

Verba Hispanica

XI



Ljubljana, 2003

VERBA HISPANICA

XI

Ljubljana, 2003

VERBA HISPANICA

XI

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE LA LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA ESLOVENIA

Director:

Mitja Skubic

Secretario:

Matías Escalera Cordero

Consejo de redacción:

Branka Kalenić Ramšak

Jasmina Markič

Juan Octavio Prenz

Barbara Pihler

Maja Šabec

Maja Turnher

Diseño de la portada:

Franco Juri

Edición a cargo de
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia,
con el patrocinio de la Embajada del Reino de España en Eslovenia

JUAN OCTAVIO PRENZ TRIESTE

Juan Octavio Prenz nació en 1932 en La Plata en Argentina. Es miembro del consejo de redacción de la revista *Equivalencias* de Madrid y director de las ediciones de ensayos en la editorial LAR de Buenos Aires. Desde hace veinte años es catedrático de literatura en el Departamento de Hispánicas de la Universidad de Trieste. Entre los años 1981–1991 colaboró con el Departamento de Hispánicas de la Universidad de Ljubljana. Ha publicado varias obras de la historia de literaturas hispanoamericanas. Es también autor de traducciones de obras literarias eslovenas, serbias, croatas y macedonias. Escribió dos novelas y varios libros de poesía. En 1992 fue galardonado con el Premio “Casa de las Américas”.

A continuación siguen algunos poemas de su colección poética bilingüe (en español y esloveno) *Prostodušne malenkosti – Libertades mínimas*, editada este año por Založba Mondena, Ljubljana. La versión eslovena fue hecha por Marko Kravos.

PRINCIPIO DE IDENTIDAD

La lengua (es su fatalidad) sólo fotografía el pasado.
Es en vano que uno expulse cosas de adentro.
Son cosas ajenas, como ajeno es el corazón
 corrompido por generaciones de palabras.

Otros hombres,
 que no son ellos ni yo,
 eyaculan por mi miembro.

Lo demás es literatura.

¿Por qué ha de ser doloroso el olvido si no seremos
 nosotros los olvidados?

EXODOS

Se emigra para volver (o no) y contar
 la historia.

Durante veinte años el hombre en soledad
 envía a sus padres retratos de su mujer
 y su hijo inexistentes.

Ahora sólo quiere estar seguro
 de que sus padres han muerto ya.

Para que la historia quede intacta.

OSNOVA IDENTITETE

Jezik (to mu je usojeno) je samo odslikava preteklosti.

Ni mogoče, da bi se kdo rešil notranjih stvari.

To so tuje stvari, kot je tuje srce,
ki so ga skvarile generacije besed.

Drugi ljudje,

ki niso ne oni sami ne jaz,
brizgajo seme iz mojega uda.

Ostalo je literatura.

Čemu bi si gnali k srcu pozabljanje, ko pa ne bomo mi
med pozabljenci.

SELITEV

Selimo se, da bi se vračali (ali ne) in pripovedovali
svojo zgodbo.

Dvajset let pošilja nek osamljen človek svojim staršem
slike otroka in žene,
ki ju nikoli ni imel.

Zdaj bi se rad samo prepričal,
da sta njegov oče in njegova mati res mrtva.

Tako se njegova zgodba ne bo sesula.

AUTORRETRATO

Una muchacha istriana desciende hace ya más de medio siglo
por la dulce colina que yo ahora remonto.

Hace ya más de medio siglo un muchacho ansioso de albas
y con mil futuros en los ojos rueda
por otra dulce colina.

Hacen un nido en un país de tierras largas
donde la mirada no tiene fin.

Y, como era de esperar,
dan a luz un pájaro.

CUENTAS CLARAS

Un día más es un día menos.

Es decir que cada día es más
y cada día es menos.

Por ende,
no hay suma que no reste,
no hay resta que no sume.

Queda,
limpio como una aventura,
el día.

AVTOPORTRET

Istrsko dekle se pred skoraj pol stoletja spušča
z blagega griča, na katerega se zdaj jaz vzpenjam.

Pred pol stoletja mlad fant, ki ga razganja želja po jutrih
in s tisoč pričakovanji v očeh, odkolovrati
z nekega drugega blagega griča.

Spletla sta si gnezdo v deželi širokih prostranstev,
kjer nič ne ustavlja pogleda.

In, kot je bilo pričakovati,
spravita na svet vrabca.

ČISTI RAČUNI

Dan več je v resnici dan manj.

Se pravi vsak dan je vsega več
in vsak dan vsega manj.

Skratka
ni seštevanja brez odštevanja
niti odbitka brez dobitka.

Vsota vsega
je dan,

kot čista pustolovščina.

METAMORFOSIS DEL DESTERRADO

Nos trajeron la lengua.
¡Teníamos ya tantas!

Y también un Dios.
Miles nos sobran.

Nos vieron cansados de tanto oro y nos llenaron
de cosas multicolores que parecían brillar de otro modo.

Nos trajeron las viruelas, las ratas y, con ellas, la
peste bubónica.

Y nos trajeron.

ECUACIONES DE PRIMER GRADO

Todos los japoneses parecen iguales.
Dan la impresión de tener la piel uniformada.

Todos los occidentales son parecidos, me dice un
floricultor japonés.
Dan la impresión de tener la piel uniformada.

El diálogo transcurre sin violencias.
Entre los mismos japoneses – convenimos – hay
diferencias de estatura.
También entre los occidentales.

Pero estas diferencias no son sustanciales.

Para hacer más claras las verdaderas
– me espeta el floricultor –
se han inventado

los uniformes.

METAMORFOZA PREGNANCA

Prinesli so nam jezik.
Imeli smo jih nešteto!

In tudi enega Boga.
Naših tisoč jih je bilo dovolj.

Opazili so, da smo preobloženi z zlatom, in nam naprtili
pisano šaro, češ da se blešči čisto drugače.

Prinesli so nam ošpice, podgane in z njimi
črno kugo.

In še so prinesli.

ENAČBA PRVE STOPNJE

Vsi Japonci zgledajo enaki.
Zdi se, kot bi imeli kožo po istem kopitu.

Vsi zahodnjaki so si podobni, mi pravi
japonski vrtnar.
Kot bi jim bila koža enako ustrojena.

V pogovoru med nama ni hujših razhajanj.
Med samimi Japonci – soglašava –
so razlike v višini.
Prav tako med zahodnjaki.

Razlike pa niso zelo izrazite.

Da bi postala dejstva bolj razvidna
– mi navrže vrtnar –,
je bilo treba izumiti
uniforme.

LAS CONTRADICCIONES EN *EL QUIJOTE* Y SU FUNCIÓN

Al buscar la bibliografía sobre este tema topé con un dato muy significativo. Tal bibliografía prácticamente no existe, a pesar de su gran importancia para la comprensión de la intención, el legado, los alcances y el propósito que Cervantes se había fijado al concebir su magna novela. Y ello no es casual, ya que un análisis objetivo de las razones que han movido al autor para servirse de contradicciones descubriría su verdadera ideología y objetivo que perseguía.

Ahora bien, ¿cuáles son dichas contradicciones? Ellas son no pocas y de variada índole. Aquí me ocuparé de las más trascendentales. Una de las más importantes, en mi opinión, la más importante la constituye la afirmación de don Quijote según la cual su misión consistiría, tanto en el restablecimiento de la caballería andante, como en la restauración de la Edad de Oro, lo cual representa una innegable contradicción, ya que la caballería andante era una institución medieval, en tanto que la Edad de Oro era el primer sistema social de la humanidad y que, entre los dos mediaron muchos siglos. Mas antes de continuar, ilustraré lo dicho con los pasajes del libro que lo corroboran.

En la plática que don Quijote tuvo con el cura y el barbero, después de haber despertado de un largo sueño, el primero decía: “Que la cosa de que más necesidad tenía el mundo era de caballeros andantes y de que en él se resucitase la caballería andantesca” (I, 7); también en el capítulo 28 de la Primera Parte, señala Cervantes: “Felicísimos ... fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer ... volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería ...”; asimismo, en la Segunda Parte, declara don Quijote: “Sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería” (II, 1); y, por fin, en la misma Segunda Parte, capítulo 16, durante la estancia de don Quijote en la casa de don Diego de Miranda, alias Caballero del Verde Gabán, en la conversación con nuestro caballero andante, éste explica: “Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo, y entreguéme en los brazos de la fortuna que me llevasen donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos.”

Pero, si Cervantes o su alter ego, don Quijote, por una parte alaba a la caballería andante, por otra, encomía a la Edad de Oro. Así, en el famosísimo discurso sobre la Edad dorada, el ambulante caballero manchego la alaba directamente de este modo: “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados ...” (I, 11).

Asimismo, no faltan sus elogios indirectos, es decir, por contraste con la Edad de Hierro en que le ha tocado vivir y actuar. He aquí algunos ejemplos: “Esta imaginación

me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha ... el primero que en ... estos tan calamitosos tiempos se puso al ejercicio de las andantes armas ...”, afirma Cervantes (I, 9); un poco más adelante, don Quijote manifiesta: “Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna (doncella) ...” (I, 11); y, en el capítulo 38, de la misma Parte, apunta: “Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos ...”

Sobre esto, en la comedia “El trato de Argel”, hay siguiente ditirambo dedicado a la Edad de Oro en boca del cautivo Aurelio:

¡Oh sancta edad, por nuestro mal pasada,
a quien nuestros antiguos le pusieron
el dulce nombre de dorada!

No sonaba en los aires la querella
del mísero cautivo, cuando alzaba
la voz a maldecir su dura estrella.

Entonces libertad dulce reinaba
y el nombre odioso de la servidumbre
en ningunos oídos resonaba.

Pero, después que sin razón, sin lumbré,
ciegos de la avaricia, los mortales,

descubrieron los rubios minerales
del oro que en la tierra se escondía,
ocasión principal de nuestros males,
este que menos oro poseía,
envidioso de aquel que, con más maña,
más riquezas en uno recogía,
sembró la cruda y la mortal cizaña
del robo, de la fraude y del engaño,
del cambio injusto y trato con maraña
Mas con ninguno hizo mayor daño
que con la hambrienta, despiadada guerra,
que al natural destruye y al extraño.
Esta consume, abrasa, y echa por tierra,
los reinos, los imperios populosos,
y la paz hermosísima destierra.¹

(Segunda Jornada)

¹ Tomado del tomo III de la *Obra completa de Miguel de Cervantes S.*, editada por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, CEC, 1995.

Mas, donde el elogio de la Edad dorada llega a su máxima expresión, es en el capítulo 20 de la Primera Parte, donde don Quijote descubre a Sancho su verdadera misión en la Tierra. HeLa aquí: “Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse.”

A la luz de estas citas resulta que efectivamente existe una irrefutable contradicción entre ellas. Además, es revelador que ninguna de tantas y tantas ediciones en prácticamente todas las lenguas escritas, no hay una sola que ponga una larga nota a la afirmación de don Quijote conforme a la cual él nació para restablecer la Edad dorada en la Tierra.

Aquí surge, por sí misma la siguiente pregunta: ¿Cuál de las afirmaciones cervantinas expresa el verdadero pensamiento del autor? Pero, antes de contestar esta pregunta, considero que hay que analizar, aunque sea en forma breve, la época que le tocó vivir a Cervantes, y ello en todos los aspectos más importantes, como son: el económico, social y político, situar al autor en ella, y ver cómo sus problemas se reflejan en su mente.

De acuerdo con la historia objetiva, en la época en que Cervantes redactaba el *Quijote*, su patria estaba pasando por una aguda crisis económica, social, moral y política, cuyos graves problemas se mencionan y ventilan a lo largo de la novela. Allí se discurre sobre los vicios y la virtud, sobre la guerra y la paz, allí se elucidan asuntos de filosofía y de moral, de historia y literatura, allí se reflexiona sobre las armas y las letras, las leyes y la administración, allí se tratan temas de medicina y ciencias naturales, en suma, como dice Sancho, hablando de la sabiduría de su amo que, “no hay cosa donde no pique y deje de meter su cucharada” (II, 22). Aquella época constituye una era de profunda crisis de la sociedad feudal-eclesiástica, cuyas lacras llenan las páginas del gran libro. Allí se censura el parasitismo, la poltronería y la estrechez de miras y ánimo de la aristocracia, la extrema corrupción de los jueces, magistrados y la vida política, las riquezas y la vida licenciosa del clero, el fariseísmo y podredura de los Grandes, la intolerancia y el fanatismo religiosos y nacionales, allí se describen la pavorosa miseria de los soldados y los estudiantes, la difícil situación material de los labradores, se fustigan la venalidad de la justicia real etcétera. Sus héroes se rebelan contra la arrogante monarquía representada por los guardianes de los galeotes, acometen a los monjes y los disciplinantes, se burlan de los duques y condes, gobernadores y alcaldes, comparándolos con asnos, pero fraternizan con los pastores y hasta con el jefe de los bandoleros, mejor dicho, guerrilleros y su capitán Roque Guinart, y combaten la explotación de los humildes.

Su simpatía y su lucha se dirigen en contra de los poderosos y en favor de los débiles, en contra de la aristocracia y el clero, pero en pro del pueblo. Así, don Quijote libera a los galeotes y arremete contra el comisario y sus guardianes, los desarma y pone en fuga, acude en defensa del pastorcillo Andrés al que latigaba el labrador rico Juan Haldudo, ataca a los monjes benedictinos y la procesión nocturna de los encamisados-clérigos. En el episodio de los galeotes utiliza, además, palabras inequívocas. Así, por ejemplo, nuestro caballero andante, en la arenga a los forzados liberados dice entre otras cosas: “Y que podría ser que el poco ánimo que aquél tuvo en el tormento, la falta de dineros deste, el poco favor del otro y, finalmente el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición, y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades. Todo lo

cual ... me está diciendo, persuadiendo y aun forzando, que muestre con vosotros el efecto para que el cielo me arrojó al mundo de favorecer a los menesterosos y opresos de los mayores” (I, 22). He subrayado la palabra opresos para llegar a la conclusión lógica de que, además de opresos, había opresores contra los cuales don Quijote apunta sus armas.

Y para colmo, la situación de la economía estatal andaba por los suelos, la moral social estaba podrida a más no poder, la venalidad se propagaba como hongos después de la lluvia y, por añadidura, la vida de Cervantes era un rosario de desgracias, puertas cerradas, incomprensiones, postergaciones y humillaciones. En breve, la vida privada del autor no fue otra cosa que un libro de caballerías. ¿No peleó con los gigantes en el cautiverio de Argel y venció?, ¿no luchó contra los pigmeos en su patria y fue derrotado? Él mismo dice por labios del cura, durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote que era “más versado en desdichas que en versos” (I, 6). Efectivamente, por los dedos pueden contarse los grandes hombres de la humanidad quienes, como Cervantes, hayan experimentado en su propia carne todo el peso de la extrema corrupción, el cinismo y la injusticia por parte de una sociedad dominada por una clase parasitaria. Superhéroe de Lepanto que nunca pudo ascender en el ejército a pesar de muchas promesas y cartas de recomendación extendidas por don Juan de Austria y el duque de Sessa y, pese a que tenía el cuerpo acribillado por arcabuzazos; ex esclavo rescatado que no pudo obtener un puesto digno de su heroísmo y de sus grandes méritos por la patria en un imperio donde no se ponía el sol; simple acopiador de vituallas para la Invecible, el que por haber embargado el trigo propiedad de la Iglesia, cumpliendo su deber, fue dos veces excomulgado y encarcelado por falsa acusación ¿pudo tal hombre pintar la sociedad que tenía la culpa de su vida tan desafortunada, sin reaccionar contra ella? ¡De ninguna manera! Sólo pensar en algo semejante me parece absurdo y ridículo. Toda esta triste realidad debió indudablemente entrar en la gran novela, culminación de su obra artísticamente labrada en la poderosa fantasía de su mártir. Pruébanlo sus propias palabras del último capítulo de la obra: “Para mi sola nació don Quijote, y yo para él; el supo obrar, y yo escribir; solos los dos somos para en uno ...” (II, 74).

Así las cosas, considero que estoy en condiciones de dar una respuesta contundente y definitiva a la pregunta arriba planteada: La misión de don Quijote que consiste en restablecer la Edad de Oro es la única misión auténtica del caballero andante.

Sin embargo, los cervantistas formalistas, tradicionales y sobre todo conservadores, se desviven por tratar de mostrar que don Quijote luchó sólo por la restauración de la caballería andante. Una opinión del todo errónea, porque la Edad de Oro como sinónimo del comunismo primitivo poetizado, no tiene nada de común con la edad de la caballería andante, es decir, con el feudalismo medieval. La primera fue una sociedad sin clases oprimidas ni opresores, un orden social justo y equitativo, y la segunda, una sociedad clasista cimentada en la opresión de las naciones pequeñas y débiles por las naciones poderosas, así como en la explotación de las clases inferiores por las superiores, por lo cual una excluye a la otra.

Además, hay una enorme diferencia de fondo y de principios entre el Quijote y los libros de caballería. Mientras en estos últimos el ideal que persiguen es un ideal vago y abstracto que se pierde entre multitud de hazañas increíbles, amores lascivos, batallas

inconcebibles, viajes fantásticos, razones disparatadas, en breve, entre infinidad de aventuras por aventuras, la profesión de la fe y del ideal que estriba en “desfacer agravios”, “enderezar entuertos”, “enmendar sinrazones”, “mejorar abusos” y “satisfacer deudas” se convierte en el *Quijote* en una verdadera declaración de principios, en un programa de acción y de lucha. Hay más aún, éste es su programa mínimo. Su programa máximo se amplía y enaltece hasta la más noble misión social, política y humana: establecer el reino de la justicia, del bien y de la verdad en la tierra. Así escribe con razón Antonio Rodríguez.²

La verdadera misión principal de don Quijote es, por lo tanto, una misión profunda y señaladamente social y política, y justamente en ella reside el quid del contenido de la obra, ya que los libros caballerescos no tienen nada que ver con la tarea esencial de don Quijote de restaurar el imperio del bien y de la justicia en el mundo. En efecto, cabe preguntarse ¿cuándo y dónde había caballeros andantes que se propusiesen luchar por tal ideal? ¿Qué libro caballeresco tuvo jamás tal finalidad? ¿Cuándo un caballero andante, categoría propia de la sociedad feudal, tuvo por misión restablecer los ideales de una sociedad diametralmente opuesta a la suya, es decir, del comunismo primitivo? Evidentemente que nunca y en ninguna parte.

Así y todo, ¿qué tenía que ver la parodia de los libros de caballería con el *Quijote* y su mensaje? Para entender tal relación, hay que tener en cuenta el carácter absolutista del poder estatal y la dictadura espiritual e ideológica ejercida por la todopoderosa Inquisición que hacían imposible toda expresión libre de pensamiento. En esa situación está claro que la orientación erasmista que en materia de religión demuestra el *Quijote*, y su filiación radicalmente humanista y democrática en lo referente a la filosofía social y política, habrían impedido la publicación de la novela, de haberse manifestado de un modo patente y franco. De ahí la parodia y la sátira, dos géneros literarios más en boga en todas las épocas de crisis y de falta de libertad. Dicho en otros términos, los libros de caballería sirvieron a Cervantes de pretexto y pantalla para disparar los dardos contra las clases dominantes sin temor de represalias por parte de ellas.

Más arriba afirmaba que hay una gran diferencia entre la caballería andante y la Edad de Oro, pues la primera era una institución clasista, basada en la opresión de los países pequeños por los grandes y en la explotación de las clases inferiores por las superiores. Sin embargo, vemos que don Quijote pugna por el restablecimiento de la Edad de Oro, o sea del comunismo primitivo en los albores de la época moderna. Esto constituye, por lo visto, una contradicción y un anacronismo – una contradicción, porque nunca los caballeros andantes, categorías del feudalismo, lucharon por la restauración de una sociedad antagónica a la suya – y un anacronismo, porque actúa en un tiempo en que la existencia de la caballería andante ya no era viable. Pero, en realidad, tanto la una como la otra, son una contradicción y un anacronismo tan sólo aparentes. Entonces, ¿de qué se trata? ¿Quizá de un embrollo deliberado? ¡Ni por asomo!, ya que los grandes escritores nunca enredaron sus escritos adrede, y, si esto vale para los magnos escritores, en general, para Cervantes vale en grado sumo. Ergo, es cuestión de una razón muy poderosa que

² *El Quijote*, Mensaje Oportuno. México, 1947.

empujó a Cervantes a servirse de un lenguaje intrincado. En suma, se trata de un ingenioso artificio literario propio del gran novelista quien, atribuyendo intencionalmente los ideales de su protagonista a dos edades o sociedades contrarias, pone éstas en un plano doble, sirviéndose de la caballería andante como de sinónimo y disimulo para la Edad de Oro, para ampararse en ella contra los acechos del Santo Oficio de la Inquisición que siempre vigilaba. Dicho de otra manera: la mencionada contradicción le sirvió a Cervantes para esbozar la verdadera misión de don Quijote que consistía en su lucha por la restauración de una nueva Edad de Oro para la felicidad de todos los hombres de la Tierra.

La segunda contradicción muy importante consiste en la contraposición: locura-cordura. Los pocos críticos conservadores que han tratado de la locura de don Quijote y su origen, sostienen que nuestro caballero andante se volvió loco de puro bueno que era, porque según ellos, lo bueno y lo loco muchas veces se superponen uno a otro. Era bueno el hidalgo Quijano, porque estaba en su casa, pasando una vida tranquila y hogareña en compañía de su ama y sobrina; se hizo loco, cuando dejó de ser bueno para ellas, y abandonándolas extendió su bondad al género humano, y ser bueno para todos quiere decir ser loco. Así, por ejemplo, el conservador cervantista inglés Audrey Bell³, dice que la lección del *Quijote* consiste en la “insensatez de aspirar al bien general”.

De este modo piensan solamente los que, educados en una sociedad de clases antagónicas fundada en el frío egoísmo, no comprenden o no quieren comprender que pueda haber altruistas quienes viven y luchan por el bien de sus prójimos; así escriben los individuos, cuyos intereses se limitan a rendir culto al dinero y a los goces materiales y por ello no son capaces de penetrarse de nobles y elevados sentimientos; en suma, de esta manera reflexionan todos los mezquinos, cuya moral e inteligencia se miden desde las orejas abajo, por lo cual no logran entender que pueda haber idealistas en el mundo quienes padeciendo penurias y sufrimientos, insultos y persecuciones, pugnan por una existencia mejor y más digna de ser vivida.

Uno de tales idealistas fue don Quijote, un gran revolucionario de acción, como lo fue Espartaco que sublevó a los esclavos de Roma contra la tiranía de los patricios, como lo fue Tomás Mánzer que dirigió la lucha de los siervos de la gleba alemanes contra el feudalismo, y como lo fueron todos los grandes hombres que abandonaron su hogar y sus bienes para luchar con la espada, o con la pluma, o con las dos a la vez, a fin de instituir el reino del bien en la Tierra. La única diferencia entre los unos y el otro reside en que éstos fueron personajes históricos, y aquél es personaje literario. ¿Y estaban locos por haber combatido por el bien de todos? ¡Ni pensarlos!

No, don Quijote no es un loco porque ama un ideal y le dedica toda su vida a realizarlo, sino que parece tal, porque actúa solo y con medios inadecuados – con un jamelgo renqueante, un escudero rústico, una vieja lanza y adarga –, y ante todo, porque Cervantes así quiere hacerlo aparecer. Presentarlo simplemente como un luchador idealista, sería poco menos que imposible. Decir verdades que ponen al desnudo el carácter parasitario y vicioso de las clases privilegiadas por la boca de un idealista en un medio social, en que

³ Cervantes. Oklahoma, 1947.

“a la malicia llaman industria. A la avaricia y ambición, grandeza de ánimo ... y por el contrario, al bueno y verdadero llaman simple ...”, como escribe Villalón en *El Crotalón*⁴, sería lo mismo que condenar su obra a las llamas, y exponerse a la persecución. Por ello, la verdad y la luz en aquella España oscurantista, habían de disfrazarse con el atavío de lo fantástico y de lo loco para penetrar en el público, y ser leídas y escuchadas. Este es justamente, el origen de la supuesta locura de don Quijote, otra genial invención del gran autor manchego.

Por lo visto, el embozo de los libros de caballería, a juicio de Cervantes, no podría ponerlo a salvo de los eventuales perseguidores, si tenemos presente, que en su obra hay escenas que no tienen nada que ver con la imitación de los héroes de los libros caballerescos. En la aventura del pastor Andrés (I, 4), y en la de los galeotes (I, 22), por ejemplo, don Quijote interviene directamente contra los representantes de las clases opresoras y contra el poder del rey, sin recurrir a sus fantasías caballerescas, excluyendo el final del segundo episodio. Tal procedimiento descubriría la verdadera intención del autor, y lo pondría en peligro, si no se amparara en la simulada locura de su personaje principal.

Pero, ¿cómo describir al héroe de modo que sea patente su sublime idealismo, y que éste sea encubierto, al mismo tiempo, con su fingida locura por razones de seguridad personal del autor? Para lograr tal objeto, Cervantes lo pinta en su preferido plano de doble verdad, o bien, en el plano de cordura-locura, o locura-cordura, es decir, como un hombre por el que no se sabe, a ciencia cierta, si es un cuerdo loco, o un loco cuerdo. Tal contradicción aparente la hallamos ya en el mismo título de la novela, en el cual el autor lo llama *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, en tanto que en el texto de la misma habla con insistencia de su locura. Así, dice que el ventero, después de oír las razones de don Quijote “ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped” (I, 3); los mercaderes de Toledo, viendo la extraña figura y las palabras de don Quijote, “luego echaron de ver la locura de su dueño” (I, 4), etcétera. Es característico, por otra parte, que lo llamen de esta manera, por lo común, los personajes de linaje bajo, mientras los de más alta alcurnia no osan llamarlo loco rematado. A don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, por ejemplo, que comparaba los hechos y las palabras del caballero andante durante la aventura de los leones, le parecía “que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo” (II, 17); y cuando pregunta a su hijo Lorenzo sobre lo que ha sacado en limpio del ingenio del huésped, recibe la siguiente respuesta: “El es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (II, 18).

Conviene recordar, además, que el autor hace hincapié, en una gran parte de los pasajes relativos a la locura de su héroe, en la extrañez de la misma: “Admiráronse de tan extraño género de locura”, escribe Cervantes hablando de los huéspedes del ventero que los había informado de los disparates del caballero manchego (I, 3); mientras el caballero dormía en la venta después de su penitencia en la Sierra Morena, “los huéspedes trataron ... de la extraña locura de Don Quijote ...”, dice el autor en el capítulo 32, I.

Hay todavía más. En algunos trozos del texto, Cervantes por boca de su escudero niega la insania de su protagonista, y en otros lo hace pasar por un verdadero sabio. En la

⁴ Edición de Espasa Calpe Argentina (Colección Austral).

hazaña de los leones, verbigracia, Sancho a la pregunta del Caballero del Verde Gabán, de si su amo estaba tan loco de pelear con los leones, contesta: “No está loco ... sino atrevido” (II, 17); y en la escena de los hidalgos que imitaban la vida de los pastores, Sancho, después de escuchar el ingenioso razonamiento de su amo sobre la gratitud, comenta del siguiente modo: “¿Es posible que haya en el mundo personas que se atrevan a decir y a jurar que este mi señor es loco?” (II, 58)

De los textos aducidos resulta, por consiguiente, que Cervantes presenta a su protagonista como un ingenio sabio con ribetes de loco. Tanto más, que todas las acciones y razonamientos de don Quijote tienen una alta significación ética o intelectual, pues sus ideas y embestidas contra las personas e instituciones obedecen a su elevada misión de enseñar e impartir la justicia, pero cuyo autor no podía constituirse en juez y ejecutor, sin involucrarse con la inocua capa de la locura de su héroe.

En resumen, la presunta locura de don Quijote es un habilísimo recurso literario de Cervantes, mediante el cual se escudó para lanzar impunemente una aguda crítica de la vida social y política de su tiempo. El autor hizo parecer a su héroe como loco a fin de obtener el salvoconducto para sus audaces ataques contra la monarquía, la nobleza y el clero. El propio Cervantes nos lo da a entender en la escena final, en que su protagonista, ya moribundo pero cuerdo, se despide de su fiel escudero con estas palabras: “Perdóname amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo” (II, 74). Don Quijote fue, por ende, un gran idealista militante que los integrantes de las podridas clases superiores de aquel entonces tenían por loco, porque pensaban que todos los que no son tan egoístas y pequeños como ellos, habían de ser dementes.

Para corroborar mi punto de vista al respecto, cabe comparar la locura de don Quijote de Cervantes con la del protagonista de Avellaneda, o sea del *Quijote* apócrifo. El héroe cervantino muere de melancolía después de sanar de su locura parcial, que en su caso es sinónimo del idealismo llevado al extremo, disfraz para los fines explicados arriba, mientras don Quijote de Avellaneda, presentado como loco rematado, sin ideales ni ilusiones, termina en un manicomio. Dos puntos de vista que reflejan dos concepciones de la vida: la de Cervantes, progresista y humanista, y la de Avellaneda, reaccionaria y contrarreformista.

La tercera contradicción corresponde al contraste entre el verdadero autor de la novela – Cervantes –, y el imaginario – Cide Hamete Benengeli –.

Como es notorio, Cervantes atribuye la historia de don Quijote a cierto autor árabe llamado Cide Hamete Benengeli, cuyo nombre menciona por vez primera en el episodio de la pendencia de su héroe con el vizcaíno don Sancho de Azpeitia (I, 9), y lo repite varias veces en su novela.

Durante más de un siglo y medio, la tradicional crítica española y extranjera, que no veía en la obra más que una parodia de los libros de caballería, no prestó a esta circunstancia atención alguna considerándola cosa normal, puesto que dichos libros solían achacarse a los autores fingidos de origen exótico, ya fuese árabe, persa u otro.

El primero que barruntó en esta ocurrencia del famoso autor alcafaño algo más que una simple imitación burlesca de los novelones caballerescos, fue Gregorio Mayáns y Siscar, en su biografía de Cervantes, compilada por encargo del inglés lord Carteret. Pensaba que Cervantes había recurrido a ella para hacer ... su invención mucho más verosímil i plausible ...”⁵ Y fue el arabista J. Antonio Conde quien dio la traducción correcta del nombre del fingido autor arábigo. Publicóla Antonio Pellicer, en las notas a su edición del *Quijote* (1797), en los siguientes términos:

Pero lo que merece particular atención es el arte, con que Cervantes supo arabizar su nombre, ocultándole en el de Cide Hamete Benengeli, no tanto en el Cide, que quiere decir Señor, ni en el Hamete, que es nombre común entre los moros, sino en el Ben Engeli: pues aunque dice que no sabía leer los caracteres arábigos, se dexa bien entender que en cinco años de cautiverio y trato con los argelinos aprendió muchas palabras de su algarabía como se manifiesta de las que suele sembrar en el contexto de esta Historia y en el de otras obras suyas. Ben Engeli quiere decir hijo del ciervo, ó cerval, ó cervanteño: todo con alusión al apellido de Cervantes. En la pronunciación se desfigura algun tanto esta voz, que atendido a su origen debería escribirse Ben Iggeli, Iggel, o Ejjel significa el ciervo: Iggeli, cosa de ciervo, cerval o cervanteño: así como gebal, que significa monte, se dice gebalí, o jabalí, cosa de monte, el montesino, o montaraz.⁶

¿Mas, por qué Cervantes habría de esconder su nombre en otro? Pues, simplemente porque en aquel Estado absolutista de dictadura política, espiritual e ideológica, ejercida por la todopoderosa Inquisición, quienes escribían para el público enjuiciando ciertos rasgos negativos de la sociedad, desconfiaban de todo y se expresaban con suma precaución y disimulo, si no querían ser llevados a la tortura o la hoguera.

No es fortuito, por tanto, el que tal dilucidación del nombre del fingido escritor haya surgido poco después de las primeras tentativas de buscar en la mejor creación cervantina, no sólo invectivas contra los disparatados libros caballerescos, sino también problemas y burlas de carácter social, tentativas hechas por los biógrafos más avanzados de aquel tiempo, como el ya citado G. Mayáns y Siscar y Vicente de los Ríos.

Ahora bien, como reconocer que dicha interpretación era correcta equivalía a admitir la existencia de las mencionadas sátiras sociales y otras en el libro, la crítica conservadora no tardó en reaccionar tratando de refutar esta elucidación.

Ya Diego Clemencín, el comentador español más prolífico en cuanto a las notas referentes a los libros de caballería, si bien aceptaba la posibilidad de semejante interpretación del nombre árabe, optó por dar su propia explicación conforme a la cual sería más probable que Cervantes, poco afecto a la Mancha (en su opinión), ridiculizara a los manchegos tildándoles de moriscos, ya que alguna vez llamó a Cide Hamete autor arábigo y manchego (I, 22), tanto más que, según dice a continuación, “Después de Valladolid sigue Toledo, a cuyos habitantes ... por sus aficionados a berengenas ... llaman berengeneros”, aludien-

⁵ *Vida de M. de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1751.

⁶ Tomo I, parte I, cap. 9, nota 1.

do a las palabras de Sancho quien decía que los moriscos eran amigos de berenjenas, que es el sobrenombre del supuesto autor estropeado en boca de Sancho Panza.

Leopoldo Eguílaz y Yanguas, uno de los primeros arabistas de su tiempo, aprovechó esta forma usada por el escudero – berenjena – y trató de derivarla de la etimología bedencheli (aberenjenado), asegurando que la significación de aberenjenado era la propia y legítima de Benengeli, dado que lo declara el mismo Cervantes por boca de Sancho: “Y como – dijo Sancho – si era sabio el encantador, pues según dice el bachiller Sansón Carrasco ... el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena” (subrayado por Eguílaz y Yanguas) (II, 2).⁷

Es altamente significativo el que esta interpretación del apodo árabe haya sido aceptada a priori y sin un examen crítico por la casi totalidad de los más importantes anotadores posteriores a Clemencín y Eguílaz. Bástenos mencionar sólo a los más destacados: Cortejón, Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Juan Givanel y Más, y por último, el más autorizado entre ellos, Francisco Rodríguez Marín.

¡Examinemos, ahora, el problema a la luz de una crítica objetiva, es decir, sin prejuicios de ninguna índole, ni política ni social ni religiosa!

Primero, ninguno de los precitados comentadores ha aducido, y menos aún analizado, los más importantes pasajes en que Cervantes menciona al imaginado autor de su libro, a pesar de ser numerosos y, a pesar de que su verdadero creador insiste mucho en atribuirle la paternidad de su obra. Cita a Cide Hamete Benengeli nada menos que 29 veces. Preséntalo, además, en el doble plano: de mentiroso y verídico. En el mismo capítulo en que lo hace comparecer, lo tacha de mentiroso: “Si a esta historia se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra, sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de aquella nación ser mentirosa” (I, 9). En tanto que, unos capítulos más adelante, en el suceso de la venta, lo llama verdadero: “Fuera de que Cide Hamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas ... le sucedió lo que Cide Hamete promete de contar con la puntualidad y verdad que suele contar las cosas de esta historia, por mínimas que sean” (II, 47).

Tanto de éstos como de otros pasajes resalta, asimismo, la insistencia con que lo nombra historiador y cronista: “Entra Cide Hamete, cronista de esta grande historia ...”, empieza el capítulo 27 de la Segunda Parte, que aclara quiénes eran Maese Pedro y su mono; y con estas palabras recibe a don Quijote el avisado de Roque a su entrada en Barcelona: “Bien sea venido, digo, el valeroso Don Quijote de la Mancha, no el falso ... sino el verdadero ... que nos descubre Cide Hamete, flor de los historiadores.”

Sobre esto, lo llama mahometano y lo hace jurar como católico cristiano, a veces lo trata de perro y a veces lo pone por las nubes. Veamos los textos correspondientes. Hablando de la continuación de la novela supuestamente encontrada en unos cartapacios de Alcaná de Toledo, dice Cervantes: “... y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto” (I, 9); mientras que el capítulo 27/II, empieza en los siguientes términos: “Juro como católico cristiano.”

⁷ En: *Notas etimológicas a El Ing. Hid. don Quijote de la Mancha*. (Homenaje a Menéndez y Pelayo, 1899, t. II, p. 132.)

¿Es posible creer que el autor pudiera tacharse a sí mismo de mentiroso y hasta llegar al insulto, como lo hace al llamar perro a su fingido novelista? Desde luego que no. Entonces, ¿Ea qué propósito quería pintarnos Cervantes al imaginario autor de una manera tan contradictoria? ¿Quizá para embrollar su texto? ¡Ni pensarlo!, pues ninguno de los notables escritores procuró jamás ser oscuro en sus obras, sino al revés, todos ellos trataron de ser lo más claros. Y, si algunos han sido confusos, lo han sido por falta de ingenio y no por falta de deseo de ser claros. Y, como en el Príncipe de los Ingenios españoles nada se dice sin haberlo meditado antes, y todo tiene su significado, la conclusión lógica a que se llega es: que constituye un artificio literario mediante el cual pudo decir ciertas verdades incómodas para la sociedad de su tiempo, envolviéndose en el supuesto autor arábigo. Confírmalo también el hecho de que denomina con mucha persistencia a su obra: Historia y, cuya definición esboza de la siguiente manera:

“Y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir” (I, 9).

Como se desprende del texto, la explicación es clarísima.

Segundo, el mencionado arabista Eguílaz y Yanguas, al que siguen los principales comentadores de la gran obra, no sitúa el diálogo entre Sancho Panza, el bachiller Sansón Carrasco y don Quijote, en el cual los tres discuten sobre el supuesto autor, en el contexto de la novela; ni siquiera lo cita íntegro sino truncado limitándolo a la última parte del nombre arabizado (Benengeli) que Sancho desfigura en Berenjena, y le busca la etimología árabe, cosa tan sin objeto como lo veremos en su lugar.

Cervantes fue uno de los contados escritores quien, aún en vida, pudo observar las repercusiones que la primera parte de su libro había tenido, así entre los lectores como entre los del bando opuesto, ya que entre la aparición de la primera y la segunda parte medió un decenio. Mas, dándose cuenta de que los primeros no pasaron de la corteza, pues lo consideraban como mera obra de pasatiempo y diversión, poco menos que una bufonada, y los segundos no osaron pasar al ataque frontal, decidió aludir al significado del autor imaginado de un modo más directo. De ahí que dispuso dicho diálogo al principio de la Segunda Parte, donde pone en boca de don Quijote la insinuación de que su obra necesitaría un comentario para ser entendida (III, 2). He aquí el texto referido en su forma íntegra:

- “– ¡Y, cómo – dijo Sancho – si era sabio y encantador, pues (según dice el bachiller S. Carrasco, que así se llama el que dicho tengo) que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena! (subrayado por mí).
– Ese nombre es de moro – respondió Don Quijote.
– Así será – respondió Sancho –; porque la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjenas.
– Tu debes, Sancho – dijo Don Quijote – errarte en el sobrenombre (subrayado por mí) de ese Cide que en arábigo quiere decir Señor (subrayado por Cervantes).”

Ese trozo del texto nos revela un habilísimo recurso literario de Cervantes quien, poniendo en labios de Sancho, prevaricador de la lengua, la forma deteriorada de la tercera parte del nombre moro – Berenjena, en vez de Benengeli – se vale de ella, para, por boca de Don Quijote, llamar la atención no sobre la forma del apodo, sino sobre su significado español, traduciendo él mismo sagazmente, no la tercera sino la primera parte del nombre entero – Cide –, pero apuntando, al mismo tiempo, al sentido de la tercera. La prueba irrefutable la tenemos en la circunstancia de que don Quijote, al indicar a Sancho su equivocación, menciona el sobrenombre – entonces Benengeli –, y no el segundo nombre (Hamete) ni el primero (Cide), cuya traducción castellana (Señor) subraya el mismo Cervantes; dato éste por todo extremo importante que, por una parte, corrobora nuestro punto de vista, y que por otra, ninguno de los susodichos anotadores había tomado en consideración.

El que Benengeli sea la forma correcta, lo atestigua otro hecho innegable: de este modo lo transcribe el propio Cervantes en los 28 de los 29 casos, y eso directamente, y no por boca de don Quijote ni por labios de Sancho Panza. Es palmario, además, que Sancho representa en la novela al pueblo carente de cultura; de aquí que el autor lo describe como hombre “con poca şal en la mollera”, y al protagonista como heraldo del saber y la cultura, conforme lo señala el título mismo: El ingenioso Hidalgo ... Por ello, la tesis de Eguílaz y Yanguas, según la cual Cervantes hablaría por conducta de Sancho, en el citado episodio, carece de todo fundamento, puesto que para ello tendríamos que aceptar la absurda premisa, según la cual Sancho representaría a las clases cultas y don Quijote al pueblo ignaro. Cualquiera que ha leído la novela una sola vez, sabe perfectamente bien, que el que estropea los vocablos es Sancho, y no don Quijote, y que éste le corrige sus deformaciones idiomáticas a cada paso. Para no extenderme demasiado, aduciré un solo, pero típico caso. Durante la conversación que la pareja andantesca tiene con un estudiante camino al lugar donde van a celebrarse las bodas de Camacho el Rico, don Quijote reprocha a Sancho de ensartar refranes tan a troche moche, que nadie lo entiende, a lo que Sancho replica:

Pues, si no me entienden ... yo me entiendo, y sé que no he dicho muchas necesidades en lo que he dicho, sino que vuesa merced, señor mío, siempre es friscal de mis dichos y aun de mis hechos.

Fiscal has de decir – dijo Don Quijote –; que no friscal, prevaricador del buen lenguaje, que Dios te confunda ... (II, 19).

Como vemos, el propio don Quijote llama a Sancho prevaricador del buen lenguaje y le corrige sus desfiguraciones lingüísticas.

En base a lo expuesto, las tesis de Clemencín y Eguílaz resultan simples disparates, pues buscar etimologías y sentido a las palabras árabes estropeadas por un rústico en circunstancias que acabamos de examinar, es lo mismo que buscar cinco pies al gato.

Por lo visto, la solución del problema consiste en la traducción española del nombre moro Cide Hamete Benengeli. Tratemos de hacerlo por partes. Sobre Cide-Sidi, no existe el desacuerdo, dado que lo traduce el mismo Cervantes con Señor. Tampoco Hamete

constituye objeto de discusión, ya que a juicio de todos los comentadores que han tomado cartas en el asunto, designa un nombre propio – Hamed: el que alaba –, común entre los árabes. Pero queda el rabo por desollar. ¿Significa Benengeli de veras: hijo del ciervo, cerval o cervanteño, como lo traduce el orientalista Díaz Conde? En efecto, a raíz de mis investigaciones he podido comprobar que, en el árabe de Argel, donde Cervantes estuvo preso más de cinco años, Ben quiere decir lo mismo que Ibn en el árabe de Egipto, o sea hijo. Y ciervo en el dialecto argelino se traduce con Áyel.⁸ Pero, ¿cómo áyel pudo haber dado Eggel o Ejjel? Visto el problema a la luz de la moderna filología hispánica, es fácilmente explicable, pues, de acuerdo con la ley fonética, llamada imela,⁹ que el idioma español aplicó a las palabras árabes al incorporarlas a su acervo léxico, la a acentuada pasó a é, y en algunos casos a í (como por ejemplo en Hispalis Hispalia-Isbilia, origen de Sevilla). De tal modo áyel dio éjel o égel (puesto que en los tiempos de Cervantes la ortografía no estaba fijada todavía). Y Egeli, como ya lo explicó el señor Conde, quiere decir cosa del ciervo, cerval o cervanteño. Cide Hamete Benengeli, por consiguiente significa: el señor Hamed, Hijo del ciervo, o sea, ¡nada menos que Cervantes!; la n epentética de Engeli como suelen llamar los filólogos las letras intercaladas, pudo haber sido interpolada adrede por Cervantes, para despistar a los celosos guardianes del Santo Oficio que siempre estaban al acecho.

Pues bien, aquí se impone una pregunta: ¿Tuvo Cervantes tan profundos conocimientos del árabe? La contestación mía es un categórico sí, pues como el mismo autor escribe, “leía hasta los papeles rotos de la calle” (I, 9), y por tanto, los cinco y medio años vividos en el cautiverio de Argel, no pudieron pasar sin que él hubiera aprendido el árabe, por lo menos el árabe hablado. Testimonio de ello lo tenemos en el capítulo 67/II, donde alecciona a Sancho las voces árabes, haciendo gala de su saber en la materia. He aquí el pasaje correspondiente:

– ¿Qué son albogues – preguntó Sancho – ...?
 – Albogues son – respondió Don Quijote – unas chapas a modo de candeleros de azófar ... que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son que, si no muy agradable ... no descontenta ... y este nombre albogues es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en al, conviene a saber: almohaza ... alguacil alhucema ... alcancía y otros semejantes ... y solos tres tiene nuestra lengua que son moriscos y acaban en í, y son borceguí, zaquizamí y maravedí; alhelí y alfaquí, tanto por el al primero como por el í en que acaban, son conocidos por arábigos.

Las tesis conservadoras, empero, no son meros dislates, sino a veces simples patochadas. Tal sucede en el caso de Julio Cejador y Frauca quien, por lo demás, escribió páginas valiosas sobre la lengua de Cervantes. Para él, “Benengeli pudiera significar hijo del ángel o angelical”¹⁰. Esto es como si quisiéramos explicar el apodo turco de Mus-

⁸ Marcel, Jean Joseph, *Dictionnaire français-arabe des dialectes vulgaires d'Algérie, de Tunisie, du Maroc et d'Égypte avec la prononciation figurée en lettres latines*, Paris, 1869.

⁹ Ver: Lapesa, Rafael: *Historia de la lengua española*, Madrid, 1968, 7ª ed.

¹⁰ *La lengua de Cervantes*, II, Madrid, 1905–1906.

tafá Kemal: Ataturk – padre de la Turquía moderna, pues éste es su significado – como: el turco ateo, por contener el primer vocablo del compuesto ata-turk la raíz at. Evidentemente, el renombrado cervantista español no pudo menos de llevar el agua al molino de su condición sacerdotal, viendo ángeles donde no había más que diablos ... y, para colmo, al enjuiciar la versión del mencionado arabista, dice: “Pero eso será en el árabe de Conde, no en el que hemos conocido los simples mortales.” Aquí podríamos con toda razón pagar al respetable ministro de Dios con la misma moneda: Ben-Engeli significará “hijo del ángel” en el árabe macarrónico de Cejador, ¡pero nunca en el árabe de los estudiosos mortales!

En resumen, acerca de Cide Hamete Benengeli se ha escrito mucho buscándole un sentido, dado que de la legítima paternidad de la más grande obra literaria española no cabía dudar. Y, después de desechar la absolutamente insostenible interpretación de L. Eguílaz y Yanguas y rebatir otras fantasías imposibles, he llegado a las siguientes conclusiones:

Los tiempos de Cervantes no eran propicios para un juicio franco y directo de los males sociales, políticos y morales que carcomían la sociedad española. El anónimo y el seudónimo eran cosas usuales, y el mismo Cervantes publicó algunas obras sin su nombre. En el prólogo a sus Novelas ejemplares dice: “Este digo es el rostro del autor de la Galatea y de Don Quijote de la Mancha y el que hizo el Viaje del Parnaso ... y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin nombre de su dueño ...”

El eminente novelista sabía muy bien que, si el genial disfraz de la censura de los libros caballerescos con que entapujaba su obra, no alcanzaba a encubrir las graciosas pero fulminantes críticas que en sus páginas reflejan las supersticiones, prejuicios, abusos, corruptelas e injusticias de las clases dominantes de su tiempo y, por lo tanto, no era suficiente para protegerlo contra las persecuciones por parte de la Inquisición, toda cautela era poca. De ahí la necesidad en que se veía, de envolver sus ideas y conceptos en los de un imaginario autor, cuyas afirmaciones, por su condición de moro, parecerían a primera vista estrafalarias o de impíos.

Pruébalo, además, otro hecho muy significativo: Cuando Cervantes elogia la libertad de que se disfrutaba en la Alemania protestante, mientras en España sólo mencionarla era peligroso, hace que sea el morisco Ricote, vecino de Sancho, el que se permite decirlo.

Tal procedimiento permitía a Cervantes al propio tiempo, abordar los temas con mayor libertad y flexibilidad. El mismo autor lo dice de manera indirecta al principio del capítulo 40 de la Segunda Parte:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta, deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contar-nos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta.

También queda palmario en el comienzo del capítulo 44 de la Segunda Parte, la trascendencia que tiene lo que en la novela no se dice, pero se deja vislumbrar, porque si se manifestase sin el adecuado embozo, podía ser prohibida por las autoridades eclesiásticas o filipinas: “Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no lo tradujo su intérprete como él lo había escrito ...” Y, así en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo y se le den alabanzas, no por lo que escribe sino por lo que ha dejado de escribir.”

Texto cristalino en cuanto al pensamiento, al mensaje de la obra y a las enormes dificultades que hubo de vencer Cervantes, elegantemente arropado con el albornoz árabe-mancheo de Cide Hamete Benengeli.

PROTISLOVJA IN NJIHOVA VLOGA V *DON KIHOTU*

Avtor članka med mnogimi protislovji v romanu *Don Kihot* izpostavi tri najpomembnejša: protislovje, ki zadeva don Kihotovo poslanstvo (oživiti viteške romane ali »zlato dobo«), odnos med norostjo in razumnostjo ter kontrast med dejanskim in fiktivnim avtorjem romana. S pomočjo omenjenih protislovij je Cervantes posredno, vendar ostro kritiziral socialno in politično resničnost svojega časa. V prispevku se ugotavlja, da je o omenjeni tematiki presenetljivo malo napisanega, in poudarja, da ravno objektivna analiza razlogov, ki so Cervantesa spodbudili k uporabi teh protislovij, razkrije resnični namen ter idejni svet romana.

