

ISSN 0353-9660

**VERBA HISPANICA  
XVII**

Ljubljana, 2009

**VERBA HISPANICA  
XVII**

**ANUARIO DEL DEPARTAMENTO  
DE LA LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA  
ESLOVENIA**

Directoras:	Branka Kalenić Ramšak Jasmina Markič
Secretario:	Matías Escalera Cordero
Consejo de redacción:	Barbara Pihler Juan Octavio Prenz Gemma María Santiago Alonso Mitja Skubic Maja Šabec
Diseño de la portada:	Franco Juri

© Universidad de Ljubljana, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.  
Todos los derechos reservados.

Editación: Editorial Científica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana  
Publicación: Departamento de Lenguas y Literaturas Romances  
Para la Editorial: Valentin Bucik, decano de la Facultad de Filosofía y Letras  
Director de la Redacción de las publicaciones científicas: Božidar Jezernik  
Ljubljana, 2009  
Primera edición  
Tirada: 300 ejemplares  
Diseño e impresión: Birografika Bori, d. o. o.  
Precio: 10 €

Número patrocinado por:  
Departamento de Lenguas y Literaturas Romances  
Agencia Nacional de Investigación Científica de la República de Eslovenia  
Embajada de España en Eslovenia

## MIHA MAZZINI

El escritor, guionista, director y experto en informática Miha Mazzini nació en 1961 en Kranj, Eslovenia. Se graduó en informática y luego hizo el posgrado en guión. Es profesor de guión cinematográfico y miembro de la Academia del Cine Europeo.

Mazzini escribió seis novelas, dos libros de cuentos, una colección de ensayos, un libro para niños y una novela para jóvenes. Además, escribió un libro de prosa breve y letras para un grupo de punk inexistente. También es autor de varios manuales de informática y un libro sobre cómo escribir guiones. En 1986 recibió el premio a la mejor novela del año por *Drobtinice* (El proyecto Cartier) y en 1988 fue galardonado con el premio Zlata ptica a los artistas consagrados. *Guarding Hanna*, versión inglesa de su novela *Telesni čuvaj* (El guardaespaldas), fue nominada para el International IMPAC Dublin Literary Award 2004. Además, recibió varios premios cinematográficos en su desempeño como guionista y director.

Mazzini forma parte del grupo de los «escritores eslovenos jóvenes», que comprende autores nacidos alrededor del año 1960, pero cuyas poéticas son muy heterogéneas entre sí. La poética de Mazzini fue anunciada ya con su primera novela *Drobtinice* (1987). Sus rasgos recurrentes son la temática actual, una historia clara, un suspenso bien logrado, la perspectiva humorística e irónica, el cinismo y el sincretismo de géneros. El protagonista de sus historias suele ser un misántropo introvertido y temeroso que no puede manejar su propia existencia.

Las obras de Mazzini han sido traducidas al checo, croata, inglés, italiano, polaco, ruso y serbio. Además del cuento *Una historia muy simple*, en español hay hasta el momento tan sólo una versión del cuento *Camino a la montaña*; los dos forman parte del libro *Trenutki spoznanja* (Momentos de revelación) (2007).

Mojca Jesenovec

## ZELO PREPROSTA ZGODBA

*Za Manuela Brava*

Rada bi vam povedala zelo preprosto zgodbo. Verjetno se vam ne bo zdela nič posebnega in nočem vam krasti časa, zato jo bom poskušala povedati čim hitreje.

Psihologijo sem vpisala zato, ker jo je tudi moja najboljša prijateljica. Skupaj sva se šolali že od vrtca in vedno sem ji sledila v vsem. V tretjem letniku je spoznala fanta in nadaljevala študij v drugi državi. Prvič nisem mogla z njo. Opravila sem vse izpite in profesor me je vprašal, če me zanima izdelava diplomske naloge o psiholoških profilih udeležencev TV reality showov. Strinjala sem se, saj mi tako ni bilo treba razmišljati o drugi temi, čeprav nisem veliko gledala televizije, ker sem večere preživljala z učbeniki. Hitro sem ugotovila, da je profesor očitno sklenil poslovni dogovor s televizijo in bo on zaslužil, jaz pa delala, a me ni motilo. Diploma je pač diploma in treba jo je opraviti. Testirala sem prijavitelje in izbirala kandidate, ki bodo skupaj preživeli nekaj mesecev. Vnaprej sem imela pripravljena navodila o psiholoških profilih, ki se v skupni izolaciji ne obnesejo najbolje, saj so oddajo pripravljali po tuji licenci in so že vedeli, kaj gledalce zanima. Morala sem izbrati različne ljudi, a znotraj povprečja, nikoli res česa posebnega. Ko sem diplomirala, so se moji večeri sprostiti, nenadoma sem imela veliko časa in bi lahko gledala oddajo, a se je že končala. Slišala pa sem, kako zelo uspešna je bila in kako so bili nad njo in izbranimi kandidati navdušeni predvsem otroci.

Prvič v življenju sem odložila šolske knjige in nisem vedela, kaj bi. Več sem hodila k staršem na obisk in skupaj smo gledali televizijo. Oddaja jima ni bila všeč, a sta sama dodala, da sta zanjo prestara.

Dolgočasila sem se in si zaželela, da bi imela fanta. Vse prejšnje zveze sem prekini-la, ko so priprave za izpite zahtevale ves moj čas. Odločila sem se naslednje šolsko leto vpisati magisterij in potem še doktorat.

Očetu je znanec povedal za službo, ki se mu je zdela primerna zame, vsaj za vmesni čas. Jemali so tudi psihologe brez delovnih izkušenj.

Tako sem se zaposlila v azilnem centru. V preurejenih prostorih bivše konjušnice so po več mesecev čakali na odločitev o sprejetju ali deportaciji imigranti iz Kitajske, Afrike in Vzhodne Evrope. Spomnim se vonja, v katerega sem vstopila prvič in si ga lahko še danes živo priključem. Hitro pa sem se ga navadila in me kasneje ni motil. Prostori so bili obupni, a delo ni bilo zahtevno. Moja funkcija je bila bolj kontrolna in le občasno svetovalna: poslušala sem jih, beležila v kartoteko in pri večini hitro prepoznala znake depresije. Sprva sem jih napotila na pregled v mestni zdravstveni dom, kjer bi lahko dobili napotnico za psihiatra in antidepresive, pa je prevažanje zahtevalo toliko priprav in stroškov, da sem kar sama enkrat tedensko šla v ambulanto in mi je zdravnica napisala šop receptov za imena, ki sem jih prinesla s seboj na listku.

Drugi mesec službe se je eden izmed prosilcev za azil obesil. Na posnetku varnostnih kamer smo lahko videli, kako je zvečer poljubil spečega sina, ga nežno in počasi pobožal po licu, vzel brisačo, šel v kopalnico, se zaprl v straniščno kabino ter storil samo-

mor. Uprava je po tem montirala kamere tudi nad kabine. Preiskovalci so bili zelo prijazni in so se z menoj le na kratko pogovorili. Eden od njih je obžaloval, da se je možki ubil na večer deportacije v domačo deželo, saj bi bila njegova depresija le dan kasneje že njihov in ne več naš problem.

Sina so dali v rejo, še prej pa mu izročili očetovo pismo, v katerem mu je zabičal, naj se pridno uči in naj nekaj naredi iz sebe, on pa ne more več, tako je potr in brezvoljen. Kar se je skladalo z mojo diagnozo, ki sem jo vpisala v njegovo kartoteko. Trupla nisem hotela iti pogledat, a drobnega in nerazločnega obraza s TV posnetka se nisem spomnila iz ordinacije. Priznati moram, da težko razpoznavam obraze drugih ras in rabim veliko časa, preden se jih zapomnim.

Zato me je presenetilo, da je pustil kuverto tudi zame. V njej je bil iz karirastega bloka iztrgan listek papirja in na njem s kemičnim svinčnikom napisano deljenje 36/3.

Nisem razumela. Spravila sem listek med svoje študijsko gradivo in ostala v službi do jeseni, ko sem se vpisala na magisterij. Tokrat so me iz televizije poklicali kar sami in ob študiju sem še dodatno opravljala testiranje za novo sezono reality showa. Ko smo se menili za honorar in sem povedala znesek, mi niso ušli njihovi hitri spogledi in zadovoljni nasmehi. Imela sem več časa in lahko sem gledala vse oddaje. Kot psihologinja sem hodila obiskovat udeležence, navezala prijateljstva, se zagledala v enega izmed njih, polepila njegove plakate po moji najeti sobi. Ko so ga izločili iz skupine, sem ga tolažila, postala sva par, čez štirinajst dni sem ga zalotila z drugo, vzel si je čas za razmislek in obljubila sem, da ga počakam.

Klicali so iz konkurenčne televizije, nato še iz tretje. Postajala sem strokovnjakinja za izbiranje udeležencev reality showov.

Nekega večera sem sedela doma in študirala, ko mi je iz knjige padel na tla samomorilčev listek. Gledala sem številki 36/3 in ničesar pametnega se nisem spomnila. Naslednji dan sem na mestnem avtobusu ujela košček poročil, v katerih je napovedovalec citiral odstavke členov zakona, ki so ga pravkar sprejemali v parlamentu. Prvega je pospremil s precej besedami, potem pa je govoril le še številka-skozi-številka. Prešnilo me je: Kaj, če 36/3 pomeni odstavek določenega člena? A katerega zakona? Edini zakon, ki sem ga v življenju prebrala, je bil zakon o prebežnikih in izvod sem imela še doma.

Tretji odstavek 36-ega člena je govoril o tem, da mladoletne osebe, ki nimajo ali jim ne morejo najti živih sorodnikov, ne deportirajo, marveč dobijo status begunca in jih dajo v rejo.

Ves naslednji teden sem se nekako čudno počutila. Mislila sem, da se me prijemlje bolezen ali pa sem pojedla kaj pokvarjenega. Ne toliko, da bi bruhala, le težilo me je in včasih sem težko dihala, hkrati pa me je polivala vročica. Nakar mi je zmanjkalo moči v nogah, zviška sem sedla na stol in ga skoraj zlomila. Na srečo sem bila doma in me ni doletelo kje v mestu.

Vse sem razumela.

Težko opišem naslednje ure. Kazala sem vse simptome živčnega zloma, a hkrati vseskozi vedela, da ne gre zanj. Da se ne lomim, marveč prebujam. Izčrpana sem zaspala in se zbudila sveža kot še nikoli. Barve so bile jasnejše in moj voh močnejši. Zdelo se mi je, da sem bila poprej celo življenje anestezirana.

Poklicala sem v azilni center, povedali so mi, kje pokopljejo njihove, kot so rekli, in šla sem položiti šopek na grob, ki je bil označen z lesenim križem, čeprav truplo pod njim verjetno ni pripadalo kristjanu; na križu le ime in priimek ter leto smrti. Gledala sem v s plevelom zaraščeno zemljo in se zaman poskušala spomniti obraza človeka, ki je moral večkrat sedeti pred menoj in mi govoriti o sebi. O vojni, bedi, preganjanju, tako kot vsi. Le da je on bežal s sinom in prebral je zakon. Doumel, da bosta oba vrnjena tja, od koder sta pobegnila, razen če ... njegov sin ne bo več imel živih sorodnikov. Njega.

Kako dolgo je to vedel? Kako dolgo se je pripravljal? Čakal je do zadnjega večera, da bi bil čim dlje s sinom, da bi ga še zadnjič dal spat, potem pa je izvršil načrt.

Nisem se mogla spomniti obraza, a zrnat posnetek moškega, ki se sklanja in nežno poljublja spečega otroka, mi ni šel izpred oči.

Vedela sem, kje stojim. Nad ozkim in zapuščenim grobom heroja.

Začela sem premišljevat in še vedno nisem nehala. O svojem stanju splošne anestezije, ki se je razblinilo tisti trenutek, ko sem prišla v stik z junaškim dejanjem. O tem, da sem za reality showe izbirala povprečneže med povprečneži ravno zato, da nihče med njimi ne bi resnično izstopal, ker bi se sicer lahko kak gledalec zbudil iz anestezije. Nena doma sem vse te televizije, glasbo, ki je donela iz zvočnikov in radijev, plakate za filme, trgovske centre in množice v nakupovanju, vse, vse sem zagledala kot močne anestetike, ki nas držijo v stanju spanca. Se zavedla, da sem študirala nekaj, kar pomaga tisto, kar je drugačno, spraviti v predal. Edini heroj, kar sem ga poznala, ni šel v smrt kot v najvišje žrtvovanje, marveč je bil le depresiven, bolan torej. Pravilno sem mu svetovala tablete, a ni jih jedel, v krvi niso našli antidepressivov. Vsi junaki, ki so se v zgodovini žrtvovali pred veliko anestezijo, in bili takrat zgled otrokom, so danes, z našega stališča, le še depresivni. Z oznakami bolezni naredimo patološko vse tisto, kar je v človeku najboljše in najslabše. Ostane samo povprečje.

Povprečje pa uspava; sploh otroke.

Na vratih je pozvonil moj bivši fant iz reality showa, hotel je reči, da se je odločil zame, vsaj za tisto noč, a ni prišel do besede. Klofnila sem ga in mu zaloputnila vrata pred nosom. Jih odprla čez nekaj minut, ni ga bilo več na hodniku, in zmetala za njim še njegove plakate.

Razmišljala naprej: sem bila v anesteziji le jaz ali pa je v njej celotni zahodni svet? Potopljen v varno sivino povprečnosti, brez stika z ekstremi dobrega in slabega, v eni sami anestetični depresiji, ki bi že zdavnaj strmoglavila v prepad, pa se je ujela v ravnotežju zdravljenja z nakupovanjem, ki nam ga omogoča poceni kitajska delovna sila? Naj obsedim pred televizorjem, kot sta obsedela moja starša? Vendar, sem zmožna sploh hoditi sama, do sedaj me je nosil skozi življenje anestetični vzgon?

Vzela sem listek in ga gledala.

36/3

Izbral me je. Verjetno le zato, ker sem bila pač tam, in zaradi svojega poklica, izobrazbe, ki bi me morala pripraviti do pogleda v dušo. Seveda me ni; ničesar nisem videla, še njegovega obraza ne. Ampak on je videl mene in hotel je pustiti sled. Hotel je, da bi vsaj nekdo vedel, kaj in čemu je to storil. Sinu ni mogel povedati, ker bi ga zdrobil pred dosmrtno krivdo. Izbral je mene. Trajalo je, a dosegel me je.

Hvala ti.

Mazzini, Miha (2007): *Trenutki spoznanja*. Ljubljana: Beletrina, 325–330.

## UNA HISTORIA MUY SIMPLE

*Para Manuel Bravo*

Voy a contarles una historia muy simple. Probablemente no les parecerá nada especial y no quiero robarles tiempo, así que voy a tratar de hacerlo lo más rápido posible.

Me inscribí en psicología porque eso hizo mi mejor amiga. Éramos compañeras desde jardín de infantes y siempre la seguí en todo. En tercer año de facultad conoció a su novio y continuó sus estudios en otro país; por primera vez no podía seguirla. Cuando rendí todos los exámenes, el profesor me preguntó si estaba interesada en hacer mi tesis sobre el perfil psicológico de los participantes de *reality shows*. Accedí para no tener que pensar en otro tema, aunque no veía mucho la televisión porque me pasaba las noches entre los libros de estudio. Enseguida me di cuenta de que, evidentemente, el profesor había firmado un contrato con la emisora: a él lo empleaban y yo era la que iba a tener que trabajar, pero no me importaba. La tesis de licenciatura no es más que eso y hay que hacerla. Yo evaluaba los candidatos y elegía a los participantes que vivirían juntos durante algunos meses. Como hacían el programa con una licencia extranjera y ya sabían qué le interesaba a la audiencia, yo tenía preparados los rasgos de los perfiles psicológicos que en ese aislamiento colectivo no resultan bien. Tuve que elegir gente variada, pero dentro de la media; nunca nada verdaderamente especial. Cuando me gradué, tuve las noches libres: de pronto tenía mucho más tiempo y podía haber visto el programa, pero ya había terminado. Pero oí que había sido todo un éxito y que sobre todo a los chicos les había encantado el *reality* y los participantes elegidos.

Por primera vez en mi vida dejaba los libros de estudio y no sabía qué hacer. Iba más a lo de mis padres y juntos veíamos televisión. A ellos el programa no les había gustado, pero decían que ya eran demasiado viejos para eso.

Me aburría y quería tener un novio. Antes, cuando preparar exámenes demandaba todo mi tiempo, rompía con todas las relaciones. Decidí que el año siguiente me inscribiría en la maestría y después, también en el doctorado.

Un conocido de mi padre le había hablado de un trabajo que le parecía adecuado para mí, al menos como algo transitorio. Tomaban psicólogos aun sin experiencia laboral.

Así empecé a trabajar en la oficina de asilo político. En una antigua caballeriza remodelada, inmigrantes de China, África y Europa Oriental esperaban durante varios meses la decisión de asilo o deportación. Recuerdo el olor que había, cuando entré por primera vez y que hasta hoy puedo evocar vívidamente. Pero me acostumbé rápido y más adelante no me molestaba. El lugar era deplorable, pero el trabajo no resultaba exigente. Mi función era más bien de control y sólo a veces brindaba orientación: los escuchaba, hacía anotaciones en la ficha y en la mayoría reconocía de inmediato signos de depresión. Al principio, los remitía al dispensario municipal para que los derivaran al psiquiatra y les recetaran antidepresivos, pero los traslados exigían tantos trámites y resultaban tan

costosos que al final iba yo misma una vez por semana y la doctora me hacía un montón de recetas a nombre de quienes figuraban en la lista que había llevado conmigo.

En el segundo mes de trabajo, uno de los solicitantes de asilo se ahorcó. En el registro de las cámaras de vigilancia se lo veía besar a su hijo por la noche. Mientras dormía, le acarició tierna y lentamente la mejilla, tomó la toalla, fue al baño, se encerró en uno de los retretes y se suicidó. Después de eso, la administración colocó cámaras también sobre los retretes. Los investigadores eran muy amables y apenas hablaron conmigo. Uno de ellos se lamentó de que el hombre se hubiera matado una noche antes de ser deportado a su país de origen. Un día más tarde, su depresión habría sido un problema de ellos y no nuestro.

Al hijo lo dieron en adopción, no sin antes entregarle la carta de su padre, en la que le decía que debía estudiar mucho y ser alguien en la vida; él ya no podía más, tan desgarrado e indolente estaba. Esto concordaba con el diagnóstico que yo había anotado en su ficha. No quise ir a ver el cuerpo, aunque no recordaba del consultorio el rostro enjuto y difuso de la grabación de video. Debo admitir que se me hace difícil reconocer los rasgos de otras razas y necesito mucho tiempo antes de fijarlos en la memoria.

De modo que me sorprendió que hubiera dejado un sobre también para mí. Contenía un papel arrancado de un bloc de hojas cuadrículadas, en el cual había escrito con una birome la división 36/3.

No entendí. Guardé el papelito con mi material de estudio y seguí en el trabajo hasta el otoño, cuando empecé el posgrado. Me llamaron de la televisión –esta vez ellos a mí– y, mientras estudiaba, hacía la selección para una nueva temporada del *reality show*. Cuando hablamos de mis honorarios y les dije la cifra, no se me escapó el rápido intercambio de miradas y las sonrisas satisfechas. Tenía más tiempo y pude ver todas las emisiones del programa. Como psicóloga, visitaba a los participantes; hice amistades, me enamoré de uno de ellos y llené mi habitación alquilada con sus afiches. Cuando lo eliminaron del grupo, lo consolé, empezamos una pareja, a los quince días lo encontré con otra, se tomó un tiempo para pensar y prometí esperarlo.

Me llamaron de otro canal, después, de un tercero. Me volví una experta en elegir participantes para *reality shows*.

Una noche, cuando estaba sentada en casa estudiando, se me cayó del libro al piso el papelito del suicida. Me quedé mirando los números 36/3 y no se me ocurrió nada que tuviera sentido. Al día siguiente, pesqué en el colectivo una parte del noticiero donde el locutor citaba párrafos de los artículos de la ley que justamente estaban por aprobar en el parlamento. Hizo bastantes comentarios sobre la primera cita, pero después sólo decía número-barra-número. De pronto se me ocurrió: ¿Y si 36/3 significa el párrafo de un artículo determinado? ¿Pero de qué ley? La única ley que había leído en mi vida era la de deserción y todavía guardaba un ejemplar en mi casa.

El tercer párrafo del artículo 36 hablaba acerca de los menores de edad que no tienen parientes vivos o cuyos parientes no pueden ser encontrados, y decía que no son deportados sino que se les otorga el estatus de refugiados y son entregados en adopción temporaria.

Durante toda la semana siguiente me sentí algo extraña. Pensaba que estaba por enfermarme o que había comido algo en mal estado. No tenía ganas de vomitar, pero me sentía pesada y a veces tenía dificultades para respirar y sentía oleadas de calor. Entonces de pronto me faltó fuerza en las piernas, me derrumbé sobre la silla y casi la rompo. Por suerte estaba en mi casa y no me pasó en algún otro sitio de la ciudad.

Lo comprendí todo.

Es difícil describir las horas siguientes. Mostraba todos los síntomas de un ataque de nervios pero a la vez sabía que no era eso. No estaba colapsando sino más bien despertando. Me dormí exhausta y amanecí fresca como nunca. Los colores eran más nítidos y mi olfato más agudo. Me pareció que hasta entonces toda mi vida había estado anestesiada.

Llamé a la oficina de asilo político y me contaron dónde enterraban “a los suyos”, como dijeron, y fui a poner flores en la tumba que estaba marcada con una cruz de madera, aunque el cuerpo debajo de ella probablemente no era de un cristiano; en la cruz, sólo el nombre, el apellido y el año de la muerte. Miraba la tierra cubierta de maleza y en vano trataba de recordar el rostro del hombre que seguro había estado sentado frente a mí varias veces hablándome de sí. Sobre la guerra, la miseria, la persecución, como todos. Sólo que él estaba huyendo con su hijo y había leído la ley. Entendió que los dos iban a ser deportados al lugar de donde habían huido, a menos que... su hijo ya no tuviera parientes vivos. Que no lo tuviera a él.

¿Cuánto tiempo hacía que lo sabía? ¿Cuánto tiempo se había estado preparando? Había esperado hasta la última noche para estar lo más posible con su hijo, para hacerlo dormir por última vez, y después llevar a cabo su plan.

No pude recordar el rostro, pero la imagen borrosa del hombre inclinándose sobre el niño y besándolo tiernamente mientras dormía no se me iba de la cabeza.

Supé que estaba parada sobre la estrecha tumba abandonada de un héroe.

Empecé a reflexionar y todavía no dejo de pensar en el estado de adormecimiento general en el que estaba inmersa y que se esfumó en el momento en que me topé con ese acto heroico. Elegía a los más mediocres de entre los mediocres para los *reality shows* precisamente para que ninguno de ellos se destacara demasiado; si no, algún televidente podría despertarse de su letargo. De pronto vi todos esos televisores, la música que sonaba en los parlantes y en la radio, los afiches de películas, los *shoppings* y montones de gente de compras; todo, todo me parecía un poderoso anestésico que nos mantiene en estado de sopor. Me di cuenta de que estudié algo que ayuda a guardar en un cajón lo

diferente. El único héroe que conocí no se encaminó a la muerte en un supremo sacrificio, sino que sólo estaba deprimido, es decir, enfermo. Como correspondía, le aconsejé que tomara sus pastillas, pero no las tomó: no encontraron antidepresivos en su sangre. Todos los héroes de la historia que se inmolaron ante una gran anestesia y fueron en su día un modelo para los niños, hoy, desde nuestro punto de vista, sólo son depresivos. Al diagnosticar una enfermedad, convertimos en patología todo lo mejor y lo peor de un ser humano. Lo único que queda es la medianía de la mediocridad.

Y la mediocridad adormece, sobre todo a los niños.

Mi ex novio del *reality show* llamó a la puerta; quería decir que se había decidido por mí, por lo menos por esa noche, pero no llegó a hablar. Le di una bofetada y un portazo en la cara. Después de unos minutos volví a abrir la puerta; él ya no estaba en el pasillo, y arrojé todos sus afiches detrás de él.

Seguí reflexionando: ¿Soy sólo yo la que estuvo anestesiada o todo el mundo occidental está así? Sumergido en la segura y gris mediocridad, sin contacto con los extremos del bien y el mal, el mundo está en una sola depresión anestésica que mucho tiempo atrás se lo habría llevado al abismo de no ser porque se aferró al equilibrio de los tratamientos médicos y al consumo que nos posibilita la mano de obra barata china. ¿Que me quede sentada frente al televisor como les pasó a mis padres? Pero, ¿acaso soy capaz de caminar sola, cuando hasta ahora me llevaba por la vida el impulso de la anestesia?

Tomé el papelito y me quedé mirándolo.

36/3

Me eligió. Probablemente por el simple hecho de haber estado allí, y por mi profesión, por la formación que debería prepararme para mirar en el alma. Por supuesto que no fue así: no vi nada, ni siquiera su rostro. Pero él sí me vio a mí y quiso dejar una huella. Quiso que por lo menos alguna persona supiera qué hizo y por qué. No se lo pudo decir a su hijo que se habría desmoronado con la culpa de por vida. Me eligió a mí. Tardó un tiempo, pero me alcanzó.

Te lo agradezco.

Traducción: Mojca Jesenovec y María Florencia Ferre



Pedro C. Cerrillo Torremocha  
Cepli – Universidad de Castilla La Mancha

## LOS POEMAS «CONQUENSES» DE GERARDO DIEGO

**Palabras clave:** poesía, Gerardo Diego, Cuenca, Grupo del 27

No ha sido muy frecuente la presencia de Cuenca en las obras de escritores que ocupan las mejores páginas de la Literatura Española: ni como tema, ni como escenario, ni como motivo. No obstante, hay algunas excepciones muy valiosas: Góngora, Pérez Galdós, Unamuno, Pío Baroja, Cela, García Lorca ... Gerardo Diego sí escribió, en diversos momentos, poemas relacionados de alguna manera con Cuenca, entre ellos los dos romances que dedicó al Júcar y al Huécar, muy conocidos casi desde el mismo momento de su primera publicación (el del Júcar en 1927 y el del Huécar en 1966 –aunque éste lo había leído en público antes en algunas ocasiones, una de ellas precisamente en Cuenca–).

Gerardo Diego escribió de Cuenca porque le debió fascinar la ciudad colgada sobre los valles de los ríos citados. Diego conoció sobradamente Cuenca: por un lado, porque de ella le habló en muchas ocasiones su amigo el escritor conquense Federico Muelas (el poeta cántabro escribió el prólogo de su poemario *Cuenca en volandas*); y, por otro lado, porque viajó a la ciudad en cinco ocasiones: la primera de ellas en 1926 (en esa ocasión también visitó la ciudad de Cañete), dos veces en la década de los 40 invitado, precisamente, por Federico Muelas (en una de ellas le acompañó su mujer, Germaine), otra vez en 1957 y otra más, la última, el 26 de noviembre de 1974 para asistir al entierro de su amigo Muelas, del que dijo, en un artículo que se publicó en *Diario de Cuenca* el 27 de noviembre de 1974, al día siguiente de la muerte del poeta conquense, que «me enseñó verdaderamente Cuenca».

A esas visitas hay que sumar una más, en mayo de 1958, para participar en los Juegos Florales que se habían convocado en el marco del Congreso Eucarístico Provincial que tuvo lugar en la localidad de Carboneras de Guadazaón.

La relación poética de Diego con Cuenca no se limita a los dos romances citados, sino que dedicó algunos otros poemas a diversos lugares, parajes o motivos: «Pinares», «Hoz del Cabriel», «Alba de luna», «Domingo de Ramos en Cañete», «Desde el tren (Tierras de Cuenca)» y un soneto a «La Ciudad Encantada». En una entrevista concedida al crítico literario Florencio Martínez Ruiz, aparecida en 1975 en la revista provincial *Cuenca*, el poeta se refirió al cariño que sentía por estos poemas conquenses:

Salvo composiciones dedicadas a lugares donde he permanecido mucho tiempo, Santander o Sevilla, mis poemas de Cuenca están entre lo más querido. La crítica también los ha elogiado mucho. [En la misma entrevista, Diego recordaba su primera visita a Cuenca, en 1926, con las siguientes palabras:] Yo tenía un primo, Rosendo, que atendía las propiedades del duque de Peñaranda, en Cañete. Y me invitó a pasar unos días con él. Era, creo recordar, el Domingo

de Pascua de 1926. Dormí una noche en la pequeña ciudad de don Álvaro de Luna. (Martínez Ruiz, 1975: 99–100)

Aquel primer viaje fue determinante, sin duda, en la composición de los poemas «Alba de Luna», «Domingo de Ramos en Cañete» y, probablemente también, «Hoz del Cabriel» y «Desde el tren». Además, debió influir en el origen del «Romance del Júcar».

Pero de todos los viajes de Diego a Cuenca, el más recordado y el que más eco tuvo en la prensa local es el cuarto, que tuvo lugar en abril de 1957, invitado por las autoridades locales al acto conmemorativo del Día del Libro. El Domingo de Ramos 14 de abril de 1957, cuando la ciudad se preparaba para la Coronación de la Virgen de las Angustias con una exposición pública de la corona y el manto en el Salón Rojo de la Diputación, el diario local *Ofensiva*, en su página 3, daba la bienvenida a la ciudad al poeta, incluyendo su «Romance del Júcar» y un artículo sin firma titulado «La destacada personalidad de Gerardo Diego» (de corte meramente biográfico, en el que se citaban palabras de González Ruano sobre el poeta santanderino), que en su párrafo final decía: «El diario *Ofensiva* desea al gran poeta español una dichosa estancia en nuestra ciudad, que no ha visitado desde hace 30 años ...» (Se equivocaba el periodista, porque –como ya he dicho– había venido antes dos veces más en los años cuarenta, con toda probabilidad en visitas privadas). Aunque la conmemoración del libro era el día 23, Diego fue a Cuenca con diez días de antelación, probablemente porque coincidían con la Semana Santa (los desfiles procesionales conquenses ya eran muy conocidos) y porque tenía amigos conquenses, como el ya citado Federico Muelas, al que había conocido en 1939.

Pero aquella visita de Diego siguió concitando el interés de la prensa durante varios días: el Domingo de Resurrección, 21 de abril, en la página 3 del periódico local ya se anunciaba la conmemoración de la «Fiesta del Libro» y el acto que, con tal motivo, se iba a celebrar con la participación de Diego. Dos días después, el martes 23, el citado diario informaba con más detalle, en portada y en la página 2, de la inauguración en la popular calle Carretería de la Feria del Libro (sic), más bien era el Día del Libro, entre cuyas actividades se había programado un acto literario en el Instituto de Enseñanza Media Alfonso VIII –el único que existía entonces en la ciudad–, en el que intervinieron Federico Muelas y una serie de poetas conquenses (Domínguez Millán, Acacia Uceta, Andrés Vaca Page, Eduardo de la Rica, Miguel Valdivieso, Amable Cuenca, Florencio Martínez Ruiz, Carlos de la Rica, Timoteo Marquina, Luis Gallástegui y Fernando Delgado recitaron composiciones propias; Cayo Román Cardete no pudo asistir y su poema lo leyó Federico Muelas); eso sirvió de antesala a la conferencia-recital de Gerardo Diego, titulada «Cómo se hace un soneto», en la que leyó, además, los romances dedicados al Júcar y al Huécar.

Diego también intervino, junto a Federico Muelas, en otro acto, celebrado por la tarde en el Cine Xúcar, en el que se proyectó para los niños de las escuelas de la ciudad la película *El desierto viviente*, repartiéndose al final lotes de libros donados por el Ayuntamiento.

El interés que despertó la presencia en Cuenca del académico Diego se confirmó durante los dos días siguientes; el día 24 *Ofensiva* incluyó en su portada, a tres columnas y con un retrato del poeta, la noticia del acto reseñado, calificando de «brillante» la intervención de Diego, sobre la que en la página 3 se podía leer un comentario, sin firma, más extenso, muy en la línea de la crónica periodística al uso en la época:

La palabra fácil, el atinado juicio, la profundidad de concepto, la belleza de sus versos, hicieron de su conferencia, terminada con el recitado de sonetos y romances sobre Cuenca, una deliciosa pieza oratoria, cuyo final fue acogido por el público con una gran ovación al sr. Diego, que fue felicidísimo.

Aún el día 25 el periódico volvía a recordar el acto con una foto en portada de la intervención del poeta y otra, firmando libros en una caseta, en la página 3. Diego ya era un poeta consagrado y una ciudad pequeña, como Cuenca, agradecía la dedicación que el escritor le prestaba.

El 11 de mayo de 1958, Diego intervino en los Juegos Florales que, con motivo del Congreso Eucarístico Provincial, se celebraron en la localidad conquense de Carboneras de Guadazaón, en donde ya era párroco el poeta Carlos de la Rica, y en los que intervinieron el Cronista Oficial de Cuenca, que era Federico Muelas, y como mantenedor de los juegos, otro poeta local más joven, Enrique Domínguez Millán; también participaron, entre otros, Carlos Murciano, Acacia Uceta y Florencio Martínez Ruiz (Domínguez Millán, 1958: 236). En aquellos Juegos Florales, Gerardo Diego fue premiado, junto al escritor Raimundo de los Reyes, con la «Espiga de Oro», por su poema «Al Santísimo Sacramento», que fue leído por el mismo autor en el día antes indicado, de todo lo cual dio noticia no sólo la prensa local (*Ofensiva*, 10, 11 y 13 de mayo de 1958), sino también algún periódico nacional (*Ya*, 10 de mayo, p. 11). «Al Santísimo Sacramento», incluido en *Versos divinos*, en las *Obras Completas* de Diego (Díez de Revenga, 1989: 629–632), es un largo poema de 124 versos, con una originalísima construcción técnica, en el que se alternan tres series de versos en forma de *romance heroico* (de 38, 30 y 24 versos, respectivamente), entre las que se intercalan ocho *cuartetos* consonantados: cuatro entre el primer y el segundo romance; y otras cuatro entre el segundo y el tercero. El poema es un buen ejemplo del interés por la poesía religiosa, reunida en el citado libro *Versos divinos*, que siempre tuvo Diego, y que fue, como bien dice Díez de Revenga: «Una dedicación permanente a este tema, reveladora de la evolución llamativa que va desde las iniciales y sencillas evocaciones navideñas a las espléndidas 'lecturas' del Antiguo Testamento, únicas en la poesía española» (Díez de Revenga, 1987: 120).

Como dije antes, el 27 de noviembre de 1974 visitó por última vez Cuenca para asistir al entierro de su amigo Federico Muelas.

### **Los ríos de Cuenca en dos espléndidos romances**

Casi todos los poetas del Grupo del 27 se interesaron por el Romancero (Cerrillo, 2002: 29 y ss.), hasta tal punto que algunos de ellos (Lorca, Alberti, Prados, Altolaguirre

o el propio Diego) escribieron romances con notable acierto, manteniendo una tradición muy española, que había tenido momentos de gran brillantez en la Edad de Oro y, en menor medida, en el Romanticismo. Gerardo Diego cultivó el romance como practicó otras formas poéticas: «La poesía de Gerardo Diego se ha caracterizado por su fecunda variedad [...] El poeta ha manifestado siempre su alto concepto de la poesía caracterizado por la pureza y la libertad» (Díez de Revenga, 1989: XXVIII).

El Júcar y el Huécar son los dos ríos de Cuenca: el segundo desemboca en el primero en pleno centro de la ciudad, cerca del popular y humilde Barrio de San Antón, a los pies de la ciudad vieja, cuando el Huécar acaba de pasar bajo el Puente de la Trinidad y el Júcar está a punto de hacerlo por el puente al que da nombre el mismo santo que al barrio. Si el Júcar y el Huécar son los motivos conquenses que provocan los dos romances de Gerardo Diego, hay en el origen de ambas circunstancias particulares que es interesante conocer. Respecto al origen del «Romance del Júcar», dedicado –por cierto– a su primo Rosendo, el de Cañete, el propio autor dijo en 1970, que:

En vísperas del Centenario de Góngora de 1927, el año anterior, descubrí yo el paisaje de Cuenca. Y fascinado con el maravilloso azul de las aguas del Júcar publiqué en *La Gaceta Literaria* un romance del Júcar que titulé a manera de las viejas ediciones de Góngora: «Cuando estuvo en Cuenca Gerardo Diego». (Diego, 1970)

«Romance del Júcar»<sup>1</sup>

Agua verde, verde, verde,  
agua encantada del Júcar,  
verde del pinar serrano  
que casi te vio en la cuna  
5 –bosques de san sebastianes  
en la serranía oscura,  
que por el costado herido  
resinas de oro rezuman–;  
verde de corpiños verdes,  
10 ojos verdes, verdes lunas,  
de las colmenas, palacios  
menores de la dulzura,  
y verde –rubor temprano  
que te asoma a las espumas–  
15 de soñar, soñar –tan niña–  
con mediterráneas nupcias.  
Álamos, y cuántos álamos  
se suicidan por tu culpa,  
rompiendo cristales verdes  
20 de tu verde, verde urna.  
Cuenca, toda de plata,

<sup>1</sup> Efectivamente, el romance se publicó en *La Gaceta Literaria* el 15 de mayo de 1927, con el título «Cuando estuvo en Cuenca Gerardo»; luego el poema se incluyó en el libro *Hasta siempre* (Madrid: Mensajes, 1949). En la edición de sus *Obras Completas*, de Díez de Revenga forma parte de *Geografía (Hasta siempre)*, I, pp. 565–566.

quiere en ti verse desnuda,  
 y se estira, de puntillas,  
 sobre sus treinta columnas.  
 25 No pienses tanto en tus bodas,  
 no pienses, agua del Júcar,  
 que de tan verde te añilas,  
 te amoratas y te azulas.  
 No te pintes ya tan pronto  
 30 colores que no son tuyas.  
 Tus labios sabrán a sal,  
 tus pechos sabrán a azúcar  
 cuando de tan verde, verde,  
 ¿dónde corpiños y lunas,  
 35 pinos, álamos y torres  
 y sueños del alto Júcar?

El «Romance del Júcar» es un poema de amplia difusión que ha sido traducido a varias lenguas, probablemente, porque, como bien ha señalado el crítico Florencio Martínez Ruiz (1996: 19): «Gerardo Diego no escribía precisamente de oídas [...] Gerardo mira lógicamente con ojos de poeta y establece la metáfora esencial de Cuenca y sus paisajes [...]»

El «Romance del Huécar» lo dedicó a su amigo Federico Muelas, con quien ya había tenido oportunidad de disfrutar, desde lo alto de la Hoz, de la vista del pequeño río y de las huertas que riega a su paso. Muelas era propietario de un espectacular hocino, situado en lo alto de las rocas de uno de los lados de la Hoz del Huécar, desde el que se veía el pequeño río y las huertas que riega.

«Romance del Huécar»<sup>2</sup>

Y el Huécar baja cantando,  
 sabiendo lo que le espera,  
 que va al abrazo ladrón  
 de su nombre y de su herencia.  
 5 Y el Huécar baja contento  
 y cantando pasa el Huécar,  
 torciendo de puro gozo  
 sus anillos de agua y menta.  
 Toda la hoz, todo el eco  
 10 de la noche gigantesca,  
 se hace silencio de concha  
 para escuchar su pureza,  
 porque viene tan vacante,  
 tan sin cítolas ni ruedas,  
 15 que está inventando la música

<sup>2</sup> Se publicó en *El «Cordobés» dilucidado y Vuelta del peregrino* (Madrid: Revista de Occidente, 1966) y en las *Obras Completas* (ed. de Díez de Revenga, II, 469–470).

al compás de su inocencia.  
 Nunca vi un río tan íntimo,  
 nunca oí un son tan de seda,  
 es el resbalar de un ángel  
 20 unicornio por la tierra.  
 A un lado y otro del tránsito  
 renuevan su muda alerta  
 rocas de pasmo sublime  
 humanadas de conciencia,  
 25 casas con alma y corona  
 y, al baño de luna llena,  
 los descolgados hocinos  
 sus rocíos centellean.  
 La creación está aquí,  
 30 aquí mismo se congregan  
 el nacimiento del aire,  
 la voluntad de la piedra.  
 Y allá en lo hondo –unicornio  
 entre lanzas que le tiemblan–  
 35 cosas que sabe del cielo  
 nos canta el ángel del Huécar.

Son dos romances muy bien contruidos técnicamente, de los que quisiera destacar la apelación a los sentidos presentes en los dos textos y que el lector atento puede captar con facilidad: en el primero el sentido apelado es la vista, con continuas referencias de color; en el segundo el oído, por medio de expresiones de significado sonoro o musical. (Cerrillo, 1997: 55–63).

En el primero de los casos la llamada referida se produce mediante la presencia apabullante del color o de expresiones muy plásticas: «verde» (se repite en 11 ocasiones), «verdes» (en 4); además: «oro», «plata», «colores», «añilas», «amoratas», «azulas», «pintes», «oscura» y «rubor». El predominio de los verdes es evidente y, además, lógico, si se conoce el entorno y el paisaje a que se refiere el romance; no obstante, el propio poeta se refirió a la presencia de los colores en sus versos en un artículo (titulado precisamente «Verde y azul») que ya hemos citado (Diego, 1970):

[...] Me gustan todos [se refería Diego a los colores] y a su turno los he cantado en mi poesía, creo que uno por uno, sin olvidar uno solo. Me refiero a los colores considerados básicos, no sólo a los tres fundamentales, esto es a los que se designan con adjetivo propio y no son adjetivo o sustantivo metafórico o de alusión. Verde, azul, rojo, amarillo, blanco, si es que es un color; negro (y digo lo mismo) y pare usted de contar. Porque naranja ya es el recuerdo de otro objeto, morado alude a otra fruta, lila a una flor, violeta a lo mismo, añil a otra sustancia [...].

Colores que, en muchas ocasiones, en la poesía de Gerardo Diego han tenido un significado más allá de sí mismos; en este caso concreto, es decir en el del verde que predomina en el romance dedicado al Júcar, Armando López Castro (1993: 216) ha dicho que: «El agua verde y clara del Júcar es, ante todo, agua soñada.»

En el «Romance del Huécar» la presencia acusada de expresiones de significado o de contenido sonoro o musical es la que justifica la apelación al oído que hemos señalado. «Cantando» aparece en 2 ocasiones; además, están presentes los términos «silencio», «escuchar», «música», «compás», «oí», «muda», «canta», «eco», «son» y «cítolas»; es muy curiosa la utilización de este último término, «cítolas» (las tablillas que golpean rítmicamente contra la piedra de los molinos cuando éstos están en movimiento; precisamente, el cese de su sonido indica que el molino se ha parado). Probablemente, esta referencia no sea casual en este poema, ya que en la Hoz del Huécar, a poco más de seis kilómetros del centro de la ciudad, se encuentra la aldea llamada Los Molinos de Papel, en la que hoy ya no funciona ningún molino, pero en la que sí funcionaron varios hasta hace unos cuantos años; tanto el lugar como la circunstancia debían ser conocidos por Gerardo Diego.

La presencia de un ritmo muy marcado no es algo que nos deba extrañar en la poesía de Gerardo Diego, ya que siempre se interesó por el ritmo poético de sus composiciones; en una carta de Díez de Revenga, fechada el 8 de febrero de 1975, dice: «A mí ya sabe usted que me ha interesado siempre la métrica y todavía más el ritmo, como relación entre los hechos medibles y numerables y el sentimiento, movimiento o significado profundo de cada poema» (Diego, 1995: 13).

El ritmo de estos dos romances del poeta cántabro se basa fundamentalmente en el uso de procedimientos estilísticos de corte repetitivo, lo que provoca una expresión emocional más intensa y concentrada, así como en la frecuente presencia de *paréntesis* que retrasan la finalización de la frase iniciada.

Respecto a los procedimientos repetitivos, en el «Romance del Júcar» son claramente perceptibles *enumeraciones* (vv. 27 y 28: «... te añilas, / te amoratas y te azulas; y vv. 34, 35 y 36: «... corpiños y lunas, / pinos, álamos y torres / y sueños ...»), *anáforas* (se repite «agua» al comienzo de los versos 1 y 2; «que» en los versos 4, 7, 14 y 27; «verde» en los versos 3, 9 y 13; «no» en 25, 26 y 29; y «tus» en 31 y 32); *polisíndeton* contundente en los tres versos finales; *paralelismo* sintáctico en los versos 31 y 32 («tus labios sabrán a sal / tus pechos sabrán a azúcar»); *quiasmo* en el verso 10 («ojos verdes, verdes lunas»). Por su parte, en el «Romance del Huécar» percibimos *anáforas* (de «y» en los versos 1, 5, 6, 26 y 33; de «nunca» en 17 y 18; de «la» en 29 y 32); *polisíndeton* en los versos 1, 5 y 26; *quiasmo* en los versos 5 y 6 («y el Huécar baja contento / y cantado pasa el Huécar»); *paralelismos* en los versos 17 y 18 («nunca vi un río tan íntimo, / nunca oí un son tan de seda») y en los versos 31 y 32 («el nacimiento del aire, / la voluntad de la piedra»).

En cuanto a los *paréntesis*, los más destacados son: en el «Romance del Júcar», los de los versos 13 y 14 («...-rubor temprano / que te asoma a las espumas»), 15 («-tan niña»), 21 («toda de plata»), 23 («de puntillas»), 26 («agua del Júcar») y, sobre todo, el que aparece en forma de larguísima aposición entre los versos 5 y 8 («-bosques de san sebastianes / en la serranía oscura, / que por el contado herido / resinas de oro rezuman»). En el «Romance del Huécar» los vemos en el verso 2 («sabiendo lo que le espera»), en el 26 («al baño de luna llena») y en 33 y 34 («-unicornio / entre lanzas que le tiemblan»).

Junto a los procedimientos ya señalados –casi todos ellos de orden sintáctico–, hay también otros que afectan al plano del significado: en el «Romance del Júcar» la *interrogación retórica* de los tres últimos versos o la evidente *antítesis* de los versos 31 y 32 («sal / azúcar»). En el «Romance del Huécar», las *comparaciones* explícitas de los versos 13, 14, 17 y 18, la excelente *sinestesia* del verso 18 («son tan de seda») o la *prosopopeya* del verso 32 («la voluntad de la piedra»).

Pero lo que de verdad destaca es la presencia de un repertorio metafórico muy rico en ambos romances. En el «Romance del Júcar» hay *metáforas adjetivas* en los versos 2 («agua encantada»), 16 («mediterráneas nupcias»), 10 («verdes lunas») y 13 («rubor temprano»); *metáforas oracionales* en los versos 4 («...que te casi te vio en la cuna»), 17 y 18 («...cuántos álamos / se suicidan por tu culpa») y otra más, de carácter prosopopéyico, en los versos 25 y 26 («No pienses tanto en tus bodas, / no pienses, agua del Júcar»); *metáforas genitivas* en los versos 8 («resinas de oro») y 11 y 12 («...palacios / menores de la dulzura») y en los versos 5 y 6 («–bosques de san sebastianes / en la serranía oscura»–, bellísima metáfora de los pinares de la serranía conquense); y una *metáfora pura* en el verso 7 («costado herido»).

En el «Romance del Huécar» hay *metáforas adjetivas* en el verso 22 («muda alerta», de carácter sinestésico) y 23 («pasma sublime»); *metáfora sustantiva* en el verso 3 («abrazo ladrón»); *metáforas verbales* en el verso 1 («Y el Huécar baja cantando») y 5 («baja contento»); *metáfora oracional* en los versos 15 y 16 («que está inventando la música / al compás de su inocencia»); *metáfora pura* en el verso 34 («lanzas» sustituyendo a 'árboles'); *metáforas genitivas* en los versos 8 («anillos de agua y menta»), 11 («silencio de concha»), 26 («baño de luna llena») y 36 («ángel del Huécar»); y una *metáfora aposicional* en los versos 33 y 34 («...–unicornio / entre lanzas que le tiemblan–») que ayuda a crear el clima sobrenatural de los cuatro últimos versos del poema, que se deriva de la sentida emoción del poeta ante el paisaje sorprendente.

### Los demás poemas «conquenses» de Diego

Por su interés me referiré por último, aunque sólo con breves apuntes, al resto de los poemas relacionados con Cuenca que compuso Gerardo Diego.

«Pinares»

En los pinares del Júcar  
ya no bailan las serranas.  
Ay, amor, qué bien bailaban.

El poema forma parte de «Geografía», incluido en *Hasta siempre* (Díez de Revenga, 1989: 566). Sólo tres versos, sugerentes y bellos, componen este texto dedicado a Góngora, en 1927, con motivo del tercer centenario de su muerte, en el que es perceptible la referencia al romancillo del poeta cordobés que se inicia con los versos «En los pinares del Júcar / vi bailar unas serranas».

«Hoz del Cabriel»

I

Tierras de grosella.  
Rocas de salmón.  
Evidencia bella  
de la sinrazón.

- 5 El sol de miel,  
la huerta en flor, el río,  
Hoz del Cabriel,  
rosado desvarío.

II

Su abanico de mar  
–cerca, lejos–  
abre y cierra el pinar.  
Tuerce el río

- 5 sus espejos.

Su resaca de mar  
–mar de tierra–  
el pinar abre y cierra.  
Tuerce el río

- 10 cerca, lejos.

Son dos canciones dedicadas a la «Hoz del Cabriel», también incluidas en «Geografía», *Hasta siempre* (Díez de Revenga, 1989: 567), una hoz que, probablemente, conoció en el primero de sus viajes a Cuenca, cuando visitó Cañete.

En el mismo viaje en que conoció la Hoz del Cabriel, se debió de inspirar para componer «Alba de luna», «Domingo de Ramos en Cañete» y «Desde el tren. (Tierras de Cuenca)», los tres poemas incluidos en «Geografía», *Hasta siempre* (Díez de Revenga, 1989: 568–569). El primero de ellos referido a la ciudad de Cañete, en donde el ambicioso don Álvaro de Luna había nacido en 1388, llegando a ser Condestable de Castilla y Maestre de Santiago en el reinado de Juan II.

«Alba de luna»

Cañete tiene un castillo  
y el castillo voladores.  
–Alba de luna–. El cuchillo  
de los vientos rondadores  
5 –alba de luna–  
de sus veintisiete flores  
le ha dejado sólo una.

Giren, hidalgo, todos sus voladores  
–alba de luna, don Álvaro y el cuchillo–  
10 al filo de los vientos en el castillo.

«Domingo de Ramos en Cañete»

–¿Quién llama?  
–Monaguillo, sal a ver.  
–¿Quién es?  
–Ábrale usted, sacristán.  
5 –¿Quién va?  
–Venga, por Dios, cura párroco.  
–Ay, que es Domingo de Ramos  
(perdón)  
y el que llama es el Señor.

10 En la pollinita mansa  
–ramos de boj y acebuche–  
toda blanca.

«Desde el tren. (Tierras de Cuenca)»

El frágil amanecer  
con los frutales en flor  
sobre campos de rubor.  
La mañanita de abril  
5 va a nacer.  
Lucero, apaga el candil.

Por último, Diego dedicó un poema a la famosa Ciudad Encantada de Cuenca, publicado por primera vez en *Vuelta del peregrino*, Madrid: Revista de Occidente, 1966; y luego incluido en *El Cordobés dilucidado y Vuelta del peregrino* (Diez de Revenga, 1989: 468).

«La Ciudad Encantada»

Ésta es la paz y el juicio de la piedra.  
¿Fue por aquí el espanto de Gorgona?  
Un mar de roca su estertor pregona  
y, descarnadas las raíces, medra.  
5 La mente, que a estas almas desempiedra,  
va incubando, asistiendo, comadrona,  
dando a la mole que se contorsiona  
perfil de Salomón, furia de Fedra.

- La forma aquí delira, aquí se cuaja.  
10 Aquí, irredenta, la materia encaja  
sus arrebatos prietos, subitáneos,  
  
su balanza y su fiel. Se ha abierto el juicio  
de la entraña con alma, el sacrificio,  
la final inocencia de los cráneos.

Es un soneto con un lirismo muy personal, sin duda sugerido por una naturaleza desbordante que impresiona a quien visita ese paraje, del mismo nombre que el título del poema, y situado en la serranía de Cuenca, a treinta y cinco kilómetros de la capital. Se perciben elementos tomados de la mitología griega, como la cita a «Gorgona», en singular, uno de los monstruos alados con cuerpo de mujer y cabellos de serpientes, cuya mirada transformaba en piedra a quien las contemplaba, porque eran tres las Gorgonas: Medusa, Euriala y Esteno.

Se ha escrito mucho sobre la variedad, tanto temática como formal, de la poesía de Diego, que se puede percibir incluso en un grupo de poemas tan reducido como el que aquí hemos comentado. Sobre ello, el propio escritor, en más de una ocasión, dijo que no sabía si realmente su poesía era tan variada como algunos decían, pero sí afirmó sin dudas que la pintura y la música eran sus dos polos principales (recordemos la presencia de lo plástico y lo acústico como elementos más llamativos de los dos romances dedicados a los dos ríos de Cuenca):

[...] Mi poesía unas veces quiere ser objetivamente creadora y otras subjetivamente expresiva. Pintura y Música son sus dos polos y siempre aspira al equilibrio poniendo temblor íntimo en los poemas de la inspiración exterior y procurando ordenación y coherencia en los de efusión del hondo sentimiento. (Díez de Revenga, 1989<sup>2</sup>: 80)

## BIBLIOGRAFÍA

- Cerrillo, P. C. (1997): «Júcar y Huécar: sobre dos romances de Gerardo Diego». En: Jesús María Barrajón, Agustín Muñoz Alonso: *Gerardo Diego (1896–1996)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 55–63.
- Cerrillo, P. C. (2002): *Antología poética del Grupo del 27*. Madrid: Akal.
- Diego, G. (1970): «Verde y azul». En: *Arriba*, 18 de enero.
- Diego, G. (1995): *Nueva cantiga a Santa María de la Arrixaca*. Francisco J. Díez de Revenga (ed.). Murcia: Real Academia Alfonso el Sabio.
- Díez de Revenga, F. J. (1987): *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- Díez de Revenga, F. J. (ed.) (1989): *Obras completas de Gerardo Diego*, II, Madrid: Aguilar.
- Díez de Revenga, F. J. (1989<sup>2</sup>): «Gerardo Diego: poética y poesía». En: *Gerardo Diego. Premio Cervantes 1979*. Barcelona: Anthropos y Ministerio de Cultura, 73–88.

- Domínguez Millán, E. (1958): «La Eucaristía y la Belleza Universal». En: *Boletín del Obispado*, 7, 239–242.
- López Castro, A. (1993): «Gerardo Diego y la búsqueda de la totalidad». En: *Poetas del 27*. León: Universidad de León, 213–232.
- Martínez Ruiz, F. (1975): «Cuando estuvo en Cuenca Gerardo». En: *Cuenca*, 7, 99–100.
- Martínez Ruiz, F. (1996): «Gerardo Diego en Cuenca». En: *El Día de Cuenca. Cultural*, 1 de octubre, 19.

### »CUENŠKE« PESMI GERARDA DIEGA

Ključne besede: poezija, Gerardo Diego, Cuenca, Generacija 27

Gerardo Diego je napisal več pesmi o mestu Cuenca, saj ga je očitno očaralo to srednjeveško mesto, ki »visi« nad dolinama rek Júcar in Huécar. Avtor prispevka analizira potovanja Gerarda Diega v Cuenco: prvič leta 1926, dvakrat v štiridesetih letih na povabilo prijatelja pesnika Federica Muelasa, nato spet leta 1957 in zadnjič 26. novembra 1974, ko je prisostvoval pogrebu istega prijatelja, o katerem je dan po njegovi smrti zapisal, da mu je »zares pokazal Cuenco«. Tem obiskom je treba prišteti še tistega maja 1958, ko se je udeležil »Rožnih iger« v okviru Pokrajinskega evharističnega kongresa v kraju Carboneras de Guadazaón. Diegova povezanost s Cuenco se ne omejuje le na romanci, ki ju je posvetil rekama Huécar in Júcar – članek obeleži še druge pesmi, ki jih je pesnik posvetil različnim krajem in motivom v pokrajini.

Enrique Galván Álvarez  
Universidad de Alcalá

## PARALELISMOS INDO-TIBETANOS EN EL EJEMPLO XI DE *EL CONDE LUCANOR*

**Palabras clave:** Conde Lucanor, maestro, discípulo, India, budismo

### 1. Introducción

Bien es sabido que muchas de las historias que hallamos en la literatura española medieval son de origen asiático y que llegan a la península con la invasión musulmana. *El Conde Lucanor* no es en modo alguno una excepción y algunos de sus «ejemplos» han sido identificados con cuentos que se hallan en fuentes asiáticas. Muchos de estos cuentos no son originarios de la tradición árabe-musulmana, sino que son tomados de otras tierras que los musulmanes habían invadido y de las que recogen, entre otras cosas, historias que adaptan a su modo de ver el mundo. El ejemplo más popular es la India, islamizada progresivamente por diferentes tipos de musulmanes desde los siglos XII y XIII, y que nutre la literatura musulmana con múltiples historias que proceden de tradiciones budistas e hinduistas, o de obras clásicas del sub-continente (que a pesar de ser clásicas y de estar escritas, aún tienen un gran arraigo oral y siguen siendo contadas y recontadas de diversas formas), como el *Panchatantra* o el *Mahabhárata*.

Aunque se ha dicho mucho de la conexión entre estos relatos, que viajan por todo el mundo musulmán, desde la China hasta (lo que hoy es) España, no se ha dicho tanto de cómo llegan a los distintos lugares, y cómo ese proceso de transmisión y expansión modifica estos cuentos de un modo crucial. A pesar de que existe una trama que podemos identificar en dos lugares alejados entre sí (y conectados por la presencia musulmana), si examinamos con detenimiento los relatos vemos cómo hay algo que se pierde en el proceso de transmisión, esto es, una determinada visión del mundo y una función concreta del relato.

Mi intención en este ensayo es mostrar cómo, a pesar de que hay evidentes concomitancias tanto temáticas como estructurales en los relatos de *El Conde Lucanor* y en los de diversas tradiciones indias, se produce una pérdida de ciertos valores y la misma historia vuelve a contarse con un fin muy diferente. Para este propósito he escogido el controvertido «ejemplo» XI, aunque también comentaré elementos de otros «ejemplos», para compararlos con historias muy semejantes que proceden del Sur de Asia.

Es preciso tener en cuenta que la presencia musulmana no es sólo el catalizador y modificador de las historias que van de Asia a Europa, sino que su impacto en la cultura de la India fue y es tremendo. La India ha experimentado una progresiva islamización (y las tradiciones hindúes no son una excepción), no sólo en su literatura, sino también en su modo de pensar y ver el mundo y en su vida cotidiana (el cerdo se ha convertido en tabú, etc.). Por este motivo recurriré a veces a fuentes tibetanas, ya que conservan mu-

chas historias que reflejan los valores de la India pre-musulmana, y que no sufrieron esta influencia, al transmitirse a través del Budismo entre los siglos IX y XIII. Cabe recordar que el Budismo, en forma de diferentes linajes y tradiciones, viaja hacia el norte (no por primera vez pero sí de un modo definitivo) entre los siglos IX y XIII, estableciéndose en Tíbet y ocupando un papel dominante en su cultura hasta la reciente invasión china de los años cincuenta. A pesar de que el Budismo, o los budismos, experimenta(n) un profundo proceso de asimilación a la cultura tibetana, conserva(n) un gran número de historias de la India pre-musulmana. Estas historias desaparecen del sub-continente muy pronto, ya que el Budismo pierde presencia a medida que el Islam va penetrando en la India. Es en estas historias donde encontramos ciertos modos de ver el mundo, inherentes a las propias narraciones y que se diluyen en el proceso de transmisión que llega hasta la Península Ibérica.

## 2. Marcos narrativos: diálogos entre señores y sirvientes

El marco que don Juan Manuel nos dibuja para presentarnos los «ejemplos» no es en absoluto novedoso. Las conversaciones entre un señor y su sirviente han sido con frecuencia empleadas para poner en boca del sirviente palabras y lecciones didácticas. El señor generalmente, aunque no siempre, es más joven y a pesar de su posición superior, busca la sabiduría y experiencia del sirviente, de más edad y que vive más en contacto con la realidad. Estas conversaciones representan un proceso de aprendizaje, y son plasmadas en forma de diálogo. Como bien dice María Jesús Lacarra en su libro *Cuentística Medieval en España: Los Orígenes*, «el diálogo está en la base del didacticismo, por lo que no es extraña su presencia dentro de los mismos cuentos, lográndose así una situación recíproca» (Lacarra, 1979: 74)<sup>1</sup>.

Muchas son las obras en las que el diálogo sirve de expresión a esta relación entre el maestro y el discípulo, que es una transmisión de saberes y sabidurías. Mediante este diálogo, que no se asemeja al diálogo real o cotidiano en modo alguno, sino que representa una idealización que pretende reflejar la dialéctica del aprendizaje, la enseñanza no está ya sólo dirigida al discípulo, sino a un amplio círculo de personas que pueden acceder a él mediante la obra escrita. Ejemplos de este tipo de diálogos son *Las preguntas del Rey Milinda*<sup>2</sup> o los *Diálogos* de Platón.

Dentro de las dos grandes épicas indias, el *Ramáyana* y el *Mahabhárata*, hallamos tanto esta misma estructura de didacticismo dialogado, como la relación entre el sirviente consejero y el señor aconsejado. Quizás el ejemplo que reúna con mayor claridad los dos rasgos sea la *Bhágavad Gita*, inserto que forma parte del *Mahabhárata*, y que es considerado hoy en día por muchos hindúes como un libro sagrado. La *Bhágavad Gita* («Canción del Señor»), refleja el diálogo entre Krishna (un dios que adopta el papel de auriga de un gran señor para darle consejo) y Arjuna (el señor en cuestión, príncipe y guerrero de grandes virtudes). Su diálogo tiene lugar en el campo de batalla, en el que Arjuna, al ver que

<sup>1</sup> Para un tratamiento más pormenorizado de la cuestión didáctica en *El Conde Lucanor* sigue siendo muy útil el conocido ensayo de Ian Macpherson, «Dios y el Mundo – the Didacticism of *El Conde Lucanor*» (1970).

<sup>2</sup> Véase la edición inglesa *Milinda's Questions*, en traducción de I. B. Horner (Londres: Luzac, 1964).

ha de matar a sus propios familiares y mentores, siente gran pesar y recurre al consejo de Krishna. Su primera determinación es la de no combatir, ya que considera que no es correcto matar a sus parientes y amigos. Sorprendentemente, si leemos el libro de un modo literal, Krishna lo convence de que luche, a través de una larga disquisición filosófica dialogada, que abarca dieciocho capítulos, y en los que Krishna le revela progresivamente a Arjuna su condición divina y le transmite no sólo doctrinas filosóficas, sino normas éticas y diversos caminos de liberación. Finalmente Arjuna acepta los consejos de Krishna y decide combatir, actuando así en armonía con su deber social (pues es la obligación del guerrero combatir).

No se nos pueden escapar las concomitancias con don Juan Manuel y con el propio Conde Lucanor pues, según nos dice Ian Macpherson, esas son también las circunstancias del autor:

How does a man, who finds himself by accident of birth a statesman and a soldier, constantly acting in this world to his own advantage, working for the advancement of his own power, honour, status, and business affairs, reconcile this pursuit of material success with a genuine concern for the salvation of his soul? The answer, according to Don Juan, is not to concentrate on the one to the exclusion of the other, but to accept his *estado*, the role in the world which has been divinely allotted to him, to be himself, and to live up to it. (Macpherson, 1970: 30)

La principal preocupación de Arjuna frente al campo de batalla es también, precisamente, la salvación de su alma, el terrible destino al que habrá de enfrentarse tras haber matado a familiares y mentores. La respuesta que da Krishna al dilema entre la salvación del alma y la acción efectiva en el mundo está en conformidad con la actitud de don Juan Manuel. Krishna le dice a Arjuna que «No hay obra alguna que manche al hombre que es puro» (V, 7)<sup>3</sup> y «Ofrece todos tus actos a Dios, destierra todas las ataduras egoístas, y lleva a cabo tus actos. Ningún pecado puede mancharte, al igual que las aguas no manchan al loto» (V, 10).

También don Juan Manuel nos dice –según recoge Macpherson– que la fama es esencial para un estadista y un guerrero, pues «it is much easier for him to live with himself if he knows that he has the respect and the admiration of others» (Macpherson 1970: 32). Del mismo modo podemos ver que en la *Bhágavad Gita* uno de los primeros argumentos que usa Krishna para disuadir a Arjuna de que abandone la guerra es que ha de proteger su nombre como guerrero. En ambas obras hallamos, pues, una dimensión redentora del deber: el cumplir con el papel que el «destino» ha asignado al hombre en la sociedad se convierte en un camino de perfección que conduce, en el caso de *El Conde Lucanor*, al «Paríso» y, en el de la *Bhágavad Gita*, a la liberación (*moksha*). Ian Macpherson explica esta postura mediante la conexión entre don Juan Manuel y la filosofía tomista, que postula que «a man has to be what he is, which is what God has made him. If he is born into the world in the *estado* of aristocrat and soldier, it is his duty to himself,

<sup>3</sup> Citaré por la divulgada versión española de Juan Mascaró: *Bhágavad Gita*. Madrid: Debate Editorial, 1999, p. 84, y en lo sucesivo daré en el cuerpo del texto la referencia al capítulo y verso correspondiente.

to his dependents, his associates and his God, to be a successful aristocrat and soldier» (Macpherson, 1970: 37).

Este razonamiento, sin embargo, no es en absoluto ajeno a la *Bhágavad Gita*, ya que Arjuna es animado a combatir, entre otros motivos, porque pertenece a la casta de los guerreros (*kshatrya*), de la que también forman parte nobles y reyes. La idea de buscar un camino medio entre la filosofía y la acción, un modo de congeniar los principios religiosos con la eficacia en los asuntos prácticos es, pues, un elemento común en los dos libros. Y la conclusión a la que ambos llegan es también muy similar, ya que ninguno se decanta por la renuncia a las actividades cotidianas, sino que optan por convertirlas en un camino hacia lo divino, y en aplicar elevados principios religiosos a asuntos prácticos.

Este parece ser el valor de la sabiduría o «entendimiento», la unión de cielo y tierra a través del «buen entendimiento» y «buena entención», que conducen a las «buenas obras». De cualquier modo, parece que en el caso de Krishna y la *Bhágavad Gita* hay una verdadera aplicación de principios filosóficos a un caso práctico, si bien este no es generalmente el caso con Patronio y el Conde Lucanor, donde el ayo no aconseja a su señor a través de disquisiciones morales o religiosas, sino por medio de otras situaciones concretas similares y de su «entendimiento» de esas situaciones. Parece que la sabiduría de Patronio surge más de su observación de las realidades cotidianas que de ningún principio filosófico (aunque esta aparente ausencia de postulados filosóficos puede ser entendida en sí misma como un postulado o postura filosófica). Patronio repite las historias que le han sido contadas porque contienen un escenario que es identificable con las circunstancias que vive el Conde y encierran una moraleja que puede servir de respuesta al dilema que el señor le plantea a su siervo. El énfasis en los «ejemplos» está puesto en las cuestiones prácticas, y todos ellos concluyen con un pareado que extrae aquello que debe hacerse o no hacerse.

Este enfoque, cuya principal preocupación parece ser la resolución de casos concretos, nos revela que ciertos valores y cosmovisiones se han perdido en el proceso de transmisión, y que lo que ha llegado hasta aquel que (re)escribió las historias es una trama y su sentido más inmediato. Más adelante volveré a abordar este tema, al comparar los diferentes aspectos del «ejemplo» XI con diversas narraciones indo-tibetanas. De momento me parece interesante mencionar que la pareja del señor aconsejado y su sirviente consejero está presente en obras clave de la literatura india. Recordemos que no es tampoco una excepción el ciclo de Rama, o *Ram Katha*, esto es las muchas historias que constituyen los muchos *Ramáyanas* (véase Richman, 1991), que he mencionado antes, donde el príncipe y guerrero (*kshatrya*) Rama, a pesar de sus múltiples virtudes y su gran sabiduría, cuenta con la ayuda y consejo de Hanumam, un mono. La relación entre ambos es muy curiosa, dada la peculiar naturaleza de Hanumam, ser divino, animal y humano, que tiene un gran conocimiento de las armas y de las letras. A pesar de que Rama es un gran príncipe llamado a ser rey, recoge en su camino a Hanumam, y será su dominio de la estrategia y sus trucos bélicos y mágicos los que jugarán un papel decisivo en el rescate de Sita, la esposa de Rama. Particularmente interesante también es la relación de Hanumam con las letras, ya que se le atribuye la composición de la primera gramática sánscrita y la disposición de la propia lengua. Ni que decir tiene que su dominio de la retórica y la

oratoria es mucho más agudo que el del príncipe, y en ocasiones utilizará estas «armas» para confundir al enemigo<sup>4</sup>.

La temática de la sabiduría que se manifiesta de forma humilde es una constante en las tradiciones indias, que pudo haberse expandido hacia Europa en algún momento. Esta noción de sabiduría parece burlar las convenciones sociales y las expectativas de cómo son o han de ser las cosas en el mundo. Hay un elemento en esta idea que tiende a presentarse de modo que no se compromete con el orden establecido y que se mantiene siempre libre, pudiendo oponerse a las normas si fuese preciso. Una muestra de esto son diferentes historias que hallamos en fuentes budistas.

Así, las biografías tanto del Buda Shakyamuni como las de sus sucesores en los diversos linajes de transmisión suelen coincidir en el hecho de que todos nacen príncipes y se espera de ellos que hereden un gran reino. Luego surge el descontento con la vida de palacio y, en algún momento, la fuga que representa el comienzo de un viaje de aprendizaje. Este viaje de aprendizaje siempre supone una identificación con lo humilde y muchas veces con aquello que es tabú para la sociedad convencional. El príncipe Siddharta abandona su palacio (que representa la ilusión, la «vanidad» de la que nos habla el rey del «ejemplo» I en *El Conde Lucanor*) y toma como mentores a mendigos (ascetas mendicantes); Padmasambhava abandona su palacio y hace de los campos de cremación su casa (en los que recibe instrucción de mujeres poco convencionales)<sup>5</sup>; Tilopa deja atrás su reino y, tras un largo viaje de aprendizaje, alcanza el despertar (*bodhi*) mientras trabaja como proxeneta en una aldea; Naropa, también llamado a ser príncipe y que luego se convierte en un monje pulcro y de grandes conocimientos, halla a su maestro en un extraño vagabundo (Tilopa) que vive pescando bajo un puente, y que lo llevó a olvidar tanto sus votos monásticos como sus orígenes nobles.

Aquí vemos cómo los maestros adoptan deliberadamente un aspecto humilde con el fin de destruir el orgullo social de los discípulos. Otro ejemplo claro de esta dinámica son las Dákinis, mujeres de gran sabiduría en la cosmovisión budista, que se manifiestan como prostitutas, pescaderas o mujeres aparentemente desequilibradas con el propósito de romper las expectativas de la sociedad y, en particular, las de aquellos que identifican lo espiritual con ciertas convenciones sociales.

En el «ejemplo» I de *El Conde Lucanor* hallamos un eco de estas historias, cuando el rey finge que abandona su reino y le dice a su privado que «avía pensado de dexar el mundo et yrse desterrar a tierra do non fuesse conosciado, et catar algún lugar extraño et muy apartado» (Don Juan Manuel, 1969: 56). Aquí aparece de nuevo el viaje de aprendizaje y la fuga del palacio hacia lugares «apartados» y «extraños». Más adelante el privado, en respuesta y como muestra de lealtad «fuese a raer la cabeça et la barba, et cató una vestidura muy mala et toda apedaçada, tal qual suelen traer estos omnes que andan

<sup>4</sup> Recordemos que es precisamente este personaje del mono Hanumam el que inspira el título de *El mono gramático*, de Octavio Paz, obra en la que se reflexiona sobre el lenguaje.

<sup>5</sup> Véase, entre otras fuentes para estas historias: Yeshe Tsogyel, Nyang Ral Nyima Oser, Tsele Natsok Rangdrol. *The Lotus Born – The Life Story of Padmasambhava*. Nepal: Rangjung Yeshe Publications, 2005.

pidiendo las limosnas andando en sus romerías et un vordón et unos çapatos rotos e bien ferrados» (Don Juan Manuel, 1969: 59).

