

ISSN 0353-9660

VERBA HISPANICA
XIII

Ljubljana, 2005

**VERBA HISPANICA
XIII**

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

Director:	Mitja Skubic
Secretario:	Matías Escalera Cordero
Consejo de redacción:	Branka Kalenić Ramšak
	Jasmina Markič
	Barbara Pihler
	Juan Octavio Prenz
	Alejandro Rodríguez Díaz del Real
Diseño de la portada:	Maja Šabec
	Franco Juri

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

KAJETAN KOVIČ

El poeta Kajetan Kovič nació en Maribor, Eslovenia, en 1931. Fue co-autor de *Poemas de los cuatro* (1953), una colección poética «de culto», y se convirtió en uno de los clásicos de la lírica eslovena de posguerra con sus poemarios *El día prematuro* (1956), *Las raíces del viento* (1961), *Fuego-agua* (1965), *Labrador* (1976), *Estío* (1990), *Estaciones del año* (1992), *Ciclo siberiano* (1992), *Cazador* (1993), *Jardín* (2001), *Caleidoscopio* (2001). Su obra literaria comprende también seis novelas y numerosos cuentos infantiles, entre ellos *Mi amigo Juan Manchitas* (1972) y *El gato Moro* (1975), que se han convertido en verdaderos »best-sellers«. Es miembro de la Academia Eslovena de Ciencias y Artes y fue galardonado con los mayores premios nacionales.

La poesía de Kovič se fue desarrollando desde una fase temprana intimista hacia una articulación explícitamente particular, dejando de lado los movimientos, las corrientes y los grupos literarios centrales. En el repertorio de motivos y ensamblajes temáticos de sus poemas destacan el paisaje esloveno, poetizado de manera marcadamente postsimbolista a través de las imágenes sensibles, materiales, arquetípicas, la infancia con dimensión onírica de la percepción infantil del mundo, y el amor en el que el poeta busca una ilusoria armonía interna. A todos los poemas de Kovič los une una atmósfera reconocible, un entrelazado irreplicable de melancolía, nostalgia y resignación con el que se recubre, como con un barniz fino y sutil, su tejido poético junto con sus giros estilísticos.

En este volumen se presenta una selección de seis poemas antológicos, dos de ellos traducidos tanto al portugués como al español, tres al portugués y uno al español. La traducción portuguesa es de Želimir Brala y la castellana de Nina Kovič.

LE TAKO

Tako malo vem.
Kar so me naučili
in kar sem izkusil,
zadošča za nekaj resnic.
Ponavljam jih med ljudmi,
ki na videz enako mislijo,
in jih postavljam
med sebe in druge kot plot,
za katerim se varno premikajo
moje posebne misli.
Ne bojim se javne besede,
a povedati o stvareh
prav tisto, kar so,
terja moč.
Biti moraš odprt
kakor rana,
ker pravo ime stvari
je skrito
pod prvo, drugo in tretjo
plastjo besed
ali še globlje.
Ni môči nenehno
kopati po sebi
brez trajnih posledic
in tudi brez haska je glave,
ki tečejo v prazno,
ali oddaljene tujce
voditi skozi rudnik,
katerega ruda je zanje
mačje srebro.
Le zato,
da ne pozabim, kdo sem,
in pa za tiste,
ki brez te hrane ne morejo,
segam samoumevno
kot pelikan
v svoje temno srce.
Tako razumem ta svet.
In le tako znam živeti.
Vse drugo je spanec
in nič.

SÓLO ASÍ

Sé tan poco.
Lo que me enseñaron
y lo que viví
vale para unas pocas verdades.
Las repito entre la gente,
que aparentemente piensa como yo,
y las coloco
entre los otros y yo como una valla
tras la cual se mueven con seguridad
mis pensamientos particulares.
No tengo miedo a la palabra pública,
pero decir las cosas
exactamente como son
exige fuerza.
Tienes que estar abierto
como una herida,
porque el verdadero nombre de las cosas
está oculto
debajo de la primera, la segunda y la tercera
capa de palabras
o aún más profundamente.
No se puede estar cavando en uno mismo
sin descanso
sin sufrir las consecuencias
y además no tiene sentido
llevar las cabezas,
o los forasteros lejanos
por la mina
cuyo mineral es para ellos
sólo oropel.
Únicamente por eso,
para no olvidar
quién soy
y para aquellos
a quienes sin este alimento
no aguantan,
picoteo
como un pelícano
en mi sombrío corazón.
Así comprendo este mundo.
Y sólo así
puedo vivir.
Todo el resto es sueño
y nada.

SÓ ASSIM

Sei tão pouco.
O que me ensinaram
e o que vivi
chega para poucas verdades.
Repito-as entre aqueles
que aparentemente pensam como eu
e como uma parede
as coloco entre mim e os outros,
atrás de qual se movem seguros
meus pensamentos particulares.
Não receio a palavra pública
mas dizer as coisas
tal como elas são
exige força.
Tens que estar aberto
como uma ferida,
porque o verdadeiro nome das coisas
está oculto
sob a primeira, a segunda e a terceira
capa de palavras
ou mais fundo ainda.
Não se pode incessantemente cavar
dentro de si
sem que resultem sequelas
e também é inútil levar as cabeças,
que correm sem sentido,
ou estrangeiros distantes,
pela mina
onde o minério para eles
não passa de folheta.
Só por isso,
para não esquecer quem sou,
e para aqueles que sem esse sustento
não se aguentam,
pego
como um pelicano
em meu sombrío coração.
Assim vejo este mundo
e só assim sei viver.
Tudo o resto é sonho,
é nada.

MON PÈRE

Mon père,
Ne vem, zakaj te tako nagovarjam,
nisi govoril francosko,
a to bi najbrž razumel,
mogoče ti rečem po tuje
zaradi distance,
ljubila sva se lahko
edino tako:
ne preblizu.
Sedela sva
v starih gostilnah,
pila sva rizling
ali šipon
ali sploh
kakšno kislo vino
in govorila
zelo vsakdanje stvari.
Življenje je stalo
za vrati,
v varni razdalji.
Zdelo se je presilno,
da bi mu dala ime.
Bala sva se,
mon père,
prevelikih besed.
Zdaj si samo še
slika na steni
in grob na lepem pokopališču.
Prižgem ti luč,
prinesem ti rože.
Ne tebi,
tvojim kostem.
Tóliko stvari
ti rečem.
A molčiš.
Samo tvoja plošča je.
Z datumi.
Od – do.
Mojbog,
kaj vse sinovi
zdaj govorijo očetom.
Živim in mrtvim.
Mon père,
nobeden ni bil
kakor ti.
Tako sam,
tako moj,
tako oče,
zgubljen na tem svetu
kot jaz.

MON PÈRE

Mon père,
no sé por qué te llamo así,
no hablabas francés
pero posiblemente lo hubieses entendido,
quizás te lo digo en extranjero
para guardar distancias,
sólo de esa manera
nos podíamos querer:
no de muy cerca.
Nos sentábamos
en las viejas tabernas,
tomábamos vino del Rin
o cualquier vino agrio
y hablábamos
de las cosas cotidianas.
La vida esperaba
detrás de la puerta,
la manteníamos alejada.
Nos parecía
demasiado fuerte
para darle un nombre.
Teníamos miedo,
mon père,
de las palabras grandilocuentes.
Ahora eres sólo
una foto en la pared
y una tumba
en un bello cementerio.
Te enciendo una vela,
te llevo flores.
No a ti,
a tus huesos.
Te digo
tantas cosas.
Pero tú callas.
Sólo está tu lápida.
Con fechas.
Desde – hasta.
Dios mío,
qué cosas dicen hoy día
los hijos a sus padres.
A los vivos y a los muertos.
Mon père,
nadie fue
como tú.
Tan solo,
tan mío,
tan padre,
perdido en este mundo
como yo.

MON PÈRE

Mon père,
não sei porque te chamo assim,
não falavas francês,
mas isto provavelmente terias entendido,
talvez eu to diga numa língua estrangeira
por causa da distância,
conseguíamos amar-nos
apenas assim:
não muito de perto.
Estávamos sentados
em velhas tabernas,
bebíamos um riesling
ou um šipon
ou, mais frequentemente,
qualquer vinho ácido,
falávamos
das coisas muito comuns.
A vida parava
por de trás das portas,
numa distância segura.
Parecia impetuosa demais
para lhe dar um nome.
Tínhamos medo,
mon père,
das palavras fortes demais.
Agora és apenas
uma foto na parede
e uma tumba num bonito cemitério.
Asendo-te uma lamparina,
trago-te flores.
Não a ti,
aos teus ossos.
Conto-te
tantas coisas.
E tu calado.
Apenas a tua lápide.
Com as datas.
De – a.
Meu Deus,
que coisas os filhos não dizem
hoje aos pais.
Aos vivos e aos mortos.
Mon père,
nenhum era
como tu.
Tão só,
tão meu,
tão pai,
perdido neste mundo
como eu.

JUŽNI OTOK

Je južni otok. Je.
Daleč v neznanem morju
je pika na obzorju.
Je lisa iz megle.

Med svitom in temo
iz bele vode vzhaja.
In neizmerno traja.
In v hipu gre na dno.

In morje od slasti
je težko in pijano.
In sol zatiska rano.
In slutnja, da ga ni.

Da so na temnem dnu
samo zasute školjke
in veje grenke oljke
in zibanje mahu.

A voda se odpre
in močna zvezda vzide
in nova ladja pride
in južni otok *je*.

ILHA DO SUL

É a ilha do sul. É.
Longe, num mar desconhecido
é um ponto no horizonte.
É uma malha de neblina.

Entre o alvor e a escuridão
emerge das águas brancas.
E dura infinitamente.
E num instante vai ao fundo.

E o mar das delícias
é pesado e ébrio.
E o sal fecha a ferida.
E o presságio que nem existe.

Que no fundo obscuro há
apenas conchas cobertas de areia
e ramos da oliveira amarga
e embalar do musgo.

E a água abre-se
e a estrela forte surge
e vem a nave nova
e a ilha do sul *existe*.

DEČEK

Kje je zdaj
deček?
Zakaj je odšel
v prihodnost?
Lahko bi ostal
v toplem juniju,
ko se je noč
pred oknom
tako obotavljala.
Pred spanjem
bi dolgo poslušal
narekanje žab
in sanjal potem
o lisici-nesmrtnici.
A v mehkem mraku je slišal
sinje glasove.
Klícalo ga je
tisoč neznanih ust
in ga vabílo
na praznike.
Peli so zbori dreves,
vóde so drle vanj kakor godbe,
hoja živali in žensk,
sami čudeži.
Ah, tudi tèmno je klícalo,
dolgo in daleč,
biserni zvon,
smrt je bila cerkovnik
v cerkvi pod hribom.
Šel je za glasom,
za sluhom,
opit čez polje ivanjščic,
miže mimo volka na gori.
Šel je iskat vse pesmi.
Kje je zdaj
deček?
Kje poje s svetlimi usti?
Kje so vsi dnevi
prihodnosti?
Zakaj je odšel?

O RAPAZ

Onde está agora
o rapaz?
Por que partiu
para o futuro?
Poderia ter ficado
em Junho quente
quando a noite
do outro lado da janela
tardava tanto em chegar.
Antes de adormecer
poderia ter ficado à escuta
do coaxar das rãs
e depois sonhar
com a raposa imortal.
E na subtil escuridão ouvir
vozes azuis.
Mil bocas desconhecidas
o chamavam
e o convidavam
para as festas.
Coros de árvores cantavam
e tempetuosas as águas o inundavam como músicas
e manadas de gado e de mulheres o seduziam
como milagres.
Ah, e também o chamava
insistente e distante
o sino nacarado,
a morte era sacristão
na igreja do sopé do monte.
Partiu atrás da voz,
o ouvido ébrio,
pelo campo de margaridas,
olhos cerrados, passou junto ao lobo da montanha.
Foi em busca de todos os poemas.
Onde está agora
o rapaz?
Onde canta
com sua voz clara?
Onde estão
todos os dias do futuro?
Por que partiu?

OLJKA

Steblo,
z rokami iz solz,
s telesom iz krušne skorje,

ti žeja kvišku za nebom vetra in zvezd,
od koder se sklanjajo k tebi
samo ptice in strele,

ti nežnost duše iz bledozelenih listov,
ti veter, ki grizeš prst z zobmi korenin,
ti hlad nad studenci presahlimi,

ti ptica v ušesu zemlje,
ti mravlja v očeh neba,

ti vélika prispodoba med nebom in zemljo,
drevo.

A OLIVEIRA

O tronco
dos braços de lágrimas,
do corpo de côdea de pão,

tu, sublime sede de céu do vento e das estrelas,
de onde se inclinam a ti
apenas os pássaros e os raios,

tu, doçura de alma feita das pálidas folhas verdes,
tu, vento que mordes o solo com os dentes de raízes,
tu, sombra sobre as fontes enxutas,

tu, pássaro na orelha terrestre,
tu, formigas nos óculos do céu,

tu grande metáfora o céu e a terra,
árvore.

BEZGOVE URE

To je stari bezeg za hišo.
To so bezgove ure.
Grozljivo zelena tesnoba listov.
Črnkasta barva jagod.
Grenki bezgov čas pred nevihto.
Pod zidom cvetje kopriv.
Nepokošena trava.
Za zidom soba.
Preležani duh samskih stricev.
Votlo bezgovo steblo nedelje.
Poobedna tihota.
Rdečkasti peclji jagod.
Njihov plehki, pusti okus.
v bezgovem spancu.
Sladke sline zorijo
v medlečih ustih dečkov,
ki slonijo ob bezgovih bokih hiš.

HORAS DE SAÚCO

Ahí está el viejo saúco, detrás de la casa.
Ésas son las horas de saúco.
Espantosamente verde, la angustia de sus hojas.
El color negruzco de sus granos.
El amargo tiempo de saúco que precede a la tormenta.
Debajo del muro, ortigas en flor.
La hierba sin segar.
Detrás del muro, un cuarto.
El olor adecentado de los tíos solteros.
El domingo como un tallo hueco de saúco.
El silencio de siesta.
Los rojizos rabillos de sus granos.
Su sabor insípido e insulso
en el sueño de saúco.
Las salivas dulces maduran
en las bocas lánguidas de los muchachos
que se apoyan en los lados del saúco de las casas.

INCAPACIDAD, VIOLENCIA Y FRUSTRACIÓN... EROTISMO Y TERROR EN *LA REGENTA**

En la novela realista burguesa más tradicional, el instinto sexual y el erotismo, igual que la fantasía, suponen habitualmente un problema de imposible resolución dentro del ordenado esquema creativo e ideológico que se presupone, pues, en el orden social de la burguesía, las relaciones íntimas entre los individuos no están impulsadas por deseos personales, sino fundamentalmente por intereses económicos o de mera afirmación –o confirmación– del *estado* dentro de las clase dominante.

En el caso de España, además, es la Iglesia Católica –que concibe la sexualidad como un medio desagradable para cumplir el mandato divino de multiplicar la especie– la que en buena medida establece los límites del paradigma narrativo «realista». El sexo no puede ser entendido como una manifestación de la libre elección de un individuo por otra persona, ni como una expresión lógica de la naturaleza humana; por lo tanto, debe ser reprimido, sin posibilidad de encaje en los modelos de la novela realista, en donde la realidad se nos ofrece definida de antemano por un narrador omnisciente, en tercera persona –marca de una supuesta objetividad que convierte al autor en simple notario que refleja una realidad que se muestra ante él por sí misma–; y, por ello, no necesitamos ninguna intervención «interna», desde dentro de los personajes, que nos explique el sentido de lo que sucede, ni tampoco una intervención «externa» por parte del lector para interpretar y acabar de dar forma a la realidad novelada. De esta manera, la definición de la verdad se resuelve desde dentro del texto y no deja ningún cabo suelto que pueda atar el lector desde su propio criterio. Es la voz omnipotente del narrador la que maneja la trama, la que hila las conductas de los personajes y la que nos lleva a una solución que es la interesada para que no se rompa el esquema de realidad positiva. Estas novelas son un circuito cerrado, y si aparece algún hecho misterioso, éste debe quedar explicado de forma racional,

* En 1998, se tradujo al español, con el título *Sexualidad en el confesionario. Un sacramento profanado*, para la editorial madrileña Siglo XXI, el excelente ensayo que el profesor de Illinois Stephen Haliczzer había dedicado a la nefasta y poderosísima influencia de la figura del confesor en las vidas privadas y pública – de las mujeres españolas desde los albores de la modernidad hasta el mismo siglo veinte... En él, se comprobaba –con la ayuda de una rica e intachable base documental–, sin el menor género de dudas, un hecho bien conocido, pero muy a menudo preterido y esquivado...

La magnitud del fenómeno –según los datos manejados– adquirió tales dimensiones a lo largo del tiempo, que, durante el siglo diecinueve y parte del veinte, para muchos y, desde luego, para el común de la opinión pública anticlerical, «confesor» llegó a ser sinónimo de «solicitante sexual»...

El recuerdo y la cita del mismo, no sólo nos ayudará a comprender –como se escribió entonces–, «el papel de las víctimas sexuales y el modo en que la sociedad española fue forjando una naturaleza huidiza, cobarde y pacata», con respecto a ellas, sino que, además, nos permitirá valorar mejor, en primer lugar, la enorme distancia –cultural, social y política– que media entre la actual sociedad española y aquella de la que trata el trabajo de Haliczzer; así como la oportuna programación del curso *Erotismo y terror en La Regenta*, por parte del departamento de Lengua y Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigido por el profesor Julio Rodríguez Puértolas, frutos aventajados del cual son precisamente los artículos de Carlota Fernández-Jáuregui y Marta Ortiz Canseco, que aquí presentamos. (Matías Escalera Cordero)

y enlazado claramente al orden social. Pongamos como ejemplo el cuento de Pedro Antonio de Alarcón *El Clavo*, donde el hallazgo accidental de una calavera con un clavo que le asoma por el paladar inicia una investigación que queda resuelta de forma completa y sin posible duda de que la solución hallada sea definitiva. Otro caso paradigmático de esta situación lo encontramos en la desaparición de don Paco, en los capítulos XXVIII y XXIX de *Juanita la Larga*, de Juan Valera, planteada como un misterio que se resuelve, de nuevo, sin dejar cabos sin atar para la fantasía o la especulación. Por tanto, estas obras no sólo reflejan el orden y la moral burguesa, sino que la crean desde la novela. La novela está al servicio de estas ideologías, ya que es un medio literario que está definido por el utilitarismo y por la idea de progreso, una herramienta de análisis profundo de la realidad, y el capitalismo está cimentado, también, sobre la idea del utilitarismo y el ideal de progreso.

En las novelas del realismo crítico, por el contrario, la verdad se plantea como un problema, y por ello la narración no es una confirmación de una verdad apriorística, sino una búsqueda conflictiva de las posibles verdades, lo cual supone la negación de la verdad oficial. Esto provoca necesariamente el perspectivismo, lo cual va a permitir, por implicación, que puedan introducirse y discutirse sentimientos e impulsos que no tienen cabida en el sistema cerrado de la moral burguesa. Esos sentimientos ahora formarán parte de una realidad compleja. El erotismo y la fantasía se verán involucrados en la dialéctica del texto.

Veremos en *La Regenta* cómo el erotismo está indisolublemente unido al terror en este paradigma, porque los impulsos sexuales son un sentimiento que no tiene lugar en la moral burguesa, así que son presenciados por el sujeto que los experimenta como algo extraño, que pone en riesgo el orden de su mundo y que, por lo tanto, no puede pertenecer a ese mundo, sino que constituyen algo ajeno y temible. La imposibilidad de desarrollar los aspectos eróticos del individuo, motivada porque el modelo moral concibe que no son sentimientos humanos, sino animales, tiene como efecto que el sujeto entienda su sexualidad como una parte sucia que en realidad no le pertenece a él, sino que está motivada por la intervención de agentes externos, entre ellos el diablo. Esta visión de la sexualidad es, por tanto, en un sentido general, una instancia de la alienación de la naturaleza humana producida por la imposición de un modelo de realidad que no responde a las necesidades del hombre, sino a la preservación de un modelo social determinado, el de la sociedad burguesa.

El modelo que sigue *Clarín* se plantea como una investigación total de las distintas realidades que tejen la verdad. Así, rastrea la infancia de Ana para que podamos evaluarlo como personaje. En su educación, el sexo se identifica con el pecado, pero además se la hace creer que cometió el pecado del sexo cuando era sólo una niña, de ahí su rechazo a sentir, el asco hacia sí misma como algo material y el terror hacia el impulso y su castigo. El aya que se ocupa de la educación de Ana es una cristalización de las concepciones religiosas y morales sobre el sexo, y se convierte en su primera fuente para entender qué espera de ella la sociedad. Todas las personas que rodean a la niña manifiestan su perversión cuando interpretan como una perversión el incidente de la barca de Trébol, en la que Ana se ve con un niño a solas. El juicio silencioso que la sociedad hace marcará a Ana profundamente e imprimirá en ella un fuerte sentimiento de culpa instintivo por algo que desconoce, pero que sabe que no se espera de ella. De hecho, Ana aprende a sentirse culpable, no por lo que ha vivido, sino por las opiniones que sus actos han provocado, de tal manera que su realidad va a depender más de los otros que de su propio juicio.

Aprende a vivir la vida por los juicios que le impone la sociedad más que por sus propias experiencias:

(209,1¹) La Regenta recordaba todo esto como va escrito, incluso el diálogo; pero creía que, en rigor, de lo que se acordaba no era de las palabras mismas, sino de posterior recuerdo en que la niña había animado y puesto en forma de novela los sucesos de aquella noche.

Al incidente de la barca de Trébol hay que sumar el juicio que se hace en su entorno de su madre, y de las relaciones que mantenía con su padre, juzgadas por los demás como excesivamente apasionadas. El problema de Ana es que integra los juicios que hacen de ella como algo natural, identificando lo natural a su vez con algo doloroso. Esta triple asociación la torturará durante toda la novela, y más allá de ella, como su final dejará vislumbrar. Esta conjunción de factores provocará una repugnancia profunda a todo aquello que se asocie al placer erótico: (246,1) «Miraba con desconfianza, y hasta con repugnancia moral, cuanto hablaba de relaciones entre hombres y mujeres, si de ellas nacía algún placer, por ideal que fuese». Es decir, Ana, al igual que hicieron quienes juzgaron el incidente de la Barca, va a presuponer el pecado físico en todo sentimiento placentero. Esta asociación provoca su aislamiento afectivo del resto de los individuos. El resultado de esta educación es que Ana se acaba sintiendo una enferma que se avergüenza de sí misma. Llega a sentirse culpable de la transformación de su cuerpo en el de una mujer: (261,1) «era una fiebre nerviosa; una crisis terrible, había dicho el médico; la enfermedad había coincidido con ciertas transformaciones propias de la edad».

La enfermedad va a aparecer unida a Ana para siempre, y se trata de una enfermedad sin causas físicas directas, producida porque interpreta como algo enfermizo una parte de su naturaleza. Por ello, Ana puede llegar a querer dejar de ser humana, para no sentir pulsiones que impliquen fantasía, libertad o placer: (273,1) «el pensar sin querer, contra su voluntad, algo complicado, original, exquisito... llegó a causarle náuseas, y se le antojó envidiar a los animales, a las plantas, a las piedras». La religión y la moral oficial católica constituyen en la infancia de Ana Ozores su única educación. Carente de la figura materna y prácticamente de la paterna, crece movida por estos valores, que sustituyen la función de sus padres, y que constituyen la catalización de lo que mueve a la sociedad.

a. (233,1) curaba el entendimiento [el aya de Ana] y el corazón de los niños con píldoras de la Biblia y pastillas de novela inglesa.

b. (252,1) Y lloró sobre las Confesiones de San Agustín como sobre el seno de una madre. Su alma se hacía mujer en aquel momento.

La novela inglesa, por aquel entonces, era fundamentalmente la novela victoriana, en la que el mayor tabú era el sexo, y las *Confesiones* de San Agustín constituyen un caso paradigmático de arrepentimiento público de pecados contra la religión y la moral. Ana lava en estos libros su culpa abstracta por la relación apasionada de sus padres, y por lo que la sociedad cree que ella hizo en la barca de Trébol. La educación sexual que recibe Ana se puede reducir a la siguiente máxima: «Déjale decir, pero no te dejes tocar».

¹ El primer número corresponde a la página y el segundo al tomo. Todas las citas siguen la paginación de la edición en dos volúmenes de Cátedra, 1984.

No puede concebirse una realización total de lo que se habla, de hecho, el mundo de lo que se dice está aislado del mundo de lo que se hace en toda la novela, de tal manera que la mentira y el fingimiento son constantes. Se trata de una sociedad donde incluso las manifestaciones culturales tienen que estar carentes de sexo, como sucede en la novela victoriana. En la misma línea, al padre de Ana se debe la afirmación de que el arte no tiene sexo.

Ya que los valores morales sustituyen a sus padres, Ana verá en la religión los aspectos más maternos, así Ana cree haber establecido una relación especial con la Virgen que, en la mitología católica, es la madre de todos los pecadores: (224,1) «Ana volvió del campo diciendo que la Virgen, según le constaba a ella, lavaba en el río los pañales del Niño Jesús». Como su única referencia es la religión, su actitud al entablar relaciones personales es la de sumisión a todos los demás, porque ya que ella es mala, merece cualquier castigo. Como el placer se asocia al pecado, el pecado se asocia al dolor, y de esta manera el dolor se entiende como una salvación, en un sentimiento masoquista que sublima el impulso erótico.

(213,1) ya no era mala, ya sentía como ella quería sentir; y la idea del sacrificio se le apareció de nuevo; pero grande ahora.

(262,1) todo su valor desapareció. Llegó a sentirse esclava de los demás.

Ya desde el principio, Ana va a asociar esta situación de turbulencia espiritual con la apertura a otras realidades, como la imaginación y la fantasía. En la imaginación de Ana, además, ya se van formando ideas terroríficas, como en los poemas de adolescente que escribe: (236,1) «en la primera había una paloma encantada con un alfiler negro clavado en la cabeza; era la reina mora; su madre, la madre de Ana que no parecía.»

En esta situación su matrimonio no podía ser pleno. De su marido, Víctor Quintanar, se deja claro que no mantiene relaciones sexuales, al menos no con su mujer. A él se asocian algunos símbolos característicos que sugieren deformidad de su miembro viril e impotencia, como son una corbata torcida y un puro medio apagado, además de su muerte, por un tiro en la vejiga. Quintanar produce una honda satisfacción en Ana, no sólo erótica:

(153,2) Mientras pensaba en su marido abstracto iba bien; sabía ella que su deber era amarle, obedecerle; pero se presentaba el señor Quintanar con el lazo de la corbata de seda negra torcido... y ella sin poder remediarlo sentía un rencor sordo y culpaba al universo entero del absurdo de estar unida para siempre con semejante hombre.

Ana se siente obligada por su educación a amar a Víctor, pero no le ama: (301,1) «No le amaba, no; pero procuraría amarle». Víctor Quintanar es asociado con el frío, el aburrimiento, la ausencia y la distancia. Es un marido, pero no un hombre. Más aún, la naturaleza del amor de Víctor por Ana es más propio de un padre que de un marido o amante: (556,2) «No le pareció su mujer a don Víctor [...] aquel ser vaporoso que se le aparecía de repente en silencio, pisando como un fantasma, lo quería él en aquel instante con amor de padre que teme por la vida de su hija». La naturaleza erótica de Ana necesita expresarse de alguna forma, y lo hace, por ejemplo, mordiendo plantas, en un acto simbólico que tiene su paralelismo en una conocida escena con el Magistral, camino a la catequisis: (574,1) «iba Anita mordiendo hojas de boj, con la frente inclinada, los ojos brillantes y las mejillas encendidas». Víctor contribuye, por tanto, a la insatisfacción erótica de Ana, pero será manifestada en impulsos eróticos que se esforzarán cada vez más por salir.

La asociación entre placer y sufrimiento sigue existiendo, incrementada, en estos casos. Ana va a sufrir numerosos ataques nerviosos, que Freud podría haber caracterizado como ataques histéricos, y en uno de ellos sucede lo siguiente:

(214,1) Don Víctor se sentó sobre la cama y depositó un beso paternal en la frente de su señora esposa. Ella le apretó la cabeza contra su pecho y derramó algunas lágrimas.
—¿Ves? Ya lloras; buena señal.

En este fragmento es digno de destacar que la actitud de Víctor, al implicar un contacto físico, despierta las lágrimas de Ana. Todo contacto físico, por mínimo que sea, produce rechazo, suciedad y la búsqueda del dolor. Este dolor, además, se interpreta como favorable. Naturalmente, en estos ataques nerviosos, motivados por la insatisfacción del deseo erótico, el sentimiento de culpa es tan fuerte que Ana tiene la sensación de ir a recibir un castigo abstracto, con origen religioso. Por ello, la Biblia va a provocar terror en estos casos.

(251,1) corrió al texto sagrado y leyó un versículo de la Biblia... Ana gritó, sintió un temblor por todo su cuerpo y en la raíz de los cabellos como un soplo que los erizó y los dejó erizados muchos segundos.

Sin embargo, la relación de Ana con la religión va a ser más complicada. En primer lugar, al mismo tiempo que desempeña la función de fuente del castigo por el pecado, la religión va a identificarse con el placer erótico. Por ejemplo, cuando Ana mantiene relaciones sexuales por primera vez con Álvaro Mesía, lo que exclama es lo siguiente: (497,2) «¡Jesús!» En segundo lugar, los actos religiosos son deseados con la vehemencia de la unión amorosa, y empleando unos términos que pertenecen a campos semánticos que se asocian con la pasión. En el siguiente fragmento, el símbolo del tigre, la evocación de lo duro, la piel, el fuego y la carne —todos ellos con un fuerte trasfondo erótico— se asocian al rezo, al cilicio y a la penitencia:

(272,2) cuando estuvo mejor, más fuerte, saltó al suelo y rezó sobre la piel de tigre. Aún quería más dureza, y separaba la piel y sobre la moqueta que forraba el pavimento hincaba las rodillas. Pensó en el cilicio, lo deseó con fuego en la carne, que quería beber el dolor desconocido.

Esta situación llegará incluso a la conocida escena en la que Ana azota su cuerpo. Lo que sucede es que la religión produce este terror, mezclado con una atracción y un deseo sublimados:

(260,1) un espanto místico la dominó un momento. No osaba a levantar los ojos. Temía estar rodeada de lo sobrenatural [...] sintió ruido cerca, gritó, alzó la cabeza despavorida [...] y con los ojos abiertos al milagro, vio un pájaro oscuro salir volando de un matarral y pasar sobre su frente.

El erotismo se asocia directamente con lo sobrenatural debido al desconocimiento provocado en su educación: Ana desconoce la culpa del incidente de la barca de Trébol, desconoce qué es lo que la sociedad castigó como un pecado ya que no cometió ningun-

no, de modo que el miedo asoma por todas partes, incluso en forma de pájaro como en este ejemplo. Ana está asustada. A la expectativa de algo terrorífico.

En la concepción del mundo de Ana el erotismo, el pecado, el castigo y la religión resultan casi simultáneos. Los ataques histéricos de Ana, con causa sexual, va a interpretarlos, en un intento desesperado por integrarlos dentro de lo moralmente aceptable y no sentirse más tiempo enferma, como ataques religiosos que la trasponen a un estado místico. La mística, al buscar la unión con Dios, reporta un placer que no puede constituir pecado. Sin embargo, las pulsiones eróticas no se satisfacen mediante esa unión espiritual, por lo que el ataque continúa, y el erotismo renace dentro de todo esto como algo imposible de integrar y pecaminoso. Sin embargo, todo pecado tiene un castigo. De aquí surge el terror. El deseo del placer lleva automáticamente al castigo, y a la sensación de que algo terrible inminentemente va a suceder, y, por tanto, al terror. De esta forma es posible entender la expresión «espanto místico»: la religión, el erotismo y el terror se unen en una secuencia inevitable.

Pero antes de continuar desarrollando las implicaciones de esta secuencia que une religión, erotismo y terror, consideremos a los otros habitantes de Vetusta para observar que se encuentran en una situación parecida a la de Ana. Puesto que el origen de la actitud de rechazo de Ana a su sexualidad está en la sociedad, esperamos que los miembros de la misma sociedad en la que vive Ana experimenten ese rechazo al sexo. De hecho, Vetusta es un mosaico donde los habitantes rechazan distintos aspectos de la naturaleza humana, y, entre ellos, se encuentra la pulsión erótica, interpretándola como algo inhumano, como algo que no les pertenece. De aquí se sigue un sentimiento de falta de aceptación que desemboca en la perversión del deseo: ya que el deseo no es normal, deberá ser deforme, y estas deformidades se manifiestan de muchos modos. Los ataques histéricos de Ana son un ejemplo de cómo el deseo erótico, al reprimirse, surge deformado, pero en Vetusta se puede establecer un catálogo de manifiestas perversiones eróticas.

En primer lugar, es posible encontrar numerosos casos de sexualidad ambigua y sugerencias de homosexualidad, que era considerada una perversión médica en la sociedad de *Clarín*. La manifestación extrema de la sublimación del erotismo se encuentra, como es lógico, en los miembros de la Iglesia. Por este motivo hay una afirmación general de que los miembros del clero, o bien son homosexuales, o bien son seres depravados. La sugerencia evidente es que quien elige seguir el camino de la religión en Vetusta lo hace porque nota en él una tendencia a la perversión de sus instintos eróticos, extremada por haber recibido una educación más intensa en los valores que degradan al hombre.

(134,1) así como en las mujeres de su edad se anuncian por asomos de contornos turgentes las elegantes líneas del sexo, en el acólito sin órdenes se podía adivinar futura y próxima perversión de instintos naturales provocada ya por aberraciones de una educación torcida.

El caso más extremo de esta perversión lo encontramos en Celedonio, o *la perversión de la perversión*. Y se insinúa frecuentemente que las criadas tienen la función de barraganas de los clérigos. En este contexto de deformidades, al igual que sucede en el caso singular de Ana, la pulsión erótica puede canalizarse y domesticarse intentando llevarla al terreno religioso. Sin embargo, esto lo único que logra es un efecto poco moralizante: identificar el sexo con lo erótico. La manifestación más clara de esta identificación la encontramos cuando Ana hace de penitente con los pies desnudos, bajo las miradas de

creciente lascivia de todo el pueblo, que sublima en su sufrimiento sus ansias eróticas. Su actitud es tachada de *prostitución singular*. Vetusta es conocida tanto por su beatería como por su práctica de las artes amatorias. El erotismo se manifiesta a través de los símbolos religiosos. Ana es, una vez más, quien más claramente ejemplifica esta tendencia, pero, en general, cruces, incienso y cera se vuelven símbolos del deseo sexual. Los olores místicos y los eróticos se entremezclan: (243,2) «la Regenta sacó del seno un crucifijo y sobre el marfil caliente y amarillo puso los labios.» El deseo de pedir una confesión general viene asociado a la sensación de placer físico:

(202,1) La deleitaba aquel placer del tacto que corría desde la cintura a las sienes.
– ¡Confesión general! Estaba pensando–

La Iglesia, en general, se convierte en un teatro en que las mujeres exhiben sus atributos, o flirtean con sus posibles conquistas. En consecuencia, es lógico también que la imagería religiosa emplee elementos cargados de contenido erótico, como los pies desnudos, pero aparecen como símbolo del castigo inherente al pecado, próximos a la imagen medieval de castigo, pecado y muerte, la calavera: (154,1) «De otro color no se veía más que el frontal de una calavera y el tarso de un pie desnudo y descarnado».