CELESTINA DENOSTADA Y GLORIFICADA: LA AMBIGÜEDAD EN LAS CARACTERIZACIONES LITERARIAS DE LA ALCAHUETA

1. Introducción

La alcahueta forma parte integral de las sociedades medievales. Su función de tercera en los asuntos amorosos está vinculada a la estructura de una sociedad de mujeres guardadas y controladas. En la tradición española – sobre todo en comparación con otras contemporáneas, y, debido al carácter único de ésta por ser una combinación de tres culturas – esta »categoría social« ocupa, quizá, un lugar más destacado. Una de las posibles pruebas son, precisamente, sus numerosas y explícitas representaciones literarias que no se dan en otras partes. Las actividades encubridoras que pone en práctica la alcahueta para conseguir sus fines la asocian desde siempre con los vicios de mujer peligrosa; en cambio, sus servicios la distinguen como liberadora de la represión sexual. Se la condena y se la necesita. Es odiada y es indispensable. Estas dos imágenes antinómicas pero complementarias hacen que su posición social y, consiguientemente, su percepción sean profundamente ambivalentes.

La literatura – ficción o escritos científicos y normativos (tratados didáctico-morales y amorios, sermones, textos legislativos) – refleja, por un lado, esta realidad socio-cultural de la que deriva, y por el otro, traspasa sus límites para orientarse hacia una tipificación. En los dos casos las representaciones de la alcahueta responden a su carácter ambiguo, pero en el segundo juegan mucho más con las antítesis arquetípicas (puta–madre, puta–Virgen etc.) por lo que la actitud hacia ella se extiende desde la más violenta denigración hasta la veneración. Este proceso literario ha elevado, en el ámbito de la literatura española, a la que es la verdadera protagonista de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* al nivel de mito, comparable con sus compatriotas don Quijote o don Juan.

2. Antecedentes

El tema celestinesco que culmina en la obra de Fernando de Rojas cuenta con una larga tradición en los textos literarios medievales. La atracción por dicha figura se manifiesta desde los cuentos orientales de *Disciplina clericalis*, *Calila et Dimna*, *Engannos e assayamientos de las mugeres*, hasta la poesía de las cantigas y del cancionero. Sin embargo, el personaje de la alcahueta aparece por primera vez de una manera individualizada en el *Libro de Buen amor*, donde es portadora de una importante parte de la acción. El Arcipreste aconseja abiertamente a los enamorados recurrir a los servicios de la alcahueta; sin embargo, distingue claramente entre la »buena« que recomienda y la »mala« de la que previene: »Por ende busca una *buen medianera*¹, / que sepa sabiamente andar

¹ Todos los subrayados en el texto son míos.

esta carrera (645a, b)»; »Guárdate de *falsa vieja*« (909c) y »Aquesta mensajera fue *vieja bien leal*« (914a). A pesar de esta supuesta reserva, predomina claramente en el *Libro* la caracterización positiva de Trotaconventos, mujer indispensable para la materialización de los esfuerzos amorosos del travieso Arcipreste. Sus funciones positivas prevalecen sobre las negativas hasta tal punto que después de su desaparición, la alabanza culmina en el elogio y la petición del poeta por la salvación y santificación de la alcahueta muerta:

Cierto, en *paraíso* estás tú asentada,
con los *mártires* debes estar aconpañada,
siempre en este mundo fuste por Dios ma/rti/riada;
¿Quién te me rebató, vieja, por mí siempre lazada?
A Dios merçed le pido que te dé su *gloria*,
que más leal trotera nunca fue en memoria; (vv. 1570–1571a, b)

El Arcipreste honra además a su medianera conmemorando sus dotes con un »epitafio« en el cual la misma vieja representa sus tercerías (indirectamente) como servicios a Dios.

Es interesante comprobar que Trotaconventos y sus manifestaciones ulteriores en la literatura española comparten algunos rasgos con la imagen de la alcahueta en las obras literarias orientales. Uno de los textos más conocidos – pero no el más antiguo – es *El Collar de la Paloma* (alrededor de 1022), obra juvenil de Ibn Hazm de Córdoba (994–1063). Este tratado amatorio, escrito en suelo español quinientos años antes de la obra de Rojas, dedica uno de sus capítulos, el oncenno, a la figura del mensajero. A éste, según el tratadista, ante todo hay que »elegirlo, entresacarlo, probarlo y buscarlo con el mayor cuidado« porque »en sus manos han de estar su vida y su muerte« (Ibn Hazm: 148). Después de esta primera advertencia siguen las virtudes que tiene que reunir dicho profesional, entre las que destacan disposición e ingenio, discreción, honestidad, lealtad, humildad y capacidad de aconsejar. Es decir, los atributos de la »buena medianera« y »vieja bien leal« del Arcipreste. Cuando el autor enumera toda una serie de personas adecuadas para llevar a cabo esta misión (criados, familiares, personas de avanzada edad...), no queda muy claro cuál es su propósito: o simplemente construir un registro de perfiles potenciales, o recomendar sus servicios, o bien advertir contra ellos. La ambigüedad se desvanece hacia el final del capítulo cuando Ibn Hazm desconfía al igual que el Arcipreste de la »falsa vieja«:

¿Cuántas malaventuras han atravesado los velos más protectores, las cortinas más espesas, los gabinetes más reservados y los muros más sólidos, por las *añagazas* de estas gentes! [...] Si no fuera para llamar la atención sobre ellas, no las hubiera mencionado. Lo he hecho para que nadie pare mientes en ellas ni ponga en ellas la menor confianza (Ibn Hazm: 149).

Si en Ibn Hazm – pese a su precaución y la inevitable condena moral – se percibe todavía cierta actitud positiva, incluso admirativa, hacia el tipo de la alcahueta, el Arcipreste de Talavera, en cambio, no deja lugar a dudas. En su despiadado vituperio del género femenino no cabe la más mínima muestra de simpatía, y menos si se trata de »alca-

yuetas, fechiceras, e adivinadoras«, oficios que suelen tomar »unas viejas matronas, malditas de Dios e de sus santos, enemigas de la virgen Santa María [...].« A éstas les reserva el peor de los destinos: »¡O malditas, descomulgadas, disfamadas, traydorras, alevosas, dignas de todas byvas ser quemadas!« Y, de hecho, relata como testigo la ejecución en una horca barcelonesa de una vieja convicta de ser alcahueta y hechicera (Martínez de Toledo: 172–173).²

3. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

Después de su frustrado intento de disuadir a Calisto de su enamoramiento con la famosa diatriba contra las mujeres en el primer acto de *La Celestina*, Sempronio se presta al juego proponiendo su propia solución al problema: recurrir a la mediación de Celestina. Describiéndola como »vieja barbuda [...], hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay« (47)³ descubre su opinión alto negativa sobre la alcahueta que, paradójicamente, le sirve de argumento para justificar su papel en la materia. Y cuando Celestina se presenta por fin en la puerta de la casa de Calisto, el otro mozo, Pármeno, anuncia a su vez la llegada de »una puta vieja alcoholada« (52). El calificativo »barbuda« es indicativo tópico de lujuria y de hechicería, mientras que la astucia y la sagacidad son parte de los vicios tradicionalmente atribuidos a las mujeres en general dentro de la literatura misógina medieval, ya que la astucia era, salvo en algunos casos excepcionales, la única forma de inteligencia que se le atribuía a este género (Archer: 39). El hecho de tratarse de una »puta« nos traslada directamente a los bajos fondos de la sociedad; a las prostitutas se les niega hasta su existencia⁴. El maquillaje (»alcoholada« = 'maquillada con polvo de antimonio') como signo de la exteriorización corporal se identifica con un síntoma de soberbia: la mujer pretende mejorar – y entonces contesta – la apariencia que el Creador le ha concedido, acabando por creerse capaz de influir sobre las leyes del tiempo regidas sólo por Dios. Practicado por una mujer de edad avanzada (»puta vieja«) este hábito adquiere un significado negativo reforzado.

Frente a esta presentación degradante de la vieja alcahueta por parte de los criados, sorprende la actitud redundantemente humilde de su amo en su primer encuentro con ella: »Mira qué reverenda persona, qué acatamiento (= 'aspecto que merece reverencia')!« En su exageración Calisto acaba por echarse a los pies de la vieja mujer: »Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso« (65–66). También esta reverencia implica la edad de Celestina, unida además al »puta vieja« de Pármeno, aunque en un sentido opuesto. Aquí la vejez supone sabiduría, experiencia. Lo confirma otra manifestación de respeto en el sexto acto: »El corazón se me alegra en ver esa honrada presencia, esa noble senetud« (232).⁵

² Véase abajo nota 9.

³ Los números entre paréntesis se refieren a la(s) página(s) de *La Celestina* de la edición de Francisco Rico, 2000.

⁴ Casagrande, Carla, »La femme gadrée« en Clapisch-Zuber, p. 88. En su clasificación de mujeres comprendida en *Reggimento e costumi di donna* el jurista florentino Francesco de Barberino precisa, hablando de las prostitutas: »je n'entends pas les mettre par écrit, ni faire mention d'elles, cas elles ne sont pas dignes d'être nommées«.

⁵ La misma cualidad de vieja sabia es realizada, p. ej., por Elicia en su desconsolado planto después del asesinato de su tutora: »¡Oh Celestina, sabia, honrada y autorizada (= 'con autoridad, respetada por sus cualidades y prestigio'), cuántas faltas me encobrías con tu buen saber!« (289–290)

El joven enamorado llama insistentemente a su mensajera »señora« o »señora mía«, hasta convertirla en su momento en una ridícula inversión de la dama cortejada por el amante cortés arrodillado ante ella: »Sube, sube, sube, y asíentate, señora, que de rodillas quiero escuchar tu suave respuesta« (148). Esta galantería perteneciente al código de »la religión del amor« nos orienta hacia otra imagen de veneración, la religiosa en el sentido literal de la palabra, donde el objeto de devoción es la Virgen María. Los apelativos polisémicos »reina y señora mía« con las que se dirige Calisto a Celestina en el sexto acto, reforzados con otros términos religiosos (si omitimos aquí el hecho de que en realidad éstos se refieren al amor profano), no dejan lugar a duda: Celestina, en los ojos del joven enamorado, ha ascendido al peldaño privilegiado de la Gloriosa (epíteto preferido de Berceo), mediadora entre Dios y los hombres:

[...] si no quieres, *reina y señora mía*, que desespere y vaya mi ánima condenada a perpetua pena oyendo esas cosas, certifícame brevemente si no hobo buen fin a tu *demanda gloriosa* y la cruda y rigurosa muestra de aquel gesto angélico y matador, pues todo eso más es señal de odio que de amor (146).

Hace recordar esta actitud la parodia sagrada en el elogio arriba citado del Arcipreste, que sitúa a la alcahueta entre los mártires por haber sufrido martirios sirviendo a los enamorados.

En sus parlamentos, Calisto juega repetidas veces con otras formulaciones laudatorias frecuentes en las alabanzas a la Virgen, dirigiéndoselas a Celestina: »¡Oh joya del mundo, acorro de mis pasiones, espejo de mi vista!« (232). María, aparte de mediadora y corredentora, es protectora de los pecadores, acogiéndolos bajo su manto. Calisto también desearía encontrar el mismo refugio con Celestina: »¡O quién estuviera allí debajo de tu manto [...]!« (149); pondera su capacidad aliviadora cuando la vieja le entrega el cordón de Melibea: »¡Oh mi señora, mi madre, mi consoladora [...] ¡Oh tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las mozas, descanso de los fatigados como yo [...]« (157–158).⁶

De un modo nada menos grandilocuente la trata a Celestina Melibea. En el cuarto acto cuando la mensajera le descubre el motivo de su visita, la joven la llama primero »buena vieja«, aludiendo con ello a las cualidades procedentes de su avanzada edad (sabiduría, experiencia, medida...), para insultarla inmediatamente después con »desvergonzada barbuda [...] Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros«, y, a continuación, »malvada«, »vieja maldita« y »traidora« (126). Sin embargo, esta actitud corresponde al estado de ánimo de la joven antes de

⁶ Merece aquí mención otra imagen de intercesión de Celestina que, por un lado, compagina con la mariana, y, por el otro, traspone su figura a un mundo mucho más remoto de la antigüedad clásica. »¡Oh maravillosa astucia!, oh singular mujer en su oficio, oh cautelosa hembra, oh melecina presta, oh discreta en mensajes! [...] De cierto creo, si nuestra edad alcanzaran aquellos pasados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para traer a su hijo el amor de Elisa, haciendo tomar a Cupido ascánica forma para le engañar; antes, por evitar prolijidad, pusiera a ti por mediadora.« En este parlamento laudatorio cuyas raíces se encuentran en la épica virgiliana, Calisto quiere decir que de haber podido contar Venus con Celestina, hubiera recurrido a ella para conseguir el mismo efecto más rápidamente (Rico: 152, nota 85).

su enamoramiento (o, mejor, encantamiento). Una vez atrapadas en el poder de la alcahueta, su resistencia y rabia ceden paso al sometimiento y dependencia total: la vieja se convierte en la única esperanza de salvación de la enamorada, y la que fue llamada por Calisto »mi madre, mi consoladora«, es anhelada ahora también por Melibea como intercesora y consoladora: »¡Oh si ya vinieses con aquella medianera de mi salud!« (219) y »¡Oh mi madre y mi señora, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres!« (229)

Los numerosos paralelismos religiosos y parodias en la obra indican claramente que la figura de Celestina es una antítesis de la Virgen.⁷ Desde el mismo nombre (del lat. *caelestis*) sugiriendo que se trata de un ser celestial, pasando por sus capacidades curanderiles (entre ellas la habilidad técnica de rehacer virgos – ridiculización de la idea de la castidad perpetua de María), hasta su función de medianera (facilita a sus seguidores alcanzar el »paraíso carnal«) pueden interpretarse como contrapartida del culto mariano.

La intercesión de Celestina, de hecho, no es con Dios sino con el Demonio. Cuando Calisto le dice: »... señora madre [...] en todo me pareces más que mujer« (151) porque la considera un ser sobrenatural, su alabanza resulta irónica porque en efecto es más que mujer: aparte de las características negativas tradicionalmente atribuidas a las mujeres (astucia, lujuria, soberbia etc.), la vieja cuenta con otra que la distingue – es hechicera.⁸ La supesta brujería de Celestina es mencionada por primera vez por Pármeno como la última de sus numerosas actividades: »labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera« (54).

Es necesario puntualizar que existe un matiz distintivo entre hechicería y brujería. Ésta implica la sumisión al diablo, mientras que aquélla no significa más que poseer ciertas habilidades mágicas para dominar la naturaleza con ayuda de espíritus. En toda la obra jamás se utiliza explícitamente el término bruja para designar a la protagonista. Sin embargo, la línea divisoria entre las dos prácticas no está siempre muy clara así que ciertas alusiones no dejan de tener connotaciones diabólicas. Por ejemplo, figuran entre los numerosos artículos y pociones de su taller el »aceite serpentino«, un »pedazo de sogá« (de un ahorcado) y una bolsa de »pelleja de gato negro« que intervenían en los actos de brujería y magia negra. Se ha discutido sobre todo acerca del famoso 'conjuro de Celestina' en el tercer acto (»Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal...« (108–110)) en el que en realidad invocaría al demonio, »capitán sobervio de los condenados ángeles«. El pasaje más equívoco es el del hilado untado de veneno de víboras con el que Celestina pretende »enredar«, es decir, »captar de amores« a Melibea (*philocap-tio*). El demonio se sujeta a la voluntad de Celestina (»venga sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas«), dejándose encerrar en una madeja de hilo; en contrapartida la conjuradora se compromete a obedecer las órdenes demoníacas (»y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad«). Sin embargo, el auténtico pacto diabólico tendría que basarse en la renegación explícita de la fe, de Dios y de los sacramentos y la entrega incondicional de la bruja al diablo, lo que no es aquí el caso. Más bien el contrario:

⁷ Véase Costa Fontes.

⁸ Sobre el tema de la magia véase Russel, p. 67–76.

parece que es Celestina la que domina al demonio, no al revés. Estos detalles indicarían que el invocado sea más bien algún espíritu familiar y no el príncipe de los infiernos (Rico: 110, notas 145 y 148). No obstante, la misma protagonista cree en sus poderes sobrenaturales y, en otra ocasión, utiliza explícitamente la palabra diablo. Cuando Melibea se enfada con la alcahueta después de oír la nombrar a Calisto, Celestina exhorta al demonio a respetar su parte del contrato: »¡Ce, hermano, que se va todo a perder!« (127). El conjuro parece emprender buena marcha, Melibea entrega el cordón y Celestina se va contenta de su casa: »¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí. [...] ¡Oh serpentino aceite! ¡Oh blanco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor!« (137). El diablo supuestamente encerrado en el hilado acaba por cumplir las expectativas de la hechicera/bruja: la resistencia de Melibea está aniquilada (»Madre mía, que me comen este corazón *serpientes* dentro de mi cuerpo« (221)), la joven cae en su poder (Lucrecia: »Gran mal es éste; cativado la ha esta hechicera« (224).).

La asociación de Celestina con la serpiente, animal desde la Génesis relacionado con el diablo, se hace aún más directa en la boca de Sempronio: »Mala vieja es ésta; el diablo me metió con ella. Más seguro me fuera huir desta *venenosa víbora* que tomalla« (140). La serpiente/diablo no es sólo antítesis de Cristo, sino también de la Virgen, ya que en la teología cristiana ésta es considerada como la nueva Eva – la que repara con su obediencia lo que la primera Eva ha devastado con su desobediencia.

El perfil más frecuente de bruja sería el de una mujer de edad avanzada, no casada (soltera o viuda) y por tanto sin sometimiento a ningún hombre, habitualmente de clase baja o verdaderamente pobre, a la que se le supone no sólo excentricidad sino también amargura y resentimiento contra todos y todo, así como con una sexualidad desenfrenada que intentaría saciar mediante la elaboración de pócimas que tuvieran como efecto debilitar la voluntad masculina para someterla a la suya propia. Como tal constituye una auténtica amenaza para los hombres. En definitiva, el perfil de una bruja es »el perfil de los miedos ancestrales del hombre con relación a las mujeres y a sus poderes, pero elevados a la enésima potencia« (Bosch: 15). Las prácticas vedadas de Celestina – ya se trate de hechicería o brujería – le conceden así un carácter diabólico que inspira desconfianza, temor y odio. Basta recordar la anteriormente citada diatriba de Melibea: »Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros...«.⁹

Los dones brujeriles asociados a la alcahuetería aparecen también en el *Libro de Buen amor*. En la quinta aventura amorosa del Arcipreste, la de la »apuesta dueña«, Trotaconventos, probablemente mediante encantamientos, hace venir el »señuelo«, es decir, la joven, al »falcón« – el Arcipreste:

Encantóla de guisa que la enveleñó,
dióle aquestas cantigas, la çinta le çinió,
en dándole la sortija del ojo le guiñó,
somióla yacuento e bien lo adeliñó. (vv. 918 a–d)

⁹ Alusión tanto al pasaje bíblico: »No dejarás con vida a la bruja« (Éxodo 11,17) como a las prácticas inquisitoriales de la época.

Si la enfichizó o si le dio arincar,
o si le dio rainela o si le dio mahalar,
o si le dio ponçoña o algu/n/d adamar,
mucho aína la sopo de su seso sacar. (vv. 941 a–d)

La brujería no es el único vicio que suscita desconfianza. Sospechoso de por sí es el hecho de que la alcahueta practica para conseguir sus fines toda una serie de oficios. La amenaza consiste en que mediante el ejercicio de sus actividades (como vendedora de hilado, curandera, partera etc.) logra introducirse en los hogares y establecer complicidad con sus «víctimas». Es una característica que une a todas las obras literarias en las que aparece esta figura. En el *Libro de Arcipreste*, el conjunto de 41 sinónimos de jerga, indirectamente enlazados con las varias metas profesionales de entremeterse para facilitar amores ilícitos, termina con dos elocuentes versos: »Dezir todos sus nonbres es a mí fuerte cosa / nonbres e maestrías más tienen que raposa« (927c, d). La pluralidad de sus actividades se combina entonces con la característica esencial de la zorra (¡y de la mujer!) – la astucia. También Alisa conoce la fama de la vieja Celestina y advierte a su hija Melibea contra ella (por lo que sorprende aún más que en su momento las deje a solas): »[...] que es gran traidora, que el sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas. Sabe ésta con sus traiciones, con sus falsas mercadurías, mudar los propósitos castos; daña la fama; a tres veces que entre en una casa, engendra sospecha« (230).

Este rasgo constituye otra coincidencia con la concepción árabe de la alcahueta, multiprofesional y temida al igual que sus compañeras españolas. Explica Ibn Hazm que como mensajeras en asuntos amorosos

[...] también suelen ser empleadas las personas que tienen oficios que suponen trato con las gentes, como son, entre mujeres, los de *curandera*, *aplicadora de ventosas*, *plañidera*, *cantaora*, *echadora de cartas*, *maestra de canto*, *mandadera*, *hilander*, *tejedor* y otros *menesteres análogos*. [...]: ¡Cuántas malaventuras han atravesado los velos más protectores, las cortinas más espesas, los gabinetes más reservados y los muros más sólidos, por las *añagazas* de estas gentes! (Ibn Hazm: 149)

Sería arriesgada la hipótesis de la relación »derivativa« entre las representaciones árabes y españolas de la alcahueta, lo que no impide, sin embargo, un enfoque comparativo.¹⁰ Es sorprendente el grado de semejanza en la caracterización del mismo fenómeno en las dos culturas en una extensa área en torno al Mediterráneo. La medianera tiene una larga tradición en la sociedad y literatura musulmanas. El testimonio más remoto es el manual erótico de Al-Yamanī (+845) (Márquez Villanueva: 40). Las descripciones de las costumbres amorosas en la España árabe de Ibn Hazm también suponen prácticas aún más antiguas y establecidas. En cuanto a las implicaciones con el tema que nos ocupa, presentan especial interés las obras populares del teatro de sombra.¹¹ No se pueden fechar

¹⁰ Véase Kotzamanidou.

¹¹ Tratan detalladamente este tema los artículos de Lama y Kotzamanidou.

con precisión, pero a juzgar por algunas muestras conservadas, remontan por lo menos al siglo XIII. Se trata de obras costumbristas que reflejan usos sociales del Egipto medieval. Es interesante, a nivel del lenguaje, la mezcla del árabe clásico y coloquial, y a nivel de caracteres, la presentación de todos los registros de la vida cotidiana, desde los príncipes hasta los tahúres y, en un caso, la alcahueta. Nos referimos a la pieza *Ṭayf al Kha-yāl* escrita por Ibn Dāniyāl (1248–1311) en la que aparece la medianera Umm Rāšid. Su descripción y sus funciones hacen pensar en la medianera de Ibn Hazm y recuerdan las de Celestina:

[...] merodea por las casas de las mujeres de alto nivel y vende ovillos de lana, en crudo y blanqueada, y toda clase de especias e inciensos. Vende a crédito y concierta citas para los jueves y los lunes /los días de mercado/. Nunca regatea en el precio. Respeta sus citas incluso en la Noche del Destino /en que Mahoma recibió la palabra de Dios/. Su bolsillo nunca está vacío de afeites y espejos, coloretos y polvos para colorear las cejas y una preparación de cal para los sobacos y lana perfumada y ungüentos refrescantes y Belleza de Joseph y pomadas [...] y esencia de violetas.¹²

Además de su multiprofesionalidad y su capacidad de infiltración en los hogares, une a las dos mujeres, Umm Rāšid y Celestina, la práctica de artes diabólicas, el orgullo profesional, el laboratorio en el que preparan sus pócimas de curanderas y la administración de sendas casas de prostitución.

4. Conclusión

Sea española o árabe, la alcahueta no es únicamente mujer depravada y peligrosa, sino también aliviadora de los pesares de los amantes frustrados. Su caracterización en *La Celestina*, llena de ambigüedades y contradicciones, coincide con la preocupación general respecto a las mujeres en aquella época: ¿son éstas ángeles o demonios? Las dos perspectivas se reflejan en la literatura que divide a las mujeres en dos categorías: las »buenas« y las »malas«. Celestina es las dos cosas a la vez. Pertenece tanto al infierno como al cielo. Se nos aparece como una »figura caleidoscópica« que no concuerda con ninguna definición y, al mismo tiempo, »incorpora cada uno de los defectos y virtudes que le achacan« (Mérida Jiménez: 274). A pesar de su vinculación con la realidad socio-cultural (sus conocimientos técnicos y sus resultados objetivos convierten su oficio en una profesión como otra cualquiera), la formalización literaria de la figura de la vieja alcahueta, debido a la extrema originalidad y complejidad de su carácter, le concede una existencia más allá de lo »positivista«. No sorprende que los lectores tempranos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hayan empezado a referirse a la obra simplemente como a *La Celestina*, sin saber todavía que estaban moldeando un arquetipo literario original.

¹² Traducción en: Lama, p. 407.

Bibliografía

- Arcipreste de Hita (1994): *Libro de buen amor*. Alberto Blecua (ed.). Madrid: Cátedra.
- Archer, Robert (2001): *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra.
- Bosch, Esperanza, Ferrer, Victoria A., Gili, Margarita (1999): *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos.
- Castells, Ricardo (1992): »Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unity of *Celestina*, Act I«. En: *Hispanófila*, 106, 9–20.
- Costa Fontes, Manuel da (1990): »Celestina as Antithesis of the Virgin Mary«. En: *Journal of Hispanic Philology*, 15/1, 8–41.
- Klapisch-Zuber, Christiane (ed.) (1991): *Histoire de femmes en occident 2: le Moyen âge*. En: Duby, Georges, Perrot Michelle (ed.), París: Plon.
- Ibn Hazm de Córdoba (2001): *El collar de la paloma*. Madrid: Alianza editorial.
- Kotzamanidou, Maria (1980): »The Spanish and Arabic Characterization of the Go-Between in the Light of Popular Performance«. En: *Hispanic Review*, 43, 91–109.
- Lama, Victor de (1996): »Un antecedente de Celestina a finales del siglo XIII: el teatro de sombras de Ibn Dāniyāl«. En: C. Alvar, J. M. Lucía (ed.): *La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 399–414.
- Márquez Villanueva, Francisco (1993): *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos.
- Martínez de Toledo, Alfonso (1985): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. J. González Muela (ed.). Madrid: Clásicos Castalia.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (1994): »Elogio y vituperio de la mujer medieval: hada, hechicera y puta«. En: *Actas del IX simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Universidad de Zaragoza: Zaragoza, t. I, 269–276.
- Rojas, Fernando de (2000): *La Celestina*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Crítica.
- Rojas, Fernando de (1991): *La Celestina*. Peter Russel (ed.). Madrid: Castalia.

SOVRAŽENA IN POVELIČEVANA CELESTINA: DVOUMNOST V LITERARNIH KARAKTERIZACIJAH ZVODNICE

Nemoralne dejavnosti, ki jih uporablja zvodnica za dosego cilja, jo povezujejo z nevarno grešnico, a ker njene usluge pomagajo ljubimcem do izpolnitve ljubezenskih želja, je tudi osvoboditeljica. Obsojajo jo in potrebujejo. Sovražijo in obožujejo. Upodobitve 'ljubezenske posrednice' v španski književnosti odsevajo družbenokulturno resničnost, iz katere izvirajo, hkrati pa jo presežejo in ustvarijo univerzalni literarni tip, primerljiv z mitom o don Juanu in don Kihotu. Članek se osredotoči na vidnejša dela iz španskega izročila do *Tragikomedije o Kalistu in Melibeji*, upošteva pa tudi primerljiva arabska besedila, v katerih se pojavi lik zvodnice.

LA RELIGIÓN COMO VÍNCULO ENTRE EL PRÓLOGO Y LA NOVELA DE *LA VOLUNTAD*

La novela *La voluntad*, de José Martínez Ruiz, puede ser comprendida al leer el prólogo y viceversa. Éste nos cuenta la construcción de la iglesia Nueva de Yecla en pleno siglo XIX, y nos indica que la religión siempre ha estado presente en aquel pueblo. La iglesia Nueva aparecerá a lo largo de la obra, de forma que lo que une el prólogo con el resto de la novela es la religión. Al concluir el prólogo, la novela se abre con la frase: “A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica.” Es un perfecto hilo de unión, pues pertenece a la iglesia de cuya construcción se nos ha dado noticia con anterioridad.

El prólogo comienza así:

En las viejas edades, el pueblo fervoroso abre los cimientos de sus templos, [...], palpita, vibra, gime en pía comunión con la obra magna. La multitud de Yecla ha realizado en pleno siglo XIX lo que otras multitudes realizaron en remotas centurias.

Al final de la novela, en el Epílogo, se vuelve a hacer referencia a la construcción de la iglesia Nueva de Yecla en pleno siglo XIX:

Yecla [...] será acaso el único pueblo donde se ha construido una catedral en pleno siglo XIX; es decir, que se ha construido, como se construían en la Edad Media, por el pueblo en masa que ha trabajado gratuitamente impulsado por su fe ardorosa. (Epílogo, III)

En el prólogo se indica que “Las obras languidecen” y que avanzan lentamente, y en la novela se nos dan claras muestras de falta de voluntad. El personaje de Azorín afirma que en él “el hombre-voluntad” está “casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical” (III, IV). La Iglesia sería lo que eliminase la voluntad.

Otro aspecto importante que aparece tanto en el prólogo como en la novela es la idea de la repetición de las cosas en el tiempo. Yuste cree que “Todo es igual, todo es monótono, todo cambia en la apariencia y se repite en el fondo a través de las edades [...]; la humanidad es un círculo [...]” (I, XXII). El prólogo muestra cómo la gente, aunque para adorar a distintos dioses, sigue construyendo templos ... Azorín pensará en la “Vuelta eterna” de Nietzsche: “la continuación indefinida, *repetida*, de la danza humana ...” (II, V).

En el prólogo se nos indica que la piedra que se ha utilizado para la construcción de la iglesia Nueva se ha sacado de la cantera de Arabí; la misma de la que hace veinticinco siglos se obtuvo la del templo pagano del cerro de los Santos. Al pie de Arabí se extendía Elo, ciudad fundada por griegos y egipcios. “[...] los hierofantes macilentos tenían, como nosotros, sus ayunos, sus procesiones, sus rosarios, sus letanías, sus melopeas llorosas; celebraban, como nosotros, la consagración del pan y el vino, la Navidad [...]”

(Prólogo). En la novela se nos dice que los fieles actuales cantan “en tímido susurro dolorido”, con una “deprecación acongojada” (I, IV), como los hierofantes del prólogo. Los egipcios y los griegos volverán a ser aludidos en diversas ocasiones. En II, IX se indica que “El desolador pesimismo del pueblo griego [...] resurge en nuestros días.” En I, XVI “Yuste y el P. Lasalde platican como dos sabios helénicos” ante unas esculturas realizadas por los antiguos egipcios. Yuste piensa que la estatua de un varón sería la de “un creyente... tan fervoroso, tan ingenuo, tan silencioso como uno de nuestros labriegos actuales...” Sobre otras dos estatuas cree que “estas dos mujeres que esculpió un artista egipcio, son dos yeclanas que vienen con sus mantillas de la novena [...]. Fíjense ustedes en el gesto de resignación melancólica [...] en la mirada [...] con cierto indefinido matiz de estupor y de angustia ...” (I, XVI). Todo sigue igual. Las mujeres de Yecla tienen la misma expresión que las antiguas egipcias. Se mantiene la angustia ... A *La voluntad* podría aplicarse la idea que Martínez Ruiz expone en *Las nubes* de vivir “Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; [...]” Podemos concluir que la iglesia Nueva, el dominio del templo sobre la ciudad, la similitud entre el dolor y la angustia de los ritos y actitudes de las gentes paganas con las actuales, la falta de voluntad y la repetición en el tiempo son los principales aspectos que vinculan el prólogo con el resto de la novela.

Las campanas suenan con muchísima frecuencia en la novela. La novela comienza: “A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica.” Empieza a amanecer y “[...] todos los gallos de la ciudad dormida cantan” (I, I). En *La Regenta* de “Clarín” y en *Doña Perfecta* de Galdós las campanas tampoco paran de sonar. En el capítulo I de *La Regenta* se nos dice que Vetusta “descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro [...]” En ambos casos la ciudad está dormida y lo único que permanece despierto es la Iglesia. En *Doña Perfecta*, cuando Pepe Rey y Licurgo están llegando a Orbijosa, “algunas campanas, tocando desacordemente, indicaron con su expresivo son que aquella momia tenía todavía un alma” (cap. II). La ciudad es una momia y su alma es la Iglesia. Es lo único que está vivo y tiene poder.

Las campanas de la iglesia Nueva se escucharán en otros momentos de la obra: “A lo lejos, las campanas de la iglesia Nueva plañen abrumadoras. La noche llega” (I, III). El día comienza con campanas, y termina de la misma forma. En un terreno más alto que la iglesia Nueva está la Vieja. La campana de ésta “tañe pesada” (I, I). También se escucha una campana cuando Azorín va al convento de Santa Ana: “(Al llegar aquí oigo tocar la campana que llama a coro. [...])” (III, IV). Otro momento es cuando un grupo de jóvenes va al cementerio de San Nicolás para recordar el aniversario de Larra (III, IX).

Las iglesias suelen estar situadas en lugares altos de la ciudad. En el prólogo se nos indica sobre el templo pagano que se había construido veinticinco siglos atrás que “el templo dominaba la ciudad entera”. Ya en la novela, se nos dice que oscurece “Y la enorme cúpula de la iglesia Nueva destaca poderosa en el borroso crepúsculo” (I, IX). En el capítulo I de *La Regenta* se describe en una noche de luna a la catedral como un “fantasma gigante que velaba por la ciudad pequeña y negruzca que dormía a sus pies”. Domina a la ciudad y se relaciona con lo fantasmagórico y lo oscuro. En *La voluntad* hay un catálogo de las iglesias de Yecla. La noche de Jueves Santo, la gente va de iglesia en iglesia a visitar los “monumentos”. Azorín va con Rosa a San Roque; quizá la iglesia más

antigua de Yecla. Desde allí van a la del Colegio. A continuación, a las Monjas y a la capilla del Asilo. Las siguientes serán san Cayetano y la iglesia del Hospital. Ésta es de “esa pobreza vergonzante de un estilo barroco [...]” (I, XV). Seguidamente acuden a la iglesia Vieja, con “cabezas humanas en expresiones tormentarias” bajo la balaustrada. Las inmediatas serán Santa Bárbara y el Niño; “la reciente, chillona y amazotada iglesia [...]”. Pero éstas no serán las únicas iglesias a las que vaya el protagonista. En su viaje a Toledo (II, IV) visita las de los conventos ..., y al final de la novela irá con Iluminada y con su madre a misa a la ermita.

De todo este catálogo de iglesias, la novela nos dice de la de Santa Bárbara: “[...] en lo alto del peñasco escarpado, destaca el muro sanguinolento de la iglesia.” Se reza el rosario. Cuando éste acaba, otro clérigo “susurra las palabras del Evangelio. Corren las altas cortinas azuladas: la iglesia queda a oscuras. [...] A ratos la puerta del templo se abre y las profundas tinieblas son rasgadas por un relámpago de viva y cegadora luz solar” (I, IV). A la iglesia se la vincula con la oscuridad y la tiniebla. La luz está en el exterior. No podemos por menos que volver a citar un pasaje de *La Regenta*. En el capítulo XXIII se nos dice: “El templo estaba oscuro. De trecho en trecho, colgado de un clavo en algún pilar, un quinqué de petróleo con reverbero, interrumpía las tinieblas que volvían a dominar poco más adelante.” Dentro predomina la sombra. Hemos comprobado que en Yecla hay multitud de iglesias, cuyas campanas no paran de sonar, que los templos dominan a la ciudad y que sus interiores son oscuros. Más adelante veremos cuál es el significado de todo esto.

Si nos detenemos a observar cómo es la religión, hemos de atender a la mención a la noche de Jueves Santo, cuando Azorín va a visitar los monumentos y “siente algo como una intensa voluptuosidad estética ante el espectáculo de un catolicismo trágico, practicado por una multitud austera, en un pueblo tétrico ...” (I, XV). Está en la iglesia más antigua de Yecla y siente que “algo como el espíritu del catolicismo español, tan austero, tan simple, tan sombrío; algo como el alma de nuestros místicos inflexibles; algo como la fe de un pueblo ingenuo y fervoroso, se respira en este ámbito pobre [...]”. En su viaje a Toledo se encontrará con un labriego de Sonseca que le parecerá un “místico castellano”. Éste habla “sobre la resignación cristiana, sobre el dolor, sobre lo falaz y transitorio de la vida ...” (II, IV). La católica sería, como la de los hierofantes del prólogo, una religión de “meloideas llorosas”. Esta religión tan pesimista y negativa está reflejada en las iglesias. Bajo la balaustrada de la iglesia Vieja están esculpidos rostros de dolor, “y en la nitidez espléndida del cielo, sobre la ciudad triste, estas caras atormentadas destacan como símbolo perdurable de la tragedia humana” (I, I).

En la iglesia de Santa Bárbara, “el predicador, en destempladas voces de pintoresca ortología regionalista, relata las ansias perdurables del Dios-Hombre” (I, IV). Por otro lado, si revisamos la tesis de Puche —uno de los curas con mayor relevancia en la novela—, podemos comprobar que es la tradicional católica: “la vida es triste, el dolor es eterno, el mal es implacable” (I, II). ¿Y Dios? ¿No hay un Dios que ponga orden en esta confusión? Puche, a continuación, introduce citas bíblicas: “ ‘Mirad las aves del cielo, que no siembran ni siegan, ni allegan en trojes; y vuestro Padre celestial las alimenta ...’ ”, “ ‘[...] En verdad os digo, que si no os volviereis e hicieréis como niños, no entraréis en el reino de los cielos’ ” (San Mateo, XVIII). La sobrina de Puche, Justina, suspira: “ —La vida es un

valle de lágrimas.” (I, II). Con esta frase, sólo que en latín, acaba *La Celestina*. García Gómez (1968: 326–327) indica que “la actitud de Azorín es, pues, claramente pesimista: la sustancia del vivir humano es repetición y repetición en el sufrimiento”. Pero esa no es su actitud, sino la de la Iglesia. En un momento de la obra dirá que sería necesario cambiarlo todo. En I, IV se da la noticia de que a Puche le han nombrado cura de la iglesia Nueva. A esta iglesia no llegará una nueva religión – sin angustias ... – porque las doctrinas de Puche son las de la vieja y dolorosa religión católica.

La religión que funciona en Yecla es una religión de dominio. Se comprueba claramente a través del cura Puche y de su sobrina Justina. Ella amaba a Azorín pero, como a su tío no le parecía bien, ha influido sobre ella hasta conseguir que se haga monja. Es una religión dominadora, que considera que “la carne” es pecado. Pero mayor pecado es hacer que alguien ingrese en un convento por contra de su voluntad. Justina tenía tormentosas dudas y la novela nos dice: “Justina es ya novicia: *su Voluntad ha muerto*” (I, XXI). Al hacerse franciscana, se convierte en “una avechilla encerrada en una jaula para siempre ...” (I, XIX). Pronto veremos que ese “para siempre” durará poco, pues Justina morirá (I, XXVIII). En el convento las monjas han de realizar penitencias físicas, y las reglas son muy estrictas. Justina siempre estaba pálida. ¿Qué puede esperarse de esta religión donde, por otra parte, el arzobispo Antonio Claret es emblema de la Voluptuosidad (II, X)?

Ante una religión así sólo pueden tener fe las personas más simples e ignorantes de la sociedad. Cuando Yuste va a morir, en la calle hay, en contrapunto, un grupo de católicos cantando. Hay un contraste brutal entre la infelicidad del moribundo y la felicidad de los campesinos que están cantando. Yuste exclama: “¡Ah, la inteligencia es el mal! ... Comprender es entristecerse [...]” (I, XXV). Esta misma idea la expresa Pío Baroja. Con la inteligencia se siente la vida, y también la muerte; que todo camina hacia la destrucción, hacia la Nada. ¿Dónde está la felicidad? ¿En la fe? Estaría en la fe, pero en la de los ingenuos. Baroja en *El árbol de la ciencia* indica que al protagonista – Andrés Hurtado – “el mundo le parecía una mezcla de manicomio y de hospital; ser inteligente constituía una desgracia, y sólo la felicidad podía venir de la inconsciencia y de la locura” (I, X). La idea que expresa Yuste no la expone un sólo personaje. Lasalde, en I, XVI, dice: “Y consideremos como un crimen muy grande el quitar la fe ... ¡que es la vida! ... a una pobre mujer, a un labriego, a un niño ... Ellos son felices porque creen; ellos soportan el dolor porque esperan [...] la ciencia no es nada al lado de la humildad sincera ...” Esto es Unamuno puro. Mujeres, campesinos y niños son quienes tienen fe. Tienen fe los ignorantes y débiles del mundo. Son ingenuos e inocentes. El P. Lasalde afirma que “el dolor será siempre inseparable del hombre ... Pero el creyente sabrá soportarlo en todos los instantes ...” (I, XXII). La clase labradora es el sostén “de veinte siglos de civilización cristiana ...” (I, XXIV). En el capítulo IV de la segunda parte Azorín viaja a Toledo –ciudad emblemática para el 98. Cree que aquellas gentes son felices porque son católicos y tienen la felicidad de la fe. Piensa que “la realidad no importa; lo que importa es nuestro ensueño” (II, IV). La gente más simple e ignorante no tendría en cuenta su propia –y dura– realidad, y creería en sus ensueños. Estos serían los que la Iglesia católica les ha enseñado. Antonio Azorín cree que al labriego la fe le contiene en la resignación, pero que dentro de unos años, “cuando la propaganda irreligiosa haya matado en él la fe, el labriego afilará su hoz y entrará en las ciudades” (III, VI). Los más ignorantes de los habitantes de Yecla siguen

siendo como “los ingenuos y devotos pobladores del mundo medieval”. En numerosos pasajes de la obra se ha insistido en la idea de la repetición en el tiempo y en mostrar las semejanzas entre la religión actual y la de hace siglos. La actual devoción religiosa es triste, pero también lo era la medieval. No hace falta más que recordar las esculturas de los rostros de dolor que hay bajo la balaustrada de la iglesia Vieja. Si recapitulamos, comprobamos que la religión que aparece en *La voluntad* es la de un catolicismo trágico: resignación, tristeza, dolor eterno, la vida es un valle de lágrimas ..., y domina la ciudad. Son felices quienes tienen fe; y sólo la tienen los ignorantes e ingenuos.

En cuanto al simbolismo religioso que puede estar presente en la novela, encontramos que en varias ocasiones se dice que Yecla duerme. Ya desde el capítulo I de la primera parte se menciona: “[...] todos los gallos de la ciudad dormida cantan.” En otros momentos se mencionará: “El pueblo duerme. [...] La enorme cúpula de la iglesia Nueva destella en cegadoras fulguraciones” (I, XII). “La enorme campana de la catedral suena diez campanadas que se dilatan solemnes por la ciudad dormida” (II, IV). Yecla es una ciudad, como lo era Vetusta en *La Regenta*, dormida, en la que lo único que está despierto y vivo es la Iglesia. Es quien tiene el poder y el dominio de la ciudad; quien controla todo, pues siempre está vigilante. En la ciudad dormida se suele escuchar el sonido de las campanas de las distintas iglesias. En *Doña Perfecta* Orbajosa también es un territorio dominado por el poder de la Iglesia. En *La Regenta* sucede lo mismo. Puede comprobarse en el momento en el que el Magistral sube a la torre de la catedral para, desde allí, contemplar toda la ciudad. “Vetusta era su pasión y su presa. [...] Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; [...]” (I). Quiere tragársela, dominarla. En Vetusta “la sombra de la catedral, prolongándose sobre los tejados del caserón triste y achacoso del Obispo, lo oscurecía todo; [...]” (XIV).

Desde el prólogo, la iglesia Nueva comenzará a cobrar importancia. Sobre la iglesia Nueva, Amorós (1968: 351) nos dice que “el templo es blanco, como corresponde a una región del sol deslumbrante. Y es ‘severo, herreriano»: hay aquí una evidente crítica de unos modos de religiosidad que se oponen a la vida alegre, espontánea y natural”. Azorín, en Toledo, vivirá en la posada Nueva (II, IV); de igual nombre que la iglesia. En ella encuentra al labriego que habla de la resignación cristiana. De nuevo se nos muestra una religión contraria a todo sentimiento de alegría y de espontaneidad. En la novela se menciona, con respecto a la iglesia Nueva: “Bien es verdad que la dejaron sin acabar. [...] todas las grandes obras de este pueblo están sin terminar [...]. Esto indica que en el pueblo yeclano hay un comienzo de voluntad, una iniciación de energía, que se agota rápidamente [...]” (Epílogo, III). La falta de voluntad también aparece simbolizada en la relación que tendrá Azorín con Iluminada. Ésta es imperativa; “una fuerza libre de la Naturaleza” (I, XXVII). Beser (1983: 120) nos muestra cómo en la tercera parte Iluminada realiza “un gesto sin importancia que indica su dominio sobre el pobre intelectual [...]: ‘Iluminada guarda en el bolsillo de mi americana su libro de oraciones, con la mayor naturalidad, sin decirme nada’.” El mismo nombre de “Iluminada” es simbólico. Esta mujer ha recibido la iluminación, es decir, el poder. En *La voluntad* triunfa la Iglesia católica. Inman Fox (1968: 35) considera que “al casarse [Azorín] con Iluminada, en el Epílogo, y entregarse a la voluntad de su mujer y a la monótona vida diaria de Yecla, simbólicamente se muere el protagonista y así, para Martínez Ruiz, también el futuro de España”. Efectivamente,

esto representa la muerte del protagonista, pues un hombre sin voluntad es sólo una marioneta dirigida por otros. Pero no creo que con él muera el futuro de España. Martínez Ruiz nos indica que ésta es la situación del país, pero escribe esta obra pensando que quizá esto se pueda cambiar. En I, X Yuste cree que al siglo XIX habría que llamarlo “*el siglo de la mixtificación*. [...] se falsifica todo: dogmas, literatura, arte ...” A este siglo pertenece la iglesia Nueva, y ésta mantiene su importancia en la época actual. ¿Cómo será la religión que se desprenda de esa iglesia construida en un momento en que los dogmas eran falsos? No será más que una religión de engaño. Por ello sólo creerán en ella las gentes más simple de la sociedad (campesinos, mujeres, niños ...). La pregunta siguiente es ¿qué pretende la Iglesia a través del engaño? En lo que parece estar la respuesta es en el poder. Como ya indicamos, Yecla es una ciudad dormida. Quizá la Iglesia sea quien la haya sumido en ese sueño. Ella es lo único que está despierto en la ciudad, por tanto, la que tiene el poder. También es la causante de que las gentes no tengan voluntad.

Estas consideraciones nos llevan a encontrar una serie de consecuencias producidas por la religión. Comprobamos que todo el pueblo parece triste y melancólico: “[...] un perro ladra con largo y plañidero ladrado. [...] un niño llora; una voz grita colérica” (I, I). Cuando se hace de noche, “del campo silencioso llega al espíritu una vaga melancolía depresiva, punzante” (I, V). “[...] las zorras gañen desesperadamente. Y en el silencio de la noche, sus largos gritos repercuten a través de la llanura solitaria como gemidos angustiosos”, y “a ratos, el gemido del viento, el tintinar lejano de una esquila, el silabeo imperceptible de una canción fatigosa, conmueven el espíritu con el ansia perdurable de lo Infinito” (I, XXIX). Azorín piensa que la vida de los pueblos es triste: “La muerte parece que es la única preocupación [...]” Mujeres enlutadas, novenas, rosarios, procesiones ... forman un “ambiente angustioso, anhelante [...]” (I, VII). En Yecla la miseria aumenta y “la angustia crece” entre los labradores. El ambiente de tristeza “se nota en la casa, en la calle, en la iglesia, en las fiestas [...]” (III, VI), y parece que

La generación futura será una generación ferozmente melancólica. Engendrada en medio de esta angustia, la herencia pesará brutalmente sobre ella; y estos pueblos, ya tristes de peculiar idiosincrasia, serán doblemente tétricos. (III, VI)

Es una “vieja ciudad, gris, negruzca, con la torre de la iglesia Vieja” (I, VI), y en la que por encima de todos los tejados surge la iglesia Nueva (I, I). En la carta II del Epílogo se nos dice que “lo que sucede en Yecla es el caso de España [...]; es ni más ni menos el problema de la educación nacional”. Yecla es España, y su educación la controla la Iglesia. Ya desde el prólogo se nos ha hablado de una “multitud acongojada” haciendo referencia a los antiguos griegos y egipcios que hicieron su templo con la misma piedra que los yeclanos actuales han hecho el suyo. Ya las estatuas de los egipcios representaban varones con cara de tristeza y desconsuelo (igual que la de los creyentes actuales) y mujeres “con cierto indefinido matiz de estupor y de angustia ...” (I, XVI), semejantes a las yeclanas. Les une la angustia y el haber mantenido un culto religioso, que es la causa de aquélla.

Justina ingresará en un convento obligada por su tío cura. En la celebración en la que se la hace novicia, responde al sacerdote que desea ser monja por voluntad propia, pero

esto no es verdad. Ha acudido al convento con cara triste, y el texto nos dirá que “*su Voluntad ha muerto*” (I, XXI). Justina se convertirá en “una avejilla encerrada en una jaula para siempre ...” (I, XIX). En *La Regenta*, la religión también significa para Fermín su cárcel personal. Sobre él se dice:

¿Quién le tenía sujeto? El mundo entero ... Veinte siglos de religión [...]. Cientos de papas, docenas de concilios, miles de pueblos, millones de piedras de catedrales y cruces y conventos ... toda la historia, toda la civilización, un mundo de plomo, yacían sobre él, sobre sus brazos, sobre sus piernas, eran sus grilletes ... (cap. XXIX)

Ni Fermín ni Justina se habían hecho miembros de la Iglesia por vocación. A él le había empujado su madre, y a ella su tío. Haber entrado en la Iglesia es para ella un “estado de mortificación” (I, XXIII) que tendrá como consecuencia su propia muerte, que se producirá en el convento.