Los harapos y la apariencia de mendigo se nos presentan aquí como un peldaño preliminar para el aprendizaje; incluso podríamos decir que son una credencial, un rasgo que nos indica de entrada que el que los viste ha de ser un hombre sabio o religioso. El desposeerse del orgullo social y de las riquezas es el primer paso que ha de preparar la llegada del conocimiento. La similitud aquí es muy clara, pero mientras en el contexto indo-tibetano el proceso se corresponde con una partida y una peregrinación verdaderas, en *El Conde Lucanor* hallamos el tema como un ardid del rey que pretende poner a prueba la lealtad de su criado. Lo que nos llega es, una vez más, más anecdótico que real. La renuncia al mundo como camino de conocimiento se convierte en un fingimiento que intenta resolver un asunto mundano, ya que ni el rey ni el privado están dispuestos a dejar sus haciendas, sino que quieren saber si el otro representa una amenaza para sus «estados».

Es digno de mención que en este primer «ejemplo» el privado, un noble, recibe consejo de «un su cativo que era muy sabio omne et muy grant philósopho» (Don Juan Manuel, 1969: 58). De nuevo el hombre noble recibe ayuda del hombre humilde, que en este caso además es un «cativo». Otro dato destacable es que este «grant philósopho» es alabado, por la utilidad que tiene su sabiduría en un caso práctico. El único valor que tiene su conocimiento es el hecho de que descubre el artificio del rey y aconseja a su señor en consecuencia. Las diferentes historias de sirvientes maestros y señores discípulos son una clara proyección de la propia relación entre Patronio y el Conde Lucanor, y podríamos entender que Patronio no sólo instruye al Conde en el caso que éste le pide, sino que también le sugiere ciertas pautas sobre la relación que ellos tienen, definiendo así su interacción. No es este el tema de mi ensayo, aunque comentaré más acerca de maestros y discípulos en relación con el «ejemplo» XI<sup>6</sup> en el siguiente apartado.

### 3. La ilusión, la prueba y la ingratitud

El «ejemplo» XI de *El Conde Lucanor* es sin duda uno de los más conocidos y apreciados de toda la obra<sup>7</sup>. Además de ilustrar la ingratitud de un discípulo para con su maestro, nos muestra que todo lo que el discípulo cree suyo (posiciones de poder en esta historia) le ha sido dado por su maestro, y es en última instancia vano, ya que no es más que una ilusión que el maestro ha creado para poner al discípulo a prueba. De nue-

<sup>6</sup> En este «ejemplo» se reproduce la relación que venimos describiendo, ya que Don Illán es «nigromante», oficio que es a un mismo tiempo apreciado y temido, y que nunca ha sido bien visto por las autoridades eclesiásticas, mientras que el Deán tiene un puesto relevante en la jerarquía de la Iglesia y no se espera de él que recurra a la sabiduría de un mago.

<sup>7</sup> En palabras de Daniel Devoto, que alude a otras de María Rosa Lida, «es innecesario resumir este cuento, el más conocido del libro y –al decir de María Rosa Lida– ‘la perla de la colección’» (Devoto, 1972: 382). Además de la síntesis bibliográfica de este estudioso (Devoto, 1972: 382–393), muy ilustrativa sobre las influencias ejercidas por este relato en autores posteriores (incluyendo a Azorín y a Borges), conviene referirse al menos a las iluminadoras páginas que le dedica Reinaldo Ayerbe-Chaux (1975: 98–104). Véase también, para los ejemplarios en los que tiene su origen el tema de este cuento, la todavía relevante compilación de Hermann Knust (1900: 324–334).

vo la historia es usada para resolver un caso práctico, y Patronio destaca la avaricia del discípulo, que se niega a compartir aquello que le ha sido dado (ya que él cree que está en posesión de ello de pleno derecho) y viola así su compromiso. Patronio advierte al Conde de que ha de cuidarse de los hombres que prometen y no cumplen, como el Deán de Santiago.

Sin embargo, si miramos a la India y al Tíbet vemos cómo esta misma trama ha sido contada infinidad de veces, y suele ser un tema recurrente en las historias de maestros y discípulos. El maestro crea una ilusión mágica y hace que el discípulo viva en ella. De este modo no sólo lo pone a prueba, como Don Illán al Deán de Santiago, sino que al mismo tiempo le muestra la naturaleza de la realidad. Este último aspecto no está desarrollado en *El Conde Lucanor*, pero sin duda podríamos extraer del «exemplo» XI la enseñanza de que los cargos y el poder eclesiástico no son más que «vanidad», no sólo en el sentido actual del término, sino también en el más próximo a su origen latino, algo vacío, semejante a un sueño o una ilusión. Esta es la antes mencionada visión del Mundo que a mi entender se ha perdido en los cuentos que leemos en *El Conde Lucanor*, pero que podemos rescatar si recurrimos a las fuentes asiáticas.

En este apartado compararé tres aspectos del Exemplo XI, la ilusión, la prueba y la ingratitud, con tres historias de origen indo-tibetano, que narran una situación similar a la de Don Illán y el Deán de Santiago, pero que enfatizan aspectos que han sido obviados en *El Conde Lucanor*. De este modo espero poder mostrar claramente qué elementos de las narraciones fueron escogidos y cuáles olvidados en el proceso de transmisión a Europa.

En primer lugar, trataré el tema de la ilusión. Para ello he escogido una historia cuya estructura es idéntica a la del Exemplo XI. La historia se encuentra en el *Devi Bhagwata Purana*, pero ha sido contada y transmitida oralmente en la India durante siglos. Nos presenta a un maestro (Vishnu) y a su discípulo (Narada). Vishnu es dios y, por tanto, es el mayor de todos los magos, aquel que crea la más compleja de todas las ilusiones: el mundo. Narada le pregunta a Vishnu cuál es la naturaleza de la ilusión (*maya*) y éste le dice que «Before I explain you, will you fetch me some water?» (Chatterjee, 2005). Narada va a por el agua pero cuando está regresando encuentra a una bella mujer a la que le propone matrimonio, y ella acepta. Tienen hijos y viven en familia por un tiempo que a Narada le parecen muchos años. Un día cae una gran tormenta, que destruye todo lo que Narada tenía: «‘Help, help. Somebody please help me,’ he cried. Vishnu immediately stretched out his hand and pulled Narada out of the water.» Vishnu rescata a su discípulo y lo primero que le pregunta es «where is my water?» Narada primero responde enfadado pero luego atiende a la explicación de Vishnu, que este le proporciona mientras sonrío y le pide que se calme: «‘Tell me, where did your family come from? From Me. I am the only reality, the only entity in the cosmos that is eternal and unchanging. Everything else is an illusion – a mirage, constantly slipping out of one’s grasp’» (Chatterjee, 2005).

En esta historia es el agua que Narada carga, al igual que las perdices que Don Illán manda a preparar a su mujer, el hilo conductor que aparece al principio y al final de la ilusión. Así mismo es el agua la que está a punto de matar a Narada y que se lleva a toda

su familia, antes de que descubra que no ha pasado nada y que sigue teniendo en su mano un cubo con agua. De una forma similar, Don Illán despierta al Deán de su ensoñación papal: «Estonçe don Yllán dixo al Papa que pues al non tenía de comer, que se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, et llamó a la muger et díxol que assasse las perdizes» (Don Juan Manuel, 1969: 98).

Es en ese instante en el que la ilusión se revela, y como nos dice Patronio, «fallóse el Papa en Toledo, deán de Sanctiago, commo lo era quando ý bino» (Don Juan Manuel, 1969: 98). Una vez descubierta la naturaleza del encantamiento, las reacciones de los personajes de los dos cuentos son bien diferentes. Narada se enfada, ya que él no ha intentado engañar a su maestro ni ha sido engañado por su maestro en particular; simplemente se ha engañado a sí mismo al caer en el juego de la ilusión, y tomarlo por verdadero. En cambio el Deán de Santiago se siente avergonzado, ya que ha intentado engañar a otro sin saber que él mismo se hallaba en un engaño. La honra del Deán ha sido mancillada, ya que hay un juego de intereses y una prueba de confianza que no supera, mientras que Narada sencillamente experimenta la naturaleza de las cosas. La actitud de los maestros es también dispar: mientras Vishnu se muestra paternal, comprensivo y hasta juguetón con su discípulo, Don Illán invita al Deán a que abandone su hogar ya que «ternía por muy mal empleado si comiese su parte de las perdizes» (Don Juan Manuel, 1969: 98).

En segundo lugar, compararé una de las historias de Tilopa y Naropa, a los que ya he introducido, y que sirve para ilustrar el tema de la prueba. El primer encuentro del maestro y el discípulo es un buen ejemplo de las burlas que en estas historias se hace de las convenciones sociales, ya que Tilopa, de origen real y que ahora se presenta como pescador, bromea sobre el hecho de que Naropa, aun teniendo la apariencia de un noble<sup>8</sup>, le rinda pleitesía a un vagabundo. En cualquier caso, el ejemplo que me ocupa no es el del encuentro sino el de cómo el maestro pone a prueba a su discípulo, y es ésta la historia que sigue:

Eventually, Naropa saw Tilopa sitting on a very high cliff. He went over to him and prostrated, again requesting Tilopa to be his teacher. Tilopa responded by saying, «If you were really desperate and determined to learn about the teachings, you would obey my order to jump off this cliff without any hesitation because you would be able to understand how important it is to follow the commands of your master.» Naropa jumped off the high cliff and fell to the ground. All his bones and joints were broken into many, many pieces. Tilopa went down to Naropa and inquired, «Are you experiencing any pain?» Naropa replied, «The pain is killing me!» This is how Naropa got his name. («Na» in Tibetan means «pain», «ro» means «killing» and «pa» makes the word a noun.) Tilopa gently touched Naropa's body and all his broken bones joined together and were healed. (Karthar, Khenpo Rinpoché, 1986)

Aquí vemos cómo Naropa, a diferencia del Deán de Santiago, supera la prueba y se lanza al abismo (literalmente) como muestra de su lealtad. Todo parece ser otra ilusión,

<sup>8</sup> Le dice Tilopa a Naropa: «No matter from what angle I look at you, you seem to be of a royal family. You look like royalty and speak like royalty, and yet you come here to be a student of a fisherman, one of a lowly caste. This is not at all proper.» Cito por la versión de Khenpo Karthar Rinpoché (1986). En: <http://www.kagyu.org/kagyulineage/lineage/kag02.php>.

ya que el acuciante dolor que sufre Naropa desaparece en el instante en que Tilopa lo toca. El intenso dolor no es más que otro de los miedos de Naropa, que una vez afrontado se desvanece. Toda la historia de Tilopa y Naropa, y este pequeño episodio es muestra de ello, está marcada por cierta lentitud y solemnidad. El discípulo pide ser aceptado una y otra vez y el maestro rehúsa contestar haciendo que el discípulo se enfrente una y otra vez con la incertidumbre y con todo aquello que teme. Si miramos de nuevo al Exemplo XI vemos cómo la relación entre Don Illán y el Deán de Santiago es casi comercial, ya que el discípulo no quiere entregarse al maestro como su señor, sino obtener algo de él y, a ser posible, sin tener que dar nada a cambio. Mientras Don Illán sí que conduce toda la situación con pausada elegancia (seguramente leyendo los gestos y palabras del Deán), el Deán de Santiago aprovecha la primera oportunidad que se le presenta para exponer su petición: «et rogol muy affincadamente quel mostrasse aquella sciencia que él avía muy grant talante de aprender» (Don Juan Manuel, 1969: 94).

Es esta ambición de conocimiento, que es en el fondo una ambición de poder, la que desacraliza la relación de maestro y discípulo y la convierte en una mera transacción. El discípulo ya no acude con un sincero interés por aprender, sino con la intención de *obtener* algo bien definido del maestro. Es tal vez esta muestra de ambición la que hace desconfiar a Don Illán, que también cuestiona la credibilidad de los «omnes que grant estado tienen, de que todo lo suyo an librado a su voluntad, olvidan mucho aýna» (Don Juan Manuel, 1969: 94–95). Esta ambición no parece estar presente en Naropa, que arriesga su vida sin tener certeza alguna de lo que va a ocurrir, ni siquiera de si Tilopa va a enseñarle en algún momento.

En tercer y último lugar, he escogido una historia en la que el maestro se muestra mucho más activo que en las dos anteriores y que sirve para ejemplificar la ingratitud. Se trata de la historia de Karma Pakshi, el segundo Karmapa del Tíbet, que fue invitado a la corte del Kublai Khan y que se convirtió en su maestro. Curiosamente Marco Polo, en *Il Milione*, se hace eco de los «milagros» que Karma Pakshi, consejero y mago real, realizaba en la corte<sup>9</sup>. En esta ocasión, el discípulo tiene una actitud más próxima a la del Deán de Santiago (quizás por tratarse de un hombre de poder) que a las de Narada y Naropa. El Kublai Khan quiere contar en su corte con la presencia de un alto lama tibetano, aparentemente dotado de poderes sobrenaturales, pues esto supone añadirle otro atributo de poder al monarca. El Khan no sería sólo el poderoso señor de un gran imperio, sino que, con la asistencia del Karmapa, extendería su imperio sobre la magia y lo sobrenatural. Karma Pakshi es visto por el Khan como un súbdito más al servicio de su poder. Karma Pakshi, a su vez, considera que el Khan es su discípulo, y por tanto debe ser su súbdito, al menos en la esfera de la relación maestro-discípulo. Este es un tema similar al que hallamos en el Exemplo XI, en el que un hombre de poder pretende *dominar* y *utilizar* las habilidades de otro como un modo de hacerse más poderoso. Mientras Narada y Naropa tienen un deseo sincero de aprender y se rinden a sus maestros, el Kublai y el Deán quieren obtener

<sup>9</sup> «E sí vi dirò una maraviglia ch'io avea dimenticata, che quando 'l Grande Kane è in questo palagio e egli viene uno male tempo, egli àe astronomi e incantatori, e fa[nno] che 'l male tempo non viene in sul suo palagio. E questi savi uomini son chiamati Tebot, e sanno piú d'arti di diavoli che tutta l'altra gente, e fanno credere a le genti che questo avviene per santità.» Marco Polo, *Il Milione*. En: <http://digilander.libero.it/bepi/biblio3a/indice3.html>.

algo de sus maestros, reduciendo la relación a una transacción de conocimiento, que es también una transacción de poder. Pero la ingratitud y el choque entre la señoría de ambos hombres, la espiritual de Karma Pakshi y la política del Kublai Khan, surgirá más tarde:

After Munga's death, Kublai became the Khan and ruled a vast empire. However, harboring resentment against the Karmapa for his refusal to stay in the court of Kublai and due to his perception that the Karmapa had paid more attention to the Munga Khan many years before, Kublai Khan ordered the apprehension of the Second Karmapa. The Karmapa thwarted each attempt to capture, or even kill him, despite the overwhelming forces sent against him. As the Karmapa continually responded to force with compassion, Kublai Khan eventually had a change of heart. As time passed, gradually Kublai Khan came to regret his actions against the Karmapa, and eventually approached him, confessing his misdeeds, and requesting Karma Pakshi to teach him. (Thinley, Karma; Wangchim, Lama; Stott, D. 1980: 52–53)

El Karmapa, que, además de ser un maestro espiritual, es también un noble y un gobernante en su tierra, considera que es tiempo de partir y lo hace. Esto desata la ira del Khan, que había sido alimentada previamente por los celos hacia su hermano. A diferencia de los personajes del Exemplo XI, aquí la ingratitud del discípulo no se manifiesta en una prueba a la que es sometido por el maestro. Se manifiesta y expresa directamente, ya que el discípulo no siente vergüenza alguna, como el Deán al ser descubiertas sus intenciones por don Illán, y además considera que está haciendo lo correcto. Incluso podríamos decir que en la historia del Khan y el Karmapa, es el Khan el que pone a prueba (no con tal intención, seguramente) a su maestro y a la compasión de éste. Los intentos de agresión del Khan reciben la respuesta compasiva (pero contundentemente activa y poderosa) del Karmapa, que finalmente logra conmover al monarca, sin haberse humillado y sin haber rebajado su señoría.

Aquí hallamos dos enfoques bien distintos de la ingratitud, dos formas de reaccionar ante ella y de entender la relación maestro-discípulo. Mientras el Deán y Don Illán se separan («Desde don Yllán vio cuánto mal le gualardonava el Papa» [Don Juan Manuel, 1969: 98]), Karma Pakshi resiste los ataques de su discípulo para poder transformar la mente del Khan. En los dos casos la relación con el maestro ha sido vista por el discípulo como una transacción de poder y, por tanto, los dos discípulos han violado el espíritu que subyace a la transmisión de conocimiento (el respeto por aquel que lo transmite).

Pero los maestros han actuado de formas bien distintas, ya que uno ha optado por dar por concluida la relación (Don Illán) y el otro ha visto la ingratitud como otra fase más de la relación, relación que desde su punto de vista no puede ser rota, ya que el maestro no es un mero transmisor de conocimientos, sino un principio universal (véase Trungpa, 1976). Don Illán se pone a la altura de su discípulo y da por concluida la relación al descubrir que el Deán no le es leal; en cambio, Karma Pakshi no se rinde y hace de su resistencia una expresión de su compasión, compasión que acaba cercando al Khan y que hace que se rinda. De algún modo los ataques del discípulo ingrato se vuelven contra él, ya que el maestro actúa como espejo, y la imagen que devuelve es la imagen que el propio discípulo proyecta y de la que no puede escapar (ya que supondría escapar de la verdad).

Esta dimensión de la relación maestro-discípulo se ha perdido en *El Conde Lucanor*, y la ingratitud es abordada desde un punto de vista meramente práctico. Tal es así que los versos finales, en los que don Juan Manuel suele condensar la esencia del «exemplo», rezan: «*Al que mucho ayudares et non te lo conosçiere, / menos ayuda abrás, desque en grand onra subiere*» (Don Juan Manuel, 1969: 99).

Aunque bien podemos decir que este mensaje es central a la historia, es preciso no olvidar que esta situación puede no ser definitiva, como ilustra la narración del Khan y del Karmapa. También es preciso señalar que hay toda una visión del mundo y de la realidad que se ha perdido, quedando tan sólo el esqueleto de la historia y su moraleja más inmediata.

Como todas estas historias llegan a la Península Ibérica a través de los árabes, no sería descabellado buscar la pérdida de estos valores y puntos de vista en el modo en que el uso y función de estas historias se transformaron en el contexto de la narrativa árabe. Aun así, cabe añadir que las narraciones indo-tibetanas no son menos pragmáticas, a pesar de que su sentido práctico no sea siempre explícito fuera de contexto, y que el saber también cumple una función eminentemente práctica. Pero ese saber se fundamenta en una determinada forma de entender el mundo y la realidad, que se halla ausente –como hemos apreciado a través de las comparaciones realizadas– en *El Conde Lucanor*. Algunos aspectos de esa visión son, por ejemplo, la universalidad del maestro (a veces incluso un dios, en contextos hindúes), la naturaleza de las cosas como una ilusión (semejante al hechizo de un mago) o la sacralidad de la relación maestro-discípulo, que tiene una relevancia cósmica, ya que conlleva la transmisión e identificación con la naturaleza de lo real, entre otros rasgos mencionados anteriormente.

Así mismo, estos relatos son contados no sólo para inspirar al lector-oyente a través de la historia del maestro y el discípulo, sino también para transmitir la visión del mundo de los personajes que en él se encuentran. De este modo la narración de la historia constituye una segunda transmisión de sabiduría, eco de la que está teniendo lugar en la propia historia. Esta función del relato parece haberse perdido en *El Conde Lucanor*, ya que, como hemos visto en el Exemplo XI, el hechizo de Don Illán no nos explica nada sobre la naturaleza del mundo, ni hay en él mayor énfasis en otro aspecto aparte del de prevenirnos de la ingratitud de los poderosos.

#### **4. Conclusión**

A modo de conclusión, habría que llamar la atención sobre el hecho de que, así como mencionamos continuamente la conexión que hay entre los cuentos españoles medievales y los cuentos orientales, pocas veces nos detenemos a examinar el modo en que se produjo la transmisión de esos relatos y qué se perdió en dicha transmisión. Para descubrir lo que permanece y lo que no, he comparado el Exemplo XI de *El Conde Lucanor* con diversas historias procedentes de la India que no sufrieron la influencia musulmana. Estas historias, a pesar de ser las más alejadas (en el tiempo y en el espacio), de la cuentística ibérica, son precisamente las que pueden revelarnos qué se perdió en el proceso de transmisión que trajo los cuentos a la Península Ibérica.

Como ya he señalado, se pierde una visión del mundo, ya que todo el énfasis es puesto en la utilidad del relato para resolver un caso concreto. Igualmente el relato adquiere una función moralizante, que se centra en su mensaje más inmediato, desapareciendo su valor como metáfora de la naturaleza del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ayerbe-Chaux, R. (1975): *El Conde Lucanor, materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- Bhágavad Gita* (1999): Versión e introducción de Juan Mascaró. Madrid: Debate Editorial.
- Chatterjee, A. (2005): *Narada and the Illusion of Maya*. En: <http://www.boloji.com/hinduism/109.htm> (15-01-2009).
- Devoto, D. (1972): *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular El Conde Lucanor. Una bibliografía*. París: Ediciones Hispano-Americanas.
- Don Juan Manuel (1969): *El Conde Lucanor*. José Manuel Blecua (ed.). Madrid: Clásicos Castalia.
- Horner, I. B. (1964): *Milinda's Questions*. Londres: Luzac.
- Karthar, Khenpo Rinpoché (1986): *Life of Tilopa*. En: <http://www.kagyuu.org/kagyulineage/lineage/kag02.php> (15-01-2009).
- Knust, H. (1900): *Juan Manuel. El libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Text und Anmerkungen aus dem nachlasse von Hermann Knust herausgegeben von Adolf Birch-Hirschfeld. Leipzig.
- Lacarra, M. J. (1979): *Cuentística Medieval en España: Los Orígenes*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza.
- Macpherson, I. (1970): «Dios y el mundo – The Didacticism of *El Conde Lucanor*». En: *Romance Philology*, 24, 1, 26–38.
- Polo, M.: *Il Milione*. En: <http://digilander.libero.it/bepi/biblio3a/indice3.html> (15-01-2009).
- Richman, P. (ed.) (1991): *Many Ramayanas: the Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*. Berkeley: University of California Press.
- Thinley, Karma; Wangchim, Lama; Stott, D. (1980): *The History of the Sixteen Karmapas of Tibet*. Introducción Trungpa Chögyam Rinpoché. Boulder, Colorado: Prajña Press.
- Trungpa, Chögyam Rinpoché (1976): «VII Devotion». En: *The Myth of Freedom and the Way of Meditation*. Boston: Shambhala Publications, 125–146.
- Yeshe Tsogyel, Nyang Ral Nyima Oser, Tsele Natsok Rangdrol (2005): *The Lotus Born – The Life Story of Padmasambhava*. Nepal: Rangjung Yeshe Publications.

INDO-TIBETANSKI PARALELIZMI  
V 11. EKSEMPLU V KNJIGI *EL CONDE LUCANOR*

Ključne besede: Conde Lucanor, učitelj, učenec, Indija, budizem

Članek preučuje vzporednice med 11. eksmplom v knjigi *El Conde Lucanor* in večimi zgodbami indo-tibetanskega izvora. Azijski izvor mnogih zgodb španske srednjeveške književnosti in njihov prenos preko Arabcev sta obširno dokumentirana, vendar je bilo malo povedanega o tem, kako so se te zgodbe spremenile in koliko se razlikujejo od sledi, ki so se o njih ohranile na dveh koncih njihove zemljepisne razširjenosti: v Indiji in Tibetu na Vzhodu in na Iberskem polotoku na Zahodu. Poleg skupnih tem, ki členijo zgodbe o dekanu iz Santiaga in don Illánu (*El Conde Lucanor*), Naradi in Višnuju, Tilopi in Naropi, Karma Pakšiju in Kublajkanu, lahko ugotovimo tudi razlike med njimi. Tako odkrijemo, kako se nekatere kozmovizije, ki sovpadajo z določenimi oblikami razumevanja odnosa učitelj-učenec – kljub temu, da se je pripovedna zgradba, ob kateri lahko začrtamo te paralelizme, ohranila – razblinijo.



Juan García Única  
Universidad de Granada

## LA ESCRITURA DE LA *HUMILITAS* (O EL FALSO PROBLEMA DE LO NACIONAL Y LO EUROPEO EN LA CONFIGURACIÓN DEL MESTER DE CLERECÍA)

**Palabras clave:** mester de clerecía, mester de juglaría, cuaderna vía, poesía castellana del siglo XIII, literatura europea

### 1. Temática, formalismo, ideología

Entre los tratadistas del siglo XIX surgió la idea de que el llamado *mester de clerecía* no era sino la plasmación en lengua castellana de un movimiento de amplitud europea que, irradiado desde Francia y con un fuerte apego a la cultura latina eclesiástica, habría de desarrollarse en contraste con una supuesta tradición poética autóctona llamada *mester de juglaría*<sup>1</sup>. Así, en el quehacer de la Historia literaria decimonónica, prácticamente toda la poesía castellana del siglo XIII acabó por reducirse a la confrontación de una escuela clerical en lengua romance, de raíces a un tiempo francesas y latinas, con otra popular netamente castellana. Fue a partir de este esquematismo desde donde se asentaron las bases para que la historiografía literaria española terminase por establecer una insólita distinción entre dos mesteres que, siéndonos muy familiar en España por la insistencia con la que ha sido elaborada en la literatura de los manuales, ha suscitado en cambio una comprensible extrañeza a los medievalistas de vocación panrománica, quienes nunca han encontrado motivos serios para instaurar una partición tan tajante en sus respectivas tradiciones críticas (Zumthor, 1989: 84). Eso no obsta, insistimos, para que dentro del hispanomedievalismo el mencionado esquema haya jugado –y siga jugando– persistentemente la baza de que tal escisión se habría de entender como plasmación concreta en las letras medievales de Castilla de una suerte de división natural, más amplia, no ya sólo entre lo *culto clerical* y lo *popular juglaresco*, sino incluso entre lo *nacional juglaresco* y lo  *europeo clerical*.

La historia de hasta qué punto esta contraposición entre lo nacional y lo europeo ha estado presente en la configuración de la idea de los dos mesteres es de sobra conocida, al menos por cualquiera que tenga interiorizado el más elemental mapa conceptual de

<sup>1</sup> La oposición se hace evidente desde el trabajo de Amador de los Ríos, quien habla tanto de «una forma artística predilecta de los cultos» (1862: 440), como de «la *clerezía*, es decir, la clase docta de la nación» (1863: 281). De la *poesía heroico-popular castellana*, el conocido libro de Manuel Milá y Fontanals, se publicó en 1874 recogiendo a modo de prólogo una oración sobre el carácter general de la literatura española leída ante el claustro de la Universidad de Barcelona en la inauguración del curso de 1865 a 1866, y en ella ya hablaba Milá de «la sola existencia en la poesía castellana de una escuela docta, de un 'mester de clerecía'» (1874: XV). Ninguno de los dos, sin embargo, se preocupó por dotar de contenido conceptual al marbete *mester de clerecía* como iba a hacer poco más tarde Marcelino Menéndez y Pelayo en el prólogo al Tomo II de su *Antología de poetas líricos castellanos*: «Abre nueva era en la historia del arte castellano la aparición de la primera escuela de poesía erudita, escuela cuyo desarrollo comprende siglo y medio próximamente, desde principios del XIII, hasta mediados del XIV. Esta escuela, para marcar su distinción respecto del arte rudo de los juglares, se daba á sí propia el título de *mester de clerecía*» (1891: XXXI).

cuantos se emplean en el estudio de la literatura española. No insistiremos, por tanto, en contarla de nuevo. Lo que nos interesa ahora es señalar cómo esta oposición entre lo nacional y lo europeo sólo puede concebirse a través de un acto ideológico, no necesariamente consciente, en el que este –llamémoslo así– geografismo esencialista se parapeta bajo la *illusio* de un eterno «literario» ya formulándose a sí mismo en el Medioevo, es decir, muchos siglos antes de que se asentase esa institución resultante de las postrimerías de la Ilustración que, tras sucesivos avatares, hoy hemos dado en llamar «literatura»<sup>2</sup>.

Dos ejemplos escogidos prácticamente al azar van a servir para darnos buena cuenta de esto último. El primero de ellos lo leemos en la nota a pie de página –concretamente la número doce– de un magnífico artículo que Amaia Arizaleta dedica al comentario de un exordio famoso: «La 'castellanidad' del autor del *Libro de Alexandre* me parece verosímil, ya que su obra cobra sentido, esencialmente, en el contexto de la Castilla de inicios del siglo XIII» (1997: 51)<sup>3</sup>. El segundo es un exponente típico de lo que encontramos en la literatura de los manuales, y por eso precisamente lo extraemos del muy en boga *Manual de literatura española* que Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres firman conjuntamente, y donde a propósito de la naturaleza del alejandrino patrio se afirma que «el nuestro es polirrítmico mientras que el francés prefiere el ritmo trocaico. El alejandrino del mester de clerecía se acoge también a la polirritmia del verso autóctono» (2001: 251).

La presencia aquí de estas dos citas no se debe a una intención de rebatirlas por nuestra parte. Es más, situadas cada una de ellas en el con-texto más amplio del que provienen las dos suenan bastante razonables, así que insistamos en que son prácticamente azarosas y en que si las hemos escogido entre muchas otras posibles es precisamente por su falta de extravagancia o estridencia, y porque lo que en ellas se dice es tenido por cosa común y consensuada. Mirando más hacia el plano del contenido –o hacia *la temática*– que hacia el plano formal, Arizaleta apela en su aproximación al *Libro de Alexandre* a un

<sup>2</sup> En 1980 ya señaló el propio Zumthor la *contradictio in terminis* inscrita en el uso del vocablo «literatura» para referirnos a las letras del Medioevo, dado que con él suponemos la existencia universal de una serie de factores –la idea de un sujeto enunciator autónomo, la construcción de un objeto por parte de éste, la suposición de la referencialidad del lenguaje a la ficción, y la presuposición de la existencia eterna de un tipo de discurso socialmente trascendente y suspendido en un espacio vacío– que sólo desde el siglo XVII empiezan a ser vistos como una clase particular de discurso (1980: 30–31); unos años más tarde, en un famoso artículo, se preguntaba el mismo autor abiertamente si podemos hablar de una «literatura» medieval, y la conclusión es tajante: para Zumthor la «literatura» es, precisamente, «ce qui est venu après: dans une période de l'histoire occidentale où se transformaient, dépeçaient, parfois se viciaient les anciennes coutumes dont s'engendrèrent les formes poétiques du 'moyen âge'» (1986: 139). También Robert Escarpit (1970) puso de manifiesto en su momento la historicidad de la institución literaria al escribir una breve, pero inapelable, historia del término «literatura». Historicidad que, desde luego, no ha pasado del todo desapercibida en el campo del hispanomedievalismo, como muestra un muy sugerente trabajo de Leonardo Funes (2003: 22–23). Pero más allá de la cuestión específica acerca de la existencia de una «literatura medieval», la posición de Juan Carlos Rodríguez (1990) y Malcolm K. Read (2000) resulta especialmente productiva para separar la producción ideológica, radicalmente histórica, anterior a la modernidad, de los *aprioris* kantianos que han contribuido a eternizarla y universalizarla bajo la forma de un discurso llamado «literatura». Y aunque en teoría se centra en las letras clásicas latinas, proponiendo una lectura de las mismas ajena a los supuestos de nuestra actual institución «literatura», el libro de Florence Dupont (2001) está plagado de sugerencias brillantes acerca de este tema.

<sup>3</sup> Es de justicia señalar, puesto que vamos a insistir en ella, que la palabra «castellanidad» es prudentemente entrecuillada por la propia Arizaleta.

viejo concepto pidaliano muy recurrente en el estudio del *Cantar de Mio Cid*, el concepto de «castellanidad», y lo utiliza con vistas a explicar cómo ésta habría supuestamente inspirado las motivaciones desde las cuales el autor concibió su poema<sup>4</sup>; En el otro lado, y centrándose en el plano estrictamente formal, Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres parecen otorgarle a la polirritmia del alejandrino castellano la categoría de rasgo puramente autóctono, y por lo mismo identitario de la literatura española (*el nuestro es polirrítmico*) frente a la monotonía trocaica de la francesa<sup>5</sup>. Lo que en ambos casos se hace valer, de todos modos, es el esfuerzo del *Libro de Alexandre* o del mester de clerecía mismo por diferenciarse y particularizarse, ya sea a través de la temática o fondo o ya sea a través de la forma, dentro de unas fronteras no solamente culturales, al estilo de la contraposición popular/culto, sino también geográficas y lingüísticas.

Sin embargo, es más que dudoso que el poeta del *Libro de Alexandre*, o cualquiera de los del llamado mester de clerecía, produjese sus versos movido por la conciencia de alguna de las dos nociones mencionadas. Dar por hecho que su pretensión pasaba por inventarse una manera de versificar que fuera propia de su filiación nacional (la «castellanidad»), o que para hacer eso mismo ya contara con una suerte de esencia formal definitoria de su propia tradición «literaria» representada en la polirritmia del verso alejandrino (vista así como una de las expresiones supuestamente objetivas de dicha «castellanidad»), supone dar por hecha, al mismo tiempo, la existencia de un eterno «literario» que, en su más profunda esencia, habría encaminado cualquier tipo de práctica escrituraria, al margen del tiempo y del lugar que la vieron surgir, hacia su inscripción en una entidad que sólo desde hace relativamente poco llamamos «literatura». Y más aún: en el caso concreto que nos ocupa la batalla se estaría situando en la definición de los orígenes y naturaleza de la «literatura española medieval», una perfecta incongruencia terminológica, por cierto, cuya existencia siempre se ha tenido, sin embargo, por verdadera hasta el punto de creer ver la crítica neotradicionalista en la poesía producida en romance castellano del siglo XIII la lucha entre Europa (lo extranjero, lo culto, el *mester de clerecía*) y España (lo castellano-nacional, lo popular, el *mester de juglaría*).

Es tan fuerte el influjo ideológico que ejerce esa tradición filológica previa que ni siquiera unas nociones como las de «castellanidad» o «polirritmia», tan propias de la jerga más o menos técnica que suele ser familiar a los estudiosos de la poesía medieval hispánica, pueden haber caído del limbo de una imposible neutralidad científica. Como todas, tales nociones sólo se entienden plenamente dentro de la producción de un discurso concreto<sup>6</sup>. En este caso, creo, estaríamos antes dos nociones derivadas de un discurso

<sup>4</sup> A diferencia, por ejemplo, de lo que hace Jorge García López (2007), quien centra sus esfuerzos en emparentar al *Libro de Alexandre* con el género del *román* francés hasta el punto de invitar «a buscar un contexto literario para el desconocido autor del *Alexandre* en el ambiente literario de la corte de Enrique II de Plantagenet, en las mismísimas antípodas de Gonzalo de Berceo» (2006: 10).

<sup>5</sup> Es decir, que construyen la polirritmia a la manera de uno de esos *caracteres perdurables* al estilo de lo que ya hiciese Menéndez Pidal (1960).

<sup>6</sup> Bourdieu señaló en su día que tanto este «formalismo surgido de la codificación de prácticas artísticas» (dentro del cual insertaríamos la «polirritmia») como ese «reduccionismo empeñado en remitir directamente las formas artísticas a unas formaciones sociales» (donde cabe la «castellanidad») venían a solapar el hecho de que «ambas corrientes tenían en común su ignorancia del *campo de producción*» (1995: 271).

esencialista –propio de la ideología burguesa clásica– acerca de lo «literario», el cual se sustenta en buena medida sobre la creencia de que el estudio de la literatura no es sino el rastreo de todo *lo humano universal* que habría quedado plasmado para siempre –*id est*, eternamente– en cualquier tipo de manifestación escrita de cualquier tiempo y lugar. No otra cosa que las huellas de ese humanismo fantasma serían las que se nos anima, ya desde el primer aprendizaje escolar de la literatura, a intentar detectar por medio de la lectura directa lo mismo en el *Cantar de Mio Cid* o el *Libro de Alexandre* que en la última novela llegada a las librerías de nuestra ciudad<sup>7</sup>. Al señalar esto no queremos sino poner de manifiesto la dificultad de deslindar hasta qué punto en nuestra lectura creemos basarnos en nociones realmente objetivadas en los textos del Medievo, sin que éstas estén en realidad presentes en la lógica productiva de los mismos, y hasta qué otro no hacemos sino reproducir y perpetuar toda esa herencia positivista burguesa que nos lleva a ver los textos –y entre ellos los del mester de clerecía– como confirmación previa de un discurso que sólo se elabora sin fisuras en la literatura de los manuales, es decir, a través de la conversión en «Historia de la literatura» –entendida ésta como plasmación de ese humanismo universal en las bellas letras de las distintas nacionalidades– de todo aquello que en realidad surgió previamente a nuestra idea actual de «literatura». Un acto ideológico concreto, apegado a esa herencia cuyas raíces surgieron con las luces del XVIII, de pronto es asumido, eternizado, y presentado como algo esencial y existente desde siempre. Pero no hay luces más cegadoras, y he ahí el peligro que una y otra vez nos acecha cuando nos amparamos en un sintagma tan extemporáneo como el de «literatura española medieval». Por eso Antón Figueroa, captando hábilmente la lección de Bourdieu, ha tratado de aplicar la noción de *campo social* a la lectura de la comunicación literaria en el espacio de la literatura medieval, empezando por advertir –y siempre lo hemos tenido en cuenta en este trabajo– que un grupo social instaura un sentido común, una serie de intereses que nunca son inocentes y de los que conviene ser conscientes. Para Figueroa, en lo concerniente a lo medieval, el *campo social* se ha construido fundamentalmente desde dos terrenos: desde el ámbito identitario, en el que la interferencia se da por la pertenencia a un determinado campo nacional, regional, etc.; y desde el ámbito académico, en el que la recurrencia continua a la noción de *desinterés* habría acabado por distorsionar, *via negationis*, la percepción de los intereses de ese mismo ámbito identitario, presentes sin embargo de manera más o menos subrepticia en los trabajos eruditos (2001: 12–16)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Aunque, todo hay que decirlo, un cuidadoso observador de la Edad Media como Alain Guerreau haya definido a aquélla como un «objeto sin equivalente» (2001: 218), desechando con toda sensatez «la hipótesis de la posibilidad de una lectura directa» (*Ibid.*: 219) cuando de documentos del Medievo hablamos.

<sup>8</sup> Muy acertadamente explica Antón Figueroa la acción del ámbito académico de la siguiente manera: «Podemos decir inicialmente que el campo académico, como el campo artístico en general o como el campo literario, comparte con éstos la característica que distingue a los campos culturales de los demás: su interés básico en el ‘desinterés’. Esto proporciona a las posiciones heterodoxas e innovadoras un carácter inicialmente desinteresado sin opciones de remuneración económica o de otro tipo. Ahora bien, el campo académico no es ajeno a las dinámicas sociales y, lo mismo, por ejemplo, que el campo literario, está condicionado por los campos que lo rodean y con los que se relaciona, y en general con el campo del poder» (2001: 16). Y eso sin señalar que la misma idea de la belleza artística como producción desinteresada (o como placer desinteresado para quienes la contemplan) no deja de ser una idea que Kant se saca de la manga en la *Crítica del juicio*: otro supuesto moderno eternizado y aplicado retrospectivamente en el, relativamente reciente, proceso de conversión de las distintas escrituras en lenguas romances del Medievo en «literatura».

Pero vayamos a los textos.

## 2. Exteriores e interiores de un tópico

Muy conocida, pero sintomáticamente mucho menos citada que la que le sucede, es la primera cuaderna del *Libro de Alexandre*:

Señores, si quesiéredes mio serviçio prender,  
querriavos de grado servir de mio mester;  
deve, de lo que sabe, omne largo seer,  
si non, podrié en culpa e en riepto caer. (2007: 129)

Es comprensible, hasta cierto punto, el menor interés que ha suscitado esta cuaderna en comparación con la copla segunda (*mester es sin pecado ...*), pues nada se dice en ella de mesteres, ni de juglarías, ni de clerecías ni, en general, de ninguna otra cosa que después haya sido digna de dar nombre a uno o varios capítulos de las muchas Historias de la literatura española que han cimentado una distinción entre dos escuelas poéticas a partir de la cuaderna segunda del mismo *Libro*. No creo que haya muchos desacuerdos en afirmar que si la que arriba citamos es reconocida inmediatamente como un exponente típico del mester de clerecía es, ante todo, por su forma; y eso no es ninguna casualidad: la visión tradicional de los estudiosos del mester –cuya *summa* representa como nadie Isabel Uría (2000)–, inculcada desde hace ya incontables años en la escuela, siempre ha tendido a ver la forma como garantía de que estamos ante una escuela de poesía erudita privativa de Castilla; y ha sido así porque sólo desde la forma podría ser aislada y catalogada de «autóctona» la estrofa que acabamos de citar (que la segunda que sigue inmediatamente a ésta nos esté realmente confirmando eso es otra cuestión distinta y más que discutible). Así pues, ese carácter «autóctono», en el sentido de «nacional», quedaría explicitado en la forma porque desde el plano del contenido las dificultades para sostener lo mismo se multiplican. El planteamiento formalista orienta el debate desde su raíz: si el autor del *Alexandre* está haciendo hincapié en la forma *por la cuaderna vía* en la copla segunda, nos encontramos ante la primera escuela poética erudita de Castilla, porque con ello estaría simplemente subrayando su innovación, su originalidad, su golpe de efecto en la historia de la «literatura» castellana –y, por extensión, española–, lo cual implica en cierta manera dar por hecho que, puesto que todo está inventando, lo único que puede suponer un verdadero hallazgo es la forma de expresarlo (aunque lejos de entrar a considerar si hay o deja de haber algo nuevo entre el sol y la tierra, lo que siempre hemos tenido en mente aquí es que, cuanto menos, hay cosas bien distintas); si, en cambio, el autor está haciendo hincapié en el contenido, entonces supondríamos que con ello salda su deuda con diversas obras ya surgidas en otras partes de la Panromania, ya que casi todo lo que dice tiene una fuente previa, un referente concreto al que señalar los cazadores de la erudición a pie de página, y así un largo etcétera. A través de la discusión formalista/contenidista nos deslizamos casi sin darnos cuenta hacia la, mucho más espinosa, cuestión de la naturaleza de los orígenes «literarios» de la nación, lo que de paso se suele acabar plasmando en una pomposa retórica esencia-

lista acerca del carácter nacional mismo. Por eso en este caso el debate «literario» tiene muchas variantes pero sólo dos salidas posibles: o se está ante una forma nueva, nunca vista antes en otro sitio que no fuera Castilla, o se está ante un recopilatorio de tópicos que tiempo atrás ya habrían sido formulados en otros lugares; es decir: o se está ante una escuela que plasma su conciencia nacional y autónoma a través de la forma o ante una escuela europea de temáticas y contenidos europeos. Todo esto parecería razonable si no fuera porque resulta más que dudoso que, de poder llevar a cabo algo tan imposible como saber a ciencia cierta cuál era la *intención del autor* en la famosa cuaderna<sup>9</sup>, llegásemos a la conclusión de que ese problema decimonónico en torno a las nacionalidades le preocupase lo más mínimo, aunque paradójicamente no sea sino ése el terreno en el que tradicionalmente se ha planteado el debate entre los valedores de la definición tradicional del mester de clerecía como escuela poética, quienes no por casualidad hacen tanto hincapié en la forma.

Temáticamente, en cambio, esta cuaderna primera del *Libro de Alexandre* nos pone ante una perspectiva bien diferente, ya que puede encuadrarse sin titubeos en esa tópica del exordio cuyas raíces clásicas y cristianas fueran lujosamente señaladas por Curtius (1955: 132–133). Precisamente de esa tópica del exordio, que hace hincapié en la obligación del sabio de compartir su saber, hay en Europa ejemplos en lengua romance previos al mismo *Libro de Alexandre*, de manera que nada específico de Castilla podría concluirse a partir de ahí. Es más, esos cuatro primeros versos parecen calcados, a su vez, de los cuatro primeros del *Roman de Thèbes*:

Qui sages est nel doit celer,  
ainz doit por ce son senz moutrer  
que quant il ert du siecle alez  
touz jors en soit mes ramenbrez. (vv. 1–4, 2002: 1)<sup>10</sup>

Y también el bello exordio de los *Lais* de Marie de France es de una evidente similitud temática:

Ki Deus ad duné esciënce  
e de parler bone eloquence  
ne s'en deit taisir ne celer,  
ainz se deit voluntiers mustrer.  
Quand uns granz biens es mult oïz,  
dunc a primes est li fluriz,

<sup>9</sup> Y, de hecho, ya es bastante imposible que el carácter finito del Libro (aprehensible y digno de ser glosado, que no «creado», por la escritura en lengua vulgar), cifra de todo el saber medieval, nos permita siquiera hablar de una *intención del autor*. Desde luego, la idea de un autor expresándose a *sí mismo* o exteriorizando *su verdad* en las prácticas poéticas clericales *por la cuaderna vía* del siglo XIII (verdaderas glosas en escritura romance de la Escritura), no deja de ser uno de los supuestos más comunes de ese eterno «literario» retrospectivamente aplicado (Rodríguez, 1990: 5–6). Un supuesto, por cierto, que distorsiona por completo la historicidad de los textos del mester de clerecía al convertirlos en *expresión*, anulando así de paso *–id est*, volviendo invisible– su condición de *glosa*.

<sup>10</sup> La traducción española, como *Libro de Tebas*, realizada por Paloma Gracia reza así: «Quien es sabio no lo debe ocultar, sino que debe mostrar su entendimiento, para que sea recordado por siempre una vez abandone este mundo» (1997: 29).

e quant loëz est de plusurs,  
dunc ad expandues ses flurs. (vv. 1–8, 1993: 89)<sup>11</sup>

Pero, ¿hemos de concluir por eso que el debate se reduce a elegir entre Castilla o Francia o entre Castilla y Europa?, ¿es realmente esa pulsión nacionalista la que late en el fondo del corazón de estos textos? Desde el punto de vista geográfico el tópico no sólo tiene exteriores, sino también interiores, como demuestra el hecho de que esa idea del deber que tiene de ser generoso en el reparto del saber aquel que lo posee aparezca con insistencia en la prosa castellana del siglo XIII. Entre los varios ejemplos que podemos invocar, acaso el que encontramos en el Capítulo XX del *Libro de los cien capítulos*, titulado «Del saber e de su nobleza», resulte especialmente claro: «Lo que omne sabe si lo non enseña a otros o non obra con ello como deve es muy pecador por ello. Ay omnes que demandan el saber e non a servicio de Dios e en cabo tórnalos del saber a servicio de Dios» (1998: 115–116). Y por esa misma razón se explica también lo siguiente en la misma obra: «Quien sabe algo e non lo mete en obra o non lo quiere mostrarlo a otro finca con lazería e con pecado» (116). Pero, entonces, ¿realmente hablamos de un problema de nacionalidades?

### 3. La *humilitas* en romance

Hemos puesto de manifiesto la perspectiva en todos los sentidos transversal –nacional/foráneo y verso/prosa– del tópico del exordio porque pretendemos señalar que los ejemplos anteriores vienen a situarnos ante una cuestión de fondo común, sí, pero una cuestión que no tiene nada que ver con la construcción de las identidades nacionales ni con la definición del carácter general de la «literatura» española. El verdadero problema, que fácilmente se confunde con esos otros dos, tiene que ver con lo que significa escribir en romance; y por supuesto es irrelevante, en muchos sentidos, si tal romance es francés o castellano, porque cuando leemos en el *Chevalier au Lyon* (o *Yvain*) que «Crestiëns son romans ensi» (Chretien de Troyes, 1999: 207)<sup>12</sup>, o que Berceo advierte casi a punto de finalizar *Del Sacrificio de la misa* que «el romanç es cumplido, puesto en buen logar» (296c, 1992a: 1033), o incluso que en el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* se señala que los nacidos bajo la influencia de Mercurio gustan «de las fermosas razones e de romanços e de uersificar e de libros» (Aben Ragel, 1954: 16), no podemos sino concluir que *romans*, *romanç* y *romanço*, como cualquiera de las muchas formas que adopta la palabra, significan a una escritura producida en una lengua que no es el latín. Significan, por tanto, a una forma humilde de escritura, y San Isidoro nos da una pista inmejorable de lo que puede representar este hecho en *Etymologiarum* (X,

<sup>11</sup> Tanto la edición del texto en su lengua original como la traducción española que reproduzco a continuación los extraigo de la magnífica edición bilingüe a cargo de Ana María Holzbacher: «Quien ha recibido de Dios el don de la sabiduría y de la elocuencia, no debe ocultarse de ello ni de permanecer en silencio, antes bien manifestarse de buen grado. Cuando un gran bien es muy oído es como si floreciese por primera vez, y cuando muchos lo alaban derrama todas sus flores» (Francia, 1993: 89).

<sup>12</sup> Según la traducción española de María-José Lemarchand: «Así acaba Chrétien su novela» (Chrétien, 2001: 138).

115): «Humilis, quasi humo adclinis» (2004: 812)<sup>13</sup>, es decir, escribiendo desde la tierra. Bien es cierto que tal *humilitas* –y eso es lo que diferencia el «fablar curso rimado por la cuaderna vía» (v. 2c, *Libro de Alexandre*, 2007: 130) frente a las prácticas algo más indefinidas de los juglares– se da como glosa imperfecta, ejercida desde la escritura de los hombres, de la Escritura directamente realizada o inspirada por Dios al estilo de lo que leemos en el Libro: «Pero Tú todo lo dispusiste con medida, número y peso» (*Sabiduría*, 11, 20). Escritura –con mayúscula– y escritura –con minúscula– se contemplan y se reflejan como en un espejo<sup>14</sup>. Si Dios ha escrito el Libro del Mundo y ha inspirado el Libro Sagrado<sup>15</sup>, los *scholares clerici* glosan esta imagen omnipotente y central del Libro construyendo con su escritura un trasunto terrenal de aquélla también llamado *Libro (de Alexandre, de Apolonio, de los milagros de Nuestra Señora, etc.)*, es decir, tratando de dotar de número, peso y medida a sus lenguas humildes, *quasi humo adclinis*, glosando a través de la escritura mundana la Escritura del Mundo. Por eso los poemas del llamado mester de clerecía van a recurrir a la cuaderna vía, es decir, a la *quadratam formam* que en el fascinante *Planeta* de Diego García de Campos va a ser aludida como *primo mundi vestigio* (1943: 155). O, lo que es lo mismo, como *forma sustancial* o *signatura*, como «marca visible de las analogías invisibles» (Foucault, 2000: 35) del mundo terreno con el Mundo Verdadero: así, el propio *Planeta* señalará, entre otras muchas cosas, que son cuatro los ríos derivados del Paraíso terrenal que riegan la árida tierra, cuatro las sílabas de la Encarnación del Verbo (*Ihe-sus-Chris-tus*), o cuatro las clausulas con las que al comienzo del Evangelio de Juan (*In principium erat verbum. Et verbum erat apud deum. Et deus erat verbum. Hoc erat in principio apud deum*) es declarada la naturaleza simple de la Trinidad (García de Campos, 1943: 155). Esa *quadratam formam* inscrita, como uno más de los *vestigia Dei*, en el Libro del Mundo y revelada a su vez por el Libro Sagrado es de este modo glosada y *humildemente* reproducida a través de la propia estructura métrica de la cuaderna vía. Nada es seguro, pero todo es posible: cuatro versos monorrimos escindidos en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno, dieciséis unidades rítmicas en cada cuaderna (1 + 6 = 7) que funcionan alternando hasta siete figuras rítmicas –bisílaba llana (óo), bisílaba aguda (oó), trisílaba llana (oóo), trisílaba aguda (òoo), tetrasílaba llana (òooó), tetrasílaba aguda (òooóó), y pentasílaba siempre llana (òooóóó)–, según el paciente cómputo de Uría (2001: 113–114)<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Según la traducción de José Oroz Reta: «*Humilis* (humilde), como si dijéramos inclinado a la tierra (*humus*)» (Isidoro, 2004: 813).

<sup>14</sup> Dicho mecanismo es explicado a la perfección por Roger Dragonetti (1980: 42–43) en un texto que considero fundamental.

<sup>15</sup> De cómo la imagen clásica del Libro del Mundo fue conformándose y completándose a través del «surgimiento y demora del segundo de los libros», el Libro Sagrado, da buena cuenta Hans Blumenberg (2000: 51–61) en un magistral ensayo.

<sup>16</sup> No hace falta insistir demasiado –entre otras cosas porque ya lo ha hecho magníficamente María Jesús Lacarra para el caso de Berceo (1987: 170–171)– en el valor simbólico del número siete dentro del simbolismo cristiano: siete son las esferas, con lo que a través de la duplicación del siete se entona de alguna manera ese ritmo que Dios imprimió al Mundo; y siete es la suma del cuatro (lo terrenal) y el tres (lo espiritual), cifra del hombre, la criatura, que lo emparenta con el Creador de la misma manera que los *Libros* del mester se emparentan con el Libro. Las analogías están presentes hasta en los detalles más insospechados, de manera que no podemos sino concluir, con Francisco López Estrada (1984: 467–468), que el ritmo de nuestros poemas es un «elemento sustantivo» de los mismos.

Se podría argüir que este milimétrico ejercicio de mampostería poética es indicio del orgullo intelectual de esos *scholares clerici*, esos clérigos urbanos que van poblando Europa, y también Castilla, desde finales del siglo XI hasta la eclosión de la escolástica en el XIII. Muchas veces se ha hablado del alarde de superioridad «literaria» que creemos ver en los distintos exordios. Pero, sin embargo, el excesivo hincapié que se ha hecho en la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* no anula el hecho de que lo habitual sea encontrar el sometimiento del clérigo a las instancias superiores del Cielo ya desde los primeros versos. Hemos visto cómo el poeta del *Alexandre* en realidad empieza por plantarse como servidor ante los oyentes (*mio servicio, mio mester*). En la *Vida de Santo Domingo de Silos* comenzará Berceo por invocar a la Trinidad: «En el nomne del Padre, que fiço toda cosa / e de don Ihesu Christo, fiço de la Gloriosa, / e del Spíritu Santo, que egual dellos posa» (vv. 1ac, 1992c: 259)<sup>17</sup>. Los versos con los que se inicia el exordio del *Poema de Fernán González* (vv. 1ac) parecen un calco de los anteriores: «En el nombre del Padre que fiço toda cosa, / del que quiso nasçer la Virgen preciosa / e del Spíritu Santo, que igual dellos posa» (1998: 41). Y el *Libro de Apolonio* (vv. 1ab) no deja de encomendarse tampoco antes de emprender la narración propiamente dicha: «En el nombre de Dios e de Santa María / si ellos me guiasen estudiar querría» (1992: 71). No puede ser de otra manera porque, al no tratarse en sentido estricto de una institución llamada «literatura» lo que explica estos textos, no funciona ni la idea del libro como mercancía ni, por supuesto, la de un saber plasmado en una obra «literaria» en forma de *verdad interior* o *saber propio* de un autor. Curiosamente, el mercadeo sólo es condenado cuando se trata de los juglares y de sus prácticas orales, pero nunca cuando se trata de la escritura en cuaderna vía. Tarsiana, en el *Libro de Apolonio* (v. 490c), no deja de advertir «qua non só juglaresa de las de buen mercado» (1992: 236), puesto que como hija natural de un rey sólo «otro mester sabía qu' es más sin pecado, / que es más ganancioso et es más ondrado» (vv. 422cd: 215). El «romançe bien rimado» (v. 428c: 217) que canta delante de Apolonio no es sino fruto del «estudio en essa maestría» (v. 423b: 215) que nunca se presenta a sí misma ni como *verdad propia* ni como mercancía remunerable. Lo que legitima a la clerecía en tanto que casta es, muy al contrario, el presentarse a sí misma como estamento depositario de un saber que está más allá de los bienes mundanales y cuyos beneficios *sin pecado* pertenecen al orden espiritual<sup>18</sup>.

No se trata tanto de una estrategia segregada desde los habituales –y kantianos– términos del «interés» o el «desinterés» de las prácticas «literarias». La *humilitas* clerical de

<sup>17</sup> Algo habitual en el poeta riojano, no sólo en la obra arriba aludida. El *Poema de Santa Oria* (vv. 1ac), por ejemplo, recae en esta invocación: «En el nombre del Padre que nos quiso criar / e de don Jesu Christo qui nos vino salvar / e del Spíritu Sancto, lumbre de confortar» (Berceo, 1992b: 499).

<sup>18</sup> Aunque la estrategia legitimadora, desde luego, sirva en realidad para encubrir otro tipo de réditos más concretos, entendibles en sentido material: desde la promoción de los monasterios en la obra de Berceo hasta el intento de forjar –e influenciar a través de ella– una imagen de la institución política del Sacro Imperio (*Libro de Alexandre*), la institución regia (*Libro de Apolonio*), o la historia de Castilla y sus tensiones con León (*Poema de Fernán González*). Todo ello convenientemente elaborado desde la ideología clerical como garante de la correcta interpretación de la Escritura.

la que hace gala la escritura del llamado mester de clerecía lleva a los clérigos a perpetuar su imagen de buenos transmisores, de buenos exégetas de ese saber contenido en el Libro (Sagrado o del Mundo) que sólo ellos están preparados para glosar sin cometer pecado. Ellos son los que trasladan de un lenguaje oscuro a otro inteligible la voz del Señor de todos los señores. Pero esto, insistamos, no es exactamente un problema al estilo de los que nosotros llamamos «literarios», ni es tampoco la punta de lanza para concluir un economicismo «interesado» escondido bajo la imagen de una poesía «pura», *id est*, «desinteresada», relacionada trascendentalmente con el sentimiento de lo bello. Son otras las categorías que mueven las prácticas escriturarias de estos poetas, perfectamente entendibles dentro del imaginario que, bajo distintas formas, reproduce y perpetua las relaciones sociales tal y como se desarrollan dentro del feudalismo. A través de una lengua que no es ya el latín comunican los clérigos, aproximativamente, el *my(ni)sterium Dei* que la Escritura encierra<sup>19</sup>. De ahí que lo suyo sea presentado, como en el caso del *Alexandre*, bajo el marchamo de *serviçio*. La imagen de la servidumbre feudal, en el terreno de la escritura, será hábilmente trazada por Berceo al amparo de aquella otra, forjada por Santo Domingo y San Francisco, de los *ioculatores Dei*, los «juglares de Dios» (o «de los santos») que dicen ser estos clérigos escribientes por la cuaderna vía. Así lo vemos en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, concretamente en los versos 289d: «cuyos juglares somos, él nos deñe guiar» (1992c: 331); 775ab: «Quiérote por mi mismo, padre, merced clamar / que ovi grand talento de seer tu joglar» (453); 776ab: «Padre, entre los otros a mí no desampares, / ca dicen que bien sueles pensar de tos juglares» (*Ibid.*); y 318ab: «Queríe oir las oras más que otros cantares, / lo que dicién los clérigos más que otros juglares» (339). Casi al final de este mismo poema, la idea de la servidumbre en su forma más humilde (que no es otra que la de la juglaría) llegará a su cénit (c. 759):

Señores, non me puedo assí de vos quitar,  
quero por mi servicio de vos algo levar;  
pero non vos querría de mucho embargar,  
ca diçriedes que era enojoso joglar. (449)

Claro que ese *algo levar* al que alude Berceo no será sino lo siguiente (vv. 760ab): «En gracia vos lo pido que por Dios lo fagades, / de sendos «Pater Nostres» que vos me acorrades» (*Ibid.*). Los mismos que reclama por (v. 757c) «fazer este travajo» (*Ibid.*), o (vv. 758bc) «por est poco servicio que en él he metido, / que fará a don Christo por mí algún pedido» (*Ibid.*), refiriéndose al santo. Si tal cosa acabó por convertirse en la confrontación de una escuela autóctona castellana de orientación europea con otra supuestamente nacional propiedad de los juglares, supuestamente tan fuerte esta última que Berceo –en función de su nacionalidad– no se habría resistido a llamarse *joglar* a sí mismo, se debe a una conversión posterior en Historia «literaria» de una escritura cuya epistemología no surge, precisamente, de las leyes de ese humanismo eterno al que ya hemos aludido, sino concretamente de la sacralización feudal.

<sup>19</sup> Una preciosa teoría sobre la contaminación semántica entre *mester* < MINISTERIUM como derivación del MYSTERIUM DEI > MY(NI)STERIUM DEI puede leerse en un interesante artículo de Steven N. Dworkin (1972: 376–377).

#### 4. Conclusión

Como ocurre con Berceo, y de acuerdo con esa *humilitas* de la servidumbre, lo que leemos en la ya citada cuaderna primera del *Libro de Alexandre* no es sino el cumplimiento de un servicio, del trabajo en el que se emplea el vasallo-clérigo al glosar humildemente, y en la más humilde de las lenguas, la Escritura de su Señor-Dios. En la siguiente centuria el *Libro de buen amor* iba a mostrarse extraordinariamente explícito al respecto, y por eso el verso 125a refiere que: «Muchos ay que trabajan sienpre por clerezía» (Ruiz, 2006: 41); el Arcipreste es casi un tratadista del sistema de los tres órdenes (vv. 126ac): «Otros entran en orden por salvar las sus almas, / otros toman esfuerço en querer usar armas, / otros sirven señores con las sus manos amas» (41–42)<sup>20</sup>. Invirtamos el orden: si sabemos que los *laboratores* trabajan con sus manos, los *bellatores* defienden, y los *oratores* –grupo que debe saber *clerezía*– no dejan de ser siervos del Señor de todos los señores, entonces lo que encontramos en esa cuaderna primera del *Alexandre* no es precisamente el arrebató de orgullo de una casta privilegiada de intelectuales que se arroga la tarea de «fundar» con su escritura la variante *culta* de la «literatura» nacional sino, precisamente y una vez más, un acto de *humilitas* que consiste en glosar la Escritura para evitar el pecado de quienes, estando ejercitados en el saber, no se molestan en compartirlo cumpliendo así con el servicio de vasallaje que les es propio. Este acto lo llevarán a cabo valiéndose de una lengua ínfima que se yergue sin embargo en imagen –a un tiempo degradada y dignificada por ser producto de un *mester sin pecado*– de la Escritura. El círculo se cierra sobre sí mismo sin dejar resquicio a ningún otro problema posterior referente a las identidades nacionales porque, en realidad, no hay más identidad que la de ser señor o vasallo, que la establecida en la Escritura y la reproducida en la escritura. Los versos del *Roman de Thèbes* y los de los *Lais*, que también hemos citado, no son por tanto fruto de la desesperada carrera por determinar qué nación alumbró primero el hallazgo sino, paradójicamente, la negación –como nuestros poemas del mester de clerezía– de cualquier hallazgo. Todos los casos citados son como la nota al margen de ese Libro (el de la Naturaleza, el de la Escritura) en el que todo ya está escrito y hacia el que, en última instancia, mira toda escritura en romance y *sin pecado*. No es ya sólo, tampoco, que no se trate exactamente del problema de ver en qué momento y en qué lugar la «Historia de la literatura» vio prender sus orígenes primero, es que en la plena historicidad de los textos no se trata de un problema «literario» en absoluto. No al menos en el sentido que algo así tiene actualmente para nosotros.

Pero el caso es que los historiadores de la «literatura», ya desde el siglo XIX, habían puesto de manifiesto cómo los poemas que componen el mester de clerezía miran, a diferencia de los asuntos llamados nacionales del mester de juglaría, a la cultura europea sustentada por el latín. Más tarde la Escuela de Filología Española, tan imbuida de nacionalismo, tuvo serios problemas para aceptar el paso por el suelo castellano de unos poemas que, a todas luces, elaboraban asuntos ya surgidos antes en Francia. El empeño pasaría por demostrar en adelante cómo lo europeo se habría nacionalizado contagiando-

<sup>20</sup> Por supuesto que la gran referencia teórica para entender el sistema de los tres órdenes sigue siendo Georges Duby (1980).

se, presuntamente, de una serie de fórmulas juglarescas tomadas de la tradición popular a la manera señalada por Menéndez Pidal para Berceo, el *Alexandre*, y el *Apolonio* –estos dos últimos definidos sin más como «género juglaresco»– en *Poesía juglaresca y juglares* (1957: 274–282). Las prácticas escriturarias clericales en cuaderna vía del siglo XIII se fueron así transformando en un extraño, en la avanzadilla de una serie de batallas que en su origen nunca tuvieron que lidiar. Aunque la Historia, al final, nunca puede evitarse.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aben Ragel, A. (1954): *El Libro conplido en los iudizios de las estrellas*. Traducción hecha en la corte de Alfonso El Sabio. Gerold Hilty (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- Amador de los Ríos, J. (1862): *Historia crítica de la literatura española*. Tomo II. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- Amador de los Ríos, J. (1863): *Historia crítica de la literatura española*. Tomo III. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- Arizaleta, A. (1997): «El exordio del *Libro de Alexandre*». En: *Revista de Literatura Medieval*, 9, 47–60.
- Berceo, Gonzalo de (1992a): *Del sacrificio de la misa*. Pedro M. Cátedra (ed.). En: *Obra completa*. Isabel Uría (coord.). Madrid: Espasa-Calpe–Gobierno de La Rioja, 933–1033.
- Berceo, Gonzalo de (1992b): *Poema de Santa Oria*. Isabel Uría Maqua (ed.). En: *Obra completa*. Isabel Uría (coord.). Madrid: Espasa-Calpe–Gobierno de La Rioja, 491–551.
- Berceo, Gonzalo de (1992c): *Vida de Santo Domingo de Silos*. Aldo Ruffinatto (ed.). En: *Obra completa*. Isabel Uría (coord.). Madrid: Espasa-Calpe–Gobierno de La Rioja, 251–5453.
- Blumenberg, H. (2000): *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Chrétien de Troyes (1990): *Les romans de Chrétien de Troyes edités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) I. Erec et Enide*. Mario Roques (ed.). Paris: Honoré Champion. [Traducción española: Chretien de Troyes (1993): *Erec y Enid*. Victoria Cirlot, Antoni Rosell y Carlos Alvar (eds.). 2ª ed. Madrid: Siruela].
- Chrétien de Troyes (1999): *Les romans de Chrétien de Troyes edités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) IV Le Chevalier au Lion (Yvain)*. Mario Roques (ed.). Paris: Honoré Champion. [Traducción española: Chretien de Troyes (2001): *El Caballero del León*. María-José Lemarchand (ed.). 2ª ed. Madrid: Siruela].
- Curtius, E. R. (1955): *Literatura europea y Edad Media Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dragonetti, R. (1980): *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*. Paris: Éditions du Seuil.
- Duby, G. (1980): *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Barcelona: Pretel.

- Dupont, F. (2001): *La invención de la literatura*. Barcelona: Debate.
- Dworkin, S. N. (1972): «Mester and menester. An Early Galicism and a Cognate Proveçalism as Rivals in Older Hispano-Romance». En: *Romance Philology*, 25, 4, 373–389.
- Escarpit, R. (1970): «La définition du terme 'littérature'». En: *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Robert Escarpit (dir.), París: Flammarion, 259–272.
- Figueroa, A. (2001): «Las lecturas actuales de la comunicación literaria en el espacio medieval». En: *Cuadernos del CEMYR*, 9, 9–23.
- Foucault, M. (2005): «La prosa del mundo». En: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 3ª ed. Madrid: Siglo XXI, 26–52.
- Francia, M. de (1993): *Los lais*. Ana María Holzbacher (ed.). Barcelona: Quaderns Crema.
- Funes, L. (2003): «La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media». En: *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Lillian von der Walde Moheno (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México–Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 15–34.
- García de Campos, D. (1943): *Planeta*. Manuel Alonso (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas–Patronato Raimundo Lulio–Instituto Francisco Suárez.
- García López, J. (2006): «Una cuestión de género. La Biblia en Gonzalo de Berceo y en el *Libro de Alexandre*». En: *Via Spiritus*, 13, 7–17.
- García López, J. (2007): «Román y cuartetos monorrimas en el *Libro de Alexandre*». En: *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Armando López Castro y Luzdivina Cuesta Torre (eds.). Vol. I. León: Universidad de León–Secretariado de Publicaciones, 567–572.
- Guerreau, A. (2002): *El futuro de un pasado. La Edad Media en el siglo XXI*. Barcelona: Crítica.
- Isidoro de Sevilla (2004): *Etimologías*. José Oroz Reta (ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Lacarra, M<sup>a</sup> J. (1987): «La maestría de Gonzalo de Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos*». En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 165–176.
- Le roman de Thèbes* (2002): *Le roman de Thèbes*. Guy Raynaud de Lage (ed.). Pars: Honoré Champion Éditeur. [Traducción española: *Libro de Tebas* (1997): *Libro de Tebas*. Paloma Gracia (ed.). Madrid: Gredos].
- Libro de Alexandre* (2007): *Libro de Alexandre*. Juan Casas Rigall (ed.). Madrid: Castalia.
- Libro de Apolonio* (1992): *Libro de Apolonio*. Dolores Corbella (ed.). Madrid: Cátedra.
- Libro de los cien capítulos* (1998): *Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas)*. Marta Haro Cortés (ed.). Madrid: Iberoamericana.
- López Estrada, F. (1984): «Rima y rimo en la literatura castellana primitiva». En: *Anuario de Estudios Medievales*, 14, 467–485.
- Menéndez y Pelayo, M. (1891): *Antología de poetas líricos castellanos. Desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Tomo II. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y c<sup>a</sup>.
- Menéndez Pidal, R. (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas*

- de historia literaria y cultural*. 6ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Menéndez Pidal, R. (1960): *Los españoles en la literatura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Milá y Fontanals, M. (1874): «Oración inaugural acerca del carácter general de la literatura española, leída ante el claustro de la Universidad de Barcelona en la apertura del curso de 1865 a 1866». En: *De la poesía heroico-popular castellana*. Madrid: Carlos Bailly-Bailey, I–XLV.
- Pedraza Jiménez, F. B., Rodríguez Cáceres, M. (2001): *Manual de literatura española. I. Edad Media*. 4ª ed. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- Poema de Fernán González* (1998): *Poema de Fernán González*. Juan Victorio (ed.). 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- Read, M. K. (2000): «From Organicism to Animism: (Post)colonial or Transition Discourses?». En: *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 551–570.
- Rodríguez, J. C. (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- Ruiz, J., Arcipreste de Hita (2006): *Libro de buen amor*. Alberto Blecua (ed.). Madrid: Cátedra.
- Uría Maqua, I. (2000): *Panorama crítico del «mester de clerecía»*. Madrid: Castalia.
- Uría Maqua, I. (2001): «Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía». En: *Revista de Poética Medieval*, 7, 111–130.
- Zumthor, P. (1980): *Parler du Moyen Âge*. París: Les Éditions de Minuit.
- Zumthor, P. (1986): «Y a-t-il une 'littérature' médiévale?». En: *Poétique*, 66, 131–139.
- Zumthor, P. (1989): *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra.

PISANJE HUMILITAS  
(ALI LAŽNO VPRAŠANJE O NACIONALNEM IN EVROPSKEM  
V KONFIGURACIJI PESNIŠKEGA NAČINA MESTER DE CLERECÍA)

Ključne besede: *mester de clerecía*, *mester de juglaría*, *cuaderna vía*, kastiljska poezija 13. stoletja, evropska književnost

Avtor prispevka utemeljuje neprimernost uporabe kategorij »učeno« in »ljudsko« ali »kastiljsko« (oz. »nacionalno«) in »evropsko«, ko govorimo o kastiljski poeziji 13. stoletja, saj jo tako skrčimo na samo dva pesniška načina ali pesniški šoli: *mester de juglaría* in *mester de clerecía*. Zavrača zavajajoči izraz »nacionalni«, ki je tako ljub tradicionalističnim razlagalcem španske književnosti, in na primerih iz izbranih kastiljskih in francoskih besedil sugerira branje z zgodovinskega vidika njihovega nastanka, ki v ničemer ne potrjuje domnevnega nasprotja med ljudsko in učeno normo oz. med nacionalnim in evropskim.

Ana Cecilia Prenz  
Universidad de Trieste

## CLASE ABIERTA SOBRE TEATRO LATINOAMERICANO: EL TEATRO EN BUENOS AIRES (1900–1950)

**Palabras clave:** teatro hispanoamericano, teatro argentino, *Teatro del Pueblo*, Teatro independiente

### 1. Introducción

Se impone, ante todo, una premisa de carácter general acerca de lo que entendemos con la denominación *Teatro Latinoamericano*. La misma representa una idea, un concepto, muy amplio, multifacético y, asimismo, muy vago. Diversas son las realidades teatrales de los distintos países de la América Hispánica en la actualidad y en el pasado, así como son diferentes sus historias y expresiones, no obstante la misma raíz española.