La asociación entre pecado, placer y castigo es tan sistemática y tan fuerte que, a la inversa, la muerte y el castigo puede llevar automáticamente al placer erótico, en una relación masoquista que anticipa, en cierto sentido, el decadentismo de la *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán: (393,1) «Se había sentado sobre la cama de la difunta. Los pies de la viuda se movían oscilando como péndulos. Se veía otra vez la media escocesa».

Además de la simbología religiosa otros actos, como comer, pueden ser utilizados para sublimar la sexualidad de los individuos. Aparte del caso del bizcocho mojado en chocolate que el Magistral le mete en la boca a la criada, considérese la siguiente cita, que sugiere, en nuestra opinión, una relación sexual metafórica a tres bandas entre Obdulia, Pedro y el cocinero.

(388,1) [se produjo] un apretón de manos, al parecer casual, al remover una masa misma, al meter los dedos en el mismo recipiente. El cocinero estuvo a punto de caer de espaldas, de puro goce. Obdulia se acercó al dignísimo Pedro y sonriendo le metió en la boca la misma cucharadita que ella acababa de tocar con sus labios de rubí (este rubí es del cocinero).

Otra de las perversiones más frecuentes en Vestusta es el impulso masoquista que busca satisfacer el pecado y el castigo al mismo tiempo, como hemos visto en el caso de Ana, concretamente. Sin embargo, el sadismo también está presente. Mesía interpreta las relaciones eróticas como una manifestación de dominio sobre el otro:

(562,1) En los momentos de pasión desenfadada a que él arrastraba a la hembra siempre que podía, para hacerla degradarse y gozar él de veras con algo nuevo, obligaba a su víctima a desnudar el alma en su presencia... besos disparatados y confesiones vergonzosas.

Esto tiene que ser así, forzosamente, en un contexto en el que el erotismo no sólo se ve como algo ajeno a la vida y a la satisfacción de los seres humanos, sino como tene-

brosa fuente de insatisfacción y de sufrimiento. El acto sexual es así una simple tarea mecánica, que se realiza por máquinas, o por hombres convertidos en máquinas. Álvaro Mesía declara sentirse una máquina eléctrica de amar, por ejemplo. De esta forma, al reducirse a una máquina que, además, ha dejado de funcionar bien, Mesía consigue no identificar el pecado ni sentir culpa.

Siguiendo este razonamiento, el sexo se asocia al pecado y, por tanto, al castigo. Hay una inevitable correspondencia entre erotismo y terror: el deseo exige un castigo, y la expectación de este castigo produce una situación de terror abstracto. Sin embargo, hay otro motivo adicional que hace que necesariamente el erotismo se una al terror en el modelo de la novela realista crítica. El terror se produce ante una situación en la que los personajes no consiguen entender lo que sucede, porque hay algún elemento hostil, como el erotismo, que no encaja en su modelo de realidad burgués, y amenaza con destruirlo. El erotismo se identifica instintivamente como un elemento capaz de desequilibrar los cimientos de su concepto de verdad y de su definición de lo que puede y debe hacer un ser humano. Por último, en un nivel más abstracto, el erotismo, al igual que la fantasía, es un elemento que se deja fuera en el modelo positivista que da lugar a las bases de la sociedad burguesa que relata *Clarín*. La irrupción del erotismo, al no pertenecer a este mundo, tendrá lugar a través de las otras realidades, como la fantasía, que invadan la realidad asumida como verdadera, perdiendo su validez y dejando a los personajes carentes de un modelo al que asirse y con el que protegerse. Por estas tres vías, pues, se establece una relación entre erotismo y terror. Ejemplifiquemos este proceso: (559,1) «Don Álvaro al moverse con alguna viveza, dejaba al aire un perfume que Ana la primera vez que lo sintió reputó delicioso, después temible».

Sistemáticamente el deseo sexual se asocia al temor. Cuando Ana siente deseos eróticos, su primera reacción es el terror o la repulsión: (346,2) «Tuvo miedo de sí misma... se refugió en la alcoba, y sobre la piel de tigre dejó caer toda la ropa de que se despojaba para dormir. [Y luego azotó su hermosura inútil]». Este terror va asociado al recuerdo de los ataques histéricos que sufre debidos a la insatisfacción del deseo erótico, y, al mismo tiempo, es un terror que produce una sensación de placer, porque se experimenta en aquellas ocasiones en que surge la posibilidad de eliminar dicha insatisfacción. El siguiente fragmento es muy elocuente al respecto.

(373,2) Ana sintió que un pie de don Álvaro rozaba el suyo y a veces lo apretaba [...] sintió un miedo parecido al del ataque nervioso más violento, pero mezclado con un placer material tan intenso, que no lo recordaba así en su vida. El miedo, el terror, era como el de aquella noche que vio a Mesía... pero el placer era nuevo, nuevo en absoluto y tan fuerte...

La sensación de terror también la experimenta ante su otro pretendiente masculino, Fermín de Pas: (114,2) «le engañaba, le decía que estaba enferma para excusar el verle... ¡le tenía miedo! Para don Víctor había que reservar el cuerpo, pero al Magistral, ¿no había que reservarle el alma?»

Por último, la sensación de terror abstracto, al esperar un castigo, se manifiesta también ante su marido, Víctor, quizá porque su presencia le recuerda la insatisfacción del erotismo y, por tanto, el deseo de desarrollarlo. El deseo sexual es temible, en primer lugar, porque de él depende la perdición y la condenación eterna. La pasión amorosa se describe como los fuegos del infierno, dentro del cuerpo de Ana, lo cual le produce ho-

rror a todo lo que sea satisfacer el placer, es decir, miedo a la vida: (266,2) «y como si sus entrañas entrasen en una fundición, Ana sentía chisporroteos dentro de sí, fuego líquido [...]. Tenía horror al movimiento, a la vida». El deseo sexual se interpreta, directamente, como una traición a Dios, hasta el punto de que Ana no se plantea que sea infiel a Víctor si finalmente consuma una relación con Mesía, sino que se lo sería a Jesús: (306,2) «el remordimiento de la infidelidad a Jesús despertaba en ella terror». De aquí se sigue que el castigo habría de ser terrible. Esto, unido a los violentos ataques histéricos, pone a Ana en una situación insostenible de horror, que la impide cualquier contacto con la sociedad, porque en la sociedad corrupta de Vetusta va a tener oportunidades de satisfacer su deseo. Por ello siente repugnancia a pisar la calle, a sentir la humedad en el ambiente de la ciudad.

Uno de los elementos más claros que se repiten durante la obra es la descripción del deseo amoroso como un elemento puesto por el demonio para la perdición de los pecadores. Ya que el sexo no puede provenir del interior del ser humano, debe venir de fuera, y ya que es pecado, lo lógico es que proceda del mismo diablo.

(446,1) –¡Es tuya!– le gritó el demonio de la seducción–; te adora, te espera.

(447,1) temía verle aparecer de nuevo, como ante la verja del Parque. ¿Sería el demonio quien hace que sucedan estas casualidades? Tenía miedo; veía su virtud y su casa bloqueadas, y acababa de ver al enemigo asomar por una brecha.

Sin embargo, este pecado atrae a Ana tanto como la aterra. El diablo que la hace desear sexualmente no es el ser deforme de la mitología medieval, con cuernos e identificado con el animal, sino el ángel más hermoso de toda la creación, Lucifer, el que por su belleza pudo parangonarse al mismo Dios: (576,1) «Ambos le parecieron a la Regenta hermosos, interesantes, algo como San Miguel y el Diablo, pero el Diablo cuando era Luzbel todavía; el Diablo Arcángel también».

El terror va a aparecer asociado al pecado, pues, pero también al deseo, por lo que el mismo acto que produce aterra, produce placer.

(89,2) amaré, lo amaré todo... estos pensamientos la llenaban de un terror que la encantaba.

(305,2) Cuanto más horroroso le parecía el pecado de pensar en don Álvaro, más placer encontraba en él.

La imagen del pozo, cargada de trasfondo religioso, también manifiesta este terror mezclado con atracción que está producido por la seducción. El pozo está seco –identificado además con el símbolo sexual de lo femenino y su insatisfacción–, y a él se arroja Ana en brazos de Mesía:

(594,1) se figuraba a Mesía dentro del pozo, sobre las ramas y la yerba con los brazos extendidos esperando la dulce carga del cuerpo mortal de Anita.

(460,2) cuando entraba en la huerta, lo primero que vio fue a la Regenta metida en el pozo seco, cargado de yerba, y a su lado a don Víctor.

Ana carece de cuerpo, porque carece de experiencia sexual. Su cuerpo es también una tortura porque con él no ha sentido placer. Y es su bochorno, su vergüenza porque quiere sentirlo. Cuando lo sienta, su cuerpo será toda su culpa. De nuevo la psicología

del personaje tiene su correlato en la situación social, en este caso Ana sufre la desintegración de su identidad también como reflejo de la alienación de la clase burguesa a la que pertenece.

Si el erotismo se ha convertido en algo que Ana ha de interpretar como ajeno a ella, pero que en realidad forma parte de su naturaleza, no es extraño que cuando se enfrente al deseo erótico experimente una sensación de verse a sí misma fragmentada en distintas entidades, que disgregan su personalidad entre su estar y su ser. El terror surge de enfrentarse a su otra cara, a la cara que no puede reconocer como suya, porque no tiene lugar en el mundo que le han enseñado como real. El terror tiene un valor reparador, ya que confirma que siente que su otra cara no es suya, con lo que queda preservada la integridad de su mundo. El siguiente fragmento ilustra esto.

(178,2) Cerraba los ojos y dejaba de sentirse por fuera y por dentro; a veces se le escapaba la conciencia de su unidad, empezaba a verse repartida en mil, y el horror dominándola, producía una reacción de energía suficiente a volverla a su yo, como a un puerto seguro; al recobrar esta conciencia de sí, se sentía padeciendo mucho, pero casi gozaba con tal dolor, que al fin era la vida, prueba de que ella era quien era.

A partir de esta sensación de hondo terror, incrementada por su sentimiento de culpa, comienzan a aparecer las visiones del infierno y de las torturas infernales. De forma crucial, en nuestra opinión, los ataques histéricos evolucionan a una enfermedad que produce delirio y pesadillas. En otras palabras, la pulsión erótica termina explotando en forma de unas fantasías —es decir, de distintos niveles de realidad que hacen que Ana se cuestione la realidad material, de la vigilia— en las que el sentido del terror está muy presente. Ana deja la puerta abierta a otras realidades, como la imaginación; naturalmente, esta tendencia, que desintegra el paradigma del positivismo, es condenada en su entorno social. Víctor le reprocha: (122,2) «— ¡Por Dios, hija mía! ¡dónde vamos a parar! ¡Esa imaginación, Anita, esa imaginación! ¿cuándo mandaremos en ella?».

Es posible seguir la evolución de estas fantasías y analizar de qué manera se van abriendo paso en la vida de Ana. Las visiones comienzan como fantasías relacionadas con sus impulsos místicos, como esperamos, ya que estos impulsos tratan de satisfacer su erotismo.

(272,1) en los insomnios, en las exaltaciones nerviosas, que tocaban con el delirio, las visiones místicas, las intuiciones poderosas de la fe, los enternecimientos repentinos, le habían servido de consuelo unas veces y de tormento otras.

Sin embargo, la sexualidad no se libera, así que el sufrimiento va en aumento, y las exaltaciones nerviosas se convierten en delirios y pesadillas, directamente.

(169,2) Se acostó una noche con los dientes apretados sin querer, y la cabeza llena de fuegos artificiales. Al despertar al día siguiente, saliendo de sueños poblados de larvas, comprendió que tenía fiebre.

(379,2) después que se vio en su lecho, mil espantosas imágenes le asaltaron entre los recuerdos confusos del baile [...] después la idea del mal que había hecho la había horrorizado [...] el mal, es decir, no haber sido bastante buena...

Las visiones siguen estando motivadas por su terror ante los deseos que no debería tener. La forma en que Ana entiende estas visiones no es esa, sin embargo, y pugna por integrarlas en su planteamiento místico de la vida. Ana interpreta, en un primer momento, estas visiones como el producto de una intervención divina dirigida a salvar su alma, y a exponerla ante los pecados que podría cometer. Esta interpretación, sin embargo, no es definitiva, y Ana termina identificando este mundo de fantasías como su caída en la locura. Este nuevo nivel de realidad abre la puerta a un universo lleno de terrores:

(379,2) [...] y después [de la miseria], la locura, sin duda la locura... un dudar de todo espantoso, repentino, obstinado, doloroso. Dios, el mismo dios, no era para ella más que una idea fija, una manía, algo que se movía en su cerebro royéndolo, como un sonido de tic-tac, como el del insecto, que late en las paredes y se llama el reloj de la muerte [...] De Pas callaba. También él tuvo un momento la sensación fría del terror.

De hecho, se alcanza un estado en que no se sabe qué nivel de realidad es el verdadero. Ya no hay certezas de ningún tipo, y, por lo tanto, no quedan refugios. Ana está expuesta a sus miedos. No puede saber si el deseo sucede en su interior o fuera de éste: (445,1) «¡Es él!, pensó la Regenta, que conoció a don Álvaro, aunque la aparición fue momentánea; y retrocedió asustada. Dudaba si había pasado por la calle o por su cerebro». A partir de aquí, al dejar entrar estos niveles de realidad, el orden social, manifestado en el microcosmos que forma Vetusta, se desintegra y deja de tener vigencia: (392,2) «Todo parecía que iba a disolverse. El Universo, a juzgar por Vetusta y sus contornos, más que un sueño efímero, parecía una pesadilla larga, llena de imágenes sucias y pegajosas».

La percepción que tiene Ana de los nuevos aspectos de la realidad, aunque los rechace al identificarlos con la locura, no se queda en un nivel filosófico, sino que se concreta en las convenciones sociales. Enferma y delirante, Ana ve por primera vez las convenciones sociales como una gran farsa en la que todos mienten, lejos de la niña que creyó todos los aspectos de su educación: «Nadie amaba a nadie. Así era el mundo y ella estaba sola». En este punto, Ana llega a una situación mental en la que incluso puede ver a través del orden social y atisbar las hipocresías del estamento religioso, aunque sólo por unos momentos; pero el terror que experimenta al no tener asideros la hace desear volver al falso orden en el que se siente segura. El fragmento que presento a continuación ilustra los dos momentos del proceso: (393,2) «comenzaba a dudar de la virtud del sacerdote y llegaba a dudar de la Iglesia, de muchos dogmas...pero entonces corría a la iglesia. Saltando charcos, desafiando chaparrones».

Un proceso similar sucede con la idea de la existencia de Dios, que en un momento se rechaza, pero que es recuperada rápidamente por miedo a negar el nivel de realidad. Volviendo al contenido de las visiones de Ana, en éstas se encuentran símbolos que remiten al Magistral, que es el hombre con el que en el momento de tener las pesadillas ha establecido una relación más intensa. La descripción de la pesadilla indica que Fermín de Pas es un diablo disfrazado de clérigo. De nuevo aparecen asociados el deseo erótico, manifestado en Fermín, con la religión, el pecado y el terror: (249,2) «[...] y a mí además, por la carne aterida y erizada me pasaban llagas asquerosas unos fantasmas que eran diablos vestidos por irrisión de clérigos, con casullas y capas pluviales». Fermín de Pas se va a identificar, de forma más clara en las visiones de Ana y de forma más simbólica en otros momentos de la novela, como un depredador sobrenatural que roba almas. En ciertos momentos, el referente más inmediato de la imagen sobrenatural con la que se reviste

al Magistral es el vampiro. La publicación de *Drácula* en Gran Bretaña fue conocida pronto por *Clarín*. Este libro representó un enfrentamiento radical al paradigma que representaba la literatura victoriana, tanto porque presentaba una trama fantástica, poblada de seres sobrenaturales, como porque el vampiro representaba simbólicamente a un seductor con un fuerte contenido sexual. Pues bien: la apariencia física del Magistral es descrita explícitamente en términos similares a la caracterización del vampiro, con una gran capa negra.

(151,1) El manto que el canónigo movía con un ritmo de pasos y suave contoneo iba tomando en sus anchos pliegues, al flotar casi al ras del pavimento... algunas franjas de luz trepaban hasta el rostro del Magistral y ora lo teñían de un verde pálido blanquecino, como de planta sombría, ora le daban viscosa apariencia de planta submarina, ora la palidez de un cadáver.

En varias ocasiones, *Clarín* se refiere a la manera en que el Magistral se envolvía en su manto o lo extendía para parecer más grande –como todo depredador que se dispone a atacar a su víctima–. Incluso, otros aspectos de la vestimenta del Magistral permiten relacionarlo con el vampiro y su *alter ego*, el murciélago: (455,2) «Vestía el Provisor balandrán de alpaca fina con botones muy pequeños, de esclavina cortada en forma de alas de murciélago». No es ésta la única vez en que el Magistral se encuentra con este animal; así, en el siguiente fragmento:

(600,1) quedó solo don Fermín con un murciélago que volaba yendo y viniendo sobre su cabeza, casi tocándole con las alas diabólicas. También el murciélago llegó a molestarle; apenas pasaba volvíase, cada vez era más reducida la órbita de su vuelo.

En muchas ocasiones, el Magistral es descrito entre tinieblas, como señor de la oscuridad. Así, en estos fragmentos:

(152,1) y se sentaron sobre la tarima que rodeaba al confesionario, sumido en tinieblas (602,1) le hizo ver su sombra de cura dibujada fantásticamente sobre la polvorienta carretera.

Pero también es descrito con las habilidades y propiedades del vampiro. Al igual que el vampiro, el Magistral, desde el campanario, contempla la ciudad y se siente su amo, dueño de las almas que en ella habitan. Pero esta sensación se expresa, como en todo depredador, mediante el apetito, las ansias de devorar, el Magistral declara sentir gula ante Vetusta. Los propios habitantes de Vetusta lo describen como el vampiro, y asocian la celebración de la catequesis, a la que él se dedica, con la entrega de sangre y de doncellas a un señor poderoso de cuya influencia no se pueden sustraer.

(300,2) – Es un vampiro espiritual que chupa la sangre de nuestras hijas
– Esto es una especie de contribución de sangre que pagamos al fanatismo
– Esto es una especie de tributo de las cien doncellas.

Y de hecho, el Magistral, de camino a la catequesis, siente la necesidad de morder una rosa –una flor que representa la pasión y es un símbolo frecuente del sexo femenino–, de tal manera que una de las hojas se le queda en la comisura de los labios, como

un colmillo ensangrentado: (275,2) «recordaba el botón de rosa que acababa de mascar, del que un fragmento arrugado se le asomaba de los labios todavía». Si la sangre tiene sabor metálico, el Magistral a veces nota el sabor de la sangre en su boca: (540,1) «y se le antojaba sentir un saborcillo a cobre». El Magistral se siente como el señor de Vetus-ta, *el amo del amo*, porque la ha conquistado. Al igual que el vampiro, él no es el dueño de la ciudad por derecho, sino por la fuerza, por el poder que ejerce sobre todos sus habitantes: (141,1) «¿qué habían hecho? Heredar. ¿y él? Conquistar. Veía en aquella ciudad que se humillaba a sus plantas en derredor el colmo de sus deseos más locos. Era una especie de placer material». Como el vampiro, el Magistral posee habilidades sensoriales extraordinarias, similares a las del lobo. Su capacidad de oír es ultrasensorial.

(142,1) Él oía como en éxtasis de autolatría el chisporroteo de los cirios y de las lámparas; aspiraba la voluptuosidad extraña el ambiente embalsamado... sentía como murmullo de la brisa en las hojas de un bosque el contenido crujir de la seda, el aleteo de los abanicos

Su mirada tiene propiedades únicas, hipnóticas y escudriñadoras, como las de Drácula:

(136,1) aquella mirada la resistían pocos; a unos les daba miedo, a otros asco.

(462,1) detrás de la celosía se le figuró ver un manto negro y dos chispas detrás del manto, dos ojos que brillaban en la oscuridad. ¡y si no hubiese más que los ojos!

(197,1) No le había visto los ojos. No le había visto nada más que los párpados cargados de carne blanca. Debajo de las pestañas asomaba un brillo singular.

En ocasiones, esta mirada es descrita en combinación con una gran palidez de ultratumba: (585,2) «Ana vio a la luz de la lámpara un rostro pálido, unos ojos que la pinchaban como fuego...». En una ocasión, incluso se plantea la posibilidad de que el Magistral fuera capaz de volar al lanzarse desde la torre, lo cual remite a uno de los poderes del vampiro, si bien es cierto que también son reconocibles los ecos de una de las tres tentaciones de Jesús en el fragmento: (161,2) «el Magistral sintió entonces impulsos de arrojar-se de la torre. Lo hubiera hecho a estar seguro de volar sin inconveniente». Su madre, Doña Paula, también parece tener una ascendencia demoníaca y sobrenatural, la llaman *la Muerta* por su blancura pálida. Estos son los rasgos que manifiestan los terrores de Ana, asociados al erotismo. El vampiro, en sí mismo, es una imagen que fusiona el carácter de depredador sexual con el de lo desconocido y, por lo tanto, con el terror, por lo cual se incrementa la correlación entre los dos elementos, erotismo y terror.

No es Ana la única que tiene miedo al reconocer como propios aspectos de su naturaleza que no pueden integrarse en su sistema. De hecho, el Magistral también experimenta una sensación de terror parecida a la que tiene Ana cuando se enfrenta al erotismo, pero en el caso de Fermín de Pas, este terror se manifiesta más bien ante la posibilidad del asesinato y del crimen. Cuando este terror se relaciona con el erotismo, lo hace a través de los celos en la competición amorosa, cuando se plantea la posibilidad de atacar a Mesía.

(390,2) ¡Si yo me arrojara sobre este hombre [...]! Y tuvo miedo de sí mismo. Había leído que en las personas nerviosas, imágenes y aprensiones de este género provocan los actos correspondientes. Se acordó de cierto asesino de los cuentos de Edgar Poe...

En una ocasión, el terror de Fermín de Pas viene motivado por la aparición de la figura de un perro que aparece entre tinieblas, que quizá se pueda asociar a su aspecto más animal, como depredador, y a su terror al enfrentarse a ese aspecto de su naturaleza.

Los terrores del Magistral, por otra parte, se proyectan en la figura de su madre dominante, por lo que no parece que se asocien con el erotismo, al contrario del caso de Ana. Por el contrario, en el caso del Magistral, el reconocimiento de su erotismo viene acompañado de cierto orgullo varonil, incluso retador. Así, en este fragmento, el Magistral se indigna ante la idea de que alguien pueda considerarlo un ser incapaz de tener sexualidad.

(516,2) el Magistral estaba pensando que el cristal helado que oprimía su frente parecía un cuchillo que le iba cercenando los sesos; y pensaba además que su madre al meterle una sotana por la cabeza le había hecho tan desgraciado [...] la idea vulgar, falsa y grosera de comparar al clérigo con el eunuco se le fue metiendo también por el cerebro con la humedad del cristal helado.

La manifestación más directa del poder asesino del Magistral, desprovisto de máscaras al haber perdido ya lo que podía perder, y, por tanto, manifestado como un verdadero depredador, se comprueba en el siguiente fragmento del último capítulo:

(585,2) y se atrevió a dar un paso hacia el confesionario. Entonces crujió con fuerza el cajón sombrío, y brotó de su centro una figura negra, larga. Ana vio a la luz de la lámpara un rostro pálido, unos ojos que pinchaban como fuego, fijos, atónitos como los del Jesús del altar... el Magistral extendió un brazo, dio un paso de asesino hacia la Regenta, que horrorizada, retrocedió hasta tropezar con la tarima [...] Y después, clavándose las uñas en el cuello, [el Magistral] dio media vuelta, como si fuera a caer desplomado... Ana, vencida por el terror cayó de bruces sobre el pavimento de mármol blanco y negro; cayó sin sentido.

El símbolo, pues, que finalmente integra terror y erotismo es el sapo, ser venenoso y demoníaco. A Ana le horrorizan la humedad y los elementos pegajosos; la lluvia y el barro le repugnan hasta el punto de no atreverse a salir a la calle los días de lluvia; también le repugnan los gusanos, que aparecen en sus pesadillas. Al contrario de la lasciva Obdulia, de la que se afirma que no teme la lluvia y el barro. Además, en toda la novela se ha venido asociando la suciedad con el sexo –recordemos las enaguas de Obdulia–. También, las sustancias densas y viscosas –recordemos el chocolate que comparten el Magistral y Teresa o la pasta que amasan Obdulia y el cocinero–. De modo que el sapo es el símbolo perfecto de la integración indisoluble entre el erotismo y el terror: sucio y húmedo por la repugnante secreción de su piel, animal demoníaco, está absolutamente ligado a lo más bajo, a los impulsos terrenales y al pecado. En la novela aparece varias veces, siempre con referencias a lo erótico o a lo terrorífico, como cuando: (413,1) «Un sapo en cuclillas miraba a la Regenta encaramado en una raíz gruesa, que salía de la tierra como una garra. Lo tenía a un palmo de su vestido. Ana dio un grito, tuvo miedo». E inmediatamente después de esta imagen llama a Petra, que lo que está haciendo es mantener una relación sexual con su primo Antonio.

Al final, además, este símbolo de erotismo y terror combinados se concentra metafóricamente en un personaje vinculado a la iglesia, Celedonio. Este personaje, como ya vimos, tiene una sexualidad ambigua y perversa: al sapo también se le supone una sorprendente capacidad para cambiar de figura y aspecto. Erotismo, terror y religión apare-

cen, de esta manera, ligados indisolublemente en la misma imagen: (586,2) «Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo». Ana vuelve a la realidad en medio de las náuseas, con un inmenso asco, y con una sensación insoportable de frustración y enfermedad. No podíamos imaginar un final más desolado y aterrador.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Pedro Antonio de (1974): *Novelas completas*. Madrid: Aguilar.
- Alas, Clarín, Leopoldo (1984): *La Regenta*. Madrid: Cátedra.
- Bataille, Georges (1979): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Kronik, John W. (1987): «El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta*». En: *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*. Universidad de Oviedo, 517–524.
- Nimetz, Michael (1988): «Eros e iglesia en la *Vetusta de Clarín*». En: *La Regenta*, Madrid: Taurus, 190–203.
- Poe, Edgar Allan (1970): *Cuentos*. Madrid: Alianza editorial.
- Stoker, Bram (2002): *Drácula*. Madrid: Suma de Letras.
- Valera, Juan (1970): *Juanita la Larga*. Madrid: Castalia.
- Valis, Noël M. (1987): «Sobre la última frase de *La Regenta*». En: *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*. Universidad de Oviedo, 795–808.

NEZMOŽNOST, NASILJE IN FRUSTRACIJA ... EROTIČNOST IN GROZA V ROMANU *LA REGENTA*

Po uvodu, v katerem so poudarjene razne povezave obeh prevladujočih realističnih estetik z erotiko, fantazijo in grozo, članek preuči vzgojo glavne junakinje Ane Ozores o spolnosti, in nato preide k opisu kataloga perverzij prebivalcev *Vetuste*, da bi pokazal njihove nezmožnosti za ubrano vključevanje erotike v življenje. Nezmožnosti, ki se po eni strani razrešijo z poživaltivijo ali postvaritvijo erotične izkušnje, po drugi strani pa z obupanim in jalovim prizadevanjem, da bi »po mistični poti« vključili to občutje v veljavni moralno religiozni katoliški sistem. Sledi logični korak v tej verigi: ker erotika obstaja in ker ne najde prostora v uveljavljeni družbeni, moralni in verski ureditvi, ker jo nepreklicno krši na takšen ali drugačen način, Ana Ozores in prebivalci *Vetuste* opazujejo erotiko z instinktivno grozo, tako da je erotični vzgib združen z grozo, ki jo navadno izražajo metaforične stvarnosti ali pošatne, odvratne in srhljive fantastike.

SENTIDOS Y SENSUALIDAD PERVERTIDA... EROTISMO Y TERROR EN *LA REGENTA*

Si hay una novela que corrobore el indisociable vínculo, para muchos, entre erotismo y terror, esta ha de ser *La Regenta*, de Leopoldo Alas, *Clarín*. Aquí, haremos el seguimiento de algunos de los episodios eróticos, con sus respectivos terroríficos corolarios, que inundan la obra. Veremos, de este modo, a través de qué elementos y personajes se manifiestan ambos elementos, erotismo y terror; las escenas más representativas, y los tipos de sexualidad que el autor ha querido retratar en la novela.

Los cinco sentidos en relación con lo erótico

Comencemos por el modo en que el autor de *La Regenta* introduce el erotismo a través de los cinco sentidos, tan importantes para entender las sensaciones de los personajes. Aunque, antes, consideremos el interesante punto de vista de Germán Gullón¹ al hablar de otras claves latentes en el texto que quizá en la época de publicación no se llegaron a apreciar lo suficiente. Destaquemos, por ejemplo, esa inquietante «mirada masculina a la mujer» que abre y cierra la obra; primero, con el Magistral, desde lo alto de la torre; y, al final, cuando Celedonio, ese ambiguo personaje que apenas aparece en la trama, se la encuentra en el suelo de la catedral. No podemos obviar todo el simbolismo de la caída que estas dos situaciones –desde arriba, en la torre, y abajo, en el suelo– suponen. Si además recordamos aquello de que «la Regenta cayendo, cayendo era feliz»² queda meridianamente expuesta esta simbología espacial... Pero, como decíamos, la **mirada** masculina a la mujer es prácticamente lo que sustenta la narración, pues toda Vetusta aparece descrita como un teatro, y la «actriz» de ese teatro va a ser Ana Ozores. Por supuesto, en el público también encontramos miradas femeninas, aunque muchas de ellas quizá se acerquen más a la masculinidad, que se siente irremediamente atraída por la belleza de Ana –recordemos a Obdulia en la procesión y ese «deseo vago... de... de... ser hombre» (26.826) o las descripciones que hace Visitación de su amiga. Claro que hay otros actores en ese teatro de Vetusta, pero no es a eso a lo que vamos. Resulta significativa esa mirada porque es la que abre toda la carga erótica de la novela y también la que la cierra, como hemos visto. La torre de la catedral, tan repetidamente señalada como símbolo fálico, el catalejo del Magistral, el hecho de que suba allí para observar sus dominios –su Vetusta– y más en concreto a la Regenta... Todo apunta a esa mirada inicial, esa mirada sensual y cargada de erotismo. Una mirada que, al fin y al cabo, responde al afán de impregnar el texto de sensualidad, de hacer presente, de una u otra manera, todo lo relacionado con lo corporal, los sentidos, «ese permanente llenar el texto de olores, de colores y sonidos, para que los sentidos del lector permanezcan a flor de piel»³. No hay más que recordar ese fuego

¹ Cf. Germán Gullón (2002): «La mirada masculina y la conciencia en *La Regenta*». En: Leopoldo Alas «*Clarín*». *Actas del simposio internacional*. Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.). Barcelona: Universitat, p. 329.

² *La Regenta*, 28.896. Víctor Fuentes (ed.). Madrid: Akal, 1999. Todas las citas de la novela se harán según este texto. Se indica capítulo y página.

³ Gullón, *op. cit.*, p. 329.

en las miradas de que ningún personaje se salva, esas «miradas más ardientes» (1.100) de Obdulia hacia el Magistral, o la mirada de don Álvaro cuando Visitación le habla de Anita: «Ya tenía él en sus ojos, casi siempre apagados, las chispas que saltaban de los de Visita» (8.285), o cuando «de Pas vio a la Regenta más hermosa que nunca: en los ojos traía fuego misterioso...» (25.786).

Sírvanos como ejemplo de otros elementos sensuales el ambiente que va creando el personaje de Obdulia Fandiño por donde pasa, y en especial este pasaje en que se recrea la pasión de don Saturnino Bermúdez hacia la seductora de Vetusta: «Pronto las carcajadas de Obdulia Fandiño, frescas, perladas [...] llenaron el ambiente, profanado ya con el olor mundano de que había infestado la sacristía desde el momento de entrar...» (1.99).

Nótese que resalta aquí también otro sentido: el del **oído**, por esas carcajadas de Obdulia tan sensuales y eróticas, las cuales, junto con su olor, llenan la sacristía de un ambiente totalmente profano, «mundano». Un **olor** que, por lo demás, vuelve loco a don Saturnino cuando se mezcla con el incienso por ese «juntar así los olores místicos y eróticos» (*ibid.*) que cree él tan digno del paraíso⁴. En esta frase tenemos ya la clave de la novela en torno a la cual girarán todos los pensamientos de la protagonista: el misticismo y el erotismo. Así pues, la novela es el resultado de la «dicotomía entre el ser pensante y el ser sensual»⁵, representada principalmente por Ana Ozores.

Mas volvamos a la enumeración de los sentidos en relación con lo erótico. Ya hemos mencionado el sentido de la vista, del olfato y del oído. Faltan ahora los más importantes por ser los que más juego dan dentro de la novela: el **gusto** y el **tacto**. El primero representado, sobre todo, por la cantidad de comida descrita y degustada en toda la obra, y que, además, viene a ser uno de los principales símbolos de lo erótico. No olvidemos los tres grandes banquetes de que somos testigos: dos en las propiedades de los Vegallana (familia que, por lo demás, puede actuar como mediadora principal de lo erótico) y uno en el Casino, sin contar con el del baile. Todos ellos sirven como escenario de los juegos eróticos que los protagonistas buscan, presencian y practican. Pero existen otros ejemplos más concretos de este sentido del gusto tan típicamente erótico. Recordemos a Visitación –cuyas carcajadas, por otro lado, también son peculiares: «Hablaba mucho, a gritos, con diez carcajadas por cada frase» (8.271)– y ese «siempre hablaba con alguna golosina en la boca» (8.279) tan provocativo, tan tremendamente erótico. Sin mencionar el «¡Cómete!» (8.289) que le dirige a su amigo Mesía para que éste ataque a Ana. Pero quizá el mejor ejemplo de las connotaciones sexuales que acarrea este sentido sea el episodio del Magistral en el parque, cuando empieza a jugar con las rosas: «Cuando el botón ya no tuvo más que las arrugadas e informes [hojas] de dentro, don Fermín se lo metió en la boca y mordió con apetito extraño, con una voluptuosidad refinada de que él no se daba cuenta.» (21.678). Más tarde descubriremos que esta escena es sólo un anticipo de lo que don Fermín hace con las niñas de la catequesis, en un fragmento extremadamente erótico.

Y por último, el tacto –tan sexual de por sí y tan bien interpretado en la novela– se enreda con la vida cotidiana de nuestros personajes. Sírvanos de nuevo como ejemplo el personaje de Visita, a quien «al tocarla la mano cuando no tenía guante, notaba el tacto

⁴ Más tarde encontramos que a Ana también le seducen estas mezclas, representadas por el Magistral: «No era en estas palabras [...] donde estaba la dulzura inefable que encontraba Ana en lo que oía: era en la **voz**, en los movimientos, en un **olor** de *incienso espiritual* que parecía entrar hasta el alma.» (13.434. La negrita es mía).