Un caso fundamental de destrucción por el influjo negativo de la Iglesia es el del protagonista: Antonio Azorín. Él está relacionado con la Iglesia por vías diversas. Será influido por Yuste, Justina y por “el ambiente tétrico de aquel pueblo” (II, VII). Dirá: “todo rompe y deshace mi voluntad, que desaparece ... [...] me falta la Fe; [...]” (II, VII). Por ello, por no tener fe, no es feliz. Se siente triste en el pueblo de Getafe, tras haber ido a visitar al P. Lasalde: “cuando ha vuelto a la calle, en este día gris, en este pueblo sombrío de la estepa manchega, se ha sentido triste” (II, III). No sólo en ese momento sentirá tristeza. En III, V indicará: “Hoy me siento triste, deprimido, mansamente desesperado.” ¿Cómo se puede estar “mansamente desesperado”? La Iglesia ya está amansando su desesperación. Acabará siendo absorbido por la religión. Otro personaje que también sentirá tristeza, y una tristeza causada por la religión, será Yuste. Se considera un “pobre europeo entristecido por diecinueve siglos de cristianismo” (I, XXII). El influjo de la Iglesia en la novela es devastador. Hace que Azorín pase del anarquismo a querer disgregarse en la materia, en la Naturaleza: “[...] hay momentos en que quiero rebelarme [...] ... ¡Y no puedo, no puedo! [...] ¡Y me dan ganas de llorar, de no ser nada, de disgregarme en la materia, de ser el agua que corre, el viento que pasa, el humo que se pierde en el azul!” (III, V). Este final del capítulo, tan pesimista, es muy importante para entender la intención del libro. ¿Cómo se puede pasar del anarquismo a esto? Azorín abandonará sus filosofías – y la continuación de su irónico libro *El bastón de Manuel Kant* – y la lectura que pasará a causarle gran impresión será *La Pasión*, de Catalina Emmerich. Irá aceptando las ideas de la religión y acabará creyendo que la humanidad “siempre ha de sentirse estremecida por el dolor: por el dolor del deseo incumplido, por el dolor, más angustioso todavía, del deseo satisfecho ...” (II, VII). Estas ideas, propias de una religión del dolor, las expresará en el discurso que lee en el cementerio en recuerdo de Larra. Creerá en “la dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la Nada ...” (II, II). En la idea de que los mundos avancen hacia la Nada se separa de las de la Iglesia. En II, V se hablará del “misticismo ateo” de Azorín. Piensa que la forma de acabar con el dolor es la eliminación de la especie humana (III, V). Esta idea aparecerá en *El árbol de la ciencia*. En él dice Baroja que el mayor delito del hombre es hacer nacer.

Yecla es un lugar dominado por la Iglesia. Azorín se ha educado allí y, como consecuencia, su voluntad muere. “[...] se ha disgregado la voluntad naciente” (Carta II del Epílogo). En Yecla falta “la Voluntad”. Azorín, nacido allí, “es un hombre *sin acabar*. [...] la falta de voluntad ha acabado por arruinar la inteligencia” (Carta III del Epílogo). La Iglesia impone su voluntad y acaba con la inteligencia y con la evolución, pues la gente deja de pensar por sí misma. Azorín, en el capítulo IV de la parte III, afirma que en él hay dos hombres: “*el hombre-reflexión*” y “*el hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical [...]. La voluntad en mí está disgregada [...]” Esta idea, en la que se coloca al hombre de pensamiento frente al hombre de acción, sirve para entender el prólogo. Se muestra el poder de la Iglesia. (Ya vimos anteriormente que en Yecla las campanas no paran de sonar). La Iglesia elimina la voluntad, y de ahí que no termine de construirse la iglesia de cuya construcción se nos da noticia en el prólogo. En la carta II del Epílogo, Martínez Ruiz pide a Baroja que cuente en el Instituto de Sociología la situación que se vive en Yecla. El colegio que se estableció allí hace cincuenta años la ha conducido a la ruina. En III, IV Azorín va “a oír las tristes salmodias de estos buenos frailes”. Simpatizará con los frailes porque “desprecian la voluntad, esa voluntad que yo no puedo despreciar ... porque no la tengo”. Por su falta de voluntad y por la influencia del cura Puche perderá a Justina. Finalmente, acabará casado con la mujer más estúpida del pueblo; la más religiosa y católica. Ella impone su voluntad y la religión sobre Azorín. En la carta I del Epílogo se cuenta que ella no le permite ir a dar un paseo con su querido amigo Martínez Ruiz, a quien hace mucho tiempo que no ve, porque tiene que arreglar el estandarte del Santísimo. Azorín está “sumido en un pueblo manchego” (Epílogo, I), con todo lo que ello conlleva. Él cree que no podría oponerse a los deseos de su – iluminada – mujer y, equivocado, piensa: “ ‘después de todo, si yo no tengo voluntad, esta voluntad que me llevaría a remolque, me haría con ello el inmenso servicio de vivir la mitad de mi vida, es decir, de ayudarme a vivir ... [...]’ ” (I, XXVII).

Como consecuencia de su falta de voluntad, llega un momento en el que Azorín no hace nada: “Yo no hago nada” (III, III). Se ha ido a un convento durante unos días para hacer menos. Él, en un día normal, hace las cosas como un autómatas: “Me levanto, doy un par de vueltas por la habitación, como un autómatas [...]” (III, V). Ya todo le resulta indiferente (III, II). De quien en III, VII se había dicho que era un hereje y un impío, acabará siendo “un pobre hombre que vive olvidado de todos en un rincón de provincias; un pobre hombre sin fe, sin voluntad, sin entusiasmo” (I, XI). En la carta II del Epílogo se dice que “su caso, poco más o menos, es el de toda la juventud española ...” “Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta [...]” (II, XI). Estas ideas, que ocupan una hoja, son la página de la Generación del 98. Se nos dice que esta generación no tiene voluntad, energía, decisión, resolución, audacia ni fe. Pero ¿seguro que es eso la Generación del 98? Está cargando las tintas en lo negativo, y es un poco abusivo aplicarlo a una generación entera.

Para concluir diremos que Antonio Azorín, un hombre tan vinculado a la Iglesia a través de Justina y Puche, del Padre Lasalde, Iluminada, las visitas a las iglesias de Yecla y de Toledo ... y por haber nacido en el ambiente de Yecla, no puede tener otro fin que la

destrucción. Le destruye la Iglesia –y la mujer–. Acaba pensando, como la Iglesia, que el hombre está unido al dolor, y se vuelve triste. Pierde su voluntad. Es la Iglesia quien impone la suya. La actitud del protagonista de *La voluntad* se dio en la sociedad. En *La voluntad* todo el peso de la culpa se hace recaer en la Iglesia. Es la que ejerce su dominio, no sólo sobre el protagonista, sino sobre todo el pueblo de Yecla.

La conclusión que podemos extraer es que *La voluntad* es una novela anticlerical y anticatólica. Ambas son características de la época. Que todo siga igual y las cosas no cambien se debe a la monotonía que proporciona la religión: “ [...] Estos pueblos tétricos y católicos no pueden producir más que hombres que hacen cada hora del día la misma cosa [...]. La austeridad castellana y católica agobia a esta pobre raza paralítica.” (II, IV). Es un ambiente de monotonía eterna. Antonio Azorín piensa que “en el pueblo castellano debe aún de quedar mucho de nuestro viejo espíritu católico [...]” (II, IV). Por eso los pueblos son pueblos tristes. Yecla es un lugar paralizado, en el que no hay voluntad. La culpa de lo que pasa la tiene la educación de la Iglesia católica. En este lugar siempre ha habido un culto religioso.

Se hace una crítica del “quietismo” –específicamente del religioso–; que es lo que ocurre en Yecla. La Iglesia católica tiene el poder, pero nos hemos de sublevar a su dominio a través de la acción. En I, XI Azorín manifestaba no estar de acuerdo con la “rebeldía pasiva”. En *La voluntad* aparece esta significativa frase: “ ‘El catolicismo en España es pleito perdido: entre obispos cursis y clérigos patanes acabarán por matarlo en pocos años’ ” (II, IV). El protagonista piensa que “no hay en España ningún obispo inteligente [...]. [Sus escritos] ¡Son la ausencia total de arte y de fervor!” (II, IV), y considera que “los dioses personales [...] han venido a sustituir a los impersonales del verdadero cristianismo” (I, XI). Se nos mostrarán varias imágenes en las que se plasma –de forma material– el mal estado de la Iglesia: la iglesia Nueva es una “inmensa mole” construida

de piedra blanca, tan arenisca, que se va deshaciendo [...]. Ya [...] la iglesia toda, tiene un desolador aspecto de ruina. Y Azorín piensa en la inmensa cantidad de energía, de fe y de entusiasmo, empleada durante un siglo para levantar esta iglesia [...] que apenas acabada ya se está desmoronando, disgregándose en la Nada [...]. (I, XV)

Ya desde el prólogo se nos había dicho que “en el ancho ámbito del templo crece bravía la yerba [...]”.

Yuste, sobre las amarguras que afligen a España dirá: “Esto es irremediable, Azorín, si no se cambia *todo* ...” (I, VI). Habría que dejar de construir iglesias, eliminar el poder religioso ... En *La voluntad*, Yuste afirma que es necesario el cambio. Pero hay contradicciones, pues poco después dice que le gustan los campesinos porque “tienen una Fe enorme ... la Fe de los antiguos místicos ... [...]. Esa es la vieja España ... legendaria, heroica ...” (I, VI). Yuste busca la solución en el pasado, cuando antes ha dicho que había que cambiar todo. Se está refugiando en la España eterna. ¿Quién es quien está hablando? ¿Es Yuste o es Martínez Ruiz? Son problemas que pertenecen a Martínez Ruiz. En I, VI se dice que la renovación sólo puede tener éxito si es genérica, no específica. La que supone la iglesia Nueva –que, además, no es tal más que en el nombre– es específica. El

problema surge, como sucede con los regeneradores de la historia que cuenta Yuste, cuando el convencimiento final es el de que vivimos en el mejor de los mundos posibles y se piensa que no es necesario cambiar nada.

En resumen, nos encontramos ante una novela entre cuyas características se encuentra el anticatolicismo. Como escribe Amorós (1968: 353), Martínez Ruiz parece querer decirnos con su novela *La voluntad* que debemos “procurar obtener una cultura laica y una historia que, de ahora en adelante, no repose sobre los ‘fundamentos divinales’ [...]”. Eso será lo mejor, a la vez, para la cultura, para la Iglesia y para los hombres españoles, creyentes o no”. De lo contrario seguirá habiendo pueblos tristes y católicos, en los que no exista más voluntad que la que la Iglesia, dominadora, haya impuesto.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (1984): *La Regenta*, Juan Oleza (ed.). Madrid: Cátedra.

Amorós, Andrés (1968): »El prólogo de ‘La voluntad’«. (Lectura)«. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226/227, pp. 339–354.

Baroja, Pío (1996): *El árbol de la ciencia*. Pío Caro Baroja (ed.). Madrid: Cátedra.

Beser, Sergio (1983): »Notas sobre la estructura de La voluntad«. En: Darío Villanueva: *La novela lírica*, I. Madrid: Taurus, 111–121.

Blanco Aguinaga, Carlos (1998): *Juventud del 98*. Madrid: Taurus.

Casares, Julio (1916): *Crítica profana (Valle-Inclán, »Azorín«, Ricardo León)*. Madrid: Imprenta Colonial.

García Gómez, Jorge (1968): »Notas sobre el tiempo y su pasar en novelas varias de Azorín«. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226–227, pp. 292–338.

Litvak, Lily (1980): »Azorín: el fracaso del sueño medieval«. En: *Transformación industrial y literaria en España (1895–1905)*. Madrid: Taurus, 213–221.

Martínez Ruiz, José (1968): *La voluntad*. E. Inman Fox (ed.). Valencia: Castalia.

Martínez Ruiz, José (1997): *La voluntad*. María Martínez del Portal (ed.). Madrid: Cátedra.

Pérez Galdós, Benito (1996): *Doña Perfecta*. Rodolfo Cardona (ed.). Madrid: Cátedra.

Riopérez y Milá, Santiago (1979): *Azorín íntegro*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rodríguez Puértolas, Julio (1966): »La generación de 1898 frente a la juventud española de hoy«. En: Germán Bleigerg y E. Inman Fox: *Pensamiento y letras en la España del Siglo XX*, Vanderbilt University Press: United States of America, 429–438.

Urrutia, Jorge (1991): »Estructura, significación y sentido de *La voluntad*«. En: *Dai Modernismi alle Avanguardie*. Palermo: Flaccovio Editore, 41–52.

Valle-Inclán, Ramón del (1990): *Lucas de bohemia*. Alonso Zamora Vicente (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

RELIGIJA KOT VEZ MED UVODOM IN BESEDILOM V ROMANU *LA VOLUNTAD*

Avtorica v članku obravnava roman *La Voluntad (Volja)* Joséja Martíneza Ruiza. Na začetku postavi tezo, da se bralec lahko seznaní z bistvom romana že v samem uvodu, kjer je problemsko predstavljena cerkev, konkretno v mestu Yecla, kot sestavni del španske družbe 19. stoletja. Religija predstavlja tudi tematiko osrednjega dela romana, v katerem naj bi bila prav cerkev kot tradicionalni, najbolj okosteneli in dogmatski del družbe kriva za splošno pomanjkanje volje med ljudmi po kakršnih koli spremembah. Zato, zaključuje avtorica, gre za antiklerikalni in antikatoski roman.

LA EXPERIENCIA DEL SUJETO CULTURAL EN LA MURGA DE PEDRO ORGAMBIDE

1. Introducción

Cuando el objeto es tan recortado lo importante es plantear el propósito en términos de la pertenencia del texto a un corpus. En este caso me ha interesado Pedro Orgambide en el marco de un conjunto de autores que, contemporánea o anacrónicamente, han ingresado el Día de la Lealtad a la escritura literaria.

En trabajos anteriores¹ relevé autores como Borges, Martínez Estrada y Lamborghini que, en mayor o menor medida, textualizan el episodio del 17 de octubre de 1945, fecha en que “una cosa terminaba y otra empezaba”, como expresa una novela de aquel entonces².

“La murga” de Orgambide es un cuento que integra *Historias con tangos y corridos*, libro de cuentos y relatos publicado en 1976 por Casa de las Américas de La Habana porque fue premio de ese año, sin embargo el cuento existe desde antes de integrarse como introductorio a esta veintena de textos narrativos que exceden el suelo de la patria. En el relevamiento que realiza Ernesto Goldar (1971: 43) lo cita, y desarrolla un breve comentario respecto de muchos de los autores que encasillan la visión de peronismo = carnaval.

Con un título tan referencial de ese tópico de cierto campo intelectual lo esperable sería que Orgambide se incorporara a la serie escrituraria que ejerciera – y ejerce aún – una suerte de juicio estético al mal gusto de la expresión callejera de aquella jornada. Su texto en cambio se inscribe en una coordenada cuyo uso de la parodia no pretende denotar lo representado. Orgambide nos tiene acostumbrados a títulos aparentemente anticipatorios de un tratamiento sujeto a formas genéricas de los temas: *Mitologías de ...*; *Memorias de ...*³; *Historias cotidianas y fantásticas* (1965), libros que en efecto incluyen, en forma parcial, el género anunciado en el macrotítulo, de modo que la convivencia de “La murga” con “La gata y el organillero” o “Elegía para una yunta brava” o con “Sainete”, no predispone una lectura de temas propiamente históricos. Más bien desvía la expectativa hacia la acepción de “historias” en términos de ficciones o relatos anecdóticos.

2. De la inserción a la evaluación tópica

“La murga” por lo pronto es un texto que amerita ser considerado como típicamen-

¹ Me refiero a dos trabajos presentados a congresos: “Ficción y política en ‘La fiesta del Monstruo’ de Borges y Bioy en *Actas de Jornadas sobre J. L. Borges*, Universidad de Liubliana (Eslovenia), 2000; “El ensayo de ideas como intertexto de la ficción política”, ponencia leída en 80. Congreso de Profesores de Español, Vittoria, Universidad Federal de Espíritu Santo (Brasil), 1999.

² Se trata de *El día de octubre* de Valentín Fernando, registrada en el importante trabajo de Ernesto Goldar (1971): *El peronismo en la literatura argentina*. Bs. As.: Freeland.

³ *Aludo a Mitologías de la adolescencia* (1948), *Memorias de un hombre de bien* (1964) y se podría agregar *Historias imaginarias de la Argentina* (1986).

te sesentista en cuanto a la escogencia referencial y de registro lingüístico. Tanto los estudios panorámicos que recortan la tradición narrativa con la designación de “narrativa de 1955»⁴, como los enfoques más específicos de R. Borello (1991) y Noemí Ulla (1996) dan elementos para reconocer en este texto las marcas de lo que se dio en llamar el “realismo crítico”.

En cuanto realismo la escritura de Orgambide se acoge a un referente histórico, ya impregnando de referentes literarios, esto es, la repetida “crónica de una parodia anunciada”, que refirieron antes otros escritores. Si por realismo entendemos el retrato social en una coordenada tempo-espacial reconocible merced a las estrategias de verosimilización, el texto aquí presentado responde al realismo. Pero cuando la versión es paródica hay que preguntarse en qué dirección apunta el atributo.

El realismo crítico de los años sesenta fue en gran medida autocrítico⁵, digo esto porque, si bien uno de los puntos nodales de la realidad auscultada era el peronismo en sus excesos, también se reparaba en la pertinaz sorna del rechazo a la vertiente popular del movimiento. Lo que Orgambide textualiza *a priori* no difiere del tratamiento ocurrido casi en sincronía al tiempo de la historia: es una crónica como lo es “La fiesta del Monstruo” de Bustos-Domeq, apela al registro coloquial con el pintoresquismo y agilidad de lo que semantiza la murga. *A fortiori* el cuento tiene otros ingredientes cuya clave simbólica es actorial.

La voz emitida por un narrador omnisciente desliza el relato de los hechos *in praesentia* –casi con matices de crónica policial–, aunque hacia el final da lugar a la conjetura: *Como en toda historia, como en toda vida, los datos son imprecisos* (Orgambide, 1976: 15). Antes dije que es en el nivel actorial donde puede estar la clave axiológica de un relato que aparenta neutralidad, a expensas de un discurso travestido por una suerte de liminalidad de la cronología. En esta puesta en acto de la escena de la murga el relato recurre a la confrontación de bandos: *Los Indios, Los ingleses*. Hay elementos cronotópicos que inducen a reconocer un Buenos Aires, siglo XX; de modo que investir a un actor colectivo del gentilicio *ingleses*, y atribuirles carácter de bando enemigo conlleva la microsemiótica de la génesis identitaria. Veamos:

Los que vieron aquello dicen que las mujeres y los chicos tiraban agua desde las azoteas. Los exagerados, los fanáticos, aseguran que vieron caer aceite hirviendo. (Orgambide, 1976: 11)

Dicho de otro modo: que el enemigo en la contienda representara lo contrario de *la chusma, fiesta a lo criollo, boleadora pampa, los provincianos, olor a chamamé*, etc., y que se identificara con *la gente decente*⁶, discursiviza el remanido tópico de cultura po-

⁴ Se trata del cuidadoso artículo de Alfredo Rubione en *Historia de la Literatura Argentina*, V. 5, Bs. As.: CEAL, 1982.

⁵ Desarrollo esta idea en un trabajo sobre Rozenmacher realizado en coautoría: Royo y Guzmán Pinedo, “El peronismo y los cabecitas negras como representación de la migración interna”, Universidad Autónoma de Baja California Sur (Mex.), 1998.

⁶ *Las murgas iban perdiendo prestigio y las comparsas ganaban el favor de la gente decente* (11), la cita apunta a demostrar la asimilación a prácticas de una intelectualidad muy pregnadas por el modelo anglófilo.

pular versus cultura de élite. Es inevitable en este punto relacionar la polarización de los bandos en la ficción de Orgambide con la que establece cierta crítica revisionista al configurar la diada nacionalismo/europeísmo⁷.

En la confluencia de la instancia subjetiva y de su manifestación colectiva Edmond Cros localiza el sitio del sujeto cultural, categoría que me resulta útil para descubrir encodificaciones de lo ideológico, en tanto raíz común de la conciencia identitaria. En el razonamiento de Cros se conjugan la noción de sujeto equivalente a la propiedad fundamental del lenguaje tal es la de constituir al sujeto en el instante de la emisión del *yo*. Asimismo, Benveniste mediante, Edmond Cros interpreta que *yo* es una forma verbal vacía hasta tanto se convierte en instancia de discurso.

Si el sujeto cultural es *un avatar del sujeto ideológico* y es éste el que *se autorrepresenta en todo acto de representación* (Cros, 1997: 46), es evidente que una escritura que intenta representar lo irrepresentable que es el carnaval⁸, justifica los interrogantes en torno a los móviles de poner en escena los grandes relatos, hechos de breves episodios. El ejemplo que cito es por demás elocuente:

Entró la murga en el salón de los espejos y los gordos se vieron flacos y los pobres se despertaron ricos, y de esa confusión, de esa ilusoria beatitud, el Jefe sacó una esperanza, proyectó su fe, la contagió a los suyos. (Orgambide, 1976: 14)

Para volver a la lógica actorial planteo como relevante que exista solo un personaje reconocido por su nombre –Garay–, las otras individualidades se designan por sus roles. Resulta, entonces, sintomático que Garay, nombre fundante por antonomasia, sea llamado a dirimir, mediante la autoridad policial, la primera gresca producida entre *Los Indios* y los españoles –*casi todos eran gallegos y portugueses afincados en las costas del Riachuelo*–, esta acotación introduce nuevos actores que dan cuenta de otra oposición: nativos vs. inmigrantes. Con un fundador devenido propietario de bar y un místico víctima de *una boleadora pampa*, se podría hipotetizar que el recurso paródico incurre en descolonamiento⁹ de la gesta colombina.

Ahora bien, cuando un texto no se emite desde la identidad incuestionable del *yo* –como ocurre en el caso aquí expuesto–, el sujeto puede hacerse presente bajo otras formas que permiten el reconocimiento de la doxa o de los ideologemas. Hay en este texto dos ideologemas posibles: el que homologa peronismo a circo, carnaval, murga y el que propone peronistas equivalente a bárbaros, por ello el texto transcribe un hito paradigmático de esa morfogénesis:

⁷ Cf. Ramos, Abelardo (1957): *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. Bs. As.: Indoamérica, y Hernández Arregui (1973): *La formación de la conciencia nacional*. Bs. As.: Plus Ultra.

⁸ En palabras del sociocrítico francés: “El carnaval, se vive como una fusión en lo colectivo. La máscara misma es el vector de esta fusión: borra el rostro y gracias a ella el individuo se esconde tras una función mítica o social” (Cros, 1997: 47).

⁹ Cf. Bajtín (1988): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

Algún cajetilla (nunca faltan críticos cuando un pobre se divierte) frunció el ceño ante el espectáculo. “Paciencia –dijo el Jefe– él se la buscó”. En broma como quien no quiere la cosa le bajaron los pantalones y le escupieron alá donde usted sabe ... (11)

Según la sociocrítica los ideologemas pueden patentizar el estadio más ostensible del sujeto cultural. Por lo tanto: en vista de que el sujeto cultural es el resultado de que el agente de identificación sea la cultura y no el sujeto, es claro que un texto, cuyo enunciado refiere episodios y actores mitificados/desmitificados alternativamente, la enunciación debería ser la portadora de ese plus intrapsíquico que posiblemente coincide con el sujeto del deseo en términos de Lacan¹⁰.

Hasta aquí no aparecen las evidencias ciertas de que lo textualizado sea el 17 de octubre como lo anticipara al comienzo, la diégesis se reduce a relatar el avance de la murga de *Los Indios* hacia la ciudad, en su desplazamiento chocan primero, en el bar con los españoles y luego con la comparsa de *Los Ingleses: esos eran carnavales, no los de ahora*, comenta el narrador en una modelización que parece tomar distancia del relato de los hechos.

Si bien las actancias que protagonizan el objeto de la crónica ya fueron localizadas, los roles de *director* y *la mujer del director* son, tal vez los decisivos como clave de interpretación, se trata pues del director o *jefe de la murga*, en cuya caracterización se filtran evidencias de identidad¹¹, pese a la enunciación en sordina – ... *mientras el director con su lanza [...] señalaba a lo lejos el resplandor de la fiesta* – esta subordinada es la secuencia con la que empieza y concluye el texto. Digo secuencia porque, a esta altura, ya alcanzo a develar que lo que en principio parece la crónica de una jornada de carnaval, día preciso de la confrontación de la murga con sus oponentes, ha mutado en la metonimia de la historia argentina. El carnaval con su simbología funciona como la representación de un largo proceso que se inicia con la conquista y desemboca en un día que se convierte en gozne y sinceramiento de identidades: *los Indios refrescaban sus pies en las fuentes de la Plaza, pedían a su Jefe que, en el tumulto, había desaparecido y, según decían, estaba prisionero* (14). Es la historia del peronismo, aunque la murga no es simplemente denotativa del 17 de octubre, ni el carnaval connota el movimiento en una dimensión plana y pedestre.

En efecto, sugiero que los rasgos de enunciación en los que se filtra la subjetividad se articulan con lo dicho de manera casi indiferenciable, como ocurre en la última cita; sin embargo debo admitir que otro segmento retativo al Jefe – *sacó una esperanza, proyectó su fe, la contagió a los suyos* (14) – tiene un matiz coincidente con la construcción (ya citada) que abre y remata el cuento.

¹⁰ Se hace necesario explicar que la remisión a Lacan es una consecuencia de usar como marco teórico la propuesta de Cros. Su postulación del sujeto cultural se alimenta de Benveniste y de Lacan, en lo relativo a la emergencia del sujeto. Cf. “El sujeto cultural: de Emil Benveniste a Jacques Lacan”, en Cros (1977): *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Bs. As.: Corregidor.

¹¹ La identidad de Perón se patentiza por la caracterización de su mujer que es llamada *La Madre* por sus seguidores. Esta figura es la de mayor carga de semas pasibles de reconocimiento: está rodeada de niños y viejitos. Se asegura que alguien robó el cuerpo embalsamado de la Madre ... (Orgambide, 1976: 15)

La escritura mueve muchos hilos hasta mostrar un reverso de la trama que me permite volver sobre la complejidad del sujeto cultural ya considerado. Si efectivamente *el agente de identificación es la cultura, no el sujeto* – como sostiene Cros (1997: 18) – frente a la ocurrencia de una nueva textualización del 17 de octubre de 1945, estoy ante un dilema al proponer que la cultura nacional no es homogénea, toda vez que el mismo episodio histórico dio lugar a variados registros: burlescos, irónicos, elegíacos, fantásticos, con sus respectivas huellas de axiología.

En esta versión de Pedro Orgambide coexisten dos microsemióticas: una que parece coincidir con los escritores del grupo Sur, es decir la visión apocalíptica de describir el carnaval como el avance de la barbarie, en la posibilidad de un nazismo a la criolla; la otra que, de manera mucho más disimulada, hace lugar al encomio. Da pruebas de esta última el campo semántico de la esperanza textualizado en la cadena lexemática “avanzaban”, “resplandor”; “A lo lejos”; “marcna”; (el baile) “siguió”; “siguió” (la fiesta); “gozosos”; “nacieron” (los cantos); “júbilo”, “futuro”, etc. La cadena se articula con la imagen de *La Madre* – siempre rodeada de viejitas y de niños – construcción que podría leerse como la incorporación paródica de la que proyectaba la propaganda en tanto aparato partidario, conlleva sin embargo la que el mismo Orgambide materializa cuando reflexiona sobre el *ser argentino*¹² en su conflictiva relación social con Eva Perón. Veamos:

La vida y la muerte de una mujer entraban ya en el dominio de la mitología popular [...] Dios estaba con ella o contra ella. El Dios de los burgueses, de los antiperonistas, de los contreras no movería un dedo para salvarla. El Dios festivo de los días peronista, el Dios de los ranchos y el suburbio debía amparar entonces a la hermana, a la madre de los humildes, a la santa, como pedía el pueblo. (Orgambide, 1996: 211)

Es evidente que a esta altura el análisis del sujeto cultural locutado en el texto “La murga” debe hacer lugar al que se expresa en otros productos del autor entre los que aparece su visión de los intelectuales frente al peronismo. En ese registro Orgambide sitúa en la mira la narrativa de un “contra” como lo fuera Martínez Estrada y apela al mismo recurso que empleo yo aquí, es decir, pone en diálogo el ensayo (visión reflexiva) con la ficción (forma de la búsqueda). Consciente de que no es propósito de esta comunicación dar cuenta de esa analogía entre un segmento de *Radiografía de la pampa* (1933) y “Sábado de gloria” (cuento posterior a 1943), me limito a mostrar que Pedro Orgambide se posiciona al considerar la actitud irreductible de un Borges, frente a la flexibilidad evidenciada por Martínez Estrada cuando después del '55 vindica tenuemente al peronismo derrotado.

El posicionamiento señalado se expresa claramente en la siguiente cita:

El pueblo, precisamente, no tenía por qué avergonzarse [...] había visto cumplidas viejas reivindicaciones de nuestra clase obrera, y más allá de su proyecto de clase [...] podía compar-

¹² Aquí la fuente es el libro del mismo autor titulado *Ser argentino*, Bs. As.: Temas Grupo Editorial, 1996, donde fragmentariamente se ocupa del tango, el peronismo, Gardel y Eva Perón, entre muchos otros temas que permiten seguir el derrotero de nuestros encuentros/desencuentros históricos.

tir con su gobierno las premisas básicas [...]. El pueblo precisamente estaba fuera de toda sospecha. (Orgambide, 1996: 185)

Consideración que me insta a volver sobre páginas anteriores cuando (supra nota 5) hice referencia al realismo crítico. El aserto de que en los años sesenta la escritura tuvo marcas de una conciencia autocrítica refuerza lo dicho sobre la heterogeneidad del sujeto cultural en el caso argentino.

3. Conclusión

La aparente homogeneidad de tratamiento del mismo tema suscita la ilusión de un sujeto cultural adverso al peronismo y a sus históricas expresiones condensadas en gestos populares. Verificar que esa apariencia es a veces usada para otra valoración de los hechos y de los líderes del 17 de octubre de 1945, conduce a concluir que cualquier escritura de ficción se impregna de la experiencia dominante en el campo intelectual, en este caso adversa al objeto de representación.

Es en la enunciación del narrador donde se reconocen las huellas de un **otro** del sujeto cultural, otro, en el caso de Orgambide proclive a identificarse con la turba en tanto cultura popular, ámbito donde **también** abreva la identidad nacional.

Bibliografía

Borello, Rodolfo (1991): *El peronismo (1943–1955) en la narrativa argentina*. University of Ottawa, Canadá.

Cros, Edmond (1992): *Ideosemas y morfogénesis del texto*. Frankfurt: Vervuert.

Cros, Edmond (1997): *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Bs. As.: Corregidor.

Orgambide, Pedro (1976): *Historias con tangos y corridos*. La Habana: Casa de las Américas.

Ulla, Noemí (1995): *La insurrección literaria*. Bs. As.: Torres Agáero ed.

IZKUŠNJA KULTURNEGA SUBJEKTA V PRIPOVEDI LA MURGA PEDRA ORGAMBIDEJA

Članek predstavlja argentinskega esejista, kritika, novinarja in pisatelja Pedra Orgambideja (1925–2003) in njegovo pripoved “La murga” (Poulična godba). Izhajajoč iz teoretskih stališč Edmonda Crosa razčlenjuje Orgambidejevo pripoved, ki opisuje zgodovinski dan 17. oktober 1945 (Día de la Lealtad – Dan vdanosti), ko so se ljudske množice zbrale na ulicah in podprle Peróna ter mu tako omogočile, da je prevzel oblast. Dogodki tega dne so opisani kot kronika, vendar z določeno mero ironije, prikazani so kot karneval, ki v sebi nosi srž tragedije.

CUATRO POETAS VANGUARDISTAS Y LA CONTEMPORANEIDAD DE SUS POÉTICAS: HUIDOBRO, VALLEJO, GIRONDO Y BORGES

I.

El surgimiento de los vanguardismos artísticos y literarios está relacionado con el período de mayor intensidad social, ideológica e histórica del siglo XX: el período que va desde la Primera Guerra Mundial del 14 al inicio de la Segunda en 1939. El término *vanguardias* surge en Francia durante los años de la Primera Guerra. Su origen está en la palabra francesa *avant-garde*, término de origen militar y político, que refleja el espíritu de lucha, de combate y de confrontación que el nuevo arte oponía frente al arte académico del siglo XIX.

El arte vanguardista significa un espíritu nuevo, una ruptura, una subversión absoluta, una rebeldía contra lo antiguo, lo naturalista y la cultura burguesa. Surge una estética nueva que se opone al retoricismo de la estética simbolista y modernista. La escritura se aleja de la mimesis, aparece el verso libre como reflejo de la liberación rítmica, se crean nuevas imágenes y un nuevo lenguaje (moderno), se deshacen las formas convencionales ... Las manifestaciones artísticas son extraordinarias, con una versatilidad y agilidad desconocidas hasta entonces. Los llamados *ismos* sucederán uno tras otro – dadaísmo, expresionismo, impresionismo, futurismo, surrealismo ...

Aunque el foco de la vanguardia se encontraba en Europa, los poetas americanos seguían la misma línea del pensamiento. Toda la conmoción que está pasando en Europa se siente también en la América Latina – donde al mismo tiempo aparecen dos *ismos* propios: creacionismo y ultraísmo. Sin embargo, no se trata sólo de seguir y desarrollar las influencias de la vanguardia europea, sino también de una reacción propia americana.

Al principio del siglo XX todo el mundo obtuvo un gran impulso en la forma por el rápido progreso técnico. Nuevos medios de transporte, nuevas velocidades hace poco impensados, nuevos medios de comunicación, cambios drásticos de la vida cotidiana ... La gente se halla atrapada en ciudades grandes, rodeada de novedades técnicas y de una euforia por el progreso. Además, en Europa, la Primera Guerra, una guerra “moderna”, causa conmoción e inseguridad; todo el continente se halla en una vorágine.

Por todo esto, el hombre urbano, a pesar de su entusiasmo por el progreso técnico y el mejoramiento de la vida, a pesar de la sorpresa y de la fascinación por las novedades, empieza a experimentar otra cara de este rápido proceso de modernización. La modernización inevitablemente trae consigo la alienación de la gente, el alejamiento de la naturaleza y de otras personas. El hombre se halla sorprendido y perdido, inseguro y no preparado para el futuro que ya está empezando.

Los poetas, seres extremadamente sensibles, reaccionan. Utilizan el vocabulario técnico, moderno, describen paisajes urbanos, hechos de edificios, faroles, tranvías, automóviles, alambres y aviones. El sentido de la vida es vago, si no completamente perdido, las

certidumbres sociales se deshacen (después de la guerra los grandes países europeos se reorganizan, los sistemas sociales se transforman y la nueva clase media juega un papel más importante, la religión pierde su influencia sobre la vida política ...). Por eso el significado de las palabras desaparece, incluso las palabras se deshacen. Los poetas tratan de comunicar sus emociones complicadas, sus miedos, sus ansias, sus dolores. Pero el sistema lingüístico ya no representa medio de expresión adecuado sino medio de limitación. Los poetas buscan otras maneras de expresar su emoción interior. Por eso, el poema se convierte en un grito, en sonidos desarticulados.

Se trata de la búsqueda de una manera apropiada de filtrar el mundo que se ha vuelto 'demasiado', una manera de aliviarse. Las expresiones vanguardistas son nuevas, inesperadas, chocantes, oximorónicas, absurdas. Pero lo que es fascinante es que todavía siguen así, a pesar del tiempo que ha pasado. En el nuevo siglo XXI algunos poemas vanguardistas todavía suenan inexplicables, nuevos y, sin embargo, expresan las mismas emociones.

Después del primer choque de la modernización el mundo se acostumbró, la gente aceptó y aprendió a usar todos los beneficios de la era moderna. Vinieron nuevas guerras, vinieron y pasaron nuevas modas ... En los años 60 y 70 ocurrió un nuevo impulso, otra vez, la vida se hizo de repente mucho más rápida, y empezó la época de los medios de comunicación. Ahora estamos experimentando la última revolución – la informática. La vida se hizo aún más rápida, la comunicación es casi instantánea por medio del Internet. Y de nuevo la gente está aislada en urbes enormes, sola entre las multitudes humanas, alejada de los valores humanos, perdida. Por eso, los poemas de los vanguardistas funcionan ahora también. No nos fascinan más los automóviles y aviones, sino la globalización, el internet, la realidad virtual ... Cambian circunstancias sociales cada día, la mayoría ya no tiene fe en nada, la naturaleza se está muriendo ... Por eso los versos como, por ejemplo, “*Estás perdido Altazor*” (Huidobro, 1998: 61, v. 9) suenan tan verdaderos. El hombre de hoy se puede encontrar en los versos de entonces. Y si no existe el remedio para el trágico estado de la vida humana, tal vez podamos encontrar consuelo.

II.

En 1914 Chaplin crea el personaje Carlitos; en 1915 Einstein transforma la concepción mecanicista del mundo con *La teoría de la relatividad generalizada*; en 1916 Freud abre el mundo del inconsciente con su *Introducción al psicoanálisis*. Mientras tanto, en 1914 Vicente Huidobro escribe su manifiesto de los principios de la Poética de la nueva poesía en *Prefacio a Adán*; en 1919 publica *Altazor*, obra cumbre del creacionismo e influencia fundamental en todos los movimientos de vanguardia de España y América Latina; en 1922 Oliverio Girondo publica la innovadora poesía de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, César Vallejo publica su revolucionario *Trilce*; en 1923, resultado de sus contactos con el expresionismo alemán y el ultraísmo español, Jorge Luis Borges publica *Fervor de Buenos Aires*, en 1924 Oliverio Girondo escribe el manifiesto vanguardista de la revista *Martín Fierro*.

Aunque los cuatro poetas (Huidobro, Vallejo, Girondo y Borges) pertenecen a la vanguardia y en la poesía de cada uno hay notables características de la estética vanguardista, existen diferencias significativas entre ellas.

A Huidobro y a Borges los podemos considerar como dos polos opuestos de la poética vanguardista.

Huidobro lleva la desintegración del lenguaje, de la gramática y de la forma al extremo. El creacionismo se basa en el postulado que la poesía no debe ser mimesis (es decir, imitación de la naturaleza), sino creación pura. En 1916 publica su *Arte poética*, el programa ideológico del poeta creacionista, donde dice:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios. (Huidobro, 1916. En: Jiménez 2000: 139)

La palabra está liberada de su instrumentalidad como medio de comunicación. El poeta “inventa” combinando nuevas palabras. Este proceso se puede observar en *Altazor*, que empieza casi como poesía ‘regular’ y termina con una secuencia de sonidos, de vocales que representan un grito y la desarticulación completa – no sólo del lenguaje y de la poesía, sino también del mundo. No es una obra ‘acabada’ en el sentido tradicional. Es una obra en progresión, una ‘obra abierta’.

El prefacio está en prosa y en él se explica cómo empieza la caída en paracaídas. El primer canto es un todo completo; los cantos desde el tres al siete hay que considerarlos aparte y en conjunto, mientras el segundo es caso aparte.

El primer canto es el más largo (700 versos) y de arquitectura más sólida. Comienza con una serie de preguntas especulativas que Altazor se plantea a sí mismo (“*Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad?*”). Se nota un sentimiento de soledad, casi una amenaza (“*Estás perdido Altazor / Solo en medio del universo*”) pero luego nos damos cuenta de que Altazor está hablando consigo mismo (“*Soy yo Altazor / Altazor / Encerrado en la jaula de su destino*”). La vida está percibida como caída temporal y espacial hacia el olvido. (Costa, René de: “Introducción”. En Huidobro, 1998: 11– 51):

Cae en infancia
Cae en vejez
Cae en lágrimas
Cae en risas
Cae en música sobre el universo
Cae de tu cabeza a tus pies
Cae de tus pies a tu cabeza
Cae del mar a la fuente
Cae al último abismo de silencio
Como el barco que se hunde apagando sus luces
(Huidobro, 1998: 63, vv. 47–56)

Aunque a veces es muy pesimista, especialmente cuando se trata de la pérdida de la fe, personal y global:

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro
Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
(Huidobro, 1998: 64, vv. 91–95)

...
Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos
Poeta
Anti poeta
Culto
Anti culto (Huidobro, 1998: 73, vv. 367–372)

existe fe en el poder redentor de la poesía:

Quiero darte una música de espíritu
Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo
Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles
(Huidobro, 1998: 81, vv. 605–607)

Termina con un cierre calmante:

No hay peligro en la noche pequeña encrucijada
Ni enigma sobre el alma (Huidobro, 1998: 83, vv. 670–671)
...
Silencio
Se oye el pulso del mundo como nunca pálido
la tierra acaba de alumbrar un árbol (Huidobro, 1998: 83, vv. 682–684)

Como se puede ver, en el primer canto el lenguaje todavía funciona bien, y se trata de la poesía “normal”*, en verso libre con imágenes un poco distorsionadas. Pero, aunque se puede leer como poesía “normal” se trata de una nueva poesía a la cual el lector de aquel entonces no estaba acostumbrado.

El segundo canto es una oda a la mujer (“*Mujer el mundo está amueblado por tus ojos*”), que tiene poco o nada que ver con el primer canto. No funciona como progresión lógica del canto primero. el punto común es la busca de un nuevo sistema expresivo.

El tercer canto cuestiona la eficacia del instrumento poético (“*Manicura de la lengua es el poeta*”). La posibilidad lingüística es puesta en uso y abuso:

* “normal” quiere decir la poesía a la cual el público de aquel entonces estaba acostumbrado – poemas organizados en estrofas simétricas, con rima ...

Poesía aún y poesía poesía
Poética poesía poesía
Poesía poética del poético poeta
poesía
Demasiada poesía (Huidobro, 1998: 95, vv. 51–55)

Se nota una dirección clara hacia la progresiva desarticulación que culmina en el grito del canto siete.

El cuarto canto es diferente de los cantos anteriores. “No hay tiempo que perder” es su leitmotiv. Se trata de una rica gama de posibilidades expresivas, desde el fluir psíquico del surrealismo (“*Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada del día agricultor a la nada amante de lotería sin proceso ni niño para enfermedad pues el dolor imprevisto ...*”) hasta una especie de de-construcción – deconstruye palabras en sus componentes para obtener palabras nuevas y nuevos significados (“*Aquí yace Rosario río de rosas ...*”, “*Aquí yace Raimundo raíces del mundo ...*”), distorsiona palabras para obtener palabras completamente nuevas (“*El meteoro insolente cruza por el cielo / El meteplata el metecobre / El metepiedras en el infinito*”) con nuevas posibilidades expresivas:

Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima (Huidobro, 1998: 105, vv. 166–171)

Al final ya hay trazos de desintegración total, pero todavía no se trata de un grito sino de un canto:

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eterfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espavero
Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aaia i i (Huidobro, 1998: 110, vv. 334–339)

En el quinto canto “*comienza el campo inexplorado*” (Huidobro, 1998: 111, v. 1) Aunque haya fragmentos de poesía “normal” (o sea, casi convencional en cuanto a la forma), se trata del inicio de una anarquía lingüística, las reglas se ignoran, todo es variable – las palabras son transformadas, los sustantivos se hacen verbos y al revés ...:

La cascada que cabellera sobre la noche
Mientras la noche se cama a descansar
Con su luna que almohada al cielo (Huidobro, 1998: 125, vv. 497–499)

El sistema de 'de-escritura' va defamiliarizando lo familiar:

Sal rosa rorosalía
Sal rosa al día
salía al sol rosa sario
Fueguisa mía sonrodería rososoro oro (Huidobro, 1998: 126, vv. 517–520)

La poesía se convierte en un juego de palabras y recuerda a los cantos de niños, cuyo significado se está perdiendo.

En el canto sexto el léxico es todavía reconocible (se perciben patrones rítmicos de la poesía tradicional), pero el significado no. Se crea la ilusión de la poesía – algo que sueña como poesía. Este canto no se lee sino que se pronuncia:

Alhaja apoteosis y molusco
Anudado
 noche
 nudo
El corazón
Esa entonces dirección
 nudo temblando (Huidobro, 1998: 131, vv. 1–7)

El séptimo canto está escrito en un lenguaje inventado. Lo único reconocible es el sistema fónico del castellano:

Lusponsoredo soilinario
Aururaro ulisamento lalilá
Ylarca murllonía
Hormajauma marijauda
Mitradente
Mitrapausa
Mitralonga
Mistrasola (Huidobro, 1998: 137, vv. 17–25)

Termina en un grito:

Lalalí
 io ia
i i i o
Ai a i ai a i i i o ia (Huidobro, 1998: 138, vv. 63–66)

El proceso de desintegración es también notable en la organización formal de su poesía. *Altazor* está dividido en cantos, pero hacia el final del poema se pierde la simetría de los cantos también.

Borges, por otra parte, es ultraísta y quiere ir ‘más allá’ de la estilística modernista. Los procedimientos estilísticos más determinantes del ultraísmo según Guillermo de Torre son:

“Síntesis [...]. Simultaneísmo [...]. La rima desaparece [...]. Un ritmo unipersonal, vario, mudable, no sometido a pauta [...]. Se suprimen las cadenas de enganches sintácticos [...]. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal [...]. El ultraísmo [...] suprime la puntuación.” (Torre, 1974)

Por eso Borges utiliza la metáfora como el procedimiento más importante, junto con imágenes nuevas, chocantes e ilógicas. La rima no existe más, pero los poemas no dejan de ser unidades completas, íntegras – habitualmente se trata de una sola estrofa. Además, es poesía narrativa, o sea, poesía que da la impresión narrativa porque fluye como si fuera hablada. Según Borges:

“El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él su apoteosis.” (Borges, 1920)

Sus versos “*de la mar al percepto. Del percepto al concepto*” (Borges, 1919) simbolizan en cierto modo la aspiración teórica y creativa del ultraísmo. Pero en ningún momento se siente la desintegración del lenguaje como en la poesía de Huidobro. En Borges la gramática funciona bien, su lenguaje es correcto y preciso. Utilizando la terminología de Jakobson (Jakobson, 1958), se puede decir que el eje de combinación funciona bien, sólo hay modificaciones en el eje de selección – crea nuevas e inesperadas combinaciones de palabras, pero nunca pierde el significado, al contrario, su lenguaje es impecable.

La colección de poemas marcadamente ultraístas se encuentra dispersa en las revistas españolas más vanguardistas de la época, *Grecia, Ultra, Tableros, Baleares y Cosmópolis*. Los poemas que Borges llega a publicar en España entre 1919 y 1922 pueden ser 23. Los poemas *Mañana, Catedral, Aldea, Singladura, Distancia, Ultimo rojo sol, Montaña, Sala vacía, Prismas* pueden ser incluidas en el corpus ultraísta.

En 1923 publica *Fervor de Buenos Aires*. El reencuentro con su ciudad natal determina la mayor parte de esos poemas escritos entre 1921 y 1922 que ya se van alejando del “ultraísmo y sus vanidades”, aunque algunos de ellos son contemporáneos de los poemas aparecidos en las revistas españolas del ultraísmo. Néstor Ibarra dice que “Borges dejó de ser ultraísta a partir del primer verso ultraísta que escribió” (Milleret, 1970).

La extensión de los poemas en *Fervor* es bastante desigual, aunque se nota una tendencia a la estrofa única, claro, en verso libre. Borges mismo dice sobre *Fervor de Buenos Aires*:

Yo me propuse demasiados fines [...] descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, [...] cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas. (Borges, 1969: 9)

Se destacan poemas como *Las calles*:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña
...
casi indivisibles de habituales
...
... – y son también la patria – las calles (Borges, 1969: 15);

La Recoleta, donde no canta sólo la belleza de su ciudad natal y de uno de sus símbolos más conocidos, sino también expresa hondos pensamientos sobre la vida y la muerte que no dejan mucho espacio para el optimismo:

sólo la vida existe.
El espacio y el tiempo son normas tuyas,
son instrumentos mágicos del alma,
y cuando ésta se apague,
se apagarán con ella el espacio, el tiempo y la muerte (Borges, 1969: 19)

y que están provocados por la ciudad, o más precisamente, por el cementerio La Recoleta:

Estas cosas pensé en la Recoleta,
en el lugar de mi ceniza. (Borges, 1969: 20)

También hay que mencionar *El sur* y *La plaza San Martín*, poemas que describen lugares concretos de Buenos Aires (pero sin describir los mismos lugares, sino los sentimientos que provocan y las memorias que evocan), la ciudad percibida como un *Barrio reconquistado*:

pero un arco bendijo
con colores del perdón la tarde,
...
nos echamos a caminar por las calles
como por una recuperada heredad. (Borges, 1969: 51)

Todo el libro trata de los sentimientos provocados por el regreso a su ciudad natal. En *Arrabal* dice:

El pastito precario,
...
salpicaba las piedras de la calle
y divisé en la hondura
los naipes de colores del poniente
y sentí Buenos Aires.

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (Borges, 1969: 71)

Consistente con “las normas” del vanguardismo, las imágenes y las metáforas son muy interesantes. Por ejemplo, en *Las calles* (Borges, 1969: 15) encontramos “ávidas calles, incómodas de turba y de ajeteo” y “árboles piadosos”, en *El Sur* (Borges, 1969: 23) “mi ignorancia no ha aprendido a nombrar”, *La plaza San Martín* (Borges, 1969: 31) empieza con una imagen inesperada (“En busca de la tarde / fui apurando en vano las calles”) y termina con otra aún más inesperada (“Abajo / el puerto anhela latitudes lejanas / y la honda plaza igualadora de almas / se abre como la muerte, como el sueño.”). En *Un patio* (Borges, 1969: 39) leemos que “con la tarde se cansaron dos o tres colores del patio”, que “el patio es el declive” y que “serena, la eternidad espera en la encrucijada de estrellas”. *La sala vacía* (Borges, 1969: 55) tiene un tono gracioso, que es resultado de la personificación de las cosas (“Los muebles de caoba perpetúan / entre la indecisión del brocado / su tertulia de siempre”) y en *Campos atardecidos* (Borges, 1969: 139) también encontramos imágenes nocturnas interesantes, como por ejemplo “la soledad poblada como un sueño”, “el poniente que no se cicatriza aún le duele la tarde” y “en el dormitorio vacío la noche cerrará los espejos”.

Uno de los pocos procedimientos poéticos que Borges y Huidobro tienen en común es la intertextualidad interna. Los dos en varias ocasiones se citan a sí mismos, utilizan los mismos, o casi los mismos versos en varios poemas.