Del mismo modo, se impone especificar que cuando usamos la palabra *teatro*, en general, nos estamos refiriendo a muchos aspectos de este arte. Por tradición, o por una forma de prejuicio crítico, al utilizar este vocablo aludimos casi siempre al texto dramático: el teatro de Shakespeare, el teatro de Lope de Vega, de Lorca, etc. Este privilegio del texto termina por relegar a un segundo plano el espectáculo que conforma la representación teatral. Al hablar de escritores dramáticos y de sus respectivos textos, estamos soslayando lo que los semiólogos del teatro llaman texto espectacular –o, simplemente, representación– y todo lo que el mismo implica.

Un ejemplo de ello, no propiamente hispánico, pero altamente significativo, lo constituye la Comedia del Arte, una de las expresiones más importantes de la historia teatral, que se representa sin contar con un texto previo, taxativo, sino con el *canovaccio*, es decir, una simple guía para la representación. En este caso, resulta claro que hubiera sido imposible para los estudiosos del teatro comprender a fondo el fenómeno de la Comedia del Arte si se hubieran limitado exclusivamente al análisis del texto, prescindiendo de todas las informaciones, documentos y testimonios colaterales a la representación. Por otra parte, sabemos que en el teatro moderno, el texto originario es un disparador de numerosos textos posibles, desde el punto de vista espectacular.

¿Por qué nos parece necesario detenernos sobre este punto? Porque en América Latina son muchas las formas de expresión teatral que exceden los marcos del mero texto dramático y que se encuentran, a menudo, en el origen mismo de este teatro, entendido en el sentido más amplio del término. Nos referimos a aquellos fenómenos denominados *teatro antropológico* que se fundan, como lo dice la misma palabra, sobre rituales, ceremonias, fiestas de vario tipo, etc. La misma existencia de un teatro prehispánico ha sido muy discutida; favorece este escepticismo la escasez de datos acerca de las manifestaciones espectaculares de los pueblos precolombinos. Se sabe que, en su mayoría, tenían un carácter ritual y eran ceremonias que se celebraban durante las festividades religiosas. Se

conserva, en la tradición, un drama maya, el *Rabinal Achí*, que narra el combate de dos guerreros legendarios enfrentados a muerte en una batalla ceremonial. Se trata de mitos del origen del pueblo Q'eqchi' y sus relaciones con otros pueblos, expresados por medio de máscaras, danza, música, vestuario, expresión corporal. Otras tradiciones rituales sobreviven debido al sincretismo derivado de la fusión de las culturas autóctonas con la europea y a la labor de evangelización llevada a cabo por los misioneros españoles, cuya actividad se apoyaba mucho en el teatro. En general la producción latinoamericana hasta principios del siglo XIX, estuvo influida en gran medida por el teatro español; citemos como ejemplo *Ollantay*, uno de los textos en lengua quechua más importantes y controvertidos de la literatura peruana<sup>1</sup>.

Un caso particular, insoslayable, durante el período colonial, lo constituye, en Méjico, la escritura teatral de Sor Juana Inés de la Cruz. Es conocida su *Respuesta a Sor Filotea*, su confesora en realidad, en la que reivindica su derecho al estudio y expresa su amor por las letras. Entre otros géneros, Sor Juana cultiva la escritura dramática como un medio para afirmar sus ideas. Testimonio de ello son varias piezas, en las que sigue modelos hispánicos; tres autos, *El cetro de José*, *El mártir del sacramento*, *El divino Narciso*; dos comedias de enredo, *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*, además de algunas loas dramáticas. Nos parece importante recordar sus textos dramáticos porque: «Ni en el México colonial, ni en la España de los siglos de oro, había el antecedente de una monja que escribiera comedias con tanta sapiencia y calidad» (Schmidhuber de la Mora, 2005). La influencia de Calderón o, mejor dicho, de los autores del ciclo calderoniano es la más notable. Schmidhuber de la Mora considera que el género de «capa y espada» no alcanza a definir las comedias sorjuaninas porque, en su caso, las agonistas que determinan la acción dramática son las damas, mientras que los galanes son receptores de las acciones femeninas. Por ello, el estudioso ha propuesto un nuevo género: «comedia de falda y empeño». Sería muy interesante detenerse en este aspecto tan singular, en un universo donde las mujeres determinan la acción dramática y todo gira en torno a ellas. Se trata de un aspecto que enriquece la dramaturgia del Siglo de Oro español a partir de América. Sor Juana escribe también otra comedia, *La segunda Celestina*, (tres jornadas) con la coautoría de Agustín de Salazar y Torres, que constituye otro tema abierto a la discusión. Abundan los atrevimientos de Sor Juana y sus transgresiones a las normas impuestas por la sociedad; el escribir, montar y editar comedias seculares, es como lo llama

<sup>1</sup> Algunos estudiosos consideran esta obra totalmente inca, otros española y algunos están entre estas dos opiniones. El primer manuscrito existente se atribuye al sacerdote Antonio Valdés, considerado por algunos el autor de la obra; sin embargo, es de notar que hay suficientes datos como para afirmar que existió una obra teatral con ese nombre que fue representada en el período anterior a Colón (estudios de Jesús Lara, *La poesía quechua*; Alfredo Yépez Miranda, *Testimonio de una civilización*) y que las versiones que han llegado hasta nosotros han sufrido varias adulteraciones. Se trata de una leyenda originada por un personaje histórico, Ollantay, un caudillo (jefe) de la región del Antisuyo, enamorado de una princesa inca que se rebela contra el monarca y finalmente es derrotado por las tropas imperiales. «El drama conservó a través de las tradiciones orales su historicidad temática y su autenticidad histórica. La condición de personaje histórico adquirida por Ollantay, quedó en la memoria popular y fue recogida y testificada ampliamente por los cronistas hispánicos y mestizos» (Sambrano Urdaneta, Miliani, 1991: 60). El núcleo central en torno al cual gira el conflicto del drama es que Ollantay no es inca de sangre. La religión y las leyes de nobleza prohíben, por lo tanto, su amor con la princesa. El personaje, naturalmente, se rebela a esta condición y a partir de allí se desarrolla el drama.

Dorothy Schons, «una de las máximas transgresiones que pudo llevar a cabo una monja enclaustrada» (Schmidhuber de la Mora, 2005).

A partir de finales del siglo XIX, la influencia española en el contexto teatral latinoamericano se vio acrecentada especialmente por autores como Leandro Fernández de Moratín, José Zorrilla y, sobre todo, por José Echegaray y Jacinto Benavente, avalados ambos por el Premio Nobel. En el siglo XX, con la llegada del realismo y las vanguardias europeas, el teatro latinoamericano comenzó a ocuparse de su propia realidad y a buscar sus propias técnicas de expresión. Y aquí los caminos de cada uno de los países se bifurcan. Las teorías de Konstantin Stanislavskij y luego de Bertold Brecht tienen amplia aceptación en Latinoamérica. A partir del estudio y experimentación de las teorías europeas, surgieron movimientos teóricos y dramáticos importantes. En Argentina, a partir de los años '40-'50, el teatro independiente formuló sus propios códigos de expresión a partir de las experimentaciones basadas en las teorías europeas, como veremos a continuación.

## 2. El teatro argentino, comienzos del siglo XX

Podemos afirmar que el texto dramático es el núcleo central en torno al cual gira la creación de un Teatro Nacional Argentino. Estamos hablando de un país cuyos cambios sociales y políticos han sido frecuentes y convulsionados. El arte, por lo tanto, se convierte en un medio eficaz para expresar la realidad y actuar sobre la misma. El espacio de contigüidad en que el arte se mueve, las dificultades que encuentra en su realización material, la influencia que estas dificultades ejercen sobre el material artístico, sobre el instrumento de expresión y la temática a elaborar, resaltan con evidencia particular. Esta situación es aún más marcada en el caso específico del teatro y de los múltiples factores que el mismo implica. En el período que nos concierne, se prefigura como nota constante en la dinámica socio-política argentina la búsqueda de una identidad nacional, que naturalmente no puede encontrar sus raíces en la vertiente de la etnicidad, dado que se trata de un país con fuerte influencia de la inmigración europea; esta búsqueda de identidad se funda, más bien, en aquellos valores que suponen la aspiración a una unidad política y cultural proyectada hacia el futuro.

En este sentido, el texto dramático representa, en la historia del teatro argentino, el centro en torno al cual se debate sobre la creación de un teatro nacional. La dependencia cultural, y en particular la teatral, con respecto a España se hace notoria en los años finiseculares y de comienzos de siglo XX. En el panorama teatral de la Buenos Aires de entonces, dominan los autores que se inspiran en los escritores españoles mencionados anteriormente, José Echegaray y Jacinto Benavente, como asimismo todos aquellos géneros que engloba el llamado el *teatro por horas* o *por secciones* a la manera madrileña (se ofrecen varias funciones, con distintas piezas, en el mismo día). El teatro *por horas* incluye: sainetes, zarzuelas, vaudeville, intermedios, revista etc.; desde el punto de vista del espectáculo, compañías teatrales formadas por artistas extranjeros o definitivamente extranjeras (españolas, francesas, italianas)<sup>2</sup> visitan las salas de Buenos Aires, proponien-

<sup>2</sup> Compañía Sarah Bernhardt, Compañía Ermete Novelli, Compañía María Guerrero, entre las más importantes.

do a la ciudad un repertorio europeo e internacional. Estas compañías están organizadas en torno a la figura del *capocómico*, figura central alrededor de la cual se reformulará pocos años después la entera concepción del teatro. Es interesante notar que el español hablado por los artistas no tiene las mismas peculiaridades del español hablado por los argentinos. El factor lingüístico determina una distancia entre el emisor y el receptor del espectáculo; problema no menor en este contexto en busca de una propia identidad. Es decir, nada de lo que se ve en la escena nacional tiene afinidades con los grandes cambios que está atravesando el país.

Dos eventos marcan estos años de fin de siglo y ponen en discusión la dependencia cultural teatral de la península ibérica: la llegada de los inmigrantes de Europa que cambian el panorama socio-cultural del país y, un evento estrictamente teatral, la representación de un drama gauchesco, *Juan Moreira*.

Entre 1880 y 1910 y entre 1920 y 1930 la ciudad de Buenos Aires crece de manera vertiginosa. En 1887 tiene 433.375 habitantes; en 1909 ha alcanzado la cifra de 1.231.698, de los cuales 544.785 son extranjeros (casi la mitad). En su mayoría son italianos y españoles, aunque también ciudadanos de otras zonas de Europa. Se dedican a trabajos de tipo artesanal y se concentran sobre todo en la ciudad, dando vida al fenómeno de los *conventillos*, descritos a menudo en las obras teatrales argentinas. Los *conventillos* son viejos palacios abandonados en los que viven familias de inmigrantes, cada una con su cultura y su lengua. El *conventillo* no es sólo un espacio físico sino un verdadero espacio de contigüidad social, multicultural e intercultural, en el que se cruzan los destinos de personas con distinta proveniencia. Con la inmigración, la sociedad argentina se transfigura.

En términos estrictamente teatrales el *teatro por horas* determina el aumento en la demanda de piezas breves de temática local. Así surge el *género chico criollo* para el que escriben muchos autores locales.

El drama *Juan Moreira* se representa, en cambio, en el ámbito del circo criollo y en él se expresan los valores del hombre del campo, el gaucho. Una familia de origen genovés, la familia Podestà, integrada por mimos, saltimbanquis, acróbatas que se habían radicado en Uruguay y trabajaban en el circo, decide representar inicialmente un mimodrama (1884), sobre la base del folletín y de la novela que lleva el mismo título, *Juan Moreira*, del autor argentino Eduardo Gutiérrez. Más tarde, el mismo autor escribirá propiamente el drama (1886). Parte de la crítica ha querido ver en la representación de este drama y en la repercusión que el mismo tuvo, el advenimiento del teatro nacional argentino. Nos resulta difícil creer que se pueda datar el inicio de una práctica artística; sin embargo, es cierto que a partir de la representación de este drama y a partir de muchos otros factores contextuales (no por último el de la inmigración – estamos, en realidad hablando de una compañía formada por genoveses) el panorama teatral argentino cambia. «Es que con esta obra dramática por primera vez el teatro rioplatense mostró su peculiaridad, su diferencia con el teatro europeo» (Pellettieri, 2002: 100). *Juan Moreira* es un drama gauchesco que narra el profundo problema social del gaucho perseguido por la autoridad injusta y prepotente. El gaucho, «de 'héroe' en las luchas por la independencia había pasado a ser, para la clase dominante, un marginal» (Pellettieri, 2002: 101). Juan Moreira advierte

que ha sido despojado y se convierte en un transgresor de la norma social, hasta llegar a su propia destrucción.

Esta obra significa, en su momento, una pluralidad de circunstancias: comparte con un sector considerable de la población un mismo lenguaje, un mismo gusto, una misma preocupación, una misma sensibilidad. Teatralmente, la compañía ofrece un espectáculo de calidad en que los actores representan a personajes cuyas costumbres son absolutamente argentinas: Juan tiene que saber andar bien a caballo, tiene que saber cantar, bailar, tocar la guitarra, usar el facón (cuchillo que el gaucho usaba para luchar). Es decir, asistimos a una forma de reconocimiento, de identificación asociativa, por parte de grandes sectores de la población con la historia narrada-representada. El espectáculo se caracteriza por un gran realismo tanto que el público se ve reflejado en las escenas del campo argentino con sus caballos, asados, bailes, canciones, el mate. Un aspecto muy importante es que, en este momento histórico, aparece definitivamente en el panorama dramático del país el actor nacional. De hecho, a partir de este momento, y sobre todo en el tránsito de un siglo al otro, surgirán muchas compañías dirigidas por *capocómicos* argentinos y se verá el proliferar de nuevas salas teatrales.

La invención de Gutiérrez-Podestá hizo centro en una determinada moralidad, en la sensibilidad, en fin, en la cultura del pueblo campesino y suburbano, que, evidentemente, la estaba esperando. Así como, salvando las distancias, el teatro de Lope de Vega o el de Calderón nacionalizó la escena española del Siglo de Oro, *Juan Moreira* iba a hacer otro tanto con el teatro argentino de fines del siglo pasado. (Pellettieri, 2002: 100–101)

Por lo tanto, contemporáneamente a los espectáculos en los circos criollos, en Buenos Aires se irán representando espectáculos cuyas raíces eran españolas pero que, lentamente, habían ido sumando elementos locales. El *género chico criollo* incorpora, a parte de los ya mencionados sainetes, zarzuelas, vaudeville, intermedios, revistas, también los sainetes rurales, el folletín, el circo, y el nuevo personaje de la sociedad argentina: el inmigrante. Una serie de elementos nacionales y extra nacionales se enlazan y reflejan en este género. La ambientación del sainete será el *conventillo*, en el que familias numerosas viven conflictos cotidianos: dificultades económicas, problemas de alojamiento, enfermedades, dramas generacionales etc.

Los autores que cultivan este género son muchos y es con ellos que podemos hablar de la consolidación de una dramaturgia nacional. Gregorio Laferrère, Florencio Sánchez y Roberto Payró son los autores más significativos de este período.

### **3. Años treinta: el Teatro del Pueblo**

El nacimiento del movimiento de los teatros independientes debe ser analizado en el contexto más amplio posible: es decir no solo como reacción a un específico estado en que se encontraba el teatro en los años treinta, sino también como reacción a la situación que estaba viviendo la cultura en general, situación determinada por distintos factores socio-políticos (fraudes electorales, injusticia social, etc). La situación conflictiva en que se encontraba el país sirvió de incentivo a algunos historiadores e intelectuales para interpretar aspectos de la

historia argentina hasta entonces inexplorados, y buscar algunas constantes que dieran respuesta a la inquietud ontológica que los animaba. La literatura se inclina predominantemente hacia un carácter reflexivo, sobre todo en dos corrientes originadas en el decenio precedente: la primera se desarrollará en torno a la revista *Sur*; la segunda, decididamente comprometida con la realidad social, incluye, entre otros, a escritores interesados en la renovación teatral. Autores como Roberto Arlt introducen en sus obras temas sobre la marginación, el drama cotidiano del hombre de la calle, etc. De este modo, la situación crítica que vive el país, funciona como estímulo a la reflexión que es conjuntamente estética, social y existencial.

Entre los años 1910 y 1930, muchos autores nacionales representan sus obras en las salas teatrales de Buenos Aires; sin embargo, cambia el sistema de producción del espectáculo y aparece como figura dominante la del actor-empresario teatral, que condiciona al autor en la escritura de sus obras. La misma palabra empresario nos remite a la función que el mismo ejerce, al objetivo que se propone, que no es otro que llenar las taquillas del teatro. Anteriormente mencionamos a la figura del *capocómico*, en cuyas manos se encontraba la gestión de todos los aspectos referidos al espectáculo. El *capocómico* o actor-empresario coinciden como figura. El mismo dicta todas las pautas referidas a la elección del texto, de los actores, de la sala, y maneja los aspectos administrativos y contables. En esta época, se conforma un mercado de bienes culturales. «El artista debe salir a 'vender' su producto, someterlo a las leyes de la oferta y de la demanda, adaptándose al reclamo estético-ideológico del público que lo consuma» (Cilento, Rodríguez, 2002: 82). Se crea una industria del espectáculo en la cual el motivo principal que lleva a los autores a escribir teatro es el dinero. Poco a poco, comienzan a proliferar dramaturgos que responden a la demanda de obras de las compañías. Los dramaturgos escriben, por lo tanto, a pedido de los *capocómicos* y según las necesidades de los mismos, de las características de la compañía y conforme a los gustos del público, que es quien, al fin, determina el éxito del espectáculo. «El teatro en Argentina se ha transformado en una poderosa industria. Maneja millones de pesos. Escasean los nombres artísticamente meritorios, pero día a día aumenta el número de productores» (Yunque, 1946: 138).

El teatro del Pueblo<sup>3</sup>, fundado por Leónidas Barletta, en 1930, surge en oposición a los *teatros comerciales*. «Salvar al envilecido arte teatral [...]» es la primera expresión

<sup>3</sup> «En Buenos Aires, a 20 del mes de marzo del año 1931, reunidos los que firman al pie de esta acta, Amelia Diaz de Korn, Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, José Veneziani, Hugo D'Evieri y algunas personas llamadas a colaborar fueron invitados por Leónidas Barletta a constituir una agrupación artística cuya finalidad fuese: realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo. Se convino en denominar al organismo Teatro del Pueblo, «agrupación al servicio del arte». Se convino, asimismo, siempre a propuesta de Leónidas Barletta, que los componentes de la agrupación deberían cultivarse moral y físicamente, que aportarían su trabajo como única contribución, que todos tendrían la misma categoría, figurando en un mismo plano, ya que el teatro no puede salir sino de la conciencia y concierto de todas las partes, el director y el electricista, el decorador y el actor, fraternizando en un ideal común. Se resuelve nombrar como director a Leónidas Barletta, con plenos poderes para que inicie la organización. [...] Propone que no se acepten obras de autores que hayan estrenado en el teatro oficial, ni actores profesionales; propone que el ciclo de experimentaciones sea realizado exclusivamente con obras de argentinos, sin previa censura para todos aquellos que ya tengan una responsabilidad pública; propone también que se practique una sana modestia tratando de evitar en lo posible la gloria individual, cuando la haya; que no exista la ambición de lucrar; considerando esta labor, no como una profesión sino como una misión». Acta de fundación del teatro del Pueblo (Marial, 1955: 61-62).

que determina la futura orientación de la actividad del grupo. Una fórmula que se configura como propuesta de renovación *total* con respecto a lo que ya existe en la escena nacional. La reforma que proponen los miembros del Teatro del Pueblo es total, porque se ramifica en una multiplicidad de direcciones, de lo político, a lo cultural, a lo estético y social. La tentativa del Teatro del Pueblo de «salvar al envilecido arte teatral» se concretiza en la previa condición de reforma moral a la que se debe someter la figura del artista y el trabajo teatral en su totalidad, sobre la base del principio fundamental que considera «[...] esta labor, no como una profesión sino como una misión». Misión implica dedicación total, implica cultivar la propia vida en virtud del propio trabajo, «[...] cultivarse moral y físicamente», implica renovación en el plano propiamente humano, vuelta a la simplicidad, espontaneidad y genuinidad de propósitos, exclusión de todo aquello que en la sociedad moderna colabora para la creación de falsas necesidades, en favor del desarrollo de sentimientos naturalmente sanos. «Se propone también que se practique una sana modestia tratando de evitar en lo posible la gloria individual, cuando la haya, que no exista la ambición de lucrar.»

Barletta, en un artículo aparecido en la revista del grupo mismo, expresa la siguiente opinión:

Los que pensamos con Romain Rolland<sup>4</sup> que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte, no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura, de paso, la tranquilidad de saber que no usurpamos nada. (Barletta, 1955: 69)

«Reforma moral», a la que corresponde a nivel de organización de la estructura del grupo una reforma interna, ambas en relación con un cambio más amplio que se refiere al modo de hacer cultura y que significa revisión social del modo de este hacer cultura.

«[...] Teatro del Pueblo, 'grupo al servicio del arte'. ¿Por qué y en qué sentido el teatro es del pueblo, y qué connotación fundamental caracteriza a tal grupo? Antes que nada, la inexistencia de jerarquías; una asamblea elige anualmente una especie de comité directivo. Todos los miembros tienen «[...] la misma categoría, figurando en un mismo plano ...». Los roles bien definidos, permiten el intercambio recíproco de las tareas: más que constituir un grupo, crean una comunidad en la cual todos hacen todo y donde cada oficio es practicable por quien lo quiera y se encuentre libre en el momento para hacerlo. «Aportar su trabajo como única contribución [...]» En el Acta de fundación del Teatro del Pueblo, hay una pauta que nos parece importante subrayar aquí: «Propone que no se acepten obras de autores que hayan estrenado en el teatro oficial, ni actores profesionales; propone que el ciclo de experimentaciones sea realizado exclusivamente con obras de argentinos, sin previa censura para todos aquellos que ya tengan una responsabilidad pública [...]» Una vez más se plantea el tema del autor nacional *versus* el autor extranjero, problemática constante que caracteriza la evolución del teatro argentino. Sin embargo, hay que notar que en los años veinte escriben autores como Armando Discépolo, Francis-

<sup>4</sup> El teatro independiente de L. Barletta ideológicamente sigue los postulados de R. Rolland y de su *Teatro para el Pueblo*.

co Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, González Pacheco etc., que por ser autores que trabajan en el teatro profesional no son tomados en consideración por los independientes. El objetivo primario que se propone el grupo es la reforma ética en el campo teatral: «[...] llevar a las masas el arte en general, con objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo.» El propósito claramente didáctico que acompaña esta afirmación no siempre logra sus intenciones. El teatro del Pueblo en los primeros años de su existencia, ocupa una sala con no más de 70 butacas, y el mismo Barletta, como refiere J. Marial, «[...] anunciaba las representaciones agitando una campanilla y llamando a los transeúntes a apreciar la obra en cartelera al reducido precio de veinte centavos [...]» (1955: 112). En este estadio de su evolución, el Teatro del Pueblo muestra una imagen pintoresca. Pero será a partir de estas tentativas que, en los años siguientes, se pondrá en práctica un nuevo tipo de propuesta cultural en el teatro argentino. Ya en los años cuarenta, el Teatro del Pueblo posee una sala más amplia y se asiste a un proceso de proliferación de teatros independientes. Los distintos grupos —en este período son activas otras entidades que se constituyen sobre las mismas bases del Teatro del Pueblo y con características análogas<sup>5</sup>— no ejercen una actividad estrictamente teatral: organizan conciertos, conferencias, cursos de literatura, música, arte escénico, espectáculos de danza, muestras de arte plástico.

Ya en los años cincuenta son muchas las informaciones de los sucesos culturales, literarios y teatrales que llegan de Europa. Los grupos independientes se resienten, inevitablemente, de la actividad europea, así como se resiente, por otra parte, toda la cultura argentina. Las tendencias europeas influyen en el país, más en el campo social que en el estético. Profundo es, en efecto, el carácter social del Teatro del Pueblo, en el cual el mensaje ideológico y el didáctico confunden sus propios límites confluyendo uno en el otro.

En sustancia, dos habían sido las metas a las cuales el teatro independiente había aspirado: acercarse a un vasto público y descubrir buenos autores nacionales, o sea, desarrollar un teatro y una dramaturgia propios. En ambos casos, el movimiento independiente falla en sus objetivos, a pesar de que autores de la talla de Ezequiel Martínez Estrada y Roberto Arlt —autor por antonomasia del teatro independiente— escriban textos que serán representados en el Teatro del Pueblo. Otros autores de gran relevancia obran en los teatros independientes, pero ello no parece ser verdaderamente significativo en el contexto global del teatro argentino, donde las salas de los grandes teatros comerciales, siempre colmadas de espectadores, continúan su actividad sin preocuparse en lo absoluto de otras actividades paralelas a la suya.

Si, por un lado, el intento por parte de los independientes de «salvar el envilecido arte teatral», comportaba, además de la formación de una cultura teatral para el pueblo, también la propuesta de un repertorio de calidad que incluyese las tendencias y los géneros más diversos, por otro lado, el teatro independiente muchas veces recurre a un repertorio extranjero poniendo en escena obras de autores europeos y norteamericanos. Una vez más la realidad deja de lado las intenciones: la seria propuesta de crear autores nacionales cede ante la efectiva escasez de tales autores; hay que tener presente, además,

<sup>5</sup> Las entidades más importantes de carácter independiente que surgen después del Teatro del Pueblo son: Agrupación artística Juan B. Justo, La Máscara, Teatro Libre Florencio Sánchez, Teatro IFT.

que la mayor parte de los literatos que obran en el teatro independiente son fundamentalmente escritores que cultivan también otros géneros literarios, o periodistas que se dedican también a escribir textos teatrales. Se ve, pues, prevalecer una dramaturgia extranjera que, hasta los años '60, será dominante en el repertorio de los teatros independientes. La gente de teatro se replantea la cuestión en torno a la esencia de un teatro y una dramaturgia nacionales.

El debate se extiende hasta una más reciente consolidación de la dramaturgia y de la escena argentinas. He aquí como, en los años cincuenta, la revista *Talía*, resumía la situación vigente, proponiendo también un posible 'plan de acción':

[...] los teatros independientes han hecho mucho en pro de nuestro acervo escénico-literario; han hecho mucho pero no lo suficiente. [...] Aceptamos que traigan a nosotros las corrientes renovadoras que se respiran en Anouilh, Tennessee Williams, Priestley, Elmer Rice, Saroyan y otros, pero no es que esa actividad pedagógica tenga lugar a expensas de una continua postergación del cumplimiento de su verdadera misión. La literatura dramática nuestra espera de los elencos independientes la colaboración que tiene derecho. En este sentido, se ofrecen dos variantes: la primera, iniciar la búsqueda de nuevos valores dramáticos en las letras argentinas. La segunda, dar nueva vida y hacerla conocer a la generación actual, esa magnífica pléyade de escritores, afortunadamente no olvidados, pero sí casi desconocidos, que estructuraron la base del Teatro Nacional. [...] Estos verdaderos fundadores de la dramática argentina, no deben ser ignorados por quienes sienten sincero amor por el Teatro y como no es posible esperar que esa actualización se genere en los teatros profesionales, corresponde a los independientes tomar la iniciativa en ese sentido. (*Talía*, 1953)

Raúl Castagnino presenta el siguiente cuadro del decenio que va del 1940 al 1950:

[...] el teatro nacional llevaba treinta años de crisis y como, en la década 1940–1950 la decadencia tomaba caracteres lamentables y angustiosos. No había salas teatrales, copadas por el cinematógrafo; había disminuido el número de los intérpretes de primera línea, ganados unos por la pantalla, muertos otros; los auténticos dramaturgos no escribían y si lo hacían debían acomodarse al género que practicaban las escasas compañías sobrevivientes, a la calidad y los criterios impuestos por los capitalistas que oficiaban de empresarios, al paladar de un público de gusto pervertido por el mal cine, por las angustias de la guerra y de la posguerra, por la falta de cultura teatral, por treinta años de decadencia escénica y por la subalternación de los principios intelectuales, deliberadamente menoscabados desde las altas esferas gubernamentales, sobre todo a partir de 1945. (*Castagnino*, 1968: 149–150)

Resulta claro que los diversos fenómenos del teatro argentino se encuentran entrelazados entre sí. El teatro independiente tuvo grandes propósitos que no logró cumplir. Además, centrando sus propias energías sobre todo en el aspecto social –y no necesariamente estético– terminó desviando su propia trayectoria del camino que lo habría llevado al logro de los propósitos originarios: la creación de textos de carácter nacional, en los que el público pudiera reconocerse.

Al respecto, Alejandra Boero y Pedro Asquini, hablan en 1953 de su experiencia directa en el tentativo de preparar, proponer y promover autores teatrales argentinos:

Nuestra experiencia en materia de autores nos dice claramente que lo que hace falta en nuestro país son maestros que enseñen a escribir teatro. La falta de una preceptiva dramática es realidad tremenda en nuestros teatros. Los autores escriben demostrando desconocer las reglas más elementales del drama. Generalmente escriben sobre nuestros viejos modelos de sainetes y melodramas o si tienen determinadas posiciones ideológicas, las obras pecan de discursivas y literarias careciendo de los elementos teatrales que hagan factibles la trasmisión del mensaje por medio del teatro. (Boero, Asquini, 1953)

Según Pellettieri (2002), en su primera fase de desarrollo (1930–1945), el teatro independiente se había propuesto la modernización, como ruptura con el sistema teatral precedente. En su segunda fase (1949–1959), el nihilismo hacia la tradición se atenúa: los años cincuenta abren un nuevo episodio en la evolución del movimiento independiente. En estos años el contexto social ha cambiado con respecto al de los años treinta, y cambian también los términos en que se coloca el debate acerca de la identidad nacional y teatral. La autoridad del teatro independiente, ahora, es mucho más consistente de cuanto no lo fuera en sus comienzos, cuando el carácter idealista, rebelde e improvisado era el sobresaliente; mira al rostro de la realidad concretamente y su objetivo es el de imponerse con autoridad en la escena socio-cultural argentina.

Las investigaciones realizadas por parte de los grandes directores desde los comienzos de 1900 atraen, inevitablemente, la atención de los hombres de teatro, creando en ellos una nueva aspiración hacia una responsabilidad artística, que va mucho más allá del simple mensaje social, lo que impone una nueva preparación profesional. Circulan en el ambiente teatral los primeros textos sobre K. Stanislavkij producidos en Argentina –de G. Tolmacheva, *La ética teatral de Stanislavskij y la creación del actor*, publicado en 1946, *Ética y creación del actor – ensayo sobre la ética de Konstantin Stanislavskij*, de 1953– y los de importación extranjera – N. Gourfinkel, Prólogo a «La puesta en escena de Hamlet» y «Discusión entre G. Craig y K. S. Stanislavskij», de 1952; R. Bolelavsky, *La formación del actor*, de 1954 y de la misma fecha, N. Gorchakov, *Lecciones de 'regisseur' de Stanislavskij*.

El actor y el autor entran en juego en este momento. Los mismos se transforman en el elemento de una nueva búsqueda en la cual actor, texto, escena concurren a colocar las bases para una modernización en el teatro argentino.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barletta, L. (septiembre 1938): *Conducta*, 2, 28. Buenos Aires: Ed. Teatro del Pueblo. Cit. en Marial, J. (1955): *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Boero, A., Asquini, P. (1953): *Talia*, 1, 2. Buenos Aires.
- Castagnino, R. (1968): *Literatura dramática argentina*. Buenos Aires: Editorial Pleamar.
- Cilento, L., Rodríguez, M. (2002): «Configuración del campo teatral (1844–1930)». En: Osvaldo Pellettieri (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, 77–98.

- Marial, J. (1955): *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Ordaz, L. (1946): *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- Pellettieri, O. (2002): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Sambrano Urdaneta, O., Miliani, D. (1991): *Literatura Hispanoamericana I*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Schmidhuber de la Mora, G. (2005): «La primera dramaturga en lengua moderna. Sor Juana Inés de la Cruz». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17630](http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17630) (16-06-2009).

#### UČNA URA O LATINSKOAMERIŠKEM GLEDALIŠČU: GLEDALIŠČE V BUENOS AIRESU (1900–1950)

Ključne besede: latinskoameriško gledališče, argentinsko gledališče, »Ljudsko gledališče«, Neodvisno gledališče

Članek v uvodnem delu prinaša splošni oris latinskoameriškega gledališča in pri tem izpostavi razliko med dramskim in uprizoritvenim besedilom ter pomen obrednega gledališča. Sledi podrobnejši pregled argentinskega gledališča prve polovice 20. stoletja. Prvi dve desetletji so zaznamovali španska tradicija, drame iz življenja gavčev in dela evropskih priseljencev. Pomembna prelomnica v razvoju je bila leta 1930 ustanovitev »Ljudskega gledališča«, ki si je zadalo korenito politično, kulturno, estetsko in družbeno prenovno. Iz te pobude se je razvilo t. i. »neodvisno gledališče«, ki pa je zašlo v izrazito socialni tematiki in mu ni uspelo v celoti uresničiti glavnega cilja – uveljaviti izvorno, nacionalno gledališko ustvarjalnost z besedili, v katerih bi se občinstvo lahko prepoznalo. Šele v petdesetih letih, ko se je spremenilo družbeno ozadje, se je pokazala nova priložnost tudi za posodobitev dramske umetnosti, v kateri sta ključni element igravec in avtor oziroma dramsko besedilo.



Alberto Sánchez Álvarez-Insúa  
Instituto de Filosofía, CSIC

## INÉS PALOU: DOS NOVELAS Y UN SUICIDIO

**Palabras clave:** Inés Palou, novela española de postguerra, *Carne apaleada*, *Operación Dulce*, testimonio, exculpación

### 1. Introducción

No sabemos muy bien si su experiencia carcelaria cambió para mal la forma de ser de Inés Palou (Agramunt, Lérida, 1923 – Gelida, Barcelona, 1975) o si, por el contrario, eligió el delito como forma de vida con anterioridad. En cualquier caso, su primera novela, *Carne apaleada*, es, o pretende ser, una autobiografía exculpatoria. Sobre su biografía real algo nos dicen los textos que acompañan a la edición de sus obras:

Nació en una familia de clase media que pudo pagarle estudios de Comercio y Peritaje Mercantil. Su educación familiar fue la misma que solían recibir hace cuarenta o cincuenta años las hijas de buena familia. Desempeñó diversos oficios relacionados con sus estudios hasta que siendo responsable en parte de la marcha financiera de una empresa se vio envuelta en problemas fiscales. Para salir del paso recurrió a métodos que la justicia consideró delictivos, por lo que pasó una larga temporada en la cárcel de mujeres de Barcelona. Allí comenzó a escribir. Y allí comenzaría también el terrible túnel de humillaciones y rebeldía del que sólo salió con el suicidio en 1975.

La historia que Inés Palou nos cuenta en *Carne apaleada* es una parte importante de su atormentada y propia historia de mujer rechazada, maldita. Pero es, además, la denuncia, autenticada con su vida posterior y con su muerte, de las condiciones inhumanas a que, a veces, se ven sometidas las personas a quien la sociedad juzga poco dignas de vivir en libertad.

Su obra póstuma, *Operación Dulce*, vuelve al mundo del delito, con el relato de un atraco, visto desde dentro, como ella ha visto durante tantos años a los seres que la sociedad rechaza. En la carta con que Inés Palou ofrecía esta última obra a sus editores, exponía las razones de su suicidio y legaba sus derechos de autor a su hija<sup>1</sup> y a su íntima amiga, con quien compartió los últimos años. C. Ayala<sup>2</sup>.

Inés Palou estudió Comercio y Peritaje Mercantil. Ambos títulos habilitaban para ejercer tareas de contabilidad y a ellas hubo de dedicarse Inés Palou en una fábrica de harinas. Eran tiempos de estraperlo bajo la displicente y corrupta mirada del Servicio Nacional del Trigo y Comisaría de Abastecimientos y Transportes<sup>3</sup>. Es en este mundo de

<sup>1</sup> Hay un error. Inés no tuvo ninguna hija. La niña era de su amiga.

<sup>2</sup> Inés Palou: *Carne apaleada* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1976) e Inés Palou: *Carne apaleada* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1977) pp. 269-270.

<sup>3</sup> Sobre dicho tema cabe consultar: Dionisio Martín: *El futuro de la Agricultura Nacional-Sindicalista. Programa rural de F.E. de las J.O.N.S.* (Valladolid: Afrodiso Aguado, [1937]). En dicho folleto Dionisio Martín Sanz, Presidente de la Comisión central de Agricultura de F.E. de las J.O.N.S. responde a un cuestionario presentado por el Delegado del Ministro de Agricultura Alemán, Cristoph Barón Von der Kopp. El opúsculo comienza con una cita de José Antonio Primo de Rivera y sigue con las siguientes expresiones del citado don Dionisio:

estraperlo y corrupción donde Inés Palou, se inicia en el delito. Luego seguirá acumulando estafas y cheques sin fondo que le harán dar con sus huesos en la cárcel y, finalmente, para no volver a prisión, poner fin a su vida en septiembre de 1975 arrojándose al paso del tren<sup>4</sup>.

## 2. La primera novela: *Carne apaleada*

En abril de 1975 la editorial Planeta publica la primera edición de *Carne apaleada*<sup>5</sup> que acumularía hasta tres ediciones más, la última coincidiendo con la exhibición de su adaptación cinematográfica<sup>6</sup>.

La novela estructura sus 323 páginas en XLI capítulos muchos de los cuales se subdividen en dos y hasta tres subcapítulos. Está narrada en primera persona y se desarrolla,

---

¡Campesinos! ¡labradores  
Para corregir es imprescindible conocerse  
¡NOSCETE IPSUM!  
¡Conócete a ti mismo!

Al final se incluye una circular y ficha repartida a todos los pueblos conquistados (*sic*). La encuesta inventario debía ser contestada, pueblo a pueblo y firmada por: El Jefe local de FE de las JONS, El Alcalde, El Secretario, El Maestro Nacional y el Sr. Cura Párroco.

Otro opúsculo del mismo tenor se editó en las mismas fechas: Dionisio Martín: *El problema triguero y el nacional sindicalismo* (Valladolid: Artes Gráficas Afrodísio Aguado, [1937]). El mismo da comienzo con una cita de Francisco Franco: «Se devolverá al agro, para mejorar la vida campesina, parte de lo que hoy absorbe la ciudad, en pago a sus servicios burocráticos y comerciales». Continúa con la transcripción del punto noveno de la Falange. Ya en el texto, don Dionisio hace, entre otras, la siguiente afirmación: «España debe producir el trigo necesario para su consumo y nada más que lo estrictamente necesario» (p. 21). El texto es la transcripción de la ponencia 20/6/1937 Bases para la solución del programa triguero presentada por Mariano Rodríguez de Torres y Dionisio Martín Sanz.

Sobre la política agraria franquista puede consultarse: Miguel Ángel del Arco: *Las alas del Ave Fénix. La política agraria del primer franquismo (1936-1959)* (Albote, Granada: Comares, 2005) capítulo 3.

Servicio Nacional del Trigo: *Fábricas de harinas: normas para la adquisición, almacenamiento y venta de los distintos productos, así como pata la contabilidad de los mismos* (Cuenca; Imp. de Falange, 1945).

Servicio Nacional del Trigo: *veinte años de actuación* (Madrid: Tall. De Blass, 1959).

La política agraria inicial del franquismo fue dubitativa. Trató, desde luego, de realizar la contrarreforma agraria, devolviendo las tierras a sus anteriores propietarios, pero procurando que todo el edificio productivo no se viniera abajo (Decreto de 28 de Agosto, BOE del 30, de 1936)

En su afán de controlarlo todo el bando sublevado legisló incluso sobre el hambre. La Orden de 30 de Octubre de 1936 (BOE del 3 de noviembre) creó «el día del plato único», 1 y 15 de cada mes para hoteles y restaurantes que debían entregar un porcentaje del coste de cada comida para fines benéficos, a fin de que «no quede ningún ciudadano sin su alimento diario y recoja en su seno a los huérfanos para hacer de ellos hombres amantes de Dios y de su Patria». Conjugar tal disposición con el cumplimiento cuaresmal era tarea obligada en un estado teocrático integrista, lo que se llevó a cabo en la Orden de 16 de Julio de 1937 (BOE del 21), el viernes pasó a ser el día de plato único y el lunes el día semanal «sin postre». Para más información consultar a L. M<sup>a</sup> Ribó Durán: *Ordeno y mando. Las leyes en la zona nacional* (Barcelona: Bruguera, septiembre 1977).

<sup>4</sup> O tumbándose sobre ellas. Esta última opción, tumbada no de través, sino sobre un único rail, fue la elegida por Inés que se suicidó situándose a la salida de una curva, para no ser detectada por el conductor del tren.

<sup>5</sup> Inés Palou: *Carne apaleada* (Barcelona: Planeta, abril 1975) Colección Autores españoles e hispanoamericanos.

<sup>6</sup> Inés Palou: *Carne apaleada* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1976). La versión cinematográfica ha sido estudiada en un trabajo previo: Inés Palou: dos novelas, un suicidio y una película. IV Seminario del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras «De lo sagrado y de lo profano: mujeres tras/entre/sin fronteras»

Inés Palou: *Carne apaleada* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1977)

Inés Palou: *Carne apaleada* (Barcelona: Planeta, 1978) Colección Popular.

en su núcleo fundamental a partir de mayo de 1968, cuando la autora es detenida por primera vez, y su segunda caída en 1970. Ella misma nos lo dice al referirse a su condena: «mancillar la fama de quien durante cuarenta y siete años de su vida procedió decente y honradamente». (Capítulo XVIII, p. 142)<sup>7</sup>. Empieza con una dedicatoria:

A SENTA...  
que al entrar en mi vida,  
la fuente tornó río;  
la ceniza, brasa viva;  
y en el latir de mi sangre  
puso un trote  
de Pegasos desbocados.  
Donde se encuentre...  
¡Dios la proteja!

En la segunda advocación nos dice:

«CUL DE PRESÓ...»  
[...] benditas sean, don se encuentren,  
todas aquellas mujeres que se llamaron  
Pili, Juanita, la *Cuartero*, Trini, Fifi...  
y otras cuyos nombres no recuerdo,  
y otras que nunca he conocido...  
Pero que siguen sufriendo en cualquier cárcel,  
enmarcadas tras las rejas por gruesos muros,  
soportando lo insoportable.

Ambas dedicatorias resumen de alguna manera la novela que comienza con una frase evangélica: «Y cuando os hayan entregado...» (San Mateo, 10, 26-28). En este primer capítulo Inés nos narra su nueva detención. Ha intentado si éxito conseguir unas joyas en unos pequeños establecimientos de provincias, que la autora siempre identifica con su inicial<sup>8</sup>, L. en este caso, pagando con cheques sin fondos. Luego revenderá la mercancía.

Es a partir del capítulo II, «1968. La puerta del infierno», cuando la autora da marcha atrás y nos narra, más o menos linealmente su historia. En el siguiente, «La primera piedra», Inés nos habla de su trabajo en una fábrica de harinas como contable bajo el control del Servicio Nacional del Trigo y Comisaría de Abastecimientos y Transportes<sup>9</sup>. Veamos lo que nos dice al respecto:

<sup>7</sup> Tanto en *Carne apaleada* como en *Operación Dulce* se cita siempre por la primera edición. Al haber nacido la autora en 1923 la indicación nos sitúa en 1970.

<sup>8</sup> Este planteamiento se mantiene a lo largo de toda la novela, tal vez para evitarse problemas, sobre todo al hablar de las cárceles que describe. Sin embargo, muchas son fácilmente identificables.

<sup>9</sup> Aunque los tiempos más notables del estraperlo habían quedado atrás al finalizar los años 50, el 15 de junio de 1952 desaparecen los cartillas de racionamiento de los artículos de primera necesidad: pan, azúcar, aceite, legumbres, etc., la picaresca en torno al trigo y a la harina seguían teniendo lugar ahora ya bajo la forma de fraude fiscal.

Se molturaba más trigo del autorizado, se compraba trigo directamente al agricultor, se vendía la harina clandestina para enjugar esas compras también clandestinas, etc. Este sistema de clandestinidad continua daba lugar a un sistema contable especial. Era necesaria una contabilidad doble. (p. 25).

La situación se resolvía de la forma más simple, sobornando al inspector. Inés va, por causa de esa doble contabilidad, a la cárcel y allí, nos dice, se pone de parte de los desheredados. Y cita a Maeterlink: «intentaré hacer algo para que no lloren». Podemos decir que la protagonista, es decir, la autora, descubre al *otro* entre los muros de la prisión. Hay en toda la novela una insistencia en remarcar su altruismo.

El siguiente capítulo, el IV, «Dejad toda esperanza, vosotros los que entráis...» utiliza en su título la previsible frase de *la Divina Comedia* y narra los trámites de incorporación a la cárcel dirigida por una especie de monjas. De mucho más interés es el siguiente, «Sodoma y Gomorra», donde la prostitución y las relaciones sáfico-carcelarias hacen su entrada. El subcapítulo «Retratos en negro» se prolonga en el siguiente capítulo, el VI, que lleva el mismo nombre y viene precedido de una cita de Tagore: «Si de noche lloras por el sol no podrás ver las estrellas...» dos retratos se añaden a los anteriores, Françoise, *la Heterosexual*, absurda denominación pues el personaje es justamente lo contrario y el de «una pobre mujer, no una mujer pobre», ama de casa gallega a la que explota un jovencito. El capítulo no añade mucho pero nos sirve para conocer las lecturas de la autora, una miscelánea insólita sólo comprensible desde la óptica del 68: Marcuse, Miller, Rousseau y Tagore, a caballo entre la pedantería y el cursilismo. Los «retratos en negro» continúan con «El Gran Inquisidor» que no es otra que la Superiora de las monjas a cargo del penal. La cita, anónima, en este caso, nos dice: «Hay quien estudia a la gente, como el filósofo. Hay quien se la come, como el gastrónomo». Predicadora del infierno, trata de llevar a las reclusas a la moral: «Para esas monjas el delito sólo es condenable cuando es de índole moral: abandono de la familia, adulterio, prostitución, menores, etc.» (p. 53).

Aunque se trate de un retrato carcelario, la fórmula es perfectamente aplicable al nacional-catolicismo franquista, cosa nada rara, si se tiene en cuenta que España era, en 1968, una gran cárcel regida, precisamente, por el estamento eclesial.

La importancia del capítulo reside en que narra el primer encuentro de la protagonista con Senta, *la Dulce*, a la que va a dedicar el siguiente capítulo, el VIII, precedido por una frase sentenciosa, es de suponer que de su propia cosecha: «Amor no es dar, sino darse». Nos la describe como rubia y guapa, a sus veinticinco años. Madre soltera de una niña. Lesbiana. Está en la cárcel por asesinato de su amante, una mujer de cuarenta y cinco años a la que estranguló en el baño. Está condenada a veinte años. En el subcapítulo, «La muerte por vida», Senta explica que matar a su amante fue una liberación. En la realidad y en la narración Inés Palou se enamoró de ella sin importarle demasiado que tuviera las manos manchadas de sangre. Un amor que duraría toda la vida y la abocaría a la muerte.

«Gracias y no derechos» (Capítulo IX) con su frase de rigor: «El cordero y el tigre» describe como los presos son despojados de sus derechos, de su condición humana:

Cuando una entra en la cárcel, pierde todos sus derechos. [...] dentro de la cárcel se pierden incluso los derechos humanos más elementales. El régimen penitenciario está montado sobre la base de un dirigismo total del recluso. Cualquier beneficio que éste pueda recibir, cualquier concesión que pueda obtener, jamás le es otorgada por derecho, sino por gracia. (pp. 67-68).

El subcapítulo «Luna de miel carcelera» nos narra la historia de un atraco. Algo que luego la autora desarrollará en su segunda novela, *Operación Dulce*.

El X capítulo está dedicado al recuerdo. «Un señor importante», es el jefe de la protagonista, procurador de las Cortes franquistas, que jugaba a la oposición domesticada, votando que no muchas veces. La autora nos describe como actuaba de «jefa de gabinete» y le escribía los discursos, que el ensayaba porque no sabía hablar. Su jefe no hace nada por ayudarla.

Berta, la protagonista-autora, es trasladada en el siguiente capítulo, «El éxodo», «... os llevarán de un lado a otro como animales...», nos dice. Berta hace amigos en el autobús penitenciario que la lleva hasta su tierra, Lérida.

De nuevo retratos, esta vez en «Gris y negro», del director de la cárcel, de la mujer de un médico que asesinó a su marido porque la engañaba, y de María, que da a luz en la cárcel y vende a la niña para pagar la fianza, de Pascualina, un homosexual que estrangula a otro recluso. Estaba en prisión por haber asesinado a su amante, y en la misma repite su hazaña matando a su nuevo amigo. Luego se va directamente a ver al cura para confesar lo que ha hecho:

—Ahí le tiene. Ya puede cantarle el réquiem. Lo necesitará. [...]

—Como el otro, igual que el otro. Todavía no ha nacido el hijo de perra que se ría de mí... Ahora ya tiene su merecido. Como el otro... como el otro... (p. 105)

Y de nuevo el amor, de nuevo Senta. Desconocemos si Inés tuvo experiencias homo y heterosexuales anteriores, pero su amor carcelario fue volcánico.

El capítulo XIV, «Noche de fuga», narra la evasión de tres reclusos. Dos lo consiguen, pero el otro se estrella contra el suelo y queda malherido. Luego narra la llegada de un transexual alemán. La han encerrado junto con su compañera por ofensas a la moral.

El siguiente habla de la relación de Berta con una presa política, una catalanista, cuyo delito era reclamar un obispo catalán para Cataluña, Monserrat trata sin éxito de que Berta abrace una causa justa.

El capítulo XVI viene precedido por una cita: «Le buscaba sentido a la vida, y tuvo que andar más allá de la muerte...».

Y nos habla de Michelle, una francesa drogadieta que ama las canciones de Edith Piaf, Georges Brassens y Charles Trenes, así como las poesías de Whitman y las novelas de Miller, y entre ellas, *La pesadilla de aire acondicionado (sic)*<sup>10</sup>. Es ecologista y ama el campo y la libertad. Finalmente acaba suicidándose.

<sup>10</sup> El título correcto es *Pesadilla de aire acondicionado*.

Berta nos narra su juicio. Aunque sus perspectivas son favorables y su abogado excelente, los resultados son demoledores. La condenan a un conjunto de diez años. Una condena injusta:

Entonces –no tengo ningún miedo de repetirlo— era absolutamente inocente de los delitos que me acusaron. Después no. Por los delitos que he sido juzgada después no he sido inocente, sino culpable, plenamente culpable. [...] la primera piedra no tengo ningún reparo en afirmar que fue colocada en aquel juicio. Mejor dicho, la primera piedra fue el odio, el odio de quien, cegado por su avaricia y afán de dinero, no dudó en mancillar la fama de quien durante cuarenta y siete años de su vida procedió decente y honradamente. (p. 142).

El capítulo XIX, «El amor», abre con otra frase de la propia cosecha de la autora: «Un solo ser os falta... y todo está despoblado». Narra sus dificultades para ver a Senta, pero logra comunicarse con ella a través de otra reclusa. En el subcapítulo, «La locura», tras la frase de rigor: «La razón de los locos es, quizá, la única razón. La razón de nuestra comodidad nos impide aceptarla», cuenta como una de las reclusas tiene un ataque de locura. Ella logra calmarla pero las castigan a ambas. A Berta la ponen a fregar los pasillos.

Los dos capítulos siguientes, XX, «Los hombres y la Historia», y XXI, «La buena gente», abundan en citas de Brech. Berta recibe la bata carcelaria y la trasladan a la cárcel de Alcalá. Uno de sus compañeros de furgón, un chavalito, le da un beso para su novia y a Berta parece gustarle. También nos habla de una reclusa, Pauli, que es lesbiana y se la rifan entre todas. El XXII, «Horas grises», está de nuevo dedicado al amor. Senta le ha mandado un telegrama y ella es feliz. Rememora películas como *Love story* y *Morir de amor*.

«Retratos en negro», nos cuenta la historia de Pino, una chica de pueblo que envenena con arsénico a una familia entera... y a un perro. De esta última muerte es de la única que se arrepiente. La familia la explotaba, la maltrataba y casaron a su novio con otra. Por eso les mató. Pili era analfabeta. Y de nuevo el lesbianismo. Una de las celadoras, la señorita Trini, echaba la siesta con una reclusa. Un día alguien las encierran y se entera todo el mundo.

Los dos siguientes capítulos están dedicados a las presas políticas, «las de Burgos» haciendo alusión al conocido proceso del mismo nombre. Son de ETA y ponen bombas, le advierten las celadoras. Berta, no obstante, entra en contacto con ellas.

En el siguiente conocemos a dos mujeres pertenecientes a la nobleza. Una dice ser hija de Alfonso XIII y está en la cárcel por estafa. La otra es *La Duquesa roja*, es decir, la de Medina Sidonia. Concluye el capítulo reseñando que con motivo de la fiesta de Nuestra Señora de la Merced, patrona de los encarcelados, la visita un señor que ha leído sus artículos en *Redención*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Se trata del semanario escrito por los reclusos y editado por el Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo. Comenzó su andadura en 1939-40, junto a la editorial del mismo nombre y, según nuestras noticias, suspendió su publicación en junio de 1978.

Dos temas componen el capítulo XXVI, un timo inmobiliario, algo parecido al caso Sofico, uno de los grandes escándalos del franquismo<sup>12</sup>, y otro el indulto dado por Franco con motivo del trigésimo quinto aniversario de su ascensión del poder. Es octubre de 1971. Salen de Alcalá cerca de doscientas mujeres, pero a Berta no le alcanza.

Pero la imaginación todo lo puede. Al menos eso nos dice la autora al inicio del capítulo XXVII, «Navidades negras», «La imaginación es el pasaporte para superar la frontera de la desesperanza...». Berta monta la fiesta de Navidad, un Belén viviente con un lema: «Paz y amor», palabras que no hacen excesiva gracia a las celadoras. Pero al final lo consigue. De nuevo nos habla de lesbianismo, de dos amigas, Pepa y Pepita, a las que llaman *La carta* y *El sello*, porque van siempre pegadas y una tal Inmaculada, que lo no es, a la que llaman *El Naranja*, condenada por atracos, que tenía múltiples «favoritas». Ella hará, en el Pesebre Viviente el papel de Tamborilero<sup>13</sup>. Berta nos informa de sus lecturas: Freud, Miller, Hesse, Whitman, Pavlov. Tan extraña miscelánea refleja sus inquietudes:

Me apasionada todo lo que hablara de sexo, erotismo, mecanismo y estímulos físicos que respondían a una determinada forma de ser humana. [...] Porque me encontraba asustada ante el cambio que en mí se operaba. [...] La homosexualidad simple, el lesbianismo, el amor, el sexo... ¿eran anomalías o simples consecuencias de la condición humana que se encontraba reprimida? [...] ¿sería yo, en realidad, una lesbiana, una homosexual, una persona anormal sexualmente...? (pp. 224-225).

Berta consigue la excarcelación. Tiene todavía pendiente un sumario en Barcelona. Sale a la calle y comienza a trabajar con su antiguo jefe, pero la felicidad durará poco.

El capítulo XXIX, «La caída», narra su nuevo ingreso en la cárcel. ayudar a Senta. Todo se complica. No logra adaptarse al trabajo. Y su padre se suicida tirándose al metro. Delinque y es apresada. Pero se comporta hábilmente en el interrogatorio.

«Bajé a los infiernos como Orfeo», es el título del capítulo XXX. Berta ingresa en la cárcel de Murcia. De nuevo nos traza el retrato de las otras reclusas, Maruja, una gorda repugnante, *La Pernales*, mendiga profesional, presa por robar un bolso. Conoce allí a Antonia, una buena mujer que está encerrada por apropiación indebida, cuan el responsable era su jefe, un recaudador de contribuciones. Antonia era una secretaria fiel, y «pagó el pato». A Berta la mandan a Madrid, para el juicio, a Carabanchel. Allí conoce, en el capítulo siguiente a Caridad, «un sol de chica que amaba el riesgo». Cari está enamorada y manda a su novio cartas de amor, que le crean problemas cuando se las descubre. Ella vivía con un hombre, «*El Oriental*» que la llenaba de regalos. Es importante señalar que este último y la propia Cari serán los personajes de la segunda novela de Inés, *Operación Dulce*.

<sup>12</sup> A raíz de la subida al poder de los tecnócratas tuvieron lugar numerosos escándalos financieros. Los más sonados fueron el caso Matesa, y el caso Sofico. En 1974, una sociedad dedicada a la construcción y venta de apartamentos turísticos, sobre todo en Estepota, quebró y dejó en la estacada a más de 25.000 accionistas. Sus directivos eran, en su mayoría, miembros del Opus Dei. Para más información, consultar: J. Castellá-Gassol. *El libro negro de Sofico* (Barcelona: Dopesa, 1975) y Jesús Ynfante: *Los negocios ejemplares: Matesa, Sofico, los negocios del «Caudillo», Rumasa* (Toulouse: Monipodio, 1975).

<sup>13</sup> En clara alusión a la famosa canción de Raphael.

El capítulo XXXIII está dedicado a la prostitución. «Las chicas de alterne». El mundo de las cantautoras antifranquistas tampoco está ausente de la novela. Aparece Isa, que canta con su guitarra «Ese tiempo se va a acabar...» y «Tu amor no es el final... tu amor no es el final... el final es lo otro... los otros...» a la autora le cae mejor que las otras presas políticas, tal vez porque le habla de cosas que le llegan al alma. De nuevo la galería de tipos: *La Lutera* pariente de *El Lute* acompaña a Berta de regreso a M. Y allí, la mala noticia: el fiscal pide para ella dieciocho años de cárcel. Para volverse loca. Que es, precisamente, lo que Berta hace, fingirse loca; y consigue que el médico la reconozca y lo certifique. Se celebra el juicio. La sentencia llega. En dos meses estará en la calle. A partir de ese momento la novela pierde fuerza. La autora incide, una vez más, en sus digresiones, e insiste en contarnos el anecdotario de sus compañeras de infortunio.

En el capítulo XXXVII empieza un tira y afloja con Senta. Esta vive en un pueblo con otra mujer, Marta, de la que dice estar muy enamorada. Pero pronto, acompañada de su hija, se persona en casa de Berta. Y empieza el juego de la seducción que Berta nota enseguida:

Senta, enamorada hasta la exasperación de otra mujer, se encontraba junto a mí, las dos en la cama, en mi cama, y había empezado a acariciarme. [...] Yo, el cordero, era ya pura arcilla en sus manos. Ella, la gata astuta y dulce, era ardor entre mis brazos. (p. 301)

Lo que quiere Senta es que Berta le compre un apartamento. Se marcha, pero vuelve, para salir de noche, a emborracharse. Van a un restaurante donde escuchan «El tiempo pasará», de *Casablanca*. En el penúltimo capítulo y al volver del cine de ver *El gran Gatsby* se encuentran a Marta en el apartamento. Las amenaza con un cuchillo. Y Senta, se va:

Senta se ha ido con Marta. Estoy sola otra vez. Quizá sea la soledad definitiva. Pero no importa. Mi misión es esperar. Hoy, mañana y siempre. Sin final. Porque Senta es mi amor. Y su amor es la flecha de mi tiempo. Sin norte ni calendario. Espera, espera crucificada. Eso es el Amor. (p. 318).

Aquí concluye la novela, porque el último capítulo, el XLI, «Carta abierta a una sociedad civilizada», es una recapitulación de su vida y una reflexión sobre la cárcel y la reinserción de los presos. De nuevo, Inés Palou nos habla de Dios:

Ese Dios que, pese a todo, es una necesidad para el hombre. Yo lo he encontrado en la cárcel. En el fondo de los corazones deshechos. Dios existe. Doy fe. Una fe necesaria para seguir viviendo. Sin olvidar que dinero, amor y carne tornan al bien nacido en un despojo bastardo. (p. 323).

*Carne apaleada* no es, ni mucho menos, una gran novela, pero su interés radica en el testimonio que aporta: la experiencia carcelaria de la autora. Es, precisamente, su personalidad la que no permite cuajar una gran obra. Inés Palou carecía de la suficiente cultura literaria y, en cambio, tenía un buen cúmulo de prejuicios burgueses y una cierta propensión a la cursilería. Su obsesión auto exculpatoria se explicita en algunos extre-

mos: Dios y el Amor, fundamentalmente. Tuvo el valor de confesar sus delitos y su condición homosexual<sup>14</sup>, pero no profundiza en la misma. Su visión del «otro» es distante y se le escapa la conclusión más obvia: el sistema carcelario ignora la condición humana del recluso y lo cosifica, degradándole. En esa medida es pura violencia de estado. Negar la humanidad del otro es la justificación de todas las violencias, de todos los crímenes, desde el homicidio a la depreciación de sexo, desde la violación al genocidio.

### 3. *Operación Dulce*: la segunda novela

En noviembre de 1975, cuando se publica la primera edición de su segunda y última novela, *Operación Dulce*<sup>15</sup>, Inés Palou llevaba más de dos meses muerta. Se había suicidado arrojándose al paso del tren. La obra tuvo una tirada de 10.000 ejemplares, y ese mismo mes, se realizó una segunda<sup>16</sup> y tras ella, una tercera<sup>17</sup>. Fue de nuevo reeditada por el Círculo de Lectores en 1976<sup>18</sup>. Es obvio que la muerte de la autora sirvió de reclamo para su venta, así como el hecho de su presentación al premio Planeta, quedando la tercera en la votación. La ganadora fue la obra de Mercedes Salisachs<sup>19</sup>, *La gangrena*<sup>20</sup>. Se han publicado, hasta fecha, veintiuna ediciones. El finalista fue Víctor Alba<sup>21</sup> con su novela *El*

<sup>14</sup> En unos momentos en los que la represión franquista castigaba duramente a los homosexuales. El 15 de julio de 1954 se publicó en el BOE una extensión de la Ley de Vagos y Maleantes de 4 de agosto de 1933, probablemente el texto legislativo más nefasto del periodo republicano. La extensión incluye como figura delictiva la homosexualidad (capítulo I, Art. 2º y Capítulo III, Art. 6º, 2º) que no aparecía mencionada en la Ley de 1933. En 1970, Ley 16/1970 de 4 de agosto de Peligrosidad y rehabilitación social, en su Art. 2º declara el estado peligroso de los que «realicen actos de homosexualidad», a los que se condena a ser internados en un centro de reeducación y al extrañamiento. Sobre la represión en el periodo franquista de los homosexuales hay una gran bibliografía. Se puede consultar: Arturo Arnalte: *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*. Prólogo de Jerónimo Saavedra; epílogo de Pedro Cerolo (Madrid: La Esfera de los Libros, 2003) y L. Alonso Tejada: *La represión sexual en la España de Franco* (Barcelona: Luis Caralt, octubre 1977) Biblioteca Universal Caralt. Serie Testimonio.

El franquismo copió exactamente el tratamiento dado por la República a los «vagos, maleantes...y homosexuales», es decir, confinamiento en centros de corrección y regeneración. En 1935 el Casa de Trabajo de Alcalá de Henares, que antes había sido cárcel de mujeres y era denominada «La Galera», pasó a llamarse Casa de Trabajo para corrección y regeneración de Vagos y Maleantes. En su fachada podía leerse el siguiente rótulo: UN MUNDO APARTE. VAGOS Y MALEANTES. En mayo de ese año tenía 474 reclusos (Fuente: «Visita a la Casa de Trabajo de Alcalá de Henares» Semanario *Crónica*, 12 de mayo de 1935, Año VII, nº 187. Sin paginar.).

<sup>15</sup> Inés Palou: *Operación Dulce* (Barcelona: Planeta, noviembre 1975) Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos.

<sup>16</sup> Inés Palou: *«Operación Dulce» 2ª* (Barcelona: Planeta, noviembre 1975) Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos.

<sup>17</sup> Inés Palou: *«Operación Dulce» 3ª* (Barcelona: Planeta, 1975) Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos.

<sup>18</sup> Inés Palou: *«Operación Dulce»* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1976).

<sup>19</sup> Mercedes Salisachs (Barcelona, 1916) Antes de recibir el premio había publicado diez novelas en Planeta, habiendo quedado finalista del premio en dos ocasiones, 1955 y 1973. Pudiera decirse que era una «autora de la casa». Siguió publicando en dicha editorial, además de en otras, como Plaza y Janés hasta la fecha. Su última novela, *Reflejos de luna* se publicó en Planeta en 2005.

<sup>20</sup> Mercedes Salisachs: *La gangrena* (Barcelona: Planeta, 1975) Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos.

<sup>21</sup> Pseudónimo de Pere Pagés Elies (1916-2003), escritor catalán militante del POUM y detenido tras la guerra civil. Se exilió luego primero a Francia y luego a México. En 1957 se trasladó a Estados Unidos donde fue profesor en las universidades de Kansas y Ohio. En 1974 volvió a España, donde publicó la citada novela y una serie de libros sobre el marxismo en Cataluña, el movimiento obrero y la resistencia antifranquista. En 1996 publicó sus Memorias.

*pájaro africano*<sup>22</sup>, novela que entre 1975 y 1983 tuvo diez ediciones. La comparación de dichas ediciones de las tres obras indica que el fallo del jurado fue bastante justo. Se ha especulado que Inés Palou se suicidó al no obtener el premio. Necesitaba el dinero para pagar sus descubiertos y no volver a la cárcel. Siendo sin duda cierta esta apreciación no lo es menos que puso fin a sus días antes de que el jurado emitiera su fallo y que el editor Lara, en unas declaraciones a *ABC*, antes del mismo, dejó claro que existían tres finalistas entre los que se encontraba *Operación Dulce*. Fue probablemente su relación sentimental la que le llevó a endeudarse y precipitó el fatal desenlace.

*Operación Dulce* es la historia de un atraco. Algo de lo que la autora tuvo conocimiento en la cárcel. Con este tema compuso un relato estructurado en dos partes con un total de diez capítulos en su primera parte y cinco en la segunda. La trama policial es el estudio de cinco personajes y su relación entre ellos. Tras una reflexión sobre el tiempo, la autora va presentándolos uno a uno en el primer capítulo.

### 3.1. Primera parte: «Veinticuatro horas»

La autora, antes de dar comienzo a la narración nos explica el propósito de la obra: describir la actuación de los personajes que van cometer y atraco y sus vivencias personales.

#### 3.1.1. Los personajes

«Era una chica dulce... se llamaba Caridad» es el retrato de una compañera de reclusión (ver capítulo XXX de *Carne apaleada*) que amaba el riesgo y compartía la vida con un delincuente, apodado *El Oriental*, otro personaje de esta novela. Ha bautizado la operación en alusión a la «dulce Cari»:

A las doce en punto «Operación Dulce», había dicho *el Oriental*. Al principio todos se rieron. Todos menos Caridad. Ella sabía que *el Oriental* la había bautizado así porque se le ocurrió cuando estaba haciendo el amor con ella. Le vino de repente. Como un tiro.

Él la llamaba dulce en aquellos momentos. La llamaba «Dulce» repetidamente. (pp. 10-11).

Dos consideraciones merece el párrafo anterior. La primera, de carácter estilístico, es el empleo por la autora de frases supercortas, que dan rotundidad al texto. ¿De dónde proviene ese estilo? Difícil averiguarlo, pero existen dos posibilidades. La primera una influencia azoriniana. La segunda, en el polo opuesto, una técnica repetidamente empleada por los autores de quiosco como Corín Tellado o Carlos de Santander. Es posible que en la cárcel la autora leyera ese tipo de novelas. En cualquier caso, el efecto conseguido no es, ni mucho menos, negativo.

La segunda cuestión es la obsesión de la autora por el amor y el sexo. Insistiremos más adelante en este aspecto.

<sup>22</sup> *Victor Alba* (Pere Pagés Elies): *El pájaro africano* (Barcelona: Planeta, 1975) Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos.

Otra obsesión de Inés Palou es el tema religioso. De su personaje nos dice:

Caridad no creía en Dios. Decía que todo eso eran paparruchas. Pero creía en santa Gema. Santa Gema era otra cosa. Santa Gema hacía milagros. (p. 11).

Notable confesión. Porque Caridad es Caridad, la compañera de infortunio, pero también Inés Palou, que vivía obsesionada por el amor y trataba de desvincularlo del sexo, de sublimarlo, tanto para adecuar el principio de placer a su realidad como para autojustificarse.

Y la mentalidad perversa de *El Oriental* algo tiene que ver con Senta, con «la dulce Senta», que, en el fondo sólo era un ser egoísta y desequilibrado. Alguien capaz de matar o de llevar al otro, a ella, a Inés Palou, hasta el suicidio.

Pero por encima de su locura, *El Oriental* era un genio para los atracos. Los planeaba a la perfección. Y no deja que ninguna mujer se le vaya si él no la deja ir. Caridad sabe que no puede abandonarle.

«Parecía un monje budista... le llamaban ‘El Oriental’».

Este segundo subcapítulo insiste en la relación entre ambos personajes y va explicando, poco a poco, la mecánica del atraco planeado y sus actores, los otros personajes de la novela. Esta insistencia en explicar las relaciones entre Caridad y *El Oriental* resulta, a todas luces reiterativa.

«Era ingeniero y estaba desesperado. Se llamaba Rogelio en el carné de identidad».

Los siguientes personajes son Rogelio y Elisa. Son amantes y ella está dominada por el alcohol y los somníferos, pero sus grandes amores son Rogelio, por el que ha abandonado a su marido y a sus hijos, y su perrita *Nina*, una caniche enana. La autora nos explica todos estos extremos:

De nuevo la experiencia carcelaria ilustra a la autora, pues había conocido en prisión a mujeres que estaban allí por adulterio, lo que en el franquismo era delito<sup>23</sup>.

Rogelio es amigo de la infancia de Caridad, y ella le presenta al *Oriental*. Se suma al atraco. Es el único camino que le queda para que las cosas cambien.

«Era el cuarto hombre. Huía de la policía. Se llamaba Roberto. Había roto el carné».

A su vez Rogelio presenta a Roberto, un perseguido político amigo suyo a *El Oriental*. Sólo le queda esa salida para huir de España, donde está acabado. A Roberto sólo le preocupa la violencia. La evitó a toda costa en su militancia política.

Esta vinculación política-violencia es una característica del pensamiento de Inés Palou y proviene, tal vez, de su contacto en la cárcel con militantes de ETA. Aunque la propaganda franquista, que vinculaba, precisamente, política y violencia, cuando la mayoría

<sup>23</sup> El movimiento feminista y partidos como el PCE consiguieron arrancar a la derecha la despenalización del adulterio y la legalización de los anticonceptivos. Tras ambas conquistas sucederían la ley del divorcio y la de interrupción del embarazo. La Ley de 26 de mayo de 1978, derogó algunos artículos del Código Penal, entre ellos los delitos de adulterio y amancebamiento. La Ley de 7 de octubre de 1978 despenalizó los anticonceptivos.

de los grupos opositores eran pacíficos, también debió influir en ella. Que la creyera no dice mucho en su favor, y revela, una vez más, que pese a su experiencia carcelaria Inés Palou era una burguesa al uso.

Rogelio ha presentado a Roberto y Caridad. Desde el primer momento, la autora deja claro que se enamora de ella: «A Roberto le inquietaron desde el primer día los ojos de Caridad [...] estaba convencido de que a Caridad le hubieran gustado sus versos. [...] No. No estaba bien que él pensara en Caridad. Aquella chica pertenecía a otro». (pp. 39-40).

«Era el hijo de la abuela Rafaela. Todos le llamaban Rafa».

Rafa es el último personaje del drama, un perro fiel de *El Oriental* que vive con su madre y es medio retrasado mental.

En realidad era la sombra del *Oriental*: era su guardaespaldas. Le seguía como un perrito. Mejor dicho, como un perrazo. Porque Rafa tenía un aspecto impresionante. Alto, gordote, todo un matón. [...]

Lo malo era que a Rafa lo traía de cabeza una mujerona del bar de Paco que se hacía la difícil. El no estaba acostumbrado a esa. Podía ser idiota, pero era todo un macho. Las mujeres del barrio se lo rifaban. (pp. 41-42).

A Rafa, que no gasta nada en él, le gustan las mujeres llenitas y no entiende como su amigo está tan loco por Caridad, tan delgada. Por consejo de su amigo se viste y se perfuma para la cita de «negocios» que el grupo de atracadores va a celebrar en un restaurante.

Esto da paso al siguiente capítulo:

### 3.1.2. «Comida de negocios»

Que está, como siempre, subdividido en varios apartados. El primero de ellos tiene carácter de presentación y sirve para dar paso a los siguientes en los que cada personaje elige un plato diferente, de acuerdo con su personalidad.

«Melón con jamón y Perelada rosado...» es el menú elegido por Caridad, que está impresionada por Roberto y por el amor de Rogelio y Elisa.