⁵ Gullón, *op. cit.*, p. 332.

el pringue de alguna golosina que Visita acababa de comer» (8.273). Del mismo modo, y para terminar, vemos a Ana cuando se desnuda para meterse en la cama, un pasaje especialmente erótico: «Dejóse caer de bruces sobre aquella blandura suave con los brazos tendidos. Apoyaba la mejilla en la sábana y tenía los ojos muy abiertos. La deleitaba aquel placer del tacto que corría desde la cintura a las sienas.» (3.131). Una voluptuosidad tan patente que, si bien no se menciona explícitamente la masturbación, sí queda esta camuflada entre los pliegues de esa sábana tan blanca y tan suave para quien quiera imaginárselo. ¿Puede haber algo más intensamente erótico que enseñar lo justo para que el lector dé rienda suelta a la fantasía? El mejor ejemplo lo tenemos, además de en estos pasajes de Ana sola en su cuarto, en el tan codiciado beso entre Mesía y la Regenta, que ocurre en un balcón oscuro y no es descrito por el autor; es decir, así como ellos se esconden de los otros personajes para consumir su amor, también se esconden para el lector, que ha de imaginarse lo que ocurre.

Por otro lado, es interesante notar que estos sentidos tan explotados en función del erotismo se encuentran muchas veces relacionados con los pecados capitales, muy recurrentes en el texto y muy propios de personajes como el Magistral –recordemos su avaricia, su codicia– y muchos otros. No será necesario aclarar que nos referimos a la relación entre el pecado de la gula y ese sentido del gusto de que ya hemos hablado –no hay más que pensar en el atracón de sardinas que se da nuestro querido marqués de Vegallana y que luego vomita antes de empezar a comer–, o la relación entre la lujuria y el sentido del tacto, etc. Pecados capitales condenados por una religión que todos se jactan de seguir fielmente y en los que, sin embargo, hay pocos personajes que no caigan.

Cómo se inserta el terror: personajes y escenas

No basta con conocer cuáles son los recursos esenciales para introducir el erotismo en el texto. Sabemos ya que lo sensorial es uno de los vehículos más importantes para ello, pero no es suficiente. Hay personajes con gran sensualidad, y ellos son los que introducen frecuentemente no poca carga erótica. Del mismo modo, encontramos también personajes que representan, por antonomasia, lo terrorífico, lo inquietante, lo oscuro. Por ello es interesante descubrir cómo se engarza lo uno y lo otro, el modo en que *Clarín* lo relaciona.

Intentaré, en consecuencia, sintetizar los procesos en que erotismo y terror van juntos y aquellos en los que erotismo y terror se presuponen. En los ejemplos expuestos hasta aquí, el erotismo se encuentra ligado exclusivamente al campo de los sentidos. Es decir, no siempre que aparecen escenas eróticas han de ir éstas seguidas de otras tantas terroríficas, aunque dicha fórmula sí sea recurrente. Tampoco quiere esto decir que el terror aparezca aislado siempre; lejos de ser así, normalmente aparece ligado a sensaciones, a impresiones que entran directamente por los sentidos, a sentimientos ligados directamente con lo erótico.

Existen, por lo tanto, escenas y personajes que conllevan, con su aparición, una de estas dos sensaciones, o ambas a la vez. Así como hemos visto que Obdulia Fandiño o Visitación Olías de Cuervo podrían representar el erotismo, del mismo modo doña Paula, Petra, doña Petronila, el propio Fermín y en general cualquier personaje que tenga que ver con el clero, representarían el terror. Esta clasificación puede resultar arriesgada y maniquea, en cuanto que no siempre todos estos personajes encarnan el terror; pero, en general, sus figuras van asociadas a ello. Cuando aparecen, un escalofrío estremece al lector, que siente miedo; son personajes que no inspiran precisamente confianza. De entre todos, es doña Paula quien mejor responde a esta sensación de terror, a este terrorismo exclusivo.

Veamos la descripción de la madre del Magistral, cuando aparece por primera vez, cortándole el paso a Petra: «Tenía la figura cortada a hachazos, vestía como una percha [...] Parecía doña Paula, por traje y rostro, una amortajada.» (11.360). O en lo alto de la escalera, esperando a su hijo: «Dispuesta a estorbarle el paso, allí en medio, tiesa, como un fantasma negro, largo y anguloso [...] Cuando su madre callaba y se ponía parches de sebo, daba a entender que no podía estar más enfadada, que estaba furiosa.» (15.475).

Este «fantasma negro, furioso», esta «amortajada», es uno de los personajes con más carga terrorífica de toda la obra. Sin embargo, nunca va ligado al erotismo, sino que se mantiene en su penumbra, a pesar de que, a veces, se ve rodeada de personajes eróticos o de situaciones turbadoramente sensuales. Véanse, sin ir más lejos, las escenas entre el Magistral y su criada, que no necesitan de mayores comentarios: «Teresina quedó a solas con su amo y mientras le servía agua dejando caer el chorro desde muy alto, suspiró discretamente. De Pas la miró, un poco sorprendido. Estaba muy guapa; parecía una virgen de cera.» (15.476). Sin olvidar, por supuesto, la escena en que, por la mañana, Teresina hace la habitación al Magistral con movimientos no precisamente pudorosos y dejando ver quizá más de lo que un clérigo debería (11.355). Todo ello mientras doña Paula duerme, aunque ya sabemos que es ella quien proporciona las doncellas a don Fermín, todas a su plena disposición.

También *Glocester* podría responder a esta exclusiva caracterización de lo horrible, de lo perverso. Un personaje capaz de todo con tal de conseguir sus propósitos, envidioso y terrible. He aquí su primera aparición: «Encontraba el Arcediano [...] relación entre aquella manera de *F* que figuraba su cuerpo y la sagacidad, la astucia, el disimulo, la malicia discreta y hasta el maquiavelismo canónico que era lo que más le importaba.» (2.111).

Este terror exclusivo, sin embargo, no se da en el resto de los personajes asociados con lo terrorífico. Existe siempre cierta ambigüedad, cierta ambivalencia entre terror y erotismo que no deja indiferente al lector. Se manifiesta en los personajes secundarios, y sobre todo en los que llaman la atención por su ambigüedad, es decir, personajes asociados al terror, pero que se ven inmersos en situaciones, provocadas por ellos mismos, que no dejan de ser perversamente eróticas. Son los personajes grotescos, entendiendo grotesco, según Kronik⁶, como la «sensación de incomodidad ante un orden desplazado», una «distorsión de formas más exagerada y problemática que en una simple caricatura». Definición, por lo demás, acertadísima para este tipo de caracteres. Nos referimos, más en concreto, a Celedonio y a doña Petronila. Ambos presentados como repugnantes en un principio, pero actores también de escenas eróticas, en las que por supuesto, no dejan de ser repulsivos.

El Gran Constantino, por ejemplo, aparece por primera vez descrita como «una señora que parecía un fraile» (13.421), que, además, «creíase poco menos que papisa [...] por haber sabido conservar con decoro las tocas de la viudez y por levantar edificios...» (13.444). Muy aborrecida por Ripamilán, pero tratada como una reina por el Magistral, quien, como descubrimos después, la utiliza como celestina y usa su casa para las «confesiones» con la Regenta. A lo largo de la novela aprendemos que se trata de un personaje sucio, rastrero, que actúa de tercera al servicio del Provisor a pesar de su aparente religiosidad; don Fermín la ha educado conforme a sus intereses. Nunca está cuando el

⁶ Cf. John W. Kronik (1987): «El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta*». En: «*Clarín*» y *La Regenta en su tiempo. Actas del simposio internacional*. Oviedo: Universidad, p. 518.

Magistral y Ana hablan en su casa, si llega y les ve se va rápidamente; su dimensión grotesca e inquietante la descubrimos cuando se atreve a besar la frente de Ana: «Fue un beso solemne, apretado, pero frío... Parecía poner allí el sello de una cofradía mojado en hielo.» (18.598). Este elemento grotesco, que encontramos a lo largo de toda la novela, le sirve a *Clarín* para atacar las estructuras sociales y morales de su época. «La supuesta deformación de las líneas normativas de la realidad es, en el fondo, un fiel reflejo de una realidad deforme por naturaleza.»⁷ Algo que, por otro lado, nos recuerda a los esperpentos de Valle-Inclán y da cuenta de la modernidad de esta novela.

Celedonio es el mejor exponente de esa realidad deformada; ese personaje de quien, al principio de la novela, «se podía adivinar futura y próxima perversión de instintos naturales, provocada ya por aberraciones de una educación torcida.» (1.74). Según Germán Suárez Blanco⁸, este personaje está configurado como un sapo; lo vemos, por ejemplo, cuando escupe desde la torre, pues el sapo, en la creencia popular, es peligroso por sus salivazos, con los que puede dejar ciego a quien se le queda mirando, como hará Ana. Su retorcida repugnancia, por otro lado, tendrá su mejor exponente en la última página de la obra, en la que comprobamos que *Clarín* se resiste a despojar de ese ingrediente erótico a sus personajes. El beso que da a la Regenta por curiosidad, ese «deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia» (30.986), cierra la obra y cumple la profecía inicial. Si Celedonio tendía a la perversión de lo natural, digamos, a la homosexualidad —si se puede decir que la heterosexualidad es el instinto natural por antonomasia— ahora siente deseos de pervertir esa tendencia ya pervertida, es decir, de besar a una persona del sexo opuesto. El terror y el erotismo cierran la obra de un modo magistral. Por supuesto, se trata de un aspecto del erotismo que no deja de ser, como veíamos con Petronila, repugnante, viscoso, horrible. Esa perversión de la perversión es, como dice Kronik, «la valorización estética de la fealdad humana, social y moral que *La Regenta* se esfuerza por reproducir»⁹.

¿Acaso se hubieran podido ensamblar mejor en un solo personaje erotismo y terror? Tanto Petronila como Celedonio sintetizan perfectamente esa perturbación que sufre el lector ante un orden desplazado, ante algo que no responde a lo normal, algo que no es lo que se espera que ocurra. Eso es lo grotesco, la parodia, la ironía, la caricatura que inundan la obra. Es el «estímulo a la risa en la cual se siente algo inquietante»¹⁰, y es precisamente esa risa amarga, esa inquietud la que nos transmite la sensación de terror.

Algo parecido a lo que siente el Magistral cuando se entera de que, finalmente, Ana ha sucumbido a Mesía: «Sintió una carcajada de Lucifer dentro del cuerpo; sí, el diablo se le había reído en las entrañas...» (29.922). Un diablo que se ríe de él, que se ríe de su sotana, de su impotencia. Un diablo representado por Celedonio al final de la novela y por otros elementos a lo largo del texto que precede; en este caso ese diablo es lo que lleva dentro Fermín. Para Ana, sin embargo, Mesía será la representación del diablo, la tentación contra la que tiene que luchar constantemente, oponiéndose, además, a Visita, quien «no quería renunciar al placer de ver a su amiga caer donde ella había caído» (16.512). En este caso el diablo representa el erotismo contra el que Ana lucha, mientras que antes, en el

⁷ *Ibid.*; p. 520.

⁸ Cf. Germán Suárez Blanco (1987): «Personajes malditos en *La Regenta*». En: «*Clarín*» y *La Regenta en su tiempo. Actas del simposio internacional*. Oviedo: Universidad, p. 770.

⁹ Kronik, *op. cit.*, p. 524.

¹⁰ *Ibid.*, p. 518.

caso de Celedonio por ejemplo, podría representar perfectamente el terror. De nuevo esta inseparable imbricación entre ambos elementos.

Recapitulemos. Hemos visto que doña Paula suele aparecer como símbolo del terror y que estos dos personajes, Celedonio y Petronila, se caracterizan por su presencia perturbadora, por la dimensión grotesca que pivota sobre ellos pero que inunda toda la obra. Vamos a ver ahora a esos otros personajes perversos, que llevan el diablo dentro y que aparecen indistintamente en situaciones terroríficas y eróticas. Para hacernos una idea, bastará con sistematizar las características de Petra, la criada de Ana, y del Magistral, como representantes de dicho prototipo.

Empecemos por Petra, quien al principio de la novela no resulta especialmente repugnante, aunque sí tiene ese matiz extraño y oscuro que irá en aumento hasta llegar a esa sensación final que provoca la repulsión y el escalofrío del lector. Lo mismo ocurre con el Magistral, protagonista de intensos momentos eróticos, pero sumido siempre en una cierta oscuridad, que le rodea como un aura misteriosa. Esa es la razón por la que resultan –la «rubia lúbrica» y el misterioso Magistral– el gozne esencial, el lugar de encuentro de esos dos motivos. Veamos la primera aparición de la criada de Ana Ozores: «entraba Petra, su doncella, asustada, casi desnuda...» (3.141); más tarde se la describe así: «Su hermosura podía excitar deseos, pero difícilmente producir simpatías [...]. Era buena para todo, y se aburría en casa de Quintanar, donde no había aventuras ni propias ni ajenas.» (9.291).

Ya desde el principio queda claro que se trata de un personaje perverso donde los haya, deseoso del mal del prójimo. Su presencia es siempre inquietante; ávida de malas acciones, espera siempre el momento de descubrir los trapos sucios de cada casa. Es fácil de ilustrarlo textualmente cuando leemos cosas como esa «delicia morbosa» con la que «la rubia lúbrica olfateaba la deshonra de aquel hogar» (10.338). Quizá sobre aclarar la mezcla de perversidad y erotismo que este personaje encierra en afirmaciones como esta. Por supuesto, será ella quien, al final de la novela, lleve las riendas del juego; *Clarín* pone el destino de todos los protagonistas en manos de esta rubia lúbrica, maquiavélica y terrible. ¿Qué final se puede esperar, pues, si todo está en su poder? Sólo hay un final posible, y el autor lo sabía perfectamente.

Don Fermín de Pas es uno de los protagonistas de la novela, el primero que aparece, y se le describe así:

Los ojos del Magistral, verdes [...], de en medio de aquella crasitud pegajosa salía un resplandor punzante, que era una sorpresa desagradable, como una aguja en una almohada de plumas [...]. Aquella nariz era la obra muerta en aquel rostro todo expresión [...]. Labios largos y delgados, finos, pálidos [...]. Expresión de prudencia de la que toca en cobarde hipocresía y anuncia frío y calculador egoísmo [...], un cuello de atleta [...] hubiera sido en su aldea [...] el mozo de más partido... (1.75).

Asentada queda desde su primera aparición la tan lograda mezcla de sensualidad y terror con que se construye a este personaje. Vemos esos ojos verdes, bellos, pero tradicionalmente relacionados con el mal¹¹, que además guardan una sorpresa desagradable,

¹¹ Cf. Julio Rodríguez Puértolas (2002): «Clarín: literatura y modernidad». En: *Congreso Internacional Leopoldo Alas «Clarín» en su centenario (1901–2001). Espejo de una época*. Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.). Madrid: Universidad San Pablo CEU, p. 131.

tan desagradable como una aguja dentro de una almohada de plumas. La mezcla ambigua de lo inquietante y lo erótico, alcanza en este personaje su mejor expresión.

Nos detendremos ahora en un par de escenas para mostrar esa doble cara de la moneda erotismo-terror que representa el Magistral. Recordemos, por ejemplo, la tan significativa en que se encuentra él solo frente al espejo: «Estaba desnudo de medio cuerpo arriba. El cuello robusto parecía más fuerte ahora [...]. Los brazos de vello negro ensortijado, lo mismo que el pecho alto y fuerte, parecían de un atleta.» (9.358). Se le compara después con Hércules, metáfora que le perseguirá durante toda la novela. A pesar de esta sensualidad manifiesta, unas líneas más abajo vemos que «miraba con tristeza sus músculos de acero, de una fuerza inútil», algo que inevitablemente recuerda a esa «hermosura inútil» que flagelará Ana para intentar acallar la sensualidad que la desborda, para desviar la carga sensual hacia la vertiente mística y alejarse de la puramente erótica (23.757). Afinidad entre los dos protagonistas que no deja de ser llamativa. Importantes resultan también las escenas en que ambos se encuentran solos, las chispas que salen de sus ojos, aunque cada uno aliente íntimas expectativas muy diferentes. En el Magistral esta sensualidad se convertirá en trágica por la sotana en donde se oculta y que le esconde y le reprime: «En cuanto se abrochó el alzacuello, el Magistral volvió a ser la imagen de la mansedumbre cristiana [...] seguía siendo esbelto, pero no formidable. Se parecía un poco a su querida torre de la catedral, también robusta [...] pero de piedra» (9.358).

El terror aquí es consecuencia de esa sotana que actúa como cadena y que al reprimir los verdaderos deseos de su poseedor, consigue que este saque su lado más terrible, más abominable. No hay más que recordar la escena en que don Fermín y Quintanar van a buscar a los muchachos al bosque, en medio de una tormenta y de un ambiente tenebroso: «Arrastrando con dificultad el balandrán empapado que pesaba arrobas, la sotana desgarrada a trechos y cubierta de lodo y telarañas mojadas.» (28.874). Esta vez son las telarañas el símbolo del terror, de lo inquietante, de lo asqueroso e inevitable, la materia que no deja avanzar al cura en su ansiosa búsqueda, al igual que la sotana, comparada en muchas ocasiones de la novela con unas cadenas que lo aherrajan.

Ana Ozores y Fermín de Pas son personajes, en su erotismo frustrado, profundamente afines; veamos cómo cada uno a su manera se lamenta de su situación en el mundo, de la vida que llevan, sujeta a las constantes represiones de su sensualidad... Primero la Regenta:

Ella se moría de hastío. Tenía veintisiete años, la juventud huía [...] y no había gozado una sola vez esas delicias del amor de que hablan todos [...]. El amor es lo único que vale la pena de vivir, había ella oído y leído muchas veces [...]. Y recordaba entre avergonzada y furiosa que su luna de miel había sido [...] un sarcasmo en el fondo. (10.327).

Su vida entera es un «presidio de castidad» tan trágico, que es fácil entender el desenlace final de la novela y las razones por las que elige a ese «gallito» inculto y vanidoso como amante... Veamos ahora el hastío del Magistral:

Él necesitaba un amor más blando que el de doña Paula [...]. Le faltaba compañía en el mundo; era indudable [...]. De repente se acordó de sus treinta y cinco años, de la vida estéril que había tenido [...]. Se tuvo una lástima tiernísima [...], lloraba para dentro, mirando la luna a través de unas telarañas de hilos de lágrimas... (15.493-4).

De nuevo las telarañas... Es esa intelectualidad, de la que carecen los demás personajes de *Vetusta*, propia únicamente de ellos, la que causa el nihilismo y el pesimismo de los dos protagonistas... Es claro que cuanto más sabe uno, menos satisfecho está con lo que tiene, más anhela, más desea... *Clarín*, con esta confundida dualidad, nos pone ante la auténtica muralla que los separa, una muralla hecha de tela, la sotana... El destino y los anhelos de ambos, la satisfacción de una sexualidad reprimida durante toda la vida, quedan lastrados por la condición de clérigo de don Fermín; por eso, cada uno tiende a una solución diferente: la Regenta hacia el sexo con otro, Álvaro Mesía, un donjuán de pueblo, y el Magistral hacia los celos, la ira, la furia y el terror...

En Ana Ozores no hay rastro alguno de perversidad, no vemos en ella la maldad de Visita, por ejemplo, con sus dejos perversos y sus ansias de destrucción de lo virtuoso... Ana no es así, ella es un personaje aparte, sólo busca la felicidad propia, la tranquilidad interior, la plenitud... Esto, por supuesto, no quiere decir que acierte con sus decisiones, de hecho todo el desenlace trágico será causado por sus actos, pero sin mala intención por su parte... Sin embargo, la inocencia de Ana se ve constantemente atacada por los demás personajes, que representan una maldad, por lo común, cutre y terrible, que busca un placer insano en la desgracia ajena...

Ella es el blanco erótico de la novela y el blanco del sórdido terror que la atraviesa... Ana acaba de confesar con el Magistral y está tan plétórica que propone a Petra ir a dar un paseo por el campo. Llegan a la fuente de Mari-Pepa, de repente Ana se ve rodeada por una naturaleza ideal y empieza a recordar las dulces palabras del Magistral, quien la ha embaucado con su brillante elocuencia y con metáforas que no dejan de ser eróticas; por ejemplo la del río, «ella se había visto con su traje de baño, sin mangas [...] y en la orilla estaba el Magistral con su roquete blanquísimo» (9.296). Está tremendamente cegada por la maestría de don Fermín, le idolatra, piensa en él como en un ejemplo a seguir. Pero, de pronto,

...volvió a la realidad. Todo quedó en la sombra [...]. La sombra y el frío fueron repentinos. [...]. Un sapo en cuclillas miraba a la Regenta encaramado en una raíz gruesa [...], Ana dio un grito, tuvo miedo. Se le figuró que aquel sapo había estado oyéndola pensar y se burlaba de sus ilusiones (9.301).

Escena terrible donde las haya, en donde el sapo aparece como símbolo de lo oscuro, de lo terrible, con su viscosa realidad... Volvemos a ese juego con los sentidos, siempre relacionado con la muerte, e incluso con anomalías de orden sexual; la aparición de este animal no deja indiferente al lector, que se cuestiona el porqué de su repentina presencia. Este sapo se burla de Ana, de sus ilusiones, como antes el Magistral sentía las carcajadas de Lucifer dentro: de nuevo el paralelismo entre los protagonistas... Sin embargo, en este caso el sapo representa la cara oculta del clérigo don Fermín, eso que Ana todavía no conoce. Es como la metáfora del interior de los personajes, incluso, más adelante, de la misma Ana... Estamos ante el mundo en putrefacción, un mundo lleno de tabúes, con dos caras, la pública y la privada, la moral aparente y la inmoralidad real, las sonrisas falsas y las depravaciones palpables...

Además, es interesante notar el grave contraste¹² entre erotismo y terror que, unas líneas más abajo, se da entre la aterrorizada Ana y su lúbrica criada, Petra, quien viene de

¹² Sigo aquí a Gullón, *op. cit.*, p. 334.

ver a su primo el molinero. La primera estaba ensimismada en las palabras del Magistral y la segunda ha ido a disfrutar de placeres no precisamente místicos. Por ello, ha de aparecer la naturaleza, tomando la forma de un sapo, para que Ana sienta frío y sus sentidos despierten. Esos sentidos –cauces de lo erótico– que al final de la novela ganarán la lucha contra la impostura espiritual... La mirada del sapo simboliza, para Gullón, «la fuerza de la primera naturaleza, es una mirada viscosa del hombre que Ana siente desde niña con el amante de la institutriz, hasta el Magistral, que la busca desde la torre de la catedral»¹³.

La escena del sapo representaría, pues, el paso del erotismo al terror, de la sensualidad ilusionada a una oscura inquietud... La Regenta piensa en el Magistral con voluptuosidad inocente y de repente se encuentra sumida en una oscuridad aterradora. Algo parecido ocurrirá en otros momentos de la obra, sobre todo cuando Ana piensa en don Álvaro Mesía y acto seguido un escalofrío le recorre el cuerpo. También vemos esto en el Magistral, que va a la celebración del santo de Paquito Vegallana, y con la escena del columpio queda don Fermín como símbolo de lo erótico, de la fuerza masculina. Pero luego, a pesar de que decide no ir al Vivero a seguir con la celebración, se queda en el Espolón esperando que lleguen las carrozas hasta que se hace de noche:

Quedó solo don Fermín con un murciélago que volaba yendo y viniendo sobre su cabeza, casi tocándole con las alas diabólicas [...], cada vez que veía al animalucho encima sentía un poco de frío en las raíces del pelo [...]. La brisa se dormía y el silbido de los sapos llenaba el campo de perezosa tristeza... (14.470).

De nuevo todo ese imaginario terrorífico propio de la novela gótica, del que se vale el autor para equilibrar la balanza y para inquietar más y más al lector. Un murciélago diabólico que sobrevuela a don Fermín, y que incluso se podría identificar con él mismo, por esas alas que recuerdan a su sotana, esos escalofríos en las raíces del pelo, los sapos lejanos... Todo apunta a ello, a esa viscosidad podrida que en la novela suele identificarse con el «elemento clerical», que diría el poeta Cármenes.

En relación con el Magistral, cabe destacar también la parte en que va al Vivero a visitar a los Quintanar, que celebran comidas muy frecuentemente, y, como llega tarde, Petra le conduce por el bosque para buscar a la comitiva. Paran a descansar cerca de una cabaña de leñador que hay en la colina y acaban entrando en ella; estamos ante uno de los momentos más eróticos de toda la novela. Pero más tarde, después de comer, comienza a llover y el Magistral obliga a don Víctor a ir en busca de Ana. Esta escena es una de las más terroríficas protagonizadas por don Fermín, le vemos furioso, «ciego», con «el corazón, que reventaba de celos» (28.874–5) y muy violento, «dispuesto a matar si era preciso» (*ibid.*) y sobre todo: bajo la lluvia, rodeado de telarañas, con la sotana empapada y hecha jirones. Queda claro el gran contraste entre ambas escenas, una de las más eróticas seguida inmediatamente de una de las más terroríficas.

En cuanto a Ana, la vemos en un momento dado fantaseando con Mesía, y acto seguido entra en el despacho de su marido a oscuras, quedando atrapada por esas «tenazas inflexibles que oprimían la carne con fuerza» (10.323). De nuevo, un momento erótico seguido de uno terrorífico. Sin mencionar el hecho de que Ana se vea atrapada en la oscuridad, impotente y abandonada en su propia casa, y sólo tenga a Petra, criada perver-

¹³ *Ibid.*

sa, para ayudarla. Más tarde, cuando sale al jardín llena de ira y de vergüenza, se nos presenta un paisaje poco menos que abrumador: «Vetusta quedó envuelta en la sombra. La torre de la catedral [...] ya no fue más que un fantasma puntiagudo; más sombra en la sombra.» (10.329). Acto seguido aparece un bulto en medio de esa oscuridad: don Álvaro Mesía ha ido a rondar a Ana y esta, al sentirlo, huye. Como indica Víctor Fuentes¹⁴, esta sombra de la catedral aparece «como personificación de la parte instintiva», como una «invocación inconsciente del deseo de Ana para que aparezca Álvaro». Algo parecido a lo que decíamos del llamamiento a los sentidos mediante la grotesca presencia del sapo. Existe una indudable trama erótico-terrorífica, en todas estas escenas, que apunta a una de las claves interpretativas más centrales de esta novela. Y es la religión uno de los elementos más típicamente terroríficos dentro de la misma...

Ya vimos al maquiavélico *Glocester*, pero ahora detengámonos en otros aspectos... La torre de la catedral, por ejemplo, siempre presente, aparece como dominadora de Vetusta, por encima de todo, oscura, sombría, triunfante. Por ejemplo, en el extraordinario capítulo en que se nos describe la lluvia en Vetusta; todo aparece disuelto bajo esa lluvia excepto la torre de la catedral, que «aparecía a lo lejos [...] como un mástil sumergido» (18.575), es la única que sobrevive, el mástil de la torre quedará siempre aunque la ciudad se hunda, será la única que siga ahí, poderosa, inextinguible. Vimos que era la «querida torre» de don Fermín, pues este aparece ya desde el primer capítulo como extensión o personificación de esa torre y de ese poder sobre el pueblo. Pero poco a poco, y gracias a la destrucción de Ana, don Fermín irá perdiendo poder. También su madre, quien al controlar al mismo Fermín controla a toda Vetusta, aparece en algunos momentos con la forma de esa torre, recordemos a ese «fantasma negro, largo y anguloso» en lo alto de la escalera, que bien podría ser la descripción de la propia torre de la catedral.

En un momento dado, se encuentra Fermín reflexionando sobre Ana y la manera en que mejor podría controlarla, y piensa: «¿Cómo dominarla si quería sublevarse? No había modo. ¿Por el terror de la religión? Patarata. La religión para aquella señora nunca podía ser el terror.» (17.554). Así, aparece explícitamente el uso de la religión como medio para captar y manipular a la gente, ese temor de Dios usado para intereses propios, el terror al más allá. En definitiva, la religión como terror es una idea que ronda toda la novela como los murciélagos aquellos sobrevolaban la cabeza del Magistral...

Recordemos el famoso sueño de Ana, que en el capítulo anterior ha ido con el Magistral por primera vez a casa de doña Petronila Rianzares. Allí el ambiente no es precisamente espiritual, para empezar está ese «gato blanco, gordo, de cola opulenta y de curvas elegantes» (18.595) que ronda a los personajes, símbolo tremendamente erótico; también el ambiente, que «estaba ligeramente perfumado» –de nuevo esa insistencia en los olores, que nos introducen en una situación tan sensual como profana–; además, como indica V. Fuentes¹⁵, esta casa «tiene mucho de cuarto de citas», lo cual nos sitúa ya de un modo irremediable ante una escena erótica donde las haya. Con este escenario de fondo, Ana se entrega al poder del Magistral, para gran alegría de este, y al final del capítulo vemos que «don Fermín, sin pensar en contenerse, cogió una mano de la Regenta» y «la oprimió entre las suyas sacudiéndola» (18.597–8). De pronto entra doña Petronila y es entonces cuando le da ese beso frío, solemne, del que ya hemos hablado. Acaba así el capítulo y comienza el siguiente, con la terrible enfermedad de Ana y esos «sueños poblados de

¹⁴ En la nota 17 a este mismo pasaje de la edición que manejamos.

¹⁵ Nota 21 a este pasaje.

larvas» (19.599) de los que queríamos hablar. A través de esa convalecencia, la protagonista va recordando el pasado invierno y las causas de su enfermedad... La narración de los hechos se ve mezclada con sus sueños, pensamientos y reacciones... Así, después de la escena erótica que hemos descrito, nos adentramos en un capítulo lleno de enfermedad, confusión, muerte, terror:

Ana tuvo aquellas noches sueños horribles [...]. Parecía sentir todavía el roce de los fantasmas groseros y cínicos, cubiertos de peste; oler hediondas emanaciones de sus podredumbres, respirar en la atmósfera fría, casi viscosa, de los subterráneos en que el delirio la aprisionaba... (19.611).

El pasaje es muy extenso y en él vemos ya muchos de esos fantasmas groseros –que recuerdan a la fantasmagórica torre de la catedral, o a don Fermín y su madre– que huelen a podredumbre; los aromas eróticos y sensuales se transforman ahora en algo podrido y estancado (una vez más). Además, el ambiente, antes perfumado y suave, es aquí frío y viscoso como el sapo, como la religión misma, como muchos de los personajes que pueblan la novela. Vemos después «andrajosos vestiglos» que se ríen «a carcajadas» (de nuevo las carcajadas diabólicas de la locura, de Lucifer, de la maldad y del horror). Carcajadas deformadas que nada tienen que ver con esa risa característica de Visitación... ¿o quizá sí? Más tarde se nos habla de «larvas asquerosas», con «casullas de oro». Lo religioso como símbolo del terror queda más que patente, y por si fuera poco, hay unos «manteos que al tocarlos eran como alas de murciélago» (19.612). Ese murciélago que hace poco rondaba la cabeza del Magistral aparece aquí, y las alas, también mencionadas, son comparadas con un manto: puede ser cualquier manto, o puede ser el de don Fermín. No hay un pasaje más terrorífico en toda la novela y resulta significativo que tenga que ver con el mundo de los sueños, del inconsciente de Anita, pues ahí dentro es donde están todos los problemas... Por eso vemos que la obligan esos vestiglos a pasar por un agujero angosto, que bien podría ser Vetusta, que se ríe de ella a carcajadas y juega con su persona como le viene en gana. Ya hemos visto que el Magistral aparece indirectamente y por lo tanto, este sueño reúne todas las preocupaciones de la Regenta, todos sus miedos, sus terrores, sus obsesiones...

El terror, pues, es, una y otra vez, la otra cara de la pulsión erótica, ya sea ilusa e inocente, ya sea perversa o retorcida, da igual; es la consecuencia invariable de la pasión desenfrenada... Una escena erótica, en efecto, va siempre seguida por una terrorífica, pero continuemos...

Cómo se manifiesta la sexualidad

Parece claro que *Clarín*, en esta novela, describe a sus personajes, muchas veces, en función de sus tendencias sexuales... Y ello está, según creo, íntimamente relacionado con el binomio expuesto erotismo/terror. Parece como si *Clarín* se hubiese propuesto retratar a una sociedad llena de limitaciones, represiones, anormalidades, elementos grotescos e inmorales...

Tenemos personajes masculinos afeminados, como Celedonio, a quien ya hemos tratado, o como don Anacleto, un familiar del obispo que apenas aparece dos veces en la novela, una de ellas mencionado por el mismo Celedonio, quien le imita, y otra en la antesala del obispo, jugando al tute, y se nos presenta como «hermoso, rubio, de movi-

mientos suaves y ondulantes [...], perfumado» (12.385) O ese «deseo vago de ser hombre» que le invade a Obdulia Fandiño cuando ve desfilar a Ana descalza en la procesión, en una escena con claros tinteslésbicos, al igual que la ya mencionada descripción que hace Visita de su amiga Ana: «Ella es hermosa, Alvarín, hermosa, hermosa [...]. ¡Cómo se ríe cuando está en el ataque! Tiene los ojos llenos de lágrimas, y en la boca unos pliegues tentadores, y dentro de la remonísima garganta suenan unos ruidos, unos ayes...» (8.284). O qué decir de doña Petronila... En cualquier caso, no resulta raro en la novela el que también las mujeres, como los hombres, se sientan atraídas por la Regenta...

Y qué decir del adulterio, consustancial a la vida de los habitantes de la novela... Ya sabemos que ningún personaje se salva de ser infiel; ni siquiera el propio don Víctor, dentro de su impotencia, puede jactarse de ser inocente, o el marqués de Vegallana, jefe del partido conservador, que va dejando aldeanas embarazadas por todos los pueblos de las afueras de Vetusta... Es interesante marcar la ironía con que trata el autor este cinismo cuando el marqués tacha de «nauseabundo» el escándalo del duelo: «esto lo dijo el marqués de Vegallana, que tenía en la aldea todos sus hijos ilegítimos» (30.976). Lo que deja a las claras la doble moral adúltera retratada en la novela.

Nos parece, además, imprescindible mencionar el fetichismo, es decir, elementos, animados o inanimados, que son, por unas razones o por otras, símbolos de lo erótico, adorados y tratados como más de lo que son. Válganos como ejemplo el guante que se olvida el Magistral en casa de los Ozores, que encuentra Frígilis y luego es arrebatado por Petra y guardado con gran celo. También el crucifijo que le regala don Fermín a Ana y que ésta «sacó del seno [...] y sobre el marfil caliente y amarillo puso los labios» (20.668): es objeto de culto erótico y actúa como fetiche para el lector... No olvidemos que Ana lo lleva escondido en el pecho y al besarlo sabemos que está caliente por haber estado ahí. Pero, en cualquier caso, quizá el ejemplo más claro de fetichismo lo tengamos en la procesión, en los pies de Ana, descalzos, que son objeto de atención de toda Vetusta... Nunca los «desnudos hombros», los «brazos de marfil», la «espalda de curvas vertiginosas» de Obdulia Fandiño fueron tan admirados como los «dos pies descalzos que apenas se podían entrever de vez en cuando debajo del terciopelo morado de la *nazarena*» (26.825).