Huidobro, por ejemplo, en el segundo canto de *Altazor* utiliza el verso “Írías a ser ciega que Dios te dio esas manos?” (Huidobro, 1998: 86, v. 23) que primeramente aparece en 1914 en *Las pagodas ocultas*, libro dedicado a su esposa. Algo parecido también ocurre en el cuarto canto de *Altazor*. Semejante, el corpus ultraísta de Borges es una curiosa repetición literal de ciertos versos correspondientes a títulos diversos. Por ejemplo, los tres versos finales de *Prismas* aparecen literalmente transcritos en *Aldea* y vuelven a surgir algo transformados en *Montaña*, donde se repiten los versos 2 y 3 de *Prismas*. En *Ultimo rojo sol* y *Aldea* también. “La luna nueva es una voccecita” aparece también en *Campos atardecidos* (Borges, 1969: 139).

Sin embargo, ninguno de los dos utiliza la intertextualidad como el procedimiento poético más característico de su poesía, sino, hablando en general, se trata de fenómenos esporádicos. No voy a entrar en el análisis más detallado porque la intertextualidad en las obras de Borges y de Huidobro puede constituir el tema de otro artículo.

Girondo proviene del mismo círculo ultraísta que Borges, lo que explica la utilización de metáforas e imágenes chocantes, pero él lleva su poética ‘más allá’, por lo menos en cuanto al juego vanguardista con el lenguaje. De las palabras ya existentes crea nuevas palabras y está encantado por tecnicismos que las nuevas tecnologías llevan consigo. Crea imágenes interesantes contraponiendo lo “nuevo” a lo familiar. Frecuentemente utiliza aliteración y asonancia, y reiteración de algunas palabras y así intensifica el efecto audible.

Hay tres aspectos importantes de la poesía de Girondo: el cosmopolita (es una poesía sin límites geográficos); el visual (se quiere dar una representación visual a las frases y por eso los poemas vienen acompañados por ilustraciones del propio autor); y el fragmentario parecido a la técnica de *collage* (multiplicidad de los planos que generan un efecto visual).

Entre *Los veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Girondo, 1922) se destacan algunos: *Nocturno* (Girondo, 1922) está lleno de imágenes “modernas”, como por ejemplo, alambres, postes telefónicos, electricidad, cañería, canillas, y de expresiones nuevas, sorprendentes (*trote hueco, intención de los papeles, gritos estrangulados, grillo afónico, cantar de canillas ...*). Es notable la experiencia del mundo exterior a través de los sentidos de tacto (“*Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana ...*”), de oído (“*trote hueco de los jamegos ...*”, “*... aullido de los gatos en celo ...*”, “*... las cañerías tienen gritos estrangulados ...*”) y de la vista (“*... telaraña que los alambres tejen sobre los azotes ...*”, “*... los papeles que se arrastran en los patios vacíos ...*”).

Todas son imágenes de la ciudad, como también los sentimientos que provoca la vida moderna en una ciudad grande. Son sentimientos de soledad, de aislamiento (“*... luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos ...*”, “*... a veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirían las sombras ...*”, “*... y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen algo de siniestro ...*”). Las imágenes de la naturaleza de la poesía anterior están sustituidas por el paisaje urbano (“*... telaraña que los alambres tejen ...*”). El progreso técnico hace la vida más rápida y aleja al hombre de la naturaleza. De ahí la nostalgia (“*... trote hueco de los jamegos que pasan y nos emocionan sin razón ...*”, “*... súbitamente se comprende que no hay ternura comparable a la de acariciar algo que duerme ...*”). El poema concluye con un sentimiento de resignación, de aceptación de la situación del hombre moderno (“*... cantar de las canillas mal cerradas! – único grillo que le conviene a la ciudad ...*”).

Otro nocturno (Girondo, 1922) es otro poema en verso libre que empieza con una de las imágenes más famosas de la vanguardia americana: “*La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público ...*”. Esta comparación es una consecuencia lógica de la vida urbana, rápida y consiste en la necesidad ultraísta de crear expresiones chocantes, metáforas y comparaciones inesperadas. Lo mismo pasa con los versos “*... faroles enfermos de ictericia ...*”, “*... faroles con gorras de “apache” que fuman un cigarillo en las esquinas*”, “*... cantos humildes y humillados de los mingitoris cansados de cantar ...*”, pero aquí se nota una personificación, una atribución de las características humanas al paisaje urbano. En todo el poema se puede leer un sentimiento de aislamiento, casi de desesperación (“*... por qué a veces sentimos una tristeza parecida a un par de medias tiradas en un rincón ...*”, “*noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles ...*”, “*el único consuelo es la seguridad de que la nuestra cama nos espera ...*”). La ciudad se ha vuelto en algo siniestro, hostil. El mismo sentimiento será lo que exprese Nicanor Parra años más tarde, en 1948 en *Vicios del mundo moderno* – “*El mundo moderno es una gran cloaca ...*” (Parra, 1998: 108, v. 63)

Apunte callejero (Girondo, 1922) es más optimista. El poeta se entusiasma con la vida moderna, urbana. Pero esta vida tan rápida ya empieza a ser un poco exagerada – “*Pienso*

en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar ...”

Para Girondo la poesía es una búsqueda, una liberación de las palabras, una experimentación, una invención de nuevos términos, una asociación de términos incasables, un juego ... Las propiedades combinatorias del lenguaje parecen no tener límites. Utiliza el castellano de Buenos Aires pero inventa palabras (usualmente las agrupa en dos o tres palabras creando una palabra nueva), como por ejemplo *hipoteseres* (hipótesis de un ser o seres hipotéticos), *escleropsiquis*, *prenoser*, *grislumbres* (de vislumbres cruzados con gris o lumbres cenicientas apagándose), *sombracanes*, *acreencias*, *neuroyertos* (zombis), *egohueco*, *vivisecante*, *almamasa* (sujeto que permanece atado a los medios de desinformación, incluso cuando no lo desinforman), *metafisirrata*, *plenicorrupto*, *luzlatido* ... (Bonal García, 2000)

Algo semejante se nota en la poesía de Vallejo, aunque parece que Vallejo esté más cercano a los procedimientos poéticos y estilísticos de Huidobro. A Vallejo también le entusiasma la modernización, lo que se nota en el uso frecuente de expresiones técnicas y en el uso de números (crea una simbología especial). También el momento visual es muy importante para su poesía – experimenta con signos ortográficos, con mayúsculas y con números, obteniendo de esta manera efectos interesantes. Sus poemas son relativamente cortos, sin rimas, pero dramáticos e impresionantes.

En 1922 publica *Trilce* – el libro de poesía que rompe completamente con la tradición. Se trata de una poesía absolutamente nueva, de una ruptura radical con la estética anterior. Vallejo se muestra un poeta anti-lírico; aspira a expresar lo inexpressable, no se contenta con el lenguaje que se ve forzado a usar y sólo puede expresar su desesperación en frases que apenas tienen sentido, explorando de este modo los límites del lenguaje. La estructura es una posible estructura castellana, pero carece de sentido:

Tiempo Tiempo.

Mediodía estacando entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo

Era Era. (Vallejo, 1999: 2)

Utiliza un lenguaje ‘positivo’ – números, fechas, lugares, términos científicos ... (“999 calorías / rumbbb...Trrrapprrr rrach...chaz / serpentínica u del dizcochero”; “Treinta y tres tillones trescientos treinta / y tres calorías” (Vallejo, 1999: 32). Los números son muy importantes porque indican un sentido de armonía y orden que se ha vaciado de significación. De ahí una simbología numérica nueva: cero es nada; uno es símbolo de soledad individual, el ideal imposible de unidad; dos significa una dialéctica sin objeto, la dualidad imposible de la pareja:

Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto (Vallejo, 1999: 5);

tres es generación sin sentido; cuatro son las cuatro paredes de la celda:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número. (Vallejo, 1999: 18)

En los 67 poemas numerados sin título la palabra se distorsiona en un intento vano de captar lo inefable. Rechaza la rima y subvierte las convenciones ortográficas, convencido de que un mundo absurdo sólo puede proyectarse con un lenguaje desprendido de la racionalidad:

Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (- - - - - Mejor
no digo nada. (Vallejo, 1999: 32)

Trilce es un libro vanguardista, pero no sólo por sus rarezas retóricas y fonéticas, o por sus versos en mayúsculas o verticales, sino por la búsqueda de algo que está más allá de la realidad.

III.

Girondo está más cercano a Borges porque los dos son ultraístas y comparten la misma filosofía, y Vallejo está más cercano a Huidobro, pero no lleva la desintegración del lenguaje a tales extremos como Huidobro. Si Huidobro y Borges están en polos opuestos, se puede decir que Girondo y Vallejo se encuentran a medio camino entre ellos.

Como se puede ver, los cuatro poetas vanguardistas rompen las normas antiguas y establecen las nuevas de la poética vanguardista. Lo que sí es fascinante es que su poesía, casi un siglo después de haber sido escrita, sigue siendo vanguardista, nueva y contemporánea, sigue sorprendiéndonos y chocándonos. Lo que quiere decir que los cuatro poetas lograron cumplir con su objetivo principal – ser diferentes.

Borges, después de haber renunciado su breve “equivocación ultraísta”, en el prólogo a una edición de *Fervor de Buenos Aires*, dice que se trataba de un proceso natural:

Como los de 1969, los jóvenes de 1923 eran tímidos. Temerosos de una íntima pobreza, trataban como ahora, de escamotearla bajo inocentes novedades ruidosas. (Borges, 1969: 9)

Pero los vanguardistas fueron más allá de simplemente ser diferentes – permanecieron diferentes. Girondo da las claves del ultraísmo y de su programa ideológico en *Mar-tín Fierro*, en febrero de 1924, donde dice que

“todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo. (Girondo, 1924)

Y justamente esta es la razón de la contemporaneidad de la poética vanguardista.

Bibliografía

- Bonal García, F. (2000): “Un poeta de andamios”. En: <http://meltingpot.fortunecity.com>
- Borges, J. L. (1920): “Al margen de la moderna lírica”. En: *Grecia*, No. 13.
- Borges, J. L. (2000): *Antología poética 1923 – 1977*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1969): *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1919): “Himno del mar”. En: *Grecia*, No. 37.
- Cervera Salinas, V. (1992): *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Universidad de Murcia.
- Fernández, T., Millares S., Becerra E. (1995): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universitas.
- Franco, J. (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Girondo, O. (1924): “Manifiesto”. En: *Martín Fierro*, No. 4.
- Girondo, O. (1922): “Veinte poemas para ser leídos en el tranvía”. En: www.trincoll.edu.ar
- Huidobro, V. (1998): *Altazor, Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra.
- Huidobro, V. (1914): *Las pagodas ocultas*. Santiago: Universitaria.
- Jakobson, R. (1958): *Linguística y poética*.
- Jiménez, J. O. (2000): *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1814–1987*. Madrid: Alianza Editorial.
- Milleret, J. (1970): *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Ávila.
- Oviedo, J. M. (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parra, N. (1998): *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra.
- Torre, G. de (1974): *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- Vallejo, C. (1997): *España, aparta de mí este cáliz, Poemas humanos*. Barcelona: Ediciones 29.
- Vallejo, C. (1999): *Trilce*. Buenos Aires: Editorial Losada.

ŠTIRJE AVANTGARDNI PESNIKI IN SOČASNOST NJIHOVIH POETIK: HUIDOBRO, VALLEJO, GIRONDO IN BORGES

Čeprav v Huidobrovi, Vallejovi, Girondovi in Borgesovi poeziji izstopajo najpomembnejše značilnosti avantgardne estetike, so v njej tudi vidne razlike. Huidobra, ki jezik dezintegrira do skrajnosti, in Borgesa, čigar glavni pesniški postopek je metafora, lahko pojmujejo kot nasprotna pola. Gironde in Vallejo sta sredi poti, navdušujejo ju sodobni izrazi, tehnicizmi, znanstveni termini, številke ... Avantgardna poezija je bila nova in šokantna v svojem času, a je še danes zanimiva in preseneča. Skoraj stoletje pozneje je še vedno sodobna.

NATURALITAT LINGÜÍSTICA EN CATALÀ: CONCORDANÇA AMB L'OBJECTE

A Eslovènia hem ampliat la sintaxi natural de Klagenfurt a la recerca del comportament de les expressions sintàctiques sinonímiques o quasi sinonímiques, aquí anomenades variants sintàctiques. El nostre treball que segueix ve il·lustrat amb exemples (morfo)sintàctics del català. (La teoria de la naturalitat lingüística encara no havia estat tractada en català). Els exemples van referits a la concordança amb l'objecte directe. El material lingüístic està dividit en deduccions enumerades, en cada una de les quals es prediu l'existència d'unes condicions (morfo)sintàctiques basant-se en els pressupostos adients i les normes d'Andersen sobre la concordança d'un valor de marcació amb un altre valor de marcació.

Introducció

L'objecte d'aquesta aportació és la teoria (lingüística universal), que ha estat desenvolupada a Eslovènia per uns quants joves lingüistes (sota la meua direcció). El seu abast el comprovem majoritàriament amb material de l'anglès, l'alemany i l'eslovè. La base del nostre treball és la teoria (lingüística) de la naturalitat, tal i com ha estat desenvolupada per algunes universitats austríaques i alemanyes; per exemple: Mayerthaler (1981), Wurzel (1984), Dressler i altres (1987) i Dressler (2000). La teoria de la naturalitat també ha estat emprada en el camp de la sintaxi especialment a la Universitat de Klagenfurt; les publicacions bàsiques són: Dotter (1990), Mayerthaler & Fliedl (1993) i Mayerthaler i altres (1993, 1995, 1998). El grup de treball eslovè ha fet un afegitó a la sintaxi natural de Klagenfurt, que estudia el comportament de les expressions (morfo)sintàctiques sinonímiques o quasi sinonímiques, aquí anomenades variants sintàctiques. Sempre que és possible d'ubicar un parell de variants a una mateixa escala de naturalitat, i es pot, per tant, afirmar que una variant és més natural que l'altre, la nostra teoria és capaç de determinar quines són les propietats gramaticals d'aquestes dues variants.

Mayerthaler (1981: 10 *et passim*) en la teoria de la naturalitat lingüística hi distingeix entre sem- i sym-naturalitat. Com que en aquest article empro només la sem-naturalitat no em cal debatre sobre la distinció de Mayerthaler. En aquest article la sem-naturalitat serà anomenada d'ara endavant simplement naturalitat. El predicat "natural" serà definit com a senzill (per al parlant) des del punt de vista cognitiu. Aques tipus de naturalitat és semblant a la marcació tradicional. Així doncs, i com a primera orientació, podem establir-li al lector la següent equació aproximada: α marcació = - α naturalitat. Resulta gairebé impossible de comparar la marcació i la naturalitat en l'àmbit de la (morfo)sintaxi, tenint en compte que l'ús d'ambdues en aquest camp és objecte de canvis constants.

Els valors de la naturalitat seran citats en escales de naturalitat. El format bàsic és $>\text{nat}(A, B)$, és a dir que tenint en compte la complexitat cognitiva A és més natural que B. A aquest esquema hi afegim els dos següents formats, derivats del bàsic, per tal de cobrir els possibles usos optatius d'A o de B:

(i) $>\text{nat}(A + B, B)$, és a dir que tenint en compte la complexitat cognitiva l'ús optatiu de B (respecte A) és més natural que l'ús obligatori de només B;

(ii) $>\text{nat}(A, A + B)$ és a dir que tenint en compte la complexitat cognitiva l'ús obligatori d'A és més natural que l'ús optatiu d'A (respecte B).

Podem afirmar que qualsevol escala que dels formats derivats (i-ii) és correcta, sempre i quan sigui possible d'afirmar que també és correcta dins el format bàsic $>\text{nat}(A, B)$. Quan fem una escala dels formats derivats, n'hi haurà prou de fonamentar l'escala corresponent en el format bàsic. Tenint en compte que les llengües tenen molts usos optatius, l'aplicabilitat del meu esquema seria reduïda en gran mesura, de no ser dels formats afegits.

En aquest article els exemples lingüístics estan treballats en "deduccions". Cada deducció conté almenys dues escales de naturalitat. Els valors de naturalitat d'aquestes dues escales són classificats segons el principi de concordança de marcadura introduït per Andersen el 1968 (repetit el 2001). Aquest principi està adaptat a la naturalitat de la següent manera: Allò que és més natural tendeix a vincular-se amb un exemplar d'allò que és més natural; allò que és menys natural tendeix a vincular-se amb un exemplar d'allò que és menys natural.

Els mètodes bàsics de determinació de la naturalitat són els següents:

(a) Principi del mínim esforç (Havers 1931: 171). Allò que més s'adiu a aquest principi és més natural. Allò que és senzill des del punt de vista cognitiu, que és fàcil de produir per al parlant, fàcil d'evocar de la memòria, etc.

(b) Edat filogenètica. Allò que és filogenèticament més antic és més natural. La llengua fa seu allò que és cognitivament més senzill per al parlant.

(c) Prototipicitat. Allò més proper al prototip és més natural.

(d) Grau d'integració a la frase. Allò que està més integrat a la frase és més natural. Aquest punt es basa parcialment en el punt (c): la posició sintàctica prototípica requereix que l'element sintàctic estigui ben integrat a la seva construcció sintàctica.

(e) Freqüència (en l'ànim de Fenk-Oczlon, 1991). Allò que amb més freqüència és token- i/o typewise és més natural. Allò que per al parlant és cognitivament més senzill s'empra més.

(f) Conjunt petit vs. conjunt gran. Un conjunt petit d'unitats és més natural que un conjunt gran. Durant el discurs al parlant li resulta més senzill d'escollir unitats d'un conjunt petit que d'un conjunt gran.

(g) Ús especialitzat vs. ús no especialitzat. L'ús especialitzat d'una categoria és més natural que el seu ús no especialitzat. Aquesta generalitat es basa en la següent idea. Només en els lexemes, paradigmes i construccions més naturals hi apareixen tots els tipus de categories, i el seu ús disminueix si ens allunyem d'aquest nucli. Prenguem com a exemple una llengua els sintagmes nominals de la qual es distingeixen entre singular, dual i plu-

ral. Per bé que singular, dual i plural no són tots ells igual de naturals, cada un d'ells és altament natural en el seu àmbit. Per exemple: el dual és altament natural (especialitzat) com a expressió de dualitat: >nat (dual, singular/plural) / en expressions de dualitat. Això concorda amb la circumstància que en els sintagmes nominals més naturals, els pronoms personals, tots ells hi tenen presència, mentre que és possible que només siguin presents fins a un cert punt en la resta de sintagmes nominals de l'idioma. (Cal recordar les normes anteriorment anomenades sobre la classificació.) Les dades tipològiques rellevants sobre els nombres gramaticals són a Corbett (2000).

(h) Ús vs. no ús. L'ús d'una categoria/procés és més natural que el seu no ús. Amb aquest principi es pot definir la frontera entre l'ús i el no ús d'una categoria/procés. Com que normalment una categoria/procés apareix (també) en les unitats més naturals del tipus natural, els principis de classificació obliguen a suposar que l'ús d'aquesta categoria o procés és més natural que el seu no ús. Per exemple: >nat (+ dual, - dual) / en expressions de dualitat. Exemple d'un procés: raising. Mireu el punt anterior (g).

(i) Assumible vs. inassumible. Una unitat (morfo)sintàctica assumible és més natural que una d'inassumible. Aquesta afirmació ve ser l'axioma del meu esquema teòric. Dit planerament, la raó per la qual una construcció no és assumible és perquè la seva naturalitat és relativament baixa en comparació amb una construcció correlativa.

L'aportació creadora del lingüista consisteix en veure quin dels punts esmentats cal aplicar a cada circumstància. Per exemple, pel que fa al punt (e), referit a la freqüència, cal tenir en compte que només algunes unitats/categories/processos naturals són més freqüents que les seves corresponents unitats/categories/processos menys naturals.

Introduïrem gradualment l'exemplificació d'alguns dels punts (a-i) així com també altres mètodes de determinació de la naturalitat.

Emprarem l'esquema que acabem de presentar en algunes variants (morfo) sintàctiques del català. (Els exemples tracten la concordança de l'objecte i volen ser senzills.) L'extensió màxima de cadascun d'ells és de dues oracions relatives. Tal i com ja hem esmentat cada exemple ve presentat en forma de deducció. L'ordre de les deduccions és bàsicament arbitrari.

Pel que fa a les dades sobre el català i en concret als exemples que seran tractats a continuació, em baso en el treball de John Charles Smith, vegeu Smith (2001) i les referències que ell mateix fa a publicacions pròpies anteriors.

Com qualsevol altre idioma romànic el català coneix la concordança de l'objecte directe en els temps perfets, per exemple *les he vist*s. (La terminació subratllada del verb principal concorda en gènere i nombre amb l'objecte del mateix verb *les*.) Dins del marc dels temps perfets, la concordança pot ser completa o bé no haver-n'hi, depenent del parlant. Hi ha cinc nivells intermedis en els quals la concordança hi és cada cop més limitada (de nou depenent del parlant), el que es pot explicar com a porcés devers la plena no concordança. Precisament les deduccions següents es centren en aquests nivells intermedis.

Llistat d'exemples (degut a la concordança de l'objecte les terminacions emprades estan entre parèntesis): *He vist(es) les pel·lícules. Quines pel·lícules he vist(es)? Les pel·lícules que he vist(es). Us he vist(es). Els he vist(s). Les he vist(es).*

1. Català (dialecte). Alguns parlants tenen concordança del participi amb TOTS els objectes directes precedents, pero amb CAP de posterior. Paradigma: *He vist les pel·lícules. Quines pel·lícules he vistes? Les pel·lícules que he vistes. Us he vistes. Els he vists. Les he vistes.*

Les dues variants sintàctiques: concordança del participi amb tots els objectes directes precedents i concordança del participi amb tots els objectes directes posteriors.

1. Pressupostos de la teoria de la naturalitat:

1.1. >nat (+, -) / concordança de l'objecte

És a dir, la realització de la concordança és més natural que la seva irrealització. –Vegeu el punt (g) de la introducció.

1.2. >nat (precedent, posterior) / controlador de la concordança

És a dir, el controlador de la concordança situat davant del receptor, és més natural que el controlador de la concordança situat després del receptor, ja que la primera alternativa facilita un tractament més local de l'oració que no pas la segona. En aquest sentit l'escala manté el principi del mínim esforç. –Vegeu el punt (a) de la introducció.

2. Concordança de la marcació (Andersen 2001) aplicada a la naturalitat:

2.1. >nat tendeix a vincular-se amb un altre >nat

2.2. <nat tendeix a vincular-se amb un altre <nat

El >nat (= alt valor de naturalitat) de l'escala 1.1. és +concordança de l'objecte. Aquest està vinculat amb el >nat de l'escala 1.2., que precedeix el controlador de la concordança. El <nat (baix valor de naturalitat) de l'escala 1.1. és –concordança de l'objecte. Aquest està vinculat amb el <nat de l'escala 1.2., que és posterior al controlador de la concordança.

3. Conseqüències:

Si hi ha cap diferència entre els controladors de la concordança de l'objecte precedent i el posterior, de tal manera que un ocasiona la concordança amb l'objecte i l'altre no, aleshores el controlador precedent tendeix a ocasionar la concordança amb l'objecte i en canvi el posterior no. Q.E.D.

Tal i com s'aprecia d'aquesta deducció el meu esquema no conté components generativistes i actua *ex post facto*. No puc predir l'existència de concordança amb l'objecte; no puc predir que la realització de la concordança amb l'objecte depengui del fet que el controlador de la concordança estigui davant o darrera el participi. Tantmateix si aquestes dades ens venen donades, es pot predir que hi haurà concordança amb el controlador precedent i no amb el posterior. No sembla versemblant que les circumstàncies poguessin ser inverses, és a dir que hi hagués concordança si els controladors fossin posteriors i que no n'hi hagués si fossin precedents, si la realització de la concordança amb l'objecte és la *differentia specifica* de totes dues circumstàncies. Aquestes prediccions (o sigui les “explicacions” sincròniques) són el motiu principal del meu treball. – *Mutatis mutandis*, aquesta nota és vàlida per totes les deduccions d'aquest article.

2. Català (dialecte). A alguns parlants els cal la concordança del participi només amb ALGUNS objectes directes precedents. Paradigma: *He vist les pel·lícules. Quines pel·lícules*

he vist? Les pel·lícules que he vistes. Us he vistes. Els he vists. Les he vistes. Hi ha, doncs, concordança amb els objectes directes precedents de relatiu i amb els que són pronoms clítics.

Les dues variants sintàctiques: concordança amb els objectes directes precedents de relatiu i amb els que són pronoms clítics i absència de concordança si el controlador és un sintagma nominal de significat ple.

1. Pressupostos de la teoria de la naturalitat:

1.1. >nat (+, -) / concordança de l'objecte

És a dir, la realització de la concordança és més natural que la irrealització. –Vegeu el punt (g) de la introducció.

1.2. >nat (pronom clíctic i pronom de relatiu; un altre sintagma nominal)

És a dir, els pronoms clítics i els pronoms de relatiu són més naturals que els altres sintagmes nominals. –Els pronoms clítics i els pronoms de relatiu conformen un conjunt petit; la resta de sintagmes nominals en conformen un de gran. –Vegeu el punt (f) de la introducció.

2. Concordança de la marcació (Andersen 2001) aplicada a la naturalitat:

2.1. >nat tendeix a vincular-se amb un altre >nat

2.2. <nat tendeix a vincular-se amb un altre <nat

3. Conseqüències:

Si hi ha cap diferència entre els pronoms clítics i els pronoms de relatiu per un cantó i la resta de sintagmes nominals per un altre, de tal manera que un tipus de sintagmes nominals controla la concordança amb l'objecte directe i un altre no, aleshores els que tendeixen a controlar la concordança de l'objecte són els pronoms clítics i els de relatiu, en canvi la resta de sintagmes nominals no hi tendeix. Q.E.D.

3. Català (en part de la literatura). A alguns parlants els cal la concordança del participi només amb **ALGUNS** objectes directes precedents. Paradigma: *He vist les pel·lícules. Quines pel·lícules he vist? Les pel·lícules que he vist. Us he vistes. Els he vists. Les he vistes.* Hi ha, doncs, concordança només amb els objectes directes precedents que són pronoms clítics.

Les dues variants sintàctiques: concordança del participi amb els objectes directes precedents que són pronoms clítics i absència de concordança del participi controlat després d'altres sintagmes nominals.

1. Pressupostos de la teoria de la naturalitat:

1.1. >nat (+, -) / concordança de l'objecte

És a dir, la realització de la concordança és més natural que la irrealització. –Vegeu el punt (g) de la introducció.

1.2. >nat (pronom clíctic, un altre sintagma nominal)

És a dir, el pronom clíctic és més natural que els altres sintagmes nominals. –Els pronoms clítics conformen un conjunt petit; la resta de sintagmes nominals en conformen un de gran. –Vegeu el punt (f) de la introducció.

2. Concordança de la marcació (Andersen 2001) aplicada a la naturalitat:

2.1. >nat tendeix a vincular-se amb un altre >nat

2.2. <nat tendeix a vincular-se amb un altre <nat

3. Conseqüències:

Si hi ha cap diferència entre els pronoms clítics i la resta de sintagmes nominals, de tal manera que un tipus de sintagmes nominals controla la concordança amb l'objecte directe i un altre no, aleshores els que tendeixen a controlar la concordança de l'objecte són els pronoms clítics, en canvi la resta de sintagmes nominals no hi tendeix. Q.E.D.

4. Català (alguns autors): A alguns parlants els cal la concordança del participi només amb **ALGUNS** objectes directes precedents. Paradigma: *He vist les pel·lícules. Quines pel·lícules he vist? Les pel·lícules que he vist. Us he vist. Els he vists. Les he vistes.* Hi ha, doncs, concordança només amb els objectes directes precedents que són pronoms clítics en tercera persona.

Les dues variants sintàctiques: concordança del participi amb els objectes directes precedents que són pronoms clítics en tercera persona i absència de concordança del participi controlat després d'altres sintagmes nominals.

1. Pressupostos de la teoria de la naturalitat:

1.1. >nat (+, -) / concordança de l'objecte

És a dir, la realització de la concordança és més natural que la irrealització. –Vegeu el punt (g) de la introducció.

1.2. >nat (pronom clític en tercera persona, un altre sintagma nominal)

És a dir, el pronom clític en tercera persona és més natural que els altres sintagmes nominals. –Els pronoms clítics en tercera persona conformen un conjunt petit; la resta de sintagmes nominals en conformen un de gran. –Vegeu el punt (f) de la introducció.

2. Concordança de la marcació (Andersen 2001) aplicada a la naturalitat:

2.1. >nat tendeix a vincular-se amb un altre >nat

2.2. <nat tendeix a vincular-se amb un altre <nat

3. Conseqüències:

Si hi ha cap diferència entre els pronoms clítics en tercera persona i la resta de sintagmes nominals, de tal manera que un tipus de sintagmes nominals controla la concordança amb l'objecte directe i un altre no, aleshores els que tendeixen a controlar la concordança de l'objecte són els pronoms clítics, en canvi la resta de sintagmes nominals no hi tendeix. Q.E.D.

5. Català (registre estàndard). Dins el marc dels pronoms clítics en tercera persona, en singular hi ha concordança del participi amb tots els objectes directes precedents, però en plural només amb els objectes directes en femení. Paradigma: *Els he vist. Les he vistes.*

1. Pressupostos de la teoria de la naturalitat:

1.1. >nat (singular, plural)

És a dir, el singular és més natural que el plural. – (Mayerthaler 1981: 15). En termes mitjans el singular està codificat amb $-\emptyset$ més sovint que el plural.

1.2. >nat (masculí, femení) / gènere

És a dir, el gènere masculí és més natural que el femení. – (Mayerthaler 1981: 15). En termes mitjans el gènere masculí està codificat amb $-\emptyset$ més sovint que el femení.

Exemple especial de 1.2:

1.2.1. >nat (masculí i femení, només femení) / gènere

És a dir, l'ús dels gèneres masculí i femení és més natural que l'ús de només femení. –L'escala té el format >nat (A + B, B). –Vegeu la introducció.

2. Concordança de la marcció (Andersen 2001) aplicada a la naturalitat:

2.1. >nat tendeix a vincular-se amb un altre >nat

2.2. <nat tendeix a vincular-se amb un altre <nat

3. Conseqüències:

Si en el marc de la concordança dels pronoms clítics de tercera persona amb el participi hi ha cap diferència entre singular i plural, de tal manera que un nombre comporta la concordança tant de gènere masculí com de femení i l'altre nombre només la concordança del gènere femení, aleshores el singular tendeix a la realització de la concordança tant de masculí com de femení mentre que el plural tendeix només a la realització de la concordança del femení. Q.E.D.

6. Gascó. Tipus *la chanson que j'ai chantée* “la cançó que jo he cantat” vs. tipus *c'est celle que je vous ai dite* “és aquella que us he dit”. Tal i com Smith (2001: 215) dono dos exemples del francès estàndard. El primer tipus és més freqüent que el segon.

Les dues variants sintàctiques: el tipus *la chanson que j'ai chantée* i el tipus *c'est celle que je vous ai dite*.

1. Pressupostos de la teoria de la naturalitat:

1.1. >nat (pronom, un altre sintagma nominal)

És a dir, el pronom és més natural que un altre sintagma nominal. –Els pronoms conformen un conjunt petit; la resta de sintagmes nominals en conformen un de gran. –Vegeu el punt (f) de la introducció.

1.2. >nat (més freqüent, menys freqüent) / unitat

La unitat més freqüent és més natural que la unitat menys freqüent. –Vegeu el punt (e) de la introducció.

2. Concordança de la marcció (Andersen 2001) aplicada a la naturalitat:

2.1. >nat tendeix a vincular-se amb un altre >nat

2.2. <nat tendeix a vincular-se amb un altre <nat

3. Conseqüències:

Si hi ha cap diferència entre el tipus *la chanson que j'ai chantée* i el tipus *c'est celle que je vous ai dite*, de tal manera que un tipus sigui més freqüent que l'altre, aleshores el tipus *c'est celle que je vous ai dite* tendeix a ser més freqüent i el tipus *la chanson que j'ai chantée* tendeix a ser-ho menys. Q.E.D.

Conclusió

En les conseqüències de cada deducció s'hi prediuen algunes circumstàncies. Les circumstàncies predictibles no poden ser diferents. (Sobretot no seria versemblant que les circumstàncies fossin inverses). En aquest sentit totes les circumstàncies són descrites en deduccions i aclarides ("explicades" sincrònicament).

De cada deducció també en veiem quins pressupostos en forma d'escalles de naturalitat poden conduir a la predicció adient. L'aportació creativa del lingüista consisteix a saber quina escala convé utilitzar i en quin dels seus tres formats disponibles. (En relació a això és vital que la tria de possibilitats del lingüista sigui fortament limitada.) Per això és possible que es pugui deduir la mateixa predicció a partir de classes de pressupostos alternatius. Aquesta possibilitat no ha estat emprada en aquest article.

traducció: Jordi Magrinyà i D.

Referències

- Andersen, Henning, »IE. *s after i, u, r, k in Baltic and Slavic«. *Acta Linguistica Hafniensia* 11, 171–90. 1968.
- Andersen, Henning, »Markedness and the theory of linguistic change«. In: Andersen 2001, 21–57.
- Andersen, Henning (ed.), *Actualization: Linguistic change in progress*. Amsterdam: Benjamins. 2001.
- Booij, Geert, Christian Lehmann & Joachim Mugdan (eds.), *Morphologie: ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung*, Volume I. Berlin: de Gruyter. 2000.
- Corbett, Greville G., *Number*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.
- Dotter, Franz, *Nichtarbitrarität und Ikonizität in der Syntax*. Hamburg: Buske. 1990.
- Dressler, Wolfgang U., Willi Mayerthaler, Oswald Panagl & Wolfgang U. Wurzel, *Leitmotifs in natural morphology*. Amsterdam: Benjamins. 1987.
- Dressler, Wolfgang U., »Naturalness«. In: Booij et al. (eds.) 2000, 288–96.
- Frenk-Oczlon, Gertraud, »Frequenz und Kognition – Frequenz und Markiertheit«. *Folia Linguistica* 25, 361–94. 1991.
- Greenberg, Joseph H., *Language Universals*. The Hague: Mouton. 1996.
- Havers, Wilhelm, *Handbuch der erklärenden Syntax*. Heidelberg: Winter. 1931.
- Jacobs, Joachim, Arnim von Stechow, Wolfgang Sternefeld & Theo Vennemann (eds.), *Syntax*, Volume I. Berlin: de Gruyter. 1993.
- Mayerthaler, Willi, *Morphologische Natürlichkeit*. Wiesbaden: Athenaion. 1981. –English version: Mayerthaler 1988.
- Mayerthaler, Willi, *Morphological naturalness*. Ann Arbor: Karoma. 1988.
- Mayerthaler, Willi & Günther Fliedl, »Natürlichkeitstheoretische Syntax«. In: Jacobs et al. (eds.) 1993, 610–35.

- Mayerthaler, Willi, Günther Fliedl & Christian Winkler, *Infinitivprominenz in europäischen Sprachen. Teil I: Die Romania (samt Baskisch)*. Tübingen: Narr. 1993.
- Mayerthaler, Willi, Günther Fliedl & Christian Winkler, *Infinitivprominenz in europäischen Sprachen. Teil II: Der Alpen-Adria-Raum als Schnittstelle von Germanisch, Romanisch und Slawisch*. Tübingen: Narr. 1995.
- Mayerthaler, Willi, Günther Fliedl & Christian Winkler, *Lexikon der Natürlichkeitstheoretischen Syntax und Morphosyntax*. Tübingen: Stauffenburg. 1998.
- Smith, John C., »Perceptual factors and the disappearance of agreement between past participle and direct object in Romance«. In: Smith & Maiden (eds.) 1995, 161–80.
- Smith, John C., and Martin Maiden (eds.), *Linguistic Theory and the Romance Languages*. Amsterdam: Benjamins. 1995.
- Smith, John C., »Markedness, functionality, and perseveration in the actualization of a morphosyntactic change«. In: Andersen (ed.) 2001, 203–23.
- Wurzel, Wolfgang U., *Flexionsmorphologie und Natürlichkeit*. Berlin: Akademie-Verlag. 1984.

JEZIKOVNA NARAVNOST V KATALONŠČINI – UJEMANJE S PREDMETOM

V Sloveniji smo naravno skladnjo celovške šole razširili na raziskave vedenja sopomenskih in domala sopomenskih (obliko)skladenjskih izrazov, tu imenovanih skladenjske dvojnice. Naše delo je zgoraj ponazorjeno z (obliko)skladnjo katalonskega "ujemanja s predmetom". Jezikovno gradivo se obravnava v t.i. izpeljavah. V vsaki izpeljavi je napovedan obstoj nekih (obliko)skladenjskih razmer, in sicer na podlagi primernih predpostavk in Andersenovih pravil o prirejanju ene vrednosti zaznamovanosti drugi taki vrednosti.

Temeljni dosežek teorije: če sta dani dve (obliko)skladenjski dvojnici, od katerih ima ena lastnost A, druga pa lastnost B, zmore teorija odgovoriti na vprašanje, katera izmed obeh dvojnic ima katero izmed lastnosti A in B.

O PROCESO DE NORMATIVIZACIÓN DA LINGUA GALEGA

A historia da lingua galega ven determinada en tódolos seus aspectos polos seguintes factores:

- o seu pasado común co portugués
- o seu tratamento como dialecto, ben do portugués, ben do castelán
- os factores sociopolíticos e de política lingüística derivados da súa integración no Estado Español
- a situación diglósica
- a falta dunha norma escrita aceptada por todos e o suficientemente difundida

É evidente que estes elementos se interrelacionan entre si e conforman un cadro xeral bastante problemático, polo menos se o comparamos coa situación da maioría das linguas do seu entorno xeográfico. Sen dúbida houbo avances de xigante no que atinxe ó estatus político, social e literario do galego, pero existen aínda aspectos que o sitúan nun nivel de desenvolvemento e madurez inferior ó doutras linguas. Isto pode explicar, por exemplo, o escaso coñecemento que hai da súa mera existencia en Europa, mesmo no ámbito de estudos de lingüística e filoloxía, que moitas veces non o recollen nin tan sequera nos mapas das linguas europeas, dos que nunca faltan nin o catalán nin o basco. Tamén é certo que non toda a culpa é dos lingüístas de fóra; tamén desde dentro, algúns non ven con malos ollos que o galego apareza recollido como variante do portugués.

A escrita, tanto a produción como a norma, é un dos aspectos máis problemáticos pero tamén no que máis se progresou. E, de non estar tan contaminada por factores de tipo ideolóxico, seguramente se acadarían máis metas e se solucionarían conflitos que resultan alleos á maior parte das linguas.

Previamente é preciso presentar e aclarar dous conceptos: o de normalización e o de normativización. Santamarina (en Monteagudo 1995: 125) explica a diferenza entre ámbolos dous conceptos ó defini-lo primeiro como “extensión social da lingua” e o segundo como a “escolla e formulación da norma”, ou, o que é o mesmo, entendemos como normalización o proceso conducente ó emprego dunha lingua en tódolos ámbitos da vida e actividades dun pobo. Normativización é a elaboración dun modelo de regras gramaticais e ortográficas e dun corpus léxico estable recollido en gramáticas e dicionarios respectivamente, que serve de referencia ós falantes dunha lingua especialmente no momento en que a desexan plasmar por escrito. Aínda que podemos dicir que o estado dun e doutro proceso é independente, pois pódese pensar en linguas que teñan unha norma estable e non teñan un uso normalizado, e, se ben máis difícil, viceversa, a precariedade do proceso de normalización da lingua galega ten o seu reflexo na inestabilidade e o coñecemento insuficiente da norma oficial. Veremos que esta situación ten a súa explicación ou parte da súa explicación na loita de enfoques lingüísticos determinados por posturas ideolóxicas varias.

A existencia dunha produción literaria en lingua galega medieval non se coñeceu ata o século XIX. Ata ese momento, a xente que comenzou a escribir en galego fíxoo desde unha postura bastante difícil e con certa idea de inferioridade. Os escritores do chamado Rexurdimento querían, desde unha postura reivindicativa, facer fronte ó xigante lingüístico do castelán, que tiña como unha das mostras do seu “poder” a riquísima tradición literaria, da que o galego, por aquel entón e por descoñecemento, carecía. Era pois o labor destes primeiros escritores en lingua galega dobre: por unha banda, a elaboración dun código escrito para a lingua e, pola outra, a creación dunha tradición literaria que outorgase á lingua un estatus máis elevado, o de lingua de produción literaria. É coñecido que a reivindicación en favor dos dereitos dos galegofalantes xa comenzara na época da Ilustración nas figuras de X. Cornide e Saavedra e dos padres Sobreira, Feixoo ou Martiño Sarmiento. Este último xa recoñecera os problemas que planteaba a ortografía á hora de recoller por escrito unha serie de coplas galegas. Pero non será ata a época do Rexurdimento que se manifesten con moita claridade unha serie de obstáculos e problemas principalmente no campo do léxico e a ortografía que serán constantes ó longo da historia ata os nosos días, e, por ser máis precisos, ata a reforma ortográfica da que estamos a falar. Disto falaremos con detalle máis adiante.

Temos que ser conscientes de que a lingua galega, carente de produción escrita e emprego nos ámbitos oficiais desde finais da Idade Media, reducida a unha especie de fala bárbara e inculta, se atopaba no século XIX nun estado de gran fragmentación dialectal. Se pensamos en fenómenos dialectais en linguas que teñen un carácter oficial e tradición escrita que funciona como factor de unidade, poderemos facernos unha idea de cal era a situación en Galicia despois dos Séculos Escuros. Por iso, os escritores do Rexurdimento botaron man nun primeiro momento do galego que eles coñecían, que non era outro que o galego que se falaba no seu ámbito xeográfico, moi contaminado por elementos do castelán e tamén por distorsións vulgarizantes. A división habitual que tódolos autores mencionan remóntase a Carballo Calero, que deu a esta etapa o nome de *dialectalismo*. A representante máis coñecida é, por suposto, Rosalía de Castro. O seguinte paso foi o *interdialectalismo*, durante o cal os autores entran en contacto entre sí e asumen na súa produción algunha das formas dos dialectos empregados polos outros autores. A última época desta división sería o *supradialectalismo*, que supón o avance cara a unha norma por encima das diferentes variedades dialectais e aceptada por todos.

Fernández Salgado e Monteagudo (Monteagudo, 1995: 134), sen embargo, consideran que esta división tradicional non se axusta á realidade ó presentar un proceso de etapas sucesivas claramente diferenciadas e sen volta atrás. Na súa opinión atópanse rasgos de dialectalismo en épocas posteriores ós intentos de tipo inter- e supradialectal. Eles, pola súa banda, propoñen a seguinte división, que remite ás teorías de Kloss e Muljačić:

- Galego popularizante (ata fins do século XIX, caracterizado polo interdialectalismo, vulgarismo, castelanismo)
- Galego enxebriante (ata 1936, caracterizado pola selección vocabular –portugués, galego antigo, outras linguas–, hiperenxebriños, castelanismos disfrazados, neoloxismos, ampliacións semánticas)
- Galego protoestándar (ata os 70)

- Galego estándar (ata a actualidade, marcado polo enfrontamento dos reintegracionistas e isolacionistas).

Tanto unha coma outra división deben ser tidas en conta á hora de facer un repaso da evolución do galego escrito e a elaboración dunha norma.

Os primeiros escritores “reais” en lingua galega despois dos séculos escuros aparecen agrupados, pois, no movemento que se deu en chamar “Rexurdimento”, e que se enmarca na revolución que supuxo o Romanticismo na emancipación dos pobos, a idea de liberdade e de recuperación das linguas e tradicións propias de cada rexión. Tres son os grandes nomes do Rexurdimento: Rosalía de Castro, Curros Enríquez e Eduardo Pondal. Rosalía de Castro publica en 1863 *Cantares Galegos*. Na súa obra acode, como xa dixemos, ó dialecto da zona de Santiago e, máis tarde, adopta elementos doutros dialectos do galego, ó entrar en contacto con outros escritores. A poesía é desde o primeiro momento o xénero literario hexemónico, pero pronto tamén se cultiva teatro e narrativa en galego. Por un lado temos os escritores que aceptan as formas procedentes do castelán, como Rosalía de Castro, mentres que outros, como Pintos, rexeitan as formas coincidentes co castelán, mesmo as etimolóxicamente lexítimas do galego, e cultivan unha vía diferencialista que se caracteriza polos hipergaleguismos e neoloxismos segundo formas de xeralización e transferencia dalguns resultados fonéticos e morfolóxicos dunhas palabras a palabras que nunca evolucionaron dese xeito (por exemplo: *zoa no lugar de zona por anaxía con persoa – persona).

Á parte da produción literaria, que funciona como primeiro intento de fixación por escrito da lingua e, por tanto, de xeito máis ou menos consciente, dunha norma, e que dá ó galego o estatus de lingua literaria, van aparecendo obras de tipo lingüístico, ben descritivo, ben normativo sobre a lingua galega. Alguns exemplos son: *Compendio de gramática gallego-castellana* (1864) de Francisco Mirás, *Diccionario gallego-castellano* (1865) de Francisco Xabier Rodríguez, *Gramática Gallega* (1868) de Xoán Antonio Saco e Arce, *El habla gallega. Observaciones y datos sobre su origen y vicisitudes* (1868) e *Diccionario Gallego* (1868) de Xoán Cuveiro Piñol, *Diccionario gallego-castellano* (1884) de Marcial Valladares, *Elementos de gramática gallega* (1882) de Marcial Valladares.

Tanto os escritores como os gramáticos enfróntanse a unha serie de problemas derivados da falta de tradición e de se teren educado nun sistema castelanfalante. De aí que sexa a gramática do castelán a que serve de primeira referencia para a maioría, por non dicir todos, deles. Os principais problemas son:

- acentuación
- uso ou non de apóstrofos para marcar elisión: a muller qu'está aló...
- uso ou non de guións para marcar elisión, rotacismo e lateralización: Tra-los montes (>tras os montes)
- representación gráfica da apertura das vocais (oso / óso)
- representación de fonemas como /ʃ/ ou /j/
- emprego do v/b (avogado, fronte o castelán abogado) e do h (harmonía)
- representación ou non do fenómeno da gheada e o seseo
- polimorfismo (concurrencia de dúas ou máis formas para unha mesma palabra,

incluso no mesmo escritor ou, o que é máis curioso, na mesma obra) contraccións, esp. do artigo indefinido coa preposición *a*

No percorrido ata os nosos días irei comentando a postura respecto a algún destes aspectos.

González Seoane (1994) fala da existencia de dúas correntes no Rexurdimento, a popularista e a cultista. Os da primeira corrente, representada por Saco e Arce, avogaban por unha gramática foneticista que reflectise a lingua máis popular e rústica, que se vía como garante da pureza da lingua fronte a contaminación castelá dos falantes cultos. Os partidarios da segunda corrente, como Valladares, abominan dos vulgarismos da fala máis rústica e teñen unha vocación máis prescriptiva.

É durante este tempo cando se descubren as cantigas medievais en galego-portugués, que aportan un referente máis no proceso de elaboración dunha norma. Pero parecía evidente que xa non podía ofrecer solucións para moitos fenómenos xurdidos tras uns sete séculos de evolución e de influencia do castelán.

En 1905 fúndase a Real Academia Galega baixo a dirección de Manuel Murguía, coa función de elaborar unha gramática e un diccionario. Neste marco é no que xorden as discusións en torno a aspectos concretos como a representación da contracción de preposición *a* co artigo indefinido. Así temos aoístas (que propoñen a forma lusa *ao*) e oístas (máis foneticistas, que propoñen a forma *ó*). Outro punto de discordia é a representación do fonema /ʃ/. Os etimoloxistas optan pola representación mediante as grafías *j*, *g* e *x*, moi próximo ó xeito portugués, dacordo co étimo latino correspondente, así: juvenil (> lat. *iuvenis*), gente (> lat. *gens*) e dixen (> lat. *dixi*). Mentres que os non etimoloxistas, que coinciden practicamente coa corrente foneticista, propoñen o emprego de *x* en tódolos casos nos que se teña que representa-lo fonema /ʃ/.

Nos primeiros anos do século XX aparecen, sempre neste contexto dunha maior concienciación e proceso reivindicativo do galego, as Irmandades da Fala. Fíxanse como meta a defensa de Galicia e do seu idioma propio. Ás Irmandades pertencen personalidades tan importantes como Cabanillas e Vilar Ponte. Dentro deste grupo atópanse os que están máis centrados na loita política a carón dos que dan máis importancia ó labor cultural. Son estes os que asumen moitas das tarefas que, de por sí, lle corresponderían á Real Academia Galega: a elaboración de gramáticas e dicionarios. Son froito obras como *Compendio de gramática galega* (1919) de Leandro Carré Alvarellos ou *Gramática do Idioma Galego* (1922) de Manuel Lugo Freire. Pero un dos méritos máis importantes das Irmandades é a edición da revista *A Nosa Terra*, que se converte nun referente indiscutible para tódolos intelectuais embarcados na normalización e normativización do galego. Este órgano asumirá, por exemplo, as normas recollidas en *Algunhas normas para a unificación do idioma galego* (1933), do Seminario de Estudos Galegos – fundado pola súa banda en 1923.

O Seminario supón un paso adiante na dignificación do galego, xa lingua de produción literaria e agora tamén de ciencia coa publicación de obras de tipo divulgativo en diversos campos. Paralelo ó Seminario actúa a Xeración Nós, que aparece englobada no movemento nacionalista. A Xeración Nós marca unha verdadeira época de ouro nas letras galegas con figuras como Risco ou Castelao, quen tamén exercerá unha importan-

te actividade política no seo do Partido Galeguista. Unha das reivindicacións do nacionalismo é a cooficialidade do galego co castelán.

Todo isto obriga a buscar non só o acordo máis amplo posible en cuestións ortográficas, senón tamén no campo léxico para cubri-las necesidades dos novos ámbitos de uso, con vocabulario máis abstracto e científico. O castelán deixa de se-la fonte máis importante para supli-las carencias do galego e agora o portugués adquire unha inusitada importancia, e, en menor medida, o galego medieval e outras linguas europeas como o francés ou o italiano. Non é casualidade que sexa nesta época o punto no que podemos situa-lo nacemento do movemento reintegracionista. Johan Vicente Viqueira escribe o artigo “Pol-a reforma da ortografía” (1918) con propostas que aproximarían o galego ó portugués na escrita.