«Un Villagodio y Sangre de toro». Eso pidió *El Oriental*, al que preocupa la forma de Roberto de mirar a Caridad. Y siente envidia de la relación entre Rogelio e Isa. También le preocupa Rafa y su relación con la mujer del bar.

«Una paella para dos... y dos sangrías». Eso es lo que piden Rogelio y Elisa. Explican que tras el atraco irán a Suiza. Y Roberto a Casablanca. Pero esto último no es cierto. Roberto irá también a Suiza, con sus amigos, pero no quiere que *El Oriental* lo sepa.

«Riñones al jerez y Alella marfil». Tan succulenta comida es la que elige Roberto. Y de nuevo, su obsesión por Caridad. Quiere emprender una nueva vida, pero con ella.

«'Entrecôte' con patatas y Rioja tinto». El último menú es el de Rafa. Y cuando empieza a comer, deja de pensar.

El siguiente capítulo explica la planificación del atraco.

### 3.1.3. «El plan. El qué, cómo y dónde del golpe»

Ya en su casa, *El Oriental* explica su plan sobre un plano. Se trata de asaltar un furgón que traslada fondos a varios bancos. Aprovechando el momento en que en el mismo queda únicamente uno de los agentes de seguridad, mientras el otro, acompañado de un empleado no armado, entra en el banco llevando una saca, Rafa y *El Oriental* le atacarán y se apoderarán del resto de las sacas. Mientras, Caridad y Rogelio, que están en el banco fingiendo rellenar impresos, se encaminan a la salida y ella finge un desmayo, momento que aprovecha Roberto para desarmar al agente de seguridad y hacerse con la otra saca. Luego huyen todos en un coche conducido por Roberto. Caridad, Rafa y *El Oriental* se bajarán enseguida con el dinero y cambiarán de coche y de aspecto. Rogelio y Roberto abandonarán el coche enseguida y tomarán el metro. Luego se reunirán en casa de *El Oriental* para repartir el dinero, recoger la documentación e irse a aeropuerto.

### 3.1.4. «A cada cual lo suyo»

El alquiler de los coches, los disfraces, las maletas preparadas para ocultar el botín, la huida. No queda nada por programar. Habida cuenta que están fichados, *El Oriental* y Rafa tendrán una coartada. Irán a Barcelona con sus nombres reales y se dejarán ver allí el día antes. Volverán con nombres supuestos en avión, y tras el atraco volverán de idéntico modo a Barcelona, dejándose ver de nuevo. Todo el mundo creerá que no se han movido de allí. Luego, días más tarde, *El Oriental* se reuniría con Caridad en el aeropuerto de Lisboa.

«Operación Dulce» se había puesto en marcha.

«Camino de su apartamento «El Oriental» divagaba con aire de rito... cual si fuera un monje budista camino de la pagoda». *El Oriental*, camino de su apartamento, reflexiona sobre sus inicios, sobre los sabios consejos de primer jefe... y sobre Caridad.

«Equipaje de recuerdos». Rogelio e Isa están preparando su marcha. No deben dejar nada detrás que pueda identificarles. Si por él fuera no llevarían nada, salvo a *Nina*.

«Acaso fuera el amor». Roberto reflexiona sobre su papel en el atraco, y sobre el sentido de su vida, su afición a la lectura, su empeño en ser él mismo. Y sobre su ideal de mujer. Esto le lleva a Caridad. Y ella estará sola, porque *El Oriental* está en Barcelona.

Caridad abrió la puerta [...] sintió que le temblaban las piernas [...] sin saber cómo se encontró aferrada a su cuello. [...] Él empezó a besarla despacio, suavemente. [...] Sin prisa, sin apasionamiento, como si aquel encuentro no fuera el primero. Con la seguridad del que vuelve y se sabe esperado. Con la seguridad de que aquello se prolongaría más allá del reloj y del calendario... (pp. 112-113).

«El tercer ojo». *El Oriental*, en Barcelona, apuesta en las carreras de galgos. Y pierde, cosa en él inhabitual, y que no le hace ninguna gracia. Rafa, a su lado, trata de animarle con una frase hecha: «Desgraciado en el juego, afortunado en amores», lo que le enfada aún más. *El Oriental* está inquieto y encima Rafa le habla de cuernos. Pierde de nuevo. Camino del hotel se acuerda de los monjes budistas. Le gustaría tener un *tercer*

*ojo* capaz de leer los pensamientos y ver las cosas a través de la distancia. Decide llamar a Caridad por teléfono.

«Como el vino rosado...». Caridad y Roberto se han dormido, uno en brazos del otro. Llama *El Oriental* por teléfono y parece que se queda tranquilo. Caridad se refugia en brazos de Roberto. «—Ayúdame, Roberto, ayúdame... si no me ayudas estoy hundida. Tengo miedo.

Y sus besos... sus besos la mecían en un dulce sopor tierno y cálido... como algo familiar... muy familiar. Como el vino rosado. Sí, como el vino rosado...» (p. 126).

El capítulo concluye ahí, con esa utilización excesiva de los suspensivos, algo que no es precisamente un prodigio estilístico.

### 3.1.5. «Operación Dulce»

«Empieza la cuenta atrás: Las ocho. Punto 5»

Son las ocho y Caridad debe tomar una ducha fría y ponerse en marcha. *El Oriental* ha debido de despegar ya de Barcelona. Debe quitarse el olor de Roberto que impregna todo su cuerpo, porque *El Oriental* sería capaz de detectarlo.

Entraría en el cuarto de baño. La besaría y, mojada y todo, se la llevaría a la cama en volandas. *El Oriental* era así. Siempre hacía el amor antes de dar un golpe. Decía que le traía suerte. [...] La puerta se abrió. [...] *El Oriental* avanzó sonriendo. Caridad abrió los brazos esperándole... (p. 131).

«Sigue la cuenta atrás: Las nueve. Punto 4»

Rogelio, cargado de maletas lleva a Isa y a *Nina* al aeropuerto. Le esperarán allí. A las doce, el atraco, y a las tres el despegue del avión para Suiza.

«Sigue la cuenta atrás: Las diez. Punto 3»

Acaba de llegar *El Oriental*. Rafa está disfrazado de chofer, cosa que no le hace ninguna gracia, y su jefe está irreconocible. Se ha disfrazado de señorito finolis, con peluca, sombrero y un bigote negro. Lleva una maleta con las armas. Dos metralletas y una pistola para Rogelio, además de la pistola que nunca se separa de *El Oriental*. Caridad sale del cuarto de baño a las once y pico. Impresiona al retrasado de Rafa:

«Sigue la cuenta atrás: Las once. Punto 2»

Roberto recoge a Rogelio en la Glorieta de Bilbao. Toman café y casi ni se hablan. Roberto está ansioso de contarle a su amigo lo de Caridad. Pero no lo considera oportuno. Las once y cuarto. Tienen que irse. Suben al SEAT 1430. Primera parada en Ayala, 30. Al lado del mercado de la Paz. Las doce menos cuarto. La operación está en marcha y todo está cronometrado.

«Sigue la cuenta atrás: Doce menos cuarto. Punto 1»

Frente al mercado aparca un lujoso Mercedes. El chofer abre la puerta. Una pareja elegante desciende y los tres entran en el mercado. Caridad, *El Oriental* y Rafa han dado

comienzo a su papel en «Operación Dulce». *El Oriental* compra una docena de rosas rojas para Caridad y salen, tras cruzar el mercado, por la puerta lateral que da a la calle Ayala. Suben al 1430. a las doce menos cuarto paran delante del banco, en la calle de Velázquez. Bajan Caridad y Rogelio y entran en el banco.

(Lo minucioso de la descripción y el conocimiento de la geografía madrileña rebela que la autora estudió muy bien el tema y que una de las autoras del atraco debió contárselo en la cárcel de forma pormenorizada.)

«Termina la cuenta atrás: Las doce en punto. Punto 0»

Las doce en punto. Caridad no está nerviosa, pero sí excitada. Y está decidida a irse con Roberto y dejar a *El Oriental*. Ha entrado en el banco y ve llegar al furgón y como el policía de la metralleta y el empleado se dirigen a la puerta principal. Mira a Rogelio y se pone en marcha. Finge el desmayo y Rogelio desarma al policía y se hace con la saca. Corren hacia el coche. *El Oriental* está desvalijando el furgón. E pronto hay un tiroteo y Caridad escucha una ráfaga de ametralladora. Entra en el coche que arranca veloz, conducido por Roberto: «¿Qué ha pasado?—preguntó Caridad. Le he dado, le he dado...—decía Rafa. Y se reía... Calla, idiota— le ordenó *El Oriental*». (p. 141).

Calles Velázquez y Ayala, donde descienden Caridad, *El Oriental* y Rafa. El coche sigue al paseo de la Castellana y Roberto y Rogelio, tras quitarse las pelucas y los bigotes y vaciar las sacas metiendo el dinero en dos maletas, lo abandonan. Cruzan y en Colón se meten en una cafetería a tomar café. Toman también conciencia de lo que ha pasado. El policía, además de la metralleta llevaba una pistola y ha estado a punto de matar a Caridad. La ráfaga de metralleta de Rafa, la ha salvado. Pero atrás queda el policía, tendido sobre la acera, tal vez muerto. Abrumados llegan a Alcalá y toman el metro.

Mientras, Caridad, *El Oriental* y Rafa han cruzado el mercado de la Paz y saludan a la florista. Luego, suben al Mercedes. Y ponen rumbo al apartamento. «Operación Dulce» ha entrado en la historia.

### 3.1.6. «Dispersión de riesgos»

«Los cuatro puntos cardinales»

Rafa está muerto de miedo. Miedo por lo que ha pasado y por estar en el avión, rumbo a Barcelona. *El Oriental* le promete que no le abandonará y menos ahora que ha salvado a Caridad. Antes, en el apartamento, han repartido el dinero: cinco millones cada uno.

«Operación Dulce» había terminado. Sus personajes iban cada cual a su destino.

La rosa de los vientos marcaba, uno tras otro, los puntos cardinales.

NORTE: Rogelio y Elisa. Iban a Suiza. SUR: Roberto. Tenía billete a Casablanca.

ESTE: *El Oriental* y Rafa. Su primer destino, Barcelona. OESTE: Caridad. Caridad tenía que ir a Portugal. Dispersión de riesgos. Cada cual a su destino. (p. 150).

### 3.1.7. «La resaca»

«El color azul de la ilusión... se volvió rojo de sangre»

Rogelio está preocupado. Roberto y Caridad le han contado su relación. El necesita el apoyo de su amigo y sabe que *El Oriental* no es de los que perdonan. Tienen el dinero pero hay un hombre muerto. «Operación Dulce» ha cambiado de color: antes era azul y ahora tiene el color rojo de la sangre.

«La excitación del riesgo... se volvió escalofrío de miedo»

Roberto ha decidido irse con Rogelio y Elisa. Tenían al menos un día para despistar a *El Oriental*. Pero Caridad sabe que nunca va a sentirse segura. *El Oriental* la buscará hasta encontrarla.

### 3.1.8. «La rosa de los vientos»

«Marcaba el rumbo. Primero marcó Este». Elisa ha pasado, junto a *Nina*, todo el día en el aeropuerto. Piensa en sus hijos a los que ya no verá jamás. Sabe que *El Oriental* y Rafa tiene que tomar el avión a Barcelona. Anuncian el vuelo y, desde la cristalera, los ve bajar de autobús y subir al avión, que enseguida despegó. La rosa de los vientos señala el Este.

«Siguió marcando Norte». Elisa mira el reloj. Rogelio se retrasa. Y *El Oriental* estaba pálido. Pero en el aeropuerto no hay ninguna anomalía. Por fin aparece Rogelio, acompañado de Roberto y Caridad. Elisa comprende enseguida.

De pronto, todo cambia en el aeropuerto. Los controles se extreman. Pero Roberto y Caridad consiguen billete. Los inspectores les dejan pasar. La presencia de *Nina* es su salvoconducto: nadie sospecha de dos parejas que llevan una perrita faldera. El avión despegó. La rosa de los vientos señala Norte. Rumbo a Zurich.

«Después... dejó de marcar». La rosa de los vientos ya no señala el resto de los puntos cardinales. Los aviones de Casablanca y Lisboa reclaman insistentemente por los altavoces a los dos pasajeros retrasados, pero nadie atiende y despegan sin ellos.

### 3.1.9. «Captura y huida»

«Los coletazos del tiburón herido». *El Oriental* se dispone a apostar en el canódromo. Allí estaba García, un policía al que conocía desde hacía años. Está preocupado por Rafa, que está nerviosísimo. Va a ventanilla por los boletos y García se dirige a Rafa: «—Oye, tú, ¿no estabas esta mañana en Madrid? ¿Cuándo has llegado?» (p. 168).

Rafa, horrorizado, huye, pero le cogen. *El Oriental*, al ver lo sucedido, escapa también pero con tranquilidad. Se quedará en Barcelona, en casa de Rosa, una antigua amante. Llamará a Caridad por teléfono, a casa de su madre.

### 3.1.10. «Desesperación»

«El amargo sabor del desengaño». *El Oriental* ha encontrado refugio en casa de Rosa. Son inútiles sus intentos de comunicarse telefónicamente con Caridad. *El Oriental*

recela. Piensa en ella y en Roberto y le asalta la duda. Comprueba en control de vuelos que Roberto no ha tomado el avión de Casablanca.

A las tres de la tarde toma el avión para Lisboa. Nadie recela de un estudiante tailandés cargado de cámaras de fotos. *El Oriental* la ha emborrachado y ha asumido su personalidad. A las seis llega a Lisboa, pero Caridad no está ni ha dejado ningún aviso.

### **3.2. Segunda parte: «Tiempo después...»**

En este conjunto de breves capítulos se nos da noticia de las consecuencias personales de todos y cada uno de los actores del drama. Pero la mejor explicación es dejar hablar a la propia autora:

En esta segunda parte se describe la vida de cada uno de los personajes de «Operación Dulce», una vez terminada ésta. Es lo que podríamos llamar la posthistoria, la consecuencia del hecho delictivo en cada uno de sus autores. (p. 179).

#### **3.2.1. «El botín de cada cual: Nostalgia»**

Rogelio recibe un telegrama de Roberto. Caridad ha tenido una niña. Isa, en cambio, ha visto frustrado su embarazo. Ya no podrá tener más hijos. Y no está bien de salud.

Han pasado diez meses. Y sienten nostalgia. Mucha nostalgia.

Han puesto un pequeño taller y se ganan la vida. Han recibido también la visita de *El Oriental*. El timbre sonó tres veces y apareció. Buscaba a Caridad. La buscaría hasta encontrarla. A Rogelio le pareció más loco que nunca. Más enamorado de Caridad que nunca. Con una sola obsesión: encontrarla y matarla.

*El Oriental* le explica la detención de Rafa. Le ha buscado un buen abogado, pero lo tiene muy mal. Está seguro que le van a condenar a muerte. El estuvo escondido unos meses en Portugal y tiene grandes proyectos:

Rogelio avisa a Roberto y a Caridad que estaban en París. Huyen a Londres. Junto con Isa vive su destino:

Ambos comprendieron que estaban definitivamente marcados. Llevaban consigo el lastre de un pesado equipaje de recuerdos.

«Operación Dulce» había tenido para ellos un sabor muy amargo.

Y el botín que les había correspondido tenía un triste nombre: NOSTALGIA.

#### **3.2.2. «El botín de cada cual: Miedo»**

Caridad piensa en su hija y en *El Oriental*. Él nunca quiso tener hijos e incluso la hizo abortar. Se acuerda de los disparos. Del policía tumbado en la acera. Muerto. Piensa en la diferencia entre Roberto y *El Oriental*.

«Operación Dulce» también le había dejado un sabor amargo. Muy amargo. El botín que le había correspondido tenía un nombre de pesadilla, aterrador: MIEDO (pp. 195-196).

### 3.2.3. «El botín de cada cual: Vergüenza»

Roberto está nervioso. Muy nervioso. Lo tiene todo. Dinero, el amor de Caridad, una hija, pero no puede sustraerse a la vergüenza de haber traicionado sus ideales.

De nuevo la autora no entiende bien la militancia clandestina e insiste, una vez más, en vincular política y violencia.

Roberto quiere escribir, quiere crear. Dedicarse a su mujer ya su hija.

Aunque en medio de toda aquella herencia de amor y felicidad, que tenía para él el cálido sabor de los vinos rosados, «Operación Dulce» le hacía sentir un sabor amargo.

«El botín que le había correspondido tenía un feo nombre de: VERGÜENZA».

(p. 206).

### 3.2.4. «El botín de cada cual: Odio»

El Oriental tiene que actuar. Se plantea un secuestro político: «Operación Cónsul»<sup>24</sup>. Ha contratado a un alemán para que busque a Caridad y Roberto. La operación se lleva a cabo secuestrando al cónsul en plena calle. Para liberarlo exigen dinero y la liberación de los presos políticos. Para El Oriental, que se hace llamar ahora monsieur Bardoud, no hay problema, pero lejos de liberar al cónsul tras haber obtenido el dinero y la libertad de los prisioneros, lo asesina. Tras el secuestro, recibe información del alemán. La pareja estaba en París, pero ha volado. Han tenido un hijo, y el marido es escritor. Al Oriental sólo le queda esperar, rumiando su frustración y su odio.

Sintió que el rencor le recorría todo el cuerpo latiendo en sus venas.

«Operación Dulce» había tenido para él un sabor muy amargo.

El botín que le había correspondido tenía un nombre desesperado: odio. (p. 219).

### 3.2.5. «El botín de cada cual: Muerte»

En la Audiencia están juzgando a Rafa. Han pasado diez meses y en la cárcel a aprendido a pensar. Rafa piensa en Rosario, la del bar, en *El Oriental* y en lo que le dice su abogado. Intentará conseguirle un atenuante por problemas mentales. A Rafa, que le digan que está loco no le hace ninguna gracia.

Pero la condena, claro está, es de muerte. Rafa no lo entiende muy bien. El cura le dice que tiene que prepararse. Y tampoco lo entiende. Finalmente llega la hora. Se desmorona cuando le dicen que tiene que morir. La autora nos narra la ejecución en el garrote vil:

Le pusieron una capucha negra en la cabeza. Sintió que le ponían algo alrededor del cuello. Quiso gritar. No pudo. Sentía como un nudo...[...]

Rezará. El cura le había dicho que cuando llegara la hora rezara... En la cárcel había apren-

<sup>24</sup> La autora refleja el secuestro llevado a cabo por ETA en aquellas fechas, en concreto el del cónsul alemán Eugenio Behil, el 1 de diciembre de 1970.

dido un poco a rezar...  
Padre nuestro que est... Cra...ggggg.  
Dejó de rezar.  
El verdugo no le dio tiempo. La vuelta había sido definitiva.  
Todo terminado.  
«Operación Dulce» había tenido para él sabor más amargo para el pobre Rafa.  
El botín que le había correspondido tenía un fatídico nombre: MUERTE. (p. 234).

La autora concluye la novela con una consideración final:

Aquí termina el relato de OPERACIÓN DULCE.  
Pero sus personajes siguen su propia historia  
andando por la vida con su botín a cuestas y  
ante un futuro que es una incógnita para todos.  
A CADA CUAL LO SUYO: EL DELITO JAMÁS  
QUEDA IMPUNE  
Hay que poner la palabra  
FIN  
Aunque la vida siga y la historia continúe... (p. 235).

Así concluye la novela. El paso por la cárcel dejó en la autora un síndrome de culpa que debe ser expiada. No es una gran novela, pero como la anterior, refleja perfectamente los sentimientos de la escritora y tiene un cierto contenido exculpatorio. La vida viene como viene, parece decirnos. El hombre es él y su circunstancia. Algo que Ortega afirmaba y que Sartre hubiera negado con toda rotundidad. No fue Inés Palou una gran escritora, pero no puede negársele su capacidad narrativa. De haber vivido más tiempo habría, sin duda, perfeccionado su estilo, y podía haber tenido un sitio entre la pléyade de escritoras españolas del siglo XX. Por decisión propia no lo quiso así. Entró a formar parte del grupo de personas que deciden que no pueden ni quieren seguir viviendo y, voluntariamente, nos abandonan para siempre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alba, V. (Pere Pagés Elies) (1975): *El pájaro africano*. Barcelona: Planeta, Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos.
- Arco, M. Á. del (2005): *Las alas del Ave Fénix. La política agraria del primer franquismo: 1936-1959*. Albote, Granada: Comares.
- Arnalte, A. (2003): *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*. Prólogo de Jerónimo Saavedra; epílogo de Pedro Ceroso. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Castellá-Gassol, J. (1975): *El libro negro de Sofico*. Barcelona: Dopesa.
- Martín, D. (1937): *El futuro de la Agricultura Nacional-Sindicalista. Programa rural de F.E. de las J.O.N.S.* Valladolid: Afrodiso Aguado.

- Palou, I. (1975): *Operación Dulce*. Barcelona: Planeta, Colección Autores Españoles e Hispano-americanos.
- Palou, I. (1975): *Carne apaleada*. Barcelona: Planeta.
- Palou, I. (1976): *Carne apaleada*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Palou, I. (1977): *Carne apaleada*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Palou, I. (1978): *Carne apaleada*. Barcelona: Planeta, Colección Popular.
- Ribó Durán, L. M<sup>a</sup> (1977): *Ordeno y mando. Las leyes en la zona nacional*. Barcelona: Bruguera.
- Salisachs, M. (1975): *La gangrena*. Barcelona: Planeta, Colección Autores Españoles e Hispano-americanos.
- Tejada, A. L. (1977): *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, serie Testimonio.
- Ynfante, J. (1975): *Los negocios ejemplares: Matesa, Sofico, los negocios del «Caudillo», Rumsa*. Toulouse: Monipodio.
- VV. AA. (1945): *Fábricas de harinas: normas para la adquisición, almacenamiento y venta de los distintos productos, así como para la contabilidad de los mismos. Servicio Nacional del Trigo*. Cuenca: Imp. de Falange.
- VV. AA. (1959): *Veinte años de actuación. Servicio Nacional del Trigo*. Madrid: Taller De Blass.

#### INÉS PALOU: DVA ROMANA IN SAMOMOR

Ključne besede: Inés Palou, španski povojni roman, *Carne apaleada* (*Pretepeno meso*), *Operación Dulce* (*Operacija Ljubica*), pričevanje, oprostitev krivde

Življenje Ines Palou (Agramunt, Lérida, 1923 – Gelida, Barcelona, september 1975) je pogojevala zaporniška izkušnja, prav tako njena dva romana, še posebej prvega, *Carne apaleada* (*Pretepeno meso*), ki je hkrati pričevanje o določenem času in njena avtobiografija, s katero se želi oprati krivde. Zdi se paradoksalno, da je Inés Palou prav njena osebnost preprečevala postati velika pisateljica, saj je zagovarjala skoraj vse malomeščanske predsodke in kazala nagnjenost k afektiranosti. Njena obsedenost z oprostitvijo krivde vodi k takšnim pojmom, kot sta Bog in Ljubezen. Čeprav je imela toliko poguma, da je priznala svojo istospolnost, se literarno v to tematiko ni poglobila. Njeno razumevanje *sočloveka* je oddaljeno, pri čemer se ji izmika najbolj očitno dejstvo: v zaporu se ne ukvarjajo s človeško naravo zapornikov, saj jih z degradiranjem spreminjajo v objekte. Pri tem gre za čisto nasilje države. Negiranje človeškosti v sočloveku je opravičevanje nasilja in vsakega zločina, tako umora kot posilstva ali genocida. Žrtev teh nasprotij je na koncu naredila samomor prav v času, ko je Španija vstopala v novo zgodovinsko obdobje in je za sabo pustila dolgo frankistično noč.

María Pilar Sanchís Cerdán  
Universidad de Ljubljana

## **PEPITA JIMÉNEZ: EL ARTE DE VALERA EN SU OBRA MAESTRA**

**Palabras clave:** Juan Valera, Pepita Jiménez, novela española del XIX, el arte por el arte, idealismo poético, ironía amable

Elegante hombre de mundo, Juan Valera fue el escritor del XIX que más desborda los límites impuestos por su tiempo histórico.

Su vida atravesaba en la época difíciles circunstancias: las complejas relaciones familiares y problemas económicos, así como el desvío de la política activa lo llevaron a retirarse temporalmente a Cabra y a Doña Mencía. Precisamente esa separación de la política activa se resolvería en una magnífica etapa creativa, y el escritor escribiría su obra maestra en medio de un conflictivo panorama español. El mismo Valera confiesa en 1886<sup>1</sup>: «Yo la escribí cuando todo en España estaba movido y fuera de su asiento por una revolución radical [...] cuando más brava ardía la lucha entre los antiguos y los nuevos ideales» (281). Efectivamente, son las novelas amables que escribe las que le ayudarán a evadirse de ese mundo problemático.

Frente a las acusaciones de sus coetáneos, Valera siempre se declaró católico, si bien declaraba su escepticismo y su inclinación al espiritualismo: «creo que tengo a mi manera un espíritu profundamente religioso, si bien cada día me separo más de la religión católica» (Montesinos, 1969: 92). Ciertamente, la ambigüedad definiría la vida del escritor: «Su actitud religiosa, política, moral, social, estética, fue siempre espantosamente ambigua, indecisa, confusa, escurridiza» (Oleza, 1984: 54). Bajo su espíritu conciliador Juan Valera no franquearía nunca límite alguno, manteniéndose siempre bajo las formas del buen tono: «cada uno podrá seguir adorando a Dios según su conciencia. Yo, además, en lo exterior no pienso chocar nunca con las ideas más generales de mi pueblo» (Montesinos, 1969: 92).

### **1. El arte por el arte: la lucha poética de Valera**

En el panorama literario, son éstos, años de exaltación, caracterizados por la crisis irreversible del viejo sistema de creencias y valores, y en los que se fragua el renacimiento de la cultura española en general, y de la novela como género literario en particular, género que oscilaba entre la novela histórica y la novela psicológica. El realismo se impone en España, desbancando a la novela de folletín, y asistimos a la publicación de piezas de la serie realista-naturalista desde una perspectiva estética rotundamente innovadora. Asimismo, se configura la novela de tesis, con su intencionado afán de experimentación científica.

<sup>1</sup> Cito tanto este prólogo de 1886, como el de 1880, por la edición de A. Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU, 1989, (275–284).

La obra de don Juan Valera aparece en medio de esta singular coyuntura literaria proclamando el *arte por el arte*, y rechazando todo criterio moral. La recepción de la novela fue motivo de sonada polémica<sup>2</sup> al entrar de lleno en el debate ideológico y literario del momento: la contraposición entre *realismo* e *idealismo*, y la consecuente crisis a raíz de la controversia sobre la secularización de la cultura y la autonomía del arte. Fiel partidario del arte por el arte, Valera no saldrá nunca de la temática surgida de su primera gran novela: frente a los fértiles novelistas del XIX que utilizaban la novela como «la cristalización literaria propia del momento histórico que estaban viviendo», su idea del arte novelesco «era mucho menos oportunista»; el cordobés consideraba «la creación estética desde la cumbre de la impasibilidad en la que las excitaciones circunstanciales resultan mucho menos estimables que la desinteresada producción de un arte indiferente a un tiempo y a un lugar determinado» (Romero Tobar, 1989: 18).

Su entendimiento del arte se explica a partir de su recia base clásica y, por tanto, de la literatura desde los supuestos de la poética clasicista: Valera concibe al novelista como *poeta* (no en vano fue la fama de poeta la que más anheló). En su trabajo de 1860, *La naturaleza y carácter de la novela*, el escritor afirmó que si ésta «se limitase a narrar lo que comúnmente sucede, no sería poesía, ni nos ofrecería un ideal, ni sería siquiera una historia digna» (186). Se opuso, así, a la novela tendenciosa, al igual que se opuso a introducir en el arte todo aquello que no lo fuera. Ello explica su desdén hacia realistas y naturalistas, que escribían en detrimento de la verosimilitud fantástica en que las obras de arte debían sustentarse: en efecto, lo real es necesario porque da la vía para llegar a lo ideal, pero es la elevación de la realidad al más alto nivel mediante el sentimiento y la imaginación sin límites, la que lleva a esa imagen ideal que el artista traduce en belleza. Valera recoge en su poética esteticista las ideas de románticos para explicar su concepción del arte y de la belleza, con un poderoso componente platónico, y una metafísica que se define en el encuentro de los místicos españoles del siglo XVI y la filosofía idealista hegeliana; ideología conciliadora que toma como punto de partida en su obra el racionalismo armónico de Krause. «Este es el tipo de novela que quiere Valera: novela poetizadora, llena de ficción verosímil o de análisis psicológico, novela de entretenimiento y distracción» (Oleza, 1984: 49).

En el prólogo de 1886, Valera resume su concepción del arte:

Yo soy partidario del arte por el arte. Creo de pésimo gusto, impertinente siempre y pedantesco con frecuencia, tratar de probar tesis escribiendo cuentos. Escribanse para tal fin disertaciones o libros pura y severamente didácticos. El fin de una novela ha de ser deleitar, imitando pasiones y actos humanos y creando, merced a esta imitación, una obra bella.

<sup>2</sup> Esta polémica protagonizada principalmente por José de Navarrete y Luis Vidart ha sido ampliamente comentada por la crítica y está recogida parcialmente en dos de las ediciones empleadas en este artículo, a saber, A. Sotelo Vázquez y L. Romero Tobar (ambas de 1989). El primero reprochó a la obra su carácter inmoral y paganizante, destacando el sutil dardo lanzado por Valera contra los resquicios del viejo mundo, al poner en entredicho la consistencia de la vocación sacerdotal del protagonista de su novela y sugerir la quiebra de la institución matrimonial. Vidart, sin embargo, destacó el papel fundamental de Valera al demostrar el derrumbamiento del misticismo ante la naturaleza humana en su consideración del matrimonio como estado superior al celibato.

Sin embargo, deja siempre una puerta abierta:

[...] puede ocurrir, por un conjunto de circunstancias favorables, por inspiración dichosa, porque en un momento dado todo esté dispuesto como por magia o sobrenatural determinación, que el alma de un autor venga a ser como limpio y hadado espejo donde se reflejan las ideas y los sentimientos todos que agitan el espíritu colectivo de un pueblo, y pierdan allí la discordancia y se agrupen y combinen en suave combinación y armonía. En esto consiste el hechizo de *Pepita Jiménez*. (280–81)

## 2. Un obra de arte por «inspiración dichosa»

Un feliz azar suscitó la voluntad de creación novelística en 1874, de la que da razón *Pepita Jiménez*. La exquisita novela contó con el favor de los lectores: el escritor cosmopolita había superado el marco de inserción de la literatura sin despojarse del enraizamiento de cultura rural de su Andalucía familiar. Él mismo confiesa haberla escrito «en la más robusta plenitud de mi vida, cuando más sana y alegre estaba mi alma, con optimismo envidiable, y con un panfilismo simpático a todos, que nunca se mostrará ya en lo íntimo de mi ser, por desgracia» (1886: 281). Y precisamente de esta feliz circunstancia surge esta historia encantadora que recoge el aire risueño, desenfadado y sensual del *Dafnis y Cloe* de Longo.

Intentó varias veces la redacción de una novela, la primera en 1850 con *Cartas de un pretendiente*, breve muestra en forma epistolar que quedó en mero proyecto manuscrito; también inconclusa quedaría su novela de amor y aventuras del 1861, *Mariquita y Antonio*. Redactada en 1874, *Pepita Jiménez* inicia la etapa de su actividad novelística: *Las ilusiones del Doctor Faustino* (1874), *El Comendador Mendoza* (1876), *Pasarse de Listo* (1877), *Doña Luz* (1878), *Juanita la Larga* (1895), *Genio y Figura* (1897) y *Morsamor* (1899).

Se cree que *Pepita Jiménez* fue escrita de manera *impremeditada* en los pueblos cordobeses de Cabra y Doña Mencía entre 1873 y 1874, pero son escasas las noticias acerca de la redacción de la novela. En carta del 13 de febrero de 1874 anota el escritor: «he empezado a escribir una novela que no publicaré hasta que esté concluida [...]. La nueva novela tiene un título extraño para una novela. Se titula *Nescit labi Virtus*<sup>3</sup>» (en Romero Tobar, 1989: 24). En menos de un mes, comenzaría a publicarla por entregas en la *Revista de España*. El éxito de la novela fuera de España fue tan amplio y halagador para su autor como lo estaba siendo dentro: las numerosas ediciones de la novela y la abundante crítica, así como la aparición de otras versiones y el gran estímulo ejercido entre sus contemporáneos, dan fe de la amplia divulgación de la obra.

Las correspondencias temáticas, compositivas o microtextuales se repetirán, no sólo en sus novelas siguientes (en especial, las equivalencias con su personaje femenino o los aspectos místicos), sino también en otras novelas posteriores, al inaugurar una serie de literatura que iniciaba su trayectoria en la década de los sesenta: el tema del sacerdote enamorado pasa a convertirse en una variante de los triángulos amorosos, perdiendo su

<sup>3</sup> Efectivamente, aunque lo conservó como lema del libro, cambiaría el título comprendiendo que estando en latín no le proporcionaría ni un lector.

anterior función moralizante; se trabaja el modelo del personaje femenino con especial cuidado de su construcción psicológica; y la ya practicada forma epistolar ejerce una reincidente influencia en los últimos años del XIX.

### 3. La narración del relato: entre el idealismo más poético y la dulce ironía

Importante es la huella del texto de Longo, *Dafnis y Cloe*, que Valera admiraba por el cuidadoso estudio de sus caracteres, el tratamiento del paradisíaco paisaje natural y la exaltación del amor carnal. La sublimación de la realidad que él mismo aplicará a su novela: «Una novela bonita no puede consistir en la servil, prosaica y vulgar representación de la vida humana: una novela bonita, debe ser poesía [...] debe pintar las cosas, no como son, sino más bellas de lo que son» (1880: 276). Efectivamente, todo es bello en *Pepita Jiménez*: en un bellissimo escenario andaluz, los personajes se limitan a socializar sin que exista apenas desavenencia alguna. Mediante un lirismo recatado, a través de la ironía, el autor nos presenta una historia idílica y perfecta. Y no es de extrañar, teniendo en cuenta lo aficionado que era Valera a los cuentos, que el final de su obra maestra adopte ese aire maravilloso de final feliz tan característico de este género.

Destaca la majestuosa técnica narrativa en la que el lector es partícipe y adelanta los sentimientos del héroe antes de que estos se hagan explícitos, así como es magistral el análisis de los sentimientos íntimos, la captación del paisaje envolvente y la gradación de la experiencia erótica que va implicando a los protagonistas.

#### 3.1. El hallazgo de un manuscrito: un modelo de escritura idealista

La novela está estructurada en cuatro partes: un prefacio escrito por la persona que ha encontrado el manuscrito; *Cartas de mi sobrino*, en las que el joven seminarista escribe a su tío, el Deán, ofreciendo al lector un grandioso análisis de conciencia; *Paralipómenos*, que reconstruye los acontecimientos sucedidos posteriormente a las cartas; y *Epílogo*. *Cartas de mi hermano*, que contiene extractos de las cartas enviadas por don Pedro a su hermano el Deán tras el matrimonio de Pepita y Luis<sup>4</sup>, presentando un repaso final de los personajes y concediendo a la novela su cierre.

Mediante una vieja técnica narrativa<sup>5</sup>, el hallazgo de un manuscrito, Valera introduce la historia y se desliga de la narración, y aunque esta fórmula incapacita al personaje para la manifestación totalmente sincera de sus sentimientos, observamos sin impedimentos su veloz enamoramiento a través de las quince cartas<sup>6</sup> que escribe: las primeras, caracte-

<sup>4</sup> Las voces narrativas representan un papel importante en los relatos de Valera, permitiéndole establecer diferentes puntos de vista.

<sup>5</sup> La forma epistolar responde al estímulo que la tradición literaria cercana ejerció: la fórmula de contar una historia a un receptor que se incorpora al relato como un personaje más, había sido de gran atractivo, especialmente en la literatura del XVIII, como signo de modernidad en ese verismo que el testimonio personal ofrecía; así como la corriente que hacía uso de ésta a modo de indagación psicológica del protagonista (i.e. *Werther* de Goethe, 1774).

<sup>6</sup> La gran experiencia del autor gracias a su vasta correspondencia personal (sus famosos epistolares, son ejercicios de estilo de un indiscutible carácter literario en los que Valera muestra los secretos de su alma), le aseguraba el éxito en este formato.

rizadas por extensos párrafos llenos de imágenes sensoriales, presentan los caracteres, los escenarios y el conflicto; mientras que las últimas, en párrafos cortos, rebosantes de citas bíblicas o eclesiásticas, subrayan la lucha del seminarista por causa de sus prejuicios espirituales y sociales. En las tres intermedias el joven confiesa las primeras aproximaciones físicas entre él y *Pepita Jiménez*.

Para Valera importa la forma de su novela no la acción por eso ésta es pobre: ante ese «enredo, hartó sencillo o casi nulo», el valor de su novela «estriba en el lenguaje y en el estilo, y no en las aventuras» (1886: 280). Se desprende de inmediato el gusto por los clásicos en el delicado estilo narrativo, elegante y natural, y en el ritmo tranquilo del escritor, así como el gusto por el lenguaje espiritual místico, patente en la relación exhaustiva de las citas tomadas sobre todo de autores místicos del Siglo de Oro, así como de la Biblia. En su prólogo de 1880 Valera escribe: «tuve la ocurrencia dichosa [...] de acudir a nuestros místicos de los siglos XVI y XVII. De ellos tomé a manos llenas cuanto me pareció más adecuado a mi asunto, y de aquí el encanto que no dudo que hay en *Pepita Jiménez*» (276).

En esa importancia que el autor da a la prosa bien escrita y al decoro lingüístico, en línea con sus principios estéticos y su idea del buen gusto, estriba su decisión de negarse a transcribir lo grotesco y disparatado del lenguaje coloquial del habla andaluza<sup>7</sup>. No obstante, consiguió conferir a su obra un singular casticismo mediante ciertas construcciones jergales o familiares (del tipo *sin decir oxe ni moste*) y hasta se permitió algunas imprecaciones en caló en boca de la criada.

El pasaje en el que Luis Vargas se encuentra en el campo antes de acudir a su cita con Pepita concentra los recursos estilísticos y de construcción narrativa más llamativos. Todo en la naturaleza refleja esa característica exaltación de los encuentros amorosos: el cielo, las estrellas, el rocío, los ruiseñores. Ciertamente, digna de destacar es la importancia de los símbolos que aparecen en la novela. Es evidente el papel del héroe masculino que representa el poder eclesiástico, frente al poder civil de la viuda. No me detendré en este aspecto, pues será largamente analizado al hablar del conflicto de la obra; sin embargo, no puedo dejar de mencionar la figura de los caballos: tras su paseo ecuestre a la finca de La Solana y la posterior doma del caballo se esconde la metáfora a la masculinidad, fuerza emblemática de la potencia del dominio viril mediante el cual don Luis alcanza el prestigio erótico ante la mirada de la joven viuda. Asimismo, es fundamental la simbología relacionada con la naturaleza y que se extiende desde el papel simbólico de los huertos, en los que se encuentran y terminan encerrándose los enamorados, hasta la correlación entre luz-oscuridad –subrayada por la potencia genesíaca que emana el anochecer del paisaje natural–, pasando por el marco de fiestas paganas en las que el novelista encierra la acción. Todo ello envuelve una significación inequívoca que remite al proceso de amor vital que subyace en la novela: la llegada de Luis al pueblo en torno al equinoccio de primavera; el presagio que anuncia la fiesta de la Cruz de Mayo –tiempo en que Pepita

<sup>7</sup> Aspecto por el que fue reiteradamente atacado por la crítica. En la misma novela, en *Paralipómenos*, Valera justifica el habla de Antoñona en su entrevista con el seminarista: «no se puede negar que Antoñona estuvo discretísima en esta ocasión, y hasta su lenguaje fue tan digno y urbano, que no faltaría quien le calificase de apócrifo» (310).

deja el luto–; la exaltación en la celebración del solsticio de Verano en la noche de San Juan. Por último, cabe señalar la magnífica conciliación entre catolicismo y paganismo que se presenta al final de la novela en los interiores de la casa de los esposos mediante las capillas católicas y las iconografías eróticas en el jardín representando a Amor y Psiquis, a Dafnis y Cloe, y la estatua de Venus de Médicis; amor platónico junto a misticismo en ese característico panfilismo que caracteriza a Valera, y que se hace explícito en la novela: «Luis [...] concierta la viva fe y el amor de Dios, que llenan su alma, con este amor lícito de lo terrenal y caduco» (391). Sin olvidar la fuerza conclusiva que tienen las referencias citadas en los versos del final, *Nec sine te quidquam dias in luminis oras Exoritur, neque fit lætum, neque amabile quidquam*, que confirman esa buscada proyección de la novela hacia la eternidad.

### 3.2. En la eternidad, unos personajes de fábula en un lugar de ensueño

Valera señala en su trabajo de 1860 que «dentro de un tiempo y de un espacio conocidos, siéndonos conocidas también cuantas cosas en ese espacio y en ese tiempo se encierran, no es dado imaginar nada absoluto» (192). Y es precisamente ese «algo absoluto» lo que Valera persigue. La única referencia temporal que tiene el lector en cuanto a la historia es la dada a través de las cartas y de la narración en *Paralipómenos*, y la breve alusión a los cuatro años transcurridos desde el matrimonio de los protagonistas.

En efecto, Valera «se inhibe del tiempo» (Oleza, 1984: 60): las coordenadas espacio-temporales se subordinan al proceso psicológico de los personajes, al conflicto sentimental, y en esa característica indeterminación temporal y espacial, inventa un enclave geográfico innominado sin preocuparse de precisar una cronología exterior. Geografía imaginada que, sin embargo, muestra una obvia localización en la pintoresca Andalucía natal del autor, cuyos escenarios remiten a los lugares imaginados en otras obras: el mismo ambiente que la Villalegre de *Juanita la larga*, o la Villabermeja de *Las ilusiones del Doctor Faustino*. Aunque no amó mucha la vida en el campo, lo cierto es que la hermosura del campo andaluz suscitaba la vena narrativa en Valera: sus vivencias proporcionan el escenario natural de sus novelas, personajes, jerarquías sociales, paisaje, pueblos y costumbres. En *Pepita Jiménez*, el autor recoge esas tierras andaluzas de cerros, olivos y viña; los alrededores de un pueblo agrícola con sus huertas y sus sembrados, pero desde su filtro embellecedor. Además, como bien apunta Montesinos, la naturaleza «interviene tanto en el desarrollo de la novela que es casi uno de los protagonistas» (1969: 103); a pesar de que la sugestión del ambiente está lograda con pocos toques, el paisaje se incorpora plenamente a la trama. Es de importancia trascendente la captación de don Luis por parte de la naturaleza que modifica su conducta, sus sensaciones y sus sentimientos. El seminarista describe ampliamente en sus cartas el pueblo andaluz con el mismo amor que lo haría el propio escritor. La naturaleza transmite su sensualidad a los protagonistas, despertando sus sentimientos más naturales. En carta del 4 de abril, Luis escribe: «Siento una dejadez, un quebranto, un abandono, de la voluntad, una facilidad tan grande para las lágrimas; lloro tan fácilmente de ternura al ver una florecilla bonita o al contemplar el rayo misterioso, tenue y ligerísimo de una remota estrella, que casi ten-

go miedo<sup>8</sup>) (184). Ese mismo impulso natural será el que lo haga entrar en la habitación de Pepita en una noche mágica, la de San Juan, que ejerce fuertemente su poder sobre él, haciendo despertar el sensualismo en su espíritu joven. Así lo anuncia el narrador: «don Luis se sintió dominado, seducido, vencido por aquella voluptuosa naturaleza, y dudó de sí» (319). En la oscuridad de los campos el paisaje embriaga al joven antes de acudir a su cita con la viuda, «el cielo sonreía con mil luces e incitaba a amar; las estrellas se miraban con amor unas a otras; los ruiseñores cantaban enamorados[...]; la tierra toda parecía entregada al amor en aquella tranquila noche» (320), toda una atmósfera de erotismo que presagia lo que está por acontecer: «todo era profano y no religioso. Todo era amor y galanteo [...] siempre el caballero cristiano logra su anhelo con la princesa mora, en la noche o en la mañanita de San Juan» (321–22).

La trama gira en torno a los dos protagonistas, con vagas intervenciones de los otros personajes, que ejercen un papel funcional en la novela y que carecen de interés por sí mismos, a no ser por la vieja doméstica, Antoñona, el personaje secundario de mayor vivacidad (fiel nodriza, que usa su astucia para doblegar la mano del seminarista en favor de Pepita). Sin duda, importantísima es la evolución del protagonista en cuanto a sus pensamientos y sentimientos: Luis Vargas<sup>9</sup>, joven seminarista inexperto, hijo natural reconocido del rico cacique del pueblo, y lleno de anhelos místicos, se siente un espíritu superior por su dedicación, y como tal se empeña en querer despreciar los bienes terrenales. A ello se aferrará para no reconocer su enamoramiento: al orgullo ante la posibilidad de dejar escapar el ideal de su vida, al amor propio que él mismo reconocerá al final de la novela: «No era más que orgullo lo que me movía. Era una ambición mundana como otra cualquiera» (348). Un mundo falso y pueril construido en ese ideal místico y que se desvanece ante la primera experiencia real: una mujer de carne y hueso, Pepita Jiménez.

Sin embargo, don Luis es el personaje pasivo, el seducido. En la actividad de la bella y sagaz viuda observamos una nueva presentación del personaje de la mujer, que toma las riendas. No en vano, Pepita Jiménez se convertiría en uno de los mitos de la literatura moderna española como ejemplo de mujer decidida. En efecto, su personaje inunda toda la obra; la naturaleza de Pepita Jiménez es más profunda que la de cuantos hombres la rodean. Altiva, en una sociedad patriarcal, empujada a casarse con un viejo decrepito y avaro, tras enviudar, Pepita no bajará la guardia ante cualquier nuevo aspirante que ella no desee, eligiendo no someterse a ninguna voluntad. Su posición de independencia gracias a su viudez (que impide que su honor pueda estar en peligro) y a su plena autonomía económica le permiten esa soberbia, como medio de recuperar el prestigio con su decisión. Aunque sus circunstancias le dificultan el rehacer su vida, su orgullo, en un ambiente de personajes rústicos a los que ella, en su elegancia, se considera superior, la sostendrá para ambicionar la felicidad esperada. La actitud innovadora de Pepita se observa, además, en su fogosidad: encarna la pasión amorosa y activa, moviéndose con instinto y discreción

<sup>8</sup> Los fragmentos extraídos de la obra pertenecen a la edición de L. Romero Tobar, Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>9</sup> Azaña afirma en su trabajo que «don Luis de Vargas incorpora algunos sentimientos personales de Valera» (1990, LIII), sin embargo, no discutiré de manera especial en este trabajo los rasgos biográficos que impregnan la novela, sobre todo, por considerar que estos se reducen a los mencionados en el ensayo, esto es, los ambientes, escenas y tipos andaluces.

(no debemos olvidar la sociedad rural tradicional en la que vive, patriarcal y ultracatólica); rebelde, se niega a entrar en razón ante la perspectiva de perder lo que más desea en el mundo; astuta, se refugia en su alcoba y el seminarista la sigue, en una escena ardua y hasta chocante, que supondrá la renuncia de este último a todas las aspiraciones místicas con las que había soñado. Pepita consigue lo que anhelaba. Todo ello contrasta con su activa vida religiosa: entregada a sus problemas de conciencia, ensueños e imaginaciones confusas y religiosas, cree tener experiencias místicas que son más bien una excusa. Efectivamente, «bajo la serena superficie, se adivina en Pepita un pesar o una frustración que la trae también el alma ausente» (Montesinos, 1969: 104). El lector tiene que generar su opinión de la viuda a partir de las referencias de otros personajes, sin embargo, los personajes que la interpretan tal vez la deformen: don Luis bajo su amor, el Vicario desde su bondad y diplomacia, el conde por despecho, o don Pedro por sus juicios extremadamente favorables. La única posibilidad de interpretación es la lectura entre líneas que nos hace descubrir una mujer incapaz de entender que la religión pueda superar a su amor; una joven que «no empieza, naturalmente, a ser ella misma hasta que no despierta su alma de mujer, hasta aquella «mirada ardiente» que levanta en vilo a don Luis» (*Ibid.*: 106).

### 3.3. Entre el amor divino y el amor humano

La estrecha relación entre erotismo y espiritualidad, la coacción que producen las creencias religiosas contra el valor del instinto natural son la base de la novela.

La Andalucía rural hermosa y tentadora, que se nos muestra es también la Andalucía caciquil sin signos de modernidad en la que no podía faltar el componente religioso, resultado de una sociedad católica tradicional. En efecto, todo gira en torno a la religión. Los personajes de Valera tienden al misticismo y así sucede en la novela, aunque es éste un misticismo hipócrita: Vargas es un místico frustrado que después de pasar doce años en el Seminario se dará cuenta de su falsa vocación. El ambiente en casa de Pepita respira religiosidad: tras su primer matrimonio, la joven viuda se refugia en la religión, se imagina que su alma está llena de un amor místico que se satisface sólo con Dios, pero de nuevo es un falso misticismo debido a «que no ha salido a su paso todavía un mortal bastante discreto y agradable que le haga olvidar hasta su niño Jesús» (31). La actitud de los personajes hacia la religión es fundamental en el carácter de la novela: el comprensivo aunque ingenuo Vicario, que se complace de las confidencias de Pepita; don Pedro, cuyo materialismo contrasta con el espiritualismo de su hijo y al que le gustaría que su heredero dejase los hábitos; Antoñona que usa la religión, de manera práctica y celestinesca, para pedirle a Luis que por misericordia vaya a ver a su señora; y el Deán, caracterizado por su «manga ancha». Ante esta visión de una religión tan poco genuina (protagonistas de un falso misticismo, curas que carecen de impacto, personajes que utilizan la religión a su antojo), ¿acaso no se refleje el escepticismo de Valera? Sin duda, el escritor contrapone los sentimientos de dos bandos opuestos del sexenio revolucionario: la secularización y la fe más ferviente, y como respuesta, la felicidad que sólo puede conseguirse mediante la elevación del espíritu que en la novela «encuentra su grandeza en el matrimonio» (Sotelo Vázquez, 1989: 18). De esta manera, el conflicto de la novela plantea el tema del

amor divino y el amor humano: «Valera se aplicó en las novelas a escudriñar los sentimientos de sus personajes» (Azaña, 1990: 220) y tema central de la novela es el análisis psicológico del alma del protagonista y, junto a éste, el amor. El conflicto amoroso que se plantea hace que el análisis psicológico se centre en los protagonistas, remitiéndonos así al verdadero conflicto que presenta la novela, la desconversión del seminarista como resultado de su enamoramiento: «orgullosamente afanado en sus pensamientos de amor divino va paulatinamente perdiendo esos afanes en aras de un amor terrenal que tiene como foco a la joven viuda» (Sotelo Vázquez, 1989: 66). Luis representa el paradigma de aquel que no ve más allá de sus valores místicos: estudiante de clérigo orgulloso en su ideal de alcanzar a Dios, se resiste a aceptar su enamoramiento, intentando explicar lo que Pepita le inspira desde la pureza. Sin embargo, poco a poco, esa pasión amorosa irá creciendo culminando con la entrega de los enamorados en la noche de San Juan. Pepita lo saca de su mística ineficiente, aun rebajando sus ideales soñados, y finalmente, Luis tiene que admitir que su vocación no es auténtica, que ha sido una vocación forjada por sus lecturas, sus imaginaciones, sus ideales. «El amor combate y finalmente arruina en su corazón la soberbia clerical» (Azaña, 1990: 232). El seminarista se transforma totalmente, se humaniza<sup>10</sup>.

El ansia de absoluto de don Luis queda rota cuando se entrega a la viuda y deberá conformarse con ser un buen casado: es un fracaso dichoso, y sin embargo, don Luis «no olvida nunca, en medio de su dicha presente, el rebajamiento del ideal con que había soñado» (390). Esa victoria del amor con una cierta melancolía no es más que la mano armonizadora de Valera queriendo, de nuevo, resolver el final de su obra con el espíritu conciliador que la caracteriza. Como bien apunta Sotelo Vázquez: «En tal desenlace se quiso ver, desde un buen principio, la mano de Valera armonizando amor divino y amor humano, mundo de la mística y mundo de la razón, espíritu y naturaleza, vida beata y vida familiar y doméstica» (1989: 67). Ciertamente, los jóvenes se casan, pero la religión no abandona su vida conyugal, «Luis [...] concierta la viva fe y el amor de Dios, que llenan su alma, con este amor lícito de lo terrenal y caduco» (391). Así, Valera pretende dejar fuera toda duda: el goce humano no se antepone a la religión; y del mismo modo, el misticismo no se entiende sin el amor personal, pues, «comprende y afirma Luis que el hombre puede servir a Dios en todos los estados y condiciones» (Sotelo Vázquez, 1989: 67). Conciliación entre catolicismo y paganismo que el autor universaliza con los ya citados versos del final de la novela. Azaña señala acertadamente que «si hay alguna tesis en *Pepita Jiménez* [...] es la de presentar este acuerdo [acuerdo de espíritu y naturaleza que constituye lo humano] bajo figuras novelescas» (1990: 240); sin embargo, «la enseñanza no es [...] el fin de la novela, sino una repercusión, un efecto moral» (Sotelo Vázquez, 1989: 59).

<sup>10</sup> Según Azaña, el trasfondo real que generó la ficticia historia de amor del seminarista y la viuda fue el caso de una persona de la familia del autor: doña Dolores Valera y Viaña, la cual, casada en primeras nupcias con un anciano por determinación de su madre, tras enviudar, volvió a matrimoniar con su joven prometido y ex-seminarista don Felipe de Ulloa, hechos ocurridos en Cabra en 1829. Azaña cree que Valera «aprovechó en la novela el suceso de estos amores embelleciéndolos» (1990: 223) a través de su filtro poético, caracterizado por el platonismo y el misticismo.

No obstante, este conflicto ha llevado, de hecho, a interpretar la obra como una verdadera novela de tesis –a pesar de la oposición de Valera a este género y de su insaciable defensa del arte con el único objetivo de deleitar– debido a la intencionalidad moral que parece desprender, y a que el sentido religioso de los textos incorporados parece ir más allá de esa inocente finalidad que el autor declara. Sin embargo, desde las primeras líneas de la novela se advierte que Vargas no tiene vocación; conducido a estudiar el sacerdocio, el misticismo del seminarista no es auténtico. Por ello, «no se plantea en el ánimo de don Luis ninguna batalla» (Azaña, 1990: 233), el joven no huye, no evita el peligro, no lucha, luego, no hay conflicto tremendo en la obra como lo hubiera habido en la novela de tesis, «el conflicto entre entrega a la vida y renuncia a ella, entre sensualismo y ascetismo, se escamotea y se reduce a un caso particular de vocación fallida» (Oleza, 1984: 61). Efectivamente, Valera crea multitud de ocasiones para la tragedia pero no las lleva al extremo: el clérigo no es aún cura; la mujer es viuda, no casada; el padre abandona el cortejo en favor de su hijo; el pueblo no envidia a Pepita Jiménez sino que quiere su felicidad ... Ambos son libres de amarse y así lo harán, como señala Azaña: «El toque estaba en que la seducción del seminarista no fuese el lance vulgarmente obsceno de la mujer experta que desbrava a un inocentón, ni el perdimiento de una jovencita angelical, ni un caso de funesto adulterio» (1990: 223). Constantemente se muestra al lector lo que podría ser y no es: si el joven no hubiera encontrado a Pepita, por cuyo amor se da cuenta de ese falso misticismo, hubiera tenido el fin del clérigo falso, pero la encuentra. Final armónico, pues, en línea con ese espíritu conciliador de Valera, que atenúa los focos del conflicto para resolverlo todo en un cuento amable a la ya mencionada manera de *Dafnis y Cloe* que «no consagró su obrilla a Minerva ni a Temis, sino a las ninfas y al amor, y que logró hacerse agradable a todos los hombres» (Valera, 1860: 197).

### 3.4. El genio de la amable ironía

Oleza escribe en su trabajo que «su realismo idealizador [de Valera], poético, esteticista, que deleita imitando, también muerde en la realidad [...] aunque casi siempre con ironía y de pasada» (1984: 52); el mismo escritor lo reconoce en el prólogo de 1880: «En mi novela además hay cierta ironía bondadosa y cándida, y cierto humor» (280). No es de extrañar que un autor como Valera, cuya vida misma se caracterizó por una constante ironía, hiciese uso de ésta en su obra; ironía que conduce al mismo tiempo a una intencionada ambigüedad, y que comienza ya con el mismo prefacio, asentando el tono que va a caracterizar toda la obra.

Éste, a pesar de la forma documental que presenta, sugiere que todo es producto de la imaginación: la técnica narrativa utilizada se vale del cambio de perspectiva y la introducción de la opinión del narrador en el relato para destruir cualquier intento de objetividad. Ante estas diferentes perspectivas el lector tiene que prestar atención, en ocasiones no sabemos quien narra o escribe. Prueba de esa incertidumbre es la duda que se establece respecto a la autoría de *Paralipómenos*: ¿podría un Deán tener la *manga ancha* que tiene el autor del mismo? Valera puede justificarlo ya que no hay nada en la obra contra la

moralidad cristiana y sí contra el falso misticismo. Para Whiston, la intención de Valera era incorporar tanto un punto de vista liberal como uno conservador a la hora de juzgar los acontecimientos, además, el «señor Deán» se propuso contar lo ocurrido y no probar ninguna tesis: «the Dean's liberal detachment and lack of rigidity are balanced by the exemplary nature of the work and its fidelity to experience» (1978: 29).

La ambigüedad se extiende a los personajes: la ironía de Valera impregna tanto los personajes religiosos como los que no lo son. Las diferentes opiniones respecto a la protagonista inciden en esa ambigüedad obligando al lector a formarse un retrato con las virtudes y defectos de la viuda a partir de lo que cuentan otros personajes. Asimismo, es paradójico el comportamiento de la viuda, que en su enamoramiento llega casi hasta la locura y el sacrilegio. Tampoco nos podemos fiar de Luis, que cuenta lo que otros dicen a través de sus propias palabras, y que intenta esconder sus sentimientos. Sorprende del mismo modo la actuación de don Pedro que tras haber enviado a don Luis al Seminario, como «si quisiera desembarazarse de un testigo inoportuno» (Azaña, 1990: 227) vela por la felicidad de su hijo como padre ejemplar. El autor, se burla, además, del protagonista, jugando con su aparente sinceridad. El hecho de que las personas que lo rodean sean partícipes de su amor por Pepita sin él saberlo, convierten las serias reflexiones espirituales de don Luis en una parodia risible de citas ascéticas. Y se burla también –eso sí, en una burla amable– del lector que cree saberlo todo y, sin embargo, no tendrá noticia hasta bien avanzada la novela del conocimiento de don Pedro «punto por punto» (375) de los amores de don Luis con Pepita, momento a partir del cual cobran nuevo sentido las intervenciones de Antoñona y los consejos del Deán.

La misma ironía atañe al hecho de que el propio Luis se plantee la situación de la religión en España, preguntándose si «¿hay verdadera vocación en los que se consagran a la vida religiosa y a la cura de almas, o es sólo un modo de vivir?» y algunas frases más adelante afirmando: «siento en mí una verdadera vocación» (169). Del mismo modo, se acumulan textos espirituales del Siglo de Oro y citas bíblicas, impregnados de una aguda ironía que ofrecen numerosas posibilidades. Ejemplo ilustrativo es aquel en el que don Luis describe las manos de Pepita y justifica su atención comparándola con Santa Teresa, «creo que Santa Teresa tuvo la misma vanidad cuando era joven, lo cual no le impidió ser una santa grande» (189).

Mostrada como una persona muy religiosa, Pepita refleja también la ironía de la obra cuando antepone su amor a ese fervor religioso que parecía poseer: así será cuando la viuda ose pedir a su, hasta el momento idolatrado, niño Jesús, no quedarse con don Luis sino cedérselo a ella, cuando quiera competir con Dios por él («soñaba con robársele a Dios» (281)), o cuando rechace la consolación en la religión que le sugiere el Vicario o ese amor místico que le ofrece el protagonista.

Al igual que la obra, la ambigüedad caracterizó también las afirmaciones que Valera hizo respecto a ésta. Sostuvo su propósito de deleite tajantemente en su prólogo a la edición de 1880: «Mi propósito se limitó a escribir una obra de entretenimiento. Si la gente se ha entretenido un rato leyendo mi novela, lo he conseguido y no aspiro a más» (276);

sin embargo, en 1886 escribiría: «Si alguna consecuencia debe sacarse de un cuento, lo que del mío se infiere es que la fe en Dios [...] eleva el alma, purifica los otros amores, sostiene la dignidad humana y presta poesía, nobleza y santidad a los más vulgares estados, condiciones y maneras de vida», y añadiría que «como yo era hombre de mi tiempo, profano, no muy ejemplar para mi vida penitente y con fama de descreído, no me atreví a hablar en mi nombre e inventé a un estudiante de clérigo para que hablase» (283), extendiendo esa ambigüedad a la polémica establecida sobre la interpretación de su obra como novela de tesis o no.

Numerosas son las interpretaciones que pudieran hacerse en base a esa ambigüedad tan característica de Valera; sin embargo, esa ironía, siempre amable, se resuelve al final del libro con su singular intención conciliadora: disipando cualquier duda que el lector pueda tener, el escritor nos ofrece un final de cuento de hadas, caracterizado por una idílica armonía que embriaga a todos los personajes de la novela. En efecto, «todo prospera» (388).

## BIBLIOGRAFÍA

- Azaña, M. (1971): *Ensayos sobre Valera*. Madrid: Alianza.
- Azaña, M. (1990): «La novela de Pepita Jiménez». En: Enrique Rubio Cremades (ed.), *Juan Valera*. Madrid: Taurus, 213–244.
- Bravo Villasante, C. (1989): *Vida de Juan Valera*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Montesinos, J. F. (1969): *Valera o la ficción libre: ensayo de interpretación de una anomalía literaria*. Madrid: Gredos.
- Oleza, J. (1995): «Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso». En: Cris­tóbal Cuevas (ed.), *Juan Valera. Creación y crítica*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, 111–146.
- Oleza, J. (1984): *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia.
- Valera, J. (1860): «De la naturaleza y carácter de la novela». En: Luis Araujo Costa (ed.), *Juan Valera. Obras completas*. Madrid: Aguilar (1958–1968), 185–197.
- Valera, J. (1989): *Pepita Jiménez*. Leonardo Romero Tobar (ed.). Madrid: Cátedra.
- Valera, J. (1989): *Pepita Jiménez*. Adolfo Sotelo Vázquez (ed.). Barcelona: PPU.
- Valera, J. (1880): *Pepita Jiménez* – «Prólogo de la edición de 1880». Madrid–Sevilla: F. Fe. En: Adolfo Sotelo Vázquez (ed.). Barcelona: PPU, 1989, 275–277.
- Valera, J. (1886): *Pepita Jiménez* – «Prólogo de la edición de 1886». New York–Appleton. En: Adolfo Sotelo Vázquez (ed.). Barcelona: PPU, 1989, 279–84.
- Whiston, J. (1978): *Valera, Pepita Jiménez*. London: Grant and Cutler.

PEPITA JIMÉNEZ:  
VALEROVA UMETNOST V NJEGOVEM NAJBOLJŠEM DELU

Ključne besede: Juan Valera, Pepita Jiménez, španski roman 19. stoletja, larpurlartizem, poetični idealizem, prijazna ironija

Avtorica članka zgoščeno obravnava značilnosti najpomembnejšega romana Juana Valere, *Pepita Jiménez*. V njem je ta pomembni pisatelj 19. stoletja uporabil literarna sredstva, po katerih je segel tudi v drugih svojih delih. Posebej je izpostavljen Valerov zagovor larpurlartizma in odsev te tendence v preprosti vsebini romana, ki se vztrajno izogiba vsakršnemu konfliktu, v poudarjenem poetičnem idealizmu, ki določa ambient, osebe in celo njihovo govorico, in v občutljivi rabi ironije, ki veje iz dvoumnega sporočila romana – ali pisatelj kritizira vero ali ne –, a se spravljivo razveže, saj se zdita vera in človeška ljubezen na koncu enakovredna.



José M<sup>a</sup> Suárez Díez  
Universidad Autónoma de Madrid

## SIMBOLISMO Y FOLKLORE EN *EL EMBRUJADO* DE VALLE-INCLÁN: EL PARAÍSO PERDIDO

**Palabras clave:** Valle-Inclán, *El embrujado*, simbolismo

### 1. Introducción

*La «conciencia matriarcal» rige allí donde la conciencia todavía no está patriarcalmente desligada de lo inconsciente.*

E. Neumann

Poco, muy poco, se ha interesado la crítica por esta obra de Valle. Si bien es cierto que la faceta dramática del propio Valle es ingente, resulta necesario destacar también que el silencio con que es tratado *El embrujado* no hace justicia a su calidad literaria. Los acercamientos de la crítica han sido ciertamente tímidos, sin ocuparse ninguno de ellos, al menos no centralmente, en el propio drama. Sobejano (1988) nos ofrece una interesante visión de las retóricas valleinclánianas bajo la óptica de una metodología marxista, destacando los reflejos naturalistas y realistas; mientras Herrero (1987) centra sus estudios en aspectos más antropológicos, como la inmersión de los dramas de Valle en la cultura e identidad gallegas. La edición de Rubio Jiménez de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, obra colectiva que recoge este drama, recopila con acierto los pasos con los que Valle construyó la obra, así como incluye una somera visión crítica acerca de la misma. Aun así, es la obra de Xavier Vila (1994) la única que estudia las innovaciones literarias y dramáticas que supone esta tragedia junto con el resto del *Retablo*.

Esta obra de Valle-Inclán supone una de las cumbres en la literatura de corte popular española. Además de la variedad de registros que alcanza el drama, cabe destacar también la pluralidad de interpretaciones que puede absorber, enriqueciendo textual y dramáticamente la obra Valle. El reflejo de las costumbres gallegas, de la mentalidad y conducta de sus personajes, todo nos conduce a un mundo alejado de la realidad urbana, apartado del carácter *milagrero*, si se me permite la expresión, típico del mundo castellano.

En esta obra, se percibe la comunicación entre uno de los aspectos más denostados por la crítica –el folklore– y la tendencia modernizadora de la sociedad de la época. Recapitulemos así un pequeño apéndice cronológico. *El embrujado* se escribe en 1913. El panorama literario de la época se sitúa entre el modernismo decadentista, heredero de la literatura simbólica finisecular, y la escuela realista, todavía representada por Benito Pérez Galdós y algunos escritores del 98 como Baroja, Unamuno y Maeztu. Con *El embrujado*, Valle parece superar con mucho cualquiera de las ideologías de la época, pues las vetas simbólicas y míticas que atraviesan el drama parecen configurar un espacio diferente, un espacio edénico en crisis, un *paraíso natural* a punto de ser destruido. No

en vano afirma Vila que «Valle-Inclán's struggle against theatrical convention forms part of a more general (and visceral) repudiation of the prevailing cultural climate» (1944: 6). Esta lucha, anclada en el panorama cultural de su época, radica en la reclamación de unas formas autóctonas, de una vuelta al *drama agrario* en la literatura, la auténtica realidad de una Galicia rural.

Sí, en resumen, esta obra no puede ser clasificada taxativamente dentro de un movimiento concreto y definido, entonces este análisis se alza como una conjunción de miradas. Así, en la descripción de los elementos pertinentes que la componen intentaré explorar las diferentes vetas que van conformando, en último término, la esencia verdadera del drama: su carácter popular basado en el simbolismo. Estas diferentes vetas están estructuradas en una doble relación: mediante un nivel simbólico superficial, connotado por la tragedia y por los personajes, cuya constelación arquetípica se mueve entre la realidad y el deseo; y mediante un segundo nivel simbólico profundo, que abarca el mundo de la tierra y de la sangre, de la fertilidad y la esterilidad, así como la imagen, recurrente en el drama, de la bestia/perro. Estos dos niveles proceden de la capacidad del texto para hablarnos de sí mismo, tanto de las relaciones evidentes explícitas en él, como del carácter implícito que adquieren estas relaciones, es decir, el propio *background*<sup>1</sup> del drama.

Esta expresión de origen y tendencia oral tiene una raíz básica, la cultura gallega. Pero podemos hablar, incluso, de cierta influencia de la cultura celta, como bien nos explica Miravalles: «¿Tendrá alguna explicación el origen de tanta leyenda que se reparte por toda Galicia? Tal vez la imaginación sobre todo porque es uno de los elementos más entrañables que Galicia ha heredado de los celtas» (1999: 196). Estas cuestiones de sustrato cultural son siempre difíciles tanto de demostrar como de refutar. Los múltiples puntos de contacto, tanto históricos como estéticos, son más que evidentes. Ahora bien, hablaré de residuo o resto cultural en un aspecto que se produce en todo el norte hispánico, y es en el notable carácter matriarcal que presenta el drama gallego. Todos aquellos elementos tradicionales que podemos considerar como de origen celta presentan este carácter matriarcal, y así lo indica Gilbert Durand: «Como en toda Weltanschauung que se centra en los ritmos de la naturaleza, en la fecundidad de las savias y en el parentesco de la sangre, es evidente que la sensibilidad mítica celta va a magnificar a la mujer» (2004: 111). No sorprende así, por ejemplo, la cantidad de personajes femeninos del drama<sup>2</sup>, polarizados sobre todo en torno a Rosa Galana e Isoldina, o la febril insistencia, marcadamente feudal, de Pedro Bolaño en la sangre. Como digo, estos elementos comunes de la sangre, la feminidad e incluso ese centralismo en el símbolo de la tierra nos conducen a una cultura y a una tradición gallega de claro signo matriarcal, y esta tradición es la principal fuente de la que bebe el simbolismo gallego.

<sup>1</sup> Véase tanto el concepto de *background* propio del género teatral como en su sentido crítico establecido por Auerbach en la traducción inglesa de *Mimesis*, Garden City: New York, 1957.

<sup>2</sup> Podemos pensar que precisamente esa cantidad de personajes femeninos se presentan para satisfacer los papeles de las actrices de la compañía de actores de Matilde Moreno, a quien Valle pretendía conceder la representación del drama. Pero en la *Introducción* de la edición de Rubio Jiménez (1996), se recoge una carta donde Valle declina la posibilidad de representar su obra, prefiriendo dejarla como novela.

## 2. Nivel simbólico superficial

Lo popular tiene unas formas retóricas de expresión que, en el caso de lo rural, tienden hacia el sentimiento trágico<sup>3</sup>. Si la urbe es símbolo de la llamada contracultura, es decir, de la transgresión, será en el espacio de la villa donde el lenguaje mítico —el menos transgresor— obtenga su máxima conformación y perpetuación. Que lo rural esté relacionado en cierto modo con lo trágico tiene su base en la concepción, tan diferente de la urbana, acerca de la violencia y de la erótica, emblemas claros de la tragedia. La visión folklórica otorga un sentido a la naturaleza caracterizando sus estaciones en pasos rituales. La ritualización típica del campo se pone en consonancia con los grandes ciclos heroicos, de nacimiento en primavera y de muerte en otoño. Así, la vivencia de unas expresiones literarias (como formas culturales) se adapta a la experiencia de unas formas naturales<sup>4</sup>.

Como digo, la tragedia es uno de los temas folklóricos y populares por excelencia. Su arraigo en los conflictos de la tierra y de la sangre, violentos y eróticos por definición, favorece la puesta en escena precisamente de la tragedia. Pero esta obra de Valle presenta una serie de problemáticas en este sentido. Tenemos una tragedia que pierde parte de su peso trágico al no ser épica, al no tener héroes, pues, como destaca Aristóteles, «la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente» (2003: 63). En nuestro drama no existe esa acción noble y eminente, no se produce. Podríamos considerar, quizá, el asesinato de Miguel Bolaño, el hijo de Pedro, como un residuo trágico, pero la perspectiva que Valle nos otorga no nos permite considerarlo como un hecho noble. Aun así, el drama sigue siendo una tragedia debido a lo terrible del asunto, pues toda la estética de la obra se plantea sobre ese hecho, un asesinato, y además, con una referencia básica al asesinato prototípico, «Fue Caín contra Abel» (2002, II: 1139)<sup>5</sup>. La continua presencia de esta imagen terrible, de este vil asesinato que es retomado continuamente, es la sombra que sobrevuela el drama produciendo esa sensación trágica.