O ese ligero tono de pedofilia que da *Clarín* al episodio del catecismo de las niñas de Vetusta... Ya hemos mencionado a don Fermín y las rosas que come de camino a la catedral, donde le aguardan esas «niñas de siete a catorce años» (21.679), a quienes los catequistas

repreden [...] con palabras de miel y sonrisas paternas y se meten entre banco y banco mezclando lo negro de sus manteos [...] con las faldas cortas de colores vivos, y el blanco nieve de las medias que ciñen pantorrillas de mujer a las que el traje largo no dio todavía patente de tales. (21.680).

O el sadomasoquismo de Petra, que, según Suárez Blanco¹⁶, es uno de los personajes malditos más importantes, pues sigue al pie de la letra la filosofía del marqués de Sade: «*El mayor dolor de los demás cuenta siempre menos que mi deleite. No importa si debo comprar el goce más mínimo con una inaudita acumulación de maldades.*» Su placer, en

¹⁶ Usamos a continuación un texto de Sade citado por Suárez Blanco a través de la obra *Lautrémont et Sade* de Maurice Blanchot; cf. nota 8 del artículo de Suárez Blanco que manejamos; p. 775.

efecto, está en función del sufrimiento de los demás... Ella desea al Magistral y quiere ver hundida a la Regenta, su señora, por envidia y por rencor. Disfruta sabiendo que el desenlace trágico de la historia está en sus manos y juega con todos los personajes, los manipula, incluso a Fermín y a Mesía, aun cuando éstos creen tenerla a su disposición. También Visita es un personaje sádico en este sentido, pues, como hemos visto, disfruta con la caída de Ana en las redes de Álvaro, y si no, baste con mencionar ese: «Quería ver aquel armiño en el lodo» (8.282).

Resulta interesantísimo recordar la posibilidad de que *Clarín* hubiese leído a Sade... Esta tesis la sostiene Paula Préneron¹⁷ al hablar del asombroso parecido que se da entre la dinámica de la obra *Justina o los infortunios de la virtud*¹⁸ y la de *La Regenta*... Tanto Justina como Ana quieren ser buenas y virtuosas, elevar su espíritu, y sin embargo ambas son constantemente vencidas por la realidad, por la materia. Aunque Préneron no ahonda en las claras diferencias que existen... Para empezar, Ana tiene un claro instinto sexual que es el que la lleva a caer definitivamente en lo carnal; sin embargo, Justina nunca siente un deseo sexual claro, siempre se ve obligada por los demás a hacer lo que hace... Por lo tanto, el gran dilema que sustenta la obra de *Clarín* no aparece en la de Sade, pues Justina no decide nada, no se debate entre lo espiritual y lo carnal, ella solamente busca lo espiritual y se ve arrastrada irremediabilmente a lo carnal... Sade nos demuestra mediante su derrota lo imposible que resulta intentar ser bueno en este mundo en que vivimos, y eso quizá es también lo que expone *Clarín*, pero éste no se conforma con tal reconocimiento; el marqués sólo nos invita a disfrutar mientras se pueda... Filosofías muy dispares, como se ve... Además, la expresión de una sexualidad tan explícita y brutal, característica del autor francés, resulta poco menos que inconcebible en nuestra novela... En lo que sí estoy de acuerdo con Préneron es en que tanto para Ana como para Justina, «la realidad, que ambas pretenden negar, se encarga de desbaratar todo ideal espiritual, y les prueba una y otra vez que son sólo un elemento más de la naturaleza»¹⁹. Parece evidente el trasfondo sadomasoquista en diversos personajes y escenas de la novela, por ejemplo en el famoso episodio de autoflagelación de Ana... Asimismo vemos que la propia protagonista se regodea en mantener la tentación, prefiere sufrir esa tentación antes que rechazar directamente a Mesía: «La tentación era suya, su único placer. ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar!» (9.315). Es evidente el motivo masoquista que forma parte de su personalidad. También Mesía es un personaje con tintes sadomasoquistas muy concretos: esas luchas, que él mismo narra, con una aldeana llamada Ramona, a quien viola, o las confesiones que obliga a hacer a sus amantes: «En los momentos de pasión desenfrenada a que él arrastraba a la hembra siempre que podía, para hacerla degradarse y gozar él de veras con algo nuevo, obligaba a su víctima a desnudar el alma en su presencia...» (13.433). En esta mezcla de lo sagrado y lo sexual, tan típica de Sade, muchos personajes encuentran un gozo infinito. Hay una escena de burla directa de la eucaristía protagonizada nada más y nada menos que por el Magistral: cuando le da los bizcochos mojados en chocolate a Teresina, su criada, «y así todas las mañanas» (21.706). Transparente ironía el retratar esta costumbre con la rutina propia

¹⁷ Cf. Paula Préneron Vinche (1996): «*La Regenta*: condena del libertinaje». En: *El influjo de Sade en Flaubert y «Clarín»*. Alicante: Universidad, pp. 161–196.

¹⁸ Cf. Marqués de Sade (2003): *Justina o los infortunios de la virtud*. Isabel Brouard (ed.). Madrid: Cátedra.

¹⁹ Préneron, *op. cit.*, p. 172.

del culto religioso, y sobre todo, protagonizada por un clérigo²⁰. Por supuesto, en esta imbricación morbosa de lo religioso y lo sexual no hemos de pasar por alto los amores del Magistral con sus doncellas, proporcionadas además por su propia madre, como sabemos.

Existe otra profanación de los hábitos religiosos muy bien señalada por Valis²¹. Ocurre en la escena final, «repleta de alusiones eucarísticas», en cuanto que Celedonio, monaguillo de la catedral, hace de «hostiero» depositando ese asqueroso beso en la boca de Ana, que es la que recibe la «sagrada forma». Este episodio final sugiere, según Valis, «la conjunción de dos mundos distintos que, aunque ligados entre sí, no pueden reconciliarse»²². Dos mundos radicalmente distintos y opuestos, pero tan íntimamente unidos en la historia de España, que le resulta imposible a un autor como *Clarín* no enlazarlos...

Recordemos las escenas de don Saturnino y Obdulia en la catedral, con esos juegos morbosos, más morbosos todavía por situarse en un lugar religioso. O ese olor ya mencionado del Magistral, mezcla de «incienso espiritual» con una sensualidad propia del gato de doña Petronila. Recordemos también la escena de la catedral en Nochebuena y esa especie de orgía que se forma con todo el pueblo junto y frotándose, que podría recordar a una escena del mismo Sade... Y por supuesto, el crucifijo, señalado como fetiche, actúa también como enlace entre lo que representa –la religión– y donde está situado –el pecho de Ana, tan codiciado por toda Vetusta.

La «corrupción» de los habitantes de Vetusta no tendría mayor trascendencia si todos la aceptasen tal como es, como fruto natural de las pulsiones eróticas; sin embargo, con una hipocresía llevada hasta extremos «aterradores» y perversos, todos se jactan de actuar «moralmente» y es eso precisamente lo que convierte a sus actos en actos degradados, horribles y perversos... Señalemos, por último y siguiendo las palabras de Fuentes²³, que «la inquietud religiosa», tan ligada al terror, y «el misticismo vinculado al erotismo» son grandes constantes de la época decadentista y, por supuesto, son las que sustentan nuestra obra. En efecto, el juego entre erotismo y terror es uno de los pilares de *La Regenta* y eso hemos intentado demostrar; dejemos a Fermín de Pas la última palabra, cuando furioso e iracundo escribe a Ana una carta que luego romperá y que contiene estas palabras:

Yo soy tu esposo; me lo has prometido de cien maneras; [...]. Toda eres mía, sobre todo porque te quiero como tu miserable vetustense y el aragonés no te pueden querer [...]. Las olvidaste... por un **cacho de carne fofa**, relamida por todas las mujeres malas del pueblo... (30.950)²⁴.

²⁰ He seguido hasta aquí, con variaciones y ampliaciones mías, la obra de Préneron, *op. cit.*, para desarrollar el tema del sadomasoquismo.

²¹ Noël M. Valis, *op. cit.*, p. 798.

²² *Ibid.*, p. 799.

²³ Introducción a la edición señalada de *La Regenta* de Víctor Fuentes, p. 18.

²⁴ La negrita es mía.

BIBLIOGRAFÍA

- Alas, Clarín, Leopoldo (1999): *La Regenta*. Víctor Fuentes (ed.). Madrid: Akal, 1999.
- Blanco Aguinaga, C.; Rodríguez Puértolas, J.; Zavala, I. M. (1986): *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 2. Madrid: Castalia, 129–218.
- Gullón, Germán (2002): «La mirada masculina y la conciencia en *La Regenta*». En: *Leopoldo Alas «Clarín»*. *Actas del simposio internacional (Barcelona, abril de 2001)*. Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.). Barcelona: Universitat, 325–36.
- Kronik, John W. (1987): «El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta*». En: «Clarín» y *La Regenta en su tiempo*. *Actas del simposio internacional*. Oviedo: Universidad, 517–24.
- Préneron Vinche, Paula (1996): *El influjo de Sade en Flaubert y «Clarín»*. Alicante: Universidad.
- Quiroga, Horacio (1989): «El almohadón de pluma». En: *De los perseguidos, de amor, de locura y de muerte*. Madrid: Aguilar, 70–76.
- Rodríguez Puértolas, Julio (2002): «Clarín: literatura y modernidad». En: *Congreso internacional Leopoldo Alas «Clarín» en su centenario (1901–2001)*. *Espejo de una época*. Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.). Madrid: Universidad San Pablo CEU, 121–146.
- Sade, Marqués de (2003): *Justina o los infortunios de la virtud*. Isabel Brouard (ed.). Madrid: Cátedra.
- Suárez Blanco, Germán (1987): «Personajes malditos en *La Regenta*». En: «Clarín» y *La Regenta en su tiempo*. *Actas del simposio internacional*. Oviedo: Universidad, 767–77.
- Valis, Noël M. (1987): «Sobre la última frase de *La Regenta*». En: «Clarín» y *La Regenta en su tiempo*. *Actas del simposio internacional*. Oviedo: Universidad, 795–808.

ČUTI IN PERVERTIRANA ČUTNOST ... EROTIČNOST IN GROZA V ROMANU *LA REGENTA*

V pričujočem delu poskušamo prikazati dva izmed temeljnih stebrov, na katere se opira *La Regenta*: erotika in groza. V ta namen smo članek razdelili na tri dele. V prvem so sistematično naštete erotične prvine, ki pronicajo skozi »občutljivost« in čutnost likov. Nato smo poskušali razčleniti način, kako se mnoge izmed teh erotičnih prvin in likov povezujejo s grozljivimi prizori in oblikami vedënja. V zadnjem delu pa smo poskušali podati kratek, shematičen oris ali vzorčni prikaz spolnih nagnjenj in perverzij, ki so razvite v romanu.

LA TEORÍA NARRATIVA EN LA OBRA DE ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR

Nuestro estudio tiene como fin el análisis de la teoría narrativa en la obra de Antonio Rodríguez Almodóvar. Éste, natural de Alcalá de Guadaíra (Sevilla), donde nació en 1941, es catedrático (recién prejubilado) de Lengua y Literatura en el IES «Ramón Caramde» de Sevilla y doctor en Filología Moderna. Amén de por su actividad política (fue Primer Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Sevilla y director del Pabellón de Andalucía en la Exposición Universal de 1992) y de sus cargos en la Administración Educativa (fue Director General de Renovación Pedagógica de la Junta de Andalucía y hasta hace poco director del Centro de Profesores de Castilleja de la Cuesta en el Aljarafe), es conocido por su faceta de investigador y escritor, guionista de televisión y articulista (desde hace unos años en el periódico *El País*). Fruto de lo primero son sus libros *Lecciones de narrativa hispano-americana*, publicado por la Universidad de Sevilla en 1972; *La estructura de la novela burguesa*, publicado en 1976 por Taller Ediciones J. B. de Madrid; la edición y traducción de *La estructura del Quijote*, de Knud Togeby (Universidad de Sevilla, 1977 y 1991), o el libro recopilatorio de ensayos sueltos *Hacia una crítica dialéctica* (Sevilla, Alfar, 1987), la publicación en 1999 junto al profesor Félix Morales del hallazgo de una leyenda de Bécquer, *Unida a la muerte*, y, sobre todo, sus obras de recuperación de los cuentos españoles de tradición oral, divulgados en libros tan conocidos como *Cuentos maravillosos españoles* (Barcelona, Crítica, 1982), *Cuentos al amor de la lumbre* (Madrid, Anaya, vol. I, eds. 1983, 1984; vol. II, eds. 1984, 1985, que manejamos nosotros, y así hasta dieciséis reediciones el primer tomo y once el segundo, amén de las tres que ya lleva la edición de bolsillo),¹ obra que fue Premio Nacional en 1984, o *Cuentos de la media luna* (Sevilla, Algaida, 1985 y ss., traducida a todas las lenguas del Estado). La investigación seria y metódica sobre esta cuentística ha dado libros como *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito* (Universidad de Murcia, 1989). Como escritor, ha transitado por géneros como la poesía –*Memoria virgen* (Sevilla, Río del Sur, 1962), *A pesar de los dioses* (Sevilla, Renacimiento, 1994) y *Poemas del viajero* (Sevilla, Renacimiento, 1999)–, los relatos fantásticos –*El bosque de los sueños* (Madrid, Siruela, 1993)–, y la novela –*Variaciones para un saxo* (Madrid, Cátedra, 1986) y *Un lugar parecido al paraíso* (Labor, 1991; Galaroza Ediciones, 1996; y Algaida, 2002)–.

Ahora nos ocupamos de sus obras de investigación y de teoría narrativa, si bien no olvidaremos reseñar cómo el propio autor ha podido llevar a la práctica estas teorías a través de la creación en forma de cuento o novela (incluso anotaremos la poesía, su otro pilar creativo). Todo esto sin olvidar su trayectoria humana y cultural.

Antonio se traslada pronto –de adolescente– con su familia a Sevilla, ciudad y circunstancia de las que recuerda: «donde fragüé un amor intenso por las cosas de Sevilla y una nostalgia aquilatada en unos versos inconfesables por el pueblo tan remoto y tan

¹ Esta obra ha sido objeto de una tesis de licenciatura en la Universidad de Bruselas, presentada por Claudine de Koch en septiembre de 1986.

mío». ² Fue formándose aquí, participaba en tertulias literarias. Ingresa en la Escuela de Náutica e inicia los estudios comunes en la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. Se reunía, para hablar de literatura y especialmente de narrativa, con Francisco Díaz Velázquez, Alfonso Jiménez, Luis Núñez Cubero, Julio Manuel de la Rosa, Juan Álvarez Macías, Miguel García Posada o Antonio Burgos. Éste último fundó y dirigió la colección «Río del Sur», en el inicio de los sesenta, donde publicó Almodóvar su primer libro, con veinte años, el poemario *Memoria virgen*. Admiraban a Antonio Machado o a Camus, a los que homenajearon, y sentían la influencia del catedrático Agustín García Calvo. Antonio estudia Filosofía Pura en Madrid y acaba sus estudios de Náutica (llegó a navegar por el Caribe como agregado de puente en 1968). Por esos años conoce a la gente del Partido Socialista Obrero Español –Carmen Romero, Felipe González, Alfonso Guerra...– y empieza así su preocupación social y su actividad política dentro del socialismo.

En 1969, incorporado a la cátedra de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, como asociado, lee su tesina sobre *Gran Sol*, novela emblemática de Ignacio Aldecoa, al que conoció bien durante su estancia en Madrid. Era el primer texto crítico de relieve de nuestro autor, que ya se había iniciado como crítico literario en las páginas de *El Correo de Andalucía*. En diciembre de ese año obtiene el accésit del Premio de investigación «Archivo Hispalense» por el trabajo *La obra novelística de Ignacio Aldecoa*.

Y en 1972 publica *Lecciones sobre narrativa hispanoamericana, siglo XX (Orientación y crítica)*, un breve manual editado por la Universidad de Sevilla, diseñado como tal para que sirviera a sus alumnos del Colegio Universitario de Cádiz y de la Universidad de Sevilla. Aquí se pretende aplicar «criterios más modernos, como son el enfoque dialéctico, el estructural, el sociológico y el semiológico, buscando los puntos conflictivos de la cuestión, su propio desenvolvimiento, su dinámica interna, sus relaciones contextuales y, sobre todo, su significación a escala social en el momento histórico», y continúa la cita textual: «Podrá parecer que nos situamos en una actitud ecléctica frente a las diversas tendencias de la moderna teoría literaria. No es así, sino que todas ellas tienen elementos reales de contacto» (p. 11). Comenta Almodóvar cómo las incidencias de las teorías de Sartre y otros como Lucien Goldman –«la crisis del género novelístico coincide con la crisis de valores de la civilización occidental, sin que pueda establecerse una relación de causa a efecto, como a primera vista podría parecer»– han cristalizado en diversas ideologías y modos novelísticos hispanoamericanos (Carpentier, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, etc.) o cómo los escritores de la llamada «antinovela» (Joyce, Huxley, Wolf, Faulkner) encuentran correspondencia entre los novelistas hispanoamericanos (p. 13). Para el crítico, otro hecho destacable es «la coincidencia histórica del 'boom' editorial de la novela hispanoamericana con la convulsión de los sistemas críticos, cuyo denominador común es la renuncia a la dualidad fondo y forma y al maniqueísmo de los juicios de valor» (aparece el estructuralismo, la semiología, etc., pp. 13–14). La tesis del libro es que estamos ante un caso de expresión dialéctica novela-sociedad, «la novela hispanoamericana, a través de su propia evolución, partiendo de un largo periodo en el que fue copia o vulgar remedo de la novela europea (hasta el primer tercio del siglo), está conquistando en nuestros días determinadas formas sintéticas que aparecen de pronto como fuentes de una nueva revelación que ni siquiera se podían sospechar (García Márquez, Vargas Llosa, etc.)» (p. 14). Estudia los antecedentes del 'boom', an-

² Antonio Rodríguez Almodóvar, «De mi vida». En: *El Heraldo de Padilla, Cuadernos de Narrativa Andaluza*, Serie Documentación y Crítica, 1 (Sevilla, 1982).

tes de los sesenta; profundiza en la síntesis de los sesenta, el 'boom' (desde el punto de vista de la consideración como obras abiertas –*Rayuela* como ejemplo–, desde el punto de vista de esta noción estructural-dialéctica, y sin dejar de lado el punto de vista sociológico –reflejan también un momento crítico de las respectivas sociedades–). A continuación, intenta una posible «sistematización» del «boom» de la novela hispanoamericana actual (cap. IV, pp. 71–76), desde el punto de vista dialéctico («entendida como identidad de los contrarios, como la imposibilidad de retorno en una evolución, y como la sucesión de unas fases históricas a otras», p. 72). En otras palabras, «el flujo irreversible de la temporalidad», y apostilla: «la noción de tiempo prevalece como la única capaz de explicar los fenómenos, e incluso de analizarlos. Y, en otra instancia: el ser humano visto en sociedad, fuera de la cual no es nada» (ib.). Establece un sistema de oposiciones distintivas (en el plano de la expresión y en el del contenido), encontrando estructuralmente un término marcado o cualidad distintiva y otro no marcado. Estas oposiciones serían cinco:

1) temporalidad lineal (lógica) / temporalidad no lineal (dialéctica), donde éste último sería el término marcado, con una serie de rasgos pertinentes: saltos cronológicos (como en *Conversación en la catedral*, de Vargas Llosa), contar «hacia atrás» (*Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier); la anticipación (García Márquez); el entrecruzamiento de planos temporales distintos (muy utilizado); el flash-back (García Márquez, Onetti, Vargas Llosa); la simultaneidad de planos temporales, sobre todo en diálogos (Cortázar, Vargas Llosa); y la ambición de síntesis histórica (Carpentier, Sábato...).

2) realismo reflejo (antiguo) / nuevos realismos (actuales), donde éste último es el marcado o distintivo, con aspectos como el realismo objetivo (Vargas Llosa), imaginario (García Márquez), el barroco (Carpentier), el parábólico (Roa Bastos) y el de conciencia (Onetti, Sábato). Trata de presentar el mayor número de aspectos de una cuestión cualquiera, sin pronunciarse por ninguno de ellos, es decir, tiene un interés mostrativo y no demostrativo.

3) esteticismo / compromiso, intentando la narrativa hispanoamericana neutralizar muchas posiciones del enfoque de Sartre y la teoría del compromiso. Nos dice que fijar una estética, la del realismo social, es reaccionario, y se potencia, como en Onetti, Lezama o Cortázar, el plano simbólico y de indagación del lenguaje.

4) localismo / universalidad (oposición neutralizada y superada, como prueba el éxito mundial de los libros de estos autores).

5) psicoanálisis / sociología, que plantea la oposición entre el yo y los demás, desgarramientos de la individualidad, cuya solución parece imprevisible: angustia, revolución política, catarsis...

En el capítulo V ofrece Almodóvar notas sueltas sobre diversos aspectos: experimentos novelísticos, realismo y realidad, esplendor del relato breve, erotismo, lo popular, el tiempo y la muerte, etc., siempre en relación con la novelística que nos ocupa. Se trata, en fin, de un libro útil e inteligente sobre la narrativa hispanoamericana del siglo XX, sobre todo del «boom» de los años sesenta, una aportación que mereció críticas elogiosas.³

³ V. Marina Gálvez, reseña de *Lecciones de narrativa hispanoamericana. Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1 (Madrid, 1972), pp. 423–425, que escribe de entrada: «Lo primero que destaca en él es la cantidad de datos, sugerencias, de perspectivas que aporta» (p. 423). Y más adelante, refiriéndose al sistema de oposiciones comentado: «Intento muy interesante que merecería ser ampliado en su totalidad» (p. 424).

Quizá sea *La estructura de la novela burguesa* su obra crítica más sólida y más destacable para el tema que nos ocupa, la teoría narrativa de nuestro autor. Publicada por Taller Ediciones B de Madrid en 1976 (en una colección prestigiosa que publicó obras de L. Bloomfield, T. Todorov, Juan Marichal, Juan Gil-Albert, J. Derrida o José Miguel Ullán) hay en el texto, como juzga J. Manuel de la Rosa, «una profundización en la teoría del relato».⁴ La obra es la redacción definitiva de su tesis doctoral y se inserta en una línea de estructuralismo dialéctico. Como se nos indica en la página de síntesis y biografía, «sortea el empachoso cientifismo formalista, la exquisitez de la crítica 'puramente literaria' y trata de corregir la tendencia dogmática del estructuralismo imbricándolo con el pensamiento dialéctico» (p. 1). Advierte Rodríguez Almodóvar que «la actitud negativa, reaccionaria, frente a estos mismos problemas, se viene sirviendo también de nociones aparentemente dialécticas, y que carece por completo de un método estructuralista adecuado» (p. 13). No está de acuerdo en que «la contradicción absoluta», que sólo conduce a la desmoralización, sea el método o principio necesario (p. 14). Su objetivo es «probar [...] de qué manera, consciente o inconsciente, la contradicción es el significado superestructural más específico, no sólo de la novelística, sino de todas las narraciones literarias que marchan con la era industrial. Este punto de vista nos va a permitir observar los movimientos de la expresión en su denodada lucha por romper el modelo que le ha pre-fijado esa sociedad» (p. 14). Nuestro crítico no se aleja del texto concreto, de las narraciones de autores relevantes. Así, se centra en la obra narrativa del escritor cubano Alejo Carpentier.

En la primera parte del libro, encontramos planteamientos básicos, teóricos. Resume bien la controversia texto / contexto aplicada al estructuralismo: «primero, el texto; y después todo lo demás, si tiene que ver con el texto» (p. 28). Comenta las aportaciones de Propp, Lukács, Barthes, Levi-Strauss, los formalistas rusos, etc., así como las relaciones entre estructuralismo, marxismo y dialéctica.

Almodóvar se centra en la idea de temporalidad (pp. 77–101), pues «el tiempo es el vehículo de la narración; también es la realidad vida / muerte» (p. 77). Estudia «todos los modos posibles de la temporalidad narrativa, desde las formas verbales hasta la muerte como episodio o como conciencia conflictiva del personaje burgués» (p. 78). En las últimas páginas de la primera parte, antes de ahondar en la segunda en la estructura narrativa de Alejo Carpentier –destacado por Ángel Leyva–,⁵ encontraremos las aportaciones más interesantes, como son el análisis de las funciones de la temporalidad en la novela burguesa, la comparación de formas y funciones estructurales en dicha novela y la estructura de la sociedad para el mercado o el cuadro de clasificación de la narración y sus géneros, punto último éste que por su exhaustividad es de un gran valor y una de las aportaciones críticas más estimables de Rodríguez Almodóvar en el marco de la teoría de la narrativa, como han destacado los críticos Rafael de Cózar⁶ o Pablo del Bar-

⁴ Rosa, J. Manuel de la: «Noticia sobre los autores». En : Rodríguez Almodóvar, A^o. (1995): *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid: Anaya, 2, 2^a ed., pp. 599–606 (la cita en p. 604).

⁵ Ángel Leyva, reseña de *La estructura de la novela burguesa*. *Informaciones de las Artes y de las Letras* (17–II–1977): «El minucioso estudio que de la obra de Carpentier realiza Rodríguez Almodóvar sería ya suficiente para considerar el libro el modelo y clave de un estudioso y verdadero crítico».

⁶ Rafael de Cózar, reseña de *La estructura de la novela burguesa*. *ABC* (30–IV–1977), p. 33, que escribe: «... trabajo de gran utilidad para cualquier estudioso de los fenómenos literarios y con plaza asegurada en cualquier bibliografía de la novela».

co,⁷ entre otros.⁸ En este esquema organizativo y descriptivo de los géneros narrativos distingue entre relatos literarios (novela, novela corta, cuento, guión cinematográfico o televisivo, guión radiofónico, cómics y fotonovelas) y relatos no literarios (cuento popular, mito y relato épico). De cada uno de estos subtipos y sus clases detalla su estructura significativa, describiendo una serie de rasgos a partir de la infraestructura y otros rasgos externos, la composición, el plano sintagmático, el plano paradigmático, el plano del narrador y el estilo, con un total de treinta y nueve rasgos descriptivos: transmisión oral, autor conocido, cronología lineal, la intriga como fin en sí mismo, desenlace feliz, indiferencia ante la ideología reinante, presencia intensa o no del autor, lenguaje culto o popular, etc., en una suerte de oposiciones distintivas que acaban definiendo perfectamente las características externas e internas de cada clase de género o subgénero narrativo.

Siguiendo en los setenta, Almodóvar publica otro trabajo importante, la traducción (del francés) y edición de *La estructura del Quijote*, del estructuralista danés Knud Togeby. Este crítico muere en 1974 y la Universidad de Sevilla publica su estudio, introducido por nuestro autor, en 1977 (hay una segunda edición de 1991, que es la que manejamos). Almodóvar escribe una introducción de cerca de treinta páginas utilísimas y certeras, donde, además de presentar debidamente a Togeby y su relevante labor, desgrana opiniones propias sobre ese libro y sobre los métodos críticos en general. Defiende «la vigencia del método, estructuralista en líneas generales (pero sin empacho alguno de terminología y cientifismo), aplicado a un tema literario de la dimensión del Quijote» (p. 10). Con Togeby, afirma que «creó así Cervantes al héroe moderno, o héroe problemático, como quiere Luckács, en busca de la autenticidad de unos valores en un mundo degradado» (p. 16). Del estudio de Togeby destaca cómo aplica el método estructuralista desde el plano lingüístico o la consideración de Cervantes como todo lo contrario al genio inconsciente que tanto defendió Unamuno. Sobre el método estructuralista escribe, acorde con el sentir de Togeby: «Importa ahora decir que nunca hemos creído que el análisis estructural tenga por fuerza que descubrir más y mejores portentos que otros puntos de vista ante una obra literaria. Pero sí que el orden y la seguridad con que procede bien merece la pena frente a muchos otros» (p. 22).

Otro paso crítico e investigador importante en su trayectoria es la publicación en 1983, en ediciones Anaya (dos volúmenes, el segundo editado en 1984) de *Cuentos al amor de la lumbre*, que ya va por varias ediciones y reediciones y ha recibido alabanzas críticas en diferentes medios.⁹ Es, como indica Julio M. de la Rosa, «la verificación de todo aquel sistema teórico como crítico e investigador y, a su vez, el inicio de un serio y largo compromiso de búsqueda y trabajo».¹⁰ El punto de partida es, efectivamente, un

⁷ Pablo del Barco, reseña de *La estructura de la novela burguesa. Metáfora*, 1 (Sevilla, invierno 1981), p. 132: «En medio de tan farragosa, incontenible y, a veces, esnobista teorización sobre lingüística estructural, este ensayo establece una corriente de claridad en la exposición, en la clasificación, la sitúa en un plano sencillo y reconocible; son las cualidades didácticas de R. Almodóvar».

⁸ Véase J. C. C., reseña de *Lecciones de narrativa hispanoamericana, Cuadernos Hispanoamericanos*, 271 (Madrid, enero de 1973), pp. 180–181, que califica al autor como «dueño y ejercitador de una brillante conciencia crítica» (p. 180) y valora el enfoque estructuralista «en el mejor sentido de la palabra, sin concesiones a los estériles formalismos que en estos últimos años se han encargado de castrar ya tantas inteligencias» (p. 181).

⁹ V., por ejemplo, Cándido Pérez Gallego, reseña de *Cuentos al amor de la lumbre. El País-Libros* (Madrid, 18–VII–1982), p. 5, que cree que este estudio «es muy original y valioso» y ha servido «para interesarnos en un tema, nos ha descubierto un tesoro de nuestra más humilde y olvidada literatura». Antes, había calificado la tarea de Almodóvar como abnegada, «donde la erudición y la creación se hermanan».

¹⁰ *Op. cit.*, p. 606.

«déficit de investigación», que no de calidad, apenas desde los primeros estudios de Aurelio M. Espinosa y otros. A partir de este libro, crítico y recopilatorio a la vez, elaborado gracias a una beca de la Fundación Juan March, Almodóvar ha seguido investigando, con seriedad y rigor crítico, los cuentos populares españoles. Ha impartido numerosos cursos y conferencias sobre el tema y ha escrito muchos artículos en revistas y secciones de libros. Todas estas reflexiones críticas sobre los cuentos podemos leerlas, especialmente, en *Cuentos al amor de la lumbre*, y, más adelante, en *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito* (Universidad de Murcia, 1989), libro que el mismo autor considera fundamental en su bibliografía crítica. Es un estudio riguroso y sistemático, fruto de años de investigación sobre teoría literaria y cuentos populares, de las colecciones de cuentos populares españoles (Aurelio M. Espinosa, Böhl de Faber, etc.) y estudios críticos sobre cuentos populares (Tompson, Polivka, V. Propp, etc.) –primera parte–. En la segunda parte encontramos el estudio de los cuentos maravillosos españoles (carácter, clasificación, lenguaje, etc.) y el cuento popular en Hispanoamérica. En la tercera, estudia los cuentos de costumbres y los cuentos de animales. Afirma que «nada de lo que ocurre en un cuento popular es gratuito o superfluo [...], todo en él tiene un sentido, más o menos oculto», así como que «lo único que en realidad puede hacerse con los cuentos populares es intentar descifrarlos» (p. 7), para lo que cree que hay dos procedimientos: el natural (método escuchar-aprender-repetir, en el juego de la imaginación constructiva), y el científico (puntos de vista antropológico, semiológico, psicológico, etc., necesariamente de enfoque interdisciplinar). Hay que hacer una «lectura unitaria», pues hay «cierta universalidad», ciertas estructuras comunes, como detectó Propp al elaborar las treinta y un funciones básicas de la morfología del cuento popular (p. 14). En la búsqueda de estas «estructuras significativas» (p. 10) hay que aplicarse «sobre la totalidad del objeto, es decir, sobre todos los cuentos existentes, tratando de descubrir los rasgos diferenciales que hay entre ellos» (p. 11), sistematizar en el plano sincrónico y diacrónico. Clasifica los cuentos populares en tres clases principales (p. 12): los cuentos maravillosos (*Blancaflor, la hija del diablo; El príncipe encantado; La adivinanza del pastor; Juan El Oso...*), los cuentos de costumbres rurales (*Garbancito; El anillito de oro; La casita de turrón; Juan y Medio...*) y los cuentos de animales (*Las tres cabritas y el lobo, El medio pollito; La hormiguita; El lobo y la zorra van a comer gallinas...*). Encuentra imprescindible ver en los cuentos las relaciones sociales, psicológicas y simbólicas y, al hablar de patrones universales, de arquetipos, «texto representativo de muchos textos» en una definición elemental y sintética que difiere de la «versión primitiva» de Espinosa y los comparatistas (p. 17), escribe: «Se constituye así el modelo más perfecto inventado por la humanidad como tentativa de un texto infinito, que lo diga y que lo explique todo, en cada tiempo y en cada circunstancia», lo que es, en síntesis y en relación con el título de la obra, la idea central de ésta.¹¹ Establece la estructura simplificada de los cuentos maravillosos españoles populares en diez funciones o unidades fundamentales (pp. 151–152):

- Situación inicial de carencia
- Convocatoria
- Viaje de ida
- Muestra de generosidad y / o astucia

¹¹ Véase también, del mismo autor, «Los arquetipos del cuento popular». En: AA. VV. (1993), *Literatura infantil de tradición popular*, coord. de Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino. Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 9–92. En p. 10 comenta: «el arquetipo ha de ser representativo de un cuento, esto es, de todas sus versiones y, por lo tanto, reconocible por sus destinatarios».

- Entrega de objeto mágico
- Combate
- Las pruebas
- Viaje de vuelta
- Reconocimiento del héroe
- Final

Como no tiene sentido la teoría sin atender a la práctica, a continuación analiza desde estos puntos de vista un cuento maravilloso español, el de *Juan El Oso* (pp. 193–197).

Dos años antes había publicado *Hacia una crítica dialéctica* (Alfar, Sevilla, 1987), recopilación de textos críticos aparecidos antes en diferentes medios. Lo que más nos interesa para nuestro asunto es el capítulo «Crítica semiológica a una 'novela negra': *La verdad sobre el caso Savolta*» (pp. 71–83), con el que pretende hacer una «semiología útil» (p. 73). A Almodóvar le gusta esta novela tan conocida de Eduardo Mendoza, llevada al cine, pero cree que «es muy discutible comunicar un contenido revolucionario a través de una estructura novelística tradicional». Y asegura: «En esto, como en política, sólo sirve ir cambiando la estructura general» (p. 75). Y continúa: «Se cumple así el postulado semiótico de que toda forma supone una ideología y viceversa» (p. 76). Otro capítulo que traemos es «Dos novelas de J. Leyva» (pp. 85–100), crítica de obras de este autor sevillano nacido en 1938 y que de esta forma es reivindicado por Almodóvar. Se centra el análisis en dos novelas de 1972, *Leitmotiv* y *La circuncisión del señor solo*. La de Leyva es, para nuestro autor, literatura que expresa «la malignidad del consumo, de la cosificación y de los falsos esplendores de una sociedad para el mercado» (p. 88). Sugere ideas sobre reflexiones teóricas sobre el arte, su función y la «falsa» pretensión de revolucionario de algunos de los ismos (pp. 92–93) o el comentario de la palabra perro y su valor significativo en diferentes pasajes de estas obras para demostrar con este ejemplo cómo Leyva sabe sintetizar sus ideas y principios a través de la palabra (pp. 95–97) completan el análisis.¹² Aparte de estos estudios de crítica narrativa, el libro se completa con otros capítulos dedicados a «Análisis estructural de 'Prólogo-Epílogo' de Manuel Machado (Contribución a una semiótica literaria)» (pp. 101–115); «El 'Retrato' de Antonio Machado a través de las funciones del lenguaje» (pp. 117–137); «De la estructura de la novela burguesa» (pp. 163–168), que contiene las ideas suyas aparecidas y comentadas aquí de la tipología de la narración; «Leer a Cernuda» (pp. 163–168) –de Cernuda, dice le interesan poco sus ideas y obsesiones, pero mucho su esfuerzo de expresión–; «La estructura del Quijote. Estudio preliminar» (pp. 185–202); y «Fantasía popular: el cuento maravilloso» (pp. 203–213).