Desde o Rexurdimento ata o punto de inflexión e retroceso que é a Guerra Civil e os inicios da Dictadura de Franco, podemos dicir que a normativa do galego acada unha estabilidade e aceptación considerable gracias á produción literaria e o traballo das Irmandades, o Seminario e a xente de “Nós”, vinculados en maior ou menor xeito á revista *A Nosa Terra*, que fai de propagador das formas máis empregadas e, por dicilo dalgunha forma, de referente de norma non oficial. Neste proceso podemos diferenciar dúas grandes correntes de proposta de normas: a máis foneticista e próxima á fala, e a máis etimolóxica e tendente á converxencia co portugués na escrita.

Coa Dictadura e o exilio de moitos intelectuais, Buenos Aires convértese no novo centro do galeguismo, tanto político como cultural. Sen embargo, non debemos pensar que na Península se deteñen por completo os esforzos por normaliza-lo galego. Se ben é verdade que nun comenzo só se logran publica-las obras de tintes folclóricos como os poemas de Rosalía, xa en 1950 fúndase a Editorial Galaxia e isto marca o inicio dunha actividade non só de publicación senón tamén de creación que, sen estridencias, vai gañando en importancia e calidade nos seguintes anos da Dictadura. Na década dos setenta o galego entra no ámbito universitario (creación da Cátedra de Lingua e Literatura Galega en 1972). En 1971 nace unha das institucións máis importantes da actualidade, o Instituto da Lingua Galega. Un ano antes a Real Academia Galega publicara as *Normas ortográficas do idioma galego*. Así pois vemos unha actividade que, aínda que tímida, será primordial no proceso de normalización que se inicia coa chegada da democracia en 1975–1977.

Coa Constitución e o Estatuto de Autonomía, o galego acada o estatus de lingua oficial. En 1982 a Xunta de Galicia asume como normativa oficial as *Normas Ortográficas e Morfolóxicas do Galego*, elaboradas por unha comisión que recolle gran parte das propostas da Real Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega. Sería demasiado prolixo nomear tódalas obras que antes ou despois se publicaron en relación coa normativización da lingua, pero cabe destacar a *Gramática Galega* (1986) do Instituto da Lingua Galega, e o *Diccionario da Lingua Galega* (1990) do ILG e RAG. É preciso sinalar que o diccionario “oficial” tivo unha difusión escasísima. O que realmente se acabou convertendo no diccionario de referencia para o sector oficialista foi o publicado pola editorial Xerais. Para moitos, esta normativa era unha traición á lingua galega por facer, na súa opinión, demasiadas concesións de tipo ortográfico, morfolóxico, sintáctico e léxico ós elementos

castelanizantes presentes na lingua galega. Non é alleo a esta postura que o goberno daquel entón fose de signo conservador e os defensores do reintegracionismo pertencían na súa maioría á corrente política de esquerda nacionalista, cando non ó independentismo. É o momento da radicalización dun cisma no proceso de normativización entre isolacionistas-oficialistas (que defenden a maior ou menor autosuficiencia do galego fronte o castelán e o portugués) e os lusistas e/ou reintegracionistas (que defenden unha aproximación ó portugués, para compensar a separación de ámbalas dúas linguas por motivos políticos que, segundo eles, nunca tivo que suceder). Representando a esta última corrente atopamos a Associação Galega da Língua (AGAL) que publica en 1983 e anos sucesivos o *Estudo crítico das Normas Ortográficas e Morfolóxicas do Idioma Galego, Acordo da Ortografía simplificada (a través dunha Comissao para a integración da lingua da Galiza)*. A medio camiño entre ámbalas dúas posturas está a Asociación Socio-Pedagóxica Galega, que elabora en 1980 as *Orientacións para a escrita do noso idioma*, que pretenden ser unha ponte entre normativa oficial e lusista.

A normativa oficial do ano 82, reformada nalgún aspecto no ano 95, presentaba, por dicilo dun xeito gráfico, unha victoria dos chamados isolacionistas fronte ós lusistas. Nesta normativa, que, por razóns obvias, non podemos recoller aquí completamente, consagrábanse os seguintes aspectos nos puntos máis conflictivos arriba sinalados:

- acentuación: salvo algunhas excepcións e aqueles casos sen correspondencia como as contraccións, aproximábanse moito ás normas de acentuación do castelán.
- uso de apóstrofos para marcar elisión: non se recolle na escrita.
- uso de guións: Fíxanse as normas para os alófonos do artigo (con e sen guión) tras algunhas formas verbais (rematadas en -s, -r e diptongo), algúns determinantes, adverbios e certas preposicións: *vou merca-lo libro, buscache-lo rapaz, pola mañá, tódolos días, u-lo neno ...*
- representación gráfica da apertura das vocais en caso de homografías: o til marca a apertura (óso/oso)
- representación de fonemas como /s/ ou /ɲ/: o grafema *x* para representa-lo son /s/ en tódolos contextos e o *ñ* para o /ɲ/, fronte a outras opcións como o *nh* do portugués ou o *ny* do catalán.
- emprego do *v/b* e do *h*: tratase de seguir un criterio etimolóxico non coincidente sempre coas solucións do castelán: avogado.
- representación ou non do fenómeno da gheada e o seseo: non se recolle.
- Polimorfismo: Trátase de evitar, aínda que persiste en algunhas formas como nos demostrativos neutros: *esto/isto*.
- Contraccións: Aconsellábase, pero admitíanse as dúas opcións, pola solución *ó* para a contracción de preposición *a* co artigo.

A reforma aprobada en xullo deste ano pola RAG e o ILG non é tan radical como os reintegracionistas puideren desexar pero supón, na miña opinión, unha concesión a algunhas das súas propostas, esp. no campo do léxico e de moitas terminacións (-bel a carón de -ble: *posibel/posible; -aría/-ería ...*). Neste punto é preciso aludir á bifurcación que se produciu dentro da tendencia lusista, entre reintegracionismo de “máximos” e

reintegracionismo de “mínimos”, que reflicte a maior ou menor proximidade á lingua portuguesa. Isto, na práctica, levou a tres opcións pero, curiosamente, a maior proximidade dábase entre o reintegracionismo de mínimos e o isolacionismo, e non entre as dúas ramas do reintegracionismo. Ó mesmo tempo, as dúas opcións próximas (mínimos e oficial) son as seguidas pola inmensa maioría dos usuarios, tendo o reintegracionismo de máximos unha presenza residual. Neste contexto é onde se produce o acordo.

Nos apartados arriba sinalados como puntos de conflito ó longo da historia da normativización habería que sinalar (neste punto basámonos no resume que se recolle na páxina web):

- acentuación: apenas cambios. Non se marca o hiato cando existe *h* entre as vocais (prohibo).
- uso de apóstrofos para marcar elisión: Admítense para reflecti-la lingua falada.
- uso de guións: Recoméndase o non emprego dos alófonos do artigo con guión, así no lugar de *vou merca-lo libro*, parece preferirse a forma: *vou mercar o libro*, aínda que na lingua falada se emprega a forma alófona.
- Polimorfismo: Elimínanse as formas neutras con *e*: esto.
- Contraccións: Introdúcese a solución dos aoístas como a preferible a carón da solución oísta para a contracción da preposición *a* co artigo, se ben na lingua falada a práctica maioría pronuncia /o/.

Neste punto é preciso comentar o que entendo como unha reforma contradictoria, xa que, mentres algunhas solucións como a eliminación dos grupos cultos *ct* e *cc* na maioría dos casos (conflito) ou a aceptación de formas como *anque* e máis formas rematadas en *-za* e *-zo* (diferenza) supoñen un acercamento ás teses foneticistas, outras reformas como o retorno á solución *ao* ou a preferencia do non emprego do alófono do artigo na escrita, son un claro afastamento da fala e desa postura máis foneticista dos primeiros casos comentados.

Neste artigo intentei mostrar a grandes rasgos o que foi e é o proceso de normativización da lingua galega, marcado polos dous colosos lingüísticos que a rodean ou mesmo a cobren e a situación sociopolítica actual e ó longo da súa historia. Reflectíndose nas diferentes solucións dadas durante este tempo obsérvase a presenza de dúas correntes, a isolacionista-oficialista e a reintegracionista-lusista. A última reforma non é, en parte, outra cousa máis que o resultado desta escisión e o desexo de superala dun xeito aceptable para ámbalas dúas partes. Eu opino que reformas deste tipo nunha lingua con tantos problemas no campo da normalización de uso non traen senón confusión e non axudan no seu proceso cara ó que podemos considerar o estado natural dunha lingua, que é o do seu emprego en tódolos campos de uso cunha norma coñecida e recoñecida como tal por tódolos falantes. Por outro lado, a necesidade de crear unha norma escrita ten a vantaxe de permitirmos elaborala o máis próxima posible a lingua falada. Algunhas das propostas aprobadas son un paso atrás nesta dirección, e, ademais, un paso en contradicción con outros e que resultan paradóxicos e contradictorios.

Pero é evidente que a miña pode ser unha postura cómoda e propia de mentes conservadoras pechadas a calquera tipo de cambio, como ocorreu en moitos casos cos críti-

cos fatalistas que se opuxeron á última reforma ortográfica da lingua alemana e que, pese ás dificultades, está a se abrir paso e a se asentar sen problemas. Esperemos que o mesmo ocurra coa reforma da ortografía galega deste ano.

Bibliografía

Dosil López, Benxamín / Riveiro Costa, Xesús (1996): *Diccionario de Ortografía da Lingua Galega*. A Coruña: Fontel.

García de Diego, V. (1984): *Elementos de Gramática Histórica Gallega (Fonética-Morfología) 1909*. Santiago de Compostela: Verba 23.

Mariño Paz, Ramón (1998): *Historia da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Monteagudo, Henrique (Ed.) (1995): *Estudios de sociolingüística galega sobre a norma do galego culto*. Vigo: Galaxia.

Real Academia Galega / Instituto da Lingua Galega (1995): *Normas Ortográficas e Morfolóxicas do Idioma Galego*. Vigo.

PROCES NORMIRANJA GALICIJSKEGA JEZIKA

Zgodovinski razvoj galicijščine določajo nekateri dejavniki, kot so njena skupna preteklost s portugalsčino, zakoreninjeno mnenje, da je dialekt portugalsčine ali celo španščine, sociopolitični dejavniki, ki izhajajo iz sedanjega položaja Galicije v španski državi ter pomanjkanje dovolj razširjene in splošno sprejete norme za knjižni jezik. Galicijščina ni poznala knjižnega jezika niti uradne rabe od konca srednjega veka do 19. stoletja, ko je nastopil tako imenovani preporod v galicijski književnosti (*Rexurdimento*) s pesnico Rosalío de Castro na čelu in njenimi *Cantares Galegos* z leta 1863. Zastoj v razvoju knjižnega jezika je nastopil v obdobju frankizma. Takrat se je večina galicijskih intelektualcev izselila, Buenos Aires pa je postal novo središče galicijske kulture. Ko nastopi demokracija, se tudi za galicijščino začnejo novi časi, saj s statutom o avtonomiji Galicije postane uradni jezik pokrajine. Avtor v svojem članku opisuje današnji položaj jezika, glavne značilnosti procesa njegovega normiranja in najnovejšo reformo pravopisa.

OTRO DÍA HABÍA DE VOLVER AL DURO EJERCICIO DE LAS ARMAS

1. En *El Quijote* de Cervantes el pronombre indefinido *otro* aparece frecuentemente y con varios valores semánticos. Aquí nos interesan sólo los valores temporales en el sintagma *otro día* y aun queremos limitarnos a una sola acepción de dicho sintagma que es ‘al día siguiente’, es decir cuando el sintagma sirve para introducir una acción o situación de posterioridad, un futuro en el pasado, como en *El se lo contó todo [...] que fue poner más deseo en el licenciado de hacer lo que otro día hizo*, I,5. Tales pasajes, con *otro* más un sustantivo de tiempo, en la novela no son excesivos, ya que dicho sintagma puede aparecer con tal sentido sólo en la narración, en una secuencia de acontecimientos, a condición de referirse a un hecho acaecido al día, mes, año siguiente a otro en el pasado; según las mayores gramáticas españolas, para el español actual, también en el futuro. En la novela cervantina esta restricción sobre el empleo en la esfera del futuro no es vigente cuando el sintagma sirve para expresar un día, semana, mes, año cualquiera, es decir en cuanto al tiempo no exactamente determinado, y sobre todo no inmediatamente siguiente, como en II,66: *pero Sancho le respondió que era descortesía dejar que su amo le esperase, que otro día, si se encontrasen, habría lugar para ello*. El valor semántico, un hecho en un futuro no determinado, es análogo al sintagma *otra vez* que encontramos en la carta que Sancho hizo escribir a su mujer Teresa: *Esto no lo entenderás tú, Teresa mía, por ahora; otra vez lo sabrás*, II,35. Con la locución adverbial de tiempo en un futuro no determinado *otro día* hay casos análogos, dos en todo, en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, citados según la edición de Espasa-Calpe, Madrid 1976: *Abasta que entendáis el propósito para que los digo; la sentencia, otro día la entenderéis*, pág. 46; *Yo no entiendo bien [...] – No importa, otro día lo entenderéis*, pág. 128.

Si los pasajes del sintagma *otro día* con el valor ‘al día siguiente, el día después’ no son muchos, todavía son bastantes para suscitar interés. Subrayamos que con el artículo determinativo el sintagma es un adverbio de tiempo que atañe la esfera preterital, que sin embargo sirve para expresar un hecho temporalmente indeterminado, como en *Escribíome el Duque, mi señor, el otro día*, II,51 – conforme, añadimos, al francés *il m’a écrit l’autre jour* –, mientras, al contrario, sin artículo sirve al verbo para expresar una noción temporal bien determinada; la determinación es relativa respecto a una acción o situación en el pasado: una verdadera paradoja sintáctica. Para comprobar el valor semántico del sintagma sin artículo en *El Quijote* será suficiente llamar la atención sobre los pasajes de sólo algunos capítulos de la segunda parte de la novela cervantina:

Sucedió, pues, que otro día, al poner del sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prato, II,30;

Pero don Quijote no se le quiso poner [el vestido], diciendo que otro día había de volver al duro ejercicio de las armas, II,34;

Y así, habiendo dado la traza y órdenes que sus criados y vasallos habían de guardar con Sancho en el gobierno de la ínsula prometida, otro día, que fue el que sucedió al vuelo de Clavileño, dijo el Duque a Sancho que se adeliñase y compusiese para ir a ser gobernador, II,42;

pero consolóse con ver que Sancho le había dejado unas botas de camino, que pensó ponerse otro día, II,44;

Otro día le pareció a don Antonio ser bien hacer la experiencia de la cabeza encantada, II,62;

Aquella noche la pasaron amo y mozo en mitad del campo, al cielo raso y descubier-to, y otro día, siguiendo su camino, vieron que hacia ellos venía un hombre de a pie, II,66.

2. Los grandes diccionarios del español registran el uso de este sintagma, en el español actual, también para la esfera del futuro, no tanto para la posterioridad, para una acción posterior respecto a una situación en el pasado. Así el de la R.A.E., 20ª ed., Madrid 1984. s.v. *otro*: – 6. Con *a* y artículo, ante los sustantivos como *día*, *semana*, *mes*, *año* equivale a “siguiente”: *Convinimos en reunirnos de nuevo al otro día; A la otra semana nos pagarán*. De la misma manera CLAVE, *Diccionario de uso del español actual*, 4ª ed., Madrid 2000, s.v. *otro*: – Precedido de artículo determinado y seguido de sustantivos como ‘*día*’, ‘*mañana*’, ‘*tarde*’ y ‘*noche*’ los sitúa en un pasado cercano: *El otro día me encontré con tu primo*. En expresiones como *al otro día* o *al otro mes*, equivale a *siguiente*. En el de María Moliner, *Diccionario de uso del español*. 2ª ed., Madrid 1999, se lee para el mismo sintagma: – 3. Precedido de artículo determinado y seguido de sustantivos como ‘*día*’, ‘*mañana*’, ‘*tarde*’ y ‘*noche*’ los sitúa en un pasado cercano: *El otro día me encontré con tu primo*. En expresiones como *al otro día* o *al otro mes*, equivale a *siguiente*. En el de María Moliner, *Diccionario de uso del español*. 2ª ed., Madrid 1999, se lee para el mismo sintagma: – 3. Precedido de “*el*” o “*la*” y antepuesto a palabras como “*día*, *noche*, *semana*” etc. sirve para aludir a un pasado cercano: *La otra noche nos encontramos con tus padres en el cine*. – 4. Precedido de “*al*” o “*a la*” y antepuesto a *día*, *semana*, etc. equivale a “siguiente”: *Me fui a verle y al otro día todo estaba resuelto*. El Diccionario de María Moliner indica, s.v. *día*, también el sintagma sin artículo y comenta: – Expresión con que se difiere una cosa para un día indeterminado: *Otro día te lo daré*. En la Gramática de Manuel Seco et alii, Aguilar, Madrid 1999, encontramos s.v. *otro*: – 4. Inmediato en el tiempo o en el espacio. Precedido del art. *El Cuevas*, Finca 238: *Al otro día, Manca pidió a Jeromo que sacara el viejo coche*. Es curioso constatar que la Gramática descriptiva de la lengua española, dirigida por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, publicada por la R.A.E, Madrid 1999, no lo menciona. No se encuentra una mención tampoco en las célebres obras sobre la sintaxis española de Samuel Gili Gaya y de Rodolfo Lenz: creemos que tanto el *Curso Superior de Sintaxis Española* como la *Oración y sus partes* están consagradas a los problemas sintácticos, mientras el sintagma tratado atañe sí la sintaxis, pero constituye también una cuestión semántica.

3. Al valorar un fenómeno lingüístico romance es un deber examinar la situación en el latín. Merece la pena recordar que las realizaciones en el romance como *altro*, *autre*, *otro* se originan en el pronombre indefinido latino ALTER ‘el segundo de los dos’. Pero, los latinistas constatan su confusión semántica con el pronombre indefinido ALIUS ‘otro

cualquiera, no el primero'; además, ALTER ya en el latín asumió también el valor de 'el siguiente'. El traspaso semántico está psíquicamente motivado. Es de observar que el valor temporal de posterioridad aparece también en el sintagma latino SEQUENTI DIE.

4. Buscando los modos de expresar la misma noción temporal en otras lenguas románicas, no podemos pasar por alto el de la italiana. Y en verdad, si hoy en día en italiano el sintagma tratado no aparece, hay casos análogos a los encontrados en *El Quijote*, pero muy pocos. En el Decamerón – y sabemos la influencia que Bocacio efectuó en toda la vieja narrativa española – el sintagma (*l'*) *altro dì /giorno/anno* aparece con el valor semántico de 'al día siguiente', etc., como en *Appresso questo, commise il re [...] che [...] l'altra mattina appresso gli comandasse che egli indietro al re tornasse*, IX,1; y también con el valor del 'día después de mañana', como en *domane o l'altro dì*, III,1; *estimo che onesta cosa sia che domane e l'altro dì, come i passati giorni facemmo, dal nostro dilettevole novellare ci asteniamo*, VII, C (esfera temporal es el presente). Por lo demás, el renacentista italiano recurre al participio presente del verbo *seguire*: *il dì seguente nella Piazza il mena*, IV,2; *Avenne che il dì seguente*, II,7.

Conviene añadir que los viejos textos italianos, y tampoco Bocacio en el Decamerón, para la noción de 'al día siguiente' no conocen para nada el adverbio *l'indomani*, hoy en italiano ampliamente utilizado.

5. De los textos literarios españoles, anteriores a la época cervantina, es quizás útil recordar que en *Celestina* un empleo de *otro día* no se encuentra sino muy pocas veces. No hay de qué maravillarse: dicho sintagma pide una narración y ésta es rara en *Celestina*, toda consagrada – con sólo algunas excepciones – a reflexionar sobre situaciones actuales. Aparece el sintagma con el artículo para expresar una noción temporal no determinada en el pasado: *Este es el que el otro día me vido*, auto IV, y, excepcionalmente, para expresar una noción temporal determinada, es decir, posterior, relativa a una situación o acción en el pasado: *soñó que se veyá embuelto en el manto de su amiga, y otro día mataronle*, (Calisto); *quando los otros reposan en sus camas, preparas tú el trabajo para sufrir otro día*, (*Celestina*), auto VI; *Si la hoviere, ogaño, si no, otro año; si no, nunca*, (Sempronio), auto III, en la esfera del futuro, 'el año siguiente'.

6. De particular importancia nos parece el empleo del sintagma *otro día* en el sentido de 'al día siguiente' en *Lazarillo de Tormes*. Aparece sólo en la narración, así en el relato de la convivencia de *Lazarillo* con el viejo ciego o en su vida con el clérigo tacaño, es decir en la presentación de los acontecimientos durante su aprendizaje; en las partes narrativas los ejemplos no son raros: *halló la fuente y cayó en la burla [...] Y luego otro día [...] sentéme como solía*, Tractado primero; *Otro día, no pareciéndome estar allí seguro, fuíme a un lugar que llaman Maqueda; Vino el mísero de mi amo, y quiso Dios no miró en la oblada [...] Y otro día, en saliendo de casa, abro mi paraíso panal; Y así estuve con ello aquel día y otro gozoso; Otro día fue por el señor mi amo visto el daño; Luego otro día que fui levantado*, Tractado segundo. Para el valor semántico de *otro día* es

precioso encontrar en el tratado primero: *Donde hallaba buena acogida y ganancia, deteníamonos; donde no, a tercero día hacíamos Sant Juan.*

7. Para destacar el uso en el texto original vamos a presentar en seguida de los pasajes de *El Quijote*, ya citados en el primer párrafo, las versiones italiana y rumana. La italiana, por ser indudable la influencia de la vieja narrativa italiana sobre la lengua cervantina; la rumana, por la formación excepcional del adverbio en el rumano con el número ordinal. Y además, para el rumano, es más que interesante la aparición del lat. ALTER, en rumano *alto* en II,34. Serán citadas dos versiones italianas por ser publicadas a más de setenta años de distancia, la primera bajo el título Michele Cervantes di Saavedra, *L'ingenuo idalgo don Chisciotte della Mancia con Sancio Pancia suo scudiero*, Sonzogno, Milano, 1883, la segunda con Miguel Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 1957. En esta es visible el uso generalizado de *l'indomani*. La traducción rumana es del año 1987, BPT, Minerva, București.

Avvenne, dunque, che il giorno seguente, al tramontare del sole, uscendo da una selva, distese don Chisciotte gli occhi per un verde prato;

Accadde dunque che l'indomani, al tramontar del sole, all'uscita da una selva don Chisciotte spinse lo sguardo per un verde prato;

Se întimplă, dară, că a doua zi, către asfințitul soarelui, pe cînd ieșeau dintr-o dumbravă, își aruncă ochii don Quijote pe o pajiște verde;

ma don Chisciotte rifiutò il suo col dire che dovendo riprendere quando che fosse; dicendo che l'indomani egli doveva tornare al duro esercizio delle armi;

Don Quijote nu vru s-o primească, sub cuvînt că de la o zi la alta avea să se întoarcă iarăși la aspra îndeletnicire a armelor;

Un altro dì, che fu il susseguente al volo di Clavilegno, disse il duca a Sancio;

All'indomani del giorno in cui aveva avuto luogo il volo di Clavilegno, il Duca disse a Sancio;

a doua zi, care fu aceea de urmă după zborul lui Lemnopiron;

ma si racconsolò poi vedendo che Sancio gli aveva lasciati certi stivali da viaggio che egli divisò di calzare nel dì seguente;

si confortò vedendo che Sancio gli aveva lasciato delle scarpe di viaggio e pensò di mettersi quelle il giorno dopo;

dar se mai liniști pușin vâzînd că Sancho îi lăsase o pereche de cizme de drum, pe care se gîndi să le pună a doua zi;

Parve opportuno a don Antonio nel dì seguente di fare la sperienza sopra la testa incantata;

*All'indomani don Antonio credette opportuno far l'esperienza della testa incantata
A doua zi găsi cu cale Don Antonio că n-ar fi rău să facă încercarea cu capul
fermecat;*

*Là passarono quella notte, padrone e servitore, in mezzo alla campagna, a cielo
scoperto, e continuando nel dì seguente il viaggio, videro venire alla volta loro un
uomo a piedi;*

*Quella notte padrone e servo la trascorsero in mezzo alla campagna a cielo raso
e scoperto, e l'indomani, proseguendo il loro viaggio, videro venire verso di loro un
uomo a piedi;*

*Acea noapte și-o petrecură stăpîn și slugă in inima cîmpului, sub tăria cerului, iar
a doua zi, urmîndu-și drumul mai departe, văzură că venea spre ei un om pe jos.*

*

Constatamos una cierta concordancia en el uso del sintagma *otro día* de la versión rumana con el original español: la concordancia no es total, ya que el rumano exige el empleo del artículo determinativo y, sobretodo, emplea el adjetivo numeral ordinal *a doua* y no el continuador del latino ALTER con la excepción que notamos. Claro está, no es posible ni de lejos pensar en una misma situación, es decir, en la continuación y conservación de un fenómeno común originado en el latín, como se constata en los conocidos elementos lexicales del tipo FORMOSUS *formoso/hermoso, frumos* o también sintácticos como en el empleo de *más/mais, mai* para la comparación del adjetivo y adverbio. El sintagma en el español de Cervantes y en los otros textos españoles, viejos sobre todo, se origina, creemos, en la herencia de formar este adverbio de tiempo en el latín; para el rumano preferimos ver un calco sintáctico según las lenguas eslavas, mientras que el empleo de *otro día* será una particularidad sintáctico-semántica del español, heredada del latín.

OTRO DÍA – ‘DRUGI DAN’ PRI CERVANTESU

Drugi dan v pomenu ‘naslednji dan, naslednjega dne’, kar najdemo večkrat na pripovedovalnih straneh Cervantesovega Don Kihota kot *otro día* (brez določnega člena) iz lat. ALTERO DIE, se v romanskih jezikih izraža z različnimi ustreznici: iz lat. prislova časa (DE)MANE *le lendemain, l'indomani, tal indoman* ali iz deležnika sedanjega časa glagola SEQUI, pog. *sequere, *al día siguiente, no dia seguinte*; samo romunščina se je zatekla k vrstilnemu številniku, kar imamo za kalk po slovanskem vzorcu. Sintagma pri Cervantesu in v starejših španskih besedilih je seveda ohranjanje rabe v latinščini.

LA EXPERIENCIA DE LA TEMPORALIDAD EN CUATRO POEMAS DE ANTONIO MACHADO: PROPUESTA DE ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

*“Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus,
singula dum capti circumvectamur amore.”*
Virgilio, *Georgicas*, Libro III, v. 284–285

“Tiempo es el paso de nuestra conciencia por la eternidad.”
Juan Ramón Jiménez, *Tiempo*

1. Introducción

“La poesía es – decía Mairena – el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo.”

Antonio Machado

Uno de los grandes poetas españoles del siglo XX, Antonio Machado, era muy consciente de que todo artista está irrevocablemente arraigado en su tiempo y que sus creaciones no son otra cosa que la objetivación de su experiencia temporal. Esa sujeción del artista-poeta en el tiempo era para Machado una verdad axiomática ya que el “poeta del tiempo” crea su mundo poético con las ideas que no son categorías formales y lógicas sino son directas intuiciones del ser, de su propio existir. A través de estas intuiciones se convierte el tiempo en la temporalidad.

La verdadera raíz de la creación poética y del pensamiento machadiano es entonces el tiempo y a la profunda impresión de la temporalidad que emana de los versos del poeta, se añade un continuo esbozo teórico sobre el fundamento temporal de la poesía (en prólogos, poéticas, artículos y en los comentarios atribuidos a sus heterónimos Juan de Mairena, Abel Martín).

El interés y la preocupación de Machado por el tiempo no están fuera de lugar en una época caracterizada por el propósito de encontrar en el tiempo la fundamentalización de una nueva metafísica. Machado extiende a la esfera de la poesía aquello mismo que los pensadores desde Bergson hasta Heidegger vienen diciendo en el terreno de la filosofía. El tiempo machadiano es un tiempo cualitativo (López-Morillas, 1973: 256) que no se percibe sino intuitivamente (como la *durée* de Bergson), ya que sólo la intuición (que es *un ver*) puede vislumbrar el flujo infinito de lo real. Una de las maneras de expresar la intuición temporal es precisamente el expresar un ver físico donde se ejemplifica que la función del poeta es eternizar un “ver temporal”¹.

¹ Es ahí donde está la temporalidad machadiana según Dámaso Alonso (1962: 167) que resalta más el espacio que el tiempo en la poesía de Antonio Machado. Éste es, según Alonso, lo que vemos primero cuando pensamos en el arte de Machado, lo cual es obvio sobre todo en *Soledades*, *Galerías* y *otros poemas*, donde son los espacios soñados o mágicos aquello en que penetramos como lectores. El elemento “tiempo” está expresado por medio de una abertura espacial.

Según algunos teóricos los conceptos principales de la filosofía de Heidegger condicionan la visión machadiana de la temporalidad como manifestación de la existencia; de la angustia como el sentido de la existencia y de la muerte como la realización de la existencia humana. Dámaso Alonso (1962: 175) destaca por otra parte, que lo más característico, continuo e intenso de la obra poética de Machado se produce antes de que él dé señales de una verdadera preocupación filosófica.

2. Análisis lingüístico de un texto poético

“Un lingüista que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos son anacronismos flagrantes.”

Jakobson (1975: 395)

La intención de este corto estudio es enfocar la temporalidad como la verdadera raíz de la creación poética y el pensamiento machadiano desde un punto de vista lingüístico, o más bien, desde un punto de vista estilístico-lingüístico puesto que nos van a interesar las características permanentes de las actuaciones lingüísticas del autor. Se seguirá en parte la propuesta de Briz (1997) y en parte la de Marcos Marín (1998) subrayando el mecanismo de las estructuras sintácticas, léxico-semánticas y pragmáticas que ponen en funcionamiento el entramado temporal y lo que supone este mecanismo para la interpretación del resultado comunicativo.

Entendemos por texto unidad comunicativa cuya coherencia², la propiedad definidora de los textos, es un proceso inicialmente pragmático que arranca de la intención comunicativa del emisor y que se manifiesta en términos semánticos, en procesos sintácticos etc.

Todo texto verbal comunicativo implica la presencia de un sistema lingüístico que lo organiza. Coincidimos con Lamíquiz (1978) que ve el texto poético como un lugar donde se consigue una verdadera condensación de los poderes del lenguaje así que es en este tipo de texto donde el lingüista puede observar mejor la esencia comunicativa de las estructuras verbales.

El texto literario o poético, como entidad cerrada en su totalidad, es peculiar en cuanto al acto de comunicación. Ohmann (1987) pone de relieve que la fuerza ilocutiva de un poema es mimética, es decir, que una obra literaria imita (o refiere) intencionadamente una serie de actos de habla que de hecho no tienen otra forma de existencia. Nos parece útil también el concepto de Levin (1987) de la implícita oración dominante que es, según él, un postulado de todo texto poético y es la siguiente: *Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que ...* Dicha oración es *conditio sine qua non* de la comunicación poética, es la que expresa el tipo de fuerza ilocutiva que se supone que debe tener el poema.

Englobar sobre todo los niveles lingüísticos de un texto literario no equivale por una parte a un escueto análisis gramatical de base oracional, ni siquiera, por otra, excluir tal

² Además de ésta hay otros seis criterios que condicionan al texto como unidad: cohesión, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad; véase Beaugrande, Dressler (1997).

análisis por completo. Lo importante es integrar el análisis gramatical dentro del estudio del texto ya que así podemos observar las relaciones entre gramática y pragmática, las cuales ayudan a entender mejor el proceso de producción del texto y facilitan la interpretación del mismo. Es decir, el análisis textual de base lingüística parte de una observación del funcionamiento del sistema, pero al final debe dirigirse a la función literaria o poética.

3. Elementos evocadores de la temporalidad

En el constante diálogo poético que se realiza a través de las cosas Machado se desdobra para hablar con el tiempo, concretamente con “la mañana”, “la noche” y “la tarde”. Estas figuraciones con referencia a las partes en que fraccionamos el devenir inagotable del tiempo son los símbolos temporales fundamentales en la poesía machadiana de *Soledades, galerías y otros poemas* (1907)³.

La noche en la poesía de Machado se relaciona a veces con el proceso onírico, a veces se refiere a los casos de conciencia que se tornan oscuros y tormentosos a la luz del día, es decir que la noche machadiana puede introducirnos al mundo tumultuoso de temores y puede convertirse en un consolador refugio que el hombre busca en los sueños. Marta Rodríguez (1998: 35) ve en esta dualidad la función simbólica bipolar de la noche machadiana.

La mañana de Machado es el porvenir hacia el cual el poeta normalmente mira con ilusión buscando esperanzas. Su elemento temporal antagónico es la tarde que es el verdadero eje temporal de *SGOP* dado que los poemas en que el poeta habla con la tarde son los más característicos y abundantes. Las horas de la tarde son horas de melancolía, tristes, lentas, llenas de horror por las sombras que se avecinan por una parte y por otra también de esperanza que ha de traer el nuevo día.

Machado emplea a lo largo de su poesía diferentes procedimientos y recursos relativos al tiempo y a la temporalidad. Así, por ejemplo, son continuos los temas de las estaciones, días, horas, años; hay ciclos de poemas; es significativo el empleo de verbos, adverbios, conjugaciones; son abundantes las anotaciones fugaces o descripciones minuciosas de los efectos destructivos del tiempo en las cosas, los seres, los árboles, el paisaje; a menudo se entrecruza el tiempo individual con el colectivo, el de la historia; son abundantes las figuras de estilo, la versificación, etc. (Sesé, 1978: 241). Cabe añadir también el empleo de imágenes-símbolos entre las cuales la imagen del agua, la de la fuente y la del camino figuran entre las predilectas del poeta.

La sustancia del tiempo es, según Machado, lo pasado de ahí que su mundo poético se construye normalmente en torno al recuerdo y, por eso, a menudo a través de las formas verbales con un eje de orientación al pasado. Zubiría (1969: 41) observa que Machado, en efecto, “parecía vivir en el pasado más que en el presente”, que le caracterizaba un cierto aire de ausencia. Tal vez fue por eso que Rubén Darío lo retrató en tiempo pasado (con pretérito imperfecto, pretérito simple, condicional simple e imperfecto de subjuntivo) cuando escribió *Oración por Antonio Machado* en 1905. Los primeros tres versos

³ Antonio Machado (2000), *Soledades, Galerías y otros poemas (SGOP)*. Madrid: Cátedra. Se usa esta edición para los ejemplos citados.

son: *Misterioso y silencioso iba una y otra vez. / Su mirada era tan profunda / que apenas se podía ver.* ⁴

Para nuestro estudio de la temporalidad resulta útil la distinción entre varios **momentos temporales** en la expresión lingüística. Según Hernández Alonso (1996) son los siguientes: *el momento de la enunciación*, en continuo devenir, al corresponderse con el presente del hablante; *el momento del acontecimiento*, momento en el que la acción o las acciones expresadas por el verbo tienen lugar; y *la perspectiva*, el enunciado del verbo desde su momento de la enunciación.

Enfocar la temporalidad de un texto poético desde el punto de vista lingüístico nos llevará sin duda al verbo que es “la más perfecta imagen, el más natural testigo y la primera consciencia del tiempo” (Criado de Val, 1992: 25). Cuando cualquier unidad léxico-semántica insertada en un contexto se categorice gramaticalmente como un verbo adquiere un contenido sintáctico temporal y dinámico. Y es un hecho que el “poeta del tiempo” prefería tejer la red temporal con el verbo y sus variantes morfológicas. Junto con éstas se estudiarán también otras categorías sintácticas de contenido deíctico.

Coincidimos con Miklič (1994) cuando advierte que el funcionamiento concreto de los tiempos verbales depende fundamentalmente de todo un conjunto de parámetros que constituyen el mecanismo de la expresión e interpretación temporal de cada texto.

En cuanto a la terminología entendemos por **tiempo verbal** “la categoría mediante la cual se expresa la orientación de una situación bien con respecto al punto central (el origen) bien con respecto a una referencia secundaria que, a su vez, está directa o indirectamente orientada respecto al origen”.⁵

Hablaremos de **formas verbales** en vez de tiempos del verbo para evitar la posible confusión y porque queremos que quede clara la distinción entre el tiempo físico, su correlato humano el tiempo psíquico, el tiempo cronológico y el tiempo lingüístico⁶. El estudio quiere acercarse a las relaciones de las cuatro entidades que condicionan la conceptualización del mundo del poeta y su expresión en el texto poético.

4. Poemas analizados

Nos vamos a centrar en 4 poemas de *SGOP* porque es en este libro donde empieza el diálogo del poeta con el tiempo a través de las cosas, cantando las incidencias del personal tiempo humano. El período de la creación de este libro se considera como la etapa esencialmente romántica del poeta. Los temas principales son la soledad, la melancolía, la desilusión y el paso del tiempo marcados de un tono sentimental. La melancolía de las cosas muertas, gastadas, cubiertas por la pátina del tiempo, pero también la esperanza, las promesas de futuros acontecimientos en algunas composiciones de *SGOP* expresan el sentimiento existencial, la preocupación por el ser en el tiempo.

⁴ Rubén Darío: *El canto errante* (1907), en *Obras poéticas completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, (1945: 812).

⁵ *Gramática descriptiva de la lengua española*. Dirigida por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, Madrid: Espasa (t. II: 2879).

⁶ Siguiendo la línea trazada por Benveniste (1965).

Las ascuas de un crepúsculo morado
 detrás del negro cipresal humean ...
 En la glorieta en sombra está la fuente
 con su alado y desnudo Amor de piedra,
 que sueña mudo. En la marmórea taza
 reposa el agua muerta.

Este poema pertenece a la parte titulada *Del Camino*⁷ y contiene lo fundamental de la temática de Machado: el crepúsculo, la fuente y el agua. Con sus seis versos anuncia la muerte a través del fluir del tiempo, la pérdida de las ilusiones.

Las unidades léxico-semánticas, a causa de su interrelación sémica, organizan una red temática dando al poema cierta tonalidad. En nuestro caso los campos semánticos en que se integran las palabras contribuyen a evocar una fuerte sensación melancólica, una atmósfera oscura, grave, casi fúnebre. Todo mundo poético crea su propio vocabulario, sus propios sinónimos y antónimos que se realizan en el léxico concreto de cada poema y en las palabras-clave que aparecen repetidamente en la obra de un poeta. La imagen del agua y de la fuente son palabras-clave machadianas. El *agua* es la conocida imagen de la vida pero en este poema es inmóvil, parada en el tiempo, simboliza la fugaz imagen de nuestra humana transitoriedad y su final, la muerte. La *fuentes* machadiana es un símbolo del eterno fluir y del pasar irreversible; mas en este ejemplo se añade la soledad que nos invade, las ilusiones y esperanzas muertas. Normalmente el poeta dialoga con la fuente, pero aquí la fuente es de mármol, con agua parada y fría. El Amor, normalmente símbolo de la vida, se presenta en este poema como un amor mudo, muerto, un amor sumido en sueño.

En el poema prevalecen los sintagmas nominales cuyo efecto produce un ritmo lento, reposado y da sensación de estatismo. Con el contenido semántico de *las ascuas, crepúsculo, cipresal, glorieta, sombra, piedra, taza, agua*, la tensión aumenta y la pesadumbre del momento nos detiene en una profunda tristeza. La repetición de la significación sugestiva de las unidades léxico-semánticas, que contribuye al poema la densa gravedad, refleja el fluir del tiempo y la muerte. El tiempo se ha parado, el final del camino está por llegar.

Con el empleo de adjetivos, Machado pretende, según lo afirma él mismo, hacer de la palabra un medio expresivo de lo psíquico individual (valor cualitativo) de acuerdo con su pensar poético que es un pensar cualificador.

La posición del adjetivo en cualquier texto es de gran interés estilístico. Cuando prevalecen los adjetivos pospuestos (que es la posición normal), el estilo adquiere mayor sencillez y puede perder el brillo expresivo (Criado de Val, 1975), ya que los adjetivos pospuestos delimitan la extensión y clasifican al sustantivo. Los epítetos desempeñan un

⁷ Esta parte es considerada como la más lograda de *SGOP* lo que demuestra también el hecho de que apenas había sido modificada en la edición corregida de 1907.

papel importantísimo en la poesía por su carácter totalizante (Cohen, 1982) lo que quiere decir que envuelven sin posibilidad de oposición a la totalidad del sujeto a que se aplica.

En nuestro caso la distribución de los adjetivos postpuestos y antepuestos es equilibrada. Entre los adjetivos calificativos (*morado, negro, alado, desnudo, de piedra*⁸, *mudo, mármorea, muerta*); cuatro son postpuestos y cuatro antepuestos. El empleo de estos adjetivos da a la tarde y al paisaje un aspecto estático, casi inmóvil. El adjetivo *morado* (v. 1) refuerza el color oscuro, negro, lo que provoca la sensación de un final pronto e imprescindible. En los versos 2, 4 y 5 los epítetos centran nuestra atención en el objeto mismo: en el verso 2 lo accidental pasa a ser lo existencial en *negro cipresal*. Puesto que la posición normal de adjetivos de colores es la postpuesta, la inversión provoca este destacado efecto expresivo. El epíteto en el verso 4 es redundante porque nos da una cualidad del objeto ya conocida: dios del amor es desnudo y alado. Pero es interesante después el contraste que provoca el empleo de *mudo* (v. 5), así la sensación de frialdad e inmovilidad es aún mayor y, de nuevo, se alude al paso de tiempo irremediable. Esta sensación aumenta con los versos 5 y 6. *Mármorea taza* (v. 5) intensifica la inmovilidad y la impresión de muerte que culmina en las últimas dos palabras.

La sintaxis de la oración es típicamente machadiana: simple, prevalece la parataxis. Las formas verbales son 4 (*humean, está, sueña, reposa*) y todas en el presente absoluto. Tanto desde el punto de vista morfosintáctico como desde el semántico el efecto comunicativo es igual, se produce la impresión de un lento transcurrir, de un tiempo y espacio estáticos, parados. Con el primer verbo del poema al final del verso 2 se produce el descanso conclusivo absoluto (Criado de Val, 1975). El movimiento es mínimo. Eso se debe también al hecho de que el significado inherente de todos los verbos empleados es imperfectivo (*humean, estar, soñar, reposar*), lo que aún refuerza el estado, la detención en el momento.⁹ El mencionado predominio de sintagmas nominales estratifica el poema, lo convierte en una memoria del hastío, del pasado, es como un viejo retrato en sepia que nos llena de nostalgia mientras nos invade una profunda tristeza. Es un poema que no tiene emisor ni destinatario explícito, parece que por ningún lado se divisa la visión del poeta. Como toda la lírica aparenta derivar hacia el polo del “yo”, se produce un fenómeno de simbolización (Luján Atienza, 2000: 243); lo descrito pasa a entenderse como un estado de ánimo interior, y es como si se hubiera suprimido la parte literal de una comparación que relaciona lo interior con lo exterior.

⁸ “La visión de adjetivo [...], se capta en una lectura de interpretación lingüística enunciativa no sólo por los adjetivos de lengua, como *triste* y *sonoro*, sino también por los adjetivos de discurso, expresados por un sustantivo precedido de un demarcador, como *de metal*, *de huesos*” Lamíquiz (1994: 80).

⁹ Fernández Ramírez (1986: 215) resalta el estado o la circunstancia permanente de las personas o las cosas que expresan los verbos imperfectivos en determinadas situaciones.

XLIII

Era una mañana y abril sonreía.
 Frente al horizonte dorado moría
 la luna, muy blanca y opaca; tras ella,
 cual tenue ligera quimera, corría
 la nube que apenas enturbia una estrella. 5

.....
 Como sonreía la rosa mañana
 al sol del oriente abrí mi ventana;
 y en mi triste alcoba penetró el oriente
 en canto de alondras, en risa de fuente
 en suave perfume de flora temprana. 10

Fue una clara tarde de melancolía.
 Abril sonreía. Yo abrí las ventanas
 de mi casa al viento ... El viento traía
 perfume de rosas, doblar de campanas ...

Doblar de campanas, lejanas, llorosas, 15
 suave de rosas aromado aliento ...
 ... ¿Dónde están los huertos floridos de rosas?
 ¿Qué dicen las dulces campanas al viento?

.....
 Pregunté a la tarde de abril que moría:
 ¿Al fin la alegría se acerca a mi casa? 20
 La tarde de abril sonrió: La alegría
 pasó por tu puerta – y luego, sombría:
 Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.

El poema XLIII aparece de esta forma en la edición de *SGOP* en 1907 en la parte de *Canciones*. Se puede notar la división en dos partes que se definen por la doble referencia temporal: la **mañana** y la **tarde** de abril. La primera parte está formada por las dos primeras estrofas, es decir, del verso 1 al 5 y del 6 al 10. La mañana de abril se nos presenta mediante la descripción de la “muerte” de la luna y la presencia de una nube fugaz, pequeña e insignificante que *apenas enturbia una estrella* y es como *tenue ligera quimera* lo que adelanta simbólicamente el estremecimiento de esperanza que sacude al poeta. La rosa mañana le invita a participar en la eclosión de la naturaleza. En su triste alcoba, que representa el paisaje interior del poeta, entran el canto de alondras, la risa de fuentes y el perfume de flores primaverales. La segunda parte se refiere temporalmente a la tarde. El paisaje exterior sigue invitando al poeta, el abril sigue sonriendo, el perfume de rosas está anunciando la posible alegría. El poeta, embriagado por la llegada de la primavera, le pregunta a la tarde (es decir, se pregunta a sí mismo) si los floridos huertos de su ayer

vuelven con la alegría, pero la tarde le desengaña. La primavera pasa sólo una vez por el corazón. El mundo sí se renueva, pero el espíritu del hombre no.

Merecen especial atención los sintagmas verbales que desempeñan aquí un importante papel en el entramado de relaciones temporales. Todas las formas personales del verbo (3) aparecen expresadas “in esse”, es decir en modo indicativo. La distribución es la siguiente:

1ª parte: *era, sonreía, moría, corría, enturbia, sonreía, abrí, penetró;*

2ª parte: *fue, sonreía, abrí, traía, están, dicen, pregunté, moría, se acerca, sonrió, pasó, pasó, pasa.*

Pretérito imperfecto:	8
Pretérito simple ¹⁰ :	8
Presente absoluto:	5

Pese a que la distribución entre los dos pasados es de 8:8, parece que el pretérito imperfecto desempeña el papel decisivo en cuanto a la ubicación en el tiempo y en el espacio del poema. Su significado básico témporo-aspectual es pasado imperfectivo. El valor temporal “pasado” se expresa ya sea como anterioridad respecto del presente del hablar o como simultaneidad o subsecuencia en relación con un punto de referencia situado en el pasado. Es una forma verbal con valor temporal del segundo plano, del nivel inactual (Coseriu, 1996: 97).

La coexistencia, como significación temporal predominante del imperfecto, influye en su uso estilístico que es de varia índole también por el hecho de que el pretérito imperfecto es un tiempo relativo. En la primera parte del poema predomina el pretérito imperfecto; la distribución en relación con otras formas verbales es de 5:3. Su función estilística es describir y crear un telón de fondo. Nos hace ver el pasado transportándonos a su propia época dando vida y actualidad a los hechos pasados. El poeta consigue hacer más vivas las representaciones mentales también con el inesperado presente, en este caso un tipo de presente histórico, en el verso 5: “*la nube que apenas enturbia una estrella*”; dando un salto del plano inactual o de la historia al plano actual o del discurso (siguiendo el concepto de Coseriu, 1996).

En la primera estrofa el poema nos hace esperar; al pintar una escena lánguida, nos detiene en “la escenografía”, pero al mismo tiempo nos hace pendientes de lo que pasó.

Es notable el predominio de la rima en *-ía* en la primera estrofa (vv. 1, 2, 4), lo que no es extraño para la poesía de Machado. La preferencia por los tiempos imperfectos de las tres conjugaciones¹¹ se demuestra en la abundancia de las rimas en *-ía* y *-aba* a lo largo de sus poesías.

¹⁰ Empleamos el término usado por Skubic (1969), “Pretérito simple y compuesto en los primeros textos castellanos.” *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*. Madrid: C.S.I.C. 1891-1901.

¹¹ En una ocasión Machado escribió: “*Del pretérito imperfecto / brotó el romance en Castilla.*” (Machado, 1975: 159).

En la segunda estrofa cambia la distribución temporal (*sonreía, abrí, penetró*). El imperfecto *sonreía* introduce la causa de las dos acciones puntuales que siguen (*abrir la ventana, penetrar el oriente*).

El presente absoluto es la forma conversacional, es decir del discurso y, en efecto, aparece en el diálogo del poeta con la tarde (vv. 17, 18, 20 y 23). Está muy claro el valor atemporal de las preguntas: “¿Dónde están los huertos floridos de rosas? / ¿Qué dicen las dulces campanas al viento? [...] ¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?”. Se trata de las inquietudes constantes y permanentes del poeta. El presente del verso 5 ya ha sido comentado más arriba.

En la parte de la tarde, hay un predominio del pretérito simple respecto a las otras dos formas verbales (presente absoluto y pretérito imperfecto). La distribución es la siguiente: *fue, abrí, pregunté, sonrió, pasó, pasó; están, dicen, se acerca, pasa; sonreía, traía, moría* (6:4:3).

El pretérito simple como forma absoluta del pasado expresa las acciones pasadas independientes de cualquier otra acción. En los versos 22 y 23 la fatalidad de lo pasado, de lo perdido se acentúa primero con el empleo del pretérito simple y aún más con la anáfora¹²: “*pasó por tu puerta – Y luego, sombría: / Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa*”.

Es de especial interés la diferencia entre los versos 1 y 11 con la que el poeta introduce la tarde respecto a la mañana: “*Era una mañana y abril sonreía*” y “*Fue una clara tarde de melancolía*”.