Observamos así la primera ruptura entre literatura culta y popular, la tragedia no atañe a héroes, sino a colectividades. La muerte del heredero del cacique *descabeza* el orden patriarcal, provocando así el enfrentamiento con Rosa Galana. Pero existen además otros elementos que perpetúan lo trágico en esta obra. Northrop Frye (1991) señala que el otoño es la fase natural que se corresponde, arquetípicamente, con la tragedia, y así aparece en la obra en las acotaciones del texto. Esa potencia trágica que denotamos es absorbida por la continua presencia de la muerte y del destino enmascarados por un elemento profético. Tanto el ciego de Gondar en la primera jornada como Ánxelo en la segunda desvelan ese mismo elemento basado en el símbolo oracular. Pero encontramos otros personajes, de origen claramente popular, que demuestran la existencia de lo maravilloso y terrible en el drama. Las hilanderas, que recuerdan simbólicamente a las Moiras griegas y al coro

<sup>3</sup> Elemento que podemos ver en casi todas las manifestaciones literarias de lo rural en el siglo XX, con *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, con *La familia de Pascual Duarte*, de Cela, o con *Los santos inocentes* de Delibes.

<sup>4</sup> Vid. Reckert: «Symbols are remnants of the primal unity of experience in the human mind, when discursive reason had not yet made a gulf between material objects and our apprehension of them» (1970: 32–33).

<sup>5</sup> Para la anotación de las citas utilizo la edición *Obra Completa* (2002); a partir de ahora, sólo anoto la página.

presente en el teatro clásico; las ancianas Andrea Navora y Juana de Juno, principales portadoras de la sabiduría popular; Rosa Galana, en el papel de bruja. Lo trágico, en este drama, no depende de un héroe o de una acción noble, sino de un tiempo pasado, de un crimen y de una serie de personajes que escenifican esas mismas fuerzas trágicas.

Otro elemento propio de la literatura popular reside en la temporalidad. Los géneros del cuento o de la leyenda, principales muestras literarias de lo pretextual, no tienen un tiempo establecido. Se remontan *in illo tempore*. De la misma forma, una de las características en nuestra obra es la ausencia de tiempo. El escenario y los personajes son imágenes de la tradición gallega y no de un momento histórico concreto. La obra conserva esa pátina y sabor a cuento primitivo, tanto en el recuerdo de narraciones bíblicas como en las referencias a símbolos y figuras mágicas. Así, como en el drama mítico, toda la trama girará en torno al pasado.

Como digo, la obra se mantiene continuamente en la mirada al recuerdo, el tiempo se detiene en el momento mismo de la muerte de Miguelito —«¡Aquella risa tan liberal para pobres y ricos, la enterró con el hijo que le mataron!» (1136). El drama se traslada, desde ese mismo momento, a una intemporalidad que es muy significativa pues su retórica, sumada a este aspecto cronológico, tiende hacia la narración mítica. Mircea Eliade nos lo describe del siguiente modo: «las sociedades primitivas [...] imaginan la existencia temporal del hombre no sólo como una repetición *ad infinitum* de determinados arquetipos y gestos ejemplares, sino también como un eterno volver a empezar» (1979: 78). Estas palabras expresan tanto la carencia de tiempo humano como la repetición del crimen, la profética condena a muerte que sobrevendrá al niño, un personaje sin nombre, pues lo importante no es su identidad sino su papel de cordero sacrificado.

Sea como fuere, la historia del drama, su terribilidad y su tiempo interno, caminan sobre la sangre de los personajes. Valle nos describe un escenario otoñal donde, al igual que muere la vegetación, también va muriendo el pueblo. En la estructuración de los personajes y su representación simbólica se fragua la tragedia del drama, pues su complejidad es mayor que la mera distribución y división entre ricos y pobres. En la primera jornada nos encontramos con un planteamiento tradicional: la relación diairética, antitética, entre Pedro Bolaño y Rosa Galana. Ambos representan, uno el valor político y social, la distribución y poder de la tierra en un medio de producción organicista; mientras Rosa representa el valor mágico y seductor, la fertilidad salvaje de la naturaleza. El mismo nombre del personaje, Pedro, hace referencia no sólo a ese valor de cabeza religiosa y política que fue San Pedro sino también a la piedra, al valor del estatismo y de la decisión inamovible. Al igual que el nombre de Rosa perfila la conjunción entre belleza y dolor, la recreación en el espacio vegetal, de la misma forma, Pedro Bolaño representa una unidad con el *tópos* mineral, su casa, el espacio (y la piedra) angular del drama.

Curiosamente, un personaje parejo al de Pedro Bolaño es Andrea de Navora, parejo en solemnidad y patetismo expresivo. Y digo curiosamente porque, en la tradición católica, San Andrés era el hermano de San Pedro. Si el drama presenta un relieve religioso es algo que sólo postulo sobre la base de estas coincidencias. Pero quiero destacar que, al igual que Rosa vence a Pedro, quizá en una imagen de lo profano venciendo a lo sagrado,

se produce la misma asimilación en la figura de Ánxelo asesinando a Miguelito. Recuerde el lector que, al contrario que en nuestro texto, el arcángel San Miguel fue quien derrotó a Lucifer, el primer ángel de las huestes divinas. En esta obra, el ya destacado nivel religioso parece estar invertido. Donde al principio vencía la cristiandad, mediante San Pedro como cabeza de la Iglesia y San Miguel como nuevo general de los ejércitos divinos, son ahora las imágenes *demoníacas* las que consiguen traer el caos al espacio narrativo. El drama parece poner de relieve en la figura de Pedro Bolaño tanto la caída de un orden social como la caída de un orden religioso abrumado por la presencia de lo mágico.

Los nombres de otros personajes como Juana de Juno o Isoldina parecen tener una recurrencia semántica más elocuente y clara que los anteriores. Juno es, como aclara Grimal (2008), la antigua diosa romana del matrimonio, a cuya advocación se encuentran, además de los esponsales, los nacimientos. Mientras que el nombre de Isoldina es fácilmente asimilable a la protagonista del antiguo drama bretón y celta, *Tristán e Isolda*. En esta antigua historia, escrita por Chrétien de Troyes, Isolda representa el papel de dama frustrada en asuntos de amor. El espíritu trágico de la obra radica en ese amor imposible supeditado a la voluntad de una entidad masculina superior, el duque de Cornualles. Ciertamente, *El embrujado* parece beber en muchos aspectos de esta obra. Isoldina cumple perfectamente este patrón clásico de mujer trágicamente frustrada, incluso así se lo recrimina Pedro Bolaño, «Muchacha, deja los modos de libro impreso» (1141). Isoldina es el referente de las historias amorosas tradicionales, del amor cortés y trágico.

Ambos personajes, Juana e Isoldina, nos adentran en un mundo simbólico donde los poderes restauradores de la fertilidad y el amor están subvertidos, como ocurría con las figuras religiosas de Pedro y Andrea. La obra, de manera involuntaria, está haciendo una continua referencia a símbolos de clara ascendencia femenina, como la tierra y la sangre (en Pedro y Rosa), y también en la fertilidad, el matrimonio y el amor (en Juana e Isoldina).

Como decía al principio, la primera jornada nos presenta ya una relación antagónica entre Pedro y Rosa, pero a esta relación le subyace otra, el presunto triángulo amoroso entre Isoldina/Miguelito/Rosa. Perfilado así el conflicto entre las figuras principales, observamos el desarrollo del planteamiento amoroso mientras, a un lado y a otro, los personajes van escogiendo su lugar. Aparece el ciego de Gondar, quien nos deja entender que ha sido mandado por Rosa Galana; aparecen Juana de Juno y Andrea Navora, que se postulan abiertamente del lado de Pedro Bolaño. Valle parece desplegar ante nosotros un ajedrez de figuras ciertamente patéticas y dramáticas. La única motivación del ciego es que «tiénenme prometida una licencia para pedir en el Convento de Santa Clara» (1139), aunque Juana de Juno nos advierte de sus pretensiones reales con un detalle de su prehistoria: «Ahora de antes echó una prosa con más veneno que un verde alacrán» (1135). El ciego no es un pobre inocente, sino un superviviente, cauto y astuto. Y así, él se mantiene en su juramento de no delatar a la traidora: «¡La lengua se me caiga!» (1139). Y he aquí otro de los elementos terribles y maravillosos en el drama: los personajes confabulados parecen tener la *lengua atada*. El ciego de Gondar, Ánxelo, todos saben más de lo que dicen, pero no pueden comunicarlo, algo se lo impide, por ello sólo pueden comunicarse

mediante enigmas. Es muy conocido en la antigua Europa –sobre todo en las culturas celtas y germánicas y que ha pervivido en ciertas poblaciones de norte hispánico– un bebedizo destinado a *atar las lenguas* y que proviene de una antigua concepción indoaria basada en los dioses/demonios atadores. Dumézil (1971), Frazer (1975) o Eliade (1979) nos hablan de este conjuro asociado a la casta sacerdotal, una de las tres funciones en las sociedades indoeuropeas. Precisamente, esta imagen de Rosa como bruja/sacerdotisa cuadra a la perfección.

Vamos observando cómo se conforma un esquema arquetípico basado en símbolos relacionados con la imagen de la cuerda y del nudo. Para empezar, fue el mismo encantamiento de *atar las lenguas* el que sirvió para crear la figura de la hilandera, la que ata el destino del hombre, y como referencia a la capacidad de engañar con las palabras, de enredar. Y de forma simbólica nos encontramos con que al enviado de Rosa, el ciego de Gondar, le dice la Navora «¡Anda, gran enredador!» (1135). Esta imagen se apoya, además, en la costumbre de la muerte ritual por ahorcamiento (cuyo significado se relaciona con la advocación al dios celto-germánico *Odhinn*, «dios de la cuerda») que ya aparece en la profecía de Ánxelo, «¡Mi palabra, palabra será que hile el cáñamo de un dogal» (1169), y en las advertencias de Mauriña, «te pones al cuello el dogal» (1150), y sobre todo teniendo en cuenta que, desde 1832, la costumbre más extendida de ejecución local era el garrote vil y no la horca. Sumado a todos estos aspectos se alzan por fin las profecías y los enigmas del ciego, que atan sin duda alguna los destinos de los personajes. Todas estas muestras simbólicas nos conducen a un sentido donde predomina la imagen de la cuerda y del nudo, la capacidad de liberar o de condenar a través del símbolo de la atadura.

Pero continuemos con el análisis de los personajes y su estructuración. Ya en la segunda jornada, el anterior triángulo amoroso, heredero de los antiguos códigos de amor cortés, es sustituido por el que parece el auténtico origen de la trama, Rosa/Ánxelo/Mauriña. La incógnita que introducía el romance del ciego sobre la sangre del niño aparece ahora resuelta mediante las palabras de Mauriña a Ánxelo, «Por ese hijo que tuviste con ella nos vendrá la hartura» (1150). Pero él reconoce su culpa y los remordimientos lo atormentan –«¡Repara mis manos, manchadas de sangre!» (1150)–. Ánxelo representa el papel de barquero, como Caronte, ya de por sí bastante sugerente, pero además es un hombre que parece hablar con los muertos, «Ánima en pena con sudario de llamas, ¡no me atormentes!» (1158). Ánxelo es el único personaje que busca la redención, que se ve torturado por un crimen que todos conocen y que únicamente él quiere revelar.

Rosa Galana aparece ahora como la gran conspiradora de todo el asunto, pues Ánxelo la acusa de haberlo embrujado con un bebedizo: «Bebe un sorbo de resolio para echar fuera el ramo de fiebre que te entra puesto el sol [...] ¡De haber bebido viene mi cadena!» (1158). La personalidad de Rosa está ciertamente muy desarrollada en el texto como la mujer que condena, pues incluso hay quien le dice «No infiernes, Rosa» (1158). Vemos su papel de bruja no sólo en las múltiples referencias a su capacidad transmutadora (la historia que cuenta Ánxelo sobre la piedra lanzada al perro es quizá la más significativa) y en el bebedizo que ofrece a su amante, sino también en ese sello silenciador que parece

imprimir en los labios del ciego y de Ánxelo, quienes sólo pueden referirse a lo sucedido mediante enigmas.

El lector puede atisbar cierta relación de causa y efecto en las acciones de los personajes, un sentido –no una lógica de proposiciones– que, mediante la intuición, va hilando y desentrañando la madeja de la trama. Parece subyacer un destino que liga cada acción a la siguiente, pues, si la prosa del ciego desencadena la negativa de Bolaño a quedarse con el niño, será la Galana quien anuncie el siguiente paso. Nada más aparecer en la segunda jornada, adelanta ya la fatal prolepsis, «Vengo todo el camino con la zozobra de que me roben al hijo» (1156). El rapto se produce sin dilación, se escucha un grito de Mauriña y suenan los disparos. Pero las relaciones metatextuales no se quedan ahí. Ya en la tercera y última jornada, en el diálogo que mantienen Isoldina y Don Pedro, observamos de nuevo esa coherencia basada en la intuición que parece hilar el texto:

¿A ti no te anuncia nada el corazón, sobrina? [...] ¿Y ahora no sientes alguna voz, secreta? [...] ¡Yo, sí [creo en la voz secreta]! En todos los sucesos graves de mi vida el corazón me anunció lo que estaba oculto [...] Y de los disgustos y de los afanes que ese huérfano había de ocasionarme también tuve presentimientos. (1162–1163)

Tal y como expresa la nota inicial de Neumann, lo inconsciente e intuitivo forma parte esencial del drama como una demostración de su carácter matriarcal. Ya ni siquiera hablaré de aspectos formales sino del modo en que se conciben los personajes y su manera de pensar, pues la intuición es un sentido más con el que aparecen dotados los personajes de la obra. El carácter racional y lógico que predomina en las sociedades patriarcales se ve invertido aquí por la tendencia a valorar lo inconsciente. Pero existen otros aspectos relacionados con este carácter matriarcal. Por ejemplo, nos dice Franz K. Mayr (1989) que el matriarcado aparece marcado por una adoración a las diosas ctónico-dionisiacas, a las divinidades de la naturaleza y del inframundo y la fecundidad-fertilidad de la Gran Madre. Podemos relacionar todos estos aspectos con el personaje de la Galana, quien sin duda alguna representa ese papel de Gran Madre naturaleza, dotada de fertilidad (contrariamente al resto de mujeres del drama) y cuya patria parece ser el infierno.

Pero otro elemento que destaca Mayr en las culturas matriarcales es que orientan su esperanza, no hacia el futuro sino hacia el pasado, hacia el origen y la Gran Madre. De nuevo observamos aquí también que la tónica general de nuestro drama se orienta hacia el pasado y el recuerdo, hacia el origen del pecado original que quiebra y fractura el escenario edénico, y digo Edén porque al principio había un equilibrio perfecto de espacios. Todas las culturas, en su andadura mítica, comienzan con esa lucha fratricida entre Caín y Abel, como nos señala Piganiol (1917), que consagra el comienzo histórico, ya no mítico, del tiempo humano. Esta lucha fratricida, que ya describe el mismo texto, denota la caída de un orden y el surgimiento de otro.

### 3. Nivel simbólico profundo

Buscar el tema fundamental de esta obra no es fácil. Además de las problemáticas amorosas que sostienen el nudo argumental, también se desarrollan una serie de cuestio-

nes, como la sucesión o descendencia de una dinastía hegemónica y su enfrentamiento a las clases dominadas; o la plasmación simbólica de la bestialidad.

La significación de la fertilidad, como subtema, carga el texto de una semanticidad trágica, pues hunde sus raíces tanto en las condiciones de paternidad que se discuten, la dinastía y el padre del niño, como en los orígenes y en el futuro del pueblo. Hablar de la sangre en la tragedia popular implica a su vez comentar una serie de elementos que también aparecen en nuestro drama. El primero de ellos es el de la endogamia. Recordemos que Isoldina es la prima de Miguelito, la sobrina de Pedro Bolaño. La estirpe de Pedro Bolaño se alza así como la típica estructura rural dominante donde las líneas de sangre parecen haberse mezclado durante siglos. Las relaciones endogámicas, aún siendo fatales sobretodo para la población de las localidades rurales, eran un recurso muy utilizado para perpetuar la estirpe, como nos muestra Caro Baroja (1984). En la obra observamos esta negativa a la exogamia con las continuas negaciones de Don Pedro Bolaño a mezclar la sangre con Rosa Galana, una mentalidad clara del organicismo feudal, «¡O todo sangre mía, o todo sangre tuya!» (1145). Así y con todo, asistimos en el drama al fin de una estirpe, de una línea de sangre, que parecía ahogarse.

El otro elemento al que nos remite el concepto de sanguinidad es el de la esterilidad. En la obra, el concepto de fertilidad parece estar invertido y encadenado a los personajes ctónicos, uranianos. Es Rosa Galana, en su papel de bruja y de representación de Gran Madre, quien tiene un hijo, y no Isoldina. Es Ánxelo el padre del niño, y no Miguelito. Las imágenes de lo fértil aparecen relacionadas íntimamente con los símbolos de la inversión. Los personajes que supuestamente encarnan el *bien* están asociados a la esterilidad, ya sea por la vejez (como Pedro Bolaño), ya por su futura conversión en monja (como Isoldina). Quizá como resultado de esta polarización entre lo fértil y lo estéril, en *El embrujado* se produce una división tajante entre el mundo natural y un mundo incipientemente urbano, representado por la casa de piedra de Bolaño. Son dos escenarios con una organización muy diferente. En el primero vemos el absoluto poder que tiene la Galana, un poder social tácito que atrae irresistiblemente a los personajes secundarios del drama, incluso contra su voluntad. En el segundo escenario, vemos el poder, ya en decadencia, de Bolaño. A su alrededor también se conjugan tanto la vida rural cotidiana como personajes secundarios, pero él ya no puede mantener el control sobre ellos, incluso un ciego es capaz de burlarle con unas prosas y quedar impune. Es precisamente la imposibilidad de superponer ambos espacios donde nace la discordia, pues Don Pedro es incapaz de concederle rentas a la Galana. La tragedia se origina en estos dos mundos, tan característicos ambos de la realidad gallega, en los que conviven conciencias muy diferentes.

Los valores de la sangre encarnan ahora, no ya la descendencia y la perpetuación, sino un mundo de la violencia y de la sexualidad muy alejado de su concepción tradicional. El motor que parece mover la trama es la de estos dos espacios, como representación quizá de un paraíso original, un Edén, que entran en crisis cuando choca el carácter matriarcal de una cultura con la conciencia patriarcal de un orden dominante.

La sanguinidad es un factor de máxima importancia para el desarrollo de la obra, pues, al implicar la relación endogámica y la inversión de los valores de la fertilidad,

la entera concepción del espacio, representado en ese escenario de Pedro Bolaño, se ve condenada a la extinción.

En el otro extremo, aparece en nuestro drama la imagen de la tierra asociada a conceptos como el de la raíz y el de la prosperidad, pero ambos supeditados al significado de maternidad y paternidad. El símbolo de la tierra se concibe en esta obra, por un lado, como una imagen de la maternidad, pues todos los personajes parecen huérfanos. Las figuras principales están carentes o bien de madre, o bien ésta no cumple su auténtica función. Por ejemplo, la diosa de la maternidad y del matrimonio, Juana de Juno, aparece como una vieja, incluso la ofrenda que hace al principio a la muchacha pobre, mordida por el can, resulta ser maíz ajado, envejecido y estéril: «¿Quién cosechó maíz tan cativo?» (1164). Su poder parece tornarse inútil. La tierra se alza así en estas relaciones como la madre del pueblo, la madre del niño pequeño, o al menos un símbolo de su orfandad, pues así lo confirma Don Pedro Bolaño, «¡Sal de mi casa con ese hijo de la tierra!» (1146). Uno de los significados que adopta el concepto tierra en el drama es el de *humus*, es decir, el espacio arquetípico y metafísico que permite la germinación de la vida, material y simbólica. El símbolo de la tierra vacila entre esta imagen de *humus*, matriarcal y maternal, y el significado patriarcal y paternal de valor material, de propiedad o posesión personal. Podríamos decir que, con la muerte del niño, muere también la tierra, primero porque ya no existe moneda de cambio entre Don Pedro y Rosa, el valor de la tierra como propiedad se devalúa; y segundo porque muere la descendencia de la tierra en esa imagen del retoño huérfano.

El significado que pretende transmitir el símbolo de la tierra es el de la continuidad y la prosperidad, pero ambos conceptos sujetos a la idea de tierra como espacio fértil, como lugar de referencia contra la convulsión de la naturaleza y de la sociedad. Si la tierra queda estéril, imagen que comprobamos en ese maíz seco, si no es capaz de generar vida (en su sentido natural como generadora de la naturaleza y en su sentido social como terreno habitable y como valor de cambio), entonces la sociedad aparece condenada al fracaso. La imagen de la tierra baldía y yerma nos remite a un significado apolíneo que se opone y a la vez complementa a los símbolos de la sanguinidad. Las ideas sobre el cruce de líneas de sangre o de la fertilidad invertida obtienen su correspondencia en esta tierra seca y estéril que no puede ofrecer el espacio necesario para ser fertilizado por la sangre. Quizá por eso la tierra pida un precio en sangre para poder regenerarse, aquel oráculo terrible de Ánxelo, «¡Mi palabra, palabra será que hile el cáñamo de un dogal!» (1158).

Hablaré, ya por último, de las imágenes de la bestialidad que atraviesan el texto. Es debido quizá a estas imágenes por lo que podemos entrever ciertos aspectos naturalistas en nuestra obra, pues nos ofrecen el impacto propio de la violencia en estado natural, la violencia salvaje basada en el símbolo del perro/lobo. Es importante destacar que, tanto el perro como el lobo, son símbolos fundamentales tanto en su aspecto social como folklórico, pues ambos alimentan de cuentos y leyendas el acervo popular. El perro es el principal guardián de la tierra y del ganado, de las posesiones, como bien nos recuerda Fernández-Escalante (1984); mientras el lobo es la principal figura amenazadora para el espacio rural.

Pero, volviendo al tema de la violencia salvaje y natural, pocas referencias pueden ser más sugerentes que el inicio del drama: una pastora pide limosna porque un can le ha mordido la cara. Este comienzo denota ya el carácter terrible y grotesco que irá adquiriendo la obra a medida que avancemos, pues esta bestialidad va adoptando una serie de significados simbólicos muy interesantes. Así, tras la aparición del ciego de Gondar, dice la Navora acerca del ciego de Flavio: «Como un lobo va por los caminos» (1133), rescatando el significado terrible y amenazador que cumple la figura del lobo en la mentalidad rural. Y siguiendo con esta lectura, aparece Malvín, de quien nos dice el mismo Valle en la acotación: «Veinte años de comer el mismo pan le han dado la lealtad de un mastín» (1135). Incluso la misma figura del joven Malvín está animalizada: un torpe gañán medio desnudo, que nació en un pajar y se crió guardando cabras (el perro mastín es el encargado de guardar el ganado). Tenemos así una primera estructura bimembre en esta simbología: la del lobo, imagen terrible y amenazadora, y la del perro, imagen también terrible, pero ahora protectora. De todas formas, esta estructura mantiene un significante común, el del miedo devorador que provoca en sus víctimas, un miedo que aquí se enlaza con el mito de la serpiente genésica –justificando así mi visión del drama como una expulsión del Paraíso– y con el mito del licántropo.

Tras la aparición de Malvín en la escena, dice Juana de Juno: «Suéltale el perro, que le roa los calcaños» (1135). Esta expresión resulta un punto de unión entre el drama y la serpiente del Edén. Así le dice Dios a la serpiente: «Yo pondré enemistades entre ti y la mujer, y entre tu raza y la descendencia suya: ella quebrantará tu cabeza, y *tú andarás acechando a su calcañar*» (Génesis, III–15, la cursiva es mía). Podemos advertir así esa confluencia, fundamentada en el léxico (calcañar), entre el perro mordedor, devorador, y la serpiente condenatoria. Es la representación de una imagen doble, la cual se repite con la Galana. En el dicho de Juana de Juno, el perro realiza las funciones de la serpiente luciferina, *morder*, tentar a la mujer. Pero el ciego de Gondar, cuando se acerca Isoldina, esgrime su profecía contra sus atacantes: «En una rama está retorcida la serpiente [...] ¡Salte de aquí, Demonio Cabrón!» (1139). El ciego de Gondar está recordando un pasaje de la Biblia, según el cual, la serpiente, al principio de los tiempos, no se arrastraba por la tierra sino que habitaba entre las ramas de los árboles. Será después, al tentar a Eva, cuando sea condenada a arrastrarse sobre su vientre<sup>6</sup>. Si la Galana ocupa el espacio simbólico de la serpiente, entonces ella será quien tienta a su víctima, Pedro, con la promesa de un descendiente.

Ya hemos destacado la expresión de la Navora para referirse al ciego de Flavio, «como un lobo va» (1133), pero aparece repetida en boca de Don Pedro haciendo referencia al ciego de Gondar, «¡Eres como los lobos, Electus!» (1138). Del mismo modo, para referirse a la familia de Bolaño, dice una de las cinco mocinas, «¡Los hermanos como lobos, el uno arregañado con el otro!» (1142). Las expresiones de este tipo, que abundan en toda la obra, conducen siempre a un sentido peyorativo y trágico, culminando, por fin, en la figura de Rosa Galana, el personaje que hace referencia al otro mito significativo, la licantropía.

<sup>6</sup> Gén., II–14, «Por cuanto hiciste esto, maldita tú eres o seas entre todos los animales y bestias de la tierra: andarás arrastrando sobre tu pecho, y tierra comerás todos los días de tu vida».

En la primera jornada, antes de conocer nada de la personalidad y poderes de Rosa Galana, nos dice Malvín «¡Qué andar de perra ladronera!» (1147), y a esta afirmación, contesta uno de los foráneos: «No sabes más cuánta verdad hay en esa que hablas al modo de ventolera. Es monstruo y, como tal, desenvuelve una parte de bestia» (1147). Esta es la primera noticia que tenemos de su poder de transfiguración. Pero este poder, que tiñe aún más su personaje con un aire de maldad, se descubre de nuevo cuando, antes de su aparición, un perro aúlla («¡Aúlla el can! ¡Aúlla el can!» [1159]) y ella hace acto de presencia, incluso la acotación dice que la Galana «Ladra con furia de perro» (1156). Estos aspectos se ven además redimensionados ante las palabras de Malvín, «un can blanco vino tras de mí, [...] el can de la muerte, y si ha de roerte los huesos en la sepultura...» (1168). Y por fin, la última referencia se hace ya en la tercera jornada, cuando, tras llegar Rosa a casa de Pedro y enterarse de la muerte del niño, se quedan «tres perros blancos que ladran en la puerta» (1171).

El tema de la licantrópía obtiene un gran desarrollo en el drama, además de generar todo un motor maravilloso que define, en parte, la cultura gallega. La magia, como poder condenatorio, es un instrumento que remite a la bestialidad y la violencia que se produce entre los personajes. El símbolo del perro/lobo recoge toda una tradición folklórica que estalla en el personaje de Rosa Galana, representante de todos los valores contrarios al orden moderno patriarcal y castellano, incluido el valor de la naturaleza salvaje que esgrime su poder contra las estructuras sociales y religiosas, es decir, contra el hombre.

#### 4. Conclusión

El magnífico drama de Valle-Inclán, *El embrujado*, se convierte así en el último grito de un Paraíso a punto de sucumbir. Ya sea por una necesaria lucha de clases, que pasa por la concienciación de los personajes, o bien por la incapacidad regeneradora de la tierra, en su sentido literal y en su sentido simbólico, la decadencia y convulsión de un paraíso se nos muestra en toda su grandeza patética.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (2003): *Artes poéticas*. Madrid: Visor.
- Auerbach, E. (1957): *Mimesis*. Garden City: New York.
- Caro Baroja, J. (1984): *El estío festivo. (Fiestas populares del verano)*. Madrid: Taurus.
- Dumézil, G. (1971): *Los dioses de los indoeuropeos*. Barcelona: Seix Barral.
- Durand, G. (2004): «La noción de límite en la morfología religiosa y en las teofanías de la cultura europea». En: *Los dioses ocultos: Círculo de Eranos II*. Andrés Ortiz-Osés (coord.). Barcelona: Anthropos.
- Eliade, M. (1979): *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.

- Fernández-Escalante, M. F. (1984): «La conformación trifuncional de la sociedad indoeuropea vista desde un ancestral cuento pasiego». En: *Revista de Folklore*, 48, 197–202.
- Frazer, J. (1957): *La rama dorada*. México: F.C.E.
- Frye, N. (1991): *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Herrero, F. (1987): «Valle, magia, hechicería, folklore». En: *Revista de Folklore*, 73, 28–30.
- Mayr, F. K. (1989): *La mitología occidental*. Barcelona: Anthropos.
- Miravalles, L. (1999): «El ser de Galicia a través de sus leyendas». En: *Revista de Folklore*, 222, 195–201.
- Piganiol, A. (1917): *Essai sur les origines de Rome*. París: Boccard.
- Reckert, S. (1970): *Lyra minima. Structure and symbol in Iberian Traditional Verse*. Londres: Eyre & Spottiswoode.
- Sobejano, G. (1988): «Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos». En: *Estelas, laberintos, nuevas sendas*. Angel. G. Loureiro (coord.). Barcelona: Anthropos, 111–137.
- Valle-Inclán, R. (1996): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Jesús Rubio Jiménez (ed.). Madrid: Espasa.
- Valle-Inclán, R. (2002): *Obra Completa*. 2 vols. Madrid: Espasa.
- Vila, X. P. (1994): *Valle-Inclán and the theatre: innovation in La cabeza del dragón, El embrujado and La marquesa Rosalinda*. Pennsylvania: BUP.

## SIMBOLIZEM IN FOLKLORA V VALLE-INCLÁNOVI DRAMI *EL EMBRUJADO*: IZGUBLJENI RAJ

Ključne besede: Valle-Inclán, *El embrujado*, simbolizem

Članek se približa drami Ramóna de Valle-Inclána *El embrujado* (Uročeni) s simbolnega vidika, tako da opisuje in členi besedilo glede na konotativno dimenzijo njegovih diskurzivnih elementov. Avtor opisuje tudi sklope, v katere se združujejo ti simboli in tvorijo konstelacije, ki osvetljujejo in pregibajo pomenske ravni. Simbolika, ki je prisotna v tem delu, nanovo kodificira besedilo – iz ljudskega besedila se preusmeri proti kmečki drami, ki spominja na izgubljeni raj. Prispevek pa se ne posveča rabi simbolov posameznih metodologij.

Francisco Javier Tardío Gastón  
Badajoz

## LITERATURA REGIONALISTA EN EXTREMADURA: PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

**Palabras clave:** Extremadura, literatura regionalista, *castúo*, autores extremeños

### 1. Introducción

Hace aproximadamente dos meses que Javier Cercas visitó el centro donde trabajo para charlar con los estudiantes sobre literatura. A lo largo de su intervención, tras ser preguntado por sus preferencias en cuanto a autores extremeños se refiere, vino a decir, o así lo intuí yo, que en realidad no existe una literatura extremeña *per se*, «aquella que se escribe en Extremadura o por extremeños» (Sáez, Lama, 2003).

Esta reflexión trajo a mi memoria un artículo que leí no hace mucho tiempo y en cuyas líneas se pone en tela de juicio la idea de un dialecto extremeño, sin que ello suponga una falta de interés por el estudio de las distintas hablas que se dan en la ya mencionada región. Generalizando podemos decir que el extremeño no se escribe, y cuando así sucede, reproduce con palabras el plano fonético. Es decir, se intenta escribir como se habla.

A lo largo de los primeros compases del siglo XX, autores de la región, entre los que destacan Luis Chamizo y Gabriel y Galán, plasmaron en sus escritos ese dialecto *castúo* tan particular.

Hay muchos críticos que piensan que no podemos considerar como dialecto a algo que es minoritario porque no representa a la mayor parte de Extremadura y porque en él no se sienten identificados la mayoría de sus habitantes. No me detendré en un análisis pretencioso que debata si la lengua usada por esos autores pueda ser considerada un dialecto. Sin embargo, no podemos obviar la existencia de una serie de circunstancias sociales, culturales, políticas y literarias que se dieron cita en un periodo concreto de la historia de Extremadura y que dentro de un peculiar contexto regionalista dieron lugar a lo que hoy conocemos como literatura regionalista extremeña. Esas circunstancias y ese contexto literario es lo que se pretende analizar en el artículo. *Intrahistoria*, como diría Unamuno.

### 2. Contexto histórico

Asistimos a la internacionalización de la economía y al imperialismo como trasfondo de los primeros pasos del siglo XX donde los estados más avanzados se posicionan para dominar y repartirse países menos desarrollados. En el contexto europeo podemos decir que la estabilidad caracterizó la sociedad de la época hasta que diversas cuestiones conectadas con aspiraciones a la supremacía mundial y con la exaltación de sentimientos nacionalistas provocaron tensiones en las relaciones internacionales que desembocaron

en una guerra devastadora con terribles efectos traumáticos en las conciencias de los hombres.

En España, el despuntar del siglo mostraba un cuadro rural con abundante mano de obra injustamente remunerada, lo que provocaría conflictos, revueltas sociales y éxodo del campo a la urbe. La industria carecía del deseado desarrollo y su sector estaba en manos del poder extranjero. Los pocos focos de industrialización se localizaban lejos del poder centralista, es decir, Cataluña y País Vasco. Curiosamente, áreas donde se desarrollaría una pudiente literatura regionalista, cimentada en un enraizado nacionalismo, que bien se diferenciaría de la literatura regionalista extremeña forjada en un contexto mucho más conservador como veremos a lo largo del artículo.

El espectro nacional presentaba una clara bicefalía entre lo liberal y lo conservador. Mientras la unión de los bien avenidos terratenientes y grandes financieros creaba la oligarquía, el socialismo y el anarquismo tomaba posiciones desde el movimiento obrero y la intelectualidad que añoraba y pedía una transformación social y cultural. El atraso económico y social sembró el terreno para la corrupción del sistema parlamentario que no veía diferencias básicas en gobiernos liberales o conservadores. Esta inestabilidad unida a las convulsiones sociales pincelaron la sociedad de principios de siglo que avanzaba sin remedio a un choque de fuerzas que acabaría con las dos Españas enfrentadas entre sí en la guerra civil.

En Extremadura destacaban tres bloques que aglutinaban el poder político tanto dentro como fuera de la región: los oligarcas, los caciques y gobernación civil, que hacía las veces de hilo conductor entre ellos. Poco podían hacer las organizaciones sociales existentes para evitar la evidente marginalidad en que vivía la gran mayoría de la población extremeña. Digamos que para la minoría pudiente el sol calentaba a la sombra de una parrá, mientras que para los sufridos labriegos era un astro abrasador que curtía ferozmente su piel en las eras veraniegas.

Profundo desequilibrio podría ser una buena definición de la situación que se vivía en el ámbito agrario, ya que una minoría oligarca era dueña de la mayor parte de la riqueza rústica. Las consecuencias eran la proliferación del latifundio y la pérdida patrimonial de dehesas boyales destinadas al pastoreo del ganado de los vecinos. Ni que decir tiene que todo ello fue caldo de cultivo para el inevitable deterioro de la camaradería social.

Aunque se produjo un crecimiento demográfico, Extremadura siempre fue una región poco poblada en comparación a la media nacional y los estatus sociales repetían el canon económico, es decir, mundo agrario y rural con profundos desequilibrios patrimoniales. Siempre la misma cantinela: poderosa oligarquía terrateniente frente a una gran masa de humildes campesinos que sobrevivían en precarias condiciones.

### **3. Contexto cultural**

El primer tercio del siglo XX fue una etapa rica y prolífica en los campos artístico y cultural. Surgieron multitud de movimientos en un periodo de tiempo relativamente

pequeño que además buscaban romper desde la experimentación con el arte anterior: expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo... Eran las vanguardias.

En España, ese anhelo por crear un arte nuevo, abierto y liberal tuvo en Cataluña, gracias a su experiencia comercial y a una buena infraestructura, un claro exponente: el Modernismo. Se planteaba una doble manifestación de la realidad que se apoyaba en el deseo de expresar conjuntamente la prosperidad de una época y el sentimiento nacionalista tan arraigado en la cultura catalana.

Cuando hablamos de regionalismo nos referimos, según Viola Morato (2003), a un fenómeno complejo en el que se mezclan postulados políticos y manifestaciones culturales. Las literaturas en lenguas distintas del castellano tenían su origen en el impulso que ya venía ejerciendo el nacionalismo romántico. Proliferaron publicaciones que defendían el alma autonómica, y Extremadura no fue una excepción: *El Cantón Extremeño*, *La Revista de Extremadura*, *Revista del Centro de Estudios Extremeños* o *El Autonomista Extremeño*.

Sin embargo, a diferencia de otras zonas peninsulares, en esta tierra de conquistadores, las ideas regionalistas presentaban tintes moderados que impregnaron la cultura y la literatura de la región desde el amor al terruño y el interés tanto por lo moral como por las costumbres. Con este panorama no es difícil entender que la recuperación del folclore local fue un hecho consumado cuyo pilar básico eran las tradiciones populares. A lo largo y ancho de toda la orografía extremeña nacieron sociedades, como *El Folk-lore frexnense* en Fregenal de la Sierra, con el fin de recopilar y estudiar el saber popular.

El yugo del catolicismo, receloso de cualquier innovación intelectual o ideológica, dejaba caer todo su peso sobre la sociedad extremeña abanderando una postura tradicional e impidiendo que las excepciones próximas a círculos más liberales calaran en el periodismo y en la literatura de la región. A pesar de todo ello surgió como modelo contestatario el Krausismo.

En España, este movimiento se definía como corriente intelectual que protestaba contra los valores establecidos y contra una sociedad dogmatizada que ignoraba los avances científicos. Profesaba la pasión por el saber, la fe en la razón, la importancia de la educación etc. En Extremadura con este movimiento mediante diversas publicaciones como *La Crónica* o *Diario de Badajoz*, se defendía una religiosidad racional, tolerante, respetuosa con otras creencias, la escuela laica, la educación femenina, un reformismo social, etc. Destaca la figura de Tomás Romero de Castilla y Peroso y su intento por armonizar krausismo y catolicismo.

Estos aires de desarrollo y avance, en Extremadura no eran más que una quimera, un barco a la deriva en un mar agitado por el analfabetismo; el 67% en 1910. Faltaban escuelas, había graves deficiencias y carencias en los locales destinados a la enseñanza y el absentismo entre el alumnado era la tónica general. En tiempos de estraperlo en una familia pobre más valía ayudar en las tareas agrícolas que asistir a clase. Siguiendo la línea descendente, la educación secundaria llegaba al 0,1 % mientras que la educación superior era coto restringido para la élite económica y social.

#### 4. Contexto literario

A principios de siglo los escritores presentaban variadas actitudes a pesar de manifestar inquietudes comunes. Desde el desprecio por las convenciones persiguen la originalidad. De esta manera muchos críticos veían en el Modernismo una fuerza disgregadora y anárquica, rebelde ante la sociedad. Todo ello emparentaba en cierta manera esta corriente con la rebelión romántica.

El rechazo de la dinámica histórica y la implicación política en sus años de juventud hicieron que ciertos autores, los considerados pertenecientes a la Generación del 98, buscaran la austeridad, el espíritu de Castilla, la esencia de España. El hedor a muerte, dolor y decadencia está presente en muchas obras de la época. Esta insatisfacción con el mundo provocaría una angustia existencial que llevaría a los literatos a la búsqueda de lo trascendente superando lo aparente.

En Europa se sucedían vertiginosamente los movimientos vanguardistas que anhelaban la experimentación y el desarrollo de un arte nuevo reaccionando contra la sensibilidad romántica y portando la bandera del antisentimentalismo. Sus ecos llegaron a España cuando al mismo tiempo en nuestras fronteras se abría paso el novecentismo. Su desarrollo fue decisivo para el impulso inicial del grupo poético del 27, que añadiría e integraría sus elementos en una poesía equilibrada entre la tradición y la vanguardia.

A modo de síntesis y como podemos observar, la literatura de esta época es tan compleja y variada como el contexto histórico y social en el cual se desarrolla. Quedémonos con la idea de *regeneracionismo* como herramienta para superar el desastre en el que se encontraba el país. Regeneracionismo que en literatura, una vez agotado el realismo, llegó con la poesía de Rubén Darío y los hermanos Machado, la manera de novelar de Unamuno o Baroja y el teatro renovador de Valle-Inclán.

En Extremadura este regeneracionismo, o reacción como indican Sáez Delgado y Lama (2003) en su libro, llegó en el último vagón doliente por la acusada ausencia de espacios culturales. A pesar de todo ello no podemos olvidar que su llegada traía cogida de la mano la inquietud que en esos años se erguía.

Herederos del realismo conservador del XIX y del regionalismo anterior que se desarrolló en regiones como Galicia o Cataluña, los autores regionalistas personalizaban casi por completo el marco literario de Extremadura. Con Gabriel y Galán como maestro y guía, idealizaban la vida rural en sus creaciones literarias presentando el desarrollo social como peligro amenazante para la pervivencia de lo popular, de lo *casti*o, de la *raza extremeña*. En su literatura, teniendo presente que una minoría oligarca y terrateniente era la depositaria de la cultura y la palabra, no tenían cabida otros temas que no sintonizaran con el conservadurismo en cuanto a los temas, el estilo y la intención. Sin embargo, fue muy bien acogida, ha perdurado como herencia estética y hoy día sigue siendo seña de identidad para muchos extremeños. Todo ello quizás venga provocado por el vacío de elementos regionales con los que sentirnos identificados en relación a una pertenencia histórica y social, y esta expresión artística ayude a ese propósito.

El buque insignia del regionalismo literario es Luis Chamizo, que acabó consagrándose, gracias al ritmo y prosodia de sus versos y a la versión literaria de una supuesta

habla regional utilizada en *El miajón de los castúos*, como el poeta por antonomasia de la región.

La prosa de la época reflejaba el sentimiento conservador de una sociedad aferrada a sus costumbres que se negaba a cambiar, o no podía hacerlo debido a que las clases más poderosas lo impedían, para de esa manera perpetuarse en la cúspide de la pirámide social, y que únicamente abogaba por algunas reformas que acabasen con las injusticias más evidentes desde un cierto catolicismo social de la época. En este contexto literario el representante más destacado fue el narrador y periodista Antonio Reyes Huertas. Sin embargo, el más complejo y moderno de los regionalistas fue Francisco Valdés que a pesar de su regionalismo basculante hacia postulados fascistas supo y cultivó una prosa novecentista.

Pero si hay un autor que con su obra denunciara con especial énfasis la situación social en la Extremadura de la época, y especialmente la vida rural, ese fue Felipe Trigo. Cercano al regeneracionismo y al 98 escribió desde el prisma naturalista, a pesar de publicar *Jarrapellejos* en pleno apogeo novecentista, que ya estaba superado en la época. Este aparente anacronismo literario venía motivado por el recelo y la tardanza con la que llegan a Extremadura los nuevos modelos estéticos.

De la mano en el tiempo, el modernismo expandía su influencia, y matices de su expresión más superficial inyectaron la literatura de autores que permanecerían en la ola modernista durante un largo periodo de tiempo. Por el contrario, las vanguardias pasaron de largo en la región mientras que en otras partes de España el 27 y sus manifiestos florecían con notable éxito.

Así pues, autores como Luis Chamizo, Gabriel y Galán, Reyes Huertas o Francisco Valdés, en tiempos en los que naciones y pueblos reivindicaban una propia identidad, en esta época de nacionalismos, trataban de reproducir desde la tradición realista y el costumbrismo la esencia de la región a la que espiritualmente pertenecían. De esta manera, en su afán por descubrir lo propio del pueblo extremeño parieron la literatura regionalista extremeña bañada de nostalgia y melancolía por el recuerdo de tiempos pasados que les llevó a inventar un campo, su mundo, pleno de armonía y felicidad. Un mundo idealizado que se transmitía haciendo uso de un supuesto dialecto extremeño.

Eran chiquirrininos dambos hermanos...  
¡Qué tiempo aquel!...Roaba la vida güena,  
cristiana y labraora, mansa y jorzúa,  
con el roar pausao de las carretas. (Chamizo, 1985)

### 5.1 Gabriel y Galán

Al contrario que Vicente Medina, autor murciano que representó un regionalismo radical y revolucionario, Gabriel y Galán era más tradicional y conservador. Uno de sus logros fue dignificar con su poesía formas dialectales que hasta entonces se empleaban exclusivamente con fines burlescos representando temas meramente jocosos y que ahora alcanzaban una esfera más sentimental o incluso trágica. Alternó el uso del castellano con el dialecto extremeño.

Considerado como autor adoptado por haber nacido en Salamanca. Su madre era culta, dedicada a la familia y a escribir poesía, y su padre labrador, por lo que el contacto con la tierra resultó inevitable para este poeta rural. Ejerciendo como maestro se casó con una joven extremeña y siguiendo sus aficiones dimitió del cargo y vivió consagrado a la labranza y al cuidado de su familia convirtiéndose en un acaudalado terrateniente.

El soporte ideológico del poeta es la constante búsqueda de estabilidad social que ya había conocido desde su niñez y que giraba en torno a una férrea jerarquización tradicional anclada en principios cristianos. Sin embargo, no permanece absorto ante el sufrimiento ya que esa misma fe cristiana hizo que denunciara injusticias y que menospreciara la avaricia, la explotación y el egoísmo. Era un hombre que aunque estaba inserto en los intereses de clase sabía el significado de la palabra compartir y rehuía de quienes vivían gracias al trabajo ajeno.

¡Vida que vive asida,  
sabía sorbiendo, de la ajena vida,  
duerma en el polvo en criminal sosiego!  
¡Rama seca o podrida  
perezca por el hacha o por el fuego! (Gabriel y Galán, 1996)

Esta doble vertiente no pasó inadvertida para nadie, y así, desde el principio, encontró por un lado el apoyo de la jerarquía eclesiástica que veía en su poética una útil herramienta para afianzar el orden social mientras que intelectuales como Unamuno expresaban su simpatía hacia el autor por considerar sus versos un soporte intelectual con el que embestir contra el Modernismo y los nuevos aires poéticos. Tal y como indica Pecellín (1981): «el casticismo costumbrista que transmite estaba bien lejos de los aires modernistas». Sin embargo, en realidad, su postura ante el Modernismo fue mucho más moderada.

En su temática, el paisaje es un elemento relevante cargado de sensaciones e impresionismo que lo aproximan al «98». Si hay algún lugar donde encontrar armonía y equilibrio, es en el campo y en el ambiente religioso que junto a su patriotismo lo alejan a la vez de la Generación. Resalta lo rural, y en sus creaciones, por encima del elemento paisajístico, destacan los personajes reales, como el vaquerillo o el gañán, que habitaban el mundo campesino.

Poeta social, desde el paternalismo cristiano que acepta el orden establecido, la autenticidad de la vida aldeana y la invitación al trabajo, lamenta la desdicha de los más desfavorecidos. Además, siempre se mostró ajeno a las innovaciones que marcaban el camino de la poesía española, noventaiochistas y modernistas, reprochando el uso de una estética que venía de «fuera».

No es mi musa la musa cortesana  
de palabra de miel y áureo ropaje  
que quema incienso a la grandeza humana;

es la ruda aldeana  
que va vestida con honesto traje,  
cantando la virtud en el lenguaje  
que le enseñó naturaleza sana. (Gabriel y Galán, 1996)

## 5.2 Antonio Reyes Huertas

Nacido en Campanario, en el seno de una familia modesta y profundamente católica, siempre conservó el sentir religioso, la tradición y el ámbito clerical influido tanto por sus progenitores como por los estudios filosóficos y teológicos que realizó en el seminario. Posteriormente abandonaría el centro e iniciaría una intensa labor periodística en no pocos periódicos y revistas como *El Noticiero Extremeño*, *Acción Social*, *Pueblo Extremeño* o *La Defensa*. Esta labor la compaginaría con la literatura a través de artículos, poesías, novela, etc.

Su fidelidad, tanto a su formación familiar como a la recibida en el Seminario, hizo que fuera hombre de confianza para la jerarquía eclesiástica que incluso llegó a financiar ciertos proyectos del escritor cuyas posibilidades económicas no eran precisamente pingües. Se enfrascó en el debate ideológico de la época y junto con Francisco Valdés y otros amigos publicaría la revista *Tierra Extremeña* a fin de neutralizar la propaganda socialista. Su prisma vital siempre giró en torno a la burguesía aunque consideraba el absentismo y el caciquismo como lacras social y económica que minaban las libertades en la región. Sencillo y tolerante, fue una persona destacadísima en la cultura extremeña en la primera mitad de siglo.

Aunque dio sus primeros pasos en la literatura a través de la poesía su aportación de mayor interés la podemos encontrar en la narrativa. Insigne exponente del realismo extremeño en el siglo XX lo incluimos en el regionalismo por sus relatos costumbristas, idealizantes y nostálgicos donde aparece Extremadura como protagonista. De todos ellos, la novela *La Sangre de la Raza* (1919), es la que tuvo una gran acogida de público tanto en la propia región como fuera de ella. Tal aceptación no se correspondería con la crítica, ante la cual siempre se sintió un incomprendido.

Alejado de las formas tremendistas concibe la novela como lugar en el que se dan cita lo verosímil y lo ordinario de las estampas extremeñas. De esta manera, sus obras son un buen filón para la antropología ya que recogen infinidad de manifestaciones folclóricas como la matanza<sup>1</sup>, la encamisá<sup>2</sup> o la candelaria<sup>3</sup>, además de excelentes referencias sobre la gastronomía local.

Su tema preferido es el enfrentamiento entre el campo y la ciudad, lo rural y lo urbano, saliendo vencedor éste primero. Disfrutaba de la tranquilidad de la campiña, de lo natural, lo sencillo, y en todo ello se recrea para ser testigo transmisor de los rincones

<sup>1</sup> Faena de matar los cerdos con el fin de aprovecharlos para el consumo humano.

<sup>2</sup> Procesión nocturna a caballo en Torrejoncillo donde los jinetes, cubiertos con una sábana, portan la noche del siete de diciembre un estantarde de la Virgen Inmaculada al son de cantos, vítores y disparos.

<sup>3</sup> Candelas que se celebran la noche del 2 de febrero en honor al santo Blás y alrededor de las cuales la gente se reúne para degustar productos típicos de la región.

más rurales. Las tesis que se repetían una y otra vez eran el absentismo como gran mal de Extremadura, la política corrupta e inútil y el caciquismo. Dentro de su faceta narradora se ha destacado por la gran brillantez con la que describe los campos y los pueblos extremeños. Estas descripciones abundan y vuelan a vista de pájaro sobre dehesas, heladas invernales, el sopor veraniego, la siembra, etc.

El paisaje humano, al igual que en Gabriel y Galán, es básico para el escritor, y no olvida en sus páginas presentar a hidalgos arruinados superados por los nuevos tiempos, ricos propietarios, profesionales acomodados como el boticario, el maestro o el médico, y el pueblo llano. Todo se conglomeraba a través de un hilo conductor: una historia de amor. Un triángulo amoroso en el que el rico joven se enfrenta a un doble amor. Por un lado la mujer de distinta clase social o mujer casada, aspecto frívolo, y por otro la joven acomodada, serena y aceptada socialmente. Gustaba mantener la indecisión hasta el final que casi siempre era el matrimonio que perpetuaba la relación entre clases parejas.

Siempre mantuvo el vínculo al terruño y aunque tras la guerra marchó a Madrid nunca rompió los nudos que lo ataban a Extremadura en cuyas tierras pasaba largas temporadas cada año y donde murió un 10 de agosto de 1952.

### **5.3 Francisco Valdés**

Caso trágico y contradictorio por ser sin duda el mejor prosista, pero al mismo tiempo ser consciente de la falta de horizonte y destino incierto que tenía el camino elegido: el regionalismo extremeño.

Nació en Don Benito en 1892, hijo de grandes propietarios rurales pudo salir del contexto provinciano y estudió en Madrid donde pudo contactar con novecentistas y autores del 98. En la Residencia de Estudiantes coincidió con Juan Ramón Jiménez que le animaría a escribir. Así pues, del 98 heredó el concepto de intrahistoria que tanto influiría en sus posteriores creaciones en prosa. Fue un gran viajero tanto por España como por tierras europeas. Todo ello le proporcionó una gran cultura cimentada en la lectura de los clásicos y un espíritu culto y refinado, extraño en su ambiente rural.

Paradójicamente, al regresar a Extremadura toda este ambiente literario modernista, innovador, toda la esfera estética y el mundo abierto que representaba la generación del 27 fue dando paso a una rabiosa melancolía dentro de la tradición temática del regionalismo literario extremeño. El autor que a nosotros nos interesa no es el cosmopolita viajero sino el nostálgico regionalista que escribió *Ocho estampas extremeñas con su marco*. Esa melancolía desgarrada y desesperanzada lo acercó a posturas conservadoras muy extremistas cayendo dentro del más ortodoxo tradicionalismo político y religioso que acabaría con un enfrentamiento directo a la izquierda.

En esta metamorfosis abandonó los ámbitos universitario y artístico y regresó al pueblo teñido de contradicciones que mezclaban por un lado el aprecio por el entorno y por otro el desaliento ante las convulsiones sociales que se estaban viviendo. Ni que decir tiene que toda esa experiencia pinceló la obra de Valdés.

Si nos sumergimos en sus páginas encontramos el paisaje humano compuesto por hombres y mujeres con sus luchas diarias, deseos e íntimas tragedias. Aparece gente humilde: campanera despedida, labradores, gañanes, un buhonero, ancianos, etc. Frente a la felicidad y complacencia de Reyes Huertas, *las Estampas* de Valdés presentan a perdedores enfrentados a problemas imposibles de resolver como unos labradores ante una sequía, un joven pescador traicionado por una mujer, un viejo carpintero jubilado y sin patrimonio... Basculaba entre el amor a la tierra, sus gentes y la denuncia del abandono y postración.

Influido por los noventaichistas, con sus descripciones agrias e hirientes de la vida en el pueblo, y sin detenerse ante ninguna clase social, mostraba afecto por el extremeño noble y entregado pero lamentaba «la postración cultural, el fanatismo y la superstición, las lacras del caciquismo, la enfermedad y el hambre» (Viola Morato, 2003).

[...] No es la brasa del volcán quien ha destruido mis retamas, como esas del canto leopardo. Ha sido la lava del volcán de la codicia humana. El brazo destructor al servicio de la intención malvada. Llegaron de las villas inmediatas. Entre ellas, Magacela. En ese desborde incontenido de feroces cuadrillas insaciables, en pocos días, me arrasaron el retamal magnífico: orgullo comarcano, delicia de la vista, consuelo de mi vida. Juntas de hombres se llegaron a él, acometiéndole con las manos, con las hachas, con los picos, con los zachos. Quedó rasa y desnuda la tierra que le mantenía. No parecía la misma. Quedaron como testigos de la afrenta las viejas encinas, las charcas bruñidas de azul rizado, los aguardos de la perdiz, la roja piedra guijeña. Quedó como campo de abandono y desolación lo que antes fuera alegría y abalorio de feria campesina. (Ocho estampas. *Las retamas*)

Valdés fue, como en el caso de Federico García Lorca, un ejemplo más del trágico destino que sesgó la vida de muchos intelectuales en una etapa en la que no tenían cabida posturas abiertas al diálogo y a la tolerancia.

Fue asesinado en Don Benito por los milicianos en 4 de septiembre de 1936.

#### 5.4 Luis Chamizo

Nació en Guareña en 1894 y tuvo una buena formación académica gracias al esfuerzo de humilde pero emprendedor padre. Estudió en Sevilla y Madrid para luego regresar a su pueblo natal. Durante su estancia en Madrid tomó contacto con el modernismo y publicó en algunas de sus revistas. Muchas de sus *Poesías Castellanas* reflejan la escuela de Rubén Darío.

Dormida avenida,  
remanso de vida,  
donde la virtud  
trenza en las guirnaldas  
de tus esmeraldas  
a la juventud. (Sonatina. *Castellanas*)

Sus primeras composiciones las publica en el periódico *La Semana* de Don Benito que dirigía Francisco Valdés. En Extremadura abundaban por entonces los Juegos Florales<sup>4</sup>, a los que concurrían muchos de nuestros poetas. Chamizo lo hizo, aunque sin mucho éxito, en Almendralejo con *Los consejos del tío Perico*, poema que ya tomaba la senda regionalista.

No me jimples, no me jimples, mocosina;  
no t' enfusques ni me fartes al respeto,  
no reguñas, Carnación, ni esparrataques  
esos ojos cuando yo te dé un consejo. (Consejos del tío Perico. *El Miajón de los Castúos*)

*El miajón de los castúos* es la obra más conocida del poeta, la que tuvo más éxito y la que en la actualidad sigue valiendo como carta de presentación para esta tierra en muchos círculos intelectuales. Para muchos es la más acertada «epopeya de la Extremadura rural, sufriente y cotidiana, con un inigualable molde racial, expresivo y paisajístico» (Pecellín Lancharro, 1981). Pero, ¿por qué ese título para estas *Rapsodias Extremeñas*? El término miajón hace referencia a la miga de pan, figuradamente refleja la entraña, la esencia de las cosas. Castúo es una palabra que no fue utilizada con anterioridad y con ella el autor presenta al extremeño auténtico, genuino, con talante regional. Así pues, con estas palabras Chamizo capta la esencia del espíritu y del alma de Extremadura. Presenta el subtítulo *Rapsodias extremeñas* en una clara referencia a la poesía homérica. Si analizamos sus poemas observamos que la atención central recae en lo cotidiano, como no podía ser de otra manera en el regionalismo literario, pero hay cierta heroicidad en el modo de vivir de los personajes. Siguiendo la línea del regionalismo aborda el paisaje, la tierra de labranza, el amor, lo religioso y los problemas que había en la región. También, a pesar de su visión tradicional que manaba de la importante influencia familiar y de sus creencias religiosas, rechazó la oligarquía terrateniente y proclamaba a los cuatro vientos la necesidad de una reforma social y agraria que mejorara la situación del campesinado.

Al igual que hicimos con Gabriel y Galán podemos decir que Chamizo, aun teniendo una ideología más bien conservadora, no en vano sus mismos obreros durante la guerra civil lo escondieron de bandas incontroladas de milicianos con el fin de protegerlo, suerte que no corrió Francisco Valdés, opta a merecer la condición de poeta social. Irá en función de cómo queramos leer e interpretar algunas de sus poesías. Irrefutables son ciertos versos juveniles inclinados para con los más débiles

Son hombres que poblaban los abismos sagrados  
del hambre y la ignorancia, sedientos de ideal,  
hasta que con las uñas férreas de los arados  
y la cota de vellos de sus pechos honrados  
elevaron al trono la justicia social. (Mis polichinelas. *Castellanas*)

<sup>4</sup> Concurso poético instituido por los trovadores en Provenza, y por don Juan I de Aragón en Cataluña, y el cual aún suele celebrarse en muchas partes, mantenido por varones ilustres y presidido por una reina de la fiesta, con premio de flores simbólicas para el poeta vencedor.

Otra notable faceta del autor fue su incursión en el teatro mediante un drama rural enmarcado en el teatro poético y titulado *Las brujas*. Aunque el eje central es una desdichada historia de amor, la trama hace constantes guiños al folclore popular extremeño y sus costumbres con conjuros, brujerías y supersticiones de porqueros, pastores y zagales, vaqueros, mayores...

Las obras más notables que hemos mencionado coincidieron en el tiempo con las vanguardias y la generación del 27. Sin embargo, se mantuvo al margen de esta renovación lírica y voluntariamente se refugió en el ámbito localista y agotado del regionalismo. Este acento regionalista lo robusteció dotando a sus personajes con el habla particular de ciertas áreas geográficas de la región.

Tras finalizar la guerra civil marchó a Madrid y alejado de Extremadura perdió la inspiración que con tanta facilidad encontraba en la dehesa. Allí permaneció hasta 1945, año en que murió el más tardío pero posiblemente el mejor exponente del regionalismo literario extremeño.

## 6. Conclusión

Posiblemente me haya dejado en el tintero algún que otro autor, pero creo que los que aquí se presentan son un fiel reflejo de lo que muchos consideran literatura regionalista extremeña. Una de las mil facetas que posee la literatura es sentar las bases de la razón de ser de la sociedad. En ellas tienen cabida lo cultural, lo social, lo político... Y a través de ellas los seres humanos buscamos la pertenencia a una manera de ser, de sentir, de sufrir, de vernos semejantes y diferentes a otros. Por todo ello, interpretamos como algo propio un país, una región, un pueblo, una familia. Eso mismo sintieron los autores extremeños en el primer tercio del siglo XX, y eso quisieron transmitir con sus obras. Nosotros lo aceptamos, lo asimilamos, lo hicimos nuestro, y ahora nos ayuda a vernos inmersos en el profundo sentir extremeño.

## BIBLIOGRAFÍA

- Chamizo, L. (1985): *Obras Completas / Luis Chamizo*. Edición de Antonio Viuda. Badajoz: Universitas, D.L.
- Gabriel y Galán, J.M. (1996): *Obras Completas*. Badajoz: Universitas Editorial.
- Pecellín Lancharro, M. (1981): *Literatura en Extremadura, Tomo II*. Badajoz: Biblioteca Básica Extremeña.
- Sáez Delgado, L., Lama, M.A. (2003): *Literatura en Extremadura, Siglo XX. Antología de textos*. Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- Viola Morato, M.S. (2003): *Medio siglo de Literatura en Extremadura (Del cambio de siglo a los años cincuenta)*. Badajoz: Diputación de Badajoz.

REGIONALISTIČNA KNJIŽEVNOST V EXTREMADURI:  
PRVA TRETJINA 20. STOLETJA

Ključne besede: Extremadura, regionalistična književnost, *castúo*, avtorji iz Extremadure

Avtor članka želi seznaniti bralca s književnostjo, ki je sicer lokalno omejena in časovno precej minljiva, vseeno pa predstavlja verno podobo območja, oddaljenega od vsakršnega vpliva modernosti. Pri tem izhaja iz dileme, ki pod vprašaj postavlja pristnost regionalistične književnosti Extremadure, in analizira kulturne, zgodovinske in književne vidike Španije in Extremadure v prvi tretjini dvajsetega stoletja. Študija štirih avtorjev, Gabriela y Galána, Reyesa Huertasa, Francisca Valdésa in Luisa Chamiza, nam razkriva književna dela, ki jih označuje močan konservatizem, pa vendar krivice, ki so jih trpeli najbolj revni sloji kmečkega prebivalstva v Extremaduri, niso zamolčane. Njihova dela s kostumbristično in folkloristično tematiko, ki temelji na posebnem jeziku te pokrajine (*el castúo*), predstavljajo odlično književno dediščino.

Rosalía Baltar  
Universidad Nacional de Mar del Plata

## ESTIGMAS Y COHESIÓN SOCIAL: FICCIONES DE BARBARIE

**Palabras clave:** lingüística aplicada, literatura argentina, siglo XIX, rosismo

### 1. Introducción

Este trabajo busca tratar estrategias discursivas de los textos literarios desde una mirada lingüística que puntualice y especifique técnicamente los elementos y datos analizados. Así, en el amplio marco del análisis del discurso, se utiliza aquellos enfoques que, en cada caso particularizado, resulten eficaces para establecer y distinguir tales estrategias. Es, en este sentido, un estudio de lingüística aplicada en el marco de las lecturas crítico-literarias.

Es así que se observa, a través de distintos géneros, cómo la oralidad es representada y usada para producir imágenes de la subjetividad: si, por un lado, los que poseen la palabra tienen un dominio de ésta, aquel que se expresa *mal* –ya sea por aspectos fónicos, morfológicos o estilísticos como por inadecuación al registro–, queda marginado y, consecuentemente, estigmatizado; a su vez, la utilización de un código «incorrecto» es un recurso para construir, en otro contexto, rasgos de familiaridad y solidaridad entre los miembros de un grupo (Brown y Levinson, 1978, 1987; Muro, 2005). En este trabajo mostraremos cómo el texto escrito del período romántico rioplatense ficcionaliza la oralidad en distintos niveles en tanto estrategia de estigmatización, pero también de cohesión; como consecuencia de esto, los episodios de la época de Rosas son representados en relecturas posteriores enmarcando las dicotomías políticas en las cuestiones lingüísticas.

Las relaciones entre la escritura y la oralidad han sido examinadas y revisadas por las disciplinas lingüísticas. Si bien ha sido largamente señalado que la escritura es una actividad secundaria respecto de la oralidad (Hockett, 1976: 13–14), también es cierta la eficacia de la tradición engendrada en el prejuicio de que es la oralidad el aspecto secundario, deficiente y deformante del modelo propuesto por la escritura. Uno de los tantos modos por los cuales se puede verificar la productividad de este prejuicio es, justamente, el uso *político* que se le da a la oralidad en el terreno de la escritura, toda vez que se quiere denostar, postergar, etc. Existe, sin embargo, otro prejuicio, el «prejuicio letrado» (Blanco, 2005-6: 21) de larga data, y tan efectivo como infundado: los aspectos sistemáticos de la lengua se encuentran en la escritura y los espontáneos y asistemáticos en la oralidad –de naturaleza individual e inmediata. Una perspectiva así se sustenta en la versión que la escritura da de la oralidad en ocasión de señalar sus recursos como mecanismos de intimidad y cohesión identitaria. Así tenemos, entonces, que las estrategias tendientes a dibujar en el plano escrito los recursos de la oralidad formulan una visión propicia para marcar rasgos identitarios y de alteridad.

Identidad y alteridad llevan a pensar, por cierto, en el carácter polifónico de la textualidad. Como ha señalado Mijail Bajtín:

Ser significa comunicarse dialógicamente. Ser significa ser para otro y a través del otro para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los otros del ojo. Ningún nirvana es posible para una sola conciencia. Una sola conciencia es *contradictio in adjecto*. La conciencia es múltiple en su estancia. *Pluralia tantum* (Bajtín, 1993: 287).

En efecto, en este trabajo partiremos de admitir la alta visibilidad que adquiere la representación de la oralidad toda vez que se delimite el campo de la identidad para sí y para los otros. Vemos en los textos seleccionados que la literatura o autores del canon buscan construir la identidad de los sujetos de enunciado a partir de proporcionar una variedad importante de representaciones orales, entre las que hemos seleccionado sólo algunas orientadas hacia la configuración de la identidad a través de una «retórica de la estandarización lingüística» (Fairclough, 1994: 21–22), desde la que definen estrategias de sanción social (corrección, descalificación, negación, etc.) y la puesta en práctica de acciones violentas hacia el lenguaje estandarizado para construir imágenes populares y de cohesión social o imágenes estigmatizadas.

## 2. Corpus

Se utilizan 3 textos producidos en el segundo cuarto del siglo XIX; responden a diversos tipos discursivos y a lo largo del trabajo se analizarán fragmentos puntuales.

Siglo XIX	Tipología textual	Selección analizada
1830. <i>Biografía de Juan Manuel de Rosas</i> , Luis Pérez	Inscrito en el tipo de diálogo patriótico, Luis Pérez escribe una biografía federal, laudatoria, en verso, del Gobernador de Buenos Aires.	Analizamos el texto completo.
1839. <i>El Zonda</i> , Domingo Faustino Sarmiento	Periódico semanal, de corte satírico, publicado en San Juan. Se imprimieron 6 números.	Analizamos las cartas de lectores presentes en el texto que se suponen –y se evidencia, por otra parte– apócrifas, escritas por el mismo editor.
1846. <i>Cartas a don Pedro de Angelis</i> , Esteban Echeverría	Polémica en torno a la reedición del <i>Dogma socialista</i> de Esteban Echeverría. Ante las críticas realizadas por Pedro de Angelis en el <i>Archivo americano o espíritu de la prensa en el mundo</i> (1846, número 32), Echeverría contesta con estas cartas públicas.	Analizamos la carta segunda.

En las conclusiones registraremos una síntesis de los distintos usos de la oralidad observados en cada apartado en forma particular. Anticipamos que trabajaremos estos usos en los siguientes niveles:

- a) Nivel de la estructura global/ genérica
- b) Nivel de la representación del diálogo
- c) Niveles fonológico, morfo-sintáctico y léxico gramatical
- d) Nivel semántico: tematización de la oralidad y lexicalización.

### 3. La oralidad como elemento de cohesión

*El diablo sabe más por viejo que por diablo.*

Las 361 coplas que constituyen la *Biografía de Rosas* (1830) de Luis Pérez se centran en un episodio concreto de la vida de don Juan Manuel y el argumento fundamenta el carácter esencialmente respetuoso de las leyes del personaje. El texto procura mostrar una dimensión totalizadora de éste en la que subyace el supuesto de que el saber que posee Rosas tiene que ver con la intuición y el conocimiento de la vida diaria, con su carisma especial, cada vez más singular y, al mismo tiempo, con la comprensión del paisano que con él se siente identificado, y por el hecho mismo de que sus hazañas y saberes se instalan en la oralidad, más allá de la instrucción no demostrable y hasta cierto punto banal de los libros.

El texto se arma, como se dijo, por medio de coplas pero la estructura global responde a la representación del diálogo: toda la narración está encerrada en las marcas que revelan una conversación entre paisanos, el sujeto poético y el «señor Panta», quienes están de acuerdo con «nuestro amado patrón» y el primero establece con los posesivos una relación afectiva con el *patrón* (Rígano, 2007). A su vez, el yo y el tú se desplazan al nosotros, a los paisanos, como resultado de una generalización, mediante las fórmulas de designación general, las de tratamiento, vocativos y deícticos de posesión. En el interior mismo de este diálogo, aparecen representadas escenas con interacciones de habla-escucha y de lectura-escritura, pero también la tematización de la conversación, la lectura, el trato y la sociabilidad, por un lado, y el sostén de su memoria y reputación en la oralidad, por el otro:

Interacciones	Tematizaciones/narraciones de oralidad
	1) Rosas, el <i>ilustrao</i> del pago (16)
	2) Rosas, conversador, de «güen agasajo» (17)
3) Rosas a los paisanos (estrofas 19 a 21)	
	4) Rosas, el trato, la forma de hablar (27)
	5) La memoria de su fama no está escrita (32)
6) Rosas a los cabildantes (estrofas 44 a 51)	
7) Diálogo entre Martín Rodríguez y Rosas (62 a 64)	

8) Carta de Dorrego a Rosas (80)	
9) Rosas a los paisanos (86)	
10) Rosas a los paisanos (91)	
11) Carta de Rodríguez a Rosas (94-97)	
12) Rosas a los paisanos (99)	
13) Carta de Rosas a Rodríguez (102-104)	
14) Rodríguez a Rosas (142)	
	15) Rosas escribe a los indios (143)
	16) Rosas tiene palabra (145)
	17) Oralidad: garantía de la reputación popular (151)
18) Rosas a los paisanos (158-159)	
19) Rosas a los paisanos (168-169)	
20) Paisanos a Rosas (170-172)	
21) Rosas a revolucionarios (173-175)	
22) Diálogo entre Dorrego y Rosas (188-9)	
23) Rosas a Dorrego (211)	
24) Carta de Lavalle a Rosas (234-237)	
25) Diálogo entre Rosas y Lamadrid (238-297)	
	26) Rosas habla y subyuga al auditorium (300)
27) Rosas a <i>sus</i> paisanos (336 a 347)	
	28) En la campaña se oía ¡Viva Rosas! (354)
	29) Cierre: se narra la contestación de Lavalle (361)

En el nivel léxico y morfológico, la lengua de la gauchesca no tiene una representación fija sino que oscila entre la ficcionalización de una oralidad *popular* y otra estandarizada. Decimos, entonces, que, en términos generales, las marcas de la oralidad popular son esporádicas y dan idea firme de ser un uso buscado con el fin de *popularizar* la figura del Restaurador, como estrategia de despliegue y construcción del gobernante gaucho (Rodríguez Molas, 1957). Un análisis del índice de recurrencia de las marcas de oralidad permite establecer el estado de formación del género, donde una ficcionalización incierta de la oralidad no se atiene a un patrón fijo.