Pero Rodríguez Almodóvar también es creador, poeta y novelista. Como poeta, se estrenó con veinte años en la colección «Río del Sur», que dirigía Antonio Burgos en Sevilla en el inicio de los sesenta, con el poemario *Memoria virgen*. Libro, como reza en las palabras de la solapa, «todo él informado por una hondísima tristeza», de signo becqueriano y juanramoniano, diríamos; obra, en todo caso, primeriza y, como hoy reconoce el autor, sin madurez. *A pesar de los dioses* (Renacimiento, Sevilla, 1995) es su segunda en-

¹² En otros lugares, como en el artículo «Vaz de Soto y su infierno» (*El Correo de Andalucía*, 14-V-1971) también ha escrito sobre narradores andaluces.

trega lírica. Se teje con sentimientos y motivos de la utilidad de la poesía, el resplandor de la vida y de la muerte, el recuerdo de los primeros años y la juventud incipiente, en un libro «denso, con ritmo, usando con gallardía la expresión coloquial en algunos momentos».¹³ En el poema «Hijo del mar» (pp. 76–77) se nos precisan estas bases ético-estéticas del mismo: «...a qué tanto recrear la infancia, / la plaza íntima del corazón, / las palabras inútiles y, en suma, / la prolongada calamidad de mi vida». Su tercer poemario, por ahora, es *Poemas del viajero*, publicado también en la prestigiosa colección de Editorial Renacimiento en 1999, una colección de memorias de viajes a lo largo de todo el mundo.

Y como narrador ha escrito *Variaciones para un saxo* (Madrid, Cátedra, 1986) y *Un lugar parecido al paraíso* (eds. en 1991, 1996). La primera está escrita en primera persona y cuenta cómo un joven llega a Madrid, el Madrid de «irrespirable metro» (p. 21), para ganarse la vida en la etapa final del franquismo. Como se nos dice en la contraportada, «el argumento de esta novela –un hermoso enredo político-erótico-musical, entre Sevilla y Madrid, allá por los inevitables sesenta– no hubiera permitido su publicación en aquella larga noche, bajo ninguna forma. Tal vez eso la salvó». Desde luego, el libro, en efecto, contiene reflexiones, en los comentarios o en los diálogos, que van contra el dogmatismo y la represión de la etapa dictatorial franquista. El contexto político queda meridianoamente reflejado, con no poca ironía, humor crítico y contundente sátira. Cuando el protagonista conoce a Françoise, una francesa que viene a Madrid con la intención de investigar la influencia literaria en *Le roman de la rose*, le llega a decir: «Lo siento. Pero en este país está prohibido todo lo que no está expresamente autorizado, de la misma manera que todos somos culpables mientras no se demuestre lo contrario. En el extranjero es al revés» (p. 54). Como ya hicieron, entre otros, Torres Villarroel o Pío Baroja, el pésimo estado de la enseñanza universitaria es ilustrado de esta manera: «Todo menos aquel aburrimiento mortal de escolástica polivalente» (p. 56). El retrato irónico del profesor de Filosofía y de otros, es de una intensidad que imanta:

Había otros profesores memorables. Por ejemplo, uno no muy grueso que tenía la rara habilidad de hacer al menos una mención fugaz a la Virgen Santísima, aun en medio de una disertación sobre arte rupestre. Otro consumía más de media hora en la formidable tarea de pasar lista, evocando de paso a los familiares distinguidos de algunos de los presentes. El que menos se deshacía en lamentaciones a causa de la inmoralidad de los tiempos, pero sin dejar de consultar su reloj. Otro sacaba a relucir, con motivo de más o de menos, su condición de miembro de cinco academias con sus correspondientes sillones adamascados o forrados simplemente con sotanas de curas muertos. Quien, a cada paso, sugería leyésemos alguna 'modesta' aportación suya, publicada en inencontrable revista de color hueso. Quien, cuando se hartaba de repetir lo que decían siete libros acerca de la tercera dinastía de faraones, pasaba sin transición a festejar las piernas de alguna pupila, la cual seguiría fingiendo descuido al sentarse para allanar de este modo cualquier dificultad hacia el aprobado. Todo era blando, hermoso y divertido. Bastaba con olvidar. Sólo que olvidar se fue poniendo cada vez más difícil. Un cierto compañero, un cierto día, nos mostró una lista de profesores en el exilio, o simplemente en la emigración, algunos de los cuales deberían estar en nuestras aulas o habían estado alguna vez. Era una larga relación aparecida en una revista francesa que estaba dando la

¹³ José Cenizo Jiménez, reseña de *A pesar de los dioses*. *El Correo de Andalucía* (Sevilla, 24–XI–1995), p. 37.

vuelta a las universidades españolas. Algunos de aquellos nombres pedían ser premio Nobel cualquier día por sus notables méritos en las más arcanas materias (p. 57).

No faltan alusiones al «triponcete» Francisco Franco o reflexiones sobre el capitalismo, el poder de Estados Unidos, las cargas de los grises (la policía) contra los estudiantes, el mítico mayo del 68, etc. Se cumple así, con esta novela, en la praxis narrativa, esa dialéctica arte / sociedad que desde el plano de la teoría ha comentado el autor en otras obras de ensayo, de modo que el crítico Santos Sanz Villanueva¹⁴ ha podido escribir sobre ella: «La memoria del 68: Rodríguez Almodóvar es quien ha hecho una de las primeras crónicas de su generación, un relato que, aparte de sus méritos artísticos, no podrán ignorar los sociólogos de la literatura». Y su correcto aprendizaje de las técnicas narrativas ha sido avalado por críticas como las de Esteban Sánchez, que aprecia en nuestro escritor «un vasto conocimiento de las técnicas de la literatura, domina la vieja técnica de la narrativa y utiliza en dosis muy bien medidas la nostalgia que, en la mayoría de los casos, prende fuertemente en el lector».¹⁵

Un lugar parecido al paraíso, de tan hermoso título, es una novela que obtuvo el Premio Internacional de Literatura Juvenil «Infanta Elena» en 1991, con un jurado compuesto, entre otros, por Luis Rosales, José L. Olaizola o Emili Teixidor. Fue publicado por la editorial madrileña Labor en 1991 (dos ediciones) y posteriormente el mismo autor, a través de su iniciativa «Galaroza editores», la reeditó con una atractiva portada, en 1996 (ésta es la edición que manejamos aquí para nuestras citas).

Aunque avalada por un premio de categoría «literatura juvenil», el libro es absolutamente apto para la lectura general, para un público adulto, al que las aportaciones de filosofía, de romanticismo, de acción y de buen estilo narrativo tampoco defraudará. La acción transcurre en un pueblecito andaluz de la sierra («apenas un brochazo de cal entre montañas»), en los años cincuenta de la terrible posguerra española. Aunque no se dice nunca el topónimo, este pueblo pequeño es uno de los que con tanta armonía y belleza adornan la sierra de Huelva, con nombres que son «un rosario de perlas serranas, de cuentas verdes y sonoras», en palabras del poeta Enrique Baltanás:¹⁶ Cortegana, La Nava, Fuenteheridos, Aracena, Galaroza, etc. Rodríguez Almodóvar describe, sin nombrarlo intencionadamente, para apurar la universalidad del relato, uno de estos pequeños pueblos de la sierra de Aracena. Lo sabemos por los detalles orográficos, por el léxico de plantas y animales, por la cultura y el acervo popular reflejado, etc. El escritor posee una casa de descanso en Galaroza y está, así, plenamente en contacto e identificado con estos lugares. Desde los años sesenta visita con frecuencia este lugar; de allí es su mujer, Aurora, y de Galaroza ha llegado a escribir que es «el pueblo más bonito de España».¹⁷

Un lugar parecido al paraíso cuenta la historia de Zarco, un niño pobre, que entra al servicio de don Víctor, extraño personaje, mal mirado por los vecinos porque llegó de fuera, vive solo y, además, tiene en su casa un cachorro de lobo, animal tabú, temido por los aldeanos. El chico se encarga de cuidarlo. Un día escapa el lobezno, con un resto de cadena al cuello, y el pueblo, previendo que aquél atacará al ganado, sale en su caza. Jus-

¹⁴ Santos Sanz Villanueva, reseña de *Variaciones para un saxo*. *Diario 16* (Madrid, 13-I-1987).

¹⁵ Esteban Sánchez, reseña de *Variaciones para un saxo*, *El Correo Español. El Pueblo Vasco* (29-IV-1986).

¹⁶ Baltanás, Enrique (1999): «De la diversa Andalucía. Subida a la Peña de Alájar». En: *Almotacén*, 82 (Sevilla, junio 1999), pp. 33-34.

¹⁷ «De mi vida», *op. cit.*

to cuando lo tienen a tiro, Zarco toca la armónica y el lobo escapa, con una oreja de menos. El chico decide salir solo al monte. Allí da muerte a un lobo sarnoso. Le corta una oreja, le ata al cuello un trozo de cadena y, de esta guisa, lo lleva a la plaza del pueblo. Cumple así un doble objetivo: demostrar su hombría y proteger a su lobezno de las iras de los convecinos. Zarco abandona el pueblo. Una semana después, un porquero ve un lobo huido sin oreja y con una cadena rota al cuello. La leyenda está servida.

El lenguaje es sencillo, y muy poético a veces. Sobre todo, el narrador parece estar contándonos «cuentos al amor de la lumbre». Se introduce y nos introduce en lo que acontece y en lo que sienten los personajes, mediante el estilo indirecto libre: «De modo que era eso. Que don Víctor no quería saber nada de mujeres [...]». El nudo y el desenlace de la acción —la caza del lobo— son vibrantes, densos, expectantes, incluso el final es inesperado, y, desde luego, conmovedor.

Se trata de un relato de dimensión ecológica y de carácter iniciático. Este marco natural de la sierra es descrito por el autor —quien, según el crítico Jorge Bogaérts,¹⁸ «conoce, ama y hasta pontifica prolijamente toda la exuberante riqueza del monte»— con una magnífica prosa poética («un espléndido castellano elegante y austero, dice María Solé¹⁹ en el Prólogo, que más que paratexto,²⁰ aquí es texto, texto en sí. Se trata de dos páginas muy acertadas, escritas con delicadeza, cuajadas de recursos que embellecen su formulación: paralelismo, metáforas, antítesis, epítetos, personificaciones, etc. Así se suceden las estaciones en un pueblo andaluz de sierra onubense, así transcurre el tiempo, el círculo del tiempo, el ciclo de la vida:

El pueblo es apenas un brochazo de cal entre montañas. Allá abajo, donde los cañaverales y los chopos, pasa el agua de la rívera con su manso rumor. Algunos veranos se estanca. Algunos inviernos torrentea. También los hombres hacen la huerta y la taberna que no parecen los mismos. Y las mujeres, con su ir a la fuente, el paso firme y sosegado; a ratos, sin embargo, tan bulliciosas y como faltas de ocupación [...]. Lo peor es lo que va de noviembre a los albores de marzo. Poco a poco se diluyen las íntimas gracias del otoño, como son los tonos rojizos del cerezo o el dorado temblor de la chopera, cuyas ramas se desnudan y se elevan al cielo, con un algo de piadosa desesperación. Es también tiempo de lluvias. Las que primero despiertan el humus del castañar en vaharadas de niebla, con su perfume agreste, y luego no traen más que barro. Un barro oscuro y espeso, intransitable; gran amigo, por cierto, del mus, del billar y de otras cosas salobres —como la envidia—. Y cuando deja de llover, el frío. Un frío seco que se mete en la carne con su agujijón de nieve [...]. El verano, en fin, es tan suave que se diría no hay más que una estación, de abril a octubre, con algunos festejos y amoríos, que a duras penas llegarán hasta la falsa euforia del mosto. En seguida, otra vez el otoño dorado. Y el invierno, largo invierno (pp. 9–10).

¹⁸ Jorge Bogaérts, «¿Existe el paraíso?» (reseña del libro *Un lugar parecido al paraíso*). *La Nueva España* (Oviedo, 19–VII–1991).

¹⁹ María Solé, reseña del libro *Un lugar parecido al paraíso*. *ABC, Cultural* (Sevilla, 17–VIII–1991).

²⁰ Usamos el término en el sentido en que se hace y explica en Gerard Genette, *Palimpsesto. La escritura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 11–12: «El segundo tipo (de transtextualidad) está constituido por la relación [...] que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.»

Hay además un símil, un paralelismo entre Naturaleza, geografía y sierra –un paraíso– y la edad de la infancia y pubertad –otro paraíso–:

El objetivo no podía ser otro que el de alcanzar el punto más elevado de aquellas serranías, donde el aire se volvía tan sutil y tan claro que podía divisarse más de media provincia en declive hacia el mar. (De éste, sólo un espejismo entre remotas brumas azules). A Zarco le pareció descubrir el mundo en aquel instante. ¿Del Paraíso hablaban sus últimos pensamientos? Hasta el gorjeo de los pájaros se escuchaba con tal nitidez que bien pudieron ser los primeros sonidos de la creación. Las diferentes masas arbóreas, el aire templado, el sol arriba, la incipiente floración primaveral, los arroyos afluyendo a la umbría, todo invitaba a sentirse en la hermosa soledad del primer hombre, subrayada por la fiel compañía del perro. Sólo faltaba la súbita aparición de la mujer, Marta sin duda, suponiendo que ella se prestara a refundar con él toda la humanidad (pp. 93–94).

Juan F. Álvarez Macías²¹ ha hablado de «exaltado misticismo panteísta», de «cosmología» que «se transmuta en cosmogonía» ante páginas como éstas en las que zarco «casi vive figuradamente la formación del universo». Y aun otro paralelismo: la relación –anotada por María Solé en la citada reseña del libro– entre Zarco y el lobo. Escribe Solé: «El animal, un mestizo entre perro y lobo, puede reaccionar en el futuro de forma distinta a los congéneres de su raza, mientras que Zarco ha conocido algo más que los estrechos límites geográficos y mentales del pueblo y está en condiciones de juzgar las cosas de forma crítica.»²² Creemos que, en la línea de *Platero y yo*, aquí se expresa la bondad –Zarco– y la ira –del pueblo– conviviendo juntos en esta suerte de paraíso. Es la excelencia del niño frente al mundo feo, lleno de prejuicios, del adulto.

Novela didáctica, de fondo ecológico, pues. Almodóvar busca, según Bogaérts,²³ el equilibrio entre hombres, fieras y plantas. Y, como comentábamos, de carácter iniciático. Don Víctor, el forastero mal mirado, el adulto solitario que encierra alguna historia, ayuda a Zarco a comprender la naturaleza y a identificarse más con ella, como ya hemos demostrado. Todo sucede en un lugar idílico por su templanza, su serenidad, su belleza. Todo sucede en la sierra de Huelva, magníficamente descrita en estas páginas con un «espléndido castellano elegante y austero» –comenta de nuevo María Solé–,²⁴ con un lenguaje sencillo, con sabor –correcto– a pueblo (nunca «de boina y zurrón»), con acierto narrativo y honda verdad y belleza en la descripción. No es equivocado ni exagerado el título, pues penetrar en la sierra descrita, en la alta sierra de Huelva es acercarse a «un lugar parecido al paraíso». Así lo describió también Benito Arias Montano hablando del cercano lugar de la peña de Alájar, o Peña de Aracena: «Estancia que por ninguna ciudad la trocaría por no haber visto en cuanto he andado de España [...] la altura del lugar, la templanza del cielo y muchas otras partes a propósito de un acomodado retiro [...] 2. Francisco Pacheco habló de «sitio el más apazible i de la mayor recreación de España», y el poeta Rafael Montesinos, sevillano desterrado en Madrid, y que vivió dulces veranos de juventud en Alájar, sólo cuenta gloria de estas tierras. *Un lugar parecido al*

²¹ Juan F. Álvarez Macías, reseña del libro *Un lugar parecido al paraíso*, Monteagudo. *Revista de la Universidad de Murcia*, 11 (Murcia, febrero 1993), pp. 65–69.

²² *Op. cit.*

²³ *Op. cit.*

²⁴ *Op. cit.*

paraíso encierra una visión física y simbólica de la naturaleza, descrita con brillantez y lirismo, amén del necesario conocimiento surgido del contacto directo.

Hasta aquí la aproximación a la teoría de la narrativa en la obra del escritor e investigador Antonio Rodríguez Almodóvar, uno de los ensayistas y creadores más relevantes de los que empezaron a publicar en los años setenta. Ha sabido aunar con inteligencia y valentía el conocimiento de la tradición narrativa, culta y popular, española e hispanoamericana sobre todo, con el de las obras fundamentales de la teoría narrativa del siglo XX y su aplicación y desarrollo en el ámbito de los cuentos populares españoles y narrativa en lengua española. Nos hemos acercado también a su biografía y su trayectoria social y educativa, así como a su obra como creador, como poeta y novelista. Teoría y praxis en un hombre de letras, cuyo mayor empeño y significación está quizá en el esfuerzo por dotar a la cuentística popular hispánica de un análisis textual serio, moderno y coherente. Y sin duda que lo ha logrado.²⁵

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DEL AUTOR

OBRA DE CREACIÓN:

- 1962: *Memoria virgen* (poemas). Sevilla: Río del Sur.
- 1986: *Variaciones para un saxo* (novela). Madrid: Cátedra.
- 1989: *Libro de la risa carnal* (relatos). Sevilla: Arquetipo.
- 1991: *Un lugar parecido al Paraíso* (novela). Barcelona: Labor. (Sevilla: Galaroza Editores, 1996; Sevilla: Algaida, 2002).
- 1993: *El Bosque de los sueños I* (relatos). Madrid: Siruela.
- 1994: *El Bosque de los sueños II* (novela). Madrid: Siruela.
- 1994: *A pesar de los dioses* (poemas). Sevilla: Renacimiento.
- 1995: *Animales de aventura* (álbum de relatos). Madrid: Altea.
- 1996: *La niña que riega las albahacas* (teatro). Madrid: Ed. de la Torre.
- 1985–1995: *Cuentos de la Media Lunita*. Sevilla: Algaida (56 títulos, traducidos al euskera, catalán, gallego, valenciano y braille).
- 1999: *Poemas del viajero*. Sevilla: Renacimiento.

²⁵ Claude Bremond, acerca de una conferencia de Almodóvar sobre los cuentos populares, manifestó que su labor «testimonia con brillantez la rapidez con que España, apartada durante tanto tiempo de corrientes innovadoras de la investigación, por las razones históricas que se conocen, ha asimilado y hecho fructificar lo mejor de las aportaciones formalistas, estructuralistas y semióticas» (reproducido en *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, op.cit., p. 235, nota a pie de página).

ENSAYOS

- 1972: *Lecciones de narrativa hispanoamericana*. Universidad de Sevilla.
- 1976: *La estructura de la novela burguesa*. Madrid: Ed. J.B.
- 1977: *La estructura del Quijote de Knud Togeby* (Traducción del francés). Universidad de Sevilla (2ª edición, 1991).
- 1982: *Cuentos maravillosos españoles*, Barcelona: Ed. Crítica (Grijalbo) (2ª edición, 1987).
- 1983: *Cuentos al amor de la lumbre I*. Madrid: Ed. Anaya (13ª edición, 1995). Premio Nacional a la mejor conjunción de elementos en un libro.
- 1984: *Cuentos al amor de la lumbre II*. Madrid: Ed. Anaya (10ª edición, 1992).
- 1986: *Cuentos maravillosos y Cuentos populares andaluces*. Sevilla: Biblioteca de Cultura Andaluza.
- 1987: *Hacia una crítica dialéctica*. Sevilla: Alfar.
- 1989: *Los cuentos populares, o la tentativa de un texto infinito*. Universidad de Murcia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA SOBRE EL AUTOR

- Álvarez Macías, Juan F. (1993): reseña del libro *Un lugar parecido al paraíso, Monteagudo*. *Revista de la Universidad de Murcia*, 11 (Murcia, febrero), 65–69.
- Baltanás, Enrique (1999): «De la diversa Andalucía. Subida a la Peña de Alájar». En: *Almotacén*, 82 (Sevilla, junio), 33–34.
- Barco, Pablo del (1981), reseña de *La estructura de la novela burguesa*. *Metáphora*, 1 (Sevilla, invierno), 132.
- Bogaérts, Jorge (1991): «Existe el paraíso?» (reseña del libro *Un lugar parecido al paraíso*). *La Nueva España* (Oviedo, 19 de julio).
- C. C., J. (1973): reseña de *Lecciones de narrativa hispanoamericana*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 271 (Madrid, enero), 180–181.
- Cenizo Jiménez, José (1995): reseña de *A pesar de los dioses*. *El Correo de Andalucía* (Sevilla, 24 de noviembre), 37.
- Cózar, Rafael de (1977): reseña de *La estructura de la novela burguesa*. *ABC* (30 de mayo), 33.
- Gálvez, Marina (1972): reseña de *Lecciones de narrativa hispanoamericana*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1 (Madrid), 423–425.
- Leyva, Ángel (1977): reseña de *La estructura de la novela burguesa*. *Informaciones de las Artes y de las Letras* (Sevilla, 17 de febrero).
- Pérez Gallego, Cándido (1982): reseña de *Cuentos al amor de la lumbre*. *El País-Libros* (Madrid, 18 de julio), 5.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (1982): «De mi vida». En: *El Herald de Padilla, Cuadernos de Narrativa Andaluza*, Serie Documentación y Crítica, 1 (Sevilla).
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (1993): «Los arquetipos del cuento popular». En: AA. VV., *Literatura infantil de tradición popular*, coord. de Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino. Universidad de Castilla-La Mancha, 9–92.
- Rosa, J. Manuel de la (1995): «Noticia sobre los autores». En: Rodríguez Almodóvar, A., *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid: Anaya, 2, 2ª ed., 599–606.

- Sánchez, Esteban (1986): reseña de *Variaciones para un saxo*, *El Correo Español. El Pueblo Vasco* (29 de mayo).
- Sanz Villanueva, Santos (1987): reseña de *Variaciones para un saxo*. *Diario 16* (Madrid, 13 de enero).
- Solé, María (1991): reseña del libro *Un lugar parecido al paraíso*. *ABC, Cultural* (Sevilla, 17 de agosto).

NARATIVNA TEORIJA V DELU ANTONIA RODRÍGUEZA ALMODÓVARJA

Približali smo se pripovedni teoriji v delu španskega pisatelja Antonia Rodrígueza Almodóvarja, njegovemu življenju in družbenoizobraževalni poti, ter njegovemu delu ustvarjalca, pesnika in romanopisca.

Dokazano je njegovo znanje pripovedne, knjižne in ljudske španske in hispanoameriške tradicije, zlasti, poleg temeljnih del pripovedne teorije 20. stoletja ter njene rabe in razvoja na področju španskih ljudskih zgodb in pripovedništva v španskem jeziku. Njegov najpomembnejši uspeh je, da je v proučevanje španske ljudske povesti vpeljal moderno in znanstveno besedilno analizo.

**EN LOS UMBRALES DEL TEXTO:
PRÓLOGOS Y LEGITIMACIONES, DEDICATORIAS Y COMPLICIDADES
(NOTAS SOBRE EL USO DEL PARATEXTO
EN ALGUNAS ESCRITORAS ARGENTINAS DEL SIGLO XIX)**

Deja que zurza las medias,
Musa mía,
Deja que tome sus puntos...
Cual un diablillo me asedias...
¡Venir a exponerme asuntos
De elevada poesía!...
Deja que zurza las medias,
Musa mía.

Silvia Fernández, «Zurciendo medias».¹

Introducción

Detenernos en un análisis de los paratextos implica pormenorizar sobre un conjunto de elementos subsidiarios, y en cierta medida ampliatorios, de las significaciones textuales. Los paratextos constituyen un conjunto de «índices de lectura» cuyas significaciones podríamos afirmar que valen por partida doble. Ante todo, porque los niveles de sentido que construyen se elaboran en función del texto, como los carriles contenedores de una significación y, además, por *otro* tipo de «señales» que sin anular el primer nivel semántico aporta, a menudo, en forma sesgada, información sobre las condiciones de producción y recepción de las obras. Es decir que presentan una mirada que sin apartarse del texto se detiene, a su vez, en el contexto de emergencia de las publicaciones.

Es precisamente esta segunda alternativa, cifrada en los paratextos, la cual queremos privilegiar para la revisión de un conjunto de problemáticas concomitantes en la producción de tres escritoras argentinas del siglo XIX: Juana Manso, Rosa Guerra y Juana Manuela Gorriti. La preferencia por estas autoras y algunas de sus obras tiene una justificación arbitraria. Nuestra selección no intenta responder a una visión orgánica o sistematizada, es ante todo un breve estudio que «puntea», espiga libremente en esa historia del uso del paratexto en la literatura argentina del siglo XIX, y que podría comprenderse como la matriz de un trabajo futuro de mayor envergadura.

En los paratextos verbales² redactados personalmente para sus obras, las autoras perfilan la búsqueda de legitimación, puntualizan sobre el papel de la escritora –sus «temáticas», sus «necesidades»–, promueven una relación con el público, con la crítica especia-

¹ Recogido en la antología, de la producción de las escritoras del '80, elaborada por Bonnie Frederick (1993: 39-40).

² Seguimos en este punto la clasificación propuesta por Maité Alvarado (1994), quien retoma lo expuesto por Gerard Genette (1987) en su libro *Seuils*, y distingue tres factibles niveles de estudio para organizar el elemento paratextual: el verbal, el icónico y el material.

lizada, etc. Dichos paratextos aparecen, con frecuencia, acompañados por presentaciones redactadas por otros sujetos –generalmente varones amparados en la autoridad como hombres de letras–, con los cuales se entabla cierta tensión o juego de contrastes que oscilan entre la admonición y la corrección, el gesto paternal y el ademán de la burla. Dichos sojuzgamientos verbales, en la mayoría de los casos, están regidos por el prejuicio o por una paradójica falta de perspicacia y miopía en la lectura del texto que se comenta. Estos «protodiálogos» –de sordos, a veces– en el umbral de los textos, construyen un imaginario en el que se funda y se debate sobre un lugar social para la escritora argentina, un espacio que ellas –por momentos– avalan, refutan o subvierten en la propia escritura.

Juana Manso: una voz femenina antirrosista. La escritora como rectora social.

En un proceso continuo y ceñido a los avatares históricos, durante el siglo XIX, el paratexto puede leerse entonces como la vía de comunicación que encabalgala lo textual y el conjunto de condicionamientos de producción, aquel paradójico entrecruzamiento de «restricciones transgredidas» y «libertades restringidas» que Roger Chartier (1999: 9–14) instaura como premisa para analizar las potenciales significaciones de un texto. En dicho derrotero, a Juana Manso le tocó en suerte, y por varios motivos, ocupar el lugar estratégico de la vanguardia.

Su primera novela, *Los misterios del Plata*, publicada en forma fragmentada en varias oportunidades, nos ha llegado incompleta, e incluso corregida y con un final «ad hoc» elaborado por un editor ocasional, Ricardo Isidro López Muñoz.³ El soporte paratextual que la autora escribió para su obra: el breve prólogo «Una palabra sobre este libro» y las numerosas –y a veces extensas– notas configuran en forma reveladora la voz de denuncia antirrosista, desde una improvisada visión femenina.

Como antecedente literario de la *Amalia* de José Mármol,⁴ texto canónico con el cual comparte deudas y préstamos dentro del discurso de los exilados unitarios, la novela trama con los ingredientes del folletín las peripecias de una familia que busca escapar de la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Tras el fallido intento de fuga y los avatares posteriores al encarcelamiento del matrimonio Avellaneda, desfilan los lugares comunes de aquella matriz discursiva de la generación del '37: la traición, de los federales; el heroísmo patriótico, de los unitarios; la antinomia civilización-barbarie y sus agentes promotores; la

³ Existen cuatro ediciones de esta novela de Juana Manso, publicadas en Río de Janeiro y en Buenos Aires; para mayores datos consultar Héctor Nicolás Santomauro (1994: 103) y Francine Masiello (1997: 110). La deuda con esta obra, una de las primeras manifestaciones de la novela escrita por mujeres en Latinoamérica, se subsanará cuando se publique finalmente una edición crítica, que tenemos entendido está en preparación y será editada en la Colección Archivos.

⁴ Un trabajo pendiente aún es el análisis comparativo entre la novela de Manso y *Amalia*, puesto que la coincidencia en algunos planteos temáticos, incluso en el calco de ciertas escenas comunes –como las iniciales de la huida de los héroes, con las cuales se inician las dos obras– dan pábulo para estudiar los vínculos intertextuales. Los mismos podrían complementarse, además, con el aporte del intercambio epistolar que ambos autores mantuvieron, mientras Manso permanecía en su exilio en el Brasil, en el que lógicamente podrían haber discutido el material de sus labores escriturarias. Tampoco debemos olvidar que *Los misterios del Plata* se difundió, aunque en ámbitos muy cerrados, cinco años antes de que se iniciara la edición del folletín de Mármol, por lo que el fantasma del plagio tampoco debería ser exorcizado. Por último, este episodio resulta también ilustrativo respecto de «los movimientos de placas tectónicas» propios de la construcción de todo canon literario: el emplazamiento consagratorio de la *Amalia* de Mármol, naturalmente sepultó otras expresiones coetáneas.

representación de Rosas y los cuestionamientos a su aparato político de gobierno; y la sugestiva postulación programática de un modelo de nación alternativo.

El prólogo escrito por Juana Manso despliega una serie de indicaciones prescriptivas. La primera de ellas es la canónica de todo paratexto introductorio, es decir, aclara cuáles son los propósitos de escritura de la novela y qué lectura debe hacerse de ella, en tanto que: «Es necesario que el mundo entero sepa lo que los Argentinos deben a ese Rosas, oprobio y vituperio de la humanidad entera» (Manso de Noronha, 1924: 8). Además, se fundamenta sobre la elección del título de la obra, *Los misterios del Plata*, el mismo no respondería a un intento de apropiación del modelo foráneo, impuesto por el folletín europeo, a lo Eugène Sue o a lo Paul Féval, en realidad: «Mi país, sus costumbres, sus acontecimientos políticos y todos los dramas espantosos de que sirve de teatro ha ya tantos años, son un misterio para el mundo civilizado» (Manso de Noronha, 1924: 7). Por último, Manso enfatiza la veracidad de lo narrado apelando a la autorreferencia, en este caso al propio elemento paratextual, y por ello nos advierte: «Llamamos la atención de los lectores sobre las notas de este libro» (Manso de Noronha, 1924: 8).

Con todo este andamiaje Manso inaugura y acredita, en la literatura argentina decimonónica, la aptitud de la mujer en el terreno de la denuncia política, el mismo que hasta entonces usufructuaban sus contemporáneos varones. La estrategia es sencilla, consiste en vestirse con los atavíos del genio romántico. La imagen de escritora⁵ que se construye en los paratextos es la de «la visionaria», la del sujeto «hipersensible» capaz de ver cabalmente entre los misterios de la oscuridad social, erigirse como «profeta» de dicha verdad y como rector comunitario para una superación.⁶

En las notas de la autora campea, además, una omnipresente pretensión de veracidad,⁷ una recursividad obsesiva en la que resuenan los ecos argumentativos de otra máquina de guerra persuasiva, el contemporáneo *Facundo* de Sarmiento. Sin embargo, y a diferencia de la complacencia del sanjuanino en el manejo desenfrenado de la heterogeneidad discursiva de su texto, pareciera que una distinción señera dirime entre las variables discursivas del relato y las notas de Manso.

Confianza en esta divisoria de aguas, la autora asienta a pie de página, permanentemente, datos que procuran legitimar la ficción desde el documento, con el fin de garantizar la vertiente de denuncia de su texto. Esta actitud quizás insinúa las reticencias —o la

⁵ Para esta categoría de análisis remitimos a los aportes de María Teresa Gramuglio (1992), quien analiza, con todos los recaudos necesarios, las posibilidades de articulación entre los aportes brindados por lo biográfico y sus vinculaciones con las construcciones discursivas —es decir las imágenes de escritor elaboradas en el texto— que conviven, generando significaciones, en el proceso de lectura de una obra literaria.

⁶ En este sentido señala Gerardo Lauro (2004): «La variante del ‘genio romántico’ europeo que tomaron los escritores rioplatenses, reunió estos dos aspectos indisolubles en la configuración del yo: la expresión de la subjetividad que nace como impulso desde el interior de un ser sólidamente constituido en su individualidad, y la grandeza de su espíritu que le permite descifrar las señales que permanecen ocultas para el resto de los mortales. Aplicarlas para definir un proyecto de nación y orientar su destino, fue la tarea primordial en la que se embarcaron». (139).

⁷ Otras notas se apartan de dicho propósito y funcionan como meras aclaraciones conceptuales: «media caña», «rosines», «bota de potro», son algunas de las palabras para las cuales se elabora una definición. Esta actitud lexicográfica, evidentemente generada en la previsión de un lector foráneo, repite la labor como anotador de Esteban Echeverría en «La cautiva». Sin duda Juana Manso comparte, aunque su fuerte impronta de denuncia genere aquí distancias, esta previsión de un público lector amplio y no sólo ceñido a sus coterráneos, a quien hay que facilitarle el acceso conceptual a los términos que traducen el color local argentino.

inexistencia— de una confianza absoluta en la ficción como arma de combate, pues se entrevé esta apremiante necesidad de hibridar un relato construido en los moldes de la novela periódica —aunque el prólogo no lo reconozca— con los aportes comprobables y fehacientes del testimonio. En el registro de las apostillas se mencionan entonces las fuentes «documentadas»: escritas, orales, personales, no se evitan incluso las disculpas ante los olvidos,⁸ alternando siempre todo con «la muletilla de la verdad»: «Esto es histórico».

En el tramado del paratexto de la novela emerge, además, la convicción de que no sólo se debe dotar de «confiabilidad histórica» el discurso de ficción, sino que también resulta necesario educar históricamente al lector. En este sentido, las notas cumplen con generosidad el papel pedagógico de breves lecciones de historia argentina, convenientemente apuntadas, como lo aclara el tono mordaz del editor López Muñiz en su «Prólogo», desde «los rojizos tintes con que forzosamente debía verlos el ojo de una unitaria» (Manso de Noronha, 1924: 5). Desfila entonces, a pie de página, una versión antirrosista de la historia argentina del momento,⁹ hilvanada, parchada con las historias menores de Marco Avellaneda, los hermanos Reinafé, Dorrego, Rivera Indarte, Maza, Cuitiño, etc. En este punto podemos apreciar, además, cierta sintonía discursiva entre el texto y el paratexto de la obra; pues estos capitulillos históricos de las notas disputan, con las historias narradas en el cuerpo de la novela, un uso parejo de algunos de los recursos folletinescos de la ficción.