Según algunos lingüistas¹³ la diferencia entre el empleo del pretérito imperfecto y el pretérito simple en los ejemplos de este tipo estriba sobre todo en el aspecto: *fue* indica el término de la acción, mientras que *era* no. Según ellos el contexto o la situación condiciona una u otra forma. Otros lingüistas¹⁴, en cambio, sostienen que se trata de una oposición cuyo eje no es exclusivamente el aspecto verbal, sino que son varios parámetros que la califican entre ellos la temporalidad verbal, categoría gramatical deíctica, en la cual se distinguen tres relaciones principales: anterioridad, simultaneidad y posterioridad con respecto al punto de referencia u origen.

La distinción entre el tiempo y aspecto es uno de los problemas verbales de mayor interés. Esto se debe sin duda al hecho de que entre las categorías de tiempo y aspecto verbal no hay una exacta proporción, por tanto, la separación de sus respectivas zonas es bastante difícil. Siendo dos categorías estrechamente ligadas es de especial interés la naturaleza de su relación, o **correlación** siguiendo a Coseriu (1996: 85), la cual es origen de polémicas discusiones entre los lingüistas.

Interpretándolo desde el punto de vista discursivo o pragmático el pretérito simple *narra* y el pretérito imperfecto *describe*. En lo que se refiere al ejemplo del poema analizado sostenemos que la oposición es sobre todo aspectual y no temporal puesto que en los dos casos se trata de la anterioridad al momento de hablar. Coincidimos con Markič (1997)

¹²“La anáfora consiste en la repetición de la misma palabra (o palabras) al principio de versos sucesivos.” Luján Atienza (2000: 146).

¹³Esta posición la defienden entre otros Alarcos Llorach, Reyes, Silva Corvalán, Markič.

¹⁴Entre ellos Weinrich, Rojo, Lamiquiz, Gutiérrez Araus.

que habla de las diferentes maneras con que el hablante contempla una acción. A través del pretérito imperfecto enfoca sólo la parte de la acción que está abierta, en transcurso, mientras que el pretérito simple presenta la acción en su totalidad, como cerrada, mostrando tanto el principio, el transcurso y el término de la acción.

Con la **mañana** y la **tarde** del poema analizado ocurre precisamente esto: están vistas desde perspectivas distintas, se trata de dos maneras de ver lo pasado. En *era una mañana* el poeta enfoca la situación en sí misma sin referirse al principio o al final de la acción. Se sitúa en un punto del pasado y mira a la mañana desde “dentro”, está incluido en el transcurso de la acción percibiéndola desde allí. Con el imperfecto se siente todavía la posible esperanza de la alegría, el poeta deja las “puertas abiertas”.

La perspectiva cambia con el pretérito simple; la descripción, el telón de fondo de *era una mañana* se hace narrativa en *fue una clara tarde*. El poeta lo enfoca desde el momento de hablar, es decir, desde fuera, transponiendo lo ocurrido a un tiempo y espacio alejados de la actualidad. La mañana trae esperanzas mientras que la tarde desengaña.

Una oposición parecida aparece en los versos 12 y 21 con *sonreía* y *sonrió*.

No estará de más mencionar la repetición del verbo morir en pretérito imperfecto. *Moría*, que aparece al final de los versos 2 y 19 (“*Frente al horizonte dorado moría*” y “*Pregunté a la tarde de abril que moría*”), provoca cierta imagen de estructura cerrada, de tiempo cíclico. Primero moría la luna y, al final del poema, moría la tarde. El verbo morir es ya de por sí un verbo cíclico, es decir, un verbo “que comporta un acontecimiento cíclico que se ejecuta en un intervalo ininterrumpido determinado y que encierra un proceso definido” (Coseriu, 1996: 141).

En lo que atañe a los adjetivos de lengua (Lamíquiz, 1994) es notable un fuerte predominio de los epítetos (entre los diecisiete adjetivos sólo tres son pospuestos) cuyo papel importante en la poesía comentábamos más arriba. El poeta centra nuestra atención en los objetos mismos (*la rosa mañana, triste alcoba, suave perfume, ...*). El epíteto *clara* es uno de los más empleados de Machado cuando se refiere a la tarde. Los así llamados adjetivos de discurso (Lamíquiz, 1994) complementan los epítetos por su abundancia (*de alondras, de fuente, de melancolía, ...*).

La sintaxis de la oración es bastante simple, predomina la parataxis sobre la hipotaxis, rasgo típico de la sintaxis emotiva. Entre las oraciones compuestas predominan las yuxtapuestas, hay una coordinada copulativa. Entre las subordinadas hay dos relativas y una adverbial causal.

La melancolía, tan típica para toda la poesía de *SGOP*, se manifiesta también a través de la referencia a cosas concretas que simbolizan la fugacidad del tiempo: la mañana y la tarde de abril, las lejanas y llorosas campanas, el viento que trae perfume de rosas.

Este amor que quiere ser
 acaso pronto será;
 pero, ¿cuándo ha de volver
 lo que acaba de pasar?

Hoy dista mucho de ayer.
 ¡Ayer es Nunca jamás!

Se trata de la primera parte del poema LVII (Consejos¹⁵). Es un poemita de tono popular que recoge el tema conocido de *Nevermore*.

En lo que atañe a la temporalidad verbal este poema es interesante por su abundancia de las formas verbales. Éstas son tan frecuentes que girando en torno de sustantivos provocan una imagen del flujo del tiempo. Las formas *quiere ser*, *será*, *ha de volver* en la primera estrofa están todas vueltas hacia el porvenir, sus formas diferentes destacan la inseguridad, lo fugaz del futuro. Las dos perífrasis verbales aún refuerzan el juego temporal, el contraste entre lo que ha sido y lo que será. En *ha de volver* (v. 3) el valor temporal de futuro confluye con el matiz de la necesidad interna; se refuerza la fatalidad de lo que está por llegar. Con la aspectual terminativa *acaba de pasar* (v. 4) se expresa el final reciente uniendo la perfectividad y cercanía (temporal y lógica).

Los adverbios eran para Machado los elementos también aprovechables para dar temporalidad al verso. En los versos 5 y 6 aparece uno de sus recursos preferidos: el contraste entre **hoy** y **ayer** donde el **ayer** representa la principal raíz de su poesía. Esto se refuerza aún más con la anadiplosis¹⁶: “*Hoy dista mucho de ayer. ¡Ayer es Nunca jamás!*”

Con esta figura sintáctica el poeta resalta el movimiento, la imagen del flujo del tiempo presente en todo el poema.¹⁷ El **ayer** machadiano, que no volverá nunca jamás, encarna su mirada hacia los días vividos.

La sintaxis de la oración es más compleja, lo que normalmente requiere cierto dominio del discurso y sus enlaces lógicos. Su efecto es resaltar el movimiento y el entramado verbal.

Quizás quepa destacar el demostrativo **este** con el que empieza el poema. En su actividad enunciativa, el demostrativo desempeña doble función de presentador e indicador situacional. Su primordial valor comunicativo es el de la insistencia identificadora aparte del valor de proximidad en la que el poeta sitúa el amor. *Este amor* es una imagen temporal y no genérica; es la visión única del amor.

¹⁵ La parte de *SGOP* que representa una poderosa veta de influencia popular.

¹⁶ “La anadiplosis es la repetición de la misma palabra al final de un verso y al principio del siguiente.” Luján Atienza (2000).

¹⁷ Según Bousoño la simple reiteración de un sonido, categoría gramatical, o de una palabra, dan sensación de movimiento. Véase: Carlos Bousoño (1970), *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 2 vols. 5ª edición

Daba el reloj las doce ... y eran doce
golpes de azada en tierra ...
... ¡Mi hora! – grité – ... El silencio
me respondió: – No temas;
tú no verás caer la última gota 5
que en la clepsidra tiembla.

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera. 10

Éste es, según Ribbans¹⁸, uno de los poemas machadianos más impresionantes de un presentimiento de la muerte. Lo específico del tema de la muerte en la poesía machadiana es que no hay una postura dada para siempre, sino que hay una sucesión de actitudes. En este poema se pone de relieve el hábito de esperarla que le hace presentirla siempre, el poeta adivina su inminente aparición. La conciencia de la presencia de la muerte es tan viva y aguda que provoca que las campanadas del reloj se conviertan en redoble funeral. El tiempo y la muerte parecen fundidos.

De acuerdo con el tema del poema Machado emplea con habilidad el cambio de la perspectiva temporal. El esquema de las formas verbales es el siguiente:

Pretérito imperfecto	2 (<i>daba, eran</i>)
Pretérito simple	2 (<i>grité, respondió</i>)
Futuro simple	3 (<i>verás, dormirás, encontrarás</i>)
Presente absoluto	1 (<i>tiembla</i>)
Imperativo negativo	1 (<i>no temas</i>)

La distribución entre los pasados frente al presente y futuro simple es 4:4. Esta alternancia (pasado, imperfecto, presente) constituye un recurso importante en la expresión de la temporalidad. Por una parte el poeta nos sitúa en el pasado narrativo (*grité, respondió*) enfocando las acciones desde fuera y creando un telón de fondo (*daba el reloj, eran doce golpes*) que provoca cierto efecto de tensión; por otra parte, con la insistencia del futuro absoluto (*no verás, dormirás, encontrarás*), nos traslada al porvenir que además se presenta como lejano. Normalmente la muerte es una presencia muda a la que se interroga sin jamás obtener respuesta alguna. Aquí el silencio le responde. Es significativo el oxímoro (*el silencio me respondió*) con el que aumenta la tensión, la inseguridad y la angustia de la existencia humana. El imperativo negativo del verso 4 (*no temas*) es a la vez autoritario y consolador.

¹⁸En Machado (2000: 116).

El presente y el futuro hacen referencia a la situación comunicativa en la que el poeta, el yo del poema, participa directamente cuando el silencio le responde.

Entre las formas verbales prevalece el futuro simple o absoluto que “ocupa” la última parte del poema. Quizás la noción más característica del futuro es la inseguridad temporal y su tendencia modal que dan lugar a la multitud de sus usos. Fernández Ramírez (1986: 284) destaca la multitud de matices significativos y valores modales del futuro como tiempo verbal que exceden en mucho de la simple referencia a un momento futuro.

En los ejemplos del poema: *tú no verás caer la última gota [...] Dormirás muchas horas todavía / y encontrarás una mañana pura* se describe una situación desde el presente y se anticipa una acción que sabemos que sucederá por ser cíclica (Fernández Ramírez lo denomina futuro narrativo). Pero, por otra parte, el silencio quiere convencer al poeta de lo que pasará, por lo tanto se trata también de un futuro con matices apodícticos (Fernández Ramírez, 1986: 284).

La función apelativa desde el verso 5 hasta el final del poema se desarrolla en un plano doble: el *tú* del poema es tanto el poeta, como cualquier lector que se hace interlocutor del silencio.

Los sustantivos se integran en tres campos semánticos:

Tiempo: *reloj, hora, gota, clepsidra, horas, mañana*

Muerte: *golpes, azada, tierra, silencio*

Río/vida: *orilla, barca, ribera*

La odiosa presencia del reloj, que es símbolo de la angustia temporal humana, le marca a Machado el compás con que avanzan los pasos de la muerte. El poeta lo intensifica desarrollando *reloj-doce golpes* en *clepsidra-última gota*.

La orilla y la ribera aluden a la imagen del río que es la vida. El hombre viaja en una barca que al comparar con el agua no es nada y es arrastrada hacia el mar (en el poema no expreso explícitamente), ese término fatal en donde nuestra vida va a dar perdiéndose en él.

La adjetivación es escasa, pero por ello aún más significativa y puntúa con claridad la situación emocional de Machado ante el suceso de la muerte. Los dos adjetivos postpuestos en *la orilla vieja* y *una mañana pura* están en relación de contraste: el temporal *viejo* frente al intemporal *puro*. El epíteto en *la última gota* centra nuestra atención en el final imprescindible, pero el indefinido cuantificador en *muchas horas* lo desplaza a un futuro alejado.

Como se ha comentado más arriba, Machado se servía también de los adverbios para dar temporalidad al verso y situar las cosas en el tiempo. El adverbio *todavía* (v. 7) a primera vista no parece muy significativo pero es en él donde se centra la fatalidad temporal del poema; lo que no ha ocurrido todavía, está por ocurrir indispensablemente.¹⁹

¹⁹ Otro de los ejemplos ilustrativos con “todavía”: “*Hoy es siempre todavía.*” *Proverbios y cantares*. La concentración de tres adverbios expresa la visión machadiana del tiempo como extensa continuidad, donde hoy es el presente en que el pasado todavía persiste, y donde está también el futuro, algo que todavía está por llegar.

5. Conclusión

“Un poema es como un relato de viajero que procede fuera del espacio y del tiempo. Lo que ha visto es la realidad de algún otro mundo.”

Levin (1987: 81)

Según Machado el poeta debe eternizar el fluir del tiempo, debe crear una intemporalidad a través de lo temporal. Cada poema suyo es como un retazo de la vida de un viajero; toda la obra es una especie de sucesión de imágenes instantáneas a través de las cuales Machado nos va mostrando la realidad de la existencia humana, inmersa en un proceso temporal y desenvuelta en una demarcación espacial.

El lenguaje de Machado es simple por lo que se refiere a la sintaxis pero en el fondo muy complejo ya que esta misma sencillez formal es reflejo de un gran esfuerzo creador y una reflexión profunda que Machado ha debido de realizar. En realidad no le preocupa la palabra en sí, sino en cuanto materia fundamental del poema; la “palabra en el tiempo” machadiana es personal, clara y sencilla lo cual la convierte en la raíz de la impresión de naturalidad. Su misión es palpar hondamente en el espíritu hundiéndose en lo que dice “*el alma, si es que algo dice, con voz propia en respuesta animada al contacto del mundo*”²⁰.

La aproximación lingüística a la poesía de Antonio Machado demuestra que el poeta sabía entrelazar diferentes categorías sintácticas y utilizar la adecuada técnica discursiva de los deicticos temporales en operatividad comunicativa para formar el entramado temporal y dar a los poemas ese latido de organismos vivos, sometidos también al fluir de los instantes y sujetos a la muerte.

Bibliografía

Aranda, A. (1975): “La tarde en Soledades: personificación y adjetivación”. En: *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 21–48.

Alonso, D. (1962): *Cuatro poetas españoles (Garcilaso, Góngora, Maragall, Machado)*. Madrid: Gredos.

Beaugrande, R. de, Dressler, U. (1997): *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Benveniste, E. (1965): “El lenguaje y la experiencia humana”. En: *Problemas del lenguaje*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 3–12.

Briz, A. (1997): “Comentario lingüístico”. En: *El análisis textual*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 77–130.

Cohen (1982): *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.

Coseriu, E. (1996): *El sistema verbal románico*. México: Siglo XXI editores.

Criado de Val, M. (1975): *Gramática española y comentario de textos*. Madrid: Saeta.

²⁰ Así lo dice el mismo Antonio Machado en el prólogo a una de las ediciones de *SGOP*.

- Criado de Val, M. (1992): *La imagen del tiempo: Verbo y relatividad*. Madrid: Istmo.
- Fernández Ramírez, S. (1986): “El verbo y la oración”. En: *Gramática española*. Madrid: Arco/Libros.
- Gullón, R. (1949): “Lenguaje, humanismo y tiempo en Antonio Machado”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, sept–dic. 1949, 567–581.
- Gutiérrez Araus, M. L. (1995): *Formas temporales del pasado en indicativo*. Madrid: Arco/Libros.
- Hernández Alonso (1996): *Gramática funcional del español*. Madrid: Gredos, 334–336 y 406–422.
- Jakobson R. (1975): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Lamíquiz, V. (1994): *El enunciado textual. Análisis lingüístico del discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Levin, S. R. (1974): *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra.
- Levin, S. R. (1987): “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”. En: *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 59–82.
- López-Morillas, J. (1973): “Antonio Machado y la interpretación temporal de la Poesía”. En: *Antonio Machado*. Edición de R.Gullón y A.W. Phillips, Madrid: Taurus Ediciones, 251–266.
- Luján Atienza, Á. L. (2000): *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Machado, A. (1936/1993): *Juan de Mairena*. 2 t. Antonio Fernández Ferre (ed.). Madrid: Cátedra.
- Machado, A. (1972/1987): *Los complementarios*. Manuel Álvarez (ed.). Madrid: Cátedra.
- Machado, A. (1907/2000): *Soledades, Galerías y otros poemas*. Geoffrey Ribbans (ed.). Madrid: Cátedra.
- Marcos Marín F. (1998): *El comentario lingüístico*. Madrid: Cátedra.
- Markič, J. (1997): *Aspektualne vrednosti v sodobni ameriški španščini v delih kolumbijskega pisatelja G. Garcíe Márqueza*. Tesis doctoral. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnosti.
- Miklič, T. (1994): “Besedilni mehanizmi učasovljanja zunajjezikovnih situacij”. En: *Uporabno jezikoslovje* 2 (2). Ljubljana, 80–99.
- Ohmann, R. (1987): “Los actos del habla y la definición de literatura.” En: *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 11–34.
- Reyes, G. (1990): “Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad”. En: R.S.E.L., enero–junio 1990, año 20, fasc. 1.
- Rodríguez, M. (1998): *El intimismo en Antonio Machado*. Madrid: Visor libros.
- Romero, A. (1975): Semántica y simbolismo en el poema XIII de “Del camino”. En: Ángeles, J., (ed.), *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 133–143.
- Ruíz Ramón, F. (1977): “Algunas aproximaciones al problematismo del tema de la muerte en la poesía de Antonio Machado”. En: *Estudios sobre Antonio Machado*. Barcelona: Editorial Ariel, 231–257.

Sesé, B. (1978): *Claves de Antonio Machado*. Madrid: Espasa Calpe.

Torre, E. (1975): "El campo semántico de la duración existencial en las Soledades". En: *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 85–99.

Zubiría, R. de (1969): *La poesía de Antonio Machado*. Madrid: Gredos.

IZKUŠNJA ČASOVNOSTI V ŠTIRIH PESMIH ANTONIA MACHADA: PREDLOG JEZIKOVNE ANALIZE

Članek je oris jezikovne analize literarnega besedila s posebnim poudarkom na izražanju časovnosti v štirih pesmih Antonia Machada iz zbirke *Soledades, Galerías y otros poemas*. Avtorica članka najprej obravnava časovnost kot dejansko jedro Machadove poezije s filozofsko-literarnega vidika, nato pa problematiko izražanja časovnosti v literarnih besedilih osvetli z jezikoslovno-pragmatičnega zornega kota. Osredotoči se na tiste skladenjske, leksikalno-semantične in pragmatične strukture, ki so bistvene za vzpostavitev časovne mreže odnosov v literarnem besedilu. Poudarek je na glagolu kot sintaktični kategoriji, ki primarno izraža časovnost, analizira pa se tudi vloga drugih deiktičnih struktur.

Lingvistični pristop k Machadovi poeziji kaže na spretno prepletanje jezikovnih struktur ter raznolikih diskurzivnih tehnik, s katerimi si je Machado prizadeval v praksi uresničiti koncept poezije kot pesnikovega dialoga s časom. Machadova »beseda v času« je osebna, jasna in preprosta; kot taka je temeljna snov njegove poezije, nekakšnega zaporedja trenutnih podob, v katerih se zrcali realna človeška eksistenca, vpeta v prostor in čas.

EN EL QUINTO INFIERNO O 'DETRÁS DE LA ESPALDA DE DIOS': FRASEOLOGÍA ESPAÑOLA Y ESLOVENA¹

1. Introducción

A pesar de la riqueza y tradición del español, los estudios lexicológicos y lexicográficos no son muy abundantes, y lo mismo podría decirse también del campo lexicológico y lexicográfico esloveno. Ninguna de las dos lenguas dispone de un diccionario fraseológico, como existen p. ej. para el inglés, el francés o el checo. La única manera para estudiar el vasto campo de la fraseología es consultar los diccionarios de uso, pero éstos nunca ofrecen toda la riqueza de las expresiones de una lengua, cuyo significado es bastante diferente de la suma de los significados de sus componentes. Se puede optar por buscar las unidades fraseológicas en los textos auténticos, lo que por una parte exige un trabajo sistemático durante mucho tiempo, y por otro lado es una tarea que solamente la pueden cumplir los hablantes nativos, ya que un hablante no nativo no siempre es capaz de reconocer estas unidades tan particulares de una lengua.

Aun más escasos que los trabajos monolingües fraseológicos, tanto en español como en esloveno, son los trabajos de carácter contrastivo, en cuanto al español incluso dentro del mismo ámbito hispánico. Ésta ha sido la principal razón para elaborar en mi tesina un pequeño diccionario fraseológico español-esloveno en el cual aparecen las unidades fraseológicas españolas, que tienen un numeral como (por lo menos) uno de sus componentes, y sus equivalentes eslovenos. Debido a la extensión del trabajo decidí presentar solamente las expresiones que contienen cualquiera de los numerales cardinales y ordinales de 0 a 5.

El diccionario recopila 160 unidades fraseológicas españolas con el numeral cardinal como uno de sus componentes y 59 unidades fraseológicas que tienen el ordinal como un componente, es decir 219 unidades fraseológicas en total. Para casi la mitad de las unidades fraseológicas españolas no he encontrado las unidades fraseológicas equivalentes eslovenas, y aún mayor es el número de unidades fraseológicas para las que no he encontrado los equivalentes completos. Si comparamos el apartado de frases y locuciones en las entradas de los numerales en SSKJ², podemos darnos cuenta enseguida de que su número no es tan grande como en los diccionarios españoles. Los números fueron y siguen siendo muy importantes en muchas civilizaciones y sería interesante saber a qué se debe (si de verdad existe) esta diferencia de la preferencia por los números de una lengua.

¹ Este artículo se basa en mi tesina titulada *En el quinto infierno o 'detrás de la espalda de dios': fraseología y números*, dirigida por la dr. Jasmina Markič y presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de Ljubljana en mayo de 2002.

² *Slovar slovenskega knjižnega jezika*.

El propio carácter de los números siempre ha sido un poco misterioso y desde siempre fueron el “lenguaje” privilegiado de los esotéricos ya que su significado no es solamente el de una cierta cantidad sino expresan también ideas, pensamientos, fuerzas, cualidades, etc. Aparte de ello, explicar los números es una de las ciencias simbólicas más viejas del mundo.

En este artículo presento la parte teórica de mi tesina, en la que primero presento las discrepancias terminológicas españolas y eslovenas en el campo de la fraseología, luego hago una breve revisión de las definiciones de la unidad fraseológica, y en los capítulos separados presento su papel y las dificultades que la fraseología presenta en el campo de la traducción y en el contexto de la enseñanza de idiomas extranjeros. Concluyo el artículo con la presentación de algunos problemas que plantea la clasificación de las unidades fraseológicas en los diccionarios.

2. Discrepancias terminológicas

Al establecimiento tardío de la fraseología como ciencia independiente dentro de la lingüística³ se debe el hecho de (todavía) no ser muy bien definida la terminología, o mejor dicho, de no ser muy exacta la división de lo que abarca cada uno de los términos que suelen utilizarse.⁴

2.1. Terminología española

Siendo DRAE⁵ la norma establecida por la Real Academia Española, citaré a continuación los significados de los términos como se entienden según este diccionario. Me decidí por la norma del DRAE y no por otros autores porque el estado de la terminología fraseológica actual sigue siendo bastante incoherente. Por otro lado, añadí también los significados de algunos términos según el entender de Corpas Pastor, ya que su *Manual de fraseología española* representa un trabajo de gran importancia en el campo fraseológico español, además me sirvió como el estudio básico para la comprensión de las unidades fraseológicas españolas.

Con el término **fraseología** se entienden dos conceptos entre sí muy unidos: por una parte, es una ciencia independiente dentro del campo lingüístico, y se considera como subdisciplina de la lexicología, y por otra parte, esta denominación abarca también el conjunto de las combinaciones estables de unidades léxicas de una lengua, que sirven como estudio de la fraseología como ciencia. Llamaré estas combinaciones unidades fraseológicas (UFS).⁶

³ Se considera que la fraseología como disciplina científica empezó con los trabajos de V. V. Vinogradov en los años cincuenta del siglo pasado. En el campo de la fraseología española se menciona a Julio Cesares de la misma época. Compárese Corpas Pastor, 1996: 11 y Ruiz, 1998: 11.

⁴ La confusión terminológica es común tanto dentro de la fraseología de las lenguas particulares – los autores utilizan los términos que cada uno considera más adecuados – como en el campo de la fraseología comparativa (lo que es la consecuencia lógica de la situación que nombramos como primera). Explicaré a continuación que en este trabajo opto por la fraseología en su sentido amplio, y que para todas las apariencias utilizaré un solo término que es la unidad fraseológica (UF).

⁵ *Diccionario de la lengua española*.

⁶ Compárese Kržišnik, 1994a: 91.

Los lingüistas entienden el concepto de las **unidades fraseológicas** de diferentes maneras:⁷

a) En una concepción estrecha, las UFS de una lengua representan locuciones y frases proverbiales.

b) En el sentido más amplio, se consideran UFS refranes, dialogismos, aforismos, vocabulario técnico, frases proverbiales, locuciones, fórmulas, etc.⁸

Con el término **colocación** se entienden las UFS que “desde el punto de vista del sistema de la lengua, son sintagmas completamente libres, generados a partir de reglas, pero que, al mismo tiempo, presentan cierto grado de restricción combinatoria determinada por el uso (cierta fijación interna). Este rasgo esencial distingue las colocaciones de las combinaciones libres de palabras [...] las colocaciones son unidades estables, combinaciones ‘prefabricadas’ en la norma, no en el sistema [...]” (Corpas Pastor, 1996: 53).⁹

Según DRAE (1992), **locución**¹⁰ es “combinación estable de dos o más palabras, que funciona como oración o como elemento oracional, y cuyo sentido unitario no siempre se justifica, como suma del significado normal de los componentes.” Copras Pastor define las locuciones con los siguientes rasgos distintivos: fijación interna, unidad de significado y fijación externa pasemática (Corpas Pastor, 1996: 88).

Compárese pues, este término con **modismo**¹¹ que se entiende como (1) expresión fija de una lengua, cuyo significado no es la simple suma de las palabras que la forman, y como (2) sirve como sinónimo del idiotismo,¹² que es expresión contraria a las reglas generales de la gramática (DRAE, 1992).

Con el adjetivo **idiomático** se entiende lo que es “propio y peculiar de una lengua determinada” (DRAE, 1992).

Paremia es la denominación común de los refranes, proverbios, adagios y sentencias (DRAE, 1992). Copras Pastor entiende paremias como subgrupo de los **enunciados fraseológicos**, cuyas características son la capacidad de constituir actos de habla y de presentar fijación interna (material y de contenido) y externa. Sigue la definición de Zuluaga que ha caracterizado los enunciados fraseológicos como “secuencias autónomas de habla [cuya] enunciación se lleva a cabo en unidades de entonación distintas; en otras palabras, son unidades de comunicación mínimas.” Aparte de las paremias, son **fórmulas rutina-**

⁷ UF es solamente uno de los términos propuestos para la denominación genérica de las diferentes combinaciones de palabras; otras denominaciones propuestas son *expresión pluriverbal* y *expresión fija*. UF “goza de una gran aceptación en la Europa Continental, la antigua URSS y demás países del Este, que son, precisamente, los lugares donde más se ha investigado sobre los sistemas fraseológicos de las lenguas.” Compárese Copras Pastor (1996: 17–19).

⁸ Compárese Ruiz, 1998: 12. La concepción de fraseología en el sentido más estrecho y más amplio es de Ožegov en 1957.

⁹ DRAE (1992) no recoge la palabra *colocación* como término científico (lingüístico).

¹⁰ El término alternativo es **expresión idiomática**. Según Copras Pastor “presenta el riesgo de indicar erróneamente que todas estas unidades tienen significado traslaticio.” **Modismo** tampoco parece servible. Compárese Copras Pastor, 1996: 88.

¹¹ Véase también la nota anterior. Sobre las expresiones *idiom*, *idiomático*, *frase*, *modismo* también Lorenzo en el Prólogo de *El español idiomático* (Domínguez González et al., 1995).

¹² **Idiotismo** es según DRAE (1992) “giro o expresión contrarios a las reglas generales de la gramática, pero propios de una lengua.”

rias las que también forman un grupo dentro de los enunciados fraseológicos. Las primeras “poseen significado referencial [...] mientras que en las fórmulas rutinarias el significado es de tipo social, expresivo o discursivo fundamentalmente. [...] las paremias gozan de autonomía textual, mientras que las fórmulas vienen determinadas por situaciones y circunstancias concretas” (Corpas Pastor, 1996: 132–133).¹³

Refrán¹⁴ es definido por Tarnovska como “una expresión lacónica, fundada en la experiencia cultural de los pueblos y de uso corriente, es un hecho de lengua cuyo estudio no se circunscribe solamente a la lingüística, sino interesa también a la antropología, sociología e historia de los pueblos.”¹⁵ Refrán se diferencia de **cita** en que su origen es desconocido (Corpas Pastor, 1996: 147).

Fórmulas rutinarias forman parte del grupo de los enunciados fraseológicos y se caracterizan por ser estrechamente ligadas a determinadas situaciones sociales. Son fórmulas habituales y estereotipadas de la interacción social. Cumplen funciones específicas en situaciones predecibles, rutinarias, e incluso hasta cierto punto ritualizadas (Corpas Pastor, 1996: 170–171).

Frase proverbial es la que es de uso común y que expresa una sentencia a modo de proverbio (DRAE, 1992).

Frase (hecha) puede ser el sinónimo de la frase proverbial, pero también puede significar una frase con el sentido figurado y con forma inalterable, que es de uso vulgar y que no incluye ninguna sentencia (DRAE, 1992). Romera cita la definición de Alfonso Reyes:

La frase hecha puede ser: 1º Un elemento coloquial, y entonces corresponde a la mera fraseología y es estudio de la gramática: ‘Encontrarse al borde del abismo’ (metáfora); ‘Crear una cosa a pie juntillas’ (modismo antisintáctico); ‘Ir a las volandas’ (locución adverbial), etcétera. 2º Un adagio, proloquio, brocárdico o sentencia que hace sentido por sí y envuelve una admonición o un saber práctico, y entonces colinda con el proverbio, aunque es más breve: ‘No hay que fiarse de las apariencias’. La frontera con el proverbio es indiscernible. Yo me inclinaría a considerar sentencia la expresión comparativa, binaria o de más términos: ‘No

¹³ “Tras los trabajos de Charles Bally y V. V. Vinogradov, las paremias dejaron de ser el centro de la fraseología [...] El término *paremia*, como tal, no aparece recogido en ninguno de los diccionarios de lingüística consultados, aunque éstos sí se ocupan de la paremiología: ‘Disciplina que estudia los refranes’ (DDL)” (Corpas Pastor, 1996: 135).

¹⁴ Para el estudio de los refranes, véase también el artículo de Conenna (2000).

¹⁵ “Los refranes son unos micromodelos del mundo, signos de unas situaciones, una de las formas de sabiduría popular, reflejan pensamientos y sentencias de utilidad práctica. El refrán es el reflejo de lo que el pueblo tiene por su modelo ideal de vida y de conducta. Su importancia es muy grande dada su influencia en la formación y conservación de los modos de pensar y de las normas que rigen una sociedad. Imperceptiblemente, los refranes van moldeando con gran fuerza a las personas. Así, pues, los refranes desempeñan un importante papel en la transmisión de conceptos, valores, normas y pautas de comportamiento humano. A través de los refranes podemos trazar el panorama completo de la historia de un pueblo [...] la mayoría de las situaciones reflejadas en los refranes son fruto de la experiencia vivida y se repiten en todos los pueblos: hay equivalencias completas, parciales y situaciones irrepetibles que no tienen correspondencias literales en otras lenguas” (Tarnovska, 2000: 1).

¹⁶ Romera dice que la definición de Reyes es la más cercana a la idea que Iribarren tiene de los dichos, sin embargo estas consideraciones, igual que algunas de otros autores, plantean algunas dudas. Véase Romera en Iribarren, 1994: XVI–XVII.

por mucho madrugar amanece más temprano' (o 'más afina', como se dijo antes, caso de mutación por evolución lingüística); 'Quien mal anda en mal acaba'. El mandamiento o máxima moral es sentencia. Cuando el entinema o dilogismo retórico de Aristóteles se abrevia, por intensidad, en una premisa o una conclusión, también se da la máxima. 3° La frase hecha puede finalmente ser un despojo de algún estado anterior. Es el tipo más singular y jugoso. El canto rodado se ha convertido en un grano de arena. La mutilación sufrida lo hace inexplicable: 'Tomar las de Villadiego'; 'Averíguelo Vargas' (Alfonso Reyes en Iribarren, 1994: XVI-XVII).¹⁶

Dicho es cualquier "palabra o conjunto de palabras con que se expresa oralmente un concepto cabal" (DRAE, 1992).¹⁷

Debido a la confusión terminológica, opté para los fines de mi trabajo por fraseología en su sentido amplio, lo que excluye automáticamente cualquier problema con la clasificación de las expresiones plurilingües y estables, cuyo significado no se puede deducir del significado de cada uno de sus componentes. Para la denominación de dichas expresiones utilicé el término unidad fraseológica (UF) y al referirme a los autores citados conservo el término que utiliza el mismo autor.¹⁸

2.2. Terminología eslovena¹⁹

El primer trabajo teórico en el campo de la fraseología eslovena es un artículo de Toporišič (1973/74) que data de los años setenta. En este artículo el autor se basa en la fraseología rusa, sobre todo en Shanski, y se decide por el concepto de la fraseología en su sentido amplio. Solamente en la segunda mitad de los años ochenta Kržišnik empieza a publicar artículos sobre la fraseología eslovena, basándose en los estudios de Mel'čuk. La autora exige la diferenciación entre los términos "*stalna besedna zveza*" y UF, cuyas características básicas son la fijación, la plurilexicalidad y el significado no lexicográfico de por lo menos uno de sus componentes (Kržišnik, 1994b: 30-31).

Igual que en español, en esloveno no hay un solo término para designar la UF. Los lingüistas utilizan los términos "*frazeologizem*" (fraseologismo), "*frazeologem*" (fraseologema), "*frazem*" (frasema), "*idiom*", y "*stalna besedna zveza*" ("unión constante de palabras"²⁰). En los estudios un poco más antiguos, también se puede encontrar el término "*fraza*" (frase) al que Kržišnik considera "el único término realmente impropio" (Kržišnik, 1994a: 91).

¹⁷ La definición de Covarrubias asigna Romera como "inservible" (Romera en Iribarren, 1994: XVI).

¹⁸ Compárese con Ruiz que dice: "[...] hablamos de sintagma o de otras estructuras superiores porque no pensamos que pueda defenderse el concepto de UF cuando nos encontramos ante palabras constituidas morfológicamente como tales. En consecuencia, no apoyamos la concepción de que cualquier unidad, incluso léxica, puede ser idiomática, y, por consiguiente, constituir una expresión idiomática [...]" (Ruiz, 1998: 12).

¹⁹ Para las diferencias en la terminología eslovena, compárese también el capítulo de terminología en Štumberger (1998).

²⁰ "Zveza dveh ali več besed, ki jo, kakor navadno besedo pri besedovanju, jemljemo iz pomnilnika [...]" – "Unión de dos o más palabras, que al verbalizar tomamos de la memoria como otra palabra normal [...]" (Toporišič, 1992: 305).

Toporišič optó en los años setenta por el término “*frazeologem*” (fraseologema), por analogía (según Toporišič) con los términos “*fonem*” (fonema), “*morfem*” (morfema), “*tonem*” (tonema), “*sintaksem*” (syntaxema), etc. (Toporišič, 1973/74: 273).

Kržišnik rechaza este término y opta por otro que es “*frazem*” (frasema) y que suele utilizarse en los estudios fraseológicos a partir de los años ochenta (Kržišnik, 1994b: 31–32).²¹

En su tesis de doctorado, Kržišnik describe dos cadenas de términos que se utilizan en la fraseología:

a) (*fraza*)²² *frazem* / *frazeologem* / *frazeologizem* – *frazeološki* – *frazeologizacija* – *frazeologija*,

b) *idiom* – *idiomatski* – *idiomatizacija* – *idiomatitea* / *idiomaticiteta* – *idiomatika* (Kržišnik, 1994b: 14).

En el contorno eslavo y en la lingüística europea (continental) se utiliza más la terminología con la raíz *fras-*,²³ mientras que las lingüísticas inglesa y americana prefieren los términos de la segunda cadena. Algunos autores opinan que lo idiomático y lo fraseológico no son compatibles, debido ello a las diferencias que existen entre las definiciones de las dos terminologías (Kržišnik, 1994b: 20–28).²⁴

Para concluir el capítulo sobre la terminología eslovena, veamos la terminología que Toporišič utiliza en *Enciklopedija slovenskega jezika*, que es el único diccionario de la terminología lingüística eslovena.²⁵

Los términos de la cadena *idiom-* en *Enciklopedija slovenskega jezika* ni siquiera aparecen, y los de la cadena *fras-* aparecen casi todos: *fraza*, *frazem*, *frazeologem*, *frazeologizem*, *frazeologija*. Lo único que falta, dice Kržišnik, son las denominaciones del proceso (“*frazeologizacija*” que sería fraseologización en español) y de la característica (“*frazeološkost*” que significaría “lo fraseológico”).

Fraza, *frazeologem*, y *frazeologizem* tienen remisiones que nos dirigen a la entrada *stalna besedna zveza*.²⁶

²¹ En las obras anteriores a su tesis de doctorado Kržišnik utilizaba el término “*frazeologem*” y lo definía como “jezikovn[a] enot[a] s stalno sestavinsko zapolnitvijo (z vsemi predvidenimi variantami), stalno skladiščno zgradbo (z vsemi predvidenimi variantami), stalno skladiščno zgradbo (z vsemi predvidenimi pretvorbami) in stalno pomensko zgradbo s predpostavko, da vsota pomenov njegovih sestavin ni enaka celovitemu pomenu frazeološke enote” (Kržišnik-Kolšek, 1990: 143). Compárese también Petermann, 1988: 301, 307.

²² En la fraseología eslovena, “*fraza*” no se utiliza por las connotaciones que el término pueda tener (en el campo lingüístico, el término está definido dentro de la sintaxis, aparte de éste, también tiene su significado no terminológico). Kržišnik lo pone por su posible conexión etimológica con otros términos de la cadena. Compárese Kržišnik, 1994b: 14.

²³ Esta terminología proviene sobre todo de la lingüística rusa (soviética). Compárese Kržišnik, 1994b: 19–20.

²⁴ Čermák (2000b: 1) dice que los términos “fraseología” (en inglés *phraseology*) e “idiomática” (en inglés *idiomatics*) a veces son intercambiables y a veces opuestos.

²⁵ Compárese también Kržišnik, 1994b: 17–18.

²⁶ **Stalna besedna zveza:** “Zveza dveh ali več besed, ki jo, kakor navadno besedo pri besedovanju, jemljemo iz pomnilnika, npr *črna kronika*, *dekle za vse*, *brez krivde krivi*, *ponižani in razžaljeni*, *človek zver* – *kot bi mignil*; *da je veselje*; *tudi jaz sem le človek*. – V širšem smislu grede sem tudi stalne besedne zveze, ki imajo rang povedi: *Siti lačnemu ne verjame*: *Lačna vrana sito pita*; *Ti očeta do praga*, *sin tebe čez prag*. Delimo jih na rekla in rečenice (druge imajo status povedi, prve ne). Enobesedna besedna zveza je npr. *leta* v primerih kot *Leta sem te čakala*, tj. ‘leta in leta’, kjer je ponovitev nadomeščena s poudarjenostjo besede *leta*. – Sopom. frazeologem” (Toporišič, 1992: 305).

3. Fraseología

Dentro de la lingüística, **fraseología** se encuentra como subdisciplina de lexicología. Su objetivo básico es analizar ciertas UFS. Una vez observados los mecanismos internos, es necesario el trabajo interdisciplinar lingüístico: fraseología como una disciplina independiente examina las “cuestiones de morfología, de sintaxis, de lexicología y semántica, de pragmática e, incluso, de sociolingüística y psicolingüística [subrayado por M. J.]” (Ruiz, 1998: 11).

3.1. ¿Qué son unidades fraseológicas?

La tercera acepción en el DRAE (1992) define el término **fraseología** como “conjunto de frases hechas, locuciones figuradas, metáforas y comparaciones fijadas, modismos y refranes, existentes en una lengua, en el uso individual o en el de algún grupo [subrayado por M. J.]”. Corpas Pastor, por otro lado, entiende el concepto de fraseología de una manera aun más amplia porque considera expresiones fraseológicas también aquellas combinaciones de palabras que presentan las siguientes características:

1. formación por varias palabras (polilexicalidad),
2. institucionalización,
3. estabilidad (en términos de fijación) en diverso grado,
4. presentación de cierta particularidad sintáctica o semántica,
5. posibilidad de variación de sus componentes, ya sea como variantes lexicalizadas en la lengua o como modificaciones ocasionales en contexto (Corpas Pastor, 1996: 17, 19–20, 269).

Según la autora del manual fraseológico español se excluyen del campo fraseológico “todos los posibles usos o maneras individuales que no pertenecen a la lengua en general” (Corpas Pastor, 1996: 17).²⁷

[...] las *unidades fraseológicas* (UFS) – objeto de estudio de la fraseología – son unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta. Dichas unidades se caracterizan por su alta frecuencia de uso, y de coaparición de sus elementos integrantes; por su institucionalización, entendida en términos de fijación y especialización semántica; por su idiomatidad y variación potenciales; así como por el grado en el cual se dan todos estos aspectos en los distintos tipos (Corpas Pastor, 1996: 20).

Frecuencia como una de las características de las UFS se entiende como **(a)** frecuencia de coaparición de los elementos integrantes y como **(b)** frecuencia de uso de la UF como tal (Corpas Pastor, 1996: 20).

Los hablantes por lo general no suelen crear sus propias combinaciones originales de palabras, sino utilizan combinaciones ya creadas y reproducidas repetidamente en el

²⁷ Compárese la cita de Luque Durán y Manjón Pozas (2000b: 2) que aparece a continuación de este artículo.

discurso. Éstas combinaciones funcionan como unidades del lexicón mental, lo que significa que se almacenan en la memoria y usan en el discurso como entidades completas en mayor o menor grado.²⁸ Esta característica recibe en la definición de la UF la denominación **institucionalización** o **reproducibilidad** (Corpas Pastor, 1996: 21–22).

Fijación o **estabilidad** es la característica de la UF que ha presentado para los lingüistas del bloque soviético y europeo continental el centro de la investigación fraseológica.²⁹ Explicando esta característica, Corpas Pastor cita a Zuluaga: “[...] propiedad que tienen ciertas expresiones de ser reproducidas en el hablar como combinaciones previamente hechas” (Zuluaga en Corpas Pastor, 1996: 23). La fijación puede ser tanto interna como externa.³⁰ La fijación interna significa que no es posible reordenar las componentes de la UF, que la realización fonética es fija y que la elección de los componentes es restringida. Para el español esto significa:

- a) fijación del orden de los elementos,
- b) fijación de categorías gramaticales, que son tiempo, persona, número y género, y
- c) fijación en el inventario de los componentes (Corpas Pastor, 1996: 23).

La fijación externa puede ser de varios tipos, p. ej. fijación “situacional”, “analítica” y “pasemática”.³¹

Aunque se habla de fijación como una de las características de las UFS, ésta es relativa. Muchas de estas expresiones pueden sufrir ciertas variaciones léxicas, e incluso modificaciones ocasionales que se pueden presentar en el discurso.³²

Corpas Pastor, igual que Kržišnik, explica que **idiomaticidad**³³ representa para la investigación fraseológica anglo-norteamericana el rasgo esencial de las UFS. Dicha característica “se refiere a aquella propiedad semántica que presentan ciertas unidades fraseológicas, por la cual el significado global de dicha unidad no es deducible del significado aislado de cada uno de sus elementos constitutivos” (Corpas Pastor, 1996: 26). A continuación Corpas Pastor dice que las UFS pueden presentar dos tipos de significado denotativo:

- a) el literal y
- b) el figurativo o traslaticio, es decir, idiomático (este significado de la idiomaticidad es el que se contribuye a la mayoría de las UFS).³⁴

²⁸ Compárese el capítulo Fraseología desde el punto de vista didáctico.

²⁹ Kržišnik dice en uno de sus artículos: “V frazeološki teoriji velja **stalnost** za eno od temeljnih lastnosti frazeološke enote. Zelo previdno se ugotavljajo dopustne ali nedopustne oblikoslovne, skladske in sestavinske spremembe. Nekateri frazeologi pretvorbene ‘defekte’, to je večjo ali manjšo omejenost dopustnih pretvorb, definirajo celo kot osnovno lastnost frazeoloških enot, čeprav je to pravzaprav le en del zahtevane stalnosti. Na drugi strani pa pregled frazeološkega gradiva v besedilih kaže zelo ohlapno upoštevanje stalnosti. Ta razkorak zahteva temeljni premislek o normi in normativnem v frazeologiji” (Kržišnik, 1996: 133).

³⁰ Hay varios tipos de fijación. La división que se propone aquí es de Thun. Compárese Corpas Pastor, 1996: 23.

³¹ Compárese Corpas Pastor, 1996: 24.

³² “La variación fraseológica constituye un universal lingüístico (Dobrovol’skij, 1988: 159), a partir del cual se puede medir el grado de regularidad de un sistema fraseológico dado: cuantas más variaciones, transformaciones y modificaciones presentan los fraseologismos de una lengua, más regular es su sistema fraseológico” (Corpas Pastor, 1996: 28).

³³ Baránov y Dobrovol’skij (2000: 1) dicen que la esfera de lo idiomático se entiende de manera diferente en cada concepción teórica.

³⁴ “En este sentido, conviene recordar que no todas las UFS son idiomáticas, pues se trata de una característica potencial, no esencial, de este tipo de unidades” (Corpas Pastor, 1996: 27).

El significado de la UF no puede ser evidente de su construcción formal, igual que el significado de una palabra no es evidente de su forma (Pawly y Syder en Lewis, 1993: 89). Esto se debe al hecho de no haber una explicación sintáctica ni semántica para cada orden concreto de las UFS (Giovannini et al., 1996: 55). Según Čermák, a las UFS ni siquiera nos referimos como palabras, sino como formas (Čermák, 2000b: 8).

Čermák también dice que cada expresión idiomática tiene un solo significado integral, el cual no se puede acceder a través de los significados de los supuestos componentes de la expresión. “[...] siendo el modismo un todo semánticamente indivisible, no podemos dividirlo ni segmentarlo y al mismo tiempo, como suele ocurrir, seguir planteando cuestiones de tipo: ¿cuál es el significado de uno u otro constituyente? [...]” (Čermák, 2000b: 7–8).

En resumen, un significado idiomático no surge antes de que cierto nivel de combinación de constituyentes se haya alcanzado, es decir, antes de que se forme el sintagma, y por tanto cuando su descomposición exhaustiva en distintas partes es ya imposible. Intentarlo parece más bien un esfuerzo metafísico. [...] expresiones idiomáticas y frasemas no son combinaciones de palabras, etc., sino de sus formas y éstas tienen muy poco que ver con las palabras reales (o formas textuales de la palabra) a las que podrían parecerse; son únicamente sus homónimos (Čermák, 2000b: 8).

Ruiz propone para la incorporación de un sintagma a la fraseología el cumplir de dos criterios:

1. el de la fijación , que se entiende “como complejidad o estabilidad de forma y, adicionalmente, como defectividad combinatoria y sintáctica”,
2. y el de la idiomaticidad , que no es la propiedad necesaria de las UFS (Ruiz, 1998: 12).³⁵

Con el término **enunciado**³⁶ se entiende una unidad de comunicación mínima: es producto de un acto de habla y corresponde generalmente a una oración simple o compuesta, pero también puede constar de un sintagma o una palabra. Según este criterio, Corpas Pastor divide las UFS en dos grupos: las que no constituyen enunciados completos, y aquellas que sí lo son (Corpas Pastor, 1996: 51).³⁷

La mayoría de las UFS están formadas con palabras habituales de la lengua, en algunas aparecen también palabras diacríticas o alguna anomalía estructural.³⁸

³⁵ Compárese también la nota anterior.

³⁶ Según DRAE (1992), enunciado es “en ciertas escuelas lingüísticas, secuencia finita de palabras delimitada por silencios muy marcados. Puede estar constituida por una o varias oraciones.”

³⁷ La división corresponde a la división de las UFS eslovenas de Toporišič (1973/74: 274): “*rečenice*” son lo que Corpas Pastor (1996: 51) llama enunciados completos, es decir, que corresponden a la oración, mientras “*rekla*” constan de un sintagma o de una palabra y no son enunciados completos. Véase también el esquema del sistema fraseológico español que Corpas Pastor propone en su manual (Corpas Pastor, 1996: 52, 270–271).

³⁸ Compárese Ruiz, 1998: 19. Las palabras diacríticas (o idiomáticas) tienen la función de constituir y distinguir signos. Proviene sea de estados arcaicos de la misma lengua histórica, sea de otras lenguas históricas, de otras lenguas funcionales actuales de la misma lengua histórica, sea de apócope, onomatopeyas o formaciones simplemente fónicas requeridas por juegos de rima y/o de ritmo y de realizaciones virtuales, posibles en el sistema léxico actual, pero que se consideran elementos únicos desde el punto de vista de las realizaciones normales (Ruiz, 1998: 12–13, 19–20).

Después de definir la fraseología como subdisciplina de la lexicología, y de explicar sus características básicas, veamos brevemente cómo Luque Durán y Manjón Pozas (2000b) comentan el esquema que proponen algunos lingüistas:

lexicón = léxico + fraseología.

Lexicón abarca todos los medios de expresión no gramaticales de una lengua, léxico es el “conjunto de palabras acuñadas que tienen un carácter único, en el sentido que se suelen escribir unidas” y fraseología incluye los así llamados idiomatismos, es decir UFS, refranes, dichos, etc. Tal distinción puede ser según Luque Durán y Manjón Pozas solamente provisional, “puesto que el campo a estudiar constituye un continuo de gran complejidad y en el que es del todo punto imposible establecer distinciones drásticas y nítidas entre el material léxico y el material fraseológico” (Luque Durán y Manjón Pozas, 2000b: 1).