	Alta frecuencia	Frecuencia media	Baja frecuencia
Palabras sin apocopar	+	-	-
Apócope	-	-	+ (sólo 1 vez)
Participios <i>-ado</i> (final de verso)	+	-	-
Caída del fonema /d/ intervocálico en participios <i>-ado</i> (final de verso)	-	+	-
Participio <i>-ado</i> (en otra posición)	+	-	-
Caída del fonema /d/ intervocálico en participios <i>-ado</i> (en cualquier otra posición)	-	-	+ (sólo una vez)
Léxico estándar	+	-	-
Léxico gauchesco	-	-	+ (excepcional)
/b/ inicial	-	+	-
/b/ sustituida por /g/	-	+	-
Dental final marcada	+	-	-
Caída de dental final	-	+	-

Es preciso cruzar el dato de la frecuencia con el sujeto de enunciación que la ejecuta, ya que se trata de un aspecto estratégico y claramente distintivo. De los sujetos que participan de algún diálogo en discurso directo o indirecto, podemos afirmar que la voz del paisano marca las oscilaciones más fuertes mientras que el personaje Rosas asume marcas de oralidad más o menos precisas según sea el destinatario y o interlocutor:

Sujeto	destinatarios	Discurso directo(DD)/indirecto (DI)		
		Marcas de oralidad de tinte gauchesco	Fórmulas de tratamiento, vocativos	Fórmulas y tratamientos recibidos
<b>Voz poética general</b>	paisanos	+	<i>Paisanos</i> (DD)	-
	Rosas	+	<i>El Rubio, el Viejo, El pelado, nuestro amado patrón, don Juan Manuel</i> (DI)	<i>paisanos</i>
<b>Rosas</b>	paisanos	+	<i>paisanos</i>	-
	Lamadrid	- (Sólo <i>usté-</i> )	<i>Compadre, amigo, camarada</i> ,(DD)	-
	Martín Rodríguez	-	-	-

Como puede apreciarse, el sujeto de enunciado Rosas aparece con un uso de voces gauchescas directamente relacionadas con su destinatario y establece con esta marca relaciones jerárquicas simétricas (con Lamadrid, por ejemplo) y asimétricas (los paisanos) y, simultáneamente, el uso de la oralidad marca relación de intimidad y cohesión, a través de limitar los espacios de lo propio (el universo compartido entre Rosas y los paisanos) y lo ajeno (el enfrentamiento en el campo de batalla con Lamadrid y, más distante, la relación con Martín Rodríguez). Sin embargo, la relación afectiva se halla expresada en los vocativos, subjetivemas y las marcas de oralidad que aparecen altamente marcadas en relación con la escasez. Al dirigirse a Lamadrid, se ficcionaliza un Rosas cuyas dos únicas marcas de oralidad son el uso formal de segunda pero con la caída de la dental final, *usté-*, lo que habilita un discurso de compensación de la diferencia (de fuerzas en el campo de batalla y de ideas, porque se quiere presentar a Rosas como el que arregla las componendas, quiere el orden y la paz) y la variedad de vocativos, *camarada, compadre, amigo*, etc. Al dirigirse a Martín Rodríguez, todas estas marcas están ausentes.

En cuanto a las formas en que los interlocutores participan de los diálogos o sus referencias en fórmulas de tratamiento, para la figura de Rosas aparece una serie que va de «patrón» –nuestro amado patrón, el patrón más amado–, D. Juan Manuel, El Rubio, el viejo, señor Rosas, Rosas, hasta «Juan Manuel» (cuando se nombra a sí mismo, con denotación indirecta); atributos asociados a estas designaciones lo distinguirán de los otros y, simultáneamente, establecerá marcas opositivas:

Rosas	Otros
«Guapo»	«guapetón» (Soler)
Mozo sin presunción	Tienen mucha presunción (letrados)
«No se ha de ir cola alzada esta vez la montonera» (64)	Cola alzada se largó (Soler) Cola caída andaba (Rodríguez)
Sin dar güelta para atrás	Huyó mirando para atrás (Soler)
Observador y atento	Fanfarrón (Lavalle)

El apodo más frecuente es *el Viejo*, porque la oposición fundamental del relato es el saber –intuitivo, genial que no necesita ni libros ni demostración– aunque Rosas demuestra quién es en la coherencia en sus actos (en el campo, con el arado y las armas; en la letra (lee y es ilustrado) y en la palabra (es fiel, y tiene cultura del trato)).

### 3.1. Oralidad y animalización: estigmas del otro

En este apartado abordaremos las manifestaciones de la oralidad en la airada respuesta que Esteban Echeverría ofrece públicamente al autor de la crítica en ocasión de la reedición de su *Dogma socialista*. Apreciamos en este texto algunos procedimientos básicos que ponen de manifiesto el uso de la oralidad como representación de una imagen negativa del otro en los niveles de la estructura global, la representación del diálogo, en aspectos léxico-gramaticales y semánticos, por una parte y en la tematización de la oralidad, por la otra.

El primero es el paso del registro formal a un registro pretendidamente familiar que invierte el trato respetuoso y distante entre pares (sean amigos o extraños), propio del género epistolar, en el período –fórmula *apellido + usted*– (Rigatuzo, 1989; 2000). Esteban Echeverría comienza:

Va dicho que **su** artículo sobre el *Dogma Socialista* no admite discusión; porque todo él, fuera de algunas citas truncas de mi obra y de infinitas mentiras, es una broma grosera, tonta y declamatoria; broma de truhán o *compadrito* mazorquero, nada más. (1972: Carta 1, 169. La bastardilla es del original, la negrita me pertenece)

Sin embargo, el trato varía con el correr de la pluma y se suma a adjetivaciones y metáforas que descalifican al crítico. Estos recursos construyen la falacia no formal de ataque a la persona; con un uso estratégico de la cortesía y sus grados (no cortesía, no descortesía y la descortesía), se busca «destruir voluntariamente su rostro» (Muro, 2005: 57). Fórmulas de tratamiento, selección léxica y metáforas zoomorfas cifran en la persona los límites de análisis del texto, de modo que el texto *es* la persona y especialmente, el *cuerpo, la voz, la pronunciación* lo es.

### 3.1.1. Variación en fórmulas de tratamiento

Después del tratamiento de distancia formal que establece el marco de la estructura global de la carta pública donde podemos leer el uso del *usted* como marca de no cortesía (Álvarez Muro, 2005: 55), el autor –como se autodefine– procede a alterar esta fórmula y entablar una relación de cierta confianza con el *editor*, que es, en sí misma, una acción injuriosa de descortesía porque desde allí se permite el insulto personal y la crítica de los textos que éste ha producido. Sostengo que la actitud global descortés comienza, en efecto, en ese primer momento de no cortesía, ya que el género epistolar estipula el inicio y el final de la carta como momentos de máxima cortesía. Echeverría sustituye la fórmula –*usted + apellido* por *usted + editor* o el vocativo - «Hasta entonces, Señor Editor, Usted...» (1972: 200)– y se acentúa con la siguiente progresión –marca un derrotero general pero no es lineal puesto que se vuelve a instancias precedentes:

		De Angelis	Otros
<b>Inicio</b>	No cortesía	Fórmula <i>-usted + 0</i> Fórmula <i>usted + editor</i>	
<b>Primer pasaje</b>	Descortesía ironía	Fórmula <i>tú + apodos (+ tratamiento infantil)</i>	
<b>Segundo pasaje</b>	Descortesía sarcasmo	Trato en tercera, <i>-no persona</i> (+ selección léxica + metáforas zoomorfas)	
<b>Tercer pasaje</b>	Descortesía		Fórmula <i>ustedes + expresiones de designación general</i>

Con el *tuteo*, se intenta invadir la imagen positiva de de Angelis porque el emisor construye su rango social inferior y la asimetría entre ambos. En términos generales, la marca del «tú» es, en el siglo pasado, un signo de diferencia social que expresa distancia jerárquica y asimétrica. En las *Cartas*, al «tú» se le suman sobrenombres, apodos, epítetos que borran, justamente, la identidad del nombre propio para engendrar otra, degradada y siniestra:

Perdona, sobre todo *tú*, venerable Fadladeen, aventurero mayor y Néstor de la literatura mazorquera: no *te amohínes* ni te enojés, no *me* frunzas ese ceño rojizo y flamante como la puerta de un horno encendido (1972: 209. La cursiva es mía).

Se suma al trato, para la conformación de esta asimetría, ciertas construcciones gramaticales –«no *me* frunzas...» (dativo superfluo de interés)– y las elecciones léxicas–*amohínes*– que establecen una dimensión connotativa infantil y que, especialmente en el primer caso y las construcciones anafóricas, acentúan las marcas de coloquialidad: casi puede escucharse la voz aflautada del enunciador, amonestando como a un niño caprichoso al interlocutor por un berrinche sentimental. Del «tú» *confianzado* e insultante pasa a la ausencia en la escritura a través del uso de la tercera persona; de Angelis y sus empresas editoriales se vuelven objetos del discurso, no interlocutores, recurso que marca el vacío con insistencia: en el género de la segunda persona por excelencia, diría, la epístola, esa persona cae en el vacío de la enunciación<sup>1</sup> al tiempo que se construyen otros destinatarios. La expresión dialogada potencia así su carácter unidireccional y construye una escena de teatralización de oyentes/ lectores abierta que pone en juego la instancia de la escritura pública pero los destinatarios nunca hablan, ni siquiera en discurso indirecto.

En efecto, en la mezcla de vocativos y preguntas retóricas, esos destinatarios instauran una ficción de segundo grado, una escena dentro de la escena. Le habla a estos destinatarios a través de fórmulas de designación generalizadas, *niños*, *unitarios*.

Sujeto	destinatarios	Discurso directo(DD)/indirecto (DI)		
		Marcas de oralidad	Fórmulas de tratamiento, vocativos	Fórmulas y tratamientos recibidos
Echeverría	De Angelis	+	<i>Usted,</i> <i>Señor editor</i> <i>Tú,</i> <i>No persona</i> (tercera)	-
	Otros	+	<i>Niños</i> <i>unitarios</i>	-

<sup>1</sup> Nos dice Emile Benveniste (1969/I: 186): «Hay que tener presente que la *tercera persona* es la forma del paradigma verbal (o pronominal) que *no* remite a una persona, por estar referida a un objeto situado fuera de la alocución. Pero no existe ni se caracteriza sino por oposición a la persona *yo* del locutor que, enunciándola, la sitúa como *no-persona*. Tal es su estatuto. La forma *él...* extrae su valor de que es necesariamente parte de un discurso enunciado por el *yo*» (Las cursivas pertenecen al original).

### 3.1.2. Selección léxica

La marcada descortesía de dirigirse al interlocutor como ausente se acentúa con la construcción de campos léxicos de tintes escatológicos, ecos rabelesianos y resonancias barrocas:

*Esa deyección inmunda* de su corrupción intelectual y moral, es *el regalo* más funesto que podía hacernos la Europa... y *ese* hombre es Don Pedro de Angelis, esa ha sido su misión y esa será la envidiable gloria que lleve al Río de la Plata (1972: 182-183. La cursiva es mía).

Así, los elementos construyen campos semánticos marcados por el uso irónico –*deyección / regalo*– y la extrapolación de términos de otros universos. Si examinamos el primer sustantivo (deyección), vemos que sus acepciones léxicas provienen de dos campos: la geología –«conjunto de materia que arroja un volcán o que desprende una montaña»– y la medicina –«defecación de los excrementos» y «estos mismos excrementos». De esta última acepción surge la consecuente forma verbal, «expeler las materias fecales». Las dos acepciones se propagan en la estética del texto: por una parte, la asociada con lo rojo, el calor, el volcán; por la otra, la relativa al mundo excrementicio. En el cruce de estos dos universos que se construyen pictóricamente en términos de la profusa adjetivación aparece la imagen que de de Angelis ofrece Echeverría: el personaje es una *deyección*, ‘restos’ de *otro*: lo que evacua la Europa y, también, lo que ‘produce’ el propio Rosas. Arrojado al mundo de lo escrito, en de Angelis no interviene ni la contención ni la voluntad racionales de todo individuo: el rosista sufre de incontinencia –mejor dicho, el rosismo, que eyecta estos resultados– y es incapaz de medir palabras y pensamientos, puesto que éstos pertenecen a Rosas.

El destinatario se cosifica (como un accidente de la tierra) y se animaliza (porque la visión humana se contiene sólo en los términos del cuerpo y sus funciones primarias, fisiológicas, de modo que se acentúa aquello que se comparte con los animales (Echevarría Isusquiza, 2003: 2–3). En este sentido, la violencia de los conceptos entendidos en tanto metáforas referidas a un hombre intensifican el carácter insultante de la emisión.

### 3.1.3. Charlatanería y metáforas zoomórficas

Poner en juego la conversación en tanto registro clave del texto es un modo de revelar los fundamentos de la crítica a su interlocutor explícito ya que se culpa a de Angelis haber forjado el pasado en base a su propia oralidad de salón. Además de «bromista y decidor de chistes, como dicen que es Ud» (1972: 170) ningún modo comprobable, una construcción asentada en el rumor y el discurso oral del propio sujeto: de reconocido erudito extranjero pasa a ser *autor (fabulador)* de su vida anterior al Plata a partir de relatos que él mismo contó, y sin testigos, la vida de de Angelis termina cifrada en la insistencia de la palabra *charlatán*, utilizada como modo de definición constitutiva del sujeto destinatario:

Hasta entonces, Señor Editor, U. había vivido del fondo de reputación política y literaria que le hicieron sus primeros patronos los unitarios, por hallarle a propósito para sus miras; y ese fondo era inagotable, porque en país alguno es más cierto que en el nuestro aquel refrán de nuestro beatos abuelos, *hazte fama y échate a dormir* (1972: 200).

El pasado «biográfico» se arma con el rumor y es desacreditado al contextualizar tanto la situación intelectual del Plata («no era difícil que aquel candoroso pueblo le creyese un pozo de ciencia»), como la filiación unitaria del crítico («lo patrocinaban los hombres entonces influyentes del país») y el espacio europeo al que pertenecía<sup>2</sup>. El carácter de «charlatán» se ve en esa «poligrafía» indiscriminada y mediante la serie de animales de distintas especies que se suceden *hablando* todas, en un uso de la metáfora que agrede y degrada. La animalización es compartida por el «jefe», el «lacayo», el partido y todas sus producciones o acciones.

Cierto es que la Mazorca y su Jefe *cacarean* muchos años hace sobre esto. ¿Qué pluma en el Plata corre pareja con la tuya? ¿Cuál te aventaja en moralidad, profundidad y originalidad de pensamiento? ¿Quién se te acerca en agudeza, nervio y brillantez de estilo? ¿Qué pluma como la tuya se empapa en todas las tintas, refleja todos los colores, como la del *pavo real*, *vuela* como el *águila*, *se arrastra* como el *reptil*, *grazna* como el cuervo, *chilla* como el *grillo*, *aúlla* como el *lobo*, *canta* como el *ruiseñor* y *charla* literatura y política en todas las lenguas del mundo? ¿Cuál es la que sostiene todo el peso de la prensa y de la literatura mazorquera? (1972: 185. La cursiva es mía).

El punto máximo entre la burla y la otredad es el ataque a la lengua, al monolingüismo del otro y a su «poliglota». Desde un principio se acusa a de Angelis de expresar sus «excrecencias» en «las tres lenguas más vulgares». Esta acusación proviene de la edición trilingüe en la que aparecía el *Archivo*. A lo largo del texto se vuelve una y otra vez sobre esta cuestión:

U. ha descubierto el medio de servir la gran causa del *Sistema Americano* hiriendo a sus enemigos *como la serpiente de trisulco dardo*; usted les inocular el veneno con tres lenguas; usted los asesina moralmente a la faz de medio mundo civilizado, calumniándolos y difamándolos en los tres idiomas más vulgares; U. en su *viperina rabia*, *mutila y desfigura en tres idiomas* la historia. (1972: 169)

Así, el enunciador expone los límites del decir y con ello, las leyes del buen hablar que son la contrapartida de las metáforas del desorden general de su oponente en todos los niveles. En ejecución contraria, el texto de Echeverría se ordena en la recurrencia y en la repetición sistemáticas, procedimiento que usa para atacar, entre otras cosas, la repetición con que de Angelis y Rosas marcan sus agresiones y sus logros.

<sup>2</sup> Entendemos por correcto «un modo del hacer convocado por una imagen de lo perfecto posible, sostenido por un haz de situaciones teóricas, una norma previa a aplicar, su aplicación o aplicabilidad, un error posible o probable en relación con un código previamente admitido, un sistema de operaciones que descansa sobre una idea o un deseo de perfectibilidad: abre, en consecuencia, el campo a una pragmática» (Jitrik, 1997, n° 8: 5).

#### 4. La retórica de la estandarización: «Hablar con faltas de ortografía»

La «feliz» expresión de cierta secretaria de colegio importa el prejuicio del que trataremos en este apartado. El *Zonda* de Sarmiento es en muchos aspectos una pretendida transcripción de discursos orales. En este sentido, se ficcionaliza la oralidad en varios niveles, provocando un discurso, en apariencia, altamente polifónico. Así, es posible distinguir a partir de su lectura las *faltas* de la provincia que son, como contrapartida, los impulsos civilizadores de Sarmiento. Por otra parte, el diario es una escena de cocción: cada número nos dirá los objetivos, las motivaciones, los actores, las necesidades e ilusiones del hacer periodístico y con ello, los procesos de escritura que dibujan esos relatos y que determinan, por un lado, un subgénero periodístico en boga, el gacetín satírico y, por otra, la impronta modelizadora y normativa más que informativa del periódico ya que en el *Zonda* no existen, literalmente, las *noticias*. Un concepto de actualidad centrado en la transmisión de ideas y fundamentos sirve de base para la escritura, agente de esas ideas. Por último, de los temas centrales del texto –periódicos, luces, siglo, apertura del colegio, Minas–, el verdaderamente obsesionante es el de la construcción del lector y del editor. Así, el periódico muestra la urgencia de un yo que se describe a sí mismo a través de la corrección de las palabras del lector.

Entonces, podemos determinar dos estructuras globales que evidencian usos de la oralidad tendientes a consolidar la imagen del editor y la del lector: el editorial y la carta. En el cruce de ambas se instala la *corrección* como modalidad de enlace y de construcción de la interacción. En este sentido, las ideas de corrección y el uso de lo que es correcto aseguran una línea de análisis para la exposición de las cartas, para su publicación y los argumentos que se exponen de continuo para cuestionarlas. Las cartas serán expresión de una relación asimétrica con el editorial y son puestas como *contraejemplos* del buen pensar, del buen saber, del buen decir. Por otra parte, la corrección consolida el lugar de enunciación porque corrige y porque se exhibe leído. La otra, es que en el diálogo que se expresará entre cartas y contestaciones editoriales se sostiene un modo polémico desigual –el editor siempre se queda con la última palabra– y una predicación psicológica directiva (Leech, 1983). *El Zonda* es el imperio de aquellos actos que intentan modificar el terreno del otro cuya voz autorizada para tal fin atraviesa distintos grados de intensidad o cortesía: sugerir, aconsejar, prohibir, dictaminar, mandar, amonestar, rectificar, ordenar, imponer. Examinemos una de estas entretenidas cartas, remitida por Doña Josefa la Punttiaguda:

SS. Editores del Zonda.

*Angaco Viernes por la mañana.*

Después de saludar VV. y desearles la *mas* cabal *salu* como mi fino *afeuto* se *las* desea, paso á decirles que habiendo mandado mi *niño grande* al pueblo á *comprarme los vicios*, me vino trayendo un papel con unos letrones que nunca se han visto tan grandes y *medios chuecos no se como* y que esto era la *noveda* en el pueblo de los botones *que dice* y otras cosas, y como no hay libros ni donde comprarlos de cosas así que no aburran mucho que *una* sale del remo de la cocina *Dios sabe como*, y los niños que lloran y gritan todo el día, *jesus* que ya no hay paciencia *pa* sufrirlos, ni le dejan descanso á *una* hasta que se duermen, como iba diciendo

*agarré* el papel y me puse á medio leerlo y aun que no he podido entender sino algunas cosas he visto que hablan mucho del siglo y *que les dicen* que pertenecen al siglo y aunque soy yo una ruda se mease que esto no es cosa buena porque conversando con mi *comá*, *Melcho* me dijo que ella abia *bajao* el año *pasao* á un sermon de cuaresma y oído decir al padre muy *enojao* los hombres entregados al siglo las mugeres dadas al siglo y que ella entendia por esto qu el siglo era el Diablo *Ave maria!* (1939: 3, 3)

<b>Marcas de oralidad</b>	<b>Algunos ejemplos</b>
<b>Inadecuación al registro formal (carta de lector)</b>	
Caída de consonantes finales	Salu-; noveda-
Apócopes	<i>comá</i> ,; <i>Melcho</i> ; <i>pa</i>
Caída de la /d/ intervocálica	<i>Pasao</i> , <i>bajao</i> , <i>enojao</i>
Interjecciones, frases expresivas	<i>Jesus</i> ; <i>Ave maria</i> <i>Dios sabe como</i>
Elipsis y sustantivación de adjetivo (en combinación con frases coloquiales)	« <i>A una...</i> »; que <i>una</i> sale del remo de la cocina Dios sabe como
Léxico, léxico-gramaticales	<i>Niño grande</i> (por <i>niño mayor</i> ); <i>agarré</i> ; <i>Medios chuecos</i> ;
Lenguaje coloquial	que <i>una</i> sale del remo de la cocina Dios sabe como; <i>comprarme los vicios</i>
Quiebra de la estructura gramatical escrita: a) pérdida de referencia; b) elementos cohesivos inadecuados	<i>No sé que... que dice...</i> <i>que les dicen</i> (referencia = el siglo)
Tematización de cuestiones privadas y digresivas del objeto de la carta	Y los niños que lloran todo el día...

En síntesis, se da a la lectura *en crudo* de una carta que servirá de exponente del estado de instrucción de la mujer *del interior* de San Juan (Angaco, en la sierra). La reproducción de la oralidad en este fragmento atraviesa estratégicamente una intención de ofrecer un contrapunto a la voz editorial. Una cosa es la ficción de conversación que escenifican los editores –por ejemplo en el número 1, cuando se discute acerca del nombre que llevará el periódico–, ficción que pone en juego la *sociabilidad*, sus habilidades para señalar argumentos, para persuadir y rebatirlos, y otra muy distinta es la exhibición de incompetencia respecto del registro a utilizar, como pasa en esta carta, donde Josefa escribe *como habla*, dando cuenta de su minusvalía en los *dos niveles*<sup>3</sup>. En efecto, se trata de un texto (la carta) cuyo registro adecuado es el de la escritura y que, por ignorancia, se subvierte y se convierte en oral, determinando así el nivel sociocultural del sujeto hablante. A esta cuestión se suman las incorrecciones normativas de la escritura (desconoce el uso de mayúsculas, acentuación, etc.) y los rasgos de

<sup>3</sup> Imposible no leer aquí a Sarmiento como antecedente de Manuel Puig y a su Josefa como la hermana de la Rabadilla de *Boquitas pintadas*.

*familiaridad* que si al editor no le resultaban disonantes en sus propias notas porque remitían al orden de la inversión y la sátira, aquí se explicitan como impertinencia respecto del registro público de la carta al periódico –apodos, nombre abreviados, «mi comá», «Melcho» y comentarios de la vida cotidiana. El hecho de que declare su poco contacto con los libros –producto, sin embargo, no de su desinterés si no de la escasa existencia y circulación del material–, que pregunte acerca de lo que significa *el Siglo* –es decir, desconociendo la coyuntura compleja que el país está atravesando– y la apelación a ciertas autoridades –el cura del pueblo y su comadre– terminan por completar el diseño de un contraejemplo perfecto de mujer del *interior* y de representante del pueblo iletrado.

Ciertamente, el *Zonda* establece una visión centralista, aun en la periferia. Doña Josefa hace que Sarmiento corrija –«de indicaremos que no vuelva a agarrar el *Zonda*, porque lo hará pedazos. *Agarrar* es un verbo...» (1939: 4, 3. Cursiva en el original)– y contextualice en un debate más amplio los términos de esa corrección –«es lo más chabacano, lo más Angaquero posible, y una Señorita del pueblo no se expresa así jamás, según U. puede comprobarlo, cuando baje» (1939: 4, 3).

Para un periódico de *cuatro* páginas, el espacio destinado a publicar la correspondencia de lectores, las réplicas y las vueltas a publicar, es enorme. El *lector* es el real tema del *Zonda* y la auténtica preocupación de Sarmiento; no ya una especie de lector abstracto, al estilo recipiente alberdiano sino la entidad misma, la categoría puesta en cuestión.

## 5. A modo de conclusión

Hemos intentado construir un primer nivel de sistematización de los recursos orales que utiliza la escritura del siglo XIX para construir imágenes de cohesión y de estigmatización. En efecto, los textos trabajados ponen en juego marcas de la oralidad en función de estos objetivos. Sin embargo, queda mucho camino por recorrer en atención a nuestro fin último que consiste en alcanzar a formular enunciados generales acerca del funcionamiento de la oralidad en lo escrito en el siglo XIX y poder describir las variables que intervienen. En éste nuestro modesto primer paso, hemos comprobado que, en efecto, la *sensibilidad bárbara* está estratégicamente construida en lo escrito a partir de recursos orales, ya sea para denostar o agrupar.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes:

Echeverría, E. (1972): «La defensa del Dogma socialista. Cartas a don Pedro de Angelis, editor del *Archivo Americano* por el autor del *Dogma socialista* y de la *Ojeada retrospectiva sobre le movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*». En: Esteban Echeverría: *Obras completas*. Buenos Aires: Zamora, [1848].

- Rodríguez Molas, R. (1957): *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*. Buenos Aires: Ediciones Clío, [1830].
- Sarmiento, D. F. (1939): *El Zonda*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, [1839].

Bibliografía general:

- Álvarez Muro, A. (2005): *Cortesía y descortesía. Teoría y praxis de un sistema de significación*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Benveniste, E. (1969): *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI.
- Blanco, M. I. (2004-6): «Políticas lingüísticas, planificación idiomática, glotopolítica: trayecto por modelos de acción sobre las lenguas». En: *Cuadernos del sur. Letras*. 35–36. Bahía Blanca: editorial de la UNS, 11–29.
- Boretti, S. H. (2000): «Variación lingüística, variación cultural e identidad, en el discurso de la cortesía». En: *Cuadernos del sur. Letras* 30. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 113–137.
- Bravo, D., Briz, A. (eds) (2004): *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona: Ariel.
- Brown, P. y Levinson, S. (1978): «Universals in language usage: politeness phenomena». En: Godoy, E. N. (ed): *Questions and Politeness*. Cambridge: University Press, 56–289.
- Caffi, C. (2007): *Mitigation*. Estocolmo: Elsevier.
- Echevarría Isusquiza, I. (2003): «Acerca del vocabulario español de la animalización humana». En: Clac/2003. [www.ucm.es/info/circulo/no15/echevarri.htm](http://www.ucm.es/info/circulo/no15/echevarri.htm). Consultado 3 de abril de 2008.
- Elías, N. (1993): *El proceso de la civilización Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Fairclough, N. (1989): *Language and Power*. London-New York: Longman.
- Fontanella de Weinberg, B. (1973): «El rehilamiento bonaerense a fines del siglo XVIII». En: *The-saurus*, 28/// 1979. *Aspectos del español hablado en el Río de la Plata durante los siglos XVI y XVII*. Bahía Blanca: Departamento de Humanidades UNS, 1–8.
- Goldman, N. (1998): «Espacio político y vocabulario político en el Río de la Plata». En: Fernando Aliata y María Lía Munilla La Casa: *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hockett, Ch. (1971): *Curso de lingüística moderna*. Buenos Aires: Eudeba.
- Jitrik, N. (1997): *La corrección*. Buenos Aires: Revista SyC.
- Rígano, M. E. (2001): «Algunos aspectos léxicos en la configuración discursiva del héroe en los libros de texto de principios del siglo XX (1900-1930)». En: Cernadas de Bulnes, M. N. (comp.): *Historia, política y Sociedad en el Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca: ediUns.
- Rígano, M. E. (2002): *Usos y valores comunicativos de los tratamientos honoríficos en español bonaerense. Visión diacrónica*. Córdoba: Comunicarte.
- Rigatuso, E. M. (1992): *Lengua, Historia y Sociedad. Evolución de las fórmulas de tratamiento en el español bonaerense (1830-1930)*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

Vallejos de Llovet, L. (1992): «El vocabulario ideológico del romanticismo argentino». En: *Estudios sobre el español de la Argentina*. Bahía Blanca: Departamento de Ciencias Humanas. UNS.

#### STIGME IN SOCIALNA KOHEZIJA: FIKCIJE O BARBARSTVU

Ključne besede: uporabno jezikoslovje, argentinska književnost, 19. stoletje, rosizem

Namen pričujočega prispevka je analiza besedil, v katerih se kot učinkovito sredstvo za izražanje barbarstva v fikciji uporabljajo oblike ustnega izražanja. Članek izpostavi najbolj očitna tovrstna sredstva v nekaterih besedilih iz zgodnjega obdobja rosizma (1830-1846). Z namigovanji, ovadbami, prenosom ustnega registra v pisana besedila (tako na glasoslovni, skladenjski in leksikalni ravni kot tudi v oblikah oslavljanja) se besedilo spremeni v dokument, ki omogoča izražanje »barbarskega občutja«, značilnega za to obdobje. Avtorica analizira besedila Dominga Faustina Sarmienta, Estebana Echeverría in pozabljenega buenosaireškega novinarja Luisa Péreza. Teoretičen okvir dela predstavljajo izsledki teorije o verbalni vpljudnosti (Brown y Levinson, 1978; Haverkate, 1984; Boretti, 2000; Muro, 2005), povezani z nekaterimi pragmatičnimi vidiki v najširšem pomenu besede, analiza variacij in kritike diskurza (Fairclough, 1989), teorija izrekanja, aplicirana na zgodovinski diskurz (Goldman, 1998) in študije s področja historičnega jezikoslovja, sociolingvistike in etnografije (Fontanella de Weinberg, 1973; Vallejos de Llovet, 1992, 1993; Rigatuzo, 1992; Rígano, 2002, 2006).



Mitja Skubic  
Universidad de Ljubljana

## EL CAMPO SEMÁNTICO DEL PARENTESCO PRIMARIO EN EL *QUIJOTE*

**Palabras clave:** Don Quijote, parentesco primario, sobrino

1. En el *Quijote* el campo semántico del parentesco es más que modesto y, aparte de eso, los términos que lo constituyen son moderadamente utilizados. La constatación no es sorprendente; al contrario, es esperada: la novela de Cervantes no es una *saga* de una ramificada familia, es la narración de los acontecimientos que experimentan los dos héroes suyos, el caballero andante y su escudero. El primero no tiene familia: don Quijote mismo dice no estar casado ni haber pensado nunca en casarse (II,22). Así, hay sólo dos términos del parentesco que estrictamente le atañen a él, y son de uso constante aunque no muy frecuente: *tío* y *sobrino*. Esta aparece desde las primeras líneas de la novela con *una sobrina que no llegaba a los veinte /años/* y continúa usándose a través de toda la novela, cuando don Quijote, por la sobrina siempre intitulado respetuosamente *señor tío, vuestra merced, señor tío*, I,6, y *passim*, está en casa y conversa con ella. Una sola vez, en la carta que atañe a los pollinos de dar a Sancho, escribe don Quijote *señora sobrina*, donde hay que ver una tendencia cómica.

La sobrina está presente también al final, por la primera y única vez con el nombre como *Antonía Quijana mi sobrina*, en el testamento que don Quijote, más exactamente, ahora ya Alonso Quijano el Bueno, dicta al escribano. Pero es particularmente atrayente un pasaje donde a Cervantes no le pareció suficiente el término simple. Don Quijote se irrita de las palabras de la sobrina y de su juicio sobre la presunta falsedad y mentira de las fábulas de la caballería andante y la reprende muy ásperamente: «Por el Dios que me sustenta -dijo don Quijote-, que si no fueras mi sobrina derechamente, como hija de mi misma hermana, que había de hacer tal castigo en ti, por la blasfemia que has dicho, que sonara por todo el mundo» (II,6,734). Por lo visto, le pareció a Cervantes en tal situación el término simple, usual, demasiado descolorido; el término utilizado, explícito, es estilísticamente de carga más fuerte y vigoriza el sentido del adverbio *derechamente*.

Si en dicha relación *tío – sobrina* la forma femenina es de uso constante, aunque no frecuente, la forma masculina (en la relación *tío – sobrino*) aparece muy pocas veces: leemos en la historia del cautivo): «vos, señor, [...] sois Pedro de Bustamante, tío mío, y el apostrofado responde: Sobrino de mi alma [...] ya te he llorado por muerto, yo, y mi hermana tu madre» (I,41,537). El término de *sobrino* aparece también, creando la relación con *tío*, en el cuento de la cabeza encantada: «Un sobrino de don Antonio, estudiante, [...] el cual estando avisado de su señor tío...» (II,62,1247).

Aparece el término *tío* además en el cuento sobre la pastora Marcela: «murió su marido Guillermo, dejando a su hija Marcela, muchacha y rica, en poder de un tío suyo sacerdote» (I,12,144).

El escudero Sancho Panza tiene, sí, una familia, pero de los términos en este campo semántico aparece, para su familia, en muy pocos casos *hijo* y casi exclusivamente *hija*, cuando hay cuestión de su hija Sanchica, mientras se encuentran no muchos pasajes donde se halla *padre*, como por ejemplo en II,73,1325: «Abrazó Sanchica a su padre», es decir, cuando los dos elementos lexicales están en relación *padre/hija* en la misma parte del texto, lo que hay también en el cuento de Zoraida (I,40), en el de los dos hijos de un padre demasiado autoritario (II,49), y en la historia de Ana Félix (II,63).

En cuanto a *hijo*, *hija* podemos añadir que los dos nombres del parentesco cercano aparecen en el sentido figurado, como calco del árabe: «Dulcinea es hija de sus obras» (II,32,980); «cada uno es hijo de sus obras» (I,4,70) (dicho de don Quijote e igualmente de Sancho, I,47,598).

2. Algunos de los nombres de parentesco se usan con el valor ipocorístico; así leemos frecuentemente «Sancho hijo, Sancho hermano» (II,4, y *passim*). Por cierto, un cómputo estadístico podría inducir a error: constatamos los términos *hijo*, *hija*, *hermano*, *hermana* empleados en el sentido originario, así en la historia ocurrida a los dos jóvenes hermanos y contada en la ronda de Sancho gobernador (II,49), o en el encuentro de don Quijote con las dos presuntas pastoras: «nuestros padres y nuestros hermanos gustarán infinito dello» (II,58,1204), y «un hermano de una de las dos pastoras» (*ibid.*). Pero, en muchos otros pasajes hay que ver en los nombres de parentesco el valor ipocorístico; así, en el soliloquio de Sancho: «Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuestra merced» (II,10,765). A veces, el término es acariciador: «Advertid, hermano Sancho» (I,10,123), (don Quijote a su escudero), «Sancho Panza hermano» (II,54,1167) (Ricote a Sancho).

Al contrario, en otros pasajes, como en «hermano Andrés», I,4,70 (el labrador Juan Haldudo a su criado Andrés), y menos aún en «Hermana mía», II,46,1090, en la sentencia de Sancho gobernador a la *esforzada*, y *no forzada*, explica Cervantes mismo, cuando la expulsa de su ínsula, los términos *hijo*, *hija*, *hermano*, *hermana* no son empleados con el valor ipocorístico; en algunos casos, a no ser irónicos, obran simplemente como medio, a veces para eludir el nombre de una persona, eventualmente también su profesión u ocupación: «Pues advertid, hermano –dijo Sancho», II,45,1084 (Sancho gobernador al mayordomo); «Adelante, hermano» (II,47,1104) (Sancho gobernador a un labrador); «Pues yo, hermana», (I,34,452) (Camila a su criada); «¿Que decís, hermano? –dijo el cura» (I,35,454) (el cura a Sancho); «-¡Hola, hermano correo –dijo el duque» (II,34,1002) (el duque al postillón).

Es el caso, igualmente, en el empleo de un término parentesco al plural: «¿Qué es esto, hermanos?» (II,32,984) (la duquesa a los pícaros de cocina); «Por buen agüero he tenido, hermanos» (II,58,1198) (don Quijote a los que llevaban imágenes de santos caballeros). Sorprende el uso del término en las palabras de la duquesa sobre el autocastigo de Sancho: «una disciplina que os venga muy al justo y se acomode con la ternura de vuestras carnes, como si fueran sus hermanas propias» (II,36, 1016) (y el empleo casi nos recuerda él de esposas del español actual); «¡Callad, hijas –les respondió don Quijote» (II,73,1328) (don Quijote al ama y a la sobrina), cuyo pasaje comenta Cer-

vantes mismo con «Y las buenas hijas (que lo eran sin duda ama y sobrina) le llevaron a la cama.»

Del parentesco primario podemos añadir que los términos, a veces en plural, de *padre*, *madre* aparecen raramente y aun siempre en sentencias y dichos: «¡Oh dueñas y compañeras mías [...] en hora menguada nuestros padres nos engendraron!» (II,39,1036); «está encantada como la madre que la parió» (II,33,992 y II,36,1017); «barbadas o lampiñas que seamos las dueñas, también nos parió nuestras madres» (II,40,1042); «¡Castígame mi madre» (II,43,1064, y II,67,1287). En el sentido trasladado encontramos: «la diligencia es madre de la buena ventura» (II,43,1065). Un caso análogo será el empleo de *hijo* y de *nieto* en «el valiente Amadís de Gaula, con todos sus hijos y nietos» (I,13,150): atañe más probablemente a los libros de caballerías que se inspiran del *Amadís de Gaula* o hablan de sus hazañas que no a sus descendientes.

En la aventura de la cueva de Montesinos (II,22–24), encontramos otro término del mismo campo semántico que es *primo*: está para designar un chico, buen estudiante, *humanista*, dado a don Quijote por el licenciado después de las bodas de Camacho para servir como guía en la búsqueda de la cueva. El término es desconocido en otras páginas de la novela.

3. En el *Quijote*, los términos del parentesco, repetimos, son verdaderamente escasos; entre ellos uno nos interesa de particular modo, y es el latino NEPOS. La razón del interés es comprensible y es conocida: el latín -casi increíble para una lengua que fue también instrumento del pensamiento jurídico, que, según la justa observación de Germán Colón (Colón, 1976: 56) excluye cualquier vacilación- no hacía distinción terminológica entre la persona en línea directa de segundo grado y la de línea colateral de tercer grado, lo que en castellano está absolutamente claro con la distinción entre *nieto/sobrino* y *nieta/sobrina*. Casi increíble, repetimos, porque el latín, contrariamente a las lenguas románicas, distinguía, por ejemplo, entre *tío*, *tía* por parte paterna o materna; en las lenguas románicas esta distinción continúa sólo en algunos dialectos o hablas. Al contrario, sorprendentemente, el NEPOS latino tiene un doble sentido y para asegurarse es necesario a veces el conocimiento enciclopédico, extralingüístico: cuando el historiador latino Eutropius escribe OCTAVIANUS, NEPOS CAESARIS sirve de mucho saber que César, a pesar de sus matrimonios no tuvo hijos *legitime natos*. Octaviano, el futuro Augusto, era nieto de Julia, hermana de César, es decir, era para César sobrino segundo.<sup>1</sup> A veces, el significado parece claro: los latinistas citan a Svetonio UESTIS AB UXORE ET FILIA NEPTIBUSQUE CONFECTA. Entender el término como *sobrinas*, aquí, con los otros dos términos de parentesco no sería congruente.

4. Los idiomas romances, no todos, buscaron remediar tal situación potencialmente crítica. El italiano y el friulano no disponen de solución para la distinción de los dos términos, y tampoco el rumano con *nepot*, *nepoate*, y en caso de necesidad recurren a un

<sup>1</sup> Raras veces encontramos *sobrino nieto*. Así leemos en *Quién es quién en el QUIJOTE*, Acento editorial, Madrid 2004, pág. 217, bajo el lema *Octaviano*: «Cayo Julio César Octavio, sobrino nieto e hijo adoptivo de Julio César».

expediente algo complejo, no simple.<sup>2</sup> Los viejos textos italianos ofrecen pasajes donde el verdadero significado no es ambiguo sólo si se conoce la situación extralingüística. Dante escribe «Poi sorridendo disse: ‘Io son Manfredi, nepote di Costanza imperadrice’», (*Divina commedia*, Purg., III, 112-113). Sabemos que Manfredi era hijo natural de Federico II, a su vez hijo de Costanza de Altavila, esposa de Enrique VI, última de la dinastía de los reyes normanos en Sicilia. En el sentido figurado encontramos en la misma obra de Dante, Inf., XI, 105, «Vostr’arte a Dio quasi è nepote», es decir, el nombre de parentesco en concepción ideal. De regla general, en casos dudosos el italiano prefiere evitar el término simple sirviéndose de la forma compleja.

El mismo modo de proceder, quizás no solamente para evitar una equivocación, es constatable en algunos textos latinos. Vamos a citar un pasaje venerable de la *Biblia sacra iuxta vulgatam editionem Sixti V et Clementis VIII*, donde se concluye el Liber Iob con «Vixit autem Iob post haec centum quadraginta annis, et vidit filios suos, et filios filiorum suorum usque ad quartam generationem». La estructura análoga aparece en todas las traducciones románicas, así, por ejemplo, en el friulano con «al viodè i siei fis e i fis dai siei fis par cuatri generazions», y no diferentemente en la versión española, *Sagrada Biblia*, (Madrid 1978), donde leemos: «vio a sus hijos y a los hijos de sus hijos hasta la cuarta generación». El término compuesto es más expresivo de lo que sería el simple *nieto*, *nietos*. Aún más, es solemne y conforme al estilo bíblico.

El francés y los idiomas iberorromances resolvieron el problema, pero no del mismo modo. Sobre todo el francés recurrió, a la manera de las lenguas germánicas, a la creación de los sintagmas *grand-père*, *grand-mère* y de estos *petit-fils*, *petite-fille*. De otra manera proceden los idiomas iberorromances (cf. Colón 1976: 45): en modo particular el catalán con la distinción, hecha posible por la morfología, es decir, con la oposición entre las formas latinas respectivamente de nominativo y de acusativo *net*, *néta* y *nebot*, *neboda*. El castellano y el portugués concuerdan en tener distintos *sobrino*, *sobrinho* (<CONSOBRINUS) por una parte y *nieto*, *neto* por otra. Constatan los estudios que la base de la forma en masculino es la del femenino \*NEPTA para NEPTIS > *neta* y esto origina también en el catalán y en el occitano la forma del masculino con *net*.

En cuanto al significado de los términos del campo semántico del parentesco en la lengua de Cervantes no hay vacilaciones. Lo comprueban las palabras de Sancho Panza, II, 5, 727, donde el significado es inequívoco: «Estorbarme que no case a mi hija con quien me dé nietos que se llamen ‘señoría’». En algunos pasajes la certeza es menor, pero siempre es más verosímil que el término utilizado, se refiera al miembro o a los miembros del parentesco directo (a través de hijo o hija y no a través de una línea colateral). Escribe Teresa o, mejor, hace escribir a un escribano: «Supolo Minguilla, la nieta de Mingo Silbato y ha le puesto demanda de que le tiene dado palabra de casamiento» (II, 52, 1157); «Y seremos todos unos padres y hijos, nietos y yernos» (II, 5, 727). Teresa habla a Sancho y no hay razón de que en su pensamiento incluya parientes en línea colateral (‘sobrinos’).

<sup>2</sup> Recuerdo, de 1952 –tiempo de elecciones políticas–, el cartel en una ciudad italiana que invitaba a la población a una reunión a la cual habría de tomar parte, decía el cartel para evitar un posible malentendido: «il generale Enzo Garibaldi, figlio del figlio di Garibaldi».

En los consejos que le da don Quijote a Sancho antes que éste parta para ser gobernador de la deseada ínsula leemos: «Casarás tus hijos como quisieres, títulos tendrán ellos y tus nietos [...] y cerrarán tus ojos las tiernas y delicadas manos de tus terceros netezuelos» (II,43,1062).

El significado de *nieto*, *nieta* está confirmado en otros escritos cervantinos. El más conocido, quizás, es el empleo en «La tía fingida» de las *Novelas ejemplares*: a la vieja gitana llamábala *nieta*, y ella la tenía por abuela.

5. Contrariamente a otros idiomas románicos y de acuerdo con el portugués, el español de Cervantes y el español actual conservan, para nombrar los descendientes de segundo grado en línea directa, el término latino el cual, sin embargo, ocasionaba ya en latín y puede provocar en algunas lenguas románicas equivocación cuando el contexto o el conocimiento enciclopédico, extralingüístico no la elimina. La lengua de Cervantes en el *Quijote* tiene rígidamente distinguidas las nociones mediante la generalización del término *sobrina* (en el masculino la forma correspondiente aparece menos frecuentemente) que proviene del latino CONSUBRINUS, -A, lo que permite no mezclar el nombre del respectivo o de la respectiva pariente de línea directa con aquel de línea colateral.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra M. (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edición del Instituto.  
Cervantes Saavedra M. (1605-2005). Se citan el capítulo y la página.  
*Sagrada familia. Versión directa de las lenguas originales*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1978.  
Colón G. (1976): *El léxico catalán en Rumania*. Madrid: Editorial Gredos.

## POMENSKO POLJE BLIŽNJEGA SORODSTVA V CERVANTESOVEM DON KIHOTU

Ključne besede: Don Kihot, bližnje sorodstvo, *sobrinu*

V pomenskem polju za sorodstvo so romanski jeziki iz latinščine podedovali presenetljivo nejasno stanje, kar zadeva imeni *nečak*, *-inja* in *vnuk*, *-inja*. Presenetljivo zato, ker je latinščina, v nekem smislu vendar tudi jezik pravniškega izražanja, na primer, ostro razlikovala med *stricem* in *teto* po očetovi oziroma materini strani, kar se je v romanskih jezikih ohranilo samo v nekaterih govorih. Latinski NEPOS pa je bil eno ali drugo, 'nečak' ali 'vnuk', torej uporabljiv za sorodnika v premi ali tudi v stranski liniji. Nelagodnosti se je v delu romanskega sveta skušalo izogniti, tako npr. v francoščini s pomočjo sintagem *petit-fils*, *petite-fille* proti *neveu*, *nièce*, v katalonščini pa z morfološko opozicijo

*net/nebot*. Italijanščina in furlanščina te možnosti nimata in se v primerih, kjer bi bilo razumevanje s pomočjo drugega izraza ali drugačne oblike nemogoče, zatekata k razvezani sintagmi: it. *il figlio del figlio* 'vnuk'.

V Cervantesovem *Don Kihotu* je pomensko polje bližnjega sorodstva kaj šibko, vsekakor pa te zadrege ne pozna, saj se je vse od začetkov španskega knjižnega jezika kot ime sorodnika ali sorodnice v tretjem členu stranske linije, preko brata ali sestre, torej *nečaka* oz. *nečakinje*, uveljavil lat. (CON)SOBRINUS, -A, kar je na Iberskem polotoku špansko *sobrino*, -a oziroma portugalsko *sobrinho*, -a. In ravno *sobrina* se v Cervantesovem romanu skoz in skoz ponavlja, od prve strani pa vse do konca, natančneje do oporoke Cervantesovega junaka v zadnjem poglavju. Predvsem pa je latinski izraz NEPOS, šp. *nieto*, *nieta* poprijel pomen neposrednega potomca v drugem kolenu.

Polonca Kocjančič  
Ljubljana

## INTERNET Y LOS RECURSOS LINGÜÍSTICOS PARA LA LENGUA ESPAÑOLA: DICCIONARIOS Y CORPUS

**Palabras clave:** recursos lingüísticos, diccionario, corpus de referencia, Internet, español

### 1. Introducción

Las obras de referencia y los diversos recursos lingüísticos conforman un nexo de unión entre una lengua en su totalidad y el usuario que busca información sobre cualquier aspecto de la lengua que emplea, sea materna o extranjera. Las nuevas tecnologías han abierto un universo nuevo y representan un elemento que hay que considerar en la difusión de la información lingüística, con algunos recursos bien conocidos y otros nuevos, que investigan enfoques alternativos de la organización de la información lingüística.

Por *recursos lingüísticos* entendemos «léxicos, gramáticas y colecciones de textos o corpus» (Lavid, 2005: 61). En este artículo queremos presentar, ante todo, los recursos léxicos y léxico-gramaticales, por esa razón no presentaremos las gramáticas en el sentido de obras de referencia, aunque tenemos en cuenta que el sistema gramatical de una lengua forma parte indivisible de todos los recursos léxicos.

El *léxico* se entiende como un repositorio de palabras y de información sobre ellas, tales como sus características fonéticas (nivel fonológico), su estructura (nivel morfológico), sus posibilidades de combinación con otras palabras (nivel sintáctico), y su significado en diferentes contextos (nivel semántico). El almacén tradicional del conocimiento léxico sobre las palabras es el *diccionario*, cuyas posibilidades se ven ampliadas en la actualidad con la paralela creación de bases de datos léxicos en formato electrónico.

Un *corpus* es «una muestra amplia de lengua escrita o hablada que se considera representativa bien del estándar o de alguna variante diatópica o diatópica, o de algún período histórico determinado» (Lavid, 2005: 62). Entre los usos más frecuentes de corpus para un usuario humano destacan: el análisis de la lengua, la determinación de las características de la lengua analizada y la verificación empírica de teorías lingüísticas. Por otro lado, el corpus sirve al desarrollo de las *tecnologías de lenguaje humano* (TLH) o las *industrias de la lengua* y a la elaboración de nuevos recursos lingüísticos. El uso más frecuente en el campo del desarrollo de productos o servicios basados en el tratamiento del lenguaje es el entrenamiento de máquinas para adaptar su comportamiento a circunstancias específicas. Además, es posible utilizar los corpus como campo de pruebas de una aplicación de tecnología lingüística para poder determinar su buen funcionamiento en la práctica.

En el presente artículo nos centraremos en la enmarcación y descripción de una selección de los recursos que hoy en día existen en el campo de la lengua española para un público generalizado –aquél que busca información sobre esta lengua para cualquiera de las actividades lingüísticas–, con una ligera orientación hacia estudiantes de ELE y –futuros– traductores. El centro de nuestra atención lo constituirán los recursos que están a disposición de toda la comunidad lingüística, de acceso libre (y en la mayoría de los casos, gratuito o por un precio razonable) en Internet: diccionarios monolingües, diccionarios bilingües y corpus de referencia. Existen también varias bases de datos léxicos que también se ocupan de la lengua general, pero por razones de espacio no podemos tratarlas aquí (Spanish FrameNet, BDS, ADESSE, WordNet, AnCora etc.).

El artículo quiere invitar a los lectores a la investigación de varios enfoques, y posibilidades de presentación y visualización de la información lingüística; en ocasiones, es necesario familiarizarse primero con los recursos para obtener un resultado satisfactorio, no dejar de intentarlo si después de teclear una palabra clave uno no obtiene enseguida el resultado imaginado. Todos estos recursos sirven para efectuar paulatinamente un proceso de adquisición de conocimiento sobre el lenguaje.

## 2. Diccionarios

Los diccionarios no son libros de lectura, sino obras de consulta rápida que se utilizan para un fin concreto. Esta función suya exige que estén al servicio de quienes los consultan, y se presenten de tal forma que los usuarios accedan con la mayor rapidez y eficacia posible al significado que buscan (Almela et al., 2005). Los diccionarios en formato electrónico no son una excepción. Los lectores ya conocerán varios de los diccionarios presentes en línea, pero cabe enumerar algunos para los que no estén tan familiarizados con el tema, con la invitación a que investiguen los enlaces [para todos: fecha de consulta: 15 de junio de 2009]:

- El diccionario CLAVE de la editorial SM: <http://clave.librosvivos.net/>
- El diccionario Salamanca de la Lengua Española (DESAL, Santillana ELE): <http://fenix.cnice.mec.es/diccionario/>
- Diccionario de la lengua española de la RAE, 22ª edición con actualizaciones (DRAE): <http://buscon.rae.es/draeI/>
- Diccionario panhispánico de dudas, de la RAE (DPD): <http://buscon.rae.es/dpdI/>
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE): <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (diccionarios de la RAE desde 1726 a 1992)
- Diccionarios Collins, entre otros el español-inglés, inglés-español: <http://dictionary.reverso.net/>
- Diccionarios WordReference: <http://www.wordreference.com/> (Diccionario de la lengua española Espasa Calpe 2005, Pocket Oxford Spanish Dictionary 2005, Diccionario Espasa Concise: inglés-español 2000, Diccionario Espasa Grand: español-francés, français-espagnol 2000, Gran diccionario español-portugués português-espanhol 2001 etc.)

- Diccionarios VOX – portal de la empresa Larousse Editorial: <http://www.diccionarios.com/> (Diccionario de Uso del Español de América (DUEAE 2005), Diccionario Sinónimos y Antónimos (2007), Diccionario Ideológico de la Lengua Española (2005) y los diccionarios bilingües entre el español y las siguientes lenguas: inglés, francés, alemán, catalán, italiano, portugués, gallego, eusquera; conjugador verbal para el español y el inglés; diccionario y tesoro inglés de la editorial Chambers; 25 consultas gratis, luego suscripción por 3, 6 o 12 meses)
- Diccionarios Collins, entre otros el español-inglés, inglés-español, versiones abreviadas: <http://www.collinslanguage.com/shop/spanish-dictionary-landing.aspx>
- Diccionarios ELMundo: <http://www.elmundo.es/diccionarios/> (diccionario español-inglés, inglés-español, español-francés, francés-español, diccionario de la lengua española, sinónimos y antónimos)
- Diccionarios en <http://www.diclib.com> (entre otros, el diccionario de María Moliner)
- Diccionario PONS español-inglés, inglés-español, español-alemán, alemán-español <http://www.pons.de/>
- Diccionario Chambers Harrap y Velázquez Spanish and English Dictionary: <http://www.spanishdict.com>
- Diccionarios Merriam-Webster, inglés-español, español-inglés etc.: <http://www.merriam-webster.com/>
- Diccionario del español usual en México (DEUM): <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35716130101359941976613/index.htm>

Entre los diccionarios bilingües, los que mayor cobertura tienen son los diccionarios en <http://dictionary.reverso.net/> y <http://www.wordreference.com/>, mientras que los demás analizados tienen menos información. En el Cuadro 1, véase la comparación del lema *duda* en varios diccionarios (incluso el *Google Dictionary* (<http://www.google.com/dictionary/>)):

DICCIONARIOS \ FRASES	VOX español inglés	PONS español alemán	PONS español inglés	ELMUNDO español inglés	Spanishdict.com HARRAP	SpanishDict.com VELÁZQUEZ	Merriam Webster Spanish	Wordreference español inglés	Collins Reverso español inglés	Collinslanguage.com	Google Dictionary
beneficio de la duda											x
fuera de toda duda						x		x	x		
¡la duda ofende!					x				x		

no cabe la menor duda / no cabe duda		x	x		x	x	x	x	x	x	
no hay duda	x										x
no te (...) quepa duda	x				x				x	x	
poner algo en duda	x	x	x		x			x	x	x	x
sacar a algn de dudas / sacar de la duda	x				x			x	x	x	
salir de dudas	x	x	x		x			x	x		
sin (lugar a) duda				x	x			x	x		
sin duda (alguna)	x	x	x		x	x		x	x	x	x
sin la menor duda	x										x
tengo mis dudas					x			x	x	x	
vista de duda											x
NÚMERO DE EJEMPLOS ADICIONALES		2		4		1		7	<b>24</b>		

Cuadro 1: *La distribución de información lingüística en algunos diccionarios bilingües disponibles en Internet*

Hay también varios diccionarios con información lingüística especializada, por ejemplo:

- Diccionario de partículas discursivas del español (DDPD, de investigadores de varias universidades españolas): <http://textodigital.com/P/DDPD/>
- Diccionario de neologismos on line (Universidad Pompeu Fabra, encargado por la editorial LAROUSSE (DNOL; más de 4.000 lemas): <http://obneo.iula.upf.edu/spes/>

En algunos casos se trata de versiones informatizadas de obras anteriormente en formato de libro (HarperCollins, WordReference, VOX etc.); en otros casos se realizan actualizaciones directamente en la versión electrónica (por ejemplo el DRAE, el DESAL); y también hay algunos que sólo existen en línea (por ejemplo el DDPD). Cada obra sigue una política editorial determinada, que rige los criterios de inclusión/exclusión de material lingüístico. Así, muchas veces estos diccionarios sufren algunas de las desventajas de sus antecedentes en papel: por ejemplo, la falta de espacio. Este aspecto puede ser solventado en el caso de publicaciones elaboradas originariamente al formato electrónico. Hoy es muy fácil acceder a la información – además, todavía existe una amplia gama de diccionarios en papel o en cederrón que aquí no vamos a tratar. Las interpretaciones que proporcionan los diccionarios siempre tienen su valor. Pero, veamos lo que hay más allá del simple teclear una palabra en un diccionario en línea.

### 3. Corpus

El análisis de la lengua y el proceso de compilación de una obra de referencia siempre han requerido grandes cantidades de datos lingüísticos. A lo largo de la historia, ha sido enorme la tarea de construir manualmente una base organizada de datos sobre las palabras y sus contextos. Hoy en día, esta primera fase en la compilación de una obra de referencia ha sido facilitada en muchos aspectos por la informática. En las últimas décadas del siglo pasado, se han investigado y desarrollado procesos de compilación y análisis estadístico de datos lingüísticos; como consecuencia, se han construido muchos corpus para idiomas más diversos. Algunas ventajas de corpus son la anotación, la lematización y la representatividad, junto con las funciones de los programas de concordancias que permiten hacer diversos análisis estadísticos.

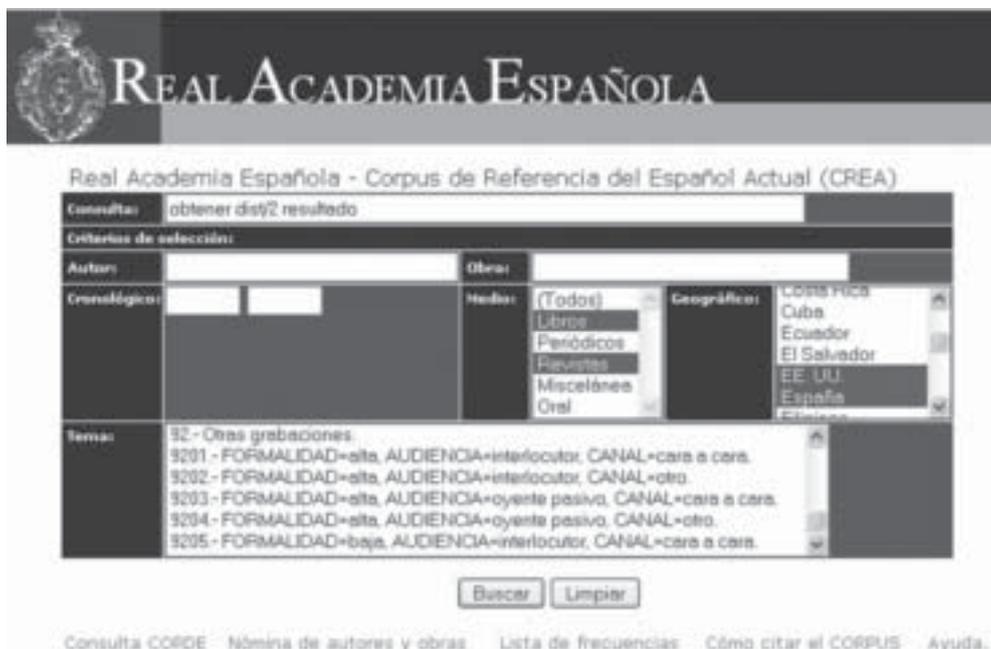
A continuación, presentaremos algunos de los corpus principales que existen para la lengua española en la actualidad, y luego pasaremos a describir las actuales líneas de desarrollo.

#### 3.1 El Banco de datos de la Real Academia Española: el CREA - Corpus de Referencia del Español Actual

El CREA (*Corpus de Referencia del Español Actual*, <http://corpus.rae.es/creanet.html>) es un corpus representativo del estado actual de la lengua española elaborado por la RAE. El corpus se construyó a principios de los años noventa y se puso en marcha en 1995, seguido pocos meses después por el CORDE (*Corpus diacrónico del español*). Los dos corpus son complementarios: el CREA contiene textos entre 1975 y 2004, y el CORDE de los períodos anteriores a 1975. Periódicamente, al CREA se le añaden nuevos textos – la última serie fueron los textos del período 2000-2004, incorporados en junio de 2008, y está previsto que los textos del CREA pasen gradualmente al CORDE. Desde el pasado junio de 2008, el CREA contiene 154 279 050 formas de fuentes escritas y habladas de todos los países de habla española (50 % España, 50 % América Latina). A todos los materiales procesados, tanto en el CREA como en el CORDE, se les ha añadido una serie de marcas textuales, establecidas según el estándar internacional SGML (*Standard General Markup Language*), de acuerdo con las recomendaciones de la TEI (*Text Encoding Initiative*).

La parte oral del corpus contiene 9 millones de palabras y es accesible desde 2004. Reúne textos de colecciones anteriores (ACUAH, ALFAL, Caracas-77, Caracas-87, CEAP, COVJA, CSC, CSMV, UAM) y materiales nuevos obtenidos desde la radio, la televisión, el teléfono, y con grabaciones directas.

La interfaz de consulta de los dos corpus académicos se presenta abajo:



Cuadro 2: Página principal de consulta en el CREA: «obtener dist/2 resultado»; en libros y revistas de España y los EE.UU.

En la pantalla de consulta, existen los siguientes criterios de selección: Autor, Obra, Cronológico, Medio (libros, periódicos, revistas, miscelánea, oral), Geográfico (países de habla española), Tema (ciencias y tecnologías, ciencias sociales, creencias y pensamiento, política, economía, comercio, finanzas, artes, ocio, vida cotidiana, salud, ficción, miscelánea, oral).

Tipos de consulta:

- por palabras o secuencias de palabras, p. ej. *bosque, tarjeta de crédito*
- con comodines (? y \*), p. ej. *admirador\*, sobree\*do, moz?*,
- por medio de operadores lógicos (Y, O, y NO), p. ej. *jugador Y ganador, jugador O perder, noche Y NO día*
- con el operador «dist/» que define la distancia máxima entre dos palabras en una sola línea de distancia, p. ej. *día dist/3 noche*

El sistema primero proporciona datos sobre el número de casos (ejemplos) y documentos encontrados, propone filtros y luego pasa a la recuperación de información concreta proveniente del corpus:

- documentos – i. e. datos bibliográficos,
- líneas de concordancias,
- párrafos, o
- agrupaciones – i. e. colocaciones, patrones más frecuentes, rasgos contextuales.

Se pueden ordenar las líneas de concordancias clasificándolas por datos bibliográficos o por el contexto en el que aparecen (de 5 a la izquierda hasta 5 a la derecha):

Consulta:	obtener dist/2 resultado, en Libros, Revistas , en CREA , en EE. UU., ESPAÑA		
Resultado:	48 casos en 24 documentos.		
<input type="button" value="Ver estadística"/>			
Filtros:	Casos		
Ratio:	10		
<input type="checkbox"/> Mantener documentos (Solo para filtro sobre casos).			
<input type="button" value="Filtrar"/>			
<b>OBTENCIÓN DE EJEMPLOS</b>			
<input type="button" value="Recuperar"/> Concordancias Normal			
Clasificación:	Año		
Agrupación:		Marcas:	

Cuadro 3: Pantalla de resultados que proporciona datos sobre el número de documentos y casos encontrados en el CREA. La parte central sirve a los filtros y la parte de abajo para la recuperación de información concreta del corpus.

Nº	CONCORDANCIA	año
1	vidas productiva propia al fin y el resultado a obtener en el proceso de trabajo. Es pues, una activi	1890
2	a el proceso de agregación espere, con el fin de obtener, como resultado final, las cifras indicadas e	1891
3	hacera cuando de ser cierta, la probabilidad de obtener el resultado que de él será fuere inferior a	1890
4	de obtener resultado positivo. Si Probabilidad de obtener resultado zero, el Probabilidad de obtener 3	1890
5	resultados posibles y cuando: si Probabilidad de obtener resultado positivo, si Probabilidad de obtene	1890
6	el modo... Si Para alcanzar un objetivo; ... de obtener un resultado... Si Partiendo de una inform	1890
7	a de "Frecuencia dirigida a averiguar el modo de obtener un resultado cuando ciertos datos son conoci	1890
8	y varias leyes en un tiempo variable a fin de obtener un resultado definitivo. Todo este proceso se	1895
9	mejora, con ligeros del mismo con el fin de obtener un resultado más perfecto. Y así por todas y	1895
10	l habrán en el que tendran, como el trabajo de obtener un resultado, que sea el tipo ideal de sus	1879
11	suficientemente fuerte, tal vez se precipitan en obtener el resultado. La inspiración es la base, y lo	1901
12	e. La idea que por resultar solista que esperaba obtener algún resultado de su búsqueda. El modo tal	1894
13	analizar el mapa de colores de la lengua, hasta obtener el resultado más lógico. Figure 5.14 Otro asp	1894
14	al de poder, en un período de meses, es necesario obtener un resultado tal que haga de nuevo, inspi	1893
15	tiempo y haber practicado repetidas veces para obtener algún resultado. Por esas razones, se los tra	1893
16	se con los que el receptor tiene que operar para obtener el resultado. Cuando intervenga más de dos d	1890
17	con marca el sonido de "Pense" que se toma para obtener el resultado 1). La última fila expresa el 2	1890
18	hacer que la luz difusa era la más adecuada para obtener el resultado adecuado. En su caso de tiempo co	1890
19	ción del número de revoluciones del volante para obtener el resultado final de una vuelta cada 24 hora	1892
20	de sedices 3 (INI) son aquellos que emplean para obtener el resultado, una cuestión: PRODUCTO CARTES	1890
21	a 3 (EN o EP) serán aquellos que emplean para obtener el resultado, una cuestión: PRODUCTO CARTES	1890
22	certa potencia. Muchas veces es suficiente para obtener este resultado: el uso de un antidegrader con	1888
23	de que la sección aplicación de unas reglas para obtener un resultado. El juego es un juego de apren	1887
24	operar con los valores contenidos en celdas, para obtener un resultado. Para introducir datos en una l	1890
25	la fraccionamiento parece lo más conveniente para obtener un resultado concreto según de quier	1894

Cuadro 4: Visualización de líneas de concordancias de la consulta «obtener dist/2 resultado» en el CREA.

Desde este programa es posible también obtener listados de frecuencias de palabras en el corpus: las primeras 1000, 5000, 10.000 palabras y un listado completo. Un fragmento del listado:

Orden	Frec. absoluta	Frec. normalizada
1. <b>de</b>	9,999,518	65545.55
2. <b>la</b>	6,277,560	41148.59
3. <b>que</b>	4,681,839	30688.85
4. <b>el</b>	4,569,652	29953.48
5. <b>en</b>	4,234,281	27755.16

En el plazo 47 aparece la primera forma léxica – *años* (frecuencia absoluta: 203,027), seguida por:

58. <b>vez</b>	163,538	1071.97
59. <b>puede</b>	161,219	1056.76
64. <b>parte</b>	148,750	975.03
65. <b>tiene</b>	147,274	965.36
70. <b>tiempo</b>	130,896	858.00

A la hora de consultar el CREA, es útil que el usuario tenga en cuenta las siguientes observaciones:

1) Existen limitaciones del sistema en cuanto a la recuperación de formas de alta frecuencia de aparición: el número máximo de documentos que puede suministrar una consulta es de 2000 y en cuanto al número de ejemplos, se proporcionan los primeros 1000 de cada consulta. Si el número de documentos excede a esta cifra, hay que recurrir a la página principal para restringir la consulta con varios criterios de selección o filtros disponibles.

2) En la versión de libre acceso no es posible hacer consultas por el lema de una palabra; así, no es posible obtener todas las formas de un lema concreto, por ejemplo del verbo *comer* – *como, comes, come* etc –. Tampoco hay excesivo margen en cuanto a la complejidad de las consultas. Es posible consultar el corpus por medio de operadores lógicos (Y, O, y NO) y comodines (? y \*), pero el sistema rechaza las consultas (bien formadas) que proporcionarían un número más grande de casos.

3) Los desarrollos en curso, según el manual de consulta son: nuevos filtros estadísticos, recuperación sobre textos anotados con información lingüística (lema, clase de palabra, género, número etc.) y salvaguardia de los perfiles de consulta.

En la actualidad, Guillermo Rojo, uno de los protagonistas de la lingüística de corpus en España, coordina los trabajos de construcción del *Corpus del español del siglo XXI*, proyecto aprobado por la Asociación de Academias de la Lengua Española en su reunión en Medellín en marzo de 2007. Se planea que este corpus contenga textos de 2000 a 2011 con 300 millones de palabras. Entre otros, se ha revisado el criterio geográfico, pasando a los 30% para España y 70 % para la América Latina. De momento, esperamos que los mencionados desarrollos y otras mejoras posibilitadas hoy día por el avance de la informática, sean incorporados pronto al sistema existente para mejorar el acceso a la información en el CREA.

### 3.2 Corpus del español, de la Brigham Young University

El corpus ha sido construido por el profesor Mark Davies y contiene más de 100 millones de palabras procedentes de más de 20.000 textos del español que cubren el período comprendido entre los siglos XIII al XX. Del año 1200 a 1400, hay 20 millones de palabras; y para los siglos del 1500 al 1700 y 1800 al 1900 se han incluido 40 millones de palabras, respectivamente. Contiene textos literarios, hablados, de los periódicos y enciclopedias. Es de acceso libre y gratis en la página <http://www.corpusdelespanol.org/> con sólo registrarse. Para los usuarios registrados, el sistema tiene unas funciones especiales: se guardan las consultas anteriores del usuario, puede añadir comentarios a las mismas para que los vean otros usuarios y puede comunicarse con otros usuarios, lo que resulta útil para su uso en las aulas.

La interfaz permite al usuario consultar el corpus de diferentes maneras:

- por palabras exactas o frases, p. ej. *bosque, polo norte*
- con comodines ? y \*; p. ej. *averigu\**
- por lemas, p. ej. *[subir]*
- por categoría gramatical, p. ej. *[vip\*]*

Se pueden combinar los criterios (p. ej. *[nn\*] fuerte, [vr\*] \* [pelota], [vip\*] hambre*), y hacer también las siguientes consultas:

- consultas de colocaciones,
- consultas por frecuencia y comparaciones de frecuencias de uso de palabras, frases y construcciones gramaticales,
- consultas basadas en la semántica y comparaciones de palabras diferentes y sinónimos.



Cuadro 5: Consulta de la construcción «verbo en infinitivo + sustantivo pelota» o «[vr\*] \* [pelota]» en el Corpus del español

### 3.3 Spanish Web Corpus integrado en la herramienta SketchEngine

SketchEngine es una herramienta de consulta de corpus desarrollada por la empresa Lexical Computing Ltd. (Kilgarriff 2004), disponible en <http://www.sketchengine.co.uk/>. El corpus de la lengua española dentro de la herramienta SketchEngine se llama *Spanish Web Corpus* y fue construido por Serge Sharoff de la universidad de Leeds. El corpus fue sintácticamente anotado y lematizado con el TreeTagger, mientras que el archivo de relaciones gramaticales fue preparado por Núria Bel y Hada Ross Salazar. La herramienta ofrece la posibilidad de una prueba de 30 días, mientras que las licencias académicas individuales cuestan GBP 55,25 por año.