El gesto documentalista, tamizado por el tono pedagógico de nuestra educadora, se flexibiliza a veces, en ciertos pasajes, y deja resquicios liberados para otras denuncias «más femeninas». La autora no tiene resquemores, por ejemplo, para señalar con nombre y apellido a las señoras acomodadas de la elite porteña, que tiraban del carro que conducía el retrato de Rosas, durante las procesiones religiosas de Buenos Aires, en manifestaciones que delataban la desenfadada connivencia política de la Iglesia y el gobernador.¹⁰

Por último, habría que hacer un comentario sobre la labor del editor López Muñiz, su trabajo no sólo ha consistido en «terminar» la obra, redactando 20 páginas que no continúan el ritmo de la narración ni los rasgos psicológicos de los personajes,¹¹ sino que ha introducido también algunas notas. De ellas dos nos resultan especialmente relevantes.

⁸ En este sentido aclara en una nota: «No recordamos precisamente el nombre de este individuo amigo íntimo y compadre de Manuel Oribe (...)» (Manso de Noronha, 1924: 44–45).

⁹ Hay aquí otra diferencia fundamental con *Amalia*, frente a la pretensión compartida de elaborar un juicio histórico de los hechos recientes, cada obra elige carriles diferentes. Juan Manso lee la historia argentina, sobre todo, desde el margen de la nota al pie, a la sombra de la ficción. Mármol funda su lectura desde la misma ficción, pero para ello necesita generar una entelequia, propiciar una mentira fundacional que nos habilite como lectores de esta ficción. Nuevamente juega aquí una función decisiva el paratexto, en este caso el breve proemio de la novela de Mármol, que nos prescribe: debemos hacer de cuenta que han pasado varios años entre los hechos narrados y el momento de escritura de *Amalia*, es decir, es necesario inventarnos una perspectiva para la elaboración sedimentada del juicio histórico. En esta falacia que altera el posicionamiento y la equidistancia —históricamente inexistente—, entre el momento de la enunciación y el conjunto de hechos históricos referidos, se funda uno de los mayores exponentes de la novela histórica romántica en Argentina.

¹⁰ La nota que nombra a «las señoras» es la siguiente: «Pascuala Beláustegui de Arana, María Josefa Ezcurra, la señora del general Alvear y doña Pilar de Guido. (La Autora)» (Manso de Noronha, 1924: 168).

¹¹ Para este punto consultar el apartado «Crítica a la familia unitaria: Juana Manso», de Francine Masiello (1997: 93–99).

En la primera, señala las incongruencias históricas del relato de Manso, equivocaciones que, «desgraciadamente», no puede remediar en su totalidad, por lo que: «A fin de no perjudicar la intención y plan de la obra, el editor, se ve en la necesidad de no poder ser siempre rigurosamente histórico» (Manso de Noronha, 1924: 213). Este intento frustrado de corrección de la escritora se ve acompañado por la desestimación desplegada en otra nota, en la cual abiertamente se burla de una idea presentada por la novela.

Dice Juana Manso, en su retrato de Rosas: «Su edad será de unos cincuenta y siete o cincuenta y ocho años. Sus cabellos rubios y sedosos empiezan a encanecer, porque así como la desgracia, el crimen ejerce sobre los individuos su temible influencia!» (Manso de Noronha, 1924: 109–110). Mofándose de esta lectura determinista de la autora, habitual por cierto en la época, gracias a los difundidos aportes de la frenología y la fisiognomía,¹² agrega a pie de página el editor: «Si el criminal encanece recién a los cincuenta y siete años, convengamos en que su influencia no es muy desastrosa. (El corrector)» (Manso de Noronha, 1924: 110).

El gesto del crítico que enmienda deslices y se cree habilitado para la burla encierra en cierta medida una actitud paradigmática de los detractores de Juana Manso, y de una buena parte de la crítica a la literatura escrita por mujeres, en Latinoamericana, durante el siglo XIX;¹³ de hacer uso de esta prerrogativa, aparentemente muy masculina, no puede rehuir ni siquiera un aparente propagandista como López Muñiz.

Rosa Guerra: comunión y subversión social de «lo femenino». Los gestos cómplices.

Quizás por prever una recepción adversa y procurar evitarla, una actitud de –verdadera o falsa– modestia caracteriza las líneas de apertura con las que Rosa Guerra introduce la carta-prólogo de Miguel Cané que presenta su *Lucía Miranda*, una novela escrita para un certamen literario en Buenos Aires, durante el año 1860. Según Guerra, su obra: «No pasa de ser una novelita escrita en los ocios de quince días» (Guerra, 1860: IV), pero aún así decide exponerla al juicio magistral de un escritor consagrado como Miguel Cané.

La presentación de Cané lógicamente funciona como la articulación de una doble legitimación: de parte de Guerra, que le reconoce sus méritos enviándole el texto en evaluación y luego lo publica con sus juicios, y por parte de Cané, quien elogia la novela. El dictamen del escritor es medido, si bien pondera positivamente la novela desliza algunos cuestionamientos que evidencian, en la breve carta, una riña interna entre la imagen del sujeto consciente de sus prerrogativas y capacidades de evaluación en el ámbito literario, y la necesaria pose caballeresca de quien debe devolver a la «señorita» –tal como la nombra en su carta–, con decoro por supuesto, un comentario crítico sobre su «novelita».

¹² Valga como ejemplo la utilización que realiza Sarmiento, un coetáneo y egregio defensor de la labor educadora de Juana Manso, al analizar la figura de Facundo Quiroga en el capítulo quinto del *Facundo*, echando mano a los presupuestos de ambos sistemas interpretativos de la conducta humana.

¹³ Para una introducción teórica que nos permite pensar la crítica literaria masculina y su abordaje a las obras escritas por mujeres, resultan útiles los aportes de la corriente teórica feminista de Mary Ellmann, concentrada en el estudio de las construcciones de imágenes de mujer. Ver Moi (1988). Otra obra que amplía, cronológicamente, los debates sobre teoría y crítica literaria feministas postulados por Moi, puede consultarse en la compilación de Fe (1999).

Lo interesante de sus palabras radica en lo que elogia, ya que el autor realiza una operación de lectura que prioriza algunos elementos. A Cané le seduce específicamente el tratamiento de una temática: «En ninguna creación, a excepción de Julieta y Romeo de Shakespeare, he encontrado más dulce poesía de amor, que entre los dos esposos de su novela» (Guerra, 1860: VII), nos aclara. En esta revisión de la historia germinal de Lucía Miranda –incluida en *La Argentina*, el relato colonial de Ruy Díaz de Guzmán¹⁴– y frente a la variedad de posibles abordajes críticos del texto, por ejemplo: la representación del indio, la visión de la conquista, los intercambios culturales, etc., el crítico establece un recorte, y elige para el elogio del texto de Guerra el asunto doméstico.

Lo más «encomiable» de la novela resulta ser el tratamiento de un tema doméstico, naturalmente el más apropiado para una mujer; claro que al mismo tiempo el ilimitado amor conyugal de los trágicos protagonistas, Lucía y Hurtado, no le parece verosímil, porque «no es común entre dos seres, y será por eso tal vez que me ha seducido» (Guerra, 1860: VII). Este elogio acotado, este condicionamiento de la escritura femenina, que debe estar ceñida y abrigada por el calor del hogar, vuelve a reiterar una vieja imposición que inscribe una malla temática para la ficción femenina, la única valedera que se busca, se detecta y se legitima en sus escritos.

Los otros aspectos temáticos que antes hemos citado constituyen, en realidad, rasgos tan o más importantes que el tratamiento del matrimonio, paradójicamente son lo verdaderamente innovador en esa historia de la literatura argentina, en la cual galantemente Cané quiere incluir la novela de Guerra.

Como elemento accesorio, y en sintonía con López Muñiz, Miguel Cané corona sus apreciaciones con un consejo final para la dama. En sus apuntes críticos, no sólo insinúa las exageraciones del amor conyugal representado, como punto débil del texto de Guerra, sino que incluso le aclara a la autora que le remite el ejemplar con algunos párrafos marcados que deberían mejorarse.

A estas palabras del escritor se suceden las de Guerra en una extensa dedicatoria a su amiga Elena Torres. Estas páginas deben entenderse como una respuesta solapada a su mezquino prologuista. La autora le cuenta íntimamente a su amiga –le susurra públicamente a Miguel Cané– el proceso de escritura de su obra: los pormenores de la creación literaria, las emergencias iniciales de sus personajes, la fantasía en las descripciones, los hilvanes de la intriga. Alude además a sus fuentes y especifica, entre otros detalles, la temática del texto, de carácter histórico, por lo que aconseja que debe ser leído como «un hecho verdadero» (Guerra, 1860: VIII).

La temática matrimonial es reconocida por la autora, es indiscutible su peso, sobre todo porque el libro ha sido pensado como un regalo de bodas para su amiga, y en definitiva el carácter moralizante responde a dichos fines; pero la dedicatoria se encarga, a su vez, de ampliar el corsé de lectura de Cané, desplegando una variedad de aspectos que no

¹⁴ Rosa Guerra enhebra su texto en una trama de obras que revisaron, con intermitencias durante el siglo XIX, el relato mítico y germinal de Lucía Miranda, que Ruy Díaz de Guzmán incluyó en su obra. La temática del amor conyugal asfixiado en el clima de la conquista rioplatense también fue retomado el mismo año, 1860, por otra autora argentina, Eduarda Mansilla de García, quien presentó una lectura diferente en su *Lucía Miranda. Novela histórica*. Para ampliar este punto, y establecer los contrastes pertinentes, puede consultarse mi trabajo: «‘Mirada de mujer’: gauchos, indios y proyecto de nación en las novelas de Eduarda Mansilla de García», seleccionado para la publicación en *Actas del VII Congreso Nacional de Hispanistas*, San Miguel de Tucumán, actualmente en prensa.

han sido apuntados. Esta tentativa por completar el juicio del escritor culmina en una actitud cómplice de ambas mujeres.

Recordando una escena de escritura de su novela dice Rosa Guerra, dirigiéndose a su interlocutora: «Tú hacías crochet, mirabas de vez en cuando a la puerta de hierro; yo te miraba; tú adivinabas mi mirada significativa, soltábamos ambas la risa, escondías tu cabeza en mi seno: nos habíamos comprendido» (Guerra, 1860: XIII). Gesto prototípico de validación de la escritura femenina, superponiendo la aguja y la pluma, ambas mujeres manifiestan su complicidad en el umbral del texto. Perfectamente articulado como modalización textual de la novela, en este juego con los paratextos, la autora fagocita, corrige y sobreimprime nuevas significaciones en la lectura crítica de Miguel Cané. En su itinerario presenta con «modestia» el trabajo, agrega los juicios de Cané, remonta todos los olvidos del crítico al enumerar aquellos aspectos que superan el molde doméstico impuesto y, por último, equilibra la severidad de la evaluación apelando al auxilio y la alianza de una destinataria amiga, quien sí ha leído las fuentes históricas de la ficción, quien la ha acompañado en la escritura, quien definitivamente sí la comprende.

Juana Manuela Gorriti: la consagración literaria de la escritora.

Tres décadas después, en 1889, Juana Manuela Gorriti publicó una de sus últimas obras de cariz autobiográfico: *La tierra natal*. Este texto, construido como una variante del relato de viaje y de unas «lejanas memorias»,¹⁵ es la narración de su último viaje a Salta, su tierra natal, y sirve de excusa para repasar un conjunto de temáticas señeras de su producción: la historia de las guerras civiles argentinas, las tensiones locales entre la patria vieja y la patria nueva, la legitimidad del aboengo de los Gorriti. Como estrategia complementaria de esta lectura cifrada y tendenciosa de la historia reciente, que refrenda la estirpe de los patricios salteños, se ubica como soporte decisivo la construcción de una imagen de escritora. Esta vez dicha imagen no tiene gestos inaugurales como en Manso, o los «temores» interiores de Guerra, sino que esgrime la imagen contundente de la autora consagrada, ya que la narradora arriba a su tierra natal consciente de todos los privilegios que con su fama de literata ha conseguido.

Esta validación social se construye y se escenifica en el propio texto, y alcanza su clímax cuando Juana Manuela Gorriti es premiada en Salta, por las nuevas generaciones, con una pluma tallada en oro. La narradora construye, además, su *alter ego* en la figura de Larguncha, la costurera chismosa de Salta, memoria viva por acopio generacional de todos los acontecimientos de la vida local, es decir de las trivialidades de la vida doméstica en la que se cifra el destino y donde debería buscarse una comprensión de la historia nacional argentina. La labor de la remendona, como indica Batticuore (1994), tiene relieves iniciáticos, puesto que de ella aprenderá la Gorriti el oficio literario, del contar diario, del hilvanar historias orales durante la costura; y tal como lo exige Larguncha para sus relatos, aprenderá también a demandar el pago por la narración, en un guiño metafórico sobre la profesionalización literaria de las escritoras, a fines del siglo XIX.¹⁶

¹⁵ Esta es la clasificación genérica que da la propia Gorriti (1994: 18) en una breve carta que contesta al texto de Santiago Estrada, «Juana Manuela Gorriti» –publicado originariamente en *El Diario*, de Buenos Aires, el 5 de noviembre de 1888– y que se incluye como introducción a la edición de *La tierra natal*, en 1889.

¹⁶ Para ampliar este punto también puede consultarse un artículo de Francine Masiello (1994), en el que se analiza esta temática en otra novela de Gorriti, *Oasis en la vida*, publicada en 1888.

En estrecho vínculo con la contundencia en esta representación discursiva del trabajo literario femenino, y continuando con el análisis del uso de los paratextos que aquí nos interesa, resulta relevante el apuntamiento con el cual el prologuista Santiago Estrada, uno de los más fieles amigos y propagandistas de la autora, procura sostener la obra en su introducción.

El bagaje crítico de Estrada se sustenta en un flagrante eclecticismo. Por ello articula, desde una visión romántica, la ponderación de la vena autobiográfica del texto, justificándola a partir de la aventurera existencia de Gorriti –en el teatro de las revoluciones latinoamericanas– y su estirpe «aristocrática» –en tanto hija de los «próceres de la patria». Por otra parte, también observa la obra desde la lente naturalista, y en consecuencia su amiga: «Analiza el espíritu como un psicólogo, diseña la entraña como un fisiólogo, y de aquí que algunas de sus obras parezcan haber tenido por buril el escalpelo, y por escritorio la mesa de un anfiteatro» (Gorriti, 1994: 13). Tampoco la visión parnasiana está ausente, contamina la pretendida visión científicista con el halago a la narración pulida con el detalle de los «esmaltes de Limoges», «los bajorrelieves» y los «marcos primorosamente labrados» (Gorriti, 1994: 13).

Pero he aquí que no todo es elogio en el proemio de Estrada, si Juan Manuela Gorriti despunta en el texto la consagración como autora en su madurez literaria, el prologuista será menos consecuente y deberá todavía contraponer la disculpa de ciertos detalles. Los mismos no se vinculan, paradójicamente, con lo literario, sino que pretenden suavizar los ataques a la vida privada de la autora.

Sobre los «adversarios» de la Gorriti, Estrada expresa que «preciso es confesar de plano que la superioridad es una especie de pecado original que no ha sido redimido todavía» (Gorriti, 1994: 16). En el párrafo siguiente el crítico rematará su encomio aludiendo al «hogar de la señora Gorriti, tan modesto como atractivo, y sus hijos tan inteligentes como simpáticos» (Gorriti, 1994: 16). La sutileza del crítico amigo, que suprime por elipsis la relación causal que anuda el ataque de los adversarios con estos modos de llevar adelante el hogar –un ámbito doméstico evidentemente trastocado por una mujer que ha abandonado a su marido, tiene hijos ilegítimos y vive de su trabajo–, anticipa ciertas «caballerías» que la crítica literaria reiterará con la autora.

Estos gestos condescendientes varían: en el caso de Santiago Estrada, apelan a la necesidad de disculparla en lo personal casi como requisito previo para legitimarla en lo literario; en el caso de Ricardo Rojas, se realizaron «ajustes» biográficos y se deslizó, por ejemplo, alguna «mentira piadosa» para salvar las mismas circunstancias, como aquella que en su reseña biográfica aclara que Gorriti se trasladó a Lima sólo después de haber enviudado de Belzú, evitando así explicitar un «contrasentido de orden social y/o moral» protagonizado por la Gorriti al abandonar a su marido (Rojas, 1925: 1128). En una tesitura más cómoda, José María Torres Caicedo alegará en su prólogo a *Sueños y realidades*, otro tomo importante en la obra de nuestra autora: «Echemos en olvido los episodios de la vida de la ilustre argentina, pues no nos creemos autorizados para describirlos» (Gorriti, 1907, T. I: 8).

Estos breves apuntes que comentamos, a raíz de algunos paratextos que acompañaron originariamente la obra de Juana Manuela Gorriti, ponen de relieve otra reiterada faceta de las exigencias para la escritora latinoamericana, una premisa que impone desde el ámbito de la vida privada un conjunto de rasgos persecutorios que inciden, como acabamos de subrayarlo, en la esfera de la difusión, la legitimación y el vínculo con el público y la crítica especializada decimonónicos.

Comentario final

Frente a todo lo expuesto, y a modo de apretadas conclusiones, consideramos que, si revisamos nuestro breve recorrido, es posible confirmar un axioma que instituye al paratexto como un elemento de transición, que potencia o debería exigir al menos, siempre, la necesaria revisión de sentidos, en tanto que funciona como un conjunto de señales certeras que se alternan sin grandes teatralizaciones al rol de pistas falsas. En ellos se discute y se confronta, se busca amparo intelectual, se padece la subestimación y el rechazo, y se ocultan o sugieren apenas otras determinaciones indisolubles de toda producción escrituraria.

Para las escritoras argentinas del siglo XIX, cuyas obras acabamos de discutir, este ha sido un espacio de exposición, de consagración y de defensa de agravios. Estos pases escénicos han estado supeditados a las exigencias de un contexto específico: la imposición de la denuncia social antirrosista en Manso, la búsqueda de aceptación en el inicio literario de Guerra, la legitimación del prestigio y el reconocimiento intelectual en Gorriti. Y en el trasfondo, o a veces luchando por el protagonismo escénico, siempre la sombra de un hombre que erigido en juez dirime.

Esta disputa en el umbral del texto, evidentemente, no oculta la impaciencia ante otros umbrales socioculturales vulnerados: el de la apropiación del discurso combativo, en Juana Manso; la burla implícita al crítico de turno, en Rosa Guerra; la pose exhibicionista del triunfo, en Juana Manuela Gorriti. Pormenorizar en esta articulación de transgresiones debería servirnos, tal vez, como el punto de partida más pertinente para organizar el discurso y las polémicas en torno del lugar social de la escritora argentina durante el siglo XIX. En esta línea de estudio por cimentar, el paratexto anuda, como hemos intentado delinear en este trabajo someramente, un ovillo de conflictos medulares aún por desenmarañar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Maite (1994): *Paratexto*. Buenos Aires: Publicaciones del CBC, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Batticuore, Graciela (1994): «Historias cosidas, el oficio de escribir». En: Fletcher, Lea. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria editora, 30–37.
- Chartier, Roger (1999): *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones con Roger Chartier*. México: FCE.
- Fe, Marina (coordinadora), (1999): *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE.
- Frederick, Bonnie (compilación e introducción), (1993). *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del '80*. Buenos Aires: Feminaria editora.
- Genette, Gerard (1987): *Seuils*. París: Editions du Seuil.
- Gorriti, Juana Manuela (1889): *La tierra natal*. En: *Obras completas*, T. III, Salta: Fundación del Banco del Noroeste, 1994, 12–94.
- Gorriti, Juana Manuela (1865): *Sueños y realidades*. 2 T., Buenos Aires: Biblioteca de «La Nación», 1907.

- Gramuglio, María Teresa (1992): «La construcción de la imagen». En: Tizón, Héctor y otros. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, 35–64.
- Guerra, Rosa (1860): *Lucía Miranda. Novela histórica*. Buenos Aires: Imprenta de Juan Alsina.
- Lauro, Gerardo (2004): «La figura del 'genio' en el segundo romanticismo argentino». En: Minellono, María (compiladora). *Las tensiones de los opuestos. Libros y autores de la literatura argentina del '80*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 135–153.
- Manso de Noronha, Juana (¿1851?): *Los misterios del Plata. Episodios de la época de Rosas escritos en 1846*. Edición prologada y corregida por D. Ricardo Isidro López Muñiz, Buenos Aires: Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez e hijo, 1924.
- Masiello, Francine (1994): «Voces de (l) Plata: dinero, lenguaje y oficio literario en la literatura femenina de fin de siglo». En: Fletcher, Lea. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria editora, 38–46.
- Masiello, Francine (1997): *Entre civilización y barbarie. Mujeres y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Moi, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Rojas, Ricardo (1925): *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, «Los prosriptos», II. Buenos Aires: Librería de «La Facultad».
- Santomauro, Héctor Nicolás (1994): *Juana Manso y las luchas por la educación pública en la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.

NA PRAGU BESEDILA:
 UVODNIKI IN PRIPOROČILA, POSVETILA IN SOAVTORSTVA.
 (ZAZNAMKI O RABI PARABESEDILA
 PRI NEKATERIH ARGENTINSKIH PISATELJICAH 19. STOLETJA)

Parabesedila tvorijo skupino »kazalcev« branja, ki posredujejo razne pomenske ravni, izdelane za namen besedila, in pogosto, na posreden način, prispevajo podatke o pogojih izdelovanja samih besedil. Prav pri tej drugi obliki, ki se beleži v parabesedilih, se poskušamo ustaviti, da bi analizirali skupino problematik, ki se sočasno pojavljajo pri nekaterih argentinskih pisateljicah 19. stoletja: Juani Manso, Rosi Guerra in Juani Manueli Gorriti. V parabesedilih njihovih del je razvidno iskanje upravičenosti, nadrobno se govori o vlogi pisateljice – o njenih »temah«, njenih »potrebah« –, vzpostavlja se odnos z občinstvom itd. Ta parabesedila se včasih pojavljajo skupaj s predstavitvijo drugih avtorjev – zvečine moških, ki so kot uveljavljeni književniki v okrilju svojega delovnega območja –, pri katerih je čutiti neko napetost ali igro kontrastov, ki niha med opominjanjem, popravljanjem, očetovsko gesto. Alternative, ki so v nekaterih primerih povezane s predsodkom ali paradoksalnim pomanjkanjem razumevanja besedila, ki je predstavljeno v prologu. Ti protodialogi – včasih med gluhihimi – na pragu besedil sestavljajo imaginarno, v katerem se ustanavlja in pretresa družbeno mesto, namenjeno pisateljici, prostor, ki ga sama na trenutke zastopa, zavrača ali preusmerja v svoje lastno pisanje.

Kristov Cerda N.
Universidad de las Américas
Santiago de Chile

APORÍAS DE LA MIRADA: «TAPIZ DEL CIEGO» DE JOSÉ LEZAMA LIMA

La obsesión de los ojos designa otra cosa que lo visible.

Blanchot

El breve poemario *Aventuras Sigilosas* (1945)¹ ha sido señalado tempranamente por la crítica como un punto de inflexión importante en el desarrollo de la obra poética de José Lezama Lima, en la medida en que en aquél parece abandonarse el prurito esteticista de su obra primera a favor de una más explícita concepción de la poesía como herramienta de conocimiento trascendente (Fernández, 1954). Poemario singular, además, porque los once textos que lo componen trazan una secuencia temática común, definida en una suerte de prólogo antepuesto entre paréntesis por el autor y que narra el devenir de un personaje innominado desde que huye de la aldea materna «para hacer letras armadas» (Lezama, 1999: 91) hasta una oprobiosa agonía. Cada uno de los poemas del libro remite, por lo tanto, a alguno de los eventos o personajes de este recorrido, de modo que la obra adquiere un cariz narrativo que fuerza una interpretación de conjunto. Con todo, aquella debe decidirse por alguna de las múltiples orientaciones que la obra prodiga respecto de cuál sería la experiencia dominante que determina la totalidad del recorrido, tarea nada sencilla en tanto la sobreabundancia figurativa del lenguaje que —como es sabido— caracteriza el discurso lezamiano, ofrece al intérprete una constelación de significados, evocaciones e indicios de toda índole que pueden hacer de pivote para múltiples lecturas. Esta dificultad señala, sin embargo, la posibilidad de una brecha en la aparente clausura hermenéutica impuesta por la secuencia descrita en el prólogo, en tanto si bien los poemas espejean entre sí como estancias diversas de un mismo espacio donde se escenifica el recorrido, cada uno de ellos posee a su vez una textura figurativa distintiva que permite tratarlo como una unidad independiente del conjunto. Como se ha dicho (Prieto, 1991), esta tensión entre texto singular y contexto global de la obra se proyecta sobre la totalidad de la producción poética y teórica lezamianas, en tanto el autor desarrolla insistentemente a lo largo de ella un conjunto más o menos acotado de símbolos e intuiciones poéticas que denotan una acendrada voluntad de sistema.

La clave de bóveda de este sistema se halla en la noción de *Imagen poética*, que Lezama elabora a partir de su teorización sobre la función cognitiva que posee el lenguaje metafórico para un intelecto humano imposibilitado para alcanzar lo absoluto por causa de la caída. Al hombre le es dado acceder oblicuamente al mundo de lo invisible recolectando lingüísticamente su huella en lo visible, formando imágenes metafóricas que, en la medida en que establecen conexiones inusitadas entre los objetos mundanos, destellan súbitamente reflejos de lo invisible:

En ese cosmos de paradójales sustituciones equivalentes la poesía es hasta ahora la única posibilidad de poder aislar un fragmento, extrayéndole su central contracción o de lograr arañar una hilacha del ser universal. (Lezama, 1971: 94)

¹ La versión que utilizamos es la que aparece en su (1999). *Poesía Completa*. Madrid: Alianza Editorial.

La poesía es este trabajo en (de) la sombra, producción de imágenes que pueden llegar fugazmente a *la Imagen*. Ciertamente, y ello no se le escapa a Lezama, la imagen poética no llega jamás a identificarse con *la Imagen* de lo invisible, ni la poesía es capaz de fijar en el tiempo restringido del poema el tiempo absoluto de lo incondicionado. El lenguaje metafórico es inestable, tiende a desgastarse en su trato con las apariencias mundanas, se literaliza rápidamente para dar lugar al lenguaje de los conceptos y de la experiencia cotidiana. De modo que la poesía debe recomenzar incesantemente su trabajo solicitando el lenguaje literal por medio de paradojas y analogías sorprendentes; tampoco en ella esta dada la plenitud sino como aspiración de una ausencia que jamás se colma y que por ello debe ser alimentada constantemente con cuanto fruto tropológico nos provea el lenguaje. De ahí el barroquismo lezamiano, que más que un conjunto de procedimientos o una orientación estética de su poesía, es la puesta en obra del perpetuo *descentramiento* del lenguaje en su incapacidad tanto de ser representación transparente del mundo como de enunciar lo absoluto incondicionado. Desde que se instala en esa fractura, la poesía –la de Lezama– no puede dejar de decirla ni puede decir *otra cosa* que ella misma, porque en ella reside la posibilidad de pensar siquiera lo otro. La poesía, intentando decir la radical alteridad de lo absoluto, se ve condenada a hablar de sí misma (Pelegrín, 1984).

Hemos desgajado, por lo tanto, del libro mencionado, un texto cuya singularización formal y temática permite examinar cómo son traspuestas las anteriores concepciones teoréticas al plano llano de la poesía. Ubicado justo en la mitad del libro, «Tapiz del ciego» es un poema formado por catorce sextetos, dividido en dos secciones iguales señaladas por los correspondientes números romanos. Se distingue estructuralmente de los restantes textos del libro por esta composición regular, que se completa a su vez por el uso de rima consonante encadenada, exceptuando algunos versos en los que se resuelve por asonancia o simple paridad. No bien la forma de los versos es polimétrica en una gama que va desde los heptasílabos hasta alejandrinos y más, predomina el arte mayor (75 de 84), donde la mayor frecuencia es concedida a los endecasílabos. El ritmo es igualmente fluctuante, sobresaliendo una marcada tendencia a servirse de la aliteración para imprimir una sensación de continuidad dinámica que, como se verá, responde a la forma discursivo-conceptual de la dialéctica.

Desde el momento en que el poema es titulado de dicho modo, se constituye la imagen paradójal de un tejido cuyo destino es servir de ornamento no obstante pertenece o ha sido producido por alguien que no puede dar cumplimiento a tal función. El poema se propone, por lo tanto, como un texto cuya función estética queda anulada por la incapacidad tanto de quien pueda contemplarlo (el lector) como de quien lo ha creado (el autor). Esta imagen connota también una construcción artificiosa, alucinatoria, que se realiza como compensación imaginaria de una facultad negada, no obstante no se precisa si la ceguera constituye una condición antecedente que operaría como agente de la compensación o bien –a la inversa– la función decididamente ornamental del tapiz causaría una ceguera, esta vez metafórica, respecto de lo que encubre. De esta manera, el texto poético se presenta tanto como sucedáneo de una realidad que no puede ser alcanzada, cuanto como agente activo del encubrimiento. Por último, si atendemos no ya la relación imposible entre lo representado en el tapiz y la ceguera, sino al hecho de que con el tapiz se alude también a una tela de cierto grosor y calidad particulares –esto es, a un *texto* en propiedad– que no se ofrece sólo a la contemplación sino al tacto², aparece enunciada al interior de la para-

² La 22ª Edición del Diccionario de la Real Academia Española, consigna como primera acepción de la voz *Tapiz*: «Paño grande, tejido con lana o seda, y algunas veces con oro y plata, en el que se copian cuadros y sirve de paramento.»

doja una convergencia entre dos órdenes sensibles: el táctil y el visual, en la que la transitividad de uno a otro –señalada por la preposición en genitivo– aparentemente ha sido abierta por la negatividad que afecta a la mirada.

Este peculiar horizonte significativo trazado desde el título se completa en el primer sexteto:

Extiendo un paño roto, vistoso,
pero la luna gira,
crece hasta su sombra como árbol sarmentoso
que en sus límites expira.
Y así construido de flujo escamoso,
el vino tinto raspa el ave lira. (Lezama, 1999: 99)

En un primer acercamiento estos versos describen una escena más o menos cotidiana, la de aquél que pone el mantel a la mesa para tomar una copa de vino al atardecer. Pero alentados por las sugerencias descubiertas en el título podemos ver que a partir de esta escena Lezama, siguiendo su tendencia a transfigurar los eventos y objetos mundanos en cifras de lo absoluto, poetiza una cuestión más profunda. El paño que se extiende es el propio poema, atravesado de parte a parte por la tensión entre la textualidad táctil y por la función estética, aludida por la oposición de los calificativos. El orden de lo visible se colma hasta la indistinción de luz y oscuridad, la luna gira hasta ocupar el lugar de la noche –la sombra de la Luna que se proyecta sobre el mundo– de modo semejante a como el vector trazado por el árbol viejo se trunca sobre sí mismo en la imposibilidad de continuar su crecimiento. Esta saturación de la visibilidad desequilibra la tensión entre los sentidos a favor del tacto, el flujo *escamoso* del vino –*tinto*, es decir, perteneciente también al orden de lo visible– *raspa* una garganta traspuesta metonímicamente de aparato fonatorio hasta canto y luego, por lo tanto, poesía: *ave lira*. El texto formula una cuestión metapoética: si todo acto poético genuino es aquél que intenta fijar la imagen de lo invisible en el poema gracias a la capacidad tropológica del lenguaje, dada la concreción finita del poema y del lenguaje en sí mismo, el poetizar será siempre un andar a tientas, una ceguera para lo absoluto que se obstina en describirlo a partir de los indicios mediatos que nos son dados en nuestro trato íntimo (el tacto) con el mundo (Bejel, 1984: 135–136). El poeta es un ciego que teje un tapiz con imágenes que no podrá contemplar del todo, pero que le son accesibles oblicuamente, a través del tacto.

Lezama se refiere claramente a esta concepción de la poesía en un texto póstumo, dedicado a Octavio Paz: «Nombrar y hacer el nombre en la *ceguera palpatoria*»³. Los sextetos siguientes de la primera parte de nuestro poema, se abocan a desarrollar el proceso que lleva a la constitución de esta ceguera palpatoria, es decir, la dialéctica sutil entre la mirada y el tacto que ha de dar lugar a *una inversión de la mirada por la que ésta queda investida de una capacidad de penetración análoga a la intimidad proporcionada por la sensación táctil*. El momento inicial corresponde a la inmersión en el mundo visible, que desde la perspectiva de lo absoluto se percibe como esbozo imperfecto o simulacro:

³ En *Fragmentos a su Imán* (1999: 360), la cursiva es nuestra.

En una tierra de presos pintados
que alzan un escudo con polvo y una rosa estañada,
donde ninguna casa puede ser visitada
porque todos sus números están siempre borrados.
En la primera casa que hemos tocado
el número en nuestra espalda quedó señalado. (Lezama, 1999: 99)

Estas casas, que designan los espacios mundanos donde discurre la experiencia de los simulacros, aluden igualmente a las mansiones en el cielo prometidas a los apóstoles como las teresianas estancias interiores del sujeto. Su sentido último esta oculto, tachado, de modo que no pueden ser leídas las cifras de lo absoluto, pero al ser *tocadas*, es decir, cuando penetramos en ellas, podemos llevarnos en la espalda una huella. En este punto Lezama se distancia de la reticencia platónica ante él simulacro visible, que es la que en definitiva conduce al rechazo filosófico del discurso poético, sugiriendo más bien que la travesía mimética debe ser vivida intensamente para dar con los destellos de lo invisible en las cosas. Tal intensidad queda delimitada por el paralelismo entre los versos tercero y quinto: el mundo no puede ser visitado sino tocado de una manera no superficial; el camino poético –como se indica en el Prólogo del libro– «continúa su trecho más penetrador, buscando un cuero más duro, una piel imposible.» (Lezama, 1999: 91).

La connotación erótica de este tacto queda especificada más adelante, cuando hace mención a la posibilidad de una borradura de la huella por la “lujuria”, que deberá ser de este modo reconstruida primero por el sueño y luego por la conciencia diurna. Esta reelaboración –«retocar» y «pintorrear», en el texto– de un dato originalmente informe –«oscuro laberinto derretido»– desliza la posibilidad de que el poetizar se desvíe de su fin último y recaiga, engolosinado, en la producción de otro simulacro aun más verosímil:

En cada casa toca, no suceda
que mi arenosa mano se pervierta
al recorrer el gamo de seda
mientras mi cuerno canta la primavera muerta
y sangre le tiñe almeja en guardia leda
al doncel que en árbol se convierta. (Lezama, 1999: 99)

La frase imperativa dota al texto de un carácter preceptivo que alcanza al propio sujeto, que queda entonces escindido entre la vigilancia constante y la necesidad de poetizar. Fractura constitutiva, sin embargo, del mismo sujeto y de la empresa poética, en la medida en que aquella penetración de la mano en la arena de los simulacros es la que abre la brecha de una interioridad ya no más alienada en la fascinación de lo visible –esa guardia leda, vale decir: alegre y despreocupada– sino plegada sobre sí misma por la demanda imposible de la poesía. Es decir, desde el momento en que la poesía se vuelve sobre el lenguaje para dejar de tratarlo como representación transparente del mundo sino como potencia metafórica, se tiñe de sangre ese pliegue cóncavo de la subjetividad por la conciencia angustiosa de que la imagen poética no deja de ser un sucedáneo de la luz absoluta, ineludiblemente atado a la lógica del simulacro. El sujeto poético es este Narciso barroco, desgarrado en su plegamiento especular por «la posibilidad de que el significado moral de la imagen sea falsificado por las apariencias, y que exista una ruptura temporal entre apariencia y sentido» (Bejel, 1984: 138).