El léxico es mucho más estructurado y nuclear que la fraseología, la cual puede ser general, ocasional, y en el sentido geográfico también del carácter local o, incluso, individual. También hay muchos conceptos y valores que en las lenguas no se expresan de otra manera que con una expresión idiomática, como p. ej. *echar de menos* en español (Luque Durán y Manjón Pozas, 2000b: 1).

Los signos fraseológicos están más directamente vinculados a la cultura, las ideas y la forma de vida de una sociedad; son más coyunturales y tienen un status mixto cultural-lingüístico. Muy frecuentemente, los fraseologismos son metáforas meras que los hablantes crean *ad hoc* basándose en unos referentes culturales que los interlocutores conocen bien. Para entender, por tanto, las unidades fraseológicas de una lengua es necesario conocer tanto el universo cultural de sus hablantes y su visión del mundo como la competencia metafórica de estos. Por competencia metafórica se entiende el tipo de licencias que los hablantes se pueden permitir al hablar: p. ej., haciendo símiles, metonimias etc. estandarizados [...] Dicho en otras palabras, el conjunto de metáforas ya conocidas es lo que permite a hablantes y oyentes hacer y entender nuevas metáforas [...] (Luque Durán y Manjón Pozas, 2000b: 2).

Las motivaciones de las UFS pueden ser muy diversas: pueden provenir de la observación de fenómenos culturales, de las alusiones a hechos históricos, leyendas, mitos, creencias, ritos, ceremonias, deportes, etc. Luque Durán y Manjón Pozas dividen este amplio espectro en cuatro apartados:

a) Los tópicos bíblicos provienen del Antiguo y del Nuevo Testamento que representan la fuente de referencias para los pueblos que comparten una común historia y cultura cristiana. En español, las UFS que proceden de la Biblia, son mucho menos abundantes que p. ej. en inglés o alemán.

b) La tradición greco-latina es la fuente para numerosos tópicos clásicos, que conocen todas las lenguas europeas. *Una golondrina no hace el verano* es p. ej. la frase que se remonta a Aristóteles y a Esopo.³⁹

³⁹ En griego y en ruso, como también en esloveno, aparece en esta expresión *primavera* en vez de *verano*, que podemos encontrar en las expresiones inglesa, alemana y española.

c) Los tópicos nacionales son de temas muy diversos; se incluyen en este apartado tradiciones, instituciones, juegos, deportes, etc. En el inglés americano p. ej. son frecuentes las expresiones conectadas con el béisbol, en la cultura japonesa es importante el sumo, y en el español es el mundo de toros, las corridas, etc., que ha dado origen a una cantidad de expresiones.

d) Los tópicos raciales, perjuicios, etc. representan otro grupo. Las referencias a minorías étnicas, mujeres, grupos marginales, etc. son numerosas y todavía existen en todas las lenguas aunque muchas sociedades modernas tratan de evitarlas y eliminarlas del idioma. Luque Durán y Manjón Pozas dicen que “hay que huir de la tentación simplicista de identificar formas de decir con formas de pensar.” Sin embargo, hay que admitir que es normal que el lenguaje refleje una psicología o un conjunto de opiniones colectivas, y la explicación del fenómeno de los tópicos de este grupo es muy fácil: para los hablantes de una comunidad siempre resulta sorprendente y distinto todo lo que hacen otros, mientras que esta misma comunidad no es capaz de percibir lo extravagante o anormal de sus propios hábitos, porque éstos al ser los suyos constituyen la norma (Luque Durán y Manjón Pozas, 2000b: 6–9).

3.2. Teoría de la traducción de las unidades fraseológicas

El objetivo principal de la traducción⁴⁰ es conseguir un “efecto equivalente”, lo que significa, causar en el lector de la traducción el mismo efecto, o por lo menos el más parecido posible, que se causa en el lector del original (Newmark, 1995: 73–74).⁴¹

Gläser (1998: 11) en su artículo habla de tres tipos de equivalencia que el lingüista soviético Barchudarov distingue entre la lengua original y la lengua terminal de la traducción:

1. equivalencia *completa* (en inglés *complete equivalence*),
2. equivalencia *parcial* (en inglés *partial equivalence*) y
3. equivalencia *cero* (en inglés *zero equivalence*).

Aunque en algunos casos se habla de la equivalencia *cero*, esto no quiere decir que ciertas ideas de la lengua original, en la terminal son imposibles de expresar. Al contrario, las ideas son sin duda traducibles, y entre el original y la traducción no hay en realidad ningún déficit de informaciones. La equivalencia *cero* en un texto, que siempre es la base de la traducción, se puede compensar con otras construcciones lingüísticas, ya que esto no significa que en una lengua haya un vacío en el sistema nocional o conceptual.⁴²

⁴⁰Para las necesidades del estudio de los aspectos de la traducción de las UFS en el inglés y el alemán propone Gläser en su artículo la siguiente definición de la traducción: “[...] translation is defined as the cognitive and linguistic process the translator performs in decoding a text which is the result of a communication act in the source language, and in encoding it as a speech product in the target language by preserving the content and achieving the stylistic quality of the source language text. The translation is both process and its linguistic result” (Gläser, 1998: 9).

⁴¹“A mi entender, el ‘efecto equivalente’ sería el *resultado* deseable de toda traducción, pero no la *finalidad*, con la particularidad de que ese resultado es difícil de conseguir cuando el propósito del texto original es influir de alguna forma y el de la traducción informar –o viceversa–, o cuando existe un notable vacío cultural entre el texto de la LO [lengua original] y el de la LT [lengua terminal]” (Newmark, 1995: 74).

⁴²“[...] in translation practice, which is always based on the text, zero equivalence can generally be compensated by a circumscription of the denotational meaning of the word or the word-group from the source language, so that there is no deficit of information in the target language” (Gläser, 1998: 11, 15).

Según Newmark, las principales dificultades de la traducción no se encuentran en la gramática, sino en el léxico, es decir, en las palabras, colocaciones y locuciones o modismos estereotipados, etc. Las dificultades pueden ocurrir por la incomprensión o porque el léxico resulta difícil de traducir.⁴³

Las expresiones idiomáticas son una de las realizaciones lingüísticas más difíciles de traducir. Este tipo de expresiones son presentes en todos los niveles⁴⁴ de la lengua, así mismo en todas las épocas, por eso es muy difícil encontrar un correspondiente exacto en el idioma al que se traduce (Lozano, 2000: 1). Tampoco es necesario que la lengua terminal tenga las mismas realizaciones fraseológicas que las tiene la lengua de la que se traduce.⁴⁵

Sería interesante destacar aquí un grupo de las expresiones españolas, cuya motivación proviene de los toros.⁴⁶ Este tipo de expresiones presenta la casi imposibilidad de traducir la expresión conservando la exactitud y su expresividad. Si pensamos en el resultado de traducir un fraseologismo cultural japonés sobre el mundo del sumo por otro en español del mundo de los toros, nos podemos imaginar que se conserva la expresividad, pero difícilmente se encontrará un equivalente exacto. Y si por otro lado se hace una paráfrasis, se conseguirá una versión ajustada, pero inexpressiva y falta de fuerza, lo que también se considera traición al texto original (Luque Durán y Manjón Pozas, 2000b: 8).⁴⁷

Lozano cita en su estudio sobre la traducción de las expresiones idiomáticas a Vázquez-Ayora que a propósito de las locuciones idiomáticas dice que

su marcada frecuencia ocasiona un problema constante en todos los niveles funcionales del lenguaje [...] La mayoría de ellas carece de correspondencias exactas en la otra lengua. A esas dificultades se añade la carencia de diccionarios bilingües y monolingües de expresiones de esa naturaleza. Muchas de las que se dan en los diccionarios, hay que advertir, son (a) de distinto nivel de lengua; (b) con pérdidas semánticas; (c) francamente erróneas; y (d) de distinta frecuencia o arcaicas [subrayado por M. J.] (Vázquez-Ayora en Lozano, 2000: 2-3).

A continuación, Lozano enumera tres posibles operaciones que Nida y Taber afirman que se hacen al traducir los idiomas:

⁴³ Compárese Newmark, 1995: 52-53.

⁴⁴ Para tener en cuenta cuántos niveles puede abarcar un lenguaje, cito aquí las escalas que propone Newmark: la escala de formalidad: *oficial burocrático, oficial, formal, neutral, informal, coloquial, argot y tabú*. La escala de generalidad o dificultad es la siguiente: *simple, popular, neutral, educado, técnico, opacamente técnico*. Como última, propone la escala de tono emotivo: *intenso, cálido, objetivo y acentuación*. Compárese Newmark: 1995: 30-31.

⁴⁵ Gläser (1998: 9) a propósito de la traducción y de las diferentes maneras de expresar las ideas dice: “[...] a word-group may be paraphrased by a sentence; a clause may be condensed in a word-group, but the invariance of content of the text in the source language and the target language remains the ultimate criterion of translation. An essential factor for an adequate translation is the socio-cultural setting of the text and its pragmatic function.”

⁴⁶ Compárese también la clasificación de las palabras culturales “extranjeras” que hace Newmark adaptando la idea de Nida: (1) Ecología: flora, fauna, vientos, llanuras, colinas. (2) Cultura material (objetos, productos, artefactos): a) comida y bebida; b) ropa; c) casas y ciudades; d) transporte. (3) Cultura social: trabajo y recreo. (4) Organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos: a) políticos y administrativos; b) religiosos; c) artísticos. (5) Gestos y hábitos (Newmark, 1995: 135).

⁴⁷ Para la fraseología y el lenguaje taurino, véase Luque Durán y Manjón Pozas (2000a).

Los modismos son los elementos más necesitados de modificaciones semánticas; dada su peculiar estructura, no suelen tener el mismo sentido en otras lenguas. Las modificaciones pueden ser de tres tipos:

- de modismos a no modismos.
- de modismos a modismos.
- de no modismos a modismos (Nida y Taber en Lozano, 2000: 3).

Igual que Nida y Taber, Vázquez-Ayora admite tres operaciones para traducir tanto las metáforas como los idiomatismos u otros juegos de palabras:

- “modulación de una metáfora transformándola en una expresión no metafórica.
- modulación de una metáfora a un símil.
- equivalencia de una metáfora con otra” (Nida y Taber en Lozano, 2000: 3).

Compárense, pues, las operaciones citadas con la división de las UFS que hace Jenko (1994: 18–21, 50–52) en su trabajo contrastivo. Las UFS alemanas y eslovenas aparecen en los grupos siguientes:

1. las UFS eslovenas y alemanas, cuyos elementos léxicos y sintácticos son idénticos,
2. las UFS, cuyos elementos léxicos y sintácticos no difieren mucho (la diferencia está en las preposiciones, el número gramatical, etc.),
3. las UFS que muestran diferencias significativas entre el esloveno y el alemán (diferentes elementos léxicos y sintácticos, también diferencias en metáforas),
4. el grupo de las UFS alemanas que al esloveno se traducen con dos palabras, sin embargo no son UFS,⁴⁸ y
5. las traducciones no fraseológicas.⁴⁹

Sobre la traducción de las UFS eslovenas⁵⁰ escribieron Fabjan Bajc⁵¹ y Kržišnik (1995/96) que admite que es muy complicada la creación de diccionarios contrastivos fraseológicos en un idioma que ni siquiera tiene un diccionario fraseológico monolingüe, lo que consta también para el esloveno. A continuación de su artículo, Kržišnik dice que el traductor es el único que puede resolver los problemas de la traducción de los fraseos en los textos y que los diccionarios bilingües no son la herramienta para ello, sin embargo pueden ser útiles e importantes si se tienen en cuenta los principios de la creación de tales diccionarios.

La rápida evolución de los soportes electrónicos y su uso ya inevitable en las investigaciones científicas, igual que para el usuario cotidiano, nos obliga pensar también en

⁴⁸ “Wendungen, deren Übersetzungen keine phraseologischen Einheiten darstellen (die aber meiner Ansicht nach, was deren Expressivität und Bedeutung betrifft.” – “Dvodelni slovenski prevodi nemških stalnih besednih zvez četrte skupine sicer niso frazeologemski” (Jenko, 1994: 20, 51).

⁴⁹ Compárense también los métodos de traducción como los define Newmark (1995: 70–73), sobre todo *la traducción fiel* y *la traducción semántica*, también *la traducción idiomática*.

⁵⁰ El esloveno tanto la lengua original como la lengua terminal.

⁵¹ Sobre los problemas de la traducción de las UFS escribe Diomira Fabjan Bajc en las introducciones a sus obras (Fabjan Bajc, 1994 y 1995).

la traducción automática, para la que las UFS representan unas dificultades específicas, debido a su característica de no poder deducirse el significado de cada una de sus componentes. En consecuencia, los equivalentes interlingüísticos tampoco se pueden deducir del significado de los componentes de una UF, ni de las reglas gramaticales que parecen combinarla.⁵²

3.3. Fraseología desde el punto de vista didáctico

La enseñanza de las estructuras fraseológicas de una lengua no es interesante solamente desde el punto de vista de la enseñanza de las lenguas extranjeras, sino también desde el punto de vista de la ampliación del vocabulario de la propia lengua materna. Sin embargo, se destacarán aquí solamente los problemas que surgen en el campo de la enseñanza de las lenguas extranjeras.

El enriquecimiento léxico se ha establecido como uno de los objetivos de la enseñanza de las lenguas extranjeras, pero para el manejo de una lengua no es suficiente estudiar y conocer solamente sus unidades léxicas aisladas. Garrido Moraga y Montesa Peydro proponen que debería ser del mayor interés que el profesor se plantee el tema de incorporar el aspecto de la fraseología en una programación de la enseñanza del español.⁵³

Si se mira desde el punto de vista de los aprendices, hablar como un nativo es una de las metas que muchas personas se proponen al empezar a aprender un idioma extranjero. Ello supone, aparte de dominar las características fonéticas y fonológicas de una lengua, conocer bien tanto las unidades aisladas del léxico, como conocer y ser capaz de utilizar diferentes combinaciones de estas unidades, incluso aquéllas cuyo significado no es la suma de sus significados individuales, es decir las UFS.⁵⁴

Sin embargo, el conocimiento de las UFS de una lengua no es algo que uno puede escoger a aprender o no. Cualquier aprendiz se encuentra a lo largo del proceso del aprendizaje de una lengua extranjera en la situación en la que se siente forzosamente obligado a aprender estos componentes culturales y psicológicos, ya que le permiten la comprensión profunda de una lengua. “Ningún conocimiento enciclopédico de muchas unidades fraseológicas ya creadas podrá suplir estos conocimientos culturales” (Luque Durán, Manjón Pozas, 2000b: 10). También hay que tener en cuenta que la fraseología no es un inventario cerrado, sino una actividad creativa que permite al hablante producir en cualquier momento una nueva variante o invención fraseológica personal, y sin el profundo conocimiento cultural, su comprensión resulta prácticamente imposible para un hablante no nativo. De hecho, estas invenciones son entendidas por los interlocutores puesto que comparten con el creador de la expresión el mismo fondo cultural (Luque Durán, Manjón Pozas, 2000b: 8–10).

Desde el punto de vista didáctico, la enseñanza del léxico no resulta nada fácil, y en cuanto a las estructuras fraseológicas, la tarea es aun más difícil. ¿Cómo incluir en el pro-

⁵² Para el estudio más detallado de este tema, compárese Pamies Bertrán, Guirao Miras, Bolívar Romero, 2000.

⁵³ Garrido Moraga y Montesa Peydro, 1989: 25.

⁵⁴ Compárese la cubierta de Domínguez González et al., 1995. Las propias experiencias de la enseñanza del ELE demuestran lo mismo: una de las metas de los aprendices al empezar a aprender un idioma extranjero es hablarlo como nativo.

ceso de la enseñanza y del aprendizaje estas “estructuras lingüísticas sobre las que los investigadores no han establecido consenso teórico” (Garrido Moraga y Montesa Peydro, 1989: 25) y a las que hasta hace poco se ha prestado tan poco interés?⁵⁵

Los enfoques modernos de la enseñanza de las lenguas extranjeras se basan en las situaciones comunicativas. La unidad comunicativa siempre es un elemento contextualizado y la situación comunicativa es concreta, en un acto pragmático específico. A consecuencia, las UFS introducidas en el aprendizaje de una lengua extranjera no pueden ser una simple acumulación de estructuras. Esto lo impide también ya la propia naturaleza de las estructuras fraseológicas, que no son solamente el aspecto pintoresco, sino la realidad viva de un sistema lingüístico, y aparte de ello, el patrimonio lingüístico que representa unos valores culturales y maneras de pensar de una comunidad lingüística.

Garrido Moraga y Montesa Peydro (1989: 25) dicen que la fraseología tiene lugar en una fase avanzada del aprendizaje de la lengua, sin embargo, el estudiante se enfrenta a ella “desde el primer momento por la gran cantidad y vitalidad de estas estructuras en el uso cotidiano.” Observando y comparando los frasemas de diferentes lenguas se puede concluir que los hablantes con la experiencia histórica y cultural parecida no solamente comparten las mismas ideas, sino muchas veces también las expresan con estructuras muy similares, si no iguales. Se rechaza, pues, la primera constatación de Garrido Moraga y Montesa Peydro y se propone que las estructuras fraseológicas se introduzcan a los aprendices sistemáticamente ya desde el principio del proceso de aprendizaje de una lengua extranjera. Se pueden introducir las UFS cuya comprensión resulte fácil por la existencia de la misma estructura en la lengua materna de los aprendices, y avanzando el nivel del conocimiento de la lengua extranjera, se va introduciendo las UFS cada vez más “difíciles” – en el sentido de que son propios de la lengua estudiada y que las estructuras parecidas en la lengua materna de los aprendices no existen.

También hay que tener en cuenta que cuando un hablante nativo utiliza alguna expresión idiomática, lo hace de una forma natural y siempre en el momento oportuno, debido a su intuición lingüística. Por otro lado, un hablante extranjero puede conocer perfectamente el significado de una expresión idiomática, sin embargo puede ser que no sepa utilizarla de una manera adecuada, y en consecuencia la comunicación se puede cortar.⁵⁶

Los autores de *Profesor en acción* afirman que la formación de expresiones a partir de una palabra es uno de los procedimientos muy útiles de la enseñanza del vocabulario de las lenguas extranjeras.⁵⁷ Algunas resultarán bastante claras para los alumnos, y para otras se necesita un conocimiento específico de la expresión, ya que su significado está adquirido a partir de una realidad histórica. La formación de unidades nuevas, cuyo significado no es siempre evidente (es decir, tanto expresiones fijas como palabras compuestas) y por lo tanto puede afectar a la comprensión del texto, es un aspecto muy importan-

⁵⁵ Compárese Garrido Moraga, Montesa Peydro, 1989: 25.

⁵⁶ Compárese Cassagne, 1996: V.

⁵⁷ Compárese con Lewis (1993: 95) que dice: “It now seems plausible that an important part of language acquisition is the ability to produce lexical phrases as unanalysed wholes or ‘chunks’, and that these chunks become the raw data by which the learner begins to perceive patterns, morphology, and those other features of language traditionally thought of as ‘grammar’. Within such a model, phrases acquired as wholes are the primary resource by which the syntactic system is mastered.”

te dentro de la morfología. Las reglas de estos elementos son particulares y por lo tanto, la expresión fija es arbitraria desde el punto de vista funcional. Debido a su carácter, estas expresiones se pueden trabajar solamente en contexto⁵⁸ que es fundamental para acceder a ellas. Sin contexto, las expresiones son menos transparentes y su comprensión se hace más difícil.

Algunas teorías del aprendizaje de idiomas extranjeros indican lo que ya he indicado en el capítulo sobre qué son las UFS: que el vocabulario se almacena en nuestra memoria de una manera redundante, no sólo como morfemas aislados, sino como unidades más complejas, y a veces incluso se memorizan unas cantidades considerables del lenguaje.⁵⁹ Lewis (1993: 90) habla de las unidades léxicas (en inglés *lexical items*), de los que muchas son palabras, pero muchas están formadas de más palabras.⁶⁰

3.4. Fraseología en los diccionarios

La creación de los diccionarios fraseológicos, igual que la incorporación de las UFS en los diccionarios monolingües y bilingües, siempre plantea una serie de problemas. Uno de ellos es la selección de las UFS, y el otro, su clasificación, que siempre resulta difícil.⁶¹ Zgusta propuso que las unidades pluriverbales se incluirían en cada artículo del diccionario en que se trate un elemento de la unidad (Zgusta en Garrido Moraga y Montesa Peydro, 1989: 26).⁶² Como tal incorporación de la fraseología resulta prácticamente irrealizable, la incorporación de la fraseología se suele incluir en los artículos según uno de los siguientes criterios de ordenación:

- a) por la primera palabra del complejo,
- b) por la primera palabra en orden alfabético de entre las que componen la unidad,
- c) o según una serie de reglas de prioridades por categorías gramaticales o semánticas (Garrido Moraga y Montesa Peydro, 1989: 26).

Čermák (2000a: 3) comenta en su artículo el trabajo que se realizó para la creación del Diccionario de Fraseología Checa e Idiomatismos. Entre otros problemas, destaca también el de la incorporación de las UFS, sobre todo “el eterno problema de dónde y cómo deben situarse los idiomatismos en una ordenación alfabética.” Propone una solución lingüística: “recurriendo a la facultad nominativa de las clases de palabras, que también se apoya en la frecuencia.” Siguiendo este criterio, las UFS pueden encontrarse en

⁵⁸ Ellis define el contexto como (1) la situación en la que algo se expresa, y como (2) el entorno lingüístico. – “The ‘context’ of an utterance can mean two different things. (1) It can refer to the situation in which the utterance is produced; this is the ‘situational context’. (2) It can refer to the linguistic environment – the surrounding language; this is the ‘linguistic context’. Both types of context influence the choice of language forms and therefore have an effect on output” (Ellis en Lewis, 1993: 80).

⁵⁹ En inglés “longer memorized chunks of speech”. Lewis p. ej. dice: “The grammar/vocabulary dichotomy is invalid; much language consists of multi-word ‘chunks’ [subrayado por M. J]” (Lewis, 1993: VI).

⁶⁰ Lewis cita también a Nattinger y DeCarrico: “Many early researchers thought these prefabricated chunks were distinct and somewhat peripheral to the main body of language, but more recent research puts this formulaic speech at the very centre of language acquisition and sees it as basic to the creative rule forming processes which follow” (Nattinger y DeCarrico en Lewis, 1993: 90).

⁶¹ Compárese Čermák, 2000a: 1.

⁶² Compárese Garrido Moraga y Montesa Peydro, 1989: 26.

más de un lugar solamente en casos de dudas o de variantes. La escala que escogieron para el tratamiento de las UFS en función de la categoría de sus componentes es la siguiente:

nombre > adjetivo > verbo > adverbio > cualquier otra clase.⁶³

Como hasta ahora no se ha hecho un criterio único,⁶⁴ los autores a veces no sólo clasifican, sino también seleccionan las UFS de un modo intuitivo y siguiendo los criterios personales. Compárese la siguiente cita de Domínguez González et al.:

Al no existir índices de frecuencia, la selección de modismos se ha hecho siguiendo un criterio intuitivo, lo que hace que se incluyan algunos poco usuales junto con otros que son más conocidos (Domínguez González et al., 1995: 7).

Čermák (2000b: 10) constata que solamente el hablante nativo puede identificar una expresión idiomática en el texto, ya que a lo largo de este proceso su experiencia vital interviene con una determinada lengua. Por esto también resulta tan difícil el dominio de las expresiones idiomáticas en un idioma extranjero.⁶⁵

La producción de los diccionarios en CD-ROM está todavía en proceso, pero ya queda muy claro que los soportes electrónicos no sólo facilitarán muchísimo el encuentro de las expresiones idiomáticas, que al mismo tiempo será más eficaz – tanto dentro de un solo idioma como el encuentro de los equivalentes idiomáticos en otras lenguas (Lozano, 2000: 1) – sino se evitarán también los actuales problemas de la clasificación de las UFS ante los cuales se encuentran los autores de los diccionarios clásicos.

Uno de los diccionarios fraseológicos en CD-ROM es *Autofras: Multilingual Electronic Phraseological Dictionary* (Pamies Bertrán et al., 1996–1997), cuya idea se basa en la teoría de los universales: Wierzbicka dice que para la comparación de las lenguas, se necesita un nexo comparativo, *tertium comparationis*, que no puede ser ni la forma ni la estructura lingüísticas porque éstas dos difieren de un idioma a otro. Lo que sí puede ser la base de la comparación, es el significado (Wierzbicka, 1996: 407–408). Los hablantes de diferentes lenguas compartimos los modelos básicos del sentido – ¡aunque los sentidos mismos no son universales! –, sin embargo, las experiencias históricas, culturales,

⁶³ “En el caso de las comparaciones esta secuencia de prioridades empieza tras la conjunción comparativa [...] Por tanto, los idiomatismos se ordenan dependiendo de su primer sustantivo, o, si no lo hay, por su primer adjetivo, si ambos no se dan, se toma su primer verbo, y así sucesivamente. Para las grandes familias de idiomatismos, como los que aluden a partes del cuerpo, se utiliza una subclasificación secundaria para facilitar su localización dentro de un grupo donde puede ocurrir que haya cien idiomatismos para el mismo sustantivo-clave, etc.” (Čermák, 2000a: 3–4). Compárese también la clasificación de las UFS en el *Diccionario fraseológico del español moderno* (Varela y Kubarth, 1994).

⁶⁴ Čermák (2000a: 1–2 y 2000b: 9–10) propone criterios que se han establecido para la identificación de las UFS. También dice que solamente el hablante nativo es capaz de reconocer ciertas unidades del discurso como UFS.

⁶⁵ Compárense los tres pasos que propone Čermák (2000b: 9–10) para la identificación de una expresión idiomática en el texto. En la introducción al diccionario de Varela y Kubarth también se puede leer que “[e]l hablante nativo reconoce sin dificultad las unidades fraseológicas en la praxis del habla, pero el lingüista experimenta dificultades a la hora de establecer una teoría explicativa, porque existen dos criterios de desigual rigor científico, el criterio de la *estabilidad* y el de la *idiomaticidad*” (Varela y Kubarth, 1994: IX).

religiosas, las condiciones de vida, etc. pueden influir en la conceptualización de estos modelos que cada comunidad lingüística realiza de otra manera.⁶⁶ La ordenación onomasiológica comienza a ser una alternativa realmente operativa, lo que es una de las novedades más interesantes de la lexicografía en soporte electrónico.

4. Conclusión

Las expresiones idiomáticas se definen como estructuras únicas y fijas de al menos dos elementos de los cuales una parte no funciona igual en ninguna – o en muy pocas – otra combinación de este tipo (Čermák, 2000b: 9).

Estas expresiones presentan en una lengua el preservador natural de las creencias, tradiciones y símbolos de un pueblo. Por otro lado, la cantidad de las UFS en una lengua nunca es fija, ya que los idiomas son un sistema vivo que sigue desarrollándose, sus hablantes continuamente inventan palabras nuevas, e igual sigue enriqueciéndose el colorido campo de las UFS.

La fraseología como ciencia independiente se ha formado hace poco, así que los trabajos en este campo son todavía bastante escasos. Para un estudio profundizado de esta compleja parte del vocabulario hacen falta diccionarios, tanto monolingües como plurilingües. Éstos, sin embargo, no serían útiles solamente para los lingüistas, sino para un vasto público de usuarios que tengan interés: traductores, profesores, aprendices de las lenguas extranjeras, hablantes nativos, etc.

La clasificación de las UFS en los diccionarios tradicionales siempre ha sido muy complicada, pero se facilitará muchísimo con el desarrollo del soporte electrónico, y con ello también su búsqueda que será posible no solamente a través de la forma de las UFS, sino también a través de las ideas que expresan.

Antes de hacer tales diccionarios será necesario profundizar los conocimientos de las fraseologías de cada idioma particular y tendrá que realizarse de forma tradicional el pesado trabajo de la búsqueda de las UFS, para lo que sería necesaria la colaboración de varios hablantes, ya que uno solo no puede averiguar todos los criterios que se proponen para el reconocimiento de una expresión como UF (Čermák, 2000b: 10), aun menos si no es hablante nativo.

Bibliografía

Baránov, Anatolij N. y Dimitrij O. Dobrovol'skij (2000): "Idiomaticidad e idiomatismos". (Traducción de Eva Ma Iñesta.) En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.

Cassagne, J. M. (1996): *101 Spanish Idioms: Understanding Spanish Language and Culture Through Popular Phrases*. Lincolnwood: Passport Books.

⁶⁶ "It is the *meaning* which is predictive, not the *denotation*" (Wierzbicka, 1996: 391).

Conenna, Mirella (2000): “Acerca del tratamiento informático de los proverbios”. (Traducción de A. Pamies.) En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.

Corpas Pastor, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos (Biblioteca románica hispánica, III. Manuales, 76).

Čermák, František (2000a): “Idiomatismos y lexicografía: en busca de criterios”. (Traducción de Antonio Pamies.) En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.

Čermák, František (2000b): “La identificación de las expresiones idiomáticas”. (Traducción de Eva Ma Iñesta.) En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.

Diccionario de la lengua española. Edición en CD-ROM. Madrid: Real Academia Española y Espasa-Calpe, 1992²¹.

Domínguez González, Pablo, Marcial Morera Pérez y Gonzalo Ortega Ojeda (1995): *El español idiomático: frases y modismos del español*. Barcelona: Ariel (Col. Ariel Lingüística).

Fabjan Bajc, Diomira (1994): *Lažni prijatelji: slovensko-italijanski slovar paronimov = I falsi amici: vocabolario italiano-sloveno dei paronimi*. Trst: Mladika.

Fabjan Bajc, Diomira (1995): *Slovensko-italijanski frazeološki slovar: dve muhi na en mah = Vocabolario fraseologico sloveno-italiano: due piccioni con una fava*. Gorica: Goriška Mohorjeva družba.

Garrido Moraga, Antonio M. y Salvador Montesa Peydro (1989): “Un problema lexicográfico: La inclusión de la fraseología en un diccionario avanzado de español para la enseñanza”. En: *Cable: revista de didáctica del español como lengua extranjera*, no 4. 25–28.

Giovannini, Arno, Ernesto Martín Peris, María Rodríguez Castilla y Terencio Simón Blanco (1996): *Profesor en acción 2: Áreas de trabajo*. Zürich: Federación de las Cooperativas Migros, Dirección central de las Escuelas-Club y Madrid: Edelsa Grupo Didascalía.

Gläser, Rosemarie (1998): “The Translation Aspect of Phraseological Units in English and German”. En: *Topics in Phraseology: Theory and Practice*. Vol. 1. Ed. Piotr Kakietek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, No. 1701). 9–21.

Iribarren, José María (1994⁷): *El porqué de los dichos: sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*. Estudio introductorio e Índices a cargo de José María Romera. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura.

Jenko, M. Elizabeta (1994): *Sich auf die Socken machen: deutsch-slowenisches Wörterbuch der Redewendungen mit einer kontrastiven Studie = Vzeti pot pod noge*. Klagenfurt = Celovec: Drava.

Kržišnik, Erika (1988): *Med besedo in besedilom: Frazeološko gradivo v Slovarju slovenskega knjižnega jezika*. En: *Debatni list Slava* II/2. 143–162.

Kržišnik, Erika (1994a): “Frazeologija kot izražanje v ‘podobah’”. En: Martina Križaj – Ortar, Marja Bešter, Erika Kržišnik: *Pouk slovenščine malo drugače*. Trzin: Different. 91–140.

- Kržišnik, Erika (1994b): *Slovenski glagolski frazemi*. Tesis de doctorado. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- Kržišnik, Erika (1995/96): "Zbirka Mali frazeološki rječnici in Hrvatsko-slovenski frazeološki rječnik". En: *Jezik in slovstvo*, XLI/3. 157–166.
- Kržišnik, Erika (1996): "Norma v frazeologiji in odstopi od nje v besedilih". En: *Slavistična revija*, XLIV/2. 133–154.
- Kržišnik-Kolšek, Erika (1990): "Sestavina roka v frazeologemih slovenskega knjižnega jezika". En: *Zbornik predavanj XXVI. Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 141–154.
- Lewis, Michael (1993): *The Lexical Approach: The State of ELT and a Way Forward*. Hove: Language Teaching Publications.
- Lozano, Wenceslao Carlos (2000): "La traducción des expresions idiomatiques". En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.
- Luque Durán, Juan de Dios y Francisco José Manjón Pozas (2000a): "Fraseología, metáfora y lenguaje taurino". En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.
- Luque Durán, Juan de Dios y Francisco José Manjón Pozas (2000b): "Tipología léxica y tipología fraseológica: universales y particulares". En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.
- Newmark, Peter (1995²): *Manual de traducción*. (Versión española de Virgilio Moya.) Madrid: Cátedra (Lingüística).
- Pamies, Antonio, Martina Bálmacz y Eva Ma Iñesta (2000): "Criterios para una fraseografía onomasiológica automatizable". En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.
- Pamies Bertrán, Antonio, José María Guirao Miras y Jairo Bolívar Romero (2000): "Criterios para la detección automatizada de fraseologismos en corpus real". En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.
- Pamies Bertrán, Antonio, Eva M^a Iñesta, Martina Bálmacz y Olga Káloustova (eds.) (1996–1997): *Autofras: Multilingual Electronic Phraseological Dictionary*. Granada-Kiev.
- Petermann, Jürgen (1988): "Fraseologija v Slovarju slovenskega knjižnega jezika (I–IV): Nekaj osnovnih vprašanj vloge frazeologije v slovarju". En: *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura: mednarodni simpozij v Ljubljani od 1. do 3. julija 1986*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja 8). 301–310.
- Ruiz, Leonor (1998): *La fraseología del español coloquial*. Barcelona: Ariel.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika 1–5*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti (SAZU) in Državna založba Slovenije, 1987–1991.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika z Odzadnjim slovarjem slovenskega jezika in Besediščem slovenskega jezika*. Edición en CD-ROM. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti (SAZU) in DZS, 1993–1998.

- Štumberger, Saška (1998): *Frazeologija v slovenskih in avstrijskih časopisih*. Tesina. Ljubljana.
- Tarnovska, Olga (2000): "Acerca de los refranes machistas ucranianos: enfoque contrastivo". En: *Tempus Language Toolbox (TLT)*. CD-ROM. Eds. Antonio Pamies y Frank Wanning. Granada: Método y Hannover: ETF.
- Toporišič, Jože (1973/74): "K izrazju in tipologiji slovenske frazeologije". En: *Jezik in slovstvo*, XIX/8. 273–279.
- Toporišič, Jože (1992): *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Leksikoni Cankarjeve založbe. Zbirka Sopotnik).
- Varela, Fernando y Hugo Kubarth (1994): *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid: Gredos (Biblioteca románica hispánica, V. Diccionarios, 15).
- Wierzbicka, Anna (1996): *Semantics: Primes and Universals*. Oxford, New York: Oxford University Press.

‘V PETEM PEKLU’ ALI BOGU ZA HRBTOM: ŠPANSKA IN SLOVENSKA FRAZEOLOGIJA

Članek je povzetek avtoričinega diplomskega dela z naslovom *En el quinto infierno o ‘detrás de la espalda de dios’: fraseología y números*. V njem avtorica predstavlja špansko in slovensko terminologijo s področja frazeologije, povzema definicije frazemov ter na kratko predstavi vlogo in probleme, ki jih frazeologija predstavlja pri prevajanju in pri učenju/poučevanju tujih jezikov. V zadnjem delu članka so predstavljeni nekateri problemi, ki jih pri vključevanju frazemov v slovarje predstavlja njihovo razvrščanje.

Frazeologija se je kot neodvisna jezikoslovna znanost oblikovala šele pred kratkim, zaradi česar še vedno primanjkuje tako teoretičnih izhodišč kot eno- in večjezikovnih frazeoloških slovarjev, ki ne bi bili koristni zgolj za jezikoslovce, temveč za precej širšo publiko, ki jo področje frazeologije zanima – od prevajalcev, profesorjev, do tistih, ki se učijo tuje jezike idr.

»Quaderni di filologia e lingue romanze«, Ricerche svolte nell'Università degli Studi di Macerata, Terza serie 15 (2000), Supplemento: Atti del Convegno »Rapporti culturali fra Italia e Spagna«, VII° Incontro, Macerata, Università degli Studi, 16–17 novembre 2000; 223 pp.

Según se deduce de los títulos de los (once) artículos, seis están en italiano y cinco en español. Puesto que entre ellos no figuran verdaderos escritos lingüísticos, presentaremos en muy breves rasgos el contenido de cada uno. Emilio Soler Pascual, *Semblanza de un ilustrado español: Joaquín Lorenzo Villanueva y Astengo (1787–1837)* (5–22; entre paréntesis vienen las páginas/): vida y actividad (políticas, literarias, académicas) del ilustrado español, conflicto con el Papa; fin de su vida en el exilio en Inglaterra. – Giulia Mastrangelo Latini, *Letteratura e libretto d'opera: El Trovador e Il Trovatore* (23–32): comparación del drama español (de García Gutiérrez) y de la ópera de Verdi; para ésta ciertas escenas están abreviadas y los personajes simplificados, y la compensación se encomienda a la música de Verdi. – Diego Poli, *Lo spagnolo, il »parallelo« e la lingua per Leopardi* (35–40): en cierta medida ideas programáticas sobre la comparación (»il parallelo«) de los idiomas en la carta de Leopardi a P. Giordani del año 1821, entre los que el castellano ocupa un lugar destacado. – Clara Ferranti, *Lo spagnolo nelle riflessioni linguistiche dello Zibaldone di Leopardi* (41–57): en el marco del estudio pre-lingüístico (relación estrecha entre lengua y literatura, tesis de W. v. Humboldt), L. compara el italiano y el español (ambas lenguas deformadas desde el siglo XVII), y sostiene que el italiano presenta ciertas ventajas. – Antonio José López Cruces, *Un leopardiano español del siglo XIX: Antonio Ledesma Hernández* (59–83): en sus obras principales A. L. H. acepta y trata el pesimismo de G. Leopardi, así como el de A. Schoppenhauer y algunos otros, incluso con un guión cinematográfico (contenido: 72–79). – Miguel Ángel Auladell Pérez, *Italia en la biblioteca de Azorín* (85–115): en la impresionante biblioteca de Azorín está muy bien representada Italia (libros, prensa diaria, libros sobre Italia y de autores italianos); 96–112: lista de temas y ediciones. – José Rovira Collado, *De Proci da a Isla Negra, de Troisi a Skármeta: Las dos metáforas cinematográficas sobre Pablo Neruda* (117–128): comparación entre cine y literatura (teatro, primera película, la novela de Skármeta, segunda película), con connotaciones políticas, claro está; todo esto nos acerca a Neruda. – Natasha Leal Rivas, *El Perro del hortelano: El viaje de Pilar Miró al Siglo de Oro* (129–141): la autora compara el texto de Lope y la película de Pilar Miró (adaptación cinematográfica), analizando, escena por escena, las similitudes y diferencias. – Thais Fernández, *Parole lette parole dette. Problemi nella traduzione del testo teatrale* (141–168): comparación no del texto sino de las acotaciones en cuatro traducciones italianas del drama *Yerma* de Lorca, vistas las particularidades de la adaptación escénica, como parte del estudio de los textos teatrales contemporáneos (especialmente de los lorquianos). – Carlos Alberto Cacciavillani, *Il soggiorno in Italia dell'architetto Juan de Villanueva e il suo ritorno in Spagna* (169–185): descripción (con gran cantidad de dibujos) de la vida y actividades del arquitecto, en relación con los personajes políticos del fin del siglo XVIII. – Sergio Colangeli y Renata Palloni, *Architetture agrarie tra '800 e '900 a confronto: case coloniche e »catedrals del vi«* (189–222): sobre el trasfondo de la situación política y socioeconómica (transición del siglo XIX al siglo XX), se analizan los

principios de la construcción y de los elementos decorativos en las casas rurales italianas (sobre todo en Marche) y bodegas catalanas (*cellers*), llamadas – vista la importancia del vino – «catedrales del vino»; 209–222: numerosas imágenes.

Los materiales presentados en dicho número de «Quaderni» son interesantes y el lado gráfico presenta el nivel adecuado. Algunos errores (64: *gueguer* en vez de *Gegner*; 111: *gescinti* en vez de *gesuiti*, *douce* en vez de *douze*; 192 y en varios otros lugares: guión sobrante */recu-pero* en vez de *recupero*!; la fotografía núm. 26, anunciada en la página 203, no figura entre las imágenes; etc.) no afectan la impresión global.

Pavao Tekavčić

Elena DE MIGUEL, Marina FERNÁNDEZ LAGUNILLA, Flavia CARTONI (eds.) (2000), *Sobre el lenguaje: miradas plurales y singulares*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: Publicaciones Arrecife; 159 pp.

El libro fue publicado en la colección Punto Cero dedicada a difundir las más recientes propuestas científicas para el estudio, descripción y comprensión del lenguaje. El libro reúne una serie de estudios del lenguaje presentados en las jornadas hispanoitalianas organizadas en la Universidad Autónoma de Madrid en mayo de 1998 bajo el título *Dos jornadas particulares* con el respaldo moral y financiero de la UAM, el Instituto Italiano de Cultura de Madrid y la editorial Arrecife. El libro es una recopilación de ocho estudios sobre diferentes aspectos del lenguaje escritos por nueve hispanistas y consta de 159 páginas incluyendo los agradecimientos y el prólogo.

Partiendo del punto de vista de que »el contraste de enfoques distintos en el estudio lingüístico es cada vez más necesario si se pretende obtener una visión abarcadora, integradora y, en definitiva, más ajustada a la verdadera naturaleza del lenguaje« este libro presenta artículos sobre la importancia de los datos en el estudio del lenguaje, la influencia del español sobre el italiano como L2, el bilingüismo y el biculturalismo, la importancia de la retórica en la sociedad, el uso de los marcadores discursivos, la creación de unidades morfológicas, el estudio del clítico culminativo.

Alberto Anula de la Universidad Complutense de Madrid en su artículo *Los datos y el estudio del lenguaje* reflexiona sobre el problema de la »familiaridad de los datos«. El lingüista se enfrenta a la cuestión de la naturaleza, tipología y relevancia de los datos que es un requisito básico para la investigación de la capacidad lingüística del ser humano. El autor aboga por la validez de datos de procedencia muy diversa si éstos son pertinentes y significativos para el investigador.

Milena Bini de la Universidad Complutense de Madrid y Serena Ambroso de la Terza Università di Roma se dedican en sus artículos a problemas del aprendizaje de una segunda lengua y los errores producidos por hablantes de una lengua extranjera por interferencia de su lengua nativa (en estos casos el de los hispanohablantes que aprenden italiano). Milena Bini en *El papel del español como lengua materna en la adquisición del italiano como L2. La secuencia de desarrollo de los pronombres personales* demuestra que la lengua materna desempeña un papel importante en el proceso de aprendizaje (la cercanía tipológica del español e italiano acelera el aprendizaje) aunque la adquisición de una L2 parece depender sobre todo de estrategias universales. En el artículo *Descripción de los errores léxicos de los hispanohablantes: análisis de la producción escrita de IT, el certificado de competencia general en italiano como L2* Serena Ambroso trata de cuestiones semejantes al artículo anterior pero introduce la didáctica al poner en relación los errores léxicos de los aprendices avanzados de italiano con cómo se enseña esa destreza.

Flavia Cartoni de la Universidad de Castilla-La Mancha (*Vivir con dos lenguas. ¿O entre dos lenguas?*) aborda diferentes situaciones de bilingüismo (italiano-español) y subraya la importancia del aspecto didáctico en la adquisición de la competencia lingüística y de una enseñanza contrastiva en el caso de lenguas tan próximas como el español y el italiano que favorecen la aparición de falsos amigos (calcos, interferencias, etc.).

Tomás Albaladejo de la Universidad Autónoma de Madrid (*Retórica en sociedad: entre la literatura y la acción política en el arte de lenguaje*) presenta el desarrollo de la retórica y considera que «una acción política por medio de discursos deliberativos parlamentarios de auditorio ampliado y por medio de discursos epidícticos es uno de los factores que caracterizan más sólidamente la implicación de la retórica en la sociedad, con su acercamiento a la literatura dentro del arte de lenguaje en la previsión de conjuntos potencialmente ilimitados de receptores».

Dos perspectivas en el estudio de los marcadores discursivos de José Portolés de la Universidad Autónoma de Madrid confronta dos maneras de abordar el estudio de marcadores discursivos (*bueno, en definitiva, por tanto, pues ...*) y argumenta a favor de la que considera las propiedades gramaticales de estos marcadores del discurso.

Javier Elvira (Universidad Autónoma de Madrid) en su trabajo *La creación de unidades morfológicas* se pregunta cómo surgen los morfemas y presenta los procesos de morfologización (total y parcial) y demorfologización y concluye que en una situación relativamente heterogénea el sistema morfológico tiende a hacer inteligibles y rentables desde el punto de vista gramatical y semántico las alternancias que aparecen a raíz de la evolución lingüística.

El estudio de Marina Fernández Lagunilla y Elena de Miguel (*La interfaz léxico-sintaxis: el clítico culminativo*) se inscribe en el marco de la gramática generativa y propone la hipótesis del clítico culminativo (pronombre átono *me, te, se ...* que aparece con verbos como *beber(se), caer(se), ir(se), morir(se)* etc., para señalar que el evento ha culminado en un punto que va seguido de un estado nuevo) como una marca que enfoca determinada fase en la estructura subléxica del evento. Esta hipótesis permite explicar algunos fenómenos sintácticos importantes como la predicación secundaria y la modificación adverbial (temporal, de grado y modal) y clasificar los tipos de verbos por su estructura interna. Asimismo el análisis del clítico culminativo resulta importante para el desarrollo del nivel de mediación (interfaz) entre el léxico y la sintaxis.

Jasmina Markič

Juan de Dios LUQUE, Antonio PAMIES & Francisco José MANJÓN (2000), *Diccionario del insulto*. Barcelona: Ed. Península.

Ya van siendo numerosos los trabajos que han publicado juntos estos tres lingüistas y profesores de la Universidad de Granada, sobre todo de carácter fraseológico, y tanto desde sus aspectos teóricos en libros y artículos, como en el orden práctico, con la edición impresa y en CD ROM de léxicos, glosarios y diccionarios. De esa colaboración salió en 1997 *El arte del insulto* (Ed. Península), una obra que, pese a parecer presentada en clave de humor, analiza en profundidad los mecanismos léxicos, retóricos y psicológicos del insulto, sobre la base de un corpus propio de varios miles de unidades en varias lenguas. El éxito de la empresa animó a los autores a complementar el trabajo teórico con un *Diccionario* que reúne más de cuatro mil entradas, con definiciones y, en casi todos los casos, etimologías y ejemplos de usos reales, extraídos tanto de la prensa como de textos literarios españoles de varios miles de unidades españolas de diversas épocas, donde abunda y se manifiesta briosamente el denuesto; pero también de la oralidad cotidiana, en la que, como es sabido, el español de a pie se prodiga sin recato en aquello de maldecir al prójimo y a su parentela. Por lo demás, se añaden interesantes explicaciones sobre los procedimientos tropológicos y numerosas variantes.

Así, al hilo de una atenta y concentrada lectura, nos encontramos con perlas de honda raigambre castellana y con formas novísimas, y nos enteramos de que un *beato* es, además de *meapilas*, un *cagacirios*; que un *chupenáguer* es un borracho filosofante y pelmazo; y el tonto de toda la vida, que casi nunca reconocemos en nosotros mismos, pero que solemos ver en casi todas partes, queda algo peor parado si además sabemos que es un *gaznápiro* o *jayuelo*. Y no digamos si afinamos, y el *tontolindango* celiano y *tontivano* lo es también de *capirote*, de *escaparate*, de *mojigata*, de *remate*, del *bote* y del *haba*, y hasta del *carajo*, del *pijo* y del *culo*. Si subimos un tranco, un *gilipueñas de diseño* tiene más de *giliflautas* o de *gilote* que de *gilipollas perdido* o *gilipollón integral*, aunque nunca se sabe ... El caso es que para Góngora se trataba de un simple *gofa*.

A veces, no necesitamos salirnos de una página para definir y de paso poner verde al objeto de nuestra inquina, sin dejarle la menor salida honrosa. Así, podemos opinar de nuestro enemigo que, además de un *gárrulo* y un *pelaustrán*, es un *fallute*, *faltón* y *fanfarrón*, sin que nada impida que pueda igualmente ser un *fantasma* y un *faramalla*. Curioso es el fenómeno de las variantes formales derivadas, por ejemplo de “puta”, unas treinta y tantas, aun sin haber incorporado la de “*putifino*”. Son casi doscientas sus variantes semánticas, como *changadora*, *cotorrera*, *churriana* o *pucha*. De ahí probablemente el *hijopuchi*, tan malagueño y que no encontramos aquí, aunque viene recogida una veintena de variantes de hijos de su santa madre. El *hideputa* cervantino, cuyo valor admirativo también se mantiene vigente, deviene por lo fino hijo póstumo o, en su versión motera, un *hijoputa montao en un ruido*, según el mismísimo Lázaro Carreter. La entrada *putón desorejado* nos viene así explicada:

Puta en grado superlativo, mujer extremadamente indecente y desvergonzada < aumentativo agravante de *puta*. De la antigua costumbre de cortar una oreja, en público, a delincuentes y prostitutas como decía el arcipreste *porque los fulanos fuesen conocidos en adelante*, de donde también procede el refrán *no hay orejas para cada martes*,

ya que este espectáculo sólo se realizaba este día, y significa que “no hay a diario acontecimientos dignos de ser comentados” (F. Izquierdo, “No hay orejas”, *El Ideal*, 6. 10. 1998). “A las nueve cae la noche sobre la terraza, y con ella un par de meretrices opulentas [...] un par de nuevos filósofos les ofrece sus servicios a los dos *putones desorejados*: por 15.000, un completo de lógica aristotélica” (Juvenal soto, *El País*, 22. 8. 1998).

En definitiva, se trata de una obra absolutamente necesaria, que viene a colmar una laguna importante de la lexicografía española. El lector interesado y el estudioso tiene consigo una compilación, todo lo exhaustiva que lo permite un ámbito semántico tan amplio y particular, de términos y expresiones que en buena parte no iba probablemente a encontrar para una consulta. Además de la jocosa amenidad dentro del estricto rigor académico, cabe destacar y agradecer la pericia de este equipo investigador en el uso del material electrónico aplicado a la investigación lingüística, que ha posibilitado que se acopie y analice con rapidez un material que hubiera tardado decenios en ser recopilado con la metodología tradicional.