Además de la visualización de las líneas de concordancias, la susodicha herramienta presta enorme ayuda en la investigación de contextos, colocaciones y comparaciones; el sistema ofrece asimismo listados de frecuencias y propone los ejemplos del corpus que tengan más relevancia (GDEX). En los cuadros de abajo se presentan dos de las funciones de la herramienta, el *WordSketch* y *Sketch-Diff*, respectivamente:

partido Spanish web corpus freq = 23916

subject of	2324	subject of	1966	2.1	n_modifier	10406	2.1	modifies	1923	0.4	
1.1		<input type="checkbox"/> haber	192	22.78	<input type="checkbox"/> comunista	1501	70.48	<input type="checkbox"/> sede de	17	26.39	
<input type="checkbox"/> sacar	229	30.87	<input type="checkbox"/> propugnará	2	21.5	<input type="checkbox"/> socialista	704	53.43	<input type="checkbox"/> compañero	46	26.27
<input type="checkbox"/> tomar	257	36.34	<input type="checkbox"/> luchar	14	19.82	<input type="checkbox"/> político	2084	51.12	<input type="checkbox"/> dirigente	26	22.06
<input type="checkbox"/> empatar	21	33.18	<input type="checkbox"/> estar	112	18.92	<input type="checkbox"/> popular	851	50.29	<input type="checkbox"/> bola	19	21.34
<input type="checkbox"/> jugar	88	32.88	<input type="checkbox"/> deber	69	18.1	<input type="checkbox"/> laborista	91	45.72	<input type="checkbox"/> líder	27	20.56
<input type="checkbox"/> ganar	88	29.09	<input type="checkbox"/> ser	280	17.55	<input type="checkbox"/> fútbol	224	42.71	<input type="checkbox"/> financiación	22	20.49
<input type="checkbox"/> fundar	22	25.86	<input type="checkbox"/> poder	92	16.8	<input type="checkbox"/> demócrata	125	41.23	<input type="checkbox"/> representante	30	20.16
<input type="checkbox"/> disputar	16	23.72	<input type="checkbox"/> tener-que	17	14.66	<input type="checkbox"/> liberal	210	38.66	<input type="checkbox"/> toma	29	19.85
<input type="checkbox"/> legalar	2	19.36	<input type="checkbox"/> apoyar	12	12.48	<input type="checkbox"/> republicano	154	36.38	<input type="checkbox"/> concertación	10	19.79
<input type="checkbox"/> ver	81	18.25	<input type="checkbox"/> aspirar	2	12.02	<input type="checkbox"/> oposición	190	35.01	<input type="checkbox"/> coalición	15	19.54
<input type="checkbox"/> forjar	8	16.94	<input type="checkbox"/> era	24	11.44	<input type="checkbox"/> conservador	114	34.38	<input type="checkbox"/> sistema	22	18.57
<input type="checkbox"/> gobernar	13	16.88	<input type="checkbox"/> aceptar	12	10.58	<input type="checkbox"/> revolucionario	197	33.57	<input type="checkbox"/> ilegalización	6	17.86
<input type="checkbox"/> firmar	38	16.07	<input type="checkbox"/> ganar	13	10.46	<input type="checkbox"/> izquierda	177	33.35	<input type="checkbox"/> legalización	8	17.75
<input type="checkbox"/> organizar	12	15.45	<input type="checkbox"/> considerar	15	10.17	<input type="checkbox"/> bolchevique	47	31.82	<input type="checkbox"/> ley	23	16.66
<input type="checkbox"/> legalizar	6	15.2	<input type="checkbox"/> tener	97	9.85	<input type="checkbox"/> mayoritario	62	29.84	<input type="checkbox"/> miembro	31	16.44
<input type="checkbox"/> sentenciar	6	14.85	<input type="checkbox"/> defender	2	9.6	<input type="checkbox"/> políticos	28	28.42	<input type="checkbox"/> espíritu	29	16.18
<input type="checkbox"/> perder	26	13.66	<input type="checkbox"/> llegar	17	9.6	<input type="checkbox"/> democrático	145	26.14	<input type="checkbox"/> resto	30	15.92

Cuadro 6: Algunos de los contextos típicos del lema *partido*, clasificados por la frecuencia de su función gramatical y el cálculo estadístico *saliency*, en la herramienta SketchEngine

En el cuadro 6 se presentan algunas de las relaciones gramaticales más comunes (*object of*, *subject of*, *n\_modifier*, *modifies*), con colocados y acceso directo a las concordancias relevantes.

object	7139	9011	3.7	4.6
objetos	253	196	30.2	24.6
consenso	24	13	29.4	13.0
éxito	127	74	29.0	20.1
equilibrio	32	41	27.1	17.9
resultado	171	257	24.6	26.3
avance	36	28	25.5	12.9
victoria	57	62	25.0	24.6
acuerdo	115	39	24.5	9.9
dinero	2	124	2.2	23.5
meta	47	23	22.6	13.9
par	34	56	21.1	15.5
empleo	18	76	8.5	20.1
progreso	59	17	19.8	9.1
premio	14	64	7.7	19.7
eficiencia	25	2	18.6	8.2
mejora	45	49	18.3	15.3
efecto	80	121	16.1	17.6
estabilidad	28	15	16.7	10.3
trabajo	18	101	9.4	16.9

Cuadro 7: La función *Sketch difference* en la herramienta *SketchEngine*: comparación de lemas *lograr* y *conseguir*; listado de colocados en función de objeto (las columnas 2 y 4 para *lograr*; las columnas 3 y 5 para *conseguir*)

El cuadro 7 presenta una comparación de colocados de los lemas *lograr* y *conseguir*, que son semánticamente bastante próximos; se puede observar el comportamiento de ciertos colocados respecto a sus rasgos combinatorios con los dos verbos. Así, por ejemplo, los colocados *objetivo*, *consenso*, *éxito*, *equilibrio* etc. se combinan más frecuentemente con *lograr* que con *conseguir*, mientras que *dinero*, *empleo*, *premio* y *trabajo* eligen más frecuentemente al verbo *conseguir*.

### 3.4 Otros corpus

Hay también una multitud de corpus que se han construido en el seno de las editoriales o grupos de investigación, y en general son de acceso restringido. Este apartado está destinado a presentar una selección de corpus que se pueden consultar.

#### 3.4.1 Corpus Tècnic

Es un corpus de textos catalanes, ingleses y castellanos de diferentes ámbitos temáticos: informática, medio ambiente, derecho, medicina, genoma y economía. El corpus está anotado y lematizado; la parte española contiene 31.436.451 palabras. El programa de concordancias Bwananet permite al usuario consultar el corpus entero o definir los ámbitos y/o documentos que quiere consultar, pero la cantidad de concordancias que se pueden recuperar en acceso abierto es de 50 casos. Se desarrolló en la Universitat Pompeu Fabra (<http://www.iula.upf.edu/corpus/corpusuk.htm>) y está disponible en <http://bwananet.iula.upf.edu/indexen.htm>.

### 3.4.2 COLA

<http://colam.org/transkripsjoner-espannol.html>

El fin principal del proyecto COLA (*Corpus Oral de Lenguaje Adolescente*) es recoger el habla de jóvenes madrileños comprendidos entre los 13 y 19 años, así como de algunas capitales latinoamericanas (Buenos Aires, Santiago de Chile, Guatemala, La Habana), para construir un corpus del habla juvenil para la investigación, accesible en Internet. Los usuarios tienen que registrarse y, de momento, es posible hacer consultas en el corpus de Madrid (COLAm), que contiene alrededor de 400.000 palabras transcritas. También son accesibles secuencias de grabaciones y un listado de frecuencias. Un ejemplo de transcripción del contexto del lema *nena* en el corpus COLA:

```
<p MALCE2J02-> <Comment desc=«voces de fondo«/> hala qué fuerte mira habla se escucha todo lo que lo que se dicen a kilómetros nena <p MALCE2J01-> madre mía qué guapo <p MALCE2J02-> mira <p MALCE2G01-> el tuto <p MALCE2G01-> si no sé qué venga y tal habla para jugar <p MALCE2G03->
```

### 3.4.3 ARTHUS

El corpus Arthus (*Archivo de Textos Hispánicos de la Universidad de Santiago de Compostela*, <http://www.bds.usc.es/corpus.html>) se ha construido en la Universidad de Santiago de Compostela para la compilación de la *Base de datos sintácticos* (BDS). Contiene 1.450.000 palabras en los siguientes porcentajes: prosa (37 %), ensayo (18 %), dramática (14 %), periódicos (11 %) y la componente hablada (19 %). Un 79 % de textos son de procedencia española y 21 % de procedencia latinoamericana. Es posible consultarlo entrando en la base de datos BDS (<http://www.bds.usc.es/bds.html>) o ADESSE (<http://adesse.uvigo.es>), que es la continuación del proyecto anterior.

### 3.4.4 El Corpus LexEsp

El corpus LexEsp (*Léxico informatizado del español*) se ha desarrollado en colaboración entre la Universitat de Barcelona y la Universitat Politècnica de Catalunya. Contiene textos de varios géneros literarios, noticias, prensa y artículos científicos. Consta de más de 5,5 millones de palabras del español contemporáneo. Se ha publicado en formato electrónico (Sebastián et al. 2000), pero también es posible consultar el contenido del corpus en <http://www.lsi.upc.es/~nlp/tools/corpus-es.php>. Por otra parte, una versión parcial del corpus en formato textual está disponible en

[http://www.psico.uniovi.es/Dpto\\_Psicologia/metodos/soft/corpus/base/](http://www.psico.uniovi.es/Dpto_Psicologia/metodos/soft/corpus/base/).

### 3.4.5 Corpus Trilingüe Paralelo GRIAL y SenSem (Corpus del español anotado sintácticamente y semánticamente)

<http://grial.uab.es/recursos.php?idioma=es>

<http://grial.uab.es/fproj.php?id=1&idioma=es>

En la Universidad Autónoma de Barcelona, se ha desarrollado dos corpus:

- GRIAL, que es un corpus paralelo para el inglés, el español y el catalán; comprende 2.257.498 palabras para los tres idiomas y está anotado automáticamente a nivel morfosintáctico;
- SenSem: corpus que incluye textos del ámbito periodístico (*El Periódico de Cataluña*). De este corpus se han seleccionado 25.000 frases para hacer el análisis de los 250 verbos más frecuentes del español actual.

### 3.4.6 CODICACH

El Corpus Dinámico del Castellano de Chile (CODICACH) se desarrolla en la Universidad de Concepción en Chile desde 1997 en adelante. Es un corpus sincrónico del español escrito de Chile, compuesto de cerca de 800 millones de palabras. La mayor parte de los textos fueron escritos entre 1997 y 2003. El corpus contiene textos de fuentes escritas y una parte oral transcrita. Se ha hecho un gran esfuerzo en eliminar en la medida de lo posible textos de autores no chilenos. El corpus está compuesto de archivos de texto plano y se planifica una transformación al formato xml y la incorporación de la metainformación. Para más información, ver <http://www2.udec.cl/~ssadowsky/codicach.html> y para acceder al corpus hay que ponerse en contacto con el autor.

## 4. El futuro de corpus y el reto de Internet

En los últimos años, sin embargo, la lingüística de corpus se ocupa cada vez más de la exploración de datos ofrecidos por la fuente global, la red. En líneas generales, los expertos en lingüística de corpus y lingüística computacional están de acuerdo en que los corpus del futuro deberían ser:

- más grandes y mejores
- provenientes de los datos de Internet
- de dos tipos prevalecientes: *abierto/monitor* o *ad hoc*

El tamaño de los corpus de referencia hoy en día alcanza ya cifras vertiginosas, que en algunos casos sobrepasan ya a mil millones de formas (por ejemplo ukWac, deWac, itWac, incorporados en SketchEngine). Como es lógico, tal cantidad de datos requiere un continuo desarrollo paralelo de las herramientas de consulta, y análisis estadísticos de la información que tengan en cuenta la cantidad de datos.

Internet, o la red, es hoy una fuente enorme de materiales lingüísticos. Aunque existen argumentos pro y contra el uso de los textos de la red, y el diseño de un corpus también depende de las finalidades de una investigación concreta, se reconoce que los datos de la red son útiles; además, los derechos de autor, que son un tema de crucial importancia en la construcción de corpus textuales «tradicionales», tienen un aspecto bastante diferente en Internet.

Por la cantidad de materiales hoy disponibles y el estado de las tecnologías, el desarrollo y la construcción de corpus nuevos se mueve en dos líneas generales: *corpus abiertos* y *corpus contruidos ad hoc*. Los primeros tienen un diseño que permite que los materiales entren y salgan del corpus dependiendo de la fecha de su creación u otro crite-

rio tangible, mientras se mantiene la representatividad diseñada del corpus. Los segundos explotan otro aspecto del desarrollo informático: la posibilidad de crear uno mismo su propio corpus de un modo rápido. La investigación actual sobre el uso de Internet para la construcción gira, sobre todo, en torno a los talleres anuales Web as Corpus, que se celebran desde 2005.

A continuación, pasamos a revisar brevemente una selección de los desarrollos arriba descritos.

#### 4.1 Web Concordancer beta

<http://webascorpus.org/searchwac.html>

<http://webascorpus.org/>

Herramienta de consulta de Internet con visualización de concordancias. De momento, se puede hacer consultas en 34 lenguas. El programa apoya consultas de varias palabras a la vez y tiene filtros de país. Es posible también descargar los resultados en formato textual. Adelante, se presentan la página de consulta y el resultado.

**WebAsCorpus.org Web Concordancer beta**

The beta page introduces Advanced Query, which supports matching multiple search terms and for including / excluding pages on the basis of further search terms which do not appear in the search report. It also adds support for specifying country/ies. Click Details' tab for details. (feedback needed!)

Simple Query | **Advanced Query** | Details | Options

Find  for

Match  any \* of these words or phrases (1 per line)

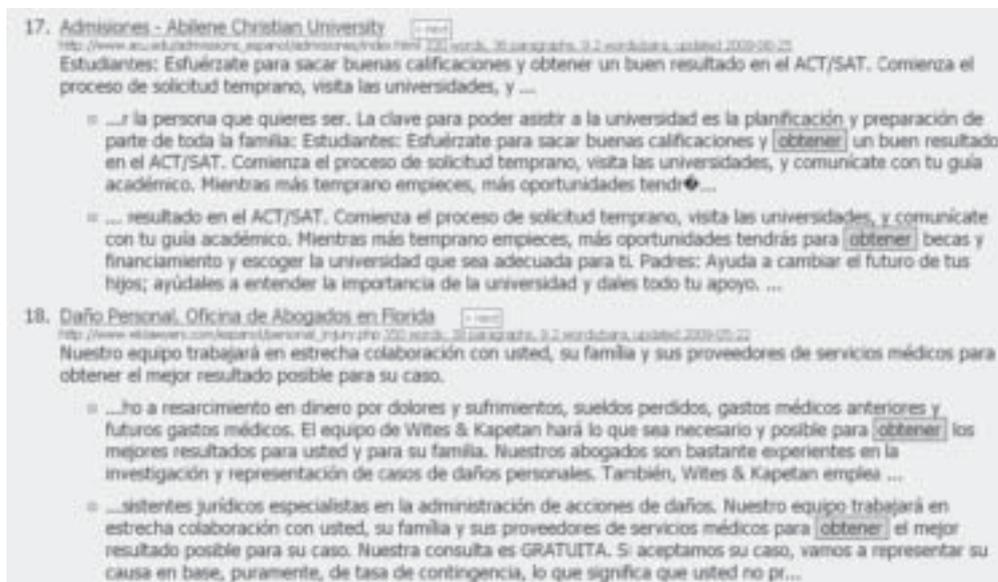
Include only pages with any of these words or phrases (1 per line)

Exclude pages with any of these words or phrases (1 per line)

powered by Live Search | [WebAsCorpus Home](#) | [Search Web Corpus instead \(ca. 300M words of English, supports wildcards\)](#)

Language	Spanish
Max. webpages	50
Max. matches each	50
Context to show	300
SafeSearch	Moderate
Country/ies	

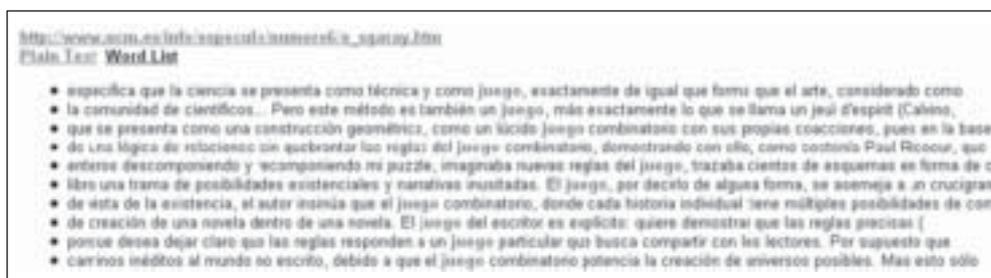
Cuadro 8: La consulta obtener y resultado en la herramienta Web Concordancer beta



Cuadro 9: Visualización de las líneas de concordancias en Web Concordancer beta

#### 4.2 WebCorp

WebCorp es una herramienta desarrollada por Birmingham City University y sirve para consultar Internet como corpus (Renouf et al. 2007). Para manejar las consultas hay varias opciones: comodines, grupos de letras o palabras, filtros, nombre de dominio, tipo de texto, buscador. Resultado típico de una consulta simple:



Cuadro 10: Consulta *juego* en Webcorp, páginas españolas, contexto 10 palabras.

#### 4.3 WebBootCaT

WebBootCaT es la versión web de la herramienta BootCaT (*Bootstrap Corpora and Terms from the Web*) que permite al usuario crear su propio corpus *ad hoc*. Se ha creado sobre todo para los traductores que a menudo tienen que recurrir a Internet para solucio-

nar las preguntas que los diccionarios generales no suelen resolver (Baroni et al. 2006a, Baroni et al. 2006b).

El proceso de construcción del corpus es el siguiente:

- 1) El usuario define las palabras claves o *seed words* (literalmente «palabras semilla») (Cuadro 11).
- 2) Se recuperan las páginas web.
- 3) Se recuperan textos de las páginas seleccionadas (Cuadro 12).
- 4) TreeTagger: anotación y lematización del corpus (por ahora, TreeTagger existe para el análisis de varias lenguas; para más información, v. <http://www.ims.uni-stuttgart.de/projekte/complex/TreeTagger/>).

En la página principal de construcción del corpus, el usuario define las palabras clave, el idioma, la herramienta de anotación del corpus y el nombre del corpus:

The screenshot shows the WebBootCaT web interface. At the top, there is a browser address bar with the URL 'http://beta.dutchangine.co.uk/web/caT/'. Below the browser, the page header features the 'Boot CaT' logo with a cat illustration and the text 'beta www.world1'. A status bar indicates 'user: Polonica Kocjanec, free space: 50000 tokens'. The main content area contains the following form elements:

- A warning: 'This application uses the [Yahoo! Web Services](#). Please make sure you have JavaScript enabled in your web browser.'
- A 'Seed words' input field containing 'deporte jugar partido contra equipo futbol'. Below it, a note says 'Use space as separator. Enter multiple expressions into quotes(?)'. There is a 'Browse...' button and a note 'Upload seed words in a plain text file - one expression per line.'
- A 'Language' dropdown menu set to 'Spanish', with a note 'Select the language of the output to be built.'
- An 'CC only' checkbox which is checked, with a note 'Restrict search to documents available under Creative Commons license.'
- A 'Tag corpus' checkbox which is checked, with a note 'Your corpus will be POS-tagged and lemmatized using the [TreeTagger](#). Following languages are currently supported: Bulgarian, Dutch, English, French, German, Italian, Russian, Spanish. This option has no effect if used with any other language.'
- A 'Corpus name' input field containing 'Problema\_DEPORTE\_01', with a note 'Choose a name for your corpus.'
- A 'Your email address' input field containing 'polonica.kocjanec@guest.gmx.de', with a note 'The time needed for building a corpus is highly variable, and may take minutes, or hours. If you enter your email address you will be notified when the corpus is ready to use.'
- A 'Build a corpus!' button at the bottom.

Cuadro 11: *Página principal de la entrada de datos en la herramienta WebBootCaT*

### Corpus built

Your corpus was built successfully.

Corpus name	Prueba_DEPORTE_01
Size	599 kB
Word count	117338
Web pages retrieved	53
Build time	02:29
Access URL	<a href="http://beta.sketchengine.co.uk/auth/corpora/run.cgi?first_form?corpname=wbc/amebis00/Eqobo0Z">http://beta.sketchengine.co.uk/auth/corpora/run.cgi?first_form?corpname=wbc/amebis00/Eqobo0Z</a>

[Download the corpus in raw format](#)  
[Download the corpus in vertical format](#)  
[Extract keywords](#)

Cuadro 12: Información sobre el corpus creado ad hoc a base de palabras clave en la herramienta WebBootCaT

Como herramienta WebBootCaT está integrada en la herramienta SketchEngine (www.sketchengine.co.uk), es posible consultar las concordancias e incluso utilizar las siguientes funciones: Concordancias (filtro, clasificación, frecuencias, colocaciones), Word List –listados de palabras, lemas o marcas–, Find X, Extract Keyterms & la posibilidad de crear un segundo corpus de los términos seleccionados enseguida. También es posible descargar el corpus entero y consultarlo con otros programas de concordancias.

Corpus: Prueba\_DEPORTE\_01  
 Hit: 249  
 View description

Page 1 of 13 Go Print | Last

00001	) que si la Selección argentina hubiera jugado	a defenderse todos estos años, habría	
00001	confía en muy pocos de sus jugadores: lo hizo jugar	a Silveira lesionado y este no tocó la	
00001	sustituir a las figuras. Aunque el equipo juegue	mal y su gestión se asemeja hasta ahora	
00001	vanagloria de que ahora Boca mejoró porque ?nale jugando	?, solo porque el arquero se la da a un	
00001	defensores que tanto entusiasman a Fuggeri. Hace	jugar a su equipo con cinco defensores (Guti	
00001	momento, si quisiera para saber de qué juega	) y Reyes, que viene a ser el equivalente	
00001	como los típicos murres de Italia. Así jugó	el Real contra el Betis, en uno de los	
00001	Emerson en el campo? La respuesta es que para	jugan tan mal que aun con la goleada, el público	
00001	el Chelsea hace lo mismo que el Madrid: juega	con dos números cinco: Emien y Mikelhó	

Cuadro 13: Parte de la pantalla con la consulta del corpus, construido en la herramienta Web-BootCaT; visualización en la herramienta SketchEngine

Single-word terms			
<input type="checkbox"/> el (8722)	<input type="checkbox"/> yo (461)	<input type="checkbox"/> también (128)	<input type="checkbox"/> tú (183)
<input type="checkbox"/> de (6194)	<input type="checkbox"/> sí (694)	<input type="checkbox"/> cuando (126)	<input type="checkbox"/> bien (90)
<input type="checkbox"/> que (2751)	<input type="checkbox"/> ese (279)	<input type="checkbox"/> desde (126)	<input checked="" type="checkbox"/> público (132)
<input type="checkbox"/> en (2582)	<input type="checkbox"/> otro (246)	<input type="checkbox"/> entre (117)	<input type="checkbox"/> esto (78)
<input type="checkbox"/> un (1932)	<input checked="" type="checkbox"/> partido (209)	<input type="checkbox"/> llegar (120)	<input type="checkbox"/> ahora (78)
<input type="checkbox"/> ser (1690)	<input type="checkbox"/> bueno (240)	<input type="checkbox"/> nosotros (127)	<input type="checkbox"/> ni (95)
<input type="checkbox"/> se (1393)	<input checked="" type="checkbox"/> equipo (215)	<input type="checkbox"/> alguno (108)	<input type="checkbox"/> cada (94)
<input type="checkbox"/> del (1182)	<input checked="" type="checkbox"/> primero (211)	<input type="checkbox"/> muy (110)	<input type="checkbox"/> donde (81)
<input type="checkbox"/> no (1114)	<input type="checkbox"/> año (223)	<input checked="" type="checkbox"/> juego (139)	<input checked="" type="checkbox"/> ganar (106)
<input type="checkbox"/> por (912)	<input type="checkbox"/> ver (205)	<input type="checkbox"/> porque (118)	<input checked="" type="checkbox"/> tiempo (87)
<input type="checkbox"/> con (869)	<input checked="" type="checkbox"/> jugar (249)	<input type="checkbox"/> día (106)	<input type="checkbox"/> aunque (77)
<input type="checkbox"/> para (771)	<input type="checkbox"/> ir (197)	<input type="checkbox"/> dejar (99)	<input type="checkbox"/> algo (81)
<input type="checkbox"/> suyo (780)	<input checked="" type="checkbox"/> comentario (237)	<input type="checkbox"/> querer (111)	<input type="checkbox"/> seguir (72)
<input type="checkbox"/> haber (689)	<input type="checkbox"/> decir (175)	<input type="checkbox"/> vez (81)	<input type="checkbox"/> La (81)
<input type="checkbox"/> él (578)	<input checked="" type="checkbox"/> grande (158)	<input type="checkbox"/> mío (138)	<input type="checkbox"/> era (83)
<input type="checkbox"/> este (567)	<input type="checkbox"/> mismo (151)	<input type="checkbox"/> deber (99)	<input type="checkbox"/> medio (67)
<input type="checkbox"/> al (428)	<input checked="" type="checkbox"/> contra (177)	<input type="checkbox"/> parecer (102)	<input type="checkbox"/> tres (70)
<input type="checkbox"/> como (402)	<input type="checkbox"/> mucho (154)	<input type="checkbox"/> poner (91)	<input type="checkbox"/> así (72)
<input type="checkbox"/> tener (423)	<input type="checkbox"/> dar (151)	<input type="checkbox"/> uno (95)	<input type="checkbox"/> llevar (68)
<input type="checkbox"/> más (417)	<input type="checkbox"/> dos (155)	<input type="checkbox"/> saber (92)	<input type="checkbox"/> tan (74)
<input type="checkbox"/> estar (396)	<input checked="" type="checkbox"/> fútbol (202)	<input checked="" type="checkbox"/> último (92)	<input checked="" type="checkbox"/> segundo (78)
<input type="checkbox"/> pero (395)	<input type="checkbox"/> ya (128)	<input type="checkbox"/> nuevo (101)	<input checked="" type="checkbox"/> quedar (64)
<input type="checkbox"/> hacer (350)	<input type="checkbox"/> pasar (141)	<input checked="" type="checkbox"/> jugador (129)	<input type="checkbox"/> hoy (71)
<input type="checkbox"/> poder (352)	<input type="checkbox"/> sobre (140)	<input type="checkbox"/> hasta (99)	<input type="checkbox"/> tanto (72)
<input type="checkbox"/> todo (332)	<input type="checkbox"/> sin (138)	<input checked="" type="checkbox"/> parte (90)	<input checked="" type="checkbox"/> final (71)

Cuadro 14: Las palabras clave clasificadas por frecuencia, resultado del corpus construido ad hoc en la herramienta WebBootCaT

## 5. Conclusión

A lo largo del presente artículo, se han presentado varios recursos lingüísticos que están a disposición de los usuarios de la lengua española en Internet. En el primer bloque, tratamos los diccionarios en formato electrónico, y en el segundo, los corpus, que permiten al usuario observar las palabras consultadas en sus contextos. Entre los más divulgados, están el CREA de la RAE, el Corpus del español y Spanish Web Corpus integrado en la herramienta SketchEngine. Se muestran varias funciones de las herramientas de consulta de corpus, junto a la visualización de los resultados. El tercer apartado está dedicado a la presentación de los recursos que van más allá de los diccionarios y corpus tradicionales –estos utilizan Internet como su fuente principal de textos–. Se presentan igualmente algunas herramientas que facilitan la consulta de Internet (Web Concordancer beta, WebCorp y WebBootCaT).

## BIBLIOGRAFÍA

- Almela, R., Cantos, P., Sánchez, A., Sarmiento, R., Almela, M. (2005): *Frecuencias del español: Diccionario y estudios léxicos y morfológicos*. Madrid: Editorial Universitas.
- Baroni, M., Kilgarriff, A., Pomikálek, J., Rychlý, P. (2006a): «WebBootCaT: instant domain-specific corpora to support human translators». En: *Proceedings of EAMT 2006*, Oslo, 247–252.
- Baroni, M., Kilgarriff, A., Pomikálek, J., Rychlý, P. (2006b): «WebBootCaT: a web tool for instant corpora». En: *Proceedings / XII Euralex International Congress*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 123–131.
- Kilgarriff, A., Rychlý, P., Smrz, P., Tugwell, D. (2004): «The Sketch Engine» En: *Proceedings / XI Euralex International Congress*, Lorient: Université de Bretagne-Sud, 105–116.
- Lavid, J. (2005): *Lenguaje y nuevas tecnologías: Nuevas perspectivas, métodos y herramientas para el lingüista del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Renouf, A., A. Kehoe & J. Banerjee (2007): «WebCorp: an integrated system for web text search» En: C. Nesselhauf, M. Hundt & C. Biewer (eds.), *Corpus Linguistics and the Web*. Amsterdam: Rodopi, 47–67.
- Sebastián, N., Cuetos, F., Martí, M. A., Carreiras, M. F. (2000): *LEXESP: Léxico informatizado del español*. Edición en CD-ROM. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

### Enlaces a los corpus y herramientas descritas en el artículo

[fecha de consulta: 15 de junio de 2009]:

*Arthus* (Archivo de Textos Hispánicos de la Universidad de Santiago de Compostela):

*Corpus Oral de Lenguaje Adolescente* (COLA): <http://colam.org/transkripsjoner-espagnol.html>

*Corpus Tècnic del IULA de la UPF* (CT-IULA), datos obtenidos a través de Bwananet en el período junio/2009: <http://bwananet.iula.upf.edu/indexen.htm>

*Corpus Trilingüe Paralelo GRIAL*: <http://grial.uab.es/recursos.php?idioma=es>

Davies, M. (n. d.): *Corpus del Español*. (Brigham Young University) En: Corpus del español: <http://www.corpusdelespanol.org/>

*LexEsp corpus*: <http://www.lsi.upc.es/~nlp/tools/corpus-es.php>

Real Academia Española: *Banco de datos (CREA)* [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>>

*SenSem* (*Corpus del español anotado sintácticamente y semánticamente*):

<http://grial.uab.es/fproj.php?id=1&idioma=es>

Lexicom Lexical Computing (n. d.): *SketchEngine*. En: *SketchEngine*: <http://www.sketchengine.co.uk/>

*Web as Corpus*: <http://webascorpus.org/>

*WebCorp*: <http://www.webcorp.org.uk/>

## INTERNET IN JEZIKOVNA SREDSTVA V ŠPANSKEM JEZIKU: SLOVARJI IN KORPUSI

Ključne besede: jezikovna sredstva, slovar, referenčni korpus, internet, španski jezik

Referenčna dela in različna jezikovna sredstva (besedišče, slovnice, zbirke besedil, korpusi) predstavljajo povezavo med jezikom in uporabnikom, ki išče podatke o materinem ali tujem jeziku. Nove tehnologije odpirajo vrata v nov svet in omogočajo preučevanje jezika z drugačnih, alternativnih vidikov ter predstavljajo dejavnik, ki ga je potrebno upoštevati pri širjenju jezikovne informacije. Pričujoči članek se ukvarja z opredelitvijo in opisom izbranih jezikovnih sredstev na področju španskega jezika, namenjenih uporabnikom, ki iščejo podatke o španščini za katerokoli jezikovno dejavnost. Članek opisuje in opredeljuje tista sredstva, ki so brezplačno ali za primerno ceno dostopna na spletu celotni jezikovni skupnosti. V prvem delu so predstavljeni elektronski slovarji, v drugem delu pa korpusi, ki uporabnikom omogočajo opazovanje izbranih besed v kontekstih. Avtorica predstavi najbolj znane korpuse španskega jezika, kot so CREA Španske kraljeve akademije, korpusa *Corpus del español* in *Spanish Web Corpus*, vključen v orodje *SketchEngine*, in nekatere funkcije orodij za uporabo korpusov. V tretjem delu avtorica razmišlja o novih smereh razvoja v prihodnosti in predstavi nekatera orodja, ki omogočajo boljšo in enostavnejšo uporabo Interneta (*Web Concordancer beta* in *WebCorp y WebBootCaT*).

Marjana Šifrar Kalan  
Universidad de Ljubljana

## **DISPONIBILIDAD LÉXICA EN ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA: EL COTEJO DE LAS INVESTIGACIONES EN ESLOVENIA, SALAMANCA Y FINLANDIA**

**Palabras clave:** competencia léxica, disponibilidad léxica, léxico fundamental, español como lengua extranjera

### **1. Introducción**

La competencia léxica es parte fundamental del conocimiento lingüístico y una herramienta cognitiva que nos permite comunicar en una lengua. El léxico, además de ser una manifestación antropológica, es la parte más inestable e íntima de la lengua que puede variar mucho dependiendo de factores muy variados. Si se trata de una lengua extranjera es necesario saber cuál es el léxico fundamental que nos permite desenvolvernó en las situaciones comunicativas más frecuentes. Algunas investigaciones sobre el vocabulario ya pusieron de manifiesto que, habitualmente, el hombre corriente no emplea más de dos mil palabras; el hombre culto, por su parte, se sirve de unos cuatro o cinco mil vocablos (ver Carcedo González, 2000: 11; Nation, 1990: 11, 2001: 9). Benítez Pérez (1994a: 10) señala que «según los estudiosos de frecuencias léxicas, las primeras 1000 palabras más usadas en español abarcan cerca del 85% del contenido del léxico de cualquier texto no especializado». Cabría añadir lo que ya han demostrado otras investigaciones realizadas sobre lenguas tan lejanas como el chino, el japonés, el francés, y es el hecho de que exista una constante entre muchas lenguas del mundo cuyo vocabulario fundamental varía de 1500 a 2000 palabras sin pasar nunca de esta cifra. De aquí la importancia de escoger cuidadosamente el vocabulario fundamental que debemos enseñar. Según López Morales (1999: 20) el léxico fundamental de una lengua está formado por el léxico básico y el léxico disponible. El léxico básico abarca las palabras más usuales o frecuentes de una comunidad, que se caracterizan por un alto grado de estabilidad o permanencia. Esto les permite que aparezcan con mucha frecuencia en todo tipo de discursos con independencia del tema tratado. En cambio, el léxico disponible está compuesto por aquellas palabras que sólo aparecen en situaciones precisas, es decir, cuando el tema de conversación las requiere. De este modo queda claro que las palabras disponibles son palabras muy conocidas, pero no muy frecuentes, a causa de que es necesario tocar un tema específico para que aparezcan (López Chávez, 1994: 69). López Morales (1999: 11) a su vez aduce que se trata de un «caudal léxico utilizable en una situación comunicativa dada», donde por léxico utilizable se entiende el léxico disponible. Los trabajos de disponibilidad léxica son entonces aquellas investigaciones que tienen como objetivo principal conocer el léxico disponible de un grupo determinado de hablantes. «De esta manera el rango de disponibilidad léxica va en función de las palabras que acuden antes a la mente del hablante en relación con un tema determinado» (Galoso Camacho, Prado Aragonés, 2005: 370).

El objetivo del presente trabajo es comparar cuantitativa y cualitativamente la disponibilidad léxica de un grupo de alumnos eslovenos de español como lengua extranjera con otras dos investigaciones sobre la disponibilidad léxica en ELE, una llevada a cabo en Finlandia (Carcedo González, 2000) y otra en Salamanca (Samper Hernández, 2002), y consecuentemente detectar las diferencias o similitudes léxicas entre los hablantes extranjeros de español. Seguimos el mismo objetivo que ya expuso Samper Hernández (2002: 17) e igualmente consideramos que «esta comparación podría resultar de gran provecho para el reconocimiento del aprendizaje/adquisición del español como lengua extranjera y puede abrir una vía de investigación que podremos desarrollar en un futuro».

## 2. Aplicación de la disponibilidad léxica

Aunque el objetivo de los primeros proyectos sobre disponibilidad léxica fue determinar el léxico fundamental del francés y lograr su rápida difusión como lengua extranjera en las ex-colonias, muy pronto se comenzaron a aprovechar los datos que la disponibilidad léxica ofrecía para la enseñanza de una de las lenguas de una comunidad bilingüe (ver Carcedo González, 2000) y a partir del año 1973 (López Morales) para el español como lengua materna hasta llegar a la versión actual de Humberto López Morales (1999). Las aplicaciones de los métodos de la léxico-estadística han dado lugar a valiosos estudios en el ámbito hispanohablante [por citar algunos de ellos, Alba (1995); Benítez Pérez (1992); Carcedo González (2001); Galloso Camacho (1998); González Martínez (2002); López Chávez (1993); Mateo García (1998); Prado Aragonés y Galloso Camacho (2005); Samper y Hernández (1997); Valencia y Echeverría (1999)].

Afirman Rodríguez Muñoz y Muñoz Hernández (2008) que «a pesar de la evolución que han experimentado las investigaciones sobre disponibilidad léxica en el ámbito hispánico, pocas veces se han sabido aprovechar las nuevas metodologías de análisis léxico y su aplicabilidad a la enseñanza de lenguas extranjeras». Entre los pocos investigadores que se han dedicado a este campo, podemos distinguir entre aquellos que han aplicado los estudios de disponibilidad léxica de hablantes nativos a la enseñanza de ELE (Benítez Pérez, 1994a; García Marcos y Mateo, 2000), y aquellos lingüistas que han aplicado la metodología de estos trabajos a informantes extranjeros –estudiantes de ELE. En el estudio presente hemos seguido esta segunda vertiente, donde destacan las investigaciones de Alberto Carcedo, quien analiza la disponibilidad léxica de los alumnos de español en Finlandia y la compara con la disponibilidad léxica de los hablantes nativos. Además de sus exhaustivos estudios, aprovecharemos los estudios de Samper Hernández (2002), quien analizó la disponibilidad léxica de 45 estudiantes extranjeros durante su curso de ELE en Salamanca.<sup>1</sup> Con nuestro acercamiento a la disponibilidad léxica en alumnos eslovenos que aprenden español como lengua extranjera, queremos seguir esta línea de investigaciones aplicada a la enseñanza y el aprendizaje del léxico español. Samper Hernández explica que estas investigaciones nos permiten:

<sup>1</sup> La disponibilidad léxica con informantes de ELE ha sido estudiada también por Sánchez Gómez (2003), Galloso Camacho y Prado Aragonés (2005) y Frey Pereyra (2007) pero no disponemos de todos los resultados para poder cotejarlos en este artículo.

[...] examinar las distintas fases de aprendizaje del léxico español, descubrir tanto los errores más usuales como las tendencias de los hablantes no nativos a lo largo de este aprendizaje, planificar la enseñanza del léxico o realizar provechosas comparaciones con los listados de las distintas zonas hispanoblantes. (Samper Hernández, 2002: 14)

### 3. Método y criterios de muestreo

Para el estudio de la disponibilidad léxica en el español de alumnos eslovenos hemos seguido muy de cerca las pautas metodológicas comunes del proyecto panhispánico del léxico disponible<sup>2</sup>, aunque hemos planteado algunos cambios que se explican a continuación. En la primera fase de nuestra investigación recogimos la muestra en diferentes Institutos de Educación Secundaria (IES) de Eslovenia donde se enseña español como segunda o tercera lengua extranjera. La muestra de 100 alumnos (de 17 ó 18 años) del final del tercer curso<sup>3</sup> fue escogida entre casi 4000<sup>4</sup> alumnos que en los 2 años (2007, 2008) de recogida de datos estudiaron español.

Las variables que se han tenido en cuenta difieren bastante de las del proyecto panhispánico, ya que analizar las características de una lengua extranjera es diferente del análisis de la lengua materna, además en nuestro caso se trata de una muestra muy homogénea –de la misma edad y de la misma lengua materna. También hemos descartado las variables como el nivel sociocultural, la procedencia rural o urbana, e incluso el sexo, ya que la mayoría de los alumnos que aprenden español en los institutos son chicas. Además el estudio de Samper Hernández (2002) indica, que no existe una relación asociativa.

Los centros de interés contemplados en nuestra muestra son: 1) Partes del cuerpo (CUE), 2) La ropa (ROP), 3) La casa (CAS), 4) Alimentos y bebidas (ALI), 5) La ciudad (CIU), 6) El campo (CAM), 7) Medios de transporte (TRA), 8) Los animales (ANI), 9) Juegos y distracciones (JUE), 10) Profesiones y oficios (PRO), 11) Acciones que normalmente se realizan todos los días. Estamos de acuerdo con López Morales cuando puntualiza que:

[...] a pesar de que los centros sean unos u otros, se mantiene siempre la misma preocupación que ya estaba presente en los autores franceses: ¿cuál sería la mejor forma de encasillar en centros de interés todos los intereses humanos?; ¿con cuántos centros nos obligaría a trabajar una investigación que pretendiera ser exhaustiva? Nadie, que sepamos, ha intentado adelantar respuestas a estos interrogantes. (López Morales, 1999: 33)

Samper Hernández y Carcedo González utilizan los mismos 16 centros que aparecen también en la primera encuesta de Gougenheim en Francia. Sin embargo, por razones prácticas, hemos decidido unir «Las partes de la casa sin muebles» con «Los muebles

<sup>2</sup> El proyecto, coordinado e impulsado por H. López Morales, que comenzó en Puerto Rico los trabajos de disponibilidad para el español (López Morales, 1999), ya cuenta con varios léxicos disponibles nacionales y regionales.

<sup>3</sup> La muestra se escogió entre los alumnos de ELE con aproximadamente 300 horas de español, estudiándolo sólo en el ámbito escolar. Los informantes tenían un nivel A2 o B1 según el MCER.

<sup>4</sup> El número de casi 4000 alumnos se refiere a todos los alumnos que en los IES estudiaron español como segunda o tercera lengua extranjera desde el primer al cuarto año de la secundaria.

de la casa» en un solo centro de interés: «La casa». Asimismo, hemos eliminado «Los objetos colocados en la mesa para la comida», «La cocina y sus utensilios», «La escuela: muebles y materiales», «Iluminación y calefacción», «Trabajos del campo y del jardín»,<sup>5</sup> es decir, aquellos centros que se han mostrado como menos productivos tanto entre los finlandeses (Carcedo González, 2000: 93) y los estudiantes extranjeros en Salamanca (Samper Hernández, 2002: 48), como también entre los hispanohablantes (López Morales, 1999: 41; Carcedo González, 2001: 58; González Martínez, 2002: 22; Prado Aragonés y Galloso Camacho, 2005: 56). Hemos añadido un nuevo centro de interés: «Acciones que normalmente se realizan todos los días»<sup>6</sup> para poder realizar en el futuro un estudio sobre los verbos, las colocaciones y las coincidencias léxicas con ciertos manuales de ELE.

Según el procedimiento tipificado para este tipo de estudios, el material lingüístico se ha recogido mediante una prueba de asociación controlada, con once áreas temáticas que actúan como estímulo y listas abiertas, con lo que los resultados dan cabida a cuantas léxias son capaces de producir los sujetos participantes en la prueba en un tiempo límite de dos minutos por centro de interés (campo semántico). Samper Hernández (2002: 21) plantea que a pesar de que los estudiantes no nativos quizá necesiten más tiempo para acordarse de las distintas unidades que conocen, al mismo tiempo disponen de menor cantidad de vocablos, por lo que dos minutos parecen suficientes. De la misma forma, antes de empezar con las asociaciones, fue necesario pedir a los alumnos que escribieran las palabras en el orden que se les ocurrieran. De este modo se puede tener en cuenta la posición de la palabra dentro de todas las respuestas, que es el aspecto fundamental de clasificación según la disponibilidad. Igualmente, se les instruyó que escribieran cualquier palabra que se les ocurriera en conexión con el tema, esto es, el título del centro de interés.

Para unificar, eliminar y corregir el léxico recogido hemos seguido los criterios de Samper Hernández (2002) y Carcedo González (2000), y para informatizarlo nos hemos servido del programa DISPOLEX (Universidad de Salamanca) de Bartol y Hernández.

#### **4. Comparación del vocabulario disponible de estudiantes de español como lengua extranjera**

La comparación parte de tres investigaciones que se llevaron a cabo en Salamanca, España, en Turku, Finlandia y en Ljubljana, Eslovenia. En Salamanca la recogida fue realizada a 45 estudiantes extranjeros de diferentes países; en Finlandia se recopiló el material lingüístico a 350 finlandeses, pero se comparan aquí los resultados de 150 informantes preuniversitarios, ya que los resultados eslovenos parten también de 100 alumnos

<sup>5</sup> En el estudio de Salamanca el promedio de unidades por informante en este centro de interés es sólo 3,95, en Finlandia una sola unidad. Se debe esto a varios factores bastante evidentes: este campo semántico no resulta en los manuales de ELE, tampoco es del interés de la mayoría de los jóvenes que aprenden español como lengua extranjera. Estos campos, como señala Izquierdo Gil (2005: 90), son «alejados del universo adolescente o hacen referencia a conceptos cuyo conocimiento no nos parece indispensable para un nivel elemental».

<sup>6</sup> Izquierdo Gil (2005: 90) también critica que los 16 centros de interés han desatendido algunos centros de interés tales como las acciones de la vida cotidiana, el carácter, el vocabulario relativo a las relaciones familiares, y algunos más.

preuniversitarios. El estudio comparativo se refiere a los diez centros de interés comunes a las tres investigaciones (hemos dejado atrás «Acciones que normalmente se realizan todos los días», por lo tanto, los resultados de los diez campos léxicos difieren de los obtenidos de los 16 campos o centros léxicos).

	<b>Ljubljana ESLOVENIA</b>	<b>Salamanca ESPAÑA</b>	<b>Turku FINLANDIA</b>
Número de informantes	100	45	150
Nivel de estudio	preuniversitarios	universitarios	preuniversitarios
Lengua materna	esloveno	varias	finés/sueco
Promedio de palabras por informante (10 centros de interés comunes)	<b>12,53</b>	<b>13,68</b>	<b>7,2</b>

Cuadro 1: *Comparación de algunos datos de Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

El cuadro 1 permite observar primeramente algunos datos generales a los que los siguen las comparaciones cuantitativas. Los promedios de palabra por informante oscilan de un 13,68 en los estudiantes extranjeros de Salamanca hasta un 12,53 en los alumnos eslovenos, y bajan a un 7,2 en los alumnos finlandeses, refiriéndose sólo a los diez centros de interés comunes. Aunque la comparación con la disponibilidad léxica de los hispanohablantes no es el objetivo de este artículo, cabe añadir que la disponibilidad léxica de los informantes no hispanohablantes nativos es menor cuantitativamente, dado que «en los trabajos hispánicos los resultados superan casi siempre el número de 20 unidades por informante». (Samper Hernández, 2002: 46).

<b>Centro de interés</b>	<b>RANGO</b>	<b>PALABRAS</b>	<b>RANGO</b>	<b>VOCABLOS</b>
01. Partes del cuerpo (CUE)	7	1209	11	128
02. La ropa (ROP)	11	986	10	167
03. La casa (CAS)	5	1299	5	290
04. Alimentos y bebidas (ALI)	2	1544	6	273
05. La ciudad (CIU)	3	1434	1	335
06. El campo (CAM)	9	1122	7	272
07. Medios de transporte (TRA)	10	1078	9	177
08. Los animales (ANI)	8	1163	8	249
09. Juegos y distracciones (JUE)	4	1401	4	297
10. Profesiones y oficios (PRO)	6	1294	2	321
11. Acciones de cada día (ACC)	1	1603	3	307

Cuadro 2: *Palabras frente a vocablos en el estudio esloveno*

El cuadro 2 muestra la diferencia entre el número de palabras y el número de vocablos entre los centros de interés en el estudio esloveno. El número de palabras indica el número de palabras totales que han escrito los informantes, mientras que el número de vocablos indica el número de palabras diferentes en cada centro de interés. Como vemos, hay algunas diferencias en el rango entre palabras y vocablos. La mayor diferencia se observa en «Partes del cuerpo», que según las palabras ocupa el séptimo lugar y según los vocablos el último lugar. Esto significa que a pesar de que en este centro de interés hay un número de palabras totales bastante alto, el número de palabras diferentes es bastante menor que en otros centros de interés. Es decir, que varias palabras se repiten entre los informantes, esto es, que los informantes conocen más o menos las mismas palabras en relación con este tema. Del mismo modo también el centro «Alimentos y bebidas» pasa del segundo lugar según las palabras al sexto lugar según los vocablos, lo contrario que con «Profesiones y oficios».

Comparando los rangos de los diez centros comunes eslovenos con los de España (Salamanca) y Finlandia, observamos que la coincidencia es sorprendente: los informantes de ELE de los tres estudios han mostrado mayor productividad de palabras en el campo sobre la comida y bebida, seguido por el campo semántico sobre la ciudad. El centro menos productivo en Eslovenia ha sido la ropa; en Salamanca y en Finlandia coincide el centro de los trabajos del campo y del jardín. En cuanto a los vocablos o palabras diferentes en Eslovenia el campo más variado es la ciudad, mientras que en Salamanca y Finlandia los alimentos y bebidas, mostrándose de nuevo como el campo más productivo, esta vez en vocablos.

#### 4.1 Los vocablos más disponibles

	C.I.	ESLOVENIA	C.I.	SALAMANCA	C.I.	FINLANDIA
1	ANI	PERRO (0.78101)	TRA	COCHE (0.85349)	ANI	PERRO (0.82550)
2	TRA	COCHE (0.77542)	ANI	PERRO (0.83753)	PRO	PROFESOR (0.80271)
3	ANI	GATO (0.77275)	ANI	GATO (0.81794)	TRA	COCHE (0.7643)
4	CUE	CABEZA (0.73379)	PRO	PROFESOR (0.80847)	TRA	AUTOBÚS (0.69947)
5	CUE	MANO (0.70785)	TRA	AUTOBÚS (0.79015)	TRA	TREN (0.69009)
6	TRA	BICICLETA (0.68523)	TRA	TREN (0.78347)	CUE	MANO (0.68576)
7	ROP	PANTALÓN (0.67052)	CAM	ÁRBOL (0.75772)	CAS	COCINA (0.67320)
8	PRO	PROFESOR (0.65328)	ROP	PANTALÓN (0.74344)	ANI	GATO (0.67102)
9	TRA	AUTOBÚS (0.64509)	TRA	AVIÓN (0.72088)	CUE	CABEZA (0.63715)
10	ROP	CAMISA (0.61255)	CIU	CALLE (0.68909)	JUE	FÚTBOL (0.60923)
11	TRA	AVIÓN (0.60390)	CUE	OJO (0.68092)	TRA	AVIÓN (0.57374)
12	TRA	TREN (0.58864)	CAS	COCINA (0.66482)	ROP	ZAPATO (0.56426)
13	CUE	OJO (0.57408)	CUE	CABEZA (0.64904)	ALI	LECHE (0.54350)
14	JUE	FÚTBOL (0.52743)	ROP	CAMISETA (0.61751)	CUE	OJO (0.52908)

15	ANI	VACA (0.52285)	JUE	FÚTBOL (0.59405)	CIU	CALLE (0.50586)
16	CAM	VACA (0.52180)	CUE	PIE (0.57269)	TRA	BICICLETA (0.50570)
17	JUE	BALONCESTO (0.51732)	CAM	ANIMAL (0.56042)	ANI	CABALLO (0.47052)
18	ANI	CABALLO (0.49023)	ROP	CAMISA (0.55714)	CAS	DORMITORIO (0.47278)
19	CIU	CALLE (0.46787)	TRA	BICICLETA (0.54771)	ALI	AGUA (0.46088)
20	COM	AGUA (0.45926)	ANI	VACA (0.53605)	CUE	PIE (0.44106)

Cuadro 3: *Los 20 vocablos más disponibles en informantes de ELE de Eslovenia, Salamanca y Finlandia (preuniversitarios) de los diez centros comunes. (Los recuadros de color gris señalan las palabras comunes).*

El cotejo del cuadro 3 se basa en los vocablos que aparecen en los puestos más altos de cada uno de los diez centros comunes, puesto que el índice de disponibilidad tiene en cuenta tanto el número de apariciones de un determinado vocablo como el lugar en el que se menciona. Sorprende la gran cantidad de coincidencias que se han producido entre las listas de las tres investigaciones, llevadas a cabo en tres partes tan diferentes de Europa. Las palabras con mayor disponibilidad que aparecen en las tres listas suman 12 (marcadas de color gris): *perro, coche, gato, cabeza, bicicleta, profesor, autobús, avión, tren, ojo, fútbol, calle*. Entre Eslovenia y Salamanca hay 15 palabras en común, al igual que entre Eslovenia y Finlandia, mientras que entre Salamanca y Finlandia hay 14<sup>7</sup>. Los casos más sorprendentes son, sin duda, las primeras posiciones donde hay mucha similitud (*perro, coche, gato, profesor*). También las palabras que no aparecen en alguna de las tres listas aparecerían en las posiciones entre 20 ó 30. Los 20 vocablos más disponibles iguala a los 20 sustantivos más disponibles ya que no se encuentra otra categoría gramatical.

Este cotejo pone de relieve la similar competencia léxica básica que tienen los estudiantes ELE, a pesar de tener lenguas maternas tan diversas y vivir en culturas muy diferentes. Se podría añadir muchas diferencias más, pero también hay que admitir que todos los informantes tienen algo en común, no sólo el hecho de estudiar todos español como lengua extranjera sino también que son adultos jóvenes que viven en la civilización occidental del siglo XXI. Y en el mundo global de hoy esto es un hecho que hay que tomar en cuenta.

Desde el punto de vista de la adquisición del léxico, se nos ocurren las siguientes preguntas al observar los vocablos del cuadro 3: ¿Los informantes aprendieron estos vocablos en su fase inicial de aprendizaje de español? ¿Los manuales de nivel A1 según MCER contienen todos estos vocablos o hay que buscar alguno en el nivel A2 o tal vez B1? ¿Los alumnos o estudiantes de ELE al obtener el nivel A1 conocen todos estos vocablos?

<sup>7</sup> Como aquí se cotejan sólo diez centros comunes, los resultados difieren un poco de los presentados por Samper Hernández (2002: 53) donde se comparan los 16 centros del estudio en Salamanca y Finlandia. En aquel listado de los 20 vocablos más disponibles, coinciden 15 palabras.

La afirmación de Carcedo González (2000: 113) de que «el léxico español disponible de los estudiantes finlandeses parece integrar unidades más próximas a una lengua estándar en el que las voces propiamente americanas pocas veces están presentes» podría aplicarse a otros estudiantes extranjeros, ya que ellos eligen, por ejemplo, *coche* frente a *carro*, *autobús* frente a *guagua* etc.

#### 4.2 Los vocablos más disponibles según los diez centros de interés

A continuación la comparación se limita a las diez primeras posiciones de las diez áreas temáticas ya mencionadas. En el centro de interés «Partes del cuerpo» en el estudio esloveno encontramos 1209 palabras y 128 vocablos, en Salamanca 735 palabras y 75 vocablos, y en Finlandia 1186 palabras y 61 vocablos. En el caso de Finlandia vemos que una mayor producción de palabras no implica necesariamente un mayor número de vocablos. Los tres grupos tienen 6 palabras en común (marcadas de color gris): *cabeza*, *mano*, *ojo*, *dedo*, *nariz*, *boca*. Entre Eslovenia y Salamanca hay 7 palabras comunes, entre Eslovenia y Finlandia hay 8, y entre Salamanca y Finlandia también 7. Se puede concluir que aquí hay más similitudes cualitativas que cuantitativas. En el listado esloveno, además de los sustantivos que indican partes del cuerpo, encontramos en este centro también varios adjetivos (el 15% de todos los vocablos de este centro) que los describen como *alto*, *gordo*, algunos verbos (el 20% son verbos o sintagmas verbales) como *correr*, *mover*, *mirar*, palabras en relación con la salud *dolor*, *medicamento*, *médico* y también palabras como *mestizo* y *negro*.

RANGO	ESLOVENIA (12.09) <sup>8</sup>	SALAMANCA (16.33)	FINLANDIA (7.9)
1	CABEZA	OJO	MANO
2	MANO	CABEZA	CABEZA
3	OJO	PIE	OJO
4	PIERNA	PIERNA	PIE
5	DEDO	MANO	PELO
6	NARIZ	NARIZ	ESPALDA
7	PELO	BRAZO	BOCA
8	RODILLA	DEDO	NARIZ
9	ESPALDA	OREJA	ESTÓMAGO
10	BOCA	BOCA	DEDO

Cuadro 4: *Partes del cuerpo: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

También en el campo sobre «La ropa» hay bastante coincidencia entre el número de palabras en Eslovenia (986) y Finlandia (907), pero es Eslovenia la que agrupa un

<sup>8</sup> En los cuadros a partir del número 4 se proporcionan también los promedios por informante (ver Samper Hernández, 2002: 45 y Carcedo González, 2000<sup>a</sup>: 101).

mayor número de vocablos (167). Los tres grupos tienen 7 palabras en común. Entre Eslovenia y Salamanca hay 8, lo mismo que entre Eslovenia y Finlandia y entre Salamanca y Finlandia. El número tan grande de palabras comunes disponibles se debe a que el campo semántico es bastante cerrado, mucho más que, por ejemplo, centros más abiertos como «La ciudad» o «El campo» que pueden estimular asociaciones muy variadas.

Como ya mencionado anteriormente, un mayor número de informantes extranjeros optan por la variante peninsular que por los anglicismos. Así la palabra *vaquero* aparece en la posición 8 en Eslovenia, en la posición 13 en Salamanca y 3 en Finlandia, mientras que la variante americana *jeans* cobra un índice de disponibilidad sensiblemente inferior (posición 46 en Salamanca, 21 en Finlandia, 38 en Eslovenia). La misma preferencia se revela en el caso de *camiseta* (posición 4 en Eslovenia, 2 en Salamanca, 11 en Finlandia) y *t-shirt* (32 en Eslovenia, 57 en Salamanca).

RANGO	ESLOVENIA (9.86)	SALAMANCA (11.66)	FINLANDIA (6.00)
1	PANTALÓN	PANTALÓN	ZAPATO
2	CAMISA	CAMISETA	PANTALÓN
3	ZAPATO	CAMISA	VAQUERO
4	CAMISETA	ZAPATO	BLUSA
5	FALDA	CHAQUETA	CAHQUETA
6	JERSEY	FALDA	JERSEY
7	VESTIDO	JERSEY	CAMISA
8	VAQUERO	ABRIGO	VESTIDO
9	CORBATA	CALCETÍN	FALDA
10	CHAQUETA	VESTIDO	CALCETÍN

Cuadro 5: *La ropa: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

En el centro «La casa» la palabra más disponible y también más frecuente es *cocina*. Sin embargo, el grado de disponibilidad de la palabra *cocina* en Eslovenia es bastante menor (0.37806 en Eslovenia; 0.66482 en Salamanca; 0.67320 en Finlandia). Esto se debe al hecho de que la investigación se llevó a cabo sobre 11 centros de interés, y se omitieron centros más específicos como «Los muebles de la casa», «La cocina y sus utensilios», por lo tanto aparecen en la lista de las palabras más disponibles objetos como *cama, mesa, silla, sofá, televisión, ordenador*, y la asociación de *familia* con la casa. El tema de «La casa» en Eslovenia resulta más abierto que en las otras dos investigaciones, donde se llama «Partes de la casa».

RANGO	ESLOVENIA (12.99)	SALAMANCA (10.11)	FINLANDIA (5.3)
1	COCINA	COCINA	COCINA
2	CAMA	BAÑO	DORMITORIO
3	MESA	HABITACIÓN	CUARTO DE BAÑO
4	FAMILIA	SALÓN	VENTANA
5	SILLA	PUERTA	PUERTA
6	SOFÁ	VENTANA	BALCÓN
7	VENTANA	DORMITORIO	CUARTO DE ESTAR
8	TELEVISIÓN	PARED	BAÑO
9	PUERTA	SUELO	GARAJE
10	ORDENADOR	BALCÓN	ASEO

Cuadro 6: *La casa: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

En el centro más productivo «Alimentos y bebidas» hay menos palabras comunes en la lista de las diez más disponibles que en los centros «Las partes del cuerpo» y «La ropa». Si miramos el cuadro 7, vemos que 4 de las palabras se repiten: *agua*, *cerveza*, *carne* y *pan*. Es interesante que la comida nacional de España *paella* ocupe el tercer lugar entre los alumnos de Eslovenia, mientras que entre los estudiantes en Salamanca la encontramos en el lugar 63 y en Finlandia en el lugar 13. Más o menos la mitad son bebidas y la otra mitad comida. Entre los 198 vocablos de Salamanca no aparece ni un verbo o adjetivo. ¿Se habrán eliminado en la fase de unificación de los datos, o los estudiantes de verdad no asociaron la comida y la bebida con los verbos o adjetivos? Tanto en la lista finlandesa como en la salmantina, los adjetivos aparecen sólo como complemento de sustantivo, por ejemplo *vino blanco*, *pollo asado*. El primer adjetivo de la lista eslovena que aparece solo, sin sustantivo, es *gordo* en la posición 63. Entre los 273 vocablos de la lista eslovena aproximadamente el 8% son verbos o sintagmas verbales. Los verbos más disponibles son: *comer* en la posición 13, *beber* en la 26, *cocinar* en la 30.

RANGO	ESLOVENIA (15.44)	SALAMANCA (20.42)	FINLANDIA (12.4)
1	AGUA	AGUA	LECHE
2	CERVEZA	ZUMO	AGUA
3	PAELLA	CARNE	CERVEZA
4	VINO	CERVEZA	VINO
5	ZUMO	PAN	CARNE
6	FRUTA	LECHE	PAN
7	TORTILLA	POLLO	CAFÉ

8	VERDURA	PESCADO	PESCADO
9	CARNE	CAFÉ	PATATA
10	PAN	COCA-COLA	MANZANA

Cuadro 7: *Alimentos y bebidas: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

La riqueza léxica de «La ciudad» y el tema disperso han resultado en 6 unidades comunes del conjunto, 8 entre Eslovenia y Salamanca, 7 entre Eslovenia y Finlandia. Llama la atención la palabra más disponible de los tres grupos: *calle*. Podemos especular que la visión global del mundo y del concepto de la ciudad ha contribuido a la competencia léxica tan homogénea. Esto nos lleva a la conclusión de que el concepto de ciudad no depende mucho del origen geográfico o cultural del informante.

RANGO	ESLOVENIA (14.34)	SALAMANCA (17.84)	FINLANDIA (8.00)
1	CALLE	CALLE	CALLE
2	COCHE	COCHE	CASA
3	CASA	TIENDA	COCHE
4	GENTE	EDIFICIO	TIENDA
5	TIENDA	PLAZA	ESCUELA
6	PARQUE	IGLESIA	PARQUE
7	ESCUELA	PARQUE	IGLESIA
8	AUTOBÚS	CASA	GENTE
9	PLAZA	GENTE	SUPERMERCADO
10	TRÁFICO	AUTOBÚS	MERCADO

Cuadro 8: *La ciudad: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

Al contrario de «La ciudad», en el centro «El campo» sólo tres de las 10 palabras más disponibles aparecen en las tres listas: *árbol*, *animal* y *vaca*. Esta gran diferencia entre el centro de interés «La ciudad» y «El campo» parece muy interesante. A pesar de que los dos centros resultan bastante abiertos, en «La ciudad» el índice de cohesión entre las primeras respuestas es muy alto y muy bajo en el centro «El campo». Una posible explicación la podemos encontrar en la geografía. Es verdad que todas las grandes ciudades en Europa (como también en otras partes del mundo) se parecen mucho, así que resulta lógico que todos pensemos primero en las calles, coches, tiendas, plazas, autobuses etc. Mientras que la geografía del campo es tan diversa, que la imagen del campo puede variar bastante de una persona a otra. Por esto es posible que en Eslovenia, donde prevalece la ganadería, pensemos primero en los animales, sobre todo en las vacas o los caballos. Sin embargo, en cuanto a la búsqueda de las razones para la similar o diversa competencia léxica básica entre varias zonas de cotejo, se trata sólo de suposiciones porque, como ya

lo indica Samper Hernández (2002) en su trabajo, necesitaríamos una nueva investigación que lo explicara.

Como en otros centros, también en éste en la lista eslovena hay asociaciones en forma de adjetivos (aproximadamente un 15%) y verbos (13%). El adjetivo más disponible *verde* se encuentra en la posición 7 y refleja la característica típica del campo esloveno. En Salamanca *verde* aparece en la posición 49. Los verbos más disponibles son *trabajar* (la posición 26) y *caminar* (46), en Finlandia *cultivar* (14). En Salamanca el mismo verbo (el primer verbo en la lista salmantina) no aparece hasta la posición 117.

RANGO	ESLOVENIA (11.22)	SALAMANCA (11.11)	FINLANDIA (5.6)
1	VACA	ÁRBOL	ÁRBOL
2	ANIMAL	ANIMAL	BOSQUE
3	NATURALEZA	RÍO	ANIMAL
4	CAMPESINO	HIERBA	CASA DE CAMPO
5	CABALLO	FLOR	LAGO
6	ÁRBOL	MONTAÑA	TRACTOR
7	VERDE	LAGO	VACA
8	BOSQUE	VACA	CABALLO
9	LECHE	TIERRA	CAMPO
10	PERRO	CASA	FLOR

Cuadro 9: *El campo: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

Debido al carácter limitado de este centro, 9 de los 10 medios de transporte coinciden en los tres grupos, por lo tanto este centro es el que más similitudes tiene. En la lista eslovena la palabra más frecuente es *bicicleta* que aparece en el 90% de los casos, pero la palabra más disponible es *coche*. Aunque la mayoría de las palabras más disponibles en este centro de interés son los tipos básicos de transporte actual que representan los medios de tierra, aire y agua, encontramos en la lista eslovena también *caballo*, que refleja la realidad eslovena más que el *metro*, ya que este medio de transporte en Eslovenia no existe. Esto no quiere decir que los alumnos eslovenos no conozcan el concepto y la palabra *metro*, pero como no es parte de su vida cotidiana, no la evocan de su memoria. *Caballo* aparece en la posición 13 en Salamanca y en la 17 en Finlandia. Entre las asociaciones de los alumnos eslovenos se encuentran también varios verbos como *viajar*, *conducir* o *manejar*, palabras en relación con los accidentes como *muerte*, *doctor* y *hospital*, otras palabras en relación con el tráfico como *semáforo* o *embotellamiento*. Como excepción, entre las asociaciones encontramos también dos adverbios: *lejos* y *cerca*. También la lista salmantina contiene algunos verbos: *andar*, *correr*, *patinar*, *subir*, *bajar*. En Finlandia no se encuentra ningún verbo entre las primeras 38 palabras más disponibles, a las que hemos tenido acceso.

RANGO	ESLOVENIA (10.78)	SALAMANCA (11.6)	FINLANDIA (5.9)
1	COCHE	COCHE	COCHE
2	BICICLETA	AUTOBÚS	AUTOBÚS
3	AUTOBÚS	TREN	TREN
4	AVIÓN	AVIÓN	AVIÓN
5	TREN	BICICLETA	BICICLETA
6	PIE	BARCO	BARCO
7	BARCO	TAXI	TAXI
8	MOTO	METRO	METRO
9	TAXI	PIE	A PIE
10	CABALLO	MOTO	MOTO

Cuadro 10: *Medios de transporte: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

Comparando los resultados del centro «Los animales», vemos que seis de las diez palabras más disponibles se repiten en las tres investigaciones. Sin embargo, más que el número resulta interesante la posición tan parecida de las palabras que se repiten. Podemos observar también que las palabras que indican animales domésticos son más disponibles que las que indican animales salvajes. Encontramos también verbos como *cuidar*, *pasear* o *jugar*, adjetivos como *pequeño*, *peligroso* o *fiel*, colores, productos derivados de los animales como *huevo* o *leche*, palabras que se relacionan con la caza como *violencia*, *pistola* o *cazador*. En otras dos listas no hay tanta variedad de asociaciones expresadas por adjetivos o verbos.

RANGO	ESLOVENIA (11.63)	SALAMANCA (13.95)	FINLANDIA (7.4)
1	PERRO	PERRO	PERRO
2	GATO	GATO	GATO
3	VACA	VACA	CABALLO
4	CABALLO	PÁJARO	VACA
5	PÁJARO	CABALLO	TORO
6	TORO	TORO	PEZ
7	ARAÑA	SERPIENTE	PÁJARO
8	OVEJA	ELEFANTE	SERPIENTE
9	PEZ	CERDO	ZORRO
10	POLLO	LEÓN	MONO

Cuadro 11: *Los animales: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

En cuanto al léxico relacionado con «Juegos y distracciones», los tres grupos tienen 3 palabras en común. Entre Eslovenia y Salamanca hay 4, entre Eslovenia y Finlandia hay 7, y entre Salamanca y Finlandia hay 5 palabras comunes. El centro es bastante abierto y ofrece una gran variedad de vocablos. Considerando esto, no sorprenden las similitudes un poco inferiores. Lo que sí sorprende en este centro es la aparición de los verbos ya entre los primeros diez vocablos más disponibles: *jugar, nadar, leer, bailar, correr, esquiar*. Entre los 297 vocablos que escribieron los alumnos eslovenos, un 25% de ellos son verbos. Hay muchas discrepancias en algunos vocablos entre informantes de los tres grupos; por ejemplo *golf* tiene la posición 11 en Salamanca, 17 en Finlandia, pero sólo 77 en Eslovenia. Un caso muy parecido es *hockey* con la posición 11 en Finlandia, 15 en Salamanca, y 173 en Eslovenia. Lo contrario ocurre con *ordenador*, que es mucho más disponible en Eslovenia que entre los estudiantes extranjeros de Salamanca y Finlandia, tal vez debido esto al estudio esloveno un poco posterior a los otros dos, cuando el ordenador ya se ha convertido en uno de los objetos cotidianos principales de los jóvenes.

RANGO	ESLOVENIA (14.01)	SALAMANCA (11.11)	FINLANDIA (6.3)
1	FÚTBOL	FÚTBOL	FÚTBOL
2	BALONCESTO	TENIS	TENIS
3	MÚSICA	BALONCESTO	TELEVISIÓN
4	JUGAR	(JUGAR A LAS) CARTAS	CINE
5	NADAR	LEER	BAILAR
6	TELEVISIÓN	BAILAR	TEATRO
7	CINE	NADAR	JUGAR
8	TENIS	BEISBOL	MÚSICA
9	DEPORTE	CORRER	LEER
10	VOLEIBOL	ESQUIAR	NADAR

Cuadro 11: *Juegos y distracciones: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

En «Profesiones y oficios» es elevado el nivel de coincidencia en las primeras dos posiciones. Mientras hay 4 palabras en común para los tres grupos, la coincidencia es un poco más alta entre Eslovenia y Salamanca y Eslovenia y Finlandia –5 palabras. Las primeras dos profesiones no sólo coinciden en las posiciones, sino también en la gran ventaja que tiene *profesor* en cuanto al índice de disponibilidad alto (más de 0.8 en Salamanca y Finlandia, 0.65 en Eslovenia), le sigue *médico* con un salto cuantitativo –el índice es de 0.4 en Finlandia y un poco más de 0.3 en Salamanca y Eslovenia. Claro está que si la recogida de los datos para la disponibilidad léxica se lleva a cabo en un contexto escolar, el profesor será la primera asociación.

RANGO	ESLOVENIA (12.94)	SALAMANCA (12.66)	FINLANDIA (7.5)
1	PROFESOR	PROFESOR	PROFESOR
2	MÉDICO	MÉDICO	MÉDICO
3	ACTOR	ABOGADO	POLICÍA
4	DOCTOR	ESTUDIANTE	VENDEDOR
5	DIRECTOR	CAMARERO	JARDINERO
6	CANTANTE	POLICÍA	CURA
7	ACTRIZ	MAESTRO	CAMARERO
8	CAMARERO	AMA DE CASA	BOMBERO
9	ABOGADO	SECRETARIO	BAILARÍN
10	POLICÍA	ENFERMERO	ACTOR

Cuadro 12: *Profesiones y oficios: comparación Eslovenia/Salamanca/Finlandia*

## 5. Conclusiones

Con el léxico disponible en ELE hemos obtenido sobre todo una gran cantidad de sustantivos y sólo algunos verbos y adjetivos –el componente más inestable de la competencia léxica según López Chávez (1994) y otros lingüistas– que además del léxico básico al que le pertenecen las palabras gramaticales y la inmensa mayoría de los verbos y adjetivos, forman el léxico fundamental de los usuarios de ELE. El predominio de los sustantivos en la disponibilidad léxica se debe probablemente también a una característica del lexicón mental –la palabra estímulo suele provocar la asociación de la misma clase gramatical. Tampoco puede negarse que los sustantivos son más imaginables (Singleton, 1999: 142). Suponemos que la situación de que en las listas eslovenas podemos encontrar más verbos y adjetivos que en las listas de Salamanca o Finlandia, puede estar relacionada con las instrucciones que recibieron los informantes.

Las diez palabras más disponibles para cada estímulo o campo semántico demuestran que en la disponibilidad léxica prevalecen las asociaciones paradigmáticas ante las sintagmáticas (i.e. en las primeras posiciones podemos encontrar *perro* o *gato*, *cuidar* o *dar de comer* tendrían el índice mucho más bajo). Defiende Singleton (1999: 135) que esto es una característica típica de los usuarios adultos de la lengua materna, lo que se extiende también al uso de una lengua extranjera.

En cuanto a la comparación cuantitativa, la producción general de palabras y vocablos en Eslovenia es superior a la de Salamanca y Finlandia. Por otro lado, la coincidencia de los centros más productivos es sorprendente: los informantes de los tres estudios han mostrado mayor productividad de palabras en el campo sobre la comida y bebida, seguido por el campo semántico sobre la ciudad.

En cuanto al léxico convergente o común entre los tres grupos, partiendo de los primeros diez vocablos más disponibles de los diez centros de interés cotejados en este

estudio, destacan el centro «Medios de transporte» (9 vocablos comunes), «La ropa» (7 vocablos comunes), «Las partes del cuerpo», «La ciudad» y «Los animales» (6 vocablos comunes). Los centros con menos similitud son los que tienen tres vocablos comunes: «La casa», «El campo» y «Juegos y distracciones». Estos resultados no confirman totalmente lo que afirma Carcedo González (2000b: 182): «la similitud entre los dos grupos de informantes es mayor cuando el número de clases lógicas que componen el estímulo (centro de interés) es más limitado (partes del cuerpo, la ropa, partes de la casa, medios de transporte) y menor cuando registran más amplitud semántica (el campo, la ciudad, juegos y distracciones)», siendo la ciudad una gran excepción con mucha similitud entre los tres grupos observados, a pesar de ser un campo semántico abierto. Suponemos que esto se debe al concepto universal de ciudad. La heterogeneidad léxica de los centros la casa, el campo y juegos y distracciones confirma lo que Mackey expresó ya hace varias décadas: «La disponibilidad es una medida de las diferencias culturales» (Mackey en Carcedo González, 2000: 54). Los vocablos de muchos campos muestran una estrecha relación con las peculiaridades culturales.