Wenceslao Carlos Lozano

Humberto HERNÁNDEZ (2002), *Una palabra ganada. Notas lingüísticas*. La Laguna, Tenerife: Altasur Ediciones; 337 pp.

Humberto Hernández, filólogo español y catedrático de la Universidad de La Laguna es el autor de *Una palabra ganada – Notas lingüísticas*, libro publicado en el año 2002 por Altasur Ediciones de La Laguna, Tenerife, en la colección Ensayo.

El título del libro *Una palabra ganada* es un verso de Rilke y refleja bien el objetivo de la obra: el interés por los problemas normativos de la lengua. Con palabras de Manuel Seco, autor del prólogo, «nada le es ajeno a Humberto Hernández. Siempre tiene algo que decir de este milagro del lenguaje, aunque sea para mostrar los tristes harapos que con él nos hacemos los hablantes».

El libro consta de un prólogo de Manuel Seco, una introducción aclaratoria del autor y cuatro grandes partes distribuidas por orden cronológico en las que figuran los artículos publicados de 1998 a 2001 bajo el título genérico de *Notas Lingüísticas* en las páginas de cultura del periódico *El Día* de Santa Cruz de Tenerife. El libro se abre con un Índice General de lo tratado y se cierra con un Índice de Voces y de Temas. Los textos figuran en estricto orden cronológico de su aparición en la prensa porque, si bien independientes temáticamente, pueden presentar relaciones de contigüidad como lo explica el mismo autor.

Una palabra ganada es una recopilación de artículos lingüísticos basados en el uso diario de la lengua, bien ejemplificados y escritos en un estilo claro y atractivo con un elevado grado de motivación didáctica. Presentan casos vivos y actuales del lenguaje empleado en la prensa. La idea motriz del autor ha sido despertar el interés de sus estudiantes de Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Información hacia el estudio de la lengua española. Con la publicación periódica de estas notas en la prensa y, aún más con la publicación del libro, se ha ido ampliando el público al que se destinan estas reflexiones.

Las *Notas* no forman una serie sujeta a un programa general sino que presentan una variación de contenidos pero los temas que tocan son trascendentes y actuales. El autor reacciona ante los usos actuales de la lengua, se preocupa por la enseñanza de la lengua en las escuelas españolas y no olvida la responsabilidad de las universidades que no preparan adecuadamente a los futuros profesores de los niveles preuniversitarios ni la responsabilidad de los medios de comunicación que son «el verdadero – y casi único – modelo de lengua de la mayoría de los hablantes».

Humberto Hernández discurre sobre los más variados temas del uso actual del lenguaje. En la sección dedicada al año 1998 reflexiona acerca de la conjugación correcta del verbo satisfacer que plantea serios problemas a los hablantes del español (*Satisfacer*), el porqué del acento gráfico y las reglas de acentuación en español (*Acento*), las formas de tratamiento (*Ustedes, por favor*), el problema de los anglicismos y el alarmante mimetismo en relación con el inglés (*Anglicismos, El efecto estupidez, Neologismos*), las cuestiones del español canario (*Canarismos*), los vulgarismos que incorpora el DRAE (*Vulgarismos*), el concepto de la norma lingüística (*Por imperativos*), los diccionarios dialectales (*Diccionarios dialectales, Más sobre los diccionarios dialectales*). En la sección del año 1999 presenta la nueva ortografía de la RAE de 1999 (*La nueva Ortografía académica*,

Otra vez con la Ortografía), se plantea preguntas sobre el éxito de la enseñanza en cuanto al idioma se refiere (*La manipulación lingüística, ¿Gramática? ¿para qué?*), presenta las obras de consulta sobre la lengua (*Diccionarios generales, Obras de consulta*), vuelve a insistir en la conjugación correcta de algunos verbos irregulares (*Verbos*), se plantea preguntas sobre las lenguas del mundo (*Lenguas*). En el 2000 el autor se preocupa por Venezuela y los venezolanismos que tantas vinculaciones tienen con las voces canarias (*Venezuela*), llama la atención sobre los calcos del inglés y los errores en los que incurren algunos autores de libros técnicos (*Hablar mocosuena*), presenta el problema del uso de la mayúscula (*Caos mayúsculo*), la formación del plural (*Plural y anárquico*), el queísmo y el dequeísmo (*El queísmo*), recuerda la historia del español y las voces latinas en el español actual (*Motu propio*), es consciente de que las actas, escritos en los que se relata lo sucedido, tratado o acordado en una reunión, son una fuente inagotable de datos para observar el español vivo y actual (*Actas y citas*). En la última sección, la del inicio del segundo milenio, el autor plantea el problema del uso excesivo de las siglas (*El DRAE*), comenta los dialectalismos (*Desinquieta, Alante*), explica el laísmo (*La pegó*), comenta el nuevo sintagma «los sin papeles» que invade la prensa española (*Los »sin papeles«*) y el uso de algunos verbos como inmutar y ningunear (*Inmutado, Ningunear*), escribe sobre los diccionarios informatizados (*Nuevas tecnologías*), comenta algunos errores ortográficos llamativos en los periódicos como *debastador, *infrigrir, los errores de acentuación gráfica y los calcos del inglés (*La peor noticia*), reflexiona sobre cuestiones fonético-fonológicas (*Por economía, Ortología*).

Una palabra ganada es una lectura entretenida, útil e interesante que obliga al lector a reflexionar acerca del uso del idioma y, en palabras del autor, acerca de «los muchos problemas que aquejan a nuestro idioma, fruto, más que nada, de nuestra propia desidia y despreocupación» porque «somos extremadamente vagos en el momento de buscar la palabra precisa, la expresión correcta que traslade inequívocamente nuestras ideas a los interlocutores».

Jasmina Markič

VERBA HISPANICA I – X

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS / KRONOLOŠKI PREGLED OBJAVLJENIH ČLANKOV

1991 / I

núm. / št.

1. PRENZ, Juan Octavio: Poética y práctica en Pablo Neruda, pp. 9–18
2. BAUTISTA, Gloria: El realismo mágico: historiografía y características, pp. 19–25
3. KALENIĆ RAMŠAK, Branka: El realismo mágico, lo real maravilloso y el surrealismo: una estética parecida, pp. 27–34
4. CANALS PIÑAS, Jordi: *El coloquio de los perros* a la luz de la poética del Pinciano, pp. 35–48
5. ESCALERA CORDERO, Matías: Valle-Inclán, La Fura dels Baus: una misma matemática, pp. 49–56
6. OVEN, Juan Carlos: Los refranes en *El Quijote*, pp. 57–67
7. CALDERÓN RIVERA, Álvaro: Vigencia del diptongo hispánico /ui/, pp. 69–88
8. REINO, Pedro: Apuntes sobre el nivel fónico en el español ecuatoriano, pp. 89–96
9. KNEZOVIĆ, Alica: Unas características específicas del judeo-español de Sarajevo, Bosnia, pp. 97–103
10. MARKIČ, Jasmina: Hacia un estudio aspectual contrastivo entre el esloveno y el español, pp. 105–110
11. POLIĆ BOBIĆ, Mirjana: En torno a las relaciones entre la República de Ragusa y la corona española en el siglo XVI: lo hecho y lo que queda por hacer, pp. 111–118
12. DRAGOJEVIĆ CACAN, Nataša: Traducciones croatas de la literatura hispánica entre los años 1945 y 1985, pp. 119–128
13. DJORDJEVIĆ, Rastko Rafael: El teatro español en Ljubljana entre 1945–1990, pp. 129–130
14. TROHA, Ines: Bernal Díaz del Castillo: el mundo imaginativo del hombre de la frontera, pp. 131–134
15. DROBNIČ, Marjeta: *El sur*: destino y simetría, pp. 135–138
16. SRŠEN, Barbara: *Peñas arriba* y *Flores en otoño*: el acceso al conocimiento, pp. 139–144
17. VRŠALOVIĆ CAREVIĆ, Jadranka: Antoni M. Badia i Margarit, la Formació de la llengua catalana, Assaig d'interpretació històrica, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, 1981–1984, 207 pp., pp. 145–152 (reseña)

1992 / II

núm. / št.

18. PRENZ, Juan Octavio: Poemas, pp. 7–11
19. MARTÍNEZ, Julio: El laberinto de la palabra, pp. 15–16
20. ROYO, Amelia: Octavio Paz ensayista: el discurso sobre la historia, pp. 17–30
21. ŠEGA, Agata: Otro modo de jugar a la *Rayuela*, pp. 31–40
22. FAJARDO, Diógenes: El barroco americano: Hernando Domínguez Camargo, pp. 41–55
23. BAUTISTA, Gloria: El general de García Márquez: la demitificación de Bolívar, pp. 57–59
24. AGOSÍN, Majorie: Itinerario de una arquitectura poética: las casas de Pablo Neruda, pp. 61–70
25. ESCALERA CORDERO, Matías: La fuerza de la sangre, Beyond a reasonable doubt: la cuestión del doble final, pp. 71–76
26. TEKAVČIĆ, Pavao: Los idiomas iberorrománicos en los *Elementos de lingüística románica* de Petar Skok, pp. 79–95
27. CALDERÓN RIVERA, Álvaro: Tradición y modernidad de las ciencias fónicas: fonética y fonología, pp. 97–104
28. SKUBIC, Mitja: Un calco cervantino: *Dios es grande*, pp. 105–106
29. SKUBIC, Mitja: Noms de persona en el *Tirant lo Blanc*, pp. 107–109
30. CANALS Y PIÑAS, Jordi: Glosarios de las lenguas del Pacífico. Antonio Pigafetta (1519–1522), pp. 111–114
31. PEIXOTO DA FONSECA, Venâncio Fernando: O nascimento da língua portuguesa, pp. 115–122
32. CANALS Y PIÑAS, Jordi: Ivan Cankar: *L'anarquista*, [fi del capítol 4], pp. 125–128
33. PREGELJ, Barbara: Reflexiones sobre *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, pp. 131–134
34. GERŠAK, Urša, CETINSKI, Uršula: Retrato de un grupo teatral: La fura dels Baus y Miki Espuma, pp. 137–148

1993 / III

núm. / št.

35. ZLOBEC, Ciril: Poemas, pp. 7–12 (trad. Juan Octavio Prenz)
36. ARIAS CAREAGA, Raquel: *Alma y Vida*, el origen de un fracaso histórico, pp. 15–26
37. BENHAMAMOUCHE, Fatma: Los hermanos Machado y su producción teatral, pp. 27–36
38. ESCALERA CORDERO, Matías: “... Y el ojo que los mira”: los poemas del Duero, pp. 37–46

39. FAJARDO, Diógenes: La ficcionalización de la historia en *Los perros del paraíso*, pp. 47–62
40. FRANCO DURÁN, María Jesús: Anfino, el elogio del humilde: alrededor de *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo, pp. 63–70
41. MARTÍN MARTÍN, Lorenzo: Unamuno, “Abismo de tragedia religiosa”, pp. 71–76
42. PINTARIČ, Damjana: Los motivos españoles en los dramas del “ciclo español” de Andrej Hieng, pp. 77–82
43. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: La España peregrina en su literatura: una cultura trasterrada, pp. 83–102
44. VICENTE HERNANDO, César de: El texto de terror en la novela española del siglo XIX: espacios de circulación del poder, pp. 103–115
45. SKUBIC, Mitja: Una metáfora cervantina: *el norte de la caballería andante*, pp. 119–121
46. MISLEJ, Irena: El papel del castellano en la revista eslovena *La vida espiritual*, pp. 123–130
47. KALENIĆ RAMŠAK, Branka: Gloria Bautista Gutiérrez, Realismo mágico, cosmos latinoamericano: teoría y práctica. Editorial América Latina. Santafé de Bogotá, D.C., ed. noviembre 1991, 141 pp., pp. 133–136 (reseña)
48. TEKAVČIĆ, PAVAO: La contribución de los lingüistas españoles al Coloquio “Latin vulgaire – Latin tardif III” (Innsbruck, 2–5 IX 1991); Actas editadas por María Iliescu y Werner Marxgut, Niemeyer, Tübingen 1992, pp. 137–140 (reseña)
49. MARKIČ, Jasmina: Elena de Miguel Aparicio: El aspecto en la sintaxis del español: perfectividad e impersonalidad. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1992, 264 pp., pp. 141–144 (reseña)
50. SKUBIC, Mitja: Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL), edité par Günter Holtus – Michael Metzeltin – Christian Schmitt. Vol. VI, 1. Aragónés/Navarro, Español, Asturiano/Leonés. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1992, pp. XXXVIII + 708, pp. 145–160 (reseña).

1994 / IV

núm. / št.

51. PREŠEREN, France: Sonetos de infelicidad, pp. 5–17 (trad. Juan Octavio Prenz)
52. DIEGO, José Luis de: La novela argentina (1976–1983), pp. 21–36
53. ESCALERA CORDERO, Matías: Juan Ruiz, un hombre de nuestro tiempo, pp. 37–50
54. FALLEND, Ksenija: El arte *postpicaresco* de Eduardo Mendoza, pp. 51–64
55. FRANCO DURÁN, María Jesús: El mito de Hero y Leandro: algunas fuentes grecolatinas y su pervivencia en el Siglo de Oro español, pp. 65–82
56. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: Notas sobre la recepción del “Lanzarote” español en el siglo XVI (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9.611), pp. 83–96

57. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M.: El “espíritu nuevo” de Joanot Martorell: las lecturas de Dámaso Alonso y Mario Vargas Llosa, pp. 97–104
58. PAREDES GARCÍA, Florentino: La noche en la primera edición de *La Realidad y deseo* de Luis Cernuda, pp. 105–124
59. PRECIADO BERNAL, Antonio: Curiosidad y mediación: del Lucio de Apuleyo al Anselmo/Lotario de Cervantes, pp. 125–130
60. PRENZ, Juan Octavio: Roberto Arlt o la escritura fronteriza, pp. 131–136
61. REY PEREIRA, Carlos Alberto: *Gilles de Raiz* de Vicente Huidobro: el compendio de definiciones y las hipótesis arriesgadas, pp. 137–148
62. ROYO, Amelia: Cuerpo y otredad en la poesía de Gironde, pp. 149–156
63. CANALS PIÑAS, Jordi: Salomón Usque: una apostilla a la traducción del *Canzoniere* de Petrarca, pp. 159–162
64. CALDERÓN, Marietta: Recurrencia e intertextualidad de textos publicitarios, pp. 163–176
65. PÖLL, Bernhard: Fraseología portuguesa: algunas perspectivas de pesquisa, pp. 177–186
66. SKUBIC, Mitja: Estructuración del período en *El Quijote*, pp. 187–190
67. PRENZ, Ana Cecilia: Raúl Serrano: dialéctica y creación teatral, pp. 193–202
68. LAVOU ZOUNGBO, Victorien: Indigenismo y marginalización de los negros en América Latina, pp. 203–210

1995 / V

núm. / št.

69. JANČAR, Drago: El fresco de Castilla, pp. 3–8 (trad. Marjeta Drobnič)
70. ZIMIC, Stanislav: Del tálamo al túmulo: Clara Jerónima, Vicente Torellas y Roque Guinart (*Don Quijote*, IIª parte, cap. 60, 61), pp. 11–26
71. TORRES, Daniel: Imágenes americanistas en el *San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús, poema heroico* (1666) de Hernando Domínguez Camargo, pp. 27–34
72. ÚCAR VENTURA, Pilar: El misterio de la muerte en *Lo invisible*. Maeterlinck en Azorín, pp. 35–40
73. ÚCAR VENTURA, Pilar: La comedia moratiniana en el romanticismo. Personajes bretonianos, pp. 41–46
74. YÁÑEZ, Mirta: Estatuas de sal: las cuentistas cubanas de hoy, pp. 47–53
75. MESSNER, Dieter: O primeiro dicionário bilingue português que utiliza uma língua estrangeira moderna (Sobre dicionários portugueses antigos: uma inventariação II), pp. 57–66
76. PEIXOTO DA FONSECA, Venâncio Fernando: Chronicas breves e memórias avulsas de Santa Cruz de Coimbra (*P.M.H., Scriptores*, pp. 23–32), pp. 67–77

77. PAREDES GARCÍA, Florentino: ¿La médica o la médico? Una aproximación socio-lingüística a la elección del género, pp. 79–87
78. SKUBIC, Mitja: Metáfora sinestésica en *El Quijote*, pp. 89–92
79. FAJDIGA, Pablo: *Litterae Slovenicae* en Madrid, pp. 95–96
80. MISLEJ, Irene: Antología de la poesía eslovena. Traducción y notas de María Francisca de Castro Gil, introducción de France Koren, Madrid, 1954, pp. 97–99
81. FUTORANSKY, Luisa: La melancolía de las panteras negras, pp. 101–105
82. ARES ARES, Alida: Aproximación a la imagen petrarquista en la lírica española; María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en el lírica española del Renacimiento*. Repertorio. Barcelona, PPU (Estudios de Literatura Española y Comparada, 7), 1990, 717 pp., pp. 109–110 (reseña)
83. MARKIČ, Jasmina: Nuevo diccionario de americanismos. Dirigido por Günter Haensch y Reinhold Werner, Tomo I: Nuevo diccionario de colombianismos. Tomo II: Nuevo diccionario de argentinismos. Tomo III: Nuevo diccionario de uruguayismos (publicado por el Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, Colombia, 1993), pp. 111–112 (reseña)
84. TEKAVČIČ, Pavao: Los idiomas iberorromances en una publicación italiana reciente. *La formazione dell' Europa linguistica. Le lingue dell' Europa tra la fine del I e del II millennio* (Coll. Lingue d'Europa, a cura di E. Banfi, Firenze, La Nuova Italia, 1993), pp. 113–116 (reseña)

1996 / VI

núm. / št.

85. JESIH, Milan: Soneti / Sonetos, pp. 3–13 (trad. Antonio Preciado Bernal y Barbara Pregelj)
86. OSTERC, Ludovik: Cervantes y la medicina, pp. 17–22
87. FAJARDO VALENZUELA, Diógenes: Procesos de (des)mitificación en *La novela de Perón y Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, pp. 23–40
88. LÓPEZ-PASSARÍN BASABE, Alfredo: Salvación y condena en *Memorial de la noche* de Carlos Sahagún, pp. 41–54
89. GÓMEZ DOMINGO, Francisco Manuel: Una nueva lectura de *Razón de amor*, pp. 55–62
90. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Carmen: *Nada* o la verdad no sospechada, pp. 63–70
91. ROYO, Amelia M.: Identidad de los *otros* en el esquema civilización/barbarie: Roldo Walsh en la actualización del paradigma, pp. 71–80
92. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M.: De serpientes y de mujeres: a propósito de unos versos de Quevedo, pp. 81–92
93. RUIZ SILVA, Carlos: Las cuatro versiones de *Adiós a la bohemia* de Pío Baroja, pp. 93–103
94. PEIXOTO DA FONSECA, Fernando Venâncio: Morfologia das crónicas portuguesas dos P.M.H. (artigos, numerais e pronomes), pp. 107–112

95. SKUBIC, Mitja: Sancho, prevaricador del buen lenguaje, pp. 113–116
96. LÓPEZ DIEZ, María B.: Aproximación al arte mudéjar en la corte de Enrique IV, pp. 119–128
97. SEGOVIA MARTÍN, Raquel: El cuerpo humano como símbolo en el *Jardín de las delicias*: El tríptico de El Bosco y la película de Carlos Saura, pp. 129–144

1998 / VII

núm. / št.

98. HORVAT, Ludvik: Palabras introductorias, pp. 3
99. KALENIĆ RAMŠAK, Branka: Las técnicas narrativas de la novela española de la posguerra, con la atención especial a la novela de los años sesenta, pp. 5–46
100. MARKIČ, Jasmina: Los valores aspectuales en el español moderno de América en las obras del escritor colombiano Gabriel García Márquez, pp. 47–88
101. PINTARIČ, Damjana: Sobre el uso de los verbos *ser* y *estar* en los cuentos *La bruja Gari* y *El televisor mágico* de Braulio Llamero, pp. 89–130
102. GERŠAK, Urša: Dos presos de la nación: El Patriarca en *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez, El Primer Magistrado en *El Recurso del Método* de Alejandro Carpentier, pp. 131–147

1999 / VIII

núm. / št.

103. ŠALAMUN, Tomaž: Poemas, pp. 3–11 (trad. Pablo Fajdiga)
104. ATXAGA, Bernardo: De Euzkadi a Euskadi. Los bosques del traductor, pp. 13–20
105. KALENIĆ RAMŠAK, Branka: Manierismo en la poética *postnovísima* española, pp. 21–26
106. SÁINZ GONZÁLEZ, Eugenia: Misoginia o miedo en la picaresca femenina, pp. 27–48
107. MARTÍN SASTRE, M. Jesús: El aspecto religioso en *La Celestina*, pp. 49–60
108. OSTERC, Ludovik: Cervantes y Felipe II, pp. 61–70
109. PREGELJ, Barbara: El kitsch en el barroco castellano, pp. 71–100
110. ALCOLEA, Ana: El *Don Juan Tenorio* de Zorilla: entre el carnaval y la cuaresma, pp. 101–114
111. RUIZ SILVA, Carlos: Eduardo Blanco-Amor en su centenario (1897–1997), pp. 115–130
112. JOHNSON, Vanessa: Los usos políticos de la reputación en la corte de Felipe IV, pp. 131–140
113. NÚÑEZ PUENTE, Sonia: De la carne a la estatua: fetichismo y representación en *La Regenta*, pp. 141–145
114. GÓMEZ PABLOS, Beatriz: ¿Un lunfardismo en Canarias? Algunas observaciones sobre la etimología de *pibe*, pp. 147–158

115. SKUBIC, Mitja: Si a tí te mantearon una vez..., pp. 159–164
116. TEKAVČIĆ, Pavao: Algunas notas sobre las dos convenciones dedicadas a las relaciones entre Italia y España: 1) Actos del Congreso “Relazioni di viaggi fra Italia e Spagna”, Macerata, Università degli Studi, 15–17 diciembre, 1992; Suplemento a “Quaderni di Filologia e Lingue romanze”, Investigaciones en la Universidad de Macerata 7 (1992), 257 pp. + índice; 2) Actos del Congreso “Rapporti culturali fra Italia e Spagna”, Macerata, Università degli Studi, 7–9 mayo de 1997; Suplemento a “Quaderni di Filologia e Lingue romanze”, Investigaciones de la Universidad de Macerata 12 (1997), 117 pp., pp. 165–166 (reseña)
117. MARKIČ, Jasmina: Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana por Rufino José Cuervo, continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, ICC, 1994, pp. 167–168 (reseña)

2001 / IX

núm. / št.

118. IHAN, Alojz: Poemas, pp. 3–15 (trad. Marjeta Drobnič y Francisco Javier Úriz)
119. BUCK, Anna-Sophia: Afrodita en Venecia o los límites de la interpretación: la novela *La Tempestad* de Juan Manuel de Prada, pp. 17–24
120. BUCK, Anna-Sophia, FELTEN, Hans: Federico García Lorca: *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* – La autopuesta en escena del amor y de la muerte, pp. 25–32
121. CASTILLA LATTKE, Esneda: *El recurso del método* de Alejo Carpentier: crónica de una rebelión anunciada, pp. 33–60
122. FAJARDO, Diógenes: La geometría del deseo en tres historias de amor, pp. 61–72
123. KALENIĆ RAMŠAK, Branka: El surrealismo de la poesía lorquiana y su interpretación, pp. 73–82
124. MARTÍN, Santiago: El modelo de ficción posmodernista de McHale en la novela española entre 1975 y 1990, pp. 83–90
125. MATAS CABALLERO, Juan: La pluma y el pincel de sor Juana Inés de la Cruz, pp. 91–110
126. MOSER, Cornelia: Bernardo Atxaga, *Un traductor en París* – viaje mitológico, pp. 111–116
127. PRENZ, Ana Cecilia: Cultura oficial y cultura popular en el origen de la comedia renacentista en España, pp. 117–131
128. ROMO MARTÍNEZ, Virginia C.: Las dos orillas: Cecilia y Fortunata, pp. 133–145
129. SALDAÑA, Alfredo: Poesía española postmoderna: La tradición traicionada, pp. 145–154
130. VAŇKOVA, Yvonna: La reciente narrativa española en el contexto posmoderno, pp. 155–162
131. HERNÁNDEZ, Humberto: Diccionarios “de uso” y diccionarios monolingües para usuarios extranjeros, pp. 163–170

132. ALIAGA JIMÉNEZ, José Luis: Sobre la *subjetividad* del *Diccionario del uso del español* de María Moliner, pp. 171–180
133. CABRILLANA, Concepción: Estudio contrastivo del orden de constituyentes en construcciones no transitivas: del latín al castellano, pp. 181–200
134. MARKIČ, Jasmina: Tiempo y aspecto en la poesía de Federico García Lorca y en su traducción eslovena, pp. 201–212
135. SKUBIC, Mitja: Una *insula*, que *hasta agora* la *espero*, pp. 213–217
136. WILLENPART, Lucía: El tango: temas y motivos, pp. 219–230
137. CIUK, Eva: Isabel Allende o la morfología de las voces femeninas, pp. 231–238
138. SKUBIC, Mitja: Dieter Messner, Los manuales de español impresos en Viena en el siglo XVII. Edición facsímil y comentario, vol. I–II, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, Biblioteca hispano-lusa, Salzburg 2000, pp. LX + 856, pp. 239–240 (reseña)
139. SKUBIC, Mitja: André Thibault, Perfecto simple y perfecto compuesto en español preclásico. Estudio de los perfectos de indicativo en “La Celestina”, el “Teatro” de Encina y el “Diálogo de la lengua”. Beihefte zur ZRPh, Band 301, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000; pp. XIV + 240., pp. 241–243 (reseña)
140. ROYO, Amelia: Alfonso Sola González: Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones, Mendoza: Edición de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1999; 246 pp., pp. 244–247 (reseña)
141. ECKKRAMMER, Eva Martha: William W. Meggeney: Aspectos del lenguaje afro-negroide en Venezuela. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 1999, 311 pp., pp. 248–249 (reseña)

2002 / X

núm. / št.

142. ŠLIBAR, Neva: Presentación, p. 3
143. BLATNIK, Andrej: Še dobro/Ainda bem (trad. Jasmina Markič), Rai/Rai (trad. Matías Escalera Cordero y Marjeta Drobnič), pp. 5–12
144. NAVAJAS, Gonzalo: Ficción y erotismo. La reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea, pp. 13–23
145. SANTIAGO ALONSO, Gemma María: Érase una vez Gabriel García Márquez, el ahogado más hermoso del mundo, pp. 25–29
146. ROMO MARTÍNEZ, Virginia C.: Claves de la poética machadiana en *Proverbios y cantares*, pp. 31–49
147. VICENTE HERNANDO, César: El “clientelismo” político como materia novelable, pp. 51–57
148. PRENZ, Ana Cecilia: Acotaciones a las *Églogas* de Juan del Encina, pp. 59–70
149. ŠABEC, Maja: Bartolomé de Torres Naharro entre la preceptiva y la producción dramáticas, pp. 71–88

150. REY PEREIRA, Carlos: La historia de Aguirre, contada por Fray Pedro Simón, pp. 89–100
151. MARKIČ, Jasmina: Breve estudio contrastivo entre los sistemas fonético–fonológicos del español y del esloveno y su aplicación en la enseñanza del español a hablantes eslovenos, pp. 101–108
152. PEIXOTO DA FONSECA, Fernando Venâncio: Acerca de termos para dinheiro, pp. 109–111
153. ŠMID, Katja: Los problemas del estudio de la lengua sefardí, pp. 113–124
154. SKUBIC, Mitja: España en el periódico *Slovenski narod* 1868, pp. 125–147

AUTORES DE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS / AVTORJI OBJAVLJENIH PRISPEVKOV

	núm. / št.
Agosín, Majorie	24
Alcolea, Ana	110
Aliaga Jiménez, José Luis	132
Ares Ares, Alida	82
Arias Careaga, Raquel	36
Atxaga, Bernardo	104
Bautista, Gloria	2, 23
Benhamamouche, Fatma	37
Blatnik, Andrej	143
Buck, Ana	119, 120
Cabrillana, Concepción	133
Calderón, Marietta	64
Calderón Rivera, Álvaro	7, 27
Canals y Piñas, Jordi	4, 30, 32, 63
Castilla Lattke, Esneda	121
Cetinski, Uršula	34
Ciuk, Eva	137
Diego, José Luis	52
Djordjević, Rastko Rafael	13
Dragojević Cacan, Nataša	12
Drobnič, Marjeta	15
Eckkrammer, Eva Martha	141
Escalera Cordero, Matías	5, 25, 38, 53
Fajardo Valenzuela, Diógenes	22, 39, 87, 122
Fajdiga, Pablo	79
Fallend, Ksenija	54
Felten, Hans	120
Franco Durán, María Jesús	40, 55
Futoransky, Luisa	81
Geršak, Urša	34, 102
Gómez Domingo, Francisco Manuel	89
Gómez Pablos, Beatriz	114

Hernández, Humberto	131
Horvat, Ludvik	98
Ihan, Alojz	118
Jančar, Drago	69
Jesih, Milan	85
Johnson, Vanessa	112
Kalenić Ramšak, Branka	3, 47, 99, 105, 123
Knezović, Alica	9
Lavou Zoungbo, Victorien	68
López-Passarín Basabe, Alfredo	88
López Diez, María B.	96
López Fernández, Carmen	90
Lucía Megías, José Manuel	56
Markič, Jasmina	10, 49, 83, 100, 117, 134, 151
Martín, Santiago	124
Martín Martín, Lorenzo	41
Martín Sastre, M. Jesús	107
Martínez, Julio	19
Matas Caballero, Juan	125
Mérida Jiménez, Rafael M.	57, 92
Messner, Dieter	75
Mislej, Irena	46, 80
Moser, Cornelia	126
Navajas, Gonzalo	144
Núñez Puente, Sonia	113
Osterc, Ludovik	86, 108
Oven, Juan Carlos	6
Paredes García, Florentino	58, 77
Peixoto da Fonseca, Fernando Venâncio	31, 76, 94, 152
Pintarič, Damjana	42, 101
Polić Bobić, Mirjana	11
Pöll, Bernhard	65
Preciado Bernal, Antonio	59
Pregelj, Barbara	33, 109
Prenz, Juan Octavio	1, 18, 60
Prenz, Ana Cecilia	67, 127, 148
Prešeren, France	51

Reino, Pedro	8
Rey Pereira, Carlos Alberto	61, 150
Rodríguez Puértolas, Julio	43
Romo Martínez, Virginia C.	28, 146
Royo, Amelia	20, 62, 91, 140
Ruiz Silva, Carlos	93, 111
Sáinz González, Eugenia	106
Saldaña, Alfredo	129
Santiago Alonso, Gemma María	145
Segovia Martín, Raquel	97
Skubic, Mitja	28, 29, 45, 50, 66, 78, 95, 115, 135, 138, 139, 154
Sršen, Barbara	16
Šabec, Maja	149
Šalamun, Tomaž	103
Šega, Agata	21
Šlibar, Neva	142
Šmid, Katja	153
Tekavčić, Pavao	26, 48, 84, 116
Torres, Daniel	71
Troha, Ines	14
Úcar Ventura, Pilar	72, 73
Vaňkova, Yvonna	130
Vicente Hernando, César de	44, 147
Vrsalović Carević, Jadranka	17
Willenpart, Lucía	136
Yáñez, Mirta	74
Zimic, Stanislav	70
Zlobec, Ciril	35

LITERATURA / KNJIŽEVNOST

AUTORES DEL MUNDO LITERARIO / O AVTORJIH LITERARNIH DEL

	núm. / št.
Allende, Isabel	137
Arcipreste de Hita	53
Arlt, Roberto	60
Atxaga, Bernardo	126
“Azorín”, Martínez Ruiz, José	72
Baroja, Pío	93
Blanco Amor, Eduardo	111
Bretón de los Herreros, Manuel	73
Buero Vallejo, Antonio	40
Carpentier, Alejo	102, 121
Cernuda, Luis	58
Cervantes, Miguel de	4, 25, 29, 45, 59, 78, 86, 95, 108
Cortázar, Julio	21
Cruz, sor Juana de la	125
Delibes, Miguel	99
Díaz del Castillo, Bernal	14, 33
Domínguez Camargo, Hernando	22, 71
Eloy Martínez, Tomás	87
Encina, Juan del	148
García Lorca, Federico	120, 123, 134
García Márquez, Gabriel	23, 100, 102, 122, 145
Girondo, Olivero	62
Goytisolo, Juan	99
Hieng, Andrej	42
Huidobro, Vicente	61
Laforet, Carmen	90
Las Casas, Bartolomé de	33
Machado, Antonio	37, 38, 146
Machado, Manuel	37
Martín Santos, Luis	99
Martorell, Joanot	57

Mendoza, Eduardo	54
Moratín Fernández, Leandro	73
Neruda, Pablo	1, 24
Paz, Octavio	19, 20
Pérez Galdós, Benito	36, 128
Petrarca, Francesco	63
Polo de Medina, Salvador Jacinto	125
Posse, Abel	39
Prada, Juan Manuel de	119
Quevedo, Francisco	92
Sahagún, Carlos	88
Simón, Fray Pedro	150
Torres Naharro, Bartolomé	149
Unamuno, Miguel de	41
Valle-Inclán, Ramón del	5
Walsh, Robert	91
Zorrilla, José	110

SOBRE LAS OBRAS LITERARIAS / O LITERARNIH DELIH

	núm. / št.
Adiós a la bohemia	93
Alma y vida	36
Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín	120
Brevísima relación de la destrucción de las Indias	33
Campos de Castilla	146
Canzoniere	63
Cecilia Valdés	128
Cinco horas con Mario	99
Crónicas breves y memorias avulsas	76
Crónicas de Indias	150
Cvetje v jeseni	16
Don Juan Tenorio	110
Don Quijote	6, 59, 66, 70, 78, 86, 95, 115, 135
Églogas	148
El ahogado más hermoso del mundo	145
El coloquio de los perros	4
El general en su laberinto	23
El misterio de la cripta embrujada	54
El otoño del patriarca	102
El recurso del método	102, 121
El sur	15
Esa mujer	91
Fortunata y Jacinta	128
Gilles de Raiz	61
La Celestina	107
La fuerza de la sangre	25
La novela de Perón	87
La Regenta	113
La tejedora de sueños	40
La tempestad	119
Lanzarote	56
Libro de Buen Amor	53
Lo invisible	72

Los perros del paraíso	39
Memorial de la noche	88
Nada	90
Peñas arriba	16
Poeta en Nueva York	123
Proverbios y cantares	146
Rayuela	21
Razón de amor	89
Realidad y deseo	58
Santa Evita	87
Señas de identidad	99
Tiempo de silencio	99
Tirant lo Blanc	29, 57
Un traductor en París	126

OTROS TEMAS LITERARIOS / DRUGE LITERARNE TEME

LITERATURA ESPAÑOLA	ŠPANSKA KNJIŽEVNOST	núm. / št.
Edad media	Srednji vek	
novela caballescica	viteški roman	56, 57
Siglo de Oro	Zlati vek	
barroco	barok	109
comedia renacentista	renesančno gledališče	127, 149
novela picaresca	pikareskni roman	106
poesía	poezija	55, 92
Siglo XIX	19. stoletje	
novela	roman	44, 147
teatro	gledališče	37, 73
Siglo XX	20. stoletje	
exilio	izgnanstvo	43
novela contemporánea - erotismo	sodobni roman - erotika	144
novela de la posguerra	povojni roman	99
poesía postnovísima	poezija postnovísima	105
posmodernismo – narrativa	postmodernizem – pripovedništvo	124, 130
posmodernismo – poesía	postmodernizem – poezija	129
surrealismo	nadrealizem	123

LITERATURA HISPANOAMERICANA	HISPANOAMERIŠKA KNJIŽEVNOST	núm. / št.
barroco americano	ameriški barok	22, 71
cuento cubano	kubanska kratka proza	74
novela argentina	argentinski roman	52, 91
realismo mágico	magični realizem	2, 3
teatro argentino	argentinsko gledališče	67

LINGÜÍSTICA / JEZIKOSLOVJE

ESPAÑOL	ŠPANŠČINA	núm. / št.
análisis del discurso	analiza diskurza	64
aspecto y tiempo	glagolski vid in čas	10, 100, 134
didáctica	didaktika	151
el español meridional y el español de América	južna španščina in ameriška španščina	8, 114, 136
fonética y fonología	fonetika in fonologija	7, 8, 27, 151
historia del español e historia de las lenguas iberorromances	zgodovina španščine in ostalih iberorromanskih jezikov	26, 31, 133
judeo-español	judovska španščina	9, 153
la lengua de la época de Cervantes	jezik v Cervantesovi dobi	28, 29, 45, 66, 78, 115, 135
lexicología y lexicografía	leksikologija in leksikografija	30, 131, 132
sintaxis de la oración	skladnja stavka	66
sociolingüística	sociolingvistika	77, 136
traductología	prevodoslovje	63
usos de <i>ser</i> y <i>estar</i>	raba glagolov <i>ser</i> in <i>estar</i>	101

PORTUGUÊS	PORTUGALŠČINA	núm. / št.
história de língua	zgodovina jezika	31, 76, 94
lexicologia	leksikologija	65, 75, 152

CATALÁ	KATALONŠČINA	núm. / št.
formació de la llengua catalana	nastanek katalonskega jezika	17

VARIA

		núm. / št.
arte y cine	umetnost in film	97
arte mudéjar	umetnost <i>mudéjar</i>	96
España – Eslovenia – s. XIX	Španija – Slovenija – 19. stol.	154
historia – Felipe IV	zgodovina – Filip IV.	112
historia – s. XVI	zgodovina – 16. stol.	11
indigenismo	domorodnost	68
literatura croata – traducciones	hrvaška književnost – prevodi	12
literatura eslovena – traducciones	slovenska književnost – prevodi	79, 80
País Vasco	Baskija	104
tango	tango	136
teatro esloveno	slovensko gledališče	42
teatro español en Eslovenia	špansko gledališče v Sloveniji	13

TRADUCCIONES / PREVODI

		núm. / št.
CANKAR, Ivan	<i>L'anarquista</i> (trad. Jordi Canals y Piñas)	32
BLATNIK, Andrej	<i>Ainda bem</i> (trad. Jasmina Markič), <i>Rai</i> (trad. Matías Escalera Cordero, Marjeta Drobnič)	143
IHAN, Alojz	<i>Poemas</i> (trad. Marjeta Drobnič, Francisco Javier Úriz)	118
JANČAR, Drago	<i>El fresco de Castilla</i> (trad. Marjeta Drobnič)	69
JESIH, Milan	<i>Sonetos</i> (trad. Antonio Preciado Bernal, Barbara Pregelj)	85
PREŠEREN, France	<i>Sonetos de infelicidad</i> (trad. Juan Octavio Prenz)	51
ŠALAMUN, Tomaž	<i>Poemas</i> (trad. Pablo Fajdiga)	103
ZLOBEC, Ciril	<i>Poemas</i> (trad. Juan Octavio Prenz)	35

RESEÑAS / OCENE

ACTAS DEL CONGRESO “Relazioni di viaggi fra Italia e Spagna”, Macerata: Università degli Studi, 15–17 diciembre, 1992. Suplemento a “Quaderni di Filologia e Lingue romanze”, Investigaciones en la Universidad de Macerata 7 (1992), 257 pp. + índice

ACTAS DEL CONGRESO “Rapporti culturali fra Italia e Spagna”, Macerata, Università degli Studi, 7–9 mayo de 1997. Suplemento a “Quaderni di Filologia e Lingue romanze”, Investigaciones de la Universidad de Macerata 12 (1997), pp. 117

(Tekavčić, Pavao) 116

APARICIO Elena de Miguel: El aspecto en la sintaxis del español: perfectividad e impersonalidad, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1992, 264 pp.

(Markič, Jasmina) 49

BADIA I MARGARIT Antoni M.: La Formació de la llengua catalana, Assaig d'interpretació històrica, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, 1981–1984, 207 pp.

(Vrsalović Carević, Jadranka) 17

COLOQUIO “LATIN VULGARE – LATIN TARDIF III” (Innsbruck, 2–5 IX 1991). Actas editadas por María Iliescu y Werner Marxgut, Niemeyer: Tübingen, 1992

(Tekavčić, Pavao) 48

CUERVO Rufino José: Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana, continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, ICC, 1994

(Markič, Jasmina) 117

LA FORMAZIONE DELL'EUROPA LINGUISTICA. Le lingue dell'Europa tra la fine del I e del II millennio (Coll. Lingue d'Europa, a cura di E. Banfi) Firenze: La Nuova Italia, 1993

(Tekavčić, Pavao) 84

LEXIKON DER ROMANISTISCHEN LINGUISTIK (LRL), edité par Günter Holtus – Michael Metzeltin – Christian Schmitt. Vol. VI, 1. Aragones/Navarro, Español, Asturiano Leonés. Max Niemeyer Verlag: Tübingen 1992, pp. XXXVIII + 708

(Skubic, Mitja) 50

- MANERO SOROLLA, María Pilar: Aproximación a la imagen petrarquista en la lírica española, María Pilar Barcelona, PPU (Estudios de literatura española y comparada, 7), 1990, 717 pp.
(Ares Ares, Alida) 82
- MEGENNEY William W.: Aspectos del lenguaje afronegroide en Venezuela. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 1999, 311 pp.
(Eckkrammer, Eva Martha) 141
- MESSNER Dieter: Los manuales de español impresos en Viena en el siglo XVII. Ed. Facsimil y comentario, vol. I-II, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, Bibliotheca hispano-lusa, Salzburg 2000, p. LX + 856
(Skubic, Mitja) 138
- NUEVO DICCIONARIO DE AMERICANISMOS. Dirigido por Günter Haensch y Reinhold Werner, Tomo I: Nuevo diccionario de colombianismos. Tomo II: Nuevo diccionario de argentinismos. Tomo III: Nuevo diccionario de uruguayismos (publicado por el Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, Colombia, 1993)
(Markič, Jasmina) 83
- REALISMO MÁGICO, cosmos latinoamericano teoría y práctica. Editorial América Latina: Santafé de Bogotá D.C. ed. noviembre 1991, 141 pp.
(Kalenic Ramšak, Branka) 47
- SOLA GONZÁLEZ Alfonso: Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones, Mendoza: Edición de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1999; 246 pp.
(Royo, Amelia) 140
- THIBAUT André: Perfecto simple y perfecto compuesto en español preclásico. Estudio de los perfectos de indicativo en “La Celestina”, el “Teatro” de Encina y el “Diálogo de la lengua”. Beihefte zur ZRPh, Band 301, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000; pp. XIV + 240
(Skubic, Mitja) 139

SUMARIO / VSEBINA

Juan Octavio Prentz	
SELECCIÓN DE <i>LIBERTADES MÍNIMAS</i>	3
IZBOR IZ <i>PROSTODUŠNIH MALENKOSTI</i>	

LITERATURA

Ludovik Osterc	
LAS CONTRADICCIONES EN <i>EL QUIJOTE</i> Y SU FUNCIÓN	
PROTISLOVJA IN NJHOVA VLOGA V <i>DON KIHOTU</i>	11
Maja Šabec	
CELESTINA DENOSTADA Y GLORIFICADA:	
LA AMBIGÜEDAD EN LAS CARACTERIZACIONES LITERARIAS	
DE LA ALCAHUETA	
SOVRAŽENA IN POVELIČEVANA CELESTINA:	
DVOUMNOST V LITERARNIH KARAKTERIZACIJAH ZVODNICE	27
María Jesús Martín Sastre	
LA RELIGIÓN COMO VÍNCULO ENTRE EL PRÓLOGO	
Y LA NOVELA DE <i>LA VOLUNTAD</i>	
RELIGIJA KOT POVEZAVA MED UVODOM	
IN BESEDILOM V ROMANU <i>LA VOLUNTAD</i>	37
Amelia Royo	
LA EXPERIENCIA DEL SUJETO CULTURAL	
EN <i>LA MURGA</i> DE PEDRO ORGAMBIDE	
IZKUŠNJA KULTURNEGA SUBJEKTA	
V PRIPOVEDI <i>LA MURGA</i> PEDRA ORGAMBIDEJA	49
Ana Skledar	
CUATRO POETAS VANGUARDISTAS	
Y LA CONTEMPORANEIDAD DE SUS POÉTICAS:	
HUIDOBRO, VALLEJO, GIRONDO Y BORGES	
ŠTIRJE AVANTGARDNI PESNIKI IN SOČASNOST NJIHOVIH POETIK:	
HUIDOBRO, VALLEJO, GIRONDO IN BORGES	55

LINGÜÍSTICA

Janez Orešnik

NATURALITAT LINGÜÍSTICA EN CATALÀ:

CONCORDANÇA AMB L'OBJECTE

JEZIKOVNA NARAVNOST V KATALONŠČINI –

UJEMANJE S PREDMETOM 69

Iván Reymóndez-Fernández

O PROCESO DE NORMATIVIZACIÓN DA LINGUA GALEGA

PROCES NORMATIVIZACIJE GALICIJSKEGA JEZIKA 79

Mitja Skubic

‘OTRO DÍA HABÍA DE VOLVER AL DURO

EJERCICIO DE LAS ARMAS’

OTRO DÍA – ‘DRUGI DAN’ PRI CERVANTESU 87

Barbara Pihler

LA EXPERIENCIA DE LA TEMPORALIDAD

EN CUATRO POEMAS DE ANTONIO MACHADO:

PROPUESTA DE ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

IZKUŠNJA ČASOVNOSTI V ŠTIRIH PESMIH ANTONIA MACHADA:

PREDLOG JEZIKOVNE ANALIZE 93

SECCIÓN ESTUDIANTES

Mojca Jesenovec

EN EL QUINTO INFIERNO O

‘DETRÁS DE LA ESPALDA DE DIOS’:

FRASEOLOGÍA ESPAÑOLA Y ESLOVENA

‘V PETEM PEKLU’ ALI BOGU ZA HRBTOM:

ŠPANSKA IN SLOVENSKA FRAZEOLOGIJA 109

RESEÑAS

»Quaderni di filologia e lingue romanze«, Ricerche svolte nell’Università degli Studi di Macerata, Terza serie 15 (2000), Supplemento: Atti del Convegno »Rapporti culturali fra Italia e Spagna«, VII° Incontro, Macerata, Università degli Studi, 16–17 novembre 2000; 223 pp.

Pavao Tekavčić 131

Elena DE MIGUEL, Marina FERNÁNDEZ LAGUNILLA,
Flavia CARTONI (eds.) (2000), *Sobre el lenguaje: miradas plurales y
singulares*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid:
Publicaciones Arrecife; 159 pp.

Jasmina Markič 133

Juan de Dios LUQUE, Antonio PAMIES & Francisco
José MANJÓN (2000), *Diccionario del insulto*.
Barcelona: Ed. Península.

Wenceslao Carlos Lozano 135

Humberto HERNÁNDEZ (2002),
Una palabra ganada. Notas lingüísticas.
La Laguna, Tenerife: Altasur Ediciones; 337 pp.

Jasmina Markič 137

*

Marjeta Prelesnik Drozg

VERBA HISPANICA I – X 139

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

ALJAMÍA

Universidad de Oviedo – España

ANALECTA MALACITANA

Universidad de Málaga, Málaga – España

BEOHISPÁNICA

Universidad de Belgrado, Belgrado – RSM

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Real Academia Española, Madrid – España

CATALAN JOURNAL OF LINGUISTICS

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona – España

CUADERNOS DE HUMANIDADES

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

DICENDA

Universidad Complutense, Madrid – España

EDAD DE ORO

Universidad Autónoma, Madrid – España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

Universidad de Alicante – España

ESTUDIS ROMANICS

Institut d'Estudis Catalans, Barcelona – España

HELMANTICA

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

IBEROAMERICANA

Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania

LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

MOENIA

Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela – España

PRAGMALINGÜÍSTICA

Universidad de Cádiz, Cádiz – España

REALE

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

Universidad Complutense de Madrid, Madrid – España

REVISTA de LINGÜÍSTICA TEÓRICA Y APLICADA

Universidad de Concepción – Chile

REVISTA DE LITERATURA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

REVISTA DE LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria – España

SENDEBAR

Universidad de Granada, Granada – España

STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

THESAURUS

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, Colombia

TROPELÍAS

Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

NORMAS EDITORIALES PARA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán, gallego. Las colaboraciones en la revista VERBA HISPANICA no serán remuneradas. Los trabajos serán analizados por el Comité de Redacción.

1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:
 - a) Texto en el formato Microsoft Word for Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.
 - b) Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.
 - c) Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente más pequeña que la del texto.
 - d) Todas las citas estarán acompañadas de su referencia bibliográfica, apellido del autor, año de publicación, número de página(s).
Ejemplo: (Rodríguez Puértolas, 1981: 229).
 - e) Notas siempre al pie de página.
 - f) Referencias bibliográficas según las normas internacionales.
 - g) El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas.
 - h) Número de páginas del artículo: máximo de quince.
2. Envíe junto a su artículo impreso la versión en disquette.
3. Al final del texto (después de la bibliografía) deberá figurar un resumen de ocho a quince líneas.
4. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

VERBA HISPANICA, XI

ISSN 0353-9660

Izdala in založila Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik/Director: Mitja Skubic

Tajnica uredništva/Secretaria de la redacción: Marjeta Prelesnik Drozg

Vse dopise nasloviti na/Se ruega enviar toda correspondencia a:

UREDNIŠTVO REVIFE VERBA HISPANICA
ODDELEK ZA ROMANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI
FILOZOFSKA FAKULTETA
AŠKERČEVA 2
SI-1000 LJUBLJANA
ESLOVENIA
fax: +386 1 425 9337
tel.: +386 1 241-1406
jasmina.markic@ff.uni-lj.si

*Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por
departamentos e instituciones de estudios hispánicos*

Priprava za tisk: Repar reprostudio d.o.o., Ižanska cesta 86, Ljubljana
Tisk/Imprenta: MediaPrint s.p., Ljubljanska cesta 1, Dob

Ljubljana, 2003