Este cotejo pone de relieve la similar competencia léxica básica que tienen los estudiantes de ELE, a pesar de tener lenguas maternas tan diversas y vivir en culturas muy diferentes.

En los tres grupos de los informantes de ELE prevalece la selección léxica más cercana a la lengua estándar y peninsular, puesto que la mayoría de los informantes son europeos.

Las investigaciones de la disponibilidad léxica en ELE simplemente han adaptado –e incluso adoptado– la metodología diseñada para la disponibilidad léxica en el español como lengua materna. Se han descartado algunas variables (el nivel sociocultural, la instrucción pública o privada, la procedencia urbana o rural) y en algunos casos añadido otras (el conocimiento de otras lenguas o el nivel de conocimiento), pero lo que verdaderamente hace falta es tomar en cuenta las características del *input* de ELE, de las cuales depende la competencia léxica: el tipo de metodología, el *input* por parte del profesor y de los manuales sobre todo en los estudiantes que no estudian ELE en inmersión. Una vez establecidos los criterios para cotejar la disponibilidad léxica en ELE, se podrán sacar conclusiones más exhaustivas y finales. Por eso, en este artículo no hemos tratado tanto de proporcionar conclusiones definitivas al problema planeado como de dar unas muestras sobre una línea de investigación que consideramos muy fructífera, sobre todo para la enseñanza de léxico de ELE.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alba, O. (1995): *Léxico disponible de la República Dominicana*. Santo Domingo: Pontificia Universidad Católica «Madre y Maestra».
- Bartol, J. A., Hernández, N. (2003): *Dispolex*: <http://www.dispolex.com>

- Benítez Pérez, P. (1992): «Disponibilidad léxica en la zona metropolitana de Madrid». En: *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 1, 1, 71–102.
- Benítez Pérez, P. (1994): «¿Qué vocabulario hay que enseñar en las clases de español como lengua extranjera?». En: Miquel, L. y Sans, N. (eds.): *Didáctica del Español como Lengua Extranjera*. Madrid: Cuadernos del Tiempo Libre, 9–12.
- Carcedo González, A. (2000): *Disponibilidad léxica en español como lengua extranjera: el caso finlandés (estudio del nivel preuniversitario y cotejo con tres fases de adquisición)*. Turku: Universidad de Turku.
- Carcedo González, A. (2001): *Léxico disponible de Asturias*. Turku: Universidad de Turku.
- Frey Pereyra, M<sup>a</sup> L. H. (2007): «Disponibilidad léxica y escritura del español como lengua extranjera: propuesta de comparación de dos corpus» En: *Interlingüística*, nº17, 366–373.
- Galoso Camacho, M. V. (1998): *El léxico disponible en el nivel preuniversitario* (provincia de Zamora) (memoria de licenciatura). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Galoso Camacho, M. V. y Prado Aragonés, J. (2005): «La estructura estadística del léxico disponible de informantes nativos e informantes de ELE». En: Castillo Carballo, M<sup>a</sup> A. (ed.), *Las gramáticas y los diccionarios en la enseñanza del español como segunda lengua: Deseo y realidad. Actas de XV Congreso Internacional de ASELE*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 370–375.
- García Marcos, F. y Mateo, M<sup>a</sup> V. (2000): *La selección de materiales léxicos en la enseñanza de lenguas extranjeras. Evaluación y propuestas desde la disponibilidad léxica*, MS.
- González Martínez, A. (2002): *La disponibilidad léxica de los alumnos preuniversitarios de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Izquierdo Gil, M<sup>a</sup> C. (2005): *La selección del léxico en la enseñanza del español como lengua extranjera*. Málaga: ASELE, Colección Monografías nº 8.
- Kranjc, M. (2009): *Disponibilidad léxica en alumnos eslovenos en español como lengua extranjera*. (memoria de licenciatura). Ljubljana: Universidad de Ljubljana.
- López Chávez, J. (1993): *El léxico disponible de escolares mexicanos*. México: Editorial Alhambra Mexicana.
- López Chávez, J. (1994): «Comportamiento sintáctico de algunos verbos ordenados según su grado de disponibilidad léxica». En: *Revista de estudios de adquisición de la lengua española*, número 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 67–84.
- López Morales, H. (1973): *Disponibilidad léxica de los escolares de San Juan*. MS inédito.
- López Morales, H. (1999): *Léxico disponible de Puerto Rico*. Madrid: Arco Libros.
- Mateo García, M. V. (1998): *Disponibilidad léxica en el c.o.u. almeriense. Estudio de estratificación social*. Almería: Universidad de Almería.
- Nation, I. S. P. (1990): *Teaching and Learning vocabulary*. Boston: Heinle & Heinle Publishers.
- Nation, I. S. P. (2001): *Learning vocabulary in another language*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Prado Aragonés, J. y Galloso Camacho, M<sup>a</sup> V. (2005): *Léxico disponible de Huelva. Nivel preuniversitario*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Rodríguez Muñoz; F. J. y Muñoz Hernández, I. O. (2009): «De la disponibilidad a la didáctica léxica». En: *Tejuelo*, n<sup>o</sup>4. Almería: Universidad de Almería, 8–18.
- Samper, J. A. y Hernández, C. E. (1997): «El estudio de la disponibilidad léxica en Gran Canaria: datos iniciales y variación sociolingüística». En: *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica* (Homenaje al Profesor Ramón Trujillo), Vol. II. Santa Cruz de Tenerife: Montesinos, 229–239.
- Samper Hernández, M. (2002): *Disponibilidad léxica en alumnos de español como lengua extranjera*. Málaga: ASELE, Colección Monografías n<sup>o</sup> 4.
- Sánchez Gómez, C. (2003): *Disponibilidad léxica en alumnos de español como lengua extranjera*. Tesina inédita. Huelva: Universidad de Huelva.
- Singleton, D. (1999): *Exploring the Second Language Mental Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valencia, A. y Echeverría, M. (1999): *Disponibilidad léxica en estudiantes chilenos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile-Universidad de Concepción.

LEKSIKALNA RAZPOLOŽLJIVOST V ŠPANŠČINI KOT TUJEM JEZIKU:  
PRIMERJAVA RAZISKAV IZVEDENIH V SLOVENIJI, SALAMANCI  
IN NA FINSKEM

Ključne besede: leksikalna zmožnost, leksikalna razpoložljivost, temeljno besedišče, španščina kot tuji jezik

Avtorica najprej predstavi pojem leksikalne razpoložljivosti, ki pomeni besedišče, ki si ga govorec najprej priključuje v povezavi z določeno temo. Nato predstavi raziskavo o leksikalni razpoložljivosti, ki jo je izvedla med slovenskimi dijaki ob koncu njihovega tretjega leta učenja španščine kot tujega jezika. Rezultate raziskave, ki so vezani na deset semantičnih polj, primerja z raziskavama izvedenima med tečajniki španščine kot tujega jezika v Salamanci in finskimi dijaki v Turkuju. Z uporabo leksikalno-statističnega programa Displex avtorica v obliki tabel prikaže, da si tuji govorci španščine različnih maternih jezikov priključijo na določeno temo zelo podobne besede. Ugotavlja, v katerih semantičnih poljih so anketiranci najbolj oz. najmanj produktivni in kje je leksikalno ujemanje med njimi večje oz. manjše. Za bolj poglobljene zaključke o leksikalni razpoložljivosti v španščini kot tujem jeziku se je izkazalo, da bi potrebovali več podatkov o načinu poučevanja in o učbenikih, ki so jih anketirani pred tem uporabljali.

## SECCIÓN DE ESTUDIANTES

---

Alenka Jeršin  
Ljubljana

### EL REFRANERO DE SANCHO POR EL REVÉS<sup>1</sup>: LAS TRADUCCIONES DE LOS REFRANES DE SANCHO PANZA AL ITALIANO Y AL ESLOVENO (ALGUNAS OBSERVACIONES)

**Palabras clave:** paremias, Sancho Panza, refranes, traducción

#### 1. Introducción

Tan verdaderos, tan oportunos y tan graciosos que se conservaron, desde los tiempos de nuestros abuelos griegos y bisabuelos egipcios hasta nuestros tiempos, se han recopilado en colecciones, utilizado en literatura en general y conservado en la memoria común, compartida por la gente. Cuando utilizados adecuadamente decoran, argumentan y embellecen un discurso y cuando utilizados despropositadamente alteran el sentido del enunciado y desvían la atención de los oyentes del mensaje del discurso sobre el escaso conocimiento del hablante (escritor) del sentido de la paremia y, por consiguiente, de su no-adecuación para el discurso contextual.

En mi tesina he llevado a cabo el análisis de las traducciones de las paremias seleccionadas en tres de las 13 traducciones íntegras del *Quijote* al italiano (de Lorenzo Franciosini, publicada en los años 1623/1625, de un traductor desconocido, publicada supuestamente alrededor del año 1880, y de Ferdinando Carlesi, publicada en 1933) y en las únicas dos traducciones íntegras del *Quijote* al esloveno, de Stanko Leben (1935 – 37) y de Niko Košir (1972). En este artículo presento las características generales de las traducciones eslovenas con algunos ejemplos, tomando como base la edición del *Quijote* de Francisco Rico (2007), indicada en el artículo con la sigla (DQ), la traducción de Stanko Leben, publicada en el año 1964 (DQSL) y la traducción de Niko Košir del año 1977 (DQNK). No he analizado el origen histórico o geográfico de la obra, pues el primero no fue objetivo de mi tesina y en el segundo no concuerdan ni las recopilaciones consultadas.

El título de mi tesina y de este artículo refleja la dificultad del mester de la traducción con las palabras del mismo Quijote (o de su autor, Cervantes): «me parece que el traducir de una lengua en otra [...] es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz» (DQ: 1032). Esto es válido, como veremos, también para las paremias, pues no todas funcionan de manera igual en la traducción.

---

<sup>1</sup> El presente artículo es un resumen de la tesina defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana en marzo de 2009.

## 2. Selección de paremias

El Quijote de Cervantes es tan universal y eterno como lo son los refranes y es, a la vez, una de las obras más traducidas de la literatura española. Es también una biblioteca de paremias, pues comprende una grandísima variedad de estos enunciados fijos denominados paremias: más de 323 paremias cultas (máximas, sentencias, preceptos...) y más de 388 paremias populares, algunas utilizadas hasta en su sentido literal. Sería una tarea (casi) imposible analizar tantas paremias en 5 traducciones en el espacio y tiempo disponibles, por eso he limitado la selección a base de 2 criterios: primero a base del tipo de paremias y segundo a base de los personajes. He escogido el grupo de paremias populares por ser más propias de las características fonéticas, del ritmo de una lengua y de las asociaciones de una cultura y, entre los personajes, a Sancho Panza por ser él el productor más trastocador, más jugoso, más original en la yuxtaposición y en la alteración de las palabras en general, y también de las paremias. La base de la terminología y del corpus de refranes ha sido la monografía *Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de la Mancha* de Jesús Cantera Ortiz de Urbina, Julia Sevilla Muñoz y Manuel Sevilla Muñoz, publicada por la Universidad de Vermont en 2005, que incluye todas las unidades fraseológicas de la Primera y de la Segunda parte (paremias cultas y paremias populares), con su elaboración estadística. La selección en la monografía mencionada no es exhaustiva, pues leyendo la obra y buscando ejemplos he encontrado otras paremias, con las cuales he completado mi corpus. Con el enfoque en las paremias clásicas, puestas en la boca del fiel escudero, y añadiendo las paremias repetidas por otros personajes (y viceversa) he elaborado un corpus de 233 paremias que he incluido en la tesina y del que presento algunos ejemplos a continuación de este artículo.

He organizado los refranes seleccionados en mi tesina de la siguiente manera: en la primera columna he puesto el número ordinal del refrán, la abreviación del personaje que lo utiliza y el capítulo en el que aparece, en la segunda columna he puesto los refranes en español (en orden alfabético), siguen las tres traducciones italianas consultadas, en orden cronológico, y las dos traducciones eslovenas, también cronológicamente.

Nº, pers. cap.	DQ	DQLF (1622/25)	DQTD (¿1880?)	DQFC (1933)	DQSL (1935-37)	DQNK (1972)
<b>A dineros dados, brazos quebrados.</b>						
SP II/71	... »A dineros pagados, brazos quebrados«. (p. 1086)	...chi paga innanzi è servito adietro... (p. 724)	...chi paga innanzi è servito dopo... (p. 426)	... »Chi paga avanti, è servito dopo«. (p. 1189)	...denar je potegnil, roke prekrižal. (p.524)	... 'Denar je vzel, nato pa si roko zlomil.' (p. 572)

## 3. Terminología

¿Pero qué son las paremias? Son unas unidades sapienciales caracterizadas por su popularidad, anonimato, brevedad, fundamento en la experiencia, transmisión oral

y elementos mnemotécnicos (el metro, la rima, las figuras retóricas...), como también por la dislocación de la sintaxis y por la deformación intencionada de palabras (Ruiz Villamor, Sánchez Miguel 1999: 19-24). Son «a la vez una unidad fraseológica y obra poética» (R. Jakobson, en: *op. cit.*, 21). Suelen tener una lectura recta (literal) y otra figurada (metafórica) y para su eficacia y la facilidad de su aprendizaje es fundamental el orden (la colocación) de sus elementos: a pesar de ser igual el contenido de las frases ‘Mona se queda mona, aunque se viste de seda’ y ‘Aunque la mona se viste de seda, mona se queda’, la segunda frase tiene un ritmo y una rima y es, por consiguiente, más eficaz.

Paremiología se llama la ciencia que estudia los refranes y las paremias, cada una de estas unidades sapienciales, caracterizadas por su brevedad, antigüedad, conocimiento común, constitución en una unidad cerrada y posibilidad de ser incluidas en un discurso. Se clasifican, según la paremióloga española Julia Sevilla Muñoz (Cantera Ortiz de Urbina, Sevilla Muñoz, Sevilla Muñoz 2005: 11 - 15) de la siguiente manera:

- sentencias – paremias con alto contenido filosófico; expresan concisamente una norma, un principio sobre todo de carácter moral («El sueño es alivio de las miserias de los que las tienen despiertas»; DQ: 1076)
- máximas – destacan por su pragmatismo, expresan una norma de vida, un principio general de conducta pragmática («De sabios es guardarse hoy para mañana y no aventurarse todo en un día»; DQ: 212); las sentencias y las máximas generalmente carecen de elementos mnemotécnicos propios de los refranes
- preceptos – expresan las reglas de conducta indiscutibles («Las leyes divinas y humanas permiten que cada uno se defienda de quien quisiera agraviarle»; DQ: 79); estos tres tipos de paremias se consideran también paremias cultas;
- entre las paremias clásicas o populares se clasifican:
  - dialogismos o refranes dialogados – son paremias en forma dialogada, frecuentemente pregnadas de humorismo («Dijo la sartén a la caldera: ‘Quítate allá, ojinegra’»; DQ: 1063)
  - wellerismos<sup>2</sup> - enunciados biproposicionales, compuestos de una locución normal y de una apostilla irónica, introducida a través del nexos ‘como dijo’, que alude a un personaje (también imaginario) y crea efectos hilarantes, frecuentemente pregnados de humor negro («A Dios y veámonos, como dijo un ciego al otro»; DQ: 513)
  - frases proverbiales – paremias populares desprovistas de elementos mnemotécnicos y de supresiones léxicas pero provistas frecuentemente de fórmulas que expresan un mandato o una prohibición («No se ha de mentar la sogá en casa del ahorcado»; DQ: 245)
  - expresiones proverbiales – dos expresiones unidas por una conjunción, con sentido sentencioso, como «Vendrán por lana y volverán trasquilados»; DQ: 874)

<sup>2</sup> Se denominan wellerismos por Sam Weller, uno de los personajes de la obra *Pickwick Papers* de Charles Dickens, que utilizaba con frecuencia enunciados de este tipo, por ejemplo: «There's nothin' so refreshin' as sleep, Sir, as the servant-girl said afore she drang the egg-cup-full o'laudanum» (Dickens [1837] 1998: 191), en traducción eslovena: «Nič ne sfriša človeka tku kokr spajne, gspud, kokr je rekla služkinja, predn je spila en glaž pouhen opija.» (Dickens (1936) 267).

- refranes – paremia que se destaca por su estructura bimembre, idiomática, elementos mnemotécnicos y carácter y uso popular, gracioso; es el tipo de paremia con mayor presencia en el Quijote («Del dicho al hecho hay gran trecho»; DQ: 817)

Como ya he mencionado el análisis se centra en el grupo de paremias clásicas o populares que se nominarán a continuación ‘refranes’ o ‘paremias’.

#### 4. Refranes en el Quijote: funciones, personajes y usos

Es extraordinario tanto el número de las categorías paremiológicas como el número de los personajes que utilizan las paremias en el Quijote (más de 40). Tampoco debemos olvidar el hecho de que las paremias se utilizan también en el relato mismo y en los prólogos. Las paremias, utilizadas en el Quijote, tienen varias funciones (Cantera Ortiz de Urbina, Sevilla Muñoz, Sevilla Muñoz 2005: 29–36):

- La función argumentativa – para reforzar una constatación o para convencer al interlocutor: «y si insulas deseo, otros desean cosas peores, y cada uno es hijo de sus obras» (DQ: 489).
- La función caracterizadora de los personajes – pero no por el uso de las paremias, pues las utilizan todos, desde la familia Panza hasta el duque sino más bien por el abuso de las paremias: la clase alta utiliza los refranes justamente, ponderadamente, con función argumentativa, y el vulgo para justificar su conducta, muchas veces desmesuradamente, exagerando en el número de los refranes utilizados con claras consecuencias cómicas. En la Segunda parte Cervantes intensifica significativamente tanto el uso (es decir el número) de las paremias, hecho más destacado en la figura de Sancho Panza (28 paremias populares en la Primera parte, 175 en la Segunda) como el abuso de los refranes en las acumulaciones de refranes dichas también retahilas o ristas de refranes, características del habla de Sancho: «Más yo tendré cuenta de aquí delante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo, que en casa llena, presto se guisa la cena, y quien destaja, no baraja, y a buen salvo está el que repica, y el dar y el tener, seso es menester» (DQ: 873). Se trata obviamente de un polisíndeton de refranes, unidos por coordinación copulativa y sin alguna conexión lógica entre ellos y está claro que los refranes, utilizados de esta manera, pierden todo carácter autoritario y se acrecienta su comicidad. Don Quijote también emplea series de paremias, pero no llega a ensartarlas de manera sanchesca (es decir, exageradamente) sino bastante lógicamente, «por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos, si es que canta; que de la abundancia del corazón habla la lengua» (DQ: 635)
- La función protectora – Cervantes expresa, no sólo a través de las paremias, una abierta crítica contra lo intocable: las autoridades monárquicas («Allá van reyes do quieren leyes» DQ: 585), eclesiásticas («Me parece a mí que vuesa merced no coma de todo lo que está en esta mesa, porque lo han presentado unas monjas y, como suele decirse, detrás de la cruz está el diablo» DQ: 903-904), la Inquisición y la censura («pagan a las veces justos por pecadores» DQ: 70). La protección en estos casos es doble: por una parte con las expresiones como ‘se suele decir’, ‘se cumplió el refrán’, con las que se introducen los refranes, y por otra parte con el uso mismo de los refranes, porque se

- trata de verdades comúnmente consabidas y la responsabilidad en este caso recae en todos, es decir, en ningún individuo concreto.
- La función lúdica – Cervantes se ha revelado como un verdadero maestro en jugar con las palabras y con los enunciados fijos. Estos se transforman en sus manos en objetos de juego, pues los modifica para obtener un efecto humorístico, expresivo («Al buen callar llaman Sancho», DQ: 875), altera el orden tradicional de las palabras en un enunciado («Allá van leyes do quieren reyes» DQ: 585), trunca paremias («no es la miel... etcétera»; DQ: 770), evoca una paremia elidida («nos hemos de tratar con mayor respeto, sin darnos cordelejo, porque de cualquiera manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro» (DQ: 186), la adapta para una mejor aplicación («El buen gobernador, la pierna quebrada y en casa» (DQ: 816) o la desarrolla («Tanto vales cuanto tienes y tanto tienes cuanto vales» DQ: 705).
  - La función humorística – el Quijote está impregnado de buen humor y de agudo donaire, frecuentemente con doble significado (f. protectora). Una de las técnicas son también las mencionadas ristras de refranes, donde los refranes se citan de modo ilógico y/o desmedidamente, que termina con la risa del lector.

Cervantes nos transmite, con los personajes principales, dos modelos de enseñanza: la educación ‘oficial’ y el habla culta de la clase alta (Don Quijote, la condesa, la duquesa, el médico...), llena de extranjerismos y latinismos, caracterizada por el uso adecuado de las paremias, y por otra parte la enseñanza estrictamente oral que recibió la familia Panza de sus antepasados<sup>3</sup>. Por supuesto Don Quijote intenta transmitir algo de su inmenso saber a su escudero, pero no siempre exitosamente, pues *Deum de Deo, fiscal, trogloditas, bárbaros, antropófagos* y  *citas* se convierten en la boca de Sancho en *de donde diere, friscal, tortolitas, barberos, estropajos y perritas*, entre otros ejemplos.

Esta obra es importante también desde el punto de vista paremiológico en general, porque es un auténtico tesoro del habla y de la sabiduría populares: contiene disquisiciones sobre el uso de las paremias populares y definiciones del refrán y representa una de las fuentes de la mayoría de las recopilaciones posteriores. Documenta el uso discursivo de las paremias populares en el habla del siglo XVI aportando datos valiosos acerca del uso de los refranes y nos da, a la vez, la posibilidad de observar la evolución de algunos refranes («Al enemigo que huye, hacerle la puente de plata» (DQ: 995); hoy se diría ‘Al enemigo que huye, puente de plata’). Éste y los demás ejemplos confirman que las paremias sí se caracterizan por su fijación formal pero que esta cambia conforme con el paso del tiempo. La novela también documenta paremias hoy en desuso: «Váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza» (DQ: 173), hoy se conoce como ‘El muerto al hoyo y el vivo al bollo’, y variantes de un mismo refrán, por ejemplo ‘Cuando te dieren la vaquilla, corre/acude con (la) soguilla’. En la novela podemos observar las paremias que fueron tan conocidas en la época que no era preciso ni citarlas en forma completa, por ejemplo: «sin duda se debió de atener al refrán «De paja y heno...», etcétera» (DQ: 572).

---

<sup>3</sup> Recordemos que no saben ni leer.

## 5. Traducciones del Quijote

Como ya he mencionado, existen 13 traducciones íntegras del *Quijote* al italiano y 2 al esloveno. Para mi tesina he escogido la primera traducción íntegra del Quijote al italiano, una que se supone publicada alrededor del año 1880, de un traductor desconocido, y la traducción de Ferdinando Carlesi. En la parte eslovena, las únicas dos traducciones íntegras al esloveno. La siguiente tabla ofrece un breve resumen de las traducciones del *Quijote* al italiano y al esloveno.

El ingenioso hidalgo/caballero Don Quijote de la Mancha - 1605, 1615	
al italiano	al esloveno
<b>Siglo XVII</b>	
1610 – edición en castellano 1622, 1625 - primera traducción íntegra (Lorenzo Franciosini) 1677 – reimpresión de la traducción de Franciosini	
<b>Siglo XVIII</b>	
1722, 1738, 1749 – reimpresiones de la traducción de Franciosini	
<b>Siglo XIX</b>	
1818 (Bartolomeo Gamba) 1840 (Andrea Urbini, Francesco Ambrosoli) 1880 (supuestamente – traductor desconocido)	
<b>Siglo XX</b>	
1921 (Mary de Hochkofler) 1923 (Alfredo Giannini) 1933 (Ferdinando Carlesi) 1950 (Pietro Curzio) 1954 (Gherardo Marone) 1957 (Vittorio Bodini) 1960 (Cesco Vian e Paola Cozzi) 1967 (Gianni Buttafava, Ada Jachia Feliciani y Giovanna Maritano) 1971 (Letizia Falzone) 1997 (Vincenzo La Gioia)	1935 – 1937 – primera traducción íntegra (Stanko Leben) 1972 (Niko Košir)

## 6. Traducciones de los refranes: observaciones

Las paremias suelen tener una lectura literal y una metafórica. No se pueden traducir literalmente, palabra por palabra, pues cada una de ellas tiene su propio ritmo, su propia rima, su propio origen en una cultura y sus propios significados. De manera que si tomamos el refrán español ‘Cada oveja con su pareja’ y lo traducimos palabra por palabra al esloveno, obtendremos algo como ‘Vsaka ovca s svojim parom’. Se pierde la rima, se pierde el ritmo, y se pierde la gracia con la que el refrán español transmite su idea. Esta

frase en esloveno no funciona como refrán. Hay que buscar un refrán con sentido correspondiente, y en esloveno se podría decir, en este caso, por ejemplo ‘Enako z enakim’, ‘Enake sorte ptiči naj skupaj letijo’ etc., pero quizás el más propio del esloveno es ‘Gliha vkup štriha’, porque es breve, rimado, porque tiene un ritmo y porque está compuesto por palabras que separadamente se consideran coloquiales o hasta dialectales, pero son en este caso (es decir, en el refrán) absolutamente admisibles.

Muchos autores se han dedicado al estudio de los proverbios utilizados en esta obra cervantina. Juan Carlos Oven por ejemplo fue el primero que realizó un estudio contrastivo de las traducciones de los proverbios en el Quijote esloveno (Oven, 1991: 57–67). Fue consciente de las dificultades con las que los traductores chocan tratando de reproducir fielmente el contenido y la gracia del texto original y expuso algunas características principales de las traducciones de los refranes (proverbio equivalente, traducción literal, traducción con paráfrasis, proverbios desconocidos, proverbios interpretados equivocadamente). Unas características parecidas se citan también en otros artículos consultados: Carmen María Comino Fernández de Cañete, por ejemplo, compara los refranes del Quijote en las traducciones portuguesas (Comino Fernández de Cañete, 2006: 593–604) y Susan King Amador las traducciones de refranes en algunas traducciones inglesas (King Amador, 2003). De la comparación de los proverbios seleccionados y con el apoyo de estos artículos he elaborado una clasificación que presento a continuación junto con algunos ejemplos:

- Traducción con equivalencia formal – significa traducir la expresión original palabra por palabra, añadiendo otros elementos sólo cuando esto se revela necesario para la corrección gramatical. Se traducen con equivalencia formal los refranes que se originan en citas y los refranes que se desconocen como tales, pues de lo contrario el traductor interpretaría su sentido con una paráfrasis. El problema con este tipo de traducción aparece en las frases idiomáticas, jergales, que en la lengua meta frecuentemente no tienen los mismos significados que en la lengua de origen y cuando con el refrán original se realiza un juego de palabras que en la traducción se pierde.
- Traducción con equivalencia dinámica – con esta manera de traducir se traduce concepto por concepto, sentido por sentido, y no palabra por palabra. Es la manera más frecuente y también más correcta de traducir. Incluye las frases idiomáticas, jergales, metafóricas y atraviesa las fronteras de una mera traducción literal.
- Traducción con paráfrasis – es característica sobre todo en los casos donde los traductores perciben que a parte de un significado literal hay otros (no se parafrasean solo los refranes) o cuando no encuentran un refrán con significado equivalente en la lengua meta y optan por explicar el refrán original, es decir, interpretarlo ampliando el texto. Obviamente la paráfrasis puede ser una decisión intencional del traductor.
- Traducciones con cambios intencionales – en estos casos el traductor sustituyó el concepto de la paremia original con un concepto diferente, a pesar de conocer el significado original de la paremia.
- Traducciones incorrectas – se trata de las paremias equivocadamente entendidas, y, por consiguiente, equivocadamente traducidas o parafraseadas.

## 7. Traducciones al esloveno

En este apartado expongo algunos ejemplos, tomados de las traducciones eslovenas, que se refieren a cada una de las características anteriormente mencionadas.

### 7.1 Traducciones con equivalencia formal

«Donde intervienen dueñas, no podía suceder cosa buena» (DQ: 836) se traduce al esloveno con «kjer posežejo dueñe vmes, tam se ne more zgoditi nič dobrega» (DQSL: 285). A pesar de existir muchas paremias misóginas en cada refranero, no se ha encontrado, entre los refraneros consultados, un refrán correspondiente.

La paremia «al buen callar llaman Sancho» (DQ: 875) funciona en la novela en dos niveles, porque juega con el significado Sancho – nombre propio y Sancho – sanctus (prudente, bueno, sagaz), es decir, el adjetivo del que se desarrollaría el nombre Sancho. (cfr. Iribarrén 1994: 316). En la traducción eslovena la reproducción de este doble juego no es posible porque el esloveno y el castellano no tienen la misma etimología: «kdor zna dobro molčati, temu pravijo Sančo» (DQSL: 323), «tistemu, ki zna lepo molčati, pravijo Sančo» (DQNK: 347).

«En cada casa cuecen habas, y en la mía, a calderadas» (DQ: 614) es otro refrán que se traduce al esloveno con equivalencia formal, «po drugih hišah kuhajo bob v loncih, v moji pa v polnih kotlih» (DQSL: 102) y «v drugih hišah kuhajo bob v loncih, pri meni pa v kotlih» (DQNK: 105). Sin embargo existe en esloveno un refrán que resume la idea de que las dificultades se encuentran en todas partes, pero la mayoría de ellas en la casa del hablante, y es el siguiente: ‘Vsaka hiša ima svoj križ, pri nas imamo pa kapelico’, es decir, ‘cada casa tiene su cruz, y la nuestra un oratorio’.

El refrán español *Por la uña se saca el león* tiene el equivalente esloveno en ‘Po perju ptiča spoznaš’, es decir, por la pluma se conoce el pájaro. Dicho refrán se utiliza en el Quijote, en un capítulo, con su sentido literal, porque se utiliza en la escena donde el valiente caballero se enfrenta a un león: «yo he visto por entre las verjas y resquicios de la jaula una uña de león verdadero, y saco por ella que el tal león, cuya debe de ser la tal uña, es mayor que una montaña» (DQ: 192). Es posible entonces sólo la traducción literal, pero en las dos traducciones eslovenas se nota algún tipo de lapsus. En la traducción de Leben, por ejemplo, «skozi mreže in špranje sem videl resničnega leva; iz tega sklepam, da mora biti lev, ki je s takim kreppljem oborožen, prav gotovo večji od gore» (DQSL: 131), se nota la omisión del referente ‘krepplj<sup>4</sup>’ del adjetivo demostrativo ‘takim’ en la primera parte de la oración. La versión correcta sería entonces ‘skozi mreže in špranje sem videl krepplj resničnega leva’. Por otra parte, Košir se equivoca en el número del sustantivo ‘krepplj’, porque los demás referentes están todos en forma singular (‘po njem’, ‘ta krepplj’, ‘pripada’), «Skozi mrežo in špranje v kletki sem videl krepplje pravšnjega leva in po njem sodim, da je lev, ki mu ta krepplj pripada, prav gotovo večji kot gora» (DQNK, 138). La versión correcta sería ‘sem videl krepplj pravšnjega leva’.

<sup>4</sup> El esloveno diferencia entre 'la garra' ('krepplj', uña de un animal) y 'la uña' ('noht', uña humana).

## 7.2 Traducciones con equivalencia dinámica

Uno de los casos más evidentes de la traducción con equivalencia dinámica son las traducciones de los refranes que alaban los bienes presentes y seguros en vez de las esperanzas y promesas, aunque sean más halagüeñas, por ejemplo: «Más vale pájaro en mano que buitre volando» (caps. I/31, II/12, II/71), «Más vale un toma que dos te daré» (caps. II/7, II/35 y II/71), etc. Los refranes equivalentes abundan en cualquiera recopilación, por ejemplo ‘Bolje je vrabec v roki kakor golob na strehi’, ‘Bolje drži ga negó lovi ga’, etc.

Veamos ahora la traducción del refrán *Por el hilo se saca el ovillo*. Esta paremia se utiliza en el Quijote, en un caso, de la siguiente manera:

Si digo que sois vos, Fili, no acierto  
Que tanto mal en tanto bien no cabe  
Ni me viene del cielo esta ruina.  
[...]  
Por esa trova – dijo Sancho- no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo. (DQ: 214)

El ‘hilo’ de Sancho se refiere al malentendido ‘Fili’ del poema. Cada uno de los traductores intentó traducir este juego fonético a su manera. Veamos primero la traducción de Leben:

Če vas dolžil bi, Filida, imel ne bi prav;  
Zakaj kako bi toliko zlega se s tako dobroto družilo?  
Vem, da ni mi nebo nesreče te naklonilo.  
[...]  
»Iz te pesmi,« je dejal Sančo, »ni mogoče zvedeti ničesar, razen če se nama bo po niti, ki je v nji, ves klobčič odvil.« (DQSL: 273)

Y luego la traducción de Košir:

Če rečem, Filis, vi, za to ni opore;  
Kako naj dobro takšno zlo obseže?  
Pa tudi iz nebesi ni ta tegoba.  
[...]  
»Skozi to pesem,« je dejal Sančo, »ni mogoče ničesar zvedeti, razen če po pili, ki je v njej, ne pridemo tudi do opilkov.« (DQNK: 206)

Podemos notar que Leben optó por traducir la combinación *Fili – hilo* manteniendo la proximidad semántica entre las expresiones originales y las de la lengua meta, pues ‘nit’ significa efectivamente ‘hilo’, y ‘klobčič’ ‘ovillo’, pero de esta manera se perdió la proximidad fonética. Košir hizo lo contrario, pues prefirió la proximidad fonética de las palabras *Filis* y *pili*, aunque se pierde parte del significado, porque ‘pila’ significa ‘lima’ y ‘opilki’ ‘limaduras’.

### 7.3 Traducciones con paráfrasis

En el capítulo 28 de la Segunda parte encontramos la paremia «El mal ajeno de pelo cuelga» (DQ: 768). En ambas traducciones eslovenas este refrán se parafrasea, «tuja muka je vsakomur deveta briga» (DQSL: 221) y «tuje gorje nikogar ne prizadene» (p. 235), pero en esloveno existe otro refrán que se podría utilizar en este caso (se trataría entonces de una traducción con equivalencia dinámica), y es ‘Tuje gorje ne sega v srce’, es decir, ‘el mal ajeno no llega hasta el corazón’.

Es interesante el refrán *Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga, no se enoje*, porque en la boca de Sancho se transforma en variante «quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja, no se venga» (DQ: 315). Leben intenta mantener la confusión de Sancho con la combinación de verbos ‘srbeti’, picar, y ‘skrbeti’, cuidar, «kdor prepozno zase skrbi, se dostikrat praska, če ga tudi ne skrbi» (DQSL: 367), añadiendo en la nota a pie de página que Sancho en realidad quería decir «zakaj kdor prepozno zase skrbi se dostikat praska, če ga tudi ne srbi» (ibid.). Las ideas obviamente no concuerdan, pues el original español enseña que cada uno es responsable por sus propias acciones, y la paráfrasis de Leben se refiere a las consecuencias que tendrá que sufrir el que empiece a actuar cuando ya es demasiado tarde. Košir se limita a resumir la idea principal, «kdor izbira, izbirek dobi in se potlej zaman jezi» (DQNK: 311), es decir ‘el que se demora en escoger, se queda con el resto y vanamente se enoja’, sin desarrollar ningún juego de palabras.

### 7.4 Traducciones con cambios intencionales

El refrán *En casa llena, presto se guisa la cena* aparece en la obra 2 veces, (caps. II/30, II/43). Leben lo traduce en el primer caso incorrectamente con «*Kjer je dobro vino, tam ni treba nobenega kazala*» (DQSL: 232), es decir, ‘donde hay buen vino no se necesitan señales’, y en el segundo caso correctamente, con el equivalente esloveno «*kjer je veliko blaga, tam je večerja doma*» (DQSL: 320). Conocía entonces el significado del refrán pero optó por otro concepto.

Es interesante también la traducción del refrán *La mujer/la doncella honrada, la pierna quebrada y en casa*, y de su adaptación sanchesca ‘El buen gobernador, la pierna quebrada y en casa’. En la novela aparece 3 veces, y en el capítulo II/5 los dos traductores optaron por otro concepto, «*kjer žena dela vse nedelje, tam se sreča mimo pelje*» (DQSL: 50), que critica el trabajo dominical de las mujeres, y «*hvali tuje kraje, drži se doma*» (DQNK: 48), es decir, ‘alaba los lugares extranjeros pero quédate en tu casa’. En los demás dos casos lo parafrasean.

La paremia «a Dios rogando y con el mazo dando» (DQ: 827) nos enseña que hay que hacer todo lo posible para lograr la realización de un deseo, sin esperar los milagros de Dios, y aparece en la obra dos veces. En la traducción Košir conserva esta idea, Leben, al contrario, una vez la transforma en «*k Bogu moli, pa te s kladvom po glavi*», es decir, ‘reza a Dios y te daré con un mazo en la cabeza’, y la segunda vez la traduce correctamente, con el refrán esloveno ‘*Pomagaj si sam in Bog ti bo pomagal*’.

## 7.5 Traducciones incorrectas

El caso más notable de la traducción e interpretación incorrecta es la traducción del refrán *Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos*, que aparece dos veces en la obra (I/21 y II/67). Tanto Leben como Košir tradujeron este refrán, la primera vez que aparece, equivocadamente, porque tradujeron el nexo ‘salto de mata’ literalmente, palabra por palabra; la mata se vuelve entonces ‘el matorral’, y ‘salto de mata’ ‘salto del matorral’, pero en realidad la locución ‘salto de mata’ significa una acción repentina, un acto rápido. Las traducciones no reflejan el original en ninguno de los casos: «iz grma ga zaskoči in boljše boš opravil kot priprošnje dobrih ljudi» (DQSL: 255) y »več zaleže nenaden skok izza grmovja kot prošnja dobrih ljudi» (DQNK: 188). La segunda vez que aparece este refrán Leben sigue literalmente la primera traducción, y Košir hace una traducción con equivalencia dinámica, «hitro začeto je dvakrat prijeto» (DQNK: 547), ‘lo rápidamente empezado es dos veces agarrado’.

## 8. Traducciones rimadas de las paremias

Antes de concluir quiero mencionar otra característica de las traducciones de las paremias: la traducción rimada de paremias (las traducciones rimadas dan la impresión de paremias que en realidad no existen bajo esa forma en la lengua meta), y esta se refiere a la traducción de Niko Košir, traductor de obras literarias de lenguas romances, sobre todo del italiano y del español. A través de sus traducciones llegaron al esloveno muchas de las obras fundamentales de la literatura española e hispanoamericana, tradujo, por ejemplo, *La vida de Lazarillo de Tormes*, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. También fue traductor de poesía, tradujo p.ej. la *Flor nueva de romances viejos*, poemas de Juan Ramón Jiménez, de Ernesto Cardenal, etc. Sus términos (sobre todo en las traducciones de obras en prosa) son marcados, en muchos casos, estilísticamente tanto en el nivel de léxico como en el sintáctico. No utiliza términos neutrales sino frecuentemente expresiones arcaicas, idiolectas, idiosincrásicas y su estilo de traducir ha sido objeto de algunos estudios comparativos<sup>5</sup>. Su traducción del Quijote destaca por el elevado número de traducciones rimadas de paremias, en las cuales se refleja su genio creativo, por ejemplo:

Cervantes	Košir – traducción
Del dicho al hecho hay gran trecho.	<i>Od besed do dejanja je veliko pehanja.</i>
Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos.	<i>Hitro začeto, je dvakrat prijeto.</i>
No con quien naces, sino con quien paces.	<i>Ne, kjer kot otrok si rasel, temveč, kjer si krave pasel.</i>
Quien yerra y se enmienda, a Dios se recomienda.	<i>Kdor greši in se kesa, tega Bog prav rad ima.</i>

Si nos detenemos en la traducción del refrán *No con quien naces sino con quien paces* - *Ne, kjer kot otrok si rasel, temveč, kjer si krave pasel*, notamos que se compone de

<sup>5</sup> P.ej. Ožbot (2002), Ožbot (1999).

dos versos octosilábicos y que también tiene una rima, lo que nos da la impresión de que se trata de un verdadero refrán. En las recopilaciones consultadas esta variante de refrán (aún) no se cita. Lo mismo ocurre en el cuarto ejemplo, con la diferencia de que los versos de la traducción son heptasilábicos.

## 9. Conclusión

La fraseología es, sin lugar a dudas, uno de los campos lingüísticos donde verdaderamente se demuestra el conocimiento de los dos idiomas y de las dos culturas por parte del traductor que debería ser capaz de captar los niveles y los significados que comporta una unidad fraseológica, entenderlos correctamente y transmitirlos a la lengua meta, tratando de mantener a la vez su realización, sea esta en forma de refrán, de verso rimado o de cualquier otra forma fuera del campo de la fraseología. Los refranes nos transmiten la experiencia de todos y la sagaz y a veces humorística conclusión de uno, y la traducción debería seguir estos principios – conservar el buen humor y la precisión de significado. Siempre habrá casos intraducibles o ejemplos que en la traducción no funcionan como en original. No fue el objetivo de mi tesina determinar cuál es la mejor traducción entre las comparadas, porque cada una tiene elementos de elogio y de defecto. La traducción de Leben es más neutral, la traducción de Košir más característica de su estilo personal de traducir, pero se destaca por las traducciones rimadas de las paremias, con las cuales nos demostró que las posibilidades creativas de un idioma no tienen límite tampoco en las fórmulas fijas. No por nada se ha mantenido hasta nuestros tiempos el refrán *Quot capita tot sententiae* – también de traducir. Concluyo con las palabras de Stanko Leben, con las cuales acompañó su traducción en el año 1935: «Ni ga prevoda Cervantesovega ‘Don Kihota’, pa naj bi bil še tako mojstrski, ki bi mogel izčrpati vse bogastvo izvirnika. Tem manj ga je izčrpal ta prvi slovenski poizkus, ki mu bodo gotovo v doglednem času sledili drugi, popolnejši.» (Leben 1935: LXIV), es decir, ‘no existe traducción del Quijote de Cervantes, por magistral que sea, que pueda agotar toda la riqueza del original. Tanto menos la ha agotado este primer intento esloveno, al que seguramente seguirán, en fecha no lejana, otros, más perfectos’.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cantera Ortiz de Urbina, J.; Sevilla Muñoz, J.; Sevilla Muñoz, M. (2005): *Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de la Mancha*. Burlington, Vermont: Wolfgang Mieder, University of Vermont.
- Cervantes Saavedra, M. de ([1935-37] 1964): *Bistroumni plemič Don Kihot iz Manče*. Ljubljana: DZS. Traducción e introducción de Stanko Leben.
- Cervantes Saavedra, M. de ([1972]1977): *Veleumni plemič Don Kihot iz Manče*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Traducción e introducción de Niko Košir.
- Cervantes Saavedra, M. de (2007): *Don Quijote de la Mancha. Edición, notas y anexos de Francisco Rico*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

- Dickens, C. ([1837]1998): *The Pickwick papers*. New York: Oxford University Press.
- Dickens, C. (1936): *Pickwickovci*. Ljubljana: Založba Umetniška propaganda.
- Iribarren, J. M. (1994): *El porqué de los dichos*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de educación y cultura.
- King Amador, S. (2003): *Los refranes en el Quijote*. En: <http://home.carolina.rr.com/skamador/docs/refranes.pdf> (15-05-2008).
- Markič, J. (2007): «Las traducciones de Don Quijote al esloveno». En: Ertler, K.-D. (ed.),
- Rodríguez Díaz del Real, A. (ed.): *El Quijote hoy: la riqueza de su recepción*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 197–209.
- Oven, J. C. (1991): «Los refranes en el Quijote (Estudio crítico de la traducción al esloveno)». En: *Verba Hispanica* I, 57–67.
- Ožbot, M. (1999): *Prevajalske strategije in vprašanje koherence ob slovenskem prevodu Machiavellijevih zgodovinsko-političnih spisov*. Doktorska disertacija. Ljubljana: FFUL.
- Ožbot, M. (2002): «Machiavelli in Boccaccio v Koširjevih oblačilih: k vprašanju prevajalčevega osebnega sloga». En: Ožbot, M. (ed.): *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil*. 27. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, Ljubljana, 187–199.
- Pihler, B. (2006): «Sancho Panza: prevaricador del buen lenguaje. Análisis contrastivo esloveno-español». En: Kalenič Ramšak, Branka; Šabec, Maja (eds.): *Interpretaciones del Quijote. Interpretacije Don Kihota: slovenski prispevek ob 400. letnici izida*. ZIFF: Ljubljana, 163–180.
- Ruiz Villamor, J. M.; Sánchez Miguel, J. M. (1999): *Refranero popular manchego. Y los refranes del Quijote*. Ciudad Real: Diputación Ciudad Real.

*EL REFRANERO DE SANCHO POR EL REVÉS:*  
RAZMIŠLJANJA O PREVODIH PREGOVOROV SANCHA PANZE  
V ITALIJANŠČINO IN SLOVENŠČINO

Ključne besede: paremiološki izrazi, Sančo Pansa, pregovori, prevajanje

V članku je predstavljen del diplomskega dela *El refranero de Sancho por el revés*, v katerem se primerjajo prevodi pregovorov Sancha Panze v Cervantesovem Kihotu (1605/1615) v treh izmed trinajstih celotnih prevodov v italijanščino (Lorenzo Franciosini 1623/1625, neznani prevajalec 1880 in Ferdinando Carlesi 1933), ter v edinih dveh celotnih prevodih Don Kihota v slovenščino (Stanko Leben 1935-37 in Niko Košir 1973). V članku je na kratko predstavljena primerjava pregovorov v slovenskih prevodih, iz katere je razvidno, da je v kasnejšem prevodu veliko bolj prisotna kreativna nota prevajalca (Košir), kar pa prvemu prevodu Don Kihota v slovenski jezik (Leben) nikakor ne zmanjšuje kvalitete. Pregovori temeljijo na obči resnici, ki je iskrivo in včasih hudomušno zajeta v (ne vedno) rimanih stavkih in prav pri ohranjanju rime in iskrivosti izstopa,

med slovenskimi prevodi Niko Košir, vseeno pa je njegov prevod veliko bolj avtorski. Članek poleg tega navaja nekatere značilnosti prevajanja teh pregovorov (dobesedno, dinamično, prevajanje z načrtno zamenjavo, s parafrazo, napačno prevajanje in izpustitev) in prikazuje posamezne primere, poleg tega izpostavlja nekatere funkcije, ki jih imajo ti paremiološki izrazi v romanu, izpostavi pa tudi pomen romana s paremiološkega vidika.

## RESEÑAS

---

DE MIGUEL, Elena (ed.) (2009). *Panorama de la lexicología*. Barcelona: Ariel; 519 pp.

En febrero 2009 Ariel publicó un libro imprescindible para la disciplina que se ocupa del léxico, la lexicología, en particular, y para la lingüística en general. La editora y también autora de uno de los capítulos es la doctora Elena de Miguel, catedrática de la lengua española de la Universidad Autónoma de Madrid. El libro lleva el título de *Panorama de la lexicología* y parte de la postura de que la lexicología es una disciplina independiente que se dedica a estudiar el léxico si bien no es la única disciplina que se ocupa de este tema. El volumen de 519 páginas tiene 17 capítulos repartidos en cuatro unidades temáticas que presentan exhaustivamente el panorama de las investigaciones sobre la lexicología y el estado actual de esta disciplina en la primera década del siglo XXI. Se trata de un libro muy actual, de un tema muy complejo, enfocado desde diferentes ángulos y escrito por eminentes investigadores y conocidos lingüistas.

Cada unidad temática presenta un aspecto importante de esta disciplina. La primera se intitula *Las unidades del estudio léxico* y se dedica a establecer la unidad del estudio de la lexicología. La palabra es, a primera vista, la unidad evidente, sin embargo su definición no es fácil como lo demuestra en el capítulo introductorio Carlos Piera de la Universidad Autónoma de Madrid. Elena Felú Arquíola de la Universidad de Jaén y José Luis Mendivil Giró de la Universidad de Zaragoza se dedican en sus escritos respectivos *Palabras con estructura interna* y *Palabras con estructura externa* a establecer la estructura de la palabra y a estudiarla desde la perspectiva de la morfología léxica. Felú Arquíola presenta una síntesis de los mecanismos morfológicos que operan en el léxico español para crear nuevas unidades léxicas. Mendivil Giró estudia las palabras con estructura externa, es decir, grupos de palabras que se comportan como si fueran palabras en vez de comportarse como frases o sintagmas (los ejemplos más típicos son las unidades fraseológicas).

En la segunda parte, *El significado de las palabras. Cambio y variación en el léxico*, se analiza el contenido de las palabras, las relaciones de significado entre ellas y las causas del cambio y variaciones en el léxico. Rafael García Pérez de la Universidad Carlos III de Madrid y José Antonio Pascual, miembro de la Real Academia de la Lengua Española y catedrático de la Universidad Carlos III de Madrid, estudian, como lo indica el título de su artículo, las *Relaciones de significado entre las palabras*, principalmente las relaciones de identidad y oposición. Pedro Álvarez de Miranda de la Universidad Autónoma de Madrid dedica sus reflexiones, en el segundo capítulo de esta sección, al enfoque diacrónico de las palabras, a la *Neología y pérdida léxica*. Analiza las modalidades del cambio léxico: la neología, la pérdida léxica, el cambio semántico y reflexiona sobre las discontinuidades en la historia del léxico. Rosa María Espinosa Elorza de la Universidad de Valladolid, autora del capítulo titulado *El cambio semántico*, trata del cambio de significado que experimentan las palabras en el tiempo, define las distintas visiones del concepto de cambio semántico y analiza las características, las causas, los mecanismos y las

consecuencias del cambio semántico. En el último capítulo de esta sección, *La variación léxica*, José Luis Blas Arroyo de la Universitat Jaume I se aproxima a la variación léxica desde el punto de vista sociolingüístico, analiza los factores lingüísticos y extralingüísticos (las variaciones dialectales y diafásicas, las implicaciones sociales) relevantes en la variación léxica.

La tercera parte se centra en los *Modelos teóricos de estudio del léxico*. En el primer capítulo, *Modelos estructurales*, María Belén Villar Díaz de la Université Lumière – Lyon 2 trata las diferentes perspectivas de la semántica estructural partiendo de Ferdinand de Saussure y el Círculo de Praga y abarcando los principales modelos estructuralistas y sus estudios sobre el léxico. Ricardo Mairal Usón de la UNED y Francisco Cortés de la Universidad de La Laguna presentan, en su artículo *Modelos funcionales*, los modelos que proponen la Gramática del Papel y la Referencia de Foley y Van Valin y la Gramática Funcional de S. C. Dick. Ambos modelos conceden una gran importancia a las representaciones léxicas como fuente para la asignación de las funciones gramaticales. Jaume Mateu Fontanals de la Universitat Autònoma de Barcelona, autor del tercer capítulo *Modelos Cognitivos* de esta sección teórica, presenta algunos de los elementos fundamentales de la concepción cognitivista del léxico y, consecuentemente, del lenguaje. Analiza con más detalle la concepción del léxico de la Gramática Cognitiva de Langacker y la concepción de la relación entre la gramática y el léxico en la Gramática de Construcciones de Goldberg. *Modelos formales* es el título del cuarto capítulo de esta sección escrito por Amaya Mendikoetxea Pelayo de la Universidad Autónoma de Madrid. La autora destaca la diversidad de aproximaciones y formalismos de las propuestas formales para el estudio del léxico que, sin embargo, tienen un eje central común: la idea del léxico y la sintaxis como componentes fundamentales de la gramática propuesta por el modelo generativista desde sus inicios. El último capítulo de la sección se centra en una de estas propuestas formales de explicación de la relación entre el léxico y la sintaxis. La autora del capítulo *La teoría del Léxico Generativo* y también editora del libro es Elena de Miguel de la Universidad Autónoma de Madrid. El artículo presenta el modelo generativo y composicional de estudio del léxico propuesto por James Pustejovsky que, según la autora, reúne dos aspectos básicos en la investigación actual del léxico: «la existencia de estructura interna (sub-léxica) en la palabra y la composicionalidad del significado léxico, que se construye en el contexto a partir de las informaciones sub-léxicas aportadas por las palabras» (p. 19). Se trata de un modelo sugerente para el estudio del léxico que ya ha dado resultados interesantes tanto en el campo de la investigación teórica como en el aplicativo.

La cuarta y última parte del libro se dedica a las aplicaciones de la lexicología y a los aspectos experimentales. En el primer capítulo, *La adquisición del léxico*, Juana M. Liceras de la Universidad de Ottawa y Diana Carter de la Universidad de Alabama presentan una selección de temas teóricos y empíricos sobre la adquisición del léxico monolingüe y bilingüe estudiados en la última década del siglo pasado y la primera del siglo actual. En su contribución titulada *El procesamiento del léxico* José Manuel Igoa de la Universidad Autónoma de Madrid trata de los complejos procesos léxicos, es decir, de las operaciones que llevan al reconocimiento y la producción de las palabras y las relaciones entre el procesamiento léxico y el procesamiento de los enunciados. El tercer

capítulo, *La enseñanza del léxico*, redactado por Anna Bartra de la Universitat Autònoma de Barcelona, parte de la idea de que el léxico y la gramática son indisociables y que, por ello, la enseñanza del léxico constituye un aspecto importante en la adquisición tanto de la lengua materna como de las lenguas extranjeras. El cuarto capítulo de Rafael Marín (CNRS – Université de Lille) se dedica al *Tratamiento computacional del léxico y sus aplicaciones*. Reflexiona sobre los programas de ordenador para los fines de la elaboración de lexicones computacionales y sobre cómo podrían los ordenadores «imitar» las complejas operaciones que el ser humano realiza casi inconscientemente para entender el significado de los enunciados. *La teoría del léxico de los nuevos diccionarios* cierra esta unidad temática y todo el volumen. La autora Olga Batiukova presenta la interacción de la lexicología y la lexicografía y reflexiona sobre cómo el estudio teórico del léxico puede aportar a la lexicografía proporcionando la base lingüística a los diccionarios y dotándolos de coherencia interna.

El *Panorama de la lexicología* es un libro esperado durante mucho tiempo, imprescindible tanto para los estudiantes como para los investigadores y todos aquellos que se dedican a analizar el complejo mundo de las palabras. El volumen ofrece al lector especializado y/o interesado un panorama coherente y abarcador de la situación actual del estudio del léxico y sus aplicaciones en diferentes campos y una exhaustiva y actualizada lista de referencias bibliográficas sobre la lexicología. Los autores de este libro, investigadores y expertos de renombre internacional, exponen, desde diferentes perspectivas, complejos temas de la lexicología. Nos ayudan a desvelar muchos aspectos de esta disciplina tan fascinante y al mismo tiempo revelan que el estudio del léxico, es decir, el estudio de un importante componente de la facultad del lenguaje, esconde aún muchos secretos y ofrece todavía importantes desafíos a los estudiosos del lenguaje humano.

Jasmina Markič

SERNA, Mercedes (ed.) (2000; 2007, 5ª ed.). *Crónicas de Indias*. Antología de VV. AA., Madrid: Cátedra; 527 pp.

Muchos son los que en más de una ocasión se han preguntado cómo era ese *Nuevo Mundo* al que llegaron por vez primera los colonizadores hace ahora más de cinco siglos; cómo se sentirían al tener ante sus ojos una realidad tan diferente. Lo poco que conocemos y, por tanto, de inestimable valor nos llega a través de la pluma de los que estuvieron allí o de aquellos que se interesaron por contar las vivencias de terceros al otro lado del océano. *Crónicas de Indias* ofrece, de esta manera, una valiosa respuesta proveyendo al lector de las diferentes perspectivas de los cronistas para que a partir de las mismas pueda forjar su propio criterio respecto a la empresa colonizadora.

Mercedes Serna recoge en su antología fragmentos de esos testimonios –modernizados para facilitar la comprensión del lector– a través de diferentes tipos de documentos, que se extienden desde la narración personal en el diario o la carta, pasando por comentarios, historias y relatos, hasta la descripción formal en la crónica *stricto sensu*; escritas, no sólo por españoles, sino también por mestizos o indígenas; narradas por los *vencedores* (claro caso de Hernán Cortés o de Cristóbal Colón) o por aquellos que se pusieron en el lugar de los que lo perdieron todo (Bartolomé de las Casas o Jesús de Acosta), así como por otros que ejercieron de intermediarios entre una cultura y la otra (como es el ejemplo del Inca Garcilaso).

La empresa colonizadora fue por encima de todo territorial, consecuentemente, la pretensión de los conquistadores era presentar las Indias como paraíso terrenal a los ojos de los españoles en su afán por transmitir el éxito. Tanto es así que las crónicas de Indias no sólo son una descripción física o de acción en el nuevo continente, sino también un discurso ideológico que muestra las impresiones y actitudes de los que las escriben, sin negar el evidente factor ficcional que añaden en su elaboración en ese sentido:

Atabaliba, con una barra de cobre que una mujer le dio, rompió una gruesa pared del Tambo de Tumibamba y se fue huyendo de Quito [...] y tornó a juntar a su gente y haciéndoles entender que su padre le había convertido en culebra... (Agustín de Zárate, p. 515)

A este respecto, es interesante observar cómo se solapan informaciones rigurosas con anécdotas, contenidos populares, supersticiones y hasta especulaciones fabulosas como la señalada, presentando en múltiples ocasiones una notable aura hiperbólica en lo narrado; los diferentes sucesos se relatan a través del cristal distorsionado de los autores a causa de sus diversas intenciones y puesto que una empresa de tal magnitud originaba infinidad de sentimientos en ellos, desde la más profunda admiración o sorpresa hasta la codicia, el ansia de poder o la sed de popularidad y reconocimiento.

Fernández de Oviedo posee unas grandes dotes de observación que le llevarán a producir un vasto documento de información gracias a la descripción exhaustiva y a su perspectiva más realista, en comparación con cronistas como Colón, para quien el éxito de la empresa suponía mucho más. Significativo es el testimonio de Cabeza de Vaca cuyo

discurso narrativo parte de una postura de enorme pesimismo y desengaño debido a la adversidad que caracteriza su expedición. En su deliberado proceso desmitificador de la conquista, muestra la superioridad del indio frente al español, describiéndolo como un ser de gran astucia, provisto de virtudes que muestran su carácter bondadoso y su humanidad:

[...] los indios, de ver el desastre que nos había venido y el desastre en que estábamos, con tanta desventura y miseria, se sentaron entre nosotros, y con el gran dolor y lástima que hubieron de vernos en tanta fortuna, comenzaron todos a llorar recio, y tan de verdad, que lejos de allí se podía oír, y esto les duró más de media hora. (p. 436)

añadiendo episodios interesantes que despiertan nuestra curiosidad por la cultura indígena:

[...] nos quisieron hacer físicos sin examinarnos ni pedirnos los títulos, porque ellos curan las enfermedades soplando al enfermo, y con aquel soplo y las manos echan de él la enfermedad, y mandáronnos que hiciésemos lo mismo y sirviésemos en algo. (p. 441)

Varios son los cronistas que ofrecen una imagen del indio en la directiva del mito del buen salvaje: una criatura natural ideal no corrompida por la mezquindad de las sociedades occidentales. Tanto Acosta como de Las Casas aportan testimonios con un marcado tono de censura y un fuerte reproche a la violencia y desinterés de parte de los conquistadores por conocer la nueva cultura, así como una notable defensa del indio, exaltando su ingenio y habilidades:

En la provincia de Yucatán, donde es el obispado que llaman Honduras, había unos libros de hojas a su modo encuadrados o plegados, en que tenían los indios sabios la distribución de sus tiempos y conocimiento de plantas y animales y otras cosas naturales y sus antiguallas, cosa de grande curiosidad y diligencia. (Acosta, p. 417)

Este acercamiento caracteriza también la narración de Cieza de León, con una gran capacidad historiadora para recomponer datos a partir de las historias recogidas de los indios. Al igual que Garcilaso tratará a los indígenas con gran respeto: «me pareció cosa justa decir algo de ellos en este lugar, para que los lectores sepan lo que estos señores fueron, y no ignoren su valor ni entiendan uno por otro» (p. 510). En el polo opuesto, cronistas como López de Gómara o Zárate dan muestra de un gran desprecio hacia el indígena, al que consideran un ser inferior e ignorante. Esta mentalidad cargada de prejuicios se observa sobre todo en el caso de Gómara en su descripción de episodios de la vida cotidiana: «Casa cada uno con cuanto quiere o puede, y el cacique Behechio tenía treinta mujeres [...]. Todas duermen con el marido, como hacen muchas gallinas con un gallo en una pieza» (p. 204), o en el capítulo que dedica exclusivamente al *Desollamiento de hombres* (pp. 412-415).

A pesar de las diferencias mencionadas, todos ellos coinciden, sin embargo, en su manifiesta admiración por la belleza y fertilidad de las nuevas tierras. Interesante es, en

este sentido, el uso de la comparación en su intento de exaltar ese esplendor y hacer una fiel descripción de la nueva realidad de la forma más acertada:

Las tierras de ella son altas, y en ella muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparación de la isla de Tenerife, todas hermosísimas, de mil hechuras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parece que llegan al cielo. Y tengo por dicho que jamás pierden la hoja, según lo puedo comprender, que los vi tan verdes y tan hermosos como son por mayo en España. (Colón, 119)

Ciertamente, cada uno de los cronistas presenta una visión muy particular del Nuevo Mundo, sin embargo, esta diversidad de opiniones es esencial para interpretar el contexto en el que la colonización se llevo a cabo, pues, procura, en su conjunto, un valioso documento sobre la realidad *americana*, sus tierras y las personas que las habitaban.

Un libro cuyos testimonios no sólo son relevantes para estudiosos sino que sobreco- gen a cualquier lector, avivando su curiosidad y dando forma a ese mundo imaginado.

María Pilar Sanchis Cerdán

## SUMARIO / VSEBINA

Miha Mazzini	
ZELO PREPROSTA ZGODBA	
<i>Una historia muy simple</i> .....	3

### LITERATURA

Pedro C. Cerrillo	
LOS POEMAS CONQUENSES DE GERARDO DIEGO	
»CUENŠKE« PESMI GERARDA DIEGA .....	13
Enrique Galván Álvarez	
PARALELISMOS INDO-TIBETANOS	
EN EL EJEMPLO XI DE EL CONDE LUCANOR	
INDO-TIBETANSKI PARALELIZMI V 11. EKSEMPLU V KNJIGI EL CONDE LUCANOR .....	25
Juan García Única	
LA ESCRITURA DE LA <i>HUMILITAS</i>	
(O EL FALSO PROBLEMA DE LO NACIONAL Y LO EUROPEO EN LA	
CONFIGURACIÓN DEL MESTER DE CLERECÍA)	
PISANJE <i>HUMILITAS</i>	
(ALI LAŽNO VPRAŠANJE O NACIONALNEM IN EVROPSKEM	
V KONFIGURACIJI PESNIŠKEGA NAČINA <i>MESTER DE CLERECÍA</i> ) .....	39
Cecilia Prenz	
CLASE ABIERTA SOBRE TEATRO LATINOAMERICANO:	
EL TEATRO EN BUENOS AIRES (1900–1950)	
UČNA URA O LATINSKOAMERIŠKEM GLEDALIŠČU:	
GLEDALIŠČE V BUENOS AIRESU (1900–1950) .....	53
Alberto Sánchez	
INÉS PALOU: DOS NOVELAS Y UN SUICIDIO	
INÉS PALOU: DVA ROMANA IN SAMOMOR .....	65
María Pilar Sanchis Cerdán	
PEPITA JIMÉNEZ: EL ARTE DE VALERA EN SU OBRA MAESTRA	
PEPITA JIMÉNEZ: VALEROVA UMETNOST V NJGOVEM NAJBOLJŠEM DELU .....	85
José María Suárez Díez	
SIMBOLISMO Y FOLKLORE EN <i>EL EMBRUJADO</i> DE VALLE-INCLÁN:	
EL PARAÍSO PERDIDO	
SIMBOLIZEM IN FOLKLORA V VALLE-INCLÁNOVI DRAMI <i>EL EMBRUJADO</i> :	
IZGUBLJENI RAJ .....	99
	203

Francisco Javier Tardío Gastón	
LITERATURA REGIONALISTA EN EXTREMADURA: PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX	
REGIONALISTIČNA KNJIŽEVNOST V EXTREMADURI: PRVA TRETJINA 20. STOLETJA ....	111

## **LINGÜÍSTICA**

Rosalía Baltar	
ESTIGMAS Y COHESIÓN SOCIAL: FICCIONES DE BARBARIE	
STIGME IN SOCIALNA KOHEZIJA: FIKCIJE O BARBARSTVU .....	123
Mitja Skubic	
EL CAMPO SEMÁNTICO DEL PARENTESCO PRIMARIO EN EL QUIJOTE	
POMENSKO POLJE BLIŽNJEGA SORODSTVA V CERVANTESOVEM DON KIHOTU .....	139
Polonca Kocjančič	
INTERNET Y LOS RECURSOS LINGÜÍSTICOS PARA LA LENGUA ESPAÑOLA: DICCIONARIOS Y CORPUS	
INTERNET IN JEZIKOVNA SREDSTVA V ŠPANSKEM JEZIKU: SLOVARJI IN KORPUSI .....	145
Marjana Šifrar Kalan	
DISPONIBILIDAD LÉXICA EN ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA: EL COTEJO DE LAS INVESTIGACIONES EN ESLOVENIA, SALAMANCA Y FINLANDIA	
LEKSIKALNA RAZPOLOŽLJIVOST V ŠPANŠČINI KOT TUJEM JEZIKU: PRIMERJAVA RAZISKAV IZVEDENIH V SLOVENIJI, SALAMANCI IN NA FINSKEM .....	165

## **SECCIÓN DE ESTUDIANTES**

Alenka Jeršin	
REFRANERO DE SANCHO POR EL REVÉS: LAS TRADUCCIONES DE LOS REFRANES DE SANCHO PANZA AL ITALIANO Y AL ESLOVENO (ALGUNAS OBSERVACIONES)	
EL REFRANERO DE SANCHO POR EL REVÉS: RAZMIŠLJANJA O PREVODIH PREGOVOROV SANCHA PANZE V ITALIJANŠČINO IN SLOVENŠČINO .....	183

## **RESEÑAS**

DE MIGUEL, Elena (ed.) (2009). <i>Panorama de la lexicología.</i>	
Jasmina Markič .....	197
SERNA, Mercedes (ed.) (2000; 2007, 5 <sup>a</sup> ed.). <i>Crónicas de Indias.</i>	
María Pilar Sanchis Cerdán .....	200

## NORMAS EDITORIALES

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán y gallego. Los trabajos serán analizados por el consejo de redacción.

Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

1. **Extensión máxima:** 37.000 caracteres con espacios (texto, notas y bibliografía).
2. **Formato de la página:** los márgenes, tanto izquierdo y derecho como superior e inferior, 2,5 cm.
3. **Tipo de letra:** Times New Roman de 12 puntos para el cuerpo del texto y 11 para las citas sangradas y 10 para las notas a pie de página.
4. **Espacio interlineal:** sencillo.
5. **Composición:**
  - Nombre del autor: primera línea a la izquierda.
  - Centro de trabajo: debajo del nombre del autor.
  - Título: dos retornos más abajo, en negrita mayúscula y centrado.
  - Palabras clave: dos retornos más abajo, a la izquierda.
  - El cuerpo del texto comenzará después de dos retornos manuales.
  - Los párrafos estarán sangrados (a 1,25 en la regla).
  - Si el trabajo está subdividido en apartados se numerarán (Ej. 1., 1.1., 1.2., etc.) y los subtítulos aparecerán en minúscula negrita. El texto seguirá sin línea en blanco.
  - Los ejemplos y palabras destacadas deben ir en cursiva.
  - No utilice el subrayado.
  - No pague el documento.
6. **Las citas**, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas (« »). Aquellas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, se sangrarán (1,25 en la regla), irán sin comillas y en Times New Roman de 11 puntos. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes cuadrados [...].
7. **Las referencias bibliográficas** se incluirán en el texto, entre paréntesis: el apellido del autor seguido del año de publicación y, ocasionalmente, del número de la(s) página(s).
  - Ejemplos:
  - El apellido del autor seguido del año de publicación y del número de la(s) página(s).  
Ej.: (Rodríguez Puértolas, 1981: 229–231).
  - El apellido del autor seguido del año de publicación, si se trata de referencia general.  
Ej.: (Rodríguez Puértolas, 1981).
8. **Las notas** figurarán siempre a pie de página (en Times New Roman de 10 puntos ) y son meramente aclaratorias. En modo alguno servirán para incluir sólo referencias bibliográficas. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con números volados delante de los signos de puntuación.

9. **La bibliografía** consultada para la elaboración del trabajo aparecerá al final del trabajo después de dos líneas en blanco bajo el título BIBLIOGRAFÍA. Debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas. Ejemplos:

Libros:

Cabañas, P. (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Ares.

Artículos:

Royo, G. (1974): «La temporalidad verbal en español». En: *Verba*, 1, 68–149.

Boldy, S. (1987): «Carlos Fuentes». En: John King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Londres–Boston: Faber&Faber, 155–172.

Textos electrónicos, bases de datos y programas electrónicos: se citará el texto según los patrones generalmente aceptados. Tras dos puntos, se indicará la dirección electrónica completa y entre paréntesis la fecha en la que se han descargado los datos.

Van Dijk, T. A. (1995): «De la gramática del texto al análisis crítico del discurso», *BELIAR (Boletín de Estudios Lingüísticos Argentinos)*, 2, 6: <http://www.teun.uva.nl/teun> (06–10–2003).

10. Al final del texto (después de la bibliografía) deberá figurar un **resumen** de ocho a quince líneas.

Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

Las colaboraciones en la revista VERBA HISPANICA no serán remuneradas.

Envíe su artículo hasta los finales del mes de mayo del año corriente por correo electrónico ([verba.hispanica@ff.uni-lj.si](mailto:verba.hispanica@ff.uni-lj.si)) o impreso junto con la versión en CD a la dirección:

VERBA HISPANICA  
Oddelek za romanske jezike in književnosti  
Filozofska fakulteta  
Aškerčeva 2  
SI-1000 Ljubljana,  
Eslovenia

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

**ALJAMÍA**

Universidad de Oviedo – España

**ANALECTA MALACITANA**

Universidad de Málaga, Málaga – España

**ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS**

Universidad de Extremadura, Cáceres – España

**BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**

Real Academia Española, Madrid – España

**CATALAN JOURNAL OF LINGUISTICS**

Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona – España

**CUADERNOS DEL INSTITUTO HISTORIA DE LA LENGUA**

Cilengua, La Rioja – España

**CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

**DICENDA**

Universidad Complutense, 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

**ESTUDOS LINGÜÍSTICOS CLUNL**

Universidade de Lisboa, Lisboa – Portugal

**HELMANTICA**

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

**IBEROAMERICANA**

Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania

**IBERO-AMERICANA PRAGENSIA**

Univerzita Karlova, Praga – República Checa

**LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL**

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

**MOENIA**

Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela – España

**MONTEAGUDO**

Universidad de Murcia, Murcia – España

**OLIVAR**

Universidad Nacional de La Plata, La Plata – Argentina

**PHILOLOGICA CANARIENSIA**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas – 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 LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria – España

**REVISTA DE LEXICOGRAFÍA**

Universidade da Coruña, A Coruña – España

**REVISTA DE LINGÜÍSTICA TEÓRICA Y APLICADA**

Universidad de Concepción – Chile

**REVISTA DE LITERATURA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**SENDEBAR**

Universidad de Granada, Granada – España

**THESAURUS**

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá – Colombia

**TROPELÍAS**

Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España

**VOCES**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

**VERBA HISPANICA, XVII**

ISSN 0353-9669

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 urednici / *Directoras*: Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič

Tajnica uredništva / *Secretaria de la redacción*: Marjeta Prelesnik Drozg

Vse dopise naslovite na / *Se ruega enviar toda correspondencia a:*

UREDNIŠTVO REVIJE VERBA HISPANICA  
ODDELEK ZA ROMANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI  
AŠKERČEVA 2  
SI-1000 LJUBLJANA  
ESLOVENIA  
fax: +386 1 425 9337  
tel.: +386 1 241 1406  
verba.hispanica@ff.uni-lj.si

*Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por  
departamentos e instituciones de estudios hispánicos*

Priprava za tisk / *Preparación para la imprenta*: Birografika BORI d.o.o., Linhartova  
1, 1000 Ljubljana

Tisk / *Imprenta*: Birografika BORI d.o.o., Linhartova 1, 1000 Ljubljana

Ljubljana, 2009