Poesía es la productividad de aquella desgarradura, pues hace derivar de la lógica del simulacro la lógica barroca de la imagen, que exaspera el orden de lo visible por la proliferación vertiginosa de los tropos hasta producir un efecto de saturación del sentido que torna imposible la representación:

Como ebrios que han llegado a una isla desierta,
la lluvia rodea la mirada.
En cada rincón el ojo de una puerta
multiplica el devaneo de la forma sellada.
Reverso de la puerta, la seda, tocada,
al gusano desconcierta. (Lezama, 1999: 100)

La mirada se halla asediada por el juego especular, el devaneo de la forma; la poesía quiebra la concepción referencial o denotativa del lenguaje por el movimiento libre de la metáfora que desata esta ebriedad en despoblado. La seda, que nos ha sido presentada previamente como la materia que en su refinamiento signa la perversión de la mano, es decir, la caída en el simulacro, se muestra ahora como el reverso de la proliferación tropológica. La inicialmente denostada «lujuria» por lo visible contiene así el germen de su superación. Dialéctica del tacto y la mirada que conduce al desconcierto del poeta, que ha tejido su tapiz de lengua y mundo para quedar, en el sexteto siguiente, mudo y dispuesto a la ceguera: «Después ese ebrio no pregunta (...) y el látigo voraz cejjunta / los ojos en la cola del pavo real que se irisa» (Lezama, 1999: 100). Este encabalgamiento, poco frecuente en el decurso del poema, enfatiza rítmicamente el golpe de látigo por el que se cierra la relación de la mirada y el orden de lo visible en los dos últimos versos de la primera parte. El ave lira se ha transformado en un pavo real. El poeta, en el mismo punto en el que su penetración en lo visible da con la huella de lo absoluto que se dispone a articular en la imagen, descubre que aquella es la voraz aniquilación del simulacro. Poetizar es perder la voz y la mirada en el mundo de lo visible, el exceso del sentido conduce al vaciamiento del sentido, ebriedad en una isla desierta.

Unos años después, en el arte poética «Extasis de la sustancia destruida» (*La Fijeza*, 1949), Lezama desarrolla la idea de la aniquilación de lo sensible y sus avatares como procedimiento de la poesía. Allí la ceguera aparece como reflexividad del sujeto, el vaciamiento de sentido es una especie de ascesis que desbroza el alma para es esplendor de la luz inteligible, según el esquema escolástico o neoplatónico del conocimiento. La segunda parte de nuestro poema se inicia, precisamente, con la ceguera que sigue a la ebriedad, donde se ha imprimir una nueva mirada:

Después de la ebriedad queda ciego,
altivo milagro le concede
la cuenca del coral y el fuego.
Y cuando pinchada la mirada excede
la nueva faz en danza de sosiego
se nutre de otra luz de espejo a la que cede. (Lezama, 1999: 100)

Ovidio, en el libro tercero de su *Metamorfosis*, conjuga el destino de Narciso con la adivinación del ciego Tiresias. Este último ha recibido el don de Júpiter en compensación de la ceguera impuesta como castigo por Juno, desairada en un arbitraje relativo a la capacidad de goce venéreo entre ambos sexos. Lezama cifra en estos personajes los polos

de la subjetividad escindida del poeta: Tiresias ha quedado ciego a causa del erotismo transgresivo de quien ha gozado como varón y mujer, de quien se ha entregado al placer bifronte de la mirada y del tacto, lo que le ha merecido oscuridad en el mundo visible pero penetración de lo invisible; la flecha de Cupido hiere la mirada de Narciso con la luz del simulacro de su propio rostro que lo seduce hasta la disolución en el espejo:

Su ceguera lasciva
le pervierte el nuevo cuerpo de hermosura
en el que su mirada caída se encuentra fugitiva.
Su cuerpo se abandona a la corriente pura.
El primer remolino le hace la mirada guarnida;
el último le fabrica la hondura. (Lezama, 1999: 100).

Narciso comparte entonces la ceguera de Tiresias, pero su lascivia no es del mundo sino de sí mismo. Este sexteto se organiza alrededor de la oposición entre la perversión (fijeza/fijación en este caso) de la ceguera –caída de la mirada del primer terceto, y pureza de la corriente– mirada guarnida, del segundo. Se enuncia así cómo la reflexividad que ha ganado el sujeto gracias a la aniquilación de lo visible debe ser rebasada en un nuevo salto dialéctico hacia la propia aniquilación: es el sujeto el que debe ser disuelto en la corriente pura de lo absoluto. Más allá del tema mítico de la metamorfosis, el texto describe una *muerte* que a la vez es un *bautismo*, pues la inmersión del cuerpo de Narciso «le hace la mirada guarnida», esto es, transforma en ornamento o defensa lo que en el segundo verso es caída y fuga⁴, para luego abrir la desgarradura-hondura que puede atribuirse ambiguamente al espaciamiento de las aguas que abre el sumergirse del cuerpo como a una profundidad nueva en la mirada que ya no se distingue –más ciega aún por ello– del fluente abismo de lo invisible.

Como se ha dicho, la figura de Narciso inaugura la escritura lezamiana y desde entonces se constituye en la cifra del destino del sujeto poético (Sucre, 1985: 166 ss.). Hemos visto que la reflexividad se asienta en último término en la fractura impuesta a la subjetividad por el descubrimiento de la precariedad del lenguaje. La ceguera para lo visible facilita la floración de la mirada interior que no posee más objeto que su propia imagen. El Ego es también una imagen sostenida por el lenguaje, de modo que el sujeto debe hacer la experiencia de su propio vaciamiento, es decir, atravesarse con la nueva mirada hasta descubrir su nulidad y desde entregarse a la disolución de su individualidad en un «éxtasis de la participación en lo homogéneo» (Lezama 1999: 163). Que lo referido en el texto a través de Narciso es el sujeto se hace más claro en los sextetos siguientes, donde se transita sin solución de continuidad desde la tercera persona predominante en los cinco anteriores hacia una voz en primera persona singular y luego hacia la imperativa voz de Cupido, el dios ciego:

Ante ese ciego carezco
de toda ayuda que me excluye
del mismo manjar que ofrezco
y que el dios ciego restituye,
como si ese dios detrás del abanico
al hombre ciego instruye:

⁴ “Guarnido, a” es el participio del verbo *guarnir*, forma antigua de *guarnecer*.

La orden a medias recibida,
Clava cada cien metros una vara escamosa
Y recórrela con tu mano dormida.
Al despertar una arena olorosa
Se irá como tierra metida
A lanzar en tu cuenca la fiebre milagrosa. (Lezama, 1999: 100–101)

El paso del modo subjuntivo al indicativo enfatiza la sensación de carencia al impedir la correcta expresión del deseo y pliega la temporalidad presente de una forma tal que se hace explícito que la identidad entre la voz de la enunciación y el ciego del que se habla, no se funda sólo en la semejanza del manjar que se ofrece, la poesía, sino –relativizando la distancia introducida por la preposición «ante»– que se trata del mismo sujeto contemplándose y replegándose, como el abanico, sobre sí en un mismo *punctum* temporal, flexibilidad posible sólo en la medida en que el sujeto habla ya desde el punto de vista de la totalidad.

Esta verdadera «restitución», en el sentido jurídico-teológico del término, es don de Cupido quien, según el mito, ha «pinchado la mirada»⁵ de Narciso. En un par de ocasiones a lo largo del libro, se ha denominado «Deseoso» al protagonista de la secuencia narrativa que, según hemos mencionado, sirve de hilo conductor entre todos los poemas. Si atendemos a que tal denominación es la traducción del sustantivo latino *cupidus*, se hace patente que para Lezama el motor secreto de aquella dialéctica sensible de la mirada y el tacto, así como su relevo por la ceguera lasciva hasta la disolución de Narciso en las aguas de lo invisible no es un platónico apetito intelectual descarnado sino, como lo hemos sugerido al precisar el sentido del «tacto» en el poema, la potencia del deseo en toda su voluptuosidad. Si la poesía tiene algún poder, éste le viene del deseo. Pero este deseo no es el deseo genitalizado de la sexualidad caída, sino el *Eros* ontológico del cual aquél es sólo especie o figura. Severino Sarduy (1991: 181–183) identifica en su caracterización del barroco esta lógica deseante del exceso como transgresión del uso pragmático del lenguaje por la liberación del juego tropológico, cuya tendencia última se halla siempre más allá de sí mismo en algo que no puede ser designado. Esa ausencia es el objeto de la poesía, de modo que erotismo barroco de Lezama es la tentativa del lenguaje poético por colmar esta ausencia produciendo un excedente inagotable de sentido. El texto que estamos interpretando, *antes de describir el devenir del sujeto poético hacia la visión de lo invisible, poetiza la deconstrucción del sujeto trabajado desde dentro por el Eros poético que lo atraviesa desde más acá de sí mismo hacia un lugar del otro lado de sus lindes*. Por ello su orden se recibe a medias, oblicuamente. Y consiste en ir sembrando hitos escamosos en el abismo, actos de escritura⁶, que al despertar el movimiento de la penetración táctil lanza de la mano a la mirada vacía, el delirio poético-«fiebre milagrosa.»

La *manía* infundida por Eros despeja el espacio sagrado para el advenimiento de la voz de la poesía. La manía es la ceguera que ha vaciado la representación y hasta el propio sujeto, para que desde el orden invisible descienda el clamor de *la Imagen*:

Espera en un tumulto consagrado
y queda intocablemente mudo.

⁵ Vid. *Supra*, p. 10.

⁶ Recuérdese el flujo escamoso de (vino) tinto(a) que en el inicio del poema desata el canto.

El griterío de un nuevo poblado
tiene que caer en tu embudo.
Todo sueño hará su ola antes de ser olvidado
Y el olvido copiará su desnudo. (Lezama, 1999: 101)

El tumulto consagrado es la imagen para este abismo bullicioso, perturbado por su plenitud, en cuyo filo se sostiene el poetizar a la espera de aquél griterío que llenará su garganta. Llegando a los sextetos finales, el poema comienza a plegarse sobre sí mismo gracias a las analogías y los paralelismos: embudo y vino tinto, flujos y varas escamosas, griteríos y aves liras. Este sexteto concluye, sin embargo, con una constatación de la contingencia incluso de esta voz recibida de lo alto, que al igual que el sueño tendrá un momento de esplendor efímero (su ola) para luego caer en el olvido que sólo nos devolverá un simulacro despojado, copia de un desnudo. Habitando en la proximidad del abismo, lo hemos dicho, la poesía se sostiene de los tropos, simulacros al fin de aquél vacío inefable. Lezama lo reitera años más tarde en un texto ampliamente citado: «En el sentado abismo, / paso a paso sólo se oyen, / las preguntas que el mulo / va dejando caer sobre la piedra al fuego—.»⁷ El penúltimo sexteto de nuestro poema problematiza precisamente la relación de la poesía con su propio lenguaje, ahora que se ha llegado a las puertas del abismo:

El ciego le dará una patada a su perro
Y el perro quemará su cigarro
Apretándole la cintura a su encierro,
Pero aunque sea rojo su desgarró,
Prefiere la mover cola en el círculo de su destierro
A metamorfosearse en guardián de colmillos y tarro. (Lezama, 1999: 101)

Aunque el poetizar ha alcanzado la mirada vacía de lo invisible dejándose guiar por las posibilidades inscritas en el lenguaje, éstas se revelan inútiles al final del camino pues el lenguaje no puede *decir* la sustancia poética. El poetizar debe desprenderse de su lazarillo, agotar sus posibilidades (quemar su cigarro), en un gesto de distancia que no alcance a ser una completa despedida, pues aquella significaría el silencio o la locura. En otras palabras, pese a que la tendencia del *Eros* poético la empuja hacia el *afuera* del lenguaje (Blanchot, 1999: 45ss), ella debe permanecer en la proximidad —el círculo del destierro que le ciñe la cintura— de su fiel compañero. El texto indica que esta decisión, sin embargo, no sale de la poesía sino *del mismo lenguaje* quien, pese a haber sido herido por la obstinación tropológica, persiste en la función que le ha sido asignada. Esta perruna fidelidad del lenguaje es lo que contiene al poetizar de lanzarse y disolverse por completo en el abismo. El lenguaje se manifiesta en ella como la carne tras el rostro reflejado de Narciso, el compañero que en su fascinación especular nos devuelve una mirada —o una voz— que es la cuerda que nos ata la cintura para que bajemos al abismo sin perdernos para siempre, «...es en este movimiento, mediante el cual el lenguaje gira sobre su eje, donde se manifiesta de forma más exacta la esencia del compañero obstinado. No es, en efecto, un interlocutor privilegiado, cualquier otro sujeto hablante, sino el límite sin nombre contra el que viene a tropezar el lenguaje. Este límite todavía no tiene nada de positivo; es más bien el desmesurado fondo en el que el lenguaje se pierde continuamente,

⁷ «Rapsodia para el mulo», en *La Fijeza*, Cit. p. 145.

pero para volver idéntico a sí mismo, como si fuera el eco de otro discurso que dijera lo mismo, o de un mismo discurso que dijera otra cosa» (Foucault, 2000: 70). En el umbral del abismo, Narciso se reconoce en la despreciada Eco.

Así el sexteto que cierra el poema formula la imagen de una conciliación:

La voluptuosidad del ciego se hincha suavemente;
su mirada puebla y despuebla,
como el olor en la sustancia se escapa de lo ardiente
y el oro de hielo de la niebla.
La embriaguez del ciego es dulce y paciente,
se saca de su hondura y toca a un amigo que tiembla. (Lezama, 1999: 101)

Mientras el sexteto anterior desplegaba una panoplia verbal para enfatizar el conflicto («patada», «quemar», «apretar», «desgarro», «destierro» y «colmillos»), nos hallamos ahora ante la expresión plácida de una dulce suavidad. La mirada voluptuosa de la poesía, ahíta de esa plenitud de sentido que es el abismo, vacía y vuelve a llenar el hueco de su ceguera con lenguaje, pues los verbos poblar y despoblar remiten al «griterío de un nuevo poblado» que en el duodécimo sexteto adviene como voz desde lo alto. Pero lo que era griterío es ahora el silencioso desprenderse tibio del olor o el depositarse frío de la escarcha. Como todo devenir dialéctico tiende a la conciliación sintética, Lezama nos ofrece esta síntesis poética en la que la embriaguez orgiástica por la que acaso Narciso se perdiera en el abismo ha sido superada por una ebriedad plácida que se rescata al sujeto de la hondura de sus aguas para tocar esta vez ya no la matriz de los simulacros sino la vibración tropológica del lenguaje, que de perro fiel ha sido restituido en el trato amigable.

Sí, como hemos dicho más arriba, la poética lezamiana opera el descentramiento del lenguaje, en este poema se desarrolla el proceso por el que la poesía, movida por el deseo de lo invisible, discurre destituyendo las astucias del lenguaje donde se instalan la representación, el sujeto e incluso el propio poetizar. La conclusión de este discurrir no es, sin embargo, el aniquilamiento de la palabra en el abismo de lo invisible-inefable sino su reconstitución en un orden distinto. Lo que se ha perdido en el proceso es la inocencia del decir cotidiano, que da por sentados el sujeto y la representación, el poetizar –siguiendo la máxima evangélica– se pierde para salvarse en la nublada mirada de Tiresias, cuya ceguera penetra hasta el abismo insondable de la voluntad divina. Desde allí debe recomenzar su trabajo de desmontaje del sentido para no perder de vista las huellas de su objeto inalcanzable, borroneadas por la lógica del simulacro.

Ciertamente, la placidez con que se acoge esta visión contradice la urgencia metafísica de las formulaciones estéticas del autor, por lo que alguna crítica ha señalado –apoyándose en las diversas formulaciones de este motivo en su escritura– una tensión no resuelta entre la teorización y la práctica de la poesía lezamianas (Prieto, *Cit.*). Si proyectamos nuestra exégesis de «Tapiz del ciego» sobre la totalidad del libro en el que se encuentra, veremos como en éste se traza un recorrido semejante a la dialéctica que hemos descrito, pero que esta vez concluye con la imagen perturbadora de la agonía desde la que todo vuelve a comenzar. Quizás este callejón salida de la poesía –la ceguera también designa una aporía– encuentre su única verdad en la muerte, donde Narciso se abisma en «...un hundimiento imposible, sin permitimos caer según el movimiento de una caída libre, aunque fuese eterna; he aquí acaso el morir, el duro brote en el corazón del morir, la prueba sin testigos...» (Blanchot, 1999: 93).

Acaso sea el tapiz, también, una mortaja.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bejel, Emilio (1984): «Imagen y posibilidad en Lezama Lima». En: *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, 1 (Poesía), 133–142.
- Bejel, Emilio (1979): «La dialéctica del deseo en *Aventuras Sigilosas* de Lezama Lima». En: *Texto Crítico*, 5, vol. 3, 135–45.
- Blanchot, Maurice (1999): *La bestia de Lascaux, El último en hablar*. Madrid: Tecnos.
- Fernández R., Roberto (1954): «Poesía trascendentalista». En su: *La poesía contemporánea en Cuba*. La Habana: Ediciones Orígenes, 86–117.
- Foucault, Michel (2000): *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Lezama Lima, José (1999): *Poesía Completa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lezama Lima, José (1971): *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral.
- Pelegrín, Benito (1984): «Tornos, contornos, vías, desvíos, vueltas y revueltas de un sistema poético: José Lezama Lima.» En: *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, 1 (Poesía), 225–242.
- Prieto, Abel (1991): «Lezama: entre la poética y la poesía». En: *Revista Iberoamericana*, 154, 57, 17–24.
- Sarduy, Severo (1991): «El barroco y el neobarroco». En: Fernández, César: *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI.
- Sucre, Guillermo (1985): «Lezama Lima: El Logos de la Imaginación». En su: *La Máscara, La Transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 157–178.

APORIJE POGLEDA:

»TAPIZ DEL CIEGO« JOSÉJA LEZAME LIME

Članek je eksegeza pesmi »Tapiz del ciego« (Slepčeva preproga) kubanskega pisatelja Joséja Lezame Lime. Ob upoštevanju posebne transcendenčne estetike avtorja, ki si želi doseči metafizično kraljestvo nevidnega skozi poetično podobo, poskuša avtor članka prikazati, kako je mogoče v besedilu zaslutiti dialektiko poetičnega pogleda in občutljivost sveta, ki ponazarja izkušnjo končnosti jezika kot osnovne prvine poetičnega ustvarjanja. »Tapiz del ciego« opisuje to izkušnjo končnosti in hkrati tropološke vrtočnice jezika kot nenehno dekonstrukcijo subjekta in kot izpraznjenje pomena v notranjščino ustvarjalnega dela; gibanje, ki pa zaradi nenehnega pritiska poetičnega Erosa, prvotne inštanca, ki avtorju omogoča zlitje materialne senzibilnosti z nedotakljivostjo, vseeno potiska proti področju nepogojenega.

BORGES Y CALVINO: LA GÉNESIS DE LA NOVELA *SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO*

El crítico italiano Cesare Segre¹ adscribe la génesis de la novela de Calvino *Si una noche de invierno un viajero* al cuento de Borges *Examen de la obra de Herbert Quain*, que figura entre los trece cuentos de *Ficciones* (1944). En este cuento, Borges describe, analiza y comenta las novelas de Herbert Quain inventadas como si fueran obras literarias reales. Las emplaza al mismo nivel de realidad que las obras dramáticas de Shakespeare, las novelas de Henry James y Gustavo Flaubert.

Supuestamente, Calvino concibió la idea para su novela a base de la descripción minuciosa de la estructura de la voluminosa obra de Quain, titulada *April March*. Citemos todo el pasaje en cuestión:

La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anti-comunista, etcétera.²

Y unas líneas más abajo:

Previsiblemente, alguno de los nueve relatos es indigno de Quain; el mejor no es el que originariamente ideó, el x 4; es el de naturaleza fantástica, el x 9. Otros están afeados por bromas lánguidas y por pseudo precisiones inútiles. Quienes los leen en orden cronológico (verbigracia: x 3, y 1, z), pierden el sabor peculiar del extraño libro. Dos relatos – x 7, x 8 – carecen de valor individual; la yuxtaposición les presta eficacia ... No sé si debo recordar que ya publicado *April March*, Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario (en este lugar la estructura narrativa de la obra de Quain se presenta con un gráfico, n. de a.), y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas.³

Veamos primero la estructura de la última novela de Calvino *Si una noche de invierno un viajero*. La novela consiste de dos partes. Está compuesta de la historia del Lector

¹ Cesare Segre cita como ejemplo para el Diario de Flannery una historia de Vladimir Nabokov, *The Transparent Things*; para el octavo pasaje intercalado, la novela de Junichiro Tanizaki, *La llave*, y la novela *La voz de la montaña* de JasuNari Kavabata; como ejemplo del cuarto pasaje novelesco, el relato *Serpiente de plumas* de David H. Lawrence; el ejemplo de la novena historia intercalada habrá sido la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, etc. (Cita de: C. Benedetti, *Pasolini contra Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 109.)

² Borges, J. L. (1989): *Examen de la obra de Herbert Quain. Ficciones*. Barcelona: Emecé Editores, pp. 462–463. Por cuestiones de claridad, Borges representa la estructura de la colección de novelas de Quain con una imagen gráfica.

³ *Ibid.*, pp. 46–47.

y de la Lectora que enmarca diez cuentos cortos, diez comienzos de novelas. La historia del Lector, en la que cualquier Lector (con mayúscula) toma el papel del protagonista de la narración, constituye el marco de la novela.

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa.⁴

Con estas frases autorreferenciales empieza la novela. Los capítulos del Lector están enumerados con números romanos y representan una introducción a la historia que, después, lee el Lector (para mayor claridad está enumerada con números arábigos). Los capítulos novelescos intermedios representan diez comienzos distintos de narración. Cada uno de ellos se interrumpe en el punto en el que la historia se vuelve interesante, en el punto de la trama. ¿En cuál de los géneros literarios podríamos clasificarlos? El comparativista de Zagreb Milivoj Solar concluye que estos inicios narrativos están escritos en forma de géneros de literatura trivial y siguen una técnica de trama relativamente sencilla.⁵ En el fragmento intercalado inicial de *Si una noche de invierno un viajero* podemos reconocer una historia policíaca, en la historia *Asomándose desde la abrupta costa*, una novela negra o de terror, en la última de las historias intercaladas *¿Cuál historia espera su fin allá abajo?*, una historia de espías, en *Sin temor al viento y al vértigo* una simulación de la novela de guerra, en *Mira hacia abajo donde la sombra se adensa*, una novela de aventuras, en la historia *En una red de líneas que se entrelazan*, un intento de persecución de los gángster, en *Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna* una historia erótica picante que tiende a pornográfica. Una divergencia leve, una excepción, es la segunda historia titulada *Fuera del poblado de Malbork*, en la que el narrador se esfuerza en imitar una variante real socialista de veladas, y la imitación de la historia policíaca metafísica del séptimo capítulo que escribía Jorge Luis Borges, *En una red de líneas que se intersecan*, y el noveno cuento intercalado *En torno a una fosa vacía*, que puede ser un «remake» de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

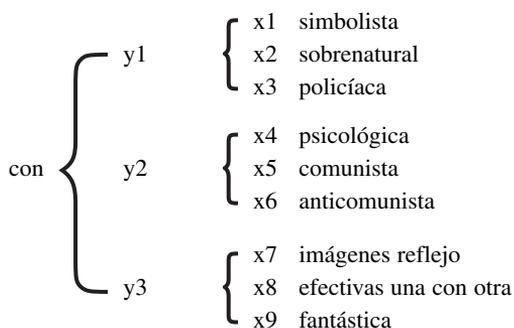
Para mejor entendimiento veamos los dos esquemas gráficos,⁶ el del cuento de Borges y el del *Viajero*.

El cuento irónico de Borges de la colección *Ficciones* (1944), *Examen de la obra de Herbert Quain*, cita el esquema estructural de la novela imaginada (inexistente) *April March* de Herbert Quain:

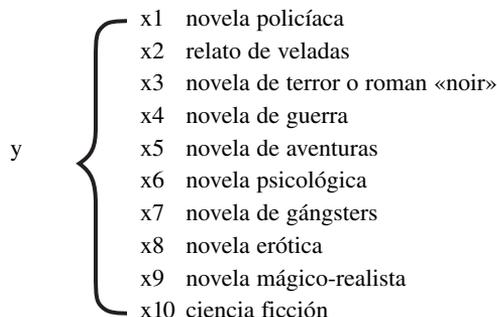
⁴ Calvino, I. (1979): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, p. 3.

⁵ Solar, M. (1988): *Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma*. En: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda?* Kuvačić I. y Glego G. (eds.). Zagreb: Naprijed, p. 14.

⁶ Borges, J. L.: *Examen de la obra de Herbert Quain*, p. 463.



Mientras que el esquema estructural de las novelas intercaladas del *Viajero*, novela de Calvino, es como sigue:



Diez inicios novelescos son muy distintos entre sí, tanto respecto al género (historia erótica, policíaca, de terror, narración psicológica, etc.) como respecto a la tradición narrativa a la que pertenecen (americana, latinoamericana, rusa, finlandesa, japonesa, etc.) Los críticos se han esforzado mucho en definir y analizar los prototipos individuales, los ejemplos y las fuentes de estos cuentos intercalados. Entre los autores brillantes que Calvino tomaba como ejemplo figura también el autor argentino Jorge Luis Borges.

Se supone, pues, que precisamente Borges con su idea de un cuento que es comentario de una obra literaria inexistente inspiró a Calvino a la hora de concebir la novela que tiene la forma más extravagante de toda su obra. En Borges, la idea de un cuento o una novela no tiene necesidad de realizarse, es suficiente imaginarse el libro, presentarlo, describirlo con detalle y comentarlo. Se supone, entonces, que Calvino tomó la «receta» de Borges de su cuento corto *Examen de la obra de Herbert Quain*, la modificó y creó de esta manera un objeto atractivo de goce estético, es decir, la novela *Si una noche de invierno un viajero*.

¿Qué es lo que nos hace pensar así? ¿Dónde podemos encontrar pruebas concretas de la influencia de la creación literaria de Borges sobre Calvino?

En este punto nos apoyamos en el artículo de Bruno Falqui,⁷ quien describe con una

⁷ Falqui, B. (1992): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. En: *Opere e racconti*. Milanini C. (ed.). Milano: Mondadori, pp. 1381–1401. La tabla con el nombramiento exacto de las intenciones creativas del escritor figura en las pp. 1394–1395.

gran acribia la genesis de varios años de esta obra clave de Calvino. El crítico italiano asevera que Calvino, al concebir el *Viajero*, tomó prestada de Borges la idea de la biblioteca como laberinto y suma enciclopédica de las posturas vitales. De los apuntes preparativos de Calvino que constituyen el borrador de trabajo de su futura novela *Viajero*, se conservó un esquema, una especie de tabla de contrarios, pares antitéticos de posturas vitales. Calvino quería expresar diez posibilidades existenciales en un estilo, un género y una variante nacional de la novela, elegidos a propósito. Calvino nombró las novelas intercaladas de una manera muy original y plástica como, por ejemplo: «la novela de la niebla» (*Si una noche de invierno un viajero*), «la novela de experiencia sensual» (*Fuera del poblado de Malbork*), «la novela simbólico interpretativa» (*Asomándose desde la abrupta costa*), «la novela político existencial» (*Sin temor al viento y al vértigo*) así como «la novela apocalíptica» (*¿Cuál historia espera su fin allá abajo?*).

En los borradores preparativos de la novela, Calvino se apuntaba una lista provisional de diversas actitudes estilísticas y posturas vitales clasificándolas en pares de contrarios y complementaciones: «incertidumbre, exactitud como postura espiritual; exactitud como fiabilidad, sensualidad corporal; elocuencia; alusividad simbólica; narración; introspección; incomodidad; euforia; erotismo hacia dentro; erotismo hacia fuera; lo épico, lo privado; lo exótico». En otra hoja compuso una lista de literaturas nacionales que le servirían de referencia a la hora de redactar los diez pasajes:

1 – Polonia (Gombrowicz); 2 – Japón; 3 – latinoamericana (argentina) (Onetti); 4 – Nabokov; 6 – de disidentes rusos; 8 – austríaca (Roth, Schnitzler, Bernhardt!), 11 – inglesa (G. Green); 12 – italiana (Landolfi?).⁸

La extravagancia formal de la última novela de Calvino tiene su razón de ser más profunda en el supuesto postmodernista sobre el estatus ficticio del autor de la obra literaria, en la reflexión sobre el estatus de autor como falsificación, apócrifo. La idea de que el autor sea un personaje ficticio inventado por el autor empírico (autor de hecho) para adscribirle a alguien la autoría de sus propias invenciones, es el *fil rouge* de la época narrativa postmodernista de Calvino entre los años 1965 y 1980 y forma parte constitutiva de su poética. Los diez inicios novelescos representan, no sólo diez posibilidades de una novela, sino diez posibles estilos, diez instancias de autor – todo lo que Calvino podría ser. Si la escritura supone cada vez una elección de determinado estar de ánimo, de voz, a base de la que el lector crea una imagen del autor, entonces por medio de diez inicios novelescos Calvino creó diez elecciones diferentes del autor. La inscripción del autor en una obra literaria, la que Calvino tenía en mente, puede explicarse con el aparato de conceptos postestructuralista de Barthes. En su ensayo *I livelli della realtà in letteratura (Niveles de la realidad en una obra literaria, 1967)*, Calvino escribe la idea siguiente:

La condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera. Che una persona metta tutto se stesso nell'opera che scrive è una frase che si dice spesso ma che non corrisponde mai a verità. È sempre solo una proiezione di se stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere la proiezione d'una vera parte di se stesso come la proiezione d'un io fittizio, d'una maschera. Scrivere presuppone ogni volta la scelta d'un atteggiamen-

⁸ *Ibid.*, p. 1387.

to psicologico, d'un rapporto col mondo, d'un' impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile. L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive.⁹

El escritor puso esta idea casi en su forma idéntica en la boca de su alter ego Silas Flannery, escritor ficticio que sufre una crisis de creación, cuyo diario aparece como una parte de la historia marco sobre el Lector y la Lectora. Es conocido que la novela entera se creó precisamente a base del diario de Silas Flannery, que estos apuntes del diario son justamente lo que constituye el núcleo generativo de la novela. Cesare Segre¹⁰ afirma que *El diario de Silas Flannery* es una contribución del autor remodelada para un simposio en Venecia en noviembre de 1978. La contribución de Calvino lleva el título *Al di là dell'autore* (Más allá del autor).

Permítanme citar como ilustración sólo una reflexión de *El diario de Silas Flannery*:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo di diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sí che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive ... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'incoscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta.¹¹

El *obolos* espiritual de estas reflexiones es muy similar a la convicción de la naturaleza inventada, incluso falsificada de la autoría de una obra literaria que en la literatura del siglo XX estableció de modo convincente y defendió con insistencia Jorge Luis Borges. En el famoso cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de *Ficciones*, donde el narrador describe con precisión los libros reales e inventados, aparece, entre otras, la reflexión siguiente: «En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles – el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos –, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme des lettres*.»¹²

El autor no está muerto, pero desea morir. Las falsificaciones son señales de una incomodidad existencial que siente el postmodernismo. La muerte verdadera del autor sería su sumersión en el anonimato. Cuando un autor postmodernista sueña con su propia muerte, no piensa en el anonimato, sino en las falsificaciones, lo cual es algo completamente di-

⁹ Calvino, I. (1980): «I livelli della realtà in letteratura». En: *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, p. 317.

¹⁰ Segre, C. (1984): «Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori». En: *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi, p. 169.

¹¹ Calvino, I. (1979): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 171.

¹² Borges, J. L. (1989): *Examen de la obra de Herbert Quain*, p. 439.

ferente. El efecto de la falsificación no representa la muerte del autor, sino la fijación del autor como *revenant*, como aparición del muerto que retorna al mundo de los vivos.

Podemos concluir con la cita de *Lecciones americanas*, la obra considerada el testamento de Calvino. En el último capítulo, *La multiplicidad*, Calvino apunta las reflexiones siguientes:

Nella narrativa se dovessi dire chi ha realizzato perfettamente l'ideale estetico di Valéry d'esattezza nell'immaginazione e nel linguaggio, costruendo opere che rispondono alla rigorosa geometria del cristallo e all'astrazione d'un ragionamento deduttivo, direi senza esitazione Jorge Luis Borges. Le ragioni della mia predilezione per Borges non si fermano qui, cercherò di enumerarne le principali: perché ogni suo testo contiene un modello dell'universo o d'un attributo dell'universo: l'infinito, l'innumerabile, il tempo, eterno o compresente o ciclico; perché sono sempre testi contenuti in poche pagine, con una esemplare economia d'espressione; perché spesso i suoi racconti adottano la forma esteriore d'un qualche genere della letteratura popolare, forme collaudate da un lungo uso, che ne fa quasi delle strutture mitiche. Per esempio il suo più vertiginoso saggio sul tempo, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (Ficciones, Emecé, Buenos Aires 1956), si presenta come un racconto di spionaggio, che include un racconto logico-metafisico, che include a sua volta la descrizione d'uno sterminato romanzo cinese, il tutto concentrato in una dozzina di pagine.

Le ipotesi che Borges enuncia in questo racconto [...] sono: un'idea di tempo puntuale, quasi un assoluto presente soggettivo [...]; poi una idea di tempo determinato dalla volontà, in cui il futuro si presenti irrevocabile come il passato; e infine l'idea centrale del racconto: un tempo plurimo e ramificato in cui ogni presente si biforca in due futuri, in modo di formare 'una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos' (una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli). Questa idea d'infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili non è una digressione del racconto ma la condizione stessa perché il protagonista si senta autorizzato a compiere il delitto assurdo e abominevole che la sua missione spionistica gli impone, sicuro che ciò avviene solo in uno degli universi ma non negli altri, anzi, che commettendo l'assassinio qui e ora, egli e la sua vittima possano riconoscersi amici e fratelli in altri universi.

Il modello della rete dei possibili può dunque essere concentrato nelle poche pagine d'un racconto di Borges, come può fare da struttura portante a romanzi lunghi o lunghissimi, dove la densità di concentrazione si riproduce nelle singole parti. Ma direi che oggi la regola dello "scrivere breve" viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria.

Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che chiamo "l'iperromanzo" e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata. Lo stesso principio di campionatura della molteplicità potenziabile del narrabile è alla base d'un altro mio libro, *Il castello dei destini incrociati*, che vuol essere una specie di macchina per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurati dai molti significati possibili come un mazzo di tarocchi. Il mio temperamento mi porta allo "scrivere breve" e queste strutture mi permettono d'unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite.^{13*}

El mismo escritor italiano ofrece la clave para entrar en su propia poética narrativa, cita con sinceridad el ejemplo y el modelo de sus búsquedas creativas. De esta manera, sus críticos contemporáneos no necesitan hacer más que leer con cuidado y minuciosidad los textos narrativos del autor, sus comentarios a pie de página, sus ensayos y discusiones. No sólo la colección de narraciones *El castillo de los destinos cruzados* (1969, 1974), sino también *Las ciudades invisibles* (1971) y, más explícitamente, la novela *Si una noche de invierno un viajero*, son las obras en las que se siente la influencia indudable de Borges. No sólo en forma de cuento corto, máximamente condensado o, como apunta Calvino, con «la concentración de la invención y la expresión», sino también a nivel de ideas. La particularidad revolucionaria de Borges es que trata el tiempo como el espacio. En vez de tener en cuenta la calidad unidireccional del tiempo, su rigurosa lógica de causa y consecuencia, él le da la vuelta al tiempo, lo bifurca, ramifica y duplica. El tiempo en los cuentos cortos de Borges es una *heterotopía*, coexistencia imaginaria de varios mundos, una especie de *híbrido*, en el que coexisten el tiempo real y el tiempo fantástico. Calvino usaba, sobre todo en la novela *Si una noche de invierno un viajero*, la naturaleza heterotópica del tiempo narrativo: no sólo que la historia se separa a los nive-

¹³ Calvino, I. (1986): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, pp. 115–117.

* Si tuviera que decir quién, en la narrativa, realizó con perfección el ideal estético de Valéry de la exactitud en la imaginación y en el lenguaje, construyendo historias que corresponden a la geometría rigurosa del cristal y de la abstracción del razonamiento deductivo, diría sin tibiarse que Jorge Luis Borges. Las razones de mi predilección especial por Borges no residen sólo en lo último; trataré de enumerar las principales: porque cada uno de sus textos contiene el modelo del universo o algún atributo del universo: el infinito, la innumerabilidad, el tiempo, eterno o simultáneo o cíclico; porque sus textos siempre contienen pocas páginas con una economía ejemplar de expresión; porque sus cuentos suelen adoptar la forma de una especie de género de literatura popular, formas afirmadas por el largo uso de las que crea estructuras casi míticas. Por ejemplo su primer ensayo vertiginoso sobre el tiempo, *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1956), se presenta como un cuento de espionaje que incluye un cuento lógico metafísico que, a su vez, incluye la descripción de una interminable novela china, y todo ello concentrado en una docena de páginas.

Las hipótesis que expresa Borges en este cuento [...] son: la idea de un tiempo puntual, casi un presente absoluto y subjetivo; después la idea de un tiempo determinado por la voluntad en el que el futuro es tan irrevocable como el pasado; y, finalmente, la idea central del cuento: un tiempo plural y ramificado en el que cada presente se bifurca en dos futuros, de modo que forma «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos». Esta idea de los mundos infinitos y simultáneos, en los que se realizan todas las posibilidades en todas las combinaciones posibles no es una digresión en el cuento, sino la condición misma para que el protagonista sienta que no puede cometer el crimen absurdo y repulsivo, dictado por su misión de espía, seguro de que la acción acontezca sólo en uno de los mundos, pero no en los demás, aún más, seguro de que, después de cometer el crimen aquí y ahora, él y su víctima pueden reconocerse en otros mundos como amigos y hermanos.

El modelo de la red de estas posibilidades puede ser, entonces, concentrado en unas páginas de un cuento de Borges, pero igualmente puede tomar el papel de la estructura de soporte de novelas más largas o muy largas, en las que la densidad de la concentración se renueva en partes individuales. Pero diría que hoy en día la regla de la «escritura breve» viene confirmada también por novelas largas que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria.

Estas reflexiones se basan en mi propuesta sobre lo que llamo «la hipernovela», de la que traté de dar un ejemplo con mi *Si una noche de invierno un viajero*. Mi intento era dar la esencia de lo novelesco concentrándola en diez inicios de las novelas que desarrollan de maneras más diversas un núcleo común y que actúan sobre un marco que los determina y al que ellos determinan. El mismo principio de recopilación de multiplicidad potencial de lo narrable es base de otro de mis libros, *El castillo de los destinos cruzados, que quiere ser una especie de máquina de multiplicación de narraciones partiendo de elementos figurales con muchos significados posibles, como una baraja de tarot. Mi temperamento me lleva a la «escritura breve» y estas estructuras me permiten unir la concentración de la invención y de la expresión con la sensación de posibilidades infinitas.* (Traducido por Marjeta Drobnič.)

les de historia marco y de historia intercalada, sino que el nivel de las historias intercaladas luego se multiplica en diez inicios novelescos equivalentes que están adheridos de modo aditivo (sucesivo) uno sobre otro.

Calvino, como autor exigente desde el punto de vista ético y severo sobre todo respecto a su obra, no podía negar la influencia de la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges y la gran admiración que sentía por él. Los cuentos cortos de Borges de los años cuarenta y cincuenta, sobre todo la colección *Ficciones*, tenían un papel importante en conformar las ideas, los motivos, los temas, la forma externa y el estilo de las obras de Calvino en la época de su madurez creativa, entre los años 1965 y 1980.

Traducción: Marjeta Drobnič



*Borges y Calvino en el Café Excelsior en Roma en 1984
(Album Calvino, 2003)*

BIBLIOGRAFÍA

- Baranelli, L., Ferrero, E. (eds.) (2003): *Album Calvino*. Milano: Oscar Mondadori.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Ficciones*. Barcelona: Emecé Editores.
- Calvino, Italo (1979): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (1980): *Una pietra sopra. Appunti sulla letteratura e società*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (1986): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Falqui, Bruno (1992): «Se una notte d'inverno un viaggiatore». En: *Opere e racconti*. Milanini C. (ed.), 2, Milano: Mondadori, 1381–1401.
- Segre, Cesare (1984): «Se una notte d'inverno un romanziere sognasse dieci aleph di dieci colori». En: *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi.
- Solar, Milivoj (1988): «Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma». En: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda?* Kovačić I. y Glego G. (eds.). Zagreb: Naprijed.

BORGES IN CALVINO: GENEZA ROMANA ČE NEKE ZIMSKE NOČI POPOTNIK

Borgesova kratka pripovedna proza iz štiridesetih in petdesetih let je odločilno vplivala in izoblikovala idejni, tematski ter oblikovni svet pripovedništva sodobnega italijanskega avtorja Itala Calvina (1923–1985) po letu 1965. Najbolj izrazito se ta vpliv kaže v zadnjem in najbolj izdelanem Calvinovem romanu *Če neke zimske noči popotnik* (1979), ki je intenzivno nastajal več let. Prvi osnutek je iz leta 1976. Članek osvetli, kako je argentinski avtor J. L. Borges z zbirko kratkih zgodb *Ficciones* (1944) vplival na nastanek Calvinovega oblikovno najbolj bizarnega romana.

LA POESIA CATALANA CONTEMPORÀNIA: UN BREU ITINERARI A LA RECERCA D'UNA TRADICIÓ

1.

Totes les literatures del món occidental pateixen la síndrome del moviment. Quan hi ha un corrent que predomina, els autors en voga utilitzen tots els mitjans perquè el lector oblidí que hi ha altres manifestacions literàries que o bé són diferents, o bé havien estat interessants immediatament abans d'ells. Cauen en la vella rutina de voler matar els pares. Aquest fet és cada cop més evident en el món modern, on els mitjans de comunicació s'han convertit de vegades en els grans aliats de les aparicions agosarades, arriscades, trencadores dels nous autors. Això no vol pas dir, però, que els autors nous puguin aconseguir el seu objectiu. La pròpia literatura, o el conjunt de lectors, la societat o el que la nova teoria de torn afirmi s'encarrega de fer filtrar els autors que persisteixen en unes contingències determinades, les obres que representen fites en el moviment literari anterior. S'assisteix, aleshores, a una activitat de balanceig en què trobar l'equilibri equival a tenir la capacitat per poder destriar quins seran els objectius de la nova fornada d'autors, sense oblidar els vells creadors que malden per mantenir les seves tendències. És un balanceig de vegades dramàtic en què es veu involucrada tota la màquina que la societat contemporània ha format al voltant de la literatura, que ens guardarem prou de titllar com a necessària o innecessària per al seu creixement. Cauen alguns autors, plens d'ira per la impotència de la seva veu que ja no se sent als mitjans de comunicació, i puguen com l'escuma els creadors novells, omplint tots els espais de què són capaços, amb una golafreia abusiva per aconseguir els estratagemes del poder.

La situació descrita és necessària per a la renovació d'una cultura, d'una literatura, sempre i quan aquesta gaudeixi de bona salut. Però pot arribar a tenir conseqüències força negatives, encara que no sempre ha de ser d'aquesta manera, en una altra que o bé és molt més fràgil, o bé és d'un àmbit molt reduït. És, efectivament, aquest darrer element el que entra en joc en la literatura catalana. Fins fa no gaire, encara havíem de tenir en compte també el primer. Si, a més, el terreny no és en la prosa, sinó en la poesia, un gènere que, com se sap, és només de minories, la situació ja és dramàtica fins a un extrem.

L'any 2004, fa només un parell de mesos, un fenomen ha trasbalsat el panorama de la poesia catalana. Es presentà, enmig d'un desplegament de mitjans de comunicació que fins ara no s'havia vist mai, l'antologia *Els imparables*. Nou autors que obrien el llibre amb un manifest bel·ligerant, descarat, però sobretot anacrònic (potser a les avantguardes aquests manifestos tenien algun sentit, principalment perquè anaven acompanyats d'un ideari estètic clarament definit, però en ple segle XXI, després de les malalties del modernisme i el postmodernisme, han perdut qualsevol tipus de credibilitat i de vigència). Es definiren, en el llibre, les línies de la nova i jove poesia catalana, deixaven arraconats els autors de la generació anterior, i proposaven la valoració d'uns autors que, evidentment, fins aleshores havien estat bandejats pels poetes que plàcidament ja havien pres possessió dels pocs llocs que pot oferir el món poètic català. Alhora, ha posat la crítica davant d'un dilema que té un fons totalment maniqueista i que, en poc temps, ha fet reduir la visió que fins fa molt poc es podia tenir de la poesia catalana.

2.

Aproximadament cinquanta anys enrere, hi va haver una situació que podria tenir molts paral·lelismes amb l'actual. No pas en la forma, sense manifestos explícits. Aleshores es començava a congriar el camí que possibilitaria l'estat actual. En aquells anys, en plena dictadura del general Franco, els autors catalans no es podien permetre gairebé cap aparició. Dominaven els peus falsos d'impremta, les reunions i els canvis de llibres a les rebotigues, les trobades que esdevenien conspiracions (literàries, i no tan sols) contra el règim; uns fets que segurament tenen encara presents molts lectors polonesos. En aquella situació, el simbolisme o el postsimbolisme, amb la figura del poeta tancat en la seva torre de vori, aliè al que passava al seu voltant, no era la millor opció per a la literatura. I tanmateix, era aquest moviment el que seguia dominant l'escena catalana, on al capdavant figurava una de les personalitats més importants de la literatura catalana moderna: Carles Riba (1893-1959), considerat com un dels últims grans humanistes. Home d'una vasta cultura, les traduccions que realitzà, sobretot dels clàssics grecs i de poetes alemanys, ja li asseguraren un lloc d'honor en qualsevol literatura. La seva poesia representa un camí de coneixement on l'absolut i la recerca metafísica esdevenen centrals. El punt àlgid de la seva obra és *Elegies de Bierville* (1943), on expressa el dolorós sotrac que esdevé l'exili per al poeta. Escrit al castell de Bierville, a França, Riba entronca els seus poemes amb les *Elegies romanes* de Goethe i, principalment, amb les *Elegies de Duino* de Rilke. D'aquest darrer fins i tot n'extreu una gènesi molt similar a l'hora de concebre el poema. Escrites en hexàmetres adaptats al català, tant el món grec com la imatge d'aquest a partir dels poetes esmentats i l'exili conflueixen en instants d'autèntica epifania. Sens dubte, és un dels millors llibres de poemes que ha donat la poesia catalana del segle XX.

La figura de Carles Riba era tan important que la tendència poètica a què s'adscribia fou la que predominà en la poesia catalana fins a la seva mort. Malgrat que hi havia intents de projectar els nous corrents poètics que ja feia temps s'havien implantat a Europa, aquests no reeixiren. Els autors hagueren d'esperar el 1959 per poder donar a conèixer una estètica que era més "necessària" per als temps foscos de la dictadura. Una nova estètica que aviat tingué molta acceptació, el públic lector es podia identificar per primera vegada des de feia molt de temps amb el poeta que representava la seva veu, perquè el discurs esdevingué més clar, i el tema del poema no se centrà únicament en la introspecció interior sinó que es mourà al voltant de l'experiència de l'home en una realitat contingent, amb una voluntat de canviar-ne els aspectes desagradables. S'imposà el realisme històric.

3.

La identificació del públic amb el poeta, a qui consideren anostrat i a qui li atribueixen uns valors que personalitzen els valors del poble, i en conseqüència nacionals, és un fet pròpiament del Romanticisme. En la literatura catalana el Romanticisme (conegut com a Renaixença, i amb unes particularitats pròpies) té una doble importància, car no tan sols hi ha l'establiment dels valors nacionals, sinó que alhora esdevé la recuperació de la llengua per a la literatura culta, recuperació encarnada en la figura de Jacint Verdaguer (1845-1902). Autor de dos poemes èpics, el *Canigó* i *L'Atlàntida*, la riquesa del seu llenguatge, i sobretot la varietat formal dels seus versos, en què explota totes les possibilitats rítmiques i mètriques, recuperen la dignitat per a la llengua. Altres aspectes, tant literaris com

no literaris, la temàtica religiosa i patriòtica dels seus poemes, fan d'ell el primer gran poeta popular. Després vindrà Maragall, poeta modernista de ressons nietszcheans i vitalistes.

És un altre cop en una època d'enfrontament amb el poder establert que apareix el tercer poeta popular: Salvador Espriu (1913-1985). Aquest poeta esdevé la veu de la resistència davant de la dictadura franquista. A diferència dels poetes anteriors, la poesia d'Espriu és deliberadament difícil, amb un rigor i una dedicació per l'obra perfecta que no té equivalent en cap altre autor català contemporani. També, com tot poeta popular, ha estat fruit d'una sèrie de lectures parcials, esbiaixades, simplificades. I tanmateix, Espriu és el constructor d'un edifici poètic singular, propi, que té el seu eix en la reflexió al voltant de la mort. El coneixement de les cultures jueva i grega, el *Llibre dels morts* egipci, són les fonts en una poesia que s'aparta dels corrents imperants a Europa. Si abans podríem parlar d'un cert retard en la mort del simbolisme i la introducció del realisme històric, ara podríem parlar de la creació d'un món propi, mític, aliè a qualsevol estètica que hagi traspassat el segle XX. Només la visió mediterrània de la seva poesia podria tenir algun nexa amb la poètica de Salvatore Quasimodo, però els cinc llibres de poemes que conformen el cicle de Sinera (espai mític que crea escrivint el nom del seu poble a l'inrevés, Arenys) no troben equivalent en la poesia contemporània. Si haguéssim de buscar-li més afinitats, es podria afirmar que de vegades sembla un predecessor del poeta anglès Geoffrey Hill. El cicle el formen *Cementiri de Sinera* (1946), *Les hores* (1952), *Mrs. Death* (1952), *El caminant i el mur* (1954) i *Final del laberint* (1955). L'any 1960 apareix el llibre que, d'una banda, representa la plena vigència de l'entrada del realisme històric, i de l'altra, estableix la figura de poeta popular del seu autor. *La pell de brau* és una paràbola per explicar les diferents cultures que conviuen a la Península Ibèrica, i un intent de voler conciliar-les. Alhora denuncia els fets que van conduir a la cruel guerra fratricida que fou la Guerra civil espanyola.

Dins de les files del moviment que comença a despuntar com a realisme històric apareix un jove autor que es convertirà, anys a venir, en el poeta popular més recent: Miquel Martí i Pol (1929-2003). El seu decés, l'any passat, es convertí en un dels esdeveniments més importants de la cultura catalana. Es començà a reflexionar i a discutir sobre el valor de la figura de poeta popular o, si es vol, nacional; i també sobre la vàlua de la seva extensa obra poètica. El lector es pot fer una idea de la gran acceptació de la seva poesia si pensa que era l'únic poeta present a totes les llibreries del país, la seva popularitat trencava les fronteres de la pròpia literatura, i s'endinsava en terrenys com la música (s'ha de valorar la col·laboració amb el cantautor Lluís Llach) i fins i tot l'esport. I tanmateix, la seva poesia no era tan accessible com aquests fets poden fer pensar. L'ús del llenguatge de Martí i Pol, sobri, que combinava amb un gran encert en crear imatges que esdevenien el correlat per a una reflexió de caràcter introspectiu, on predominaven la soledat, l'enfrontament a la buidor que comporta el pas del temps i la lenta desaparició i destrucció d'elements relacionats amb la natura (metàfora de la malaltia que patí el poeta) són les coordenades de la seva poesia. Fou un autor capaç de llegar a la poesia catalana un to gairebé de confessió, amb un ús molt hàbil del decasíl·lab blanc que fluïa en acurats encavallaments de versos. En resultava una aparent naturalitat, com una conversa. Un tipus de poesia que trobarà ressons en el corrent que rep el nom de poesia de l'experiència.

L'espai de poeta popular quedà buit de sobte a la seva mort. Però aquesta no comportà pas un canvi d'estètica, ni de la possibilitat de donar entrada a noves vies d'expressió. Fou una figura ben diferent a la de Riba, i la seva vàlua ha de ser analitzada en

uns paràmetres completament diferents. L'existència de Martí i Pol no exclouïa altres corrents, i la seva obra, literàriament, ha deixat traces poc profundes tant en els autors de la seva generació com en autors més joves.

4.

Un dels moviments més perjudicats a causa de la impossibilitat de coexistència de diferents moviments literaris a la mateixa època ha estat les avantguardes. Potser no tan la primera, contemporània als grans moviments d'avantguarda que hi va haver arreu d'Europa, però que tingué una incidència mínima en la poesia catalana, ja que aquesta patia una absència de tradició que, evidentment, no es podia destruir. Enfront de quines manifestacions s'havia de declarar l'avantguarda, quan el que hi havia era tan fràgil que no necessitava ni un sol cop per esmicolar-se completament?

Els autors de la segona avantguarda van haver d'esperar que uns autors joves, que es rebel·laven en contra del moviment anterior, els recuperessin i els atorguessin el lloc de mestres de la nova generació. Aquells autors formaven part d'un corrent que es formà a finals dels anys vuitanta i que reberen el nom d'una de les editorials independents més creatives i eficaces que ha donat el mercat català: les edicions del Mall. Van recuperar noms com Joan Brossa o Guillem Viladot, i alhora redescobrien autors maleïts però de gran importància com Josep Palau i Fabre (1917). Aquest darrer representa un lligam directe amb la poètica de Rimbaud, la creació del geni, el símbol dut fins a un extrem; i combinat amb la noció de la poesia com a alquímia en què l'alteritat és el motiu central de l'estranyesa en el llenguatge i en la pròpia existència. La seva obra magna *Els poemes de l'alquimista* (1972) representa una de les culminacions d'una estètica que ha estat oblidada i marginada en el conjunt de la poesia catalana. Aquesta obra l'ha situat com una de les figures més interessants de la poesia contemporània en català, i això ja representa tot un triomf. És clar que ha hagut d'esperar un moment en què hi ha hagut una visió més oberta quant a l'actitud lectora.

L'autor que ha esdevingut sense pal·liatius central en el moviment avantguardista ha estat J. V. Foix (1893-1987). Present tant en la primera com en la segona avantguardes, important en totes dues, la radicalitat de la seva proposta s'ha de concebre en el context de la poesia catalana. Per a Foix, l'irracional, les imatges agosarades, les relacions inconnexes que pot arribar a provocar la ment, el joc amb el llenguatge són aspectes de gran rellevància. Però per una altra banda trobem un profund coneixement dels clàssics de la poesia catalana, sobretot de la seva figura màxima i un dels poetes més imponents del segle XV: Ausiàs March. Un coneixement que es tradueix no tan sols en l'ús d'unes formes determinades (com per exemple, el sonet) sinó en un llenguatge ric que recollia i remetia constantment a fonts medievals (el segle XV és el segle d'or de la literatura catalana). Foix era conscient de la manca de tradició que tenia al darrere, i la seva proposta avantguardista no és destructora en absolut, és constructora. Dinamita la tradició al mateix temps que la reelabora en unes coordenades completament noves, innovadores. Amb ell es pot dir que arrela un nou concepte de tradició poètica, un nou concepte del que pot arribar a ser un moviment literari. La seva és una anàlisi en profunditat del fet literari, a diferència d'altres autors que es queden exclusivament en la forma externa de les avantguardes.

Molt lligada a la tradició avantguardista és la poètica de Pere Gimferrer (1945) que l'enllaça amb unes tendències postsymbolistes. Recull les dues vies que representen Josep Palau i Fabre i J. V. Foix, a les quals afegeix la concepció del poema de dos autors fona-

mentals: l'espanyol Vicente Aleixandre, i el mexicà Octavio Paz. El resultat és una de les creacions més consistents de la contemporaneïtat poètica, on actua com a nucli la reflexió sobre el procés d'escriptura poètica. És a dir, dóna entrada de ple a la metapoesia. Gimferrer és una dels poetes més originals que han aparegut en el panorama de tot l'estat espanyol. Recordem que va començar a escriure en castellà, llengua en què va publicar tres llibres, tots amb una molt bona acollida per part de la crítica, i que no fou fins l'any 1970 que no comença a publicar en català, que esdevindrà la llengua ja de creació poètica. És interessant el motiu que addueix per poder realitzar aquest pas, molt en consonància amb la seva teoria poètica. Afirmar que representa un joc de personalitats, com una espècie de miralls giratoris que són una de les imatges clau en els seus poemes.

L'obra de Gimferrer apareix en un moment en què hi ha una renovació en la poesia, just després del realisme històric, i els autors que formen part del moviment poètic corroboren la tendència de destronar els poetes anteriors. És una poètica que gira la mirada a l'interior del llenguatge, que posa en dubte la capacitat del discurs de la realitat. És un fenomen que es produeix arreu d'Europa, a Itàlia per exemple, assoleix un gran ressò, o també a Polònia, que podria tenir alguns punts de referència amb la poesia lingüística dels autors de la Nowa Fala. Ara bé, posats a buscar concomitàncies en la poesia de Pere Gimferrer, potser l'autor amb què tindria més afinitats seria amb una de les veus europees més interessants de l'actualitat: el poeta portuguès Nuno Júdice.

A Catalunya, la figura de Pere Gimferrer apareix com a aïllada, ja que la majoria d'autors que, per proximitat en l'aparició en la palestra literària i en les dates de naixement, podrien formar un grup generacional afí, adopten altres coordenades per a la seva poesia. Aquest fet representa una de les tendències més evidents en la poesia catalana, fruit de la seva recerca constant de la tradició poètica. No és fins a finals del segle XX que es pot mirar enrere i crear els propis moviments, tendències, poètiques dins el marge de la pròpia llengua, però durant el segle XX el que ha existit ha estat la creació d'unes personalitats que en el seu individualisme buscaven les deus de la poesia en altres literatures europees, principalment l'eix de la poesia francesa i italiana per una banda, i per una altra, la poesia espanyola.

5.

La influència d'arrel anglosaxona, la predominant en tota la segona meitat del segle XX, entra a Catalunya a través d'una altra personalitat única: Gabriel Ferrater (1922-1972). La seva poesia, breu i escrita ja en els anys de maduresa de l'autor, ha esdevingut una de les vies més fructíferes dels futurs creadors. Arran d'aquesta obra poètica s'ha creat tota una generació d'escriptors i, fins i tot podria afirmar, part d'una segona generació. És l'autor de referència que trenca la tendència dels autors joves a reduir-lo al no res. Ferrater es manté com un poeta valorat i admirat sense interrupcions des de la seva mort fins a l'actualitat.

Gabriel Ferrater fou en el seu moment una ruptura en les tendències dominants, però que no es va fer palesa fins anys més tard. En el seu moment, la crítica no s'adonà de la intencionalitat de la seva poètica, i adscriu l'autor en el mateix corrent que el realisme històric. Evidentment, hi havia alguns punts de contacte, com l'ús de la realitat, el de les experiències més immediates i palpables; en canvi, el to completament diferent, el jo poètic que jugava en la construcció del poema, i l'actitud moral entesa en relació amb l'individu enfront d'unes contingències concretes l'allunyaven dels representants del realis-

me històric. La poesia de Ferrater entronca directament amb uns referents de la lírica anglesa que ell mateix s'ocupa d'esmentar. Afirmar que són, entre d'altres, W. H. Auden, Robert Frost o Thomas Hardy. La crítica ha entès aquesta afirmació i declaració de principis del mateix autor com un axioma i l'han repetit fins a la sacietat, sense plantejar-se que en el fons el poeta en recull alguns elements, d'aquests autors, però que el lligam directe no és tan evident (a banda d'alguns poemes que tenen com a model poemes concrets de la tradició anglesa, poemes que gairebé reelabora sense arribar al que podríem anomenar com a plagis). No es deté en la senzillesa aparent de Frost, ni en l'efusió tranquil·la de Hardy. Tal vegada amb Auden té més punts de contacte, el seu discurs no és fàcil. També, a la manera del poeta anglo-americà en els seus poemes llargs, Ferrater crea en el *Poema inacabat* una llarga introspecció de l'actitud moral enfront d'un fet de conseqüències desastroses com és la Guerra civil espanyola.

Més endavant, a Ferrater se'l va classificar dins un moviment anomenat la poesia de l'experiència, seguint-ne la classificació que en feia Langbaum en el seu llibre *The Poetry of Experience*, una poètica que es definia enfront del Romanticisme (principalment el Romanticisme anglès, el jo creat per Wordsworth en el seu *The Prelude*) i que, a partir del concepte de la màscara, la disfressa del poeta dins el mateix poema, com una altra veu, reflexionava sobre l'actitud moral de l'home. Com en el Romanticisme, un dels elements que caracteritzaven aquesta poesia i que en conformaven un dels seus pilars era l'ús de la ironia. En aquest sentit, la poètica de Ferrater n'és un clar exemple, i l'ús d'aquesta figura retòrica amplia els horitzons de la poesia catalana.

Les possibilitats que aporta Ferrater a la creació poètica en català són molt àmplies. Allibera la poesia de la rêmora del simbolisme i de la influència francesa, que havia estat la més important fins aleshores, i d'altra banda, demostra que l'ús d'un llenguatge quotidià no s'ha de tancar en les proclames de la poesia del realisme històric. No és necessària la identificació de la literatura, per bé que pot tenir en compte la realitat ingènua (en el sentit que afirmava Czesław Miłosz tant en el seu discurs del Premi Nobel com en les conferències de Harvard), amb una funció que ha de complir en la societat. La poesia de Ferrater no vol canviar la realitat ni la societat, no vol convèncer ningú, tan sols vol donar compte de l'experiència humana, de les relacions personals i de la consciència del pas del temps.

6.

És difícil de trobar en el món hispànic una etiqueta que hagi estat tan malinterpretada com la de poesia de l'experiència. És evident que moviments com el surrealisme, que tenia la seva gènesi a França, quan passava les fronteres adquiria unes tonalitats diferents, els autors d'un altre país l'impregnaven d'elements que en un principi potser no preveïen els seus fundadors. I això s'esdevé en la majoria de moviments literaris. Però en la poesia de l'experiència assistim a un canvi de perspectiva tan gran que les noves generacions de poetes apliquen aquest terme a una praxi poètica quasi radicalment oposada a la que existia en un principi amb el mateix nom. De la seriositat del plantejament moral que proposava l'estètica de Ferrater es passa a una relació minuciosa de les experiències que el poeta té, on el fet amorós passa a un primer pla, i la reflexió moral queda diluïda en una superficialitat d'anàlisi.

Els autors que pertanyen a aquest corrent tenen la particularitat de combinar dues influències que en un principi tenen pocs elements en comú. Una d'elles és la de Ferrater,

i l'altra representa un altre descobriment tardà: Joan Vinyoli (1914-1984). A partir de la dècada dels 70, la figura de Joan Vinyoli adquireix una aura de mestratge que creixerà fins a la seva mort i en anys posteriors. La primera producció d'aquest poeta s'emmarca en el postsimbolisme, i té com a principals mentors a Carles Riba i sobretot a Rainer Maria Rilke, de qui en va fer belles traduccions. Posteriorment, la seva producció deriva vers una reflexió sobre el pas del temps i la buidor del món contemporani. Sense abandonar algunes reminiscències simbolistes, la seva poesia es despulla de qualsevol element innecessari, hi ha una fusió d'elements reals a través dels símbols, o d'elements simbòlics a través de la realitat. La realitat té plena vigència a partir de la transformació que hi opera l'element simbòlic, i aleshores s'entra en el símbol del poema per atènyer un tercer nivell que retorna a la realitat per poder-la analitzar. És la seva poesia un pas més enllà del postsimbolisme, un pas per conciliar les esferes en què podem percebre la realitat.

En el context presentat, és lògic que la seva proposta hagi trobat nous seguidors, en el sentit que encarna l'evolució del simbolisme en un món dominat pel dubte i pel recel enfront de la pròpia realitat. I també és lògic que aquesta proposta s'aliï amb la de Ferrater, on la realitat subjectiva planteja el conflicte de la pròpia acceptació moral i aleshores aquesta realitat s'erigeix com el correlat directe amb el que es pot convertir com un símbol de la conducta humana.

Entre els autors que han sabut conciliar ambdós vessants, sense caure en la simplificació de la poesia de l'experiència, i han creat una obra de força qualitat amb característiques pròpies hi ha principalment Francesc Parcerisas (1944) i Joan Margarit (1938). El primer és l'autor d'un dels llibres crucials de la poesia catalana recent: *L'edat d'or* (1983). La seva poesia, bastida a partir de reflexions entorn de l'experiència moral, amb el recurs d'alguns símbols i amb un ús habitual de referents culturals, es perfila com una de les línies més interessants. Han estat molts els poetes joves que s'han vist enlluernats per aquesta poesia discursiva, aparentment senzilla, que té la base de la construcció no pas en els metres tradicionals sinó en el to conversacional que enllaça la realitat amb la reflexió. *L'edat d'or* proposa un viatge de la mà de Marguerite Yourcenar i l'Hadrià que crea, i d'altra banda, el guia per excel·lència en la literatura: Virgili. Un viatge on es descobren els petits paradisos que un pot tenir encara després de les diferents pèrdues a què sotmet la vida. En un cert sentit, és una poesia de caire elegíac.

En la mateixa direcció actua la poesia de Joan Margarit, en aquest moment un dels poetes més prestigiosos, no tan sols en el panorama català, sinó també en la literatura castellana, on les traduccions dels seus llibres (recentment ha aparegut la seva poesia completa en edició bilingüe) són acollits d'una manera molt favorable. Fins i tot, alguns poetes castellans no dubten a qualificar-lo com el millor poeta que escriu actualment a Espanya. De fet, la primera etapa de la seva creació era en llengua castellana, i no fou fins l'any 1981 que no va publicar el primer llibre de poemes en català. D'aleshores ençà, la seva abundant producció s'ha imposat any rere any. En ell conflueixen les dues vies abans iniciades, més un coneixement profund de la poesia europea del segle XX, on es pot trobar tant referències a poetes russos com Mandelxtam o Akhmàtova, com també italians, sense oblidar, lògicament els anglesos, i passant per la poesia espanyola. Així mateix, les al·lusions al món clàssic i a referents culturals i literaris són abundants en la seva poesia. Margarit assoleix una gran naturalitat sense menystenir els aspectes formals, el decasíl·lab és el metre que més utilitza i, sobretot en la primera producció, hi predomina la rima, tan consonant com assonant, aquesta darrera ben poc utilitzada en l'àmbit català. La seva poesia expressa la recança pel món perdut, pel pas ineludible del temps, però que, com en

l'esplèndid poema de Cavafis, el camí, en aquest cas de la pèrdua, és el que ens aporta coneixement. O, parafraçant l'esplèndid final de l'elegia II (*Elegies de Bierville*) de Carles Riba, el pas de l'experiència, la pèrdua, és rica del que ha donat i pura en la seva ruïna.

Tanca la tríade d'autors que reben la influència anglosaxona el poeta Narcís Comadira (1942). Els primers llibres de Comadira han estat des de sempre considerats com una mena de provatures, en què l'autor recercava la seva pròpia veu. Aquesta és distingible a partir dels anys 80, en què publica alguns dels llibres més importants de les darreres dècades, entre els que destaquen *Enigma* (1985) i *En quarantena* (1990). La poesia de Comadira, filigranada i rica en la seva forma, on destaca l'ús habitual de la rima amb què aconsegueix una gran musicalitat, es descobreix en aquests llibres com una introspecció vers les pors humanes, una dimensió metafísica on l'existència es debat enfront el desig.

En Comadira és absent la petja de Joan Vinyoli, perquè la seva filiació enllaça directament amb Josep Carner (1884-1970), un dels poetes més perfectes quant a l'ús de la forma, defensor del classicisme i creador d'una obra compacta en què l'equilibri s'alia amb un ús ben perfilat de la ironia a l'hora de mostrar, des d'un punt de vista gens agre, els aspectes més nimis i inofensius de la quotidianeïtat.

7.

L'esclat poètic dels anys setanta és fruit de diversos factors, entre els quals no hem d'oblidar la mort del dictador, i la consegüent obertura i possibilitat ja de publicació en català. Però els elements més importants són d'índole literària. Des de la perspectiva que el lector pot tenir tot partint del panorama que arriba fins a aquestes línies, no li serà difícil veure que el que a principis de segle representava una clara mancança, l'absència de tradició, a meitats dels setanta qualsevol poeta ja comença a tenir el pes de la tradició, aquesta ja ha esdevingut un fet, no sense haver passat per moltes dificultats, és cert, però al llarg del segle s'ha fixat ja la vàlua d'alguns autors, les poètiques s'han succeït com havia de ser, i cada nou rei ha destronat l'anterior per poder ocupar un espai poètic propi i establir les noves línies d'actuació. És la primera vegada que es pot parlar d'un funcionament més o menys normal del fet literari. Apareixen noves editorials, encara la qualitat d'una obra passa per davant dels criteris comercials, i la poesia no únicament no se'n ressent sinó que en surt afavorida; i, per damunt de tot, apareix un públic lector en català.

Es donen totes les condicions favorables perquè es pugui assistir a un autèntic esclat, apareix un nombre força elevat de nous autors, i per primera vegada, encara que sigui molt temporalment, poden coexistir diferents tendències alhora. Hi ha la segona generació dels poetes de l'experiència, hi ha la recuperació de veus que havien estat marginades, hi ha un corrent neopopularista que podria enllaçar amb alguns postulats de la Generación del 27 castellana, hi ha propostes agosarades que deriven de les segones avantguardes i del surrealisme. Tot en un moment únic, en una situació irrepètible, en un esclat sense precedents.

D'entre totes les propostes que aparegueren sobresurt, per la seva solidesa i per la innovació i renovació que representa per a la poesia catalana, l'obra de Maria Mercè Marçal (1952-1998). S'hi pot comprovar la consistència de la tradició, a l'ombra d'aquesta l'obra de la poetessa es constitueix com una amalgama de referències, de lectures en un àmbit completament nou. De vegades, crea a redós de la poesia popular combinada amb imatges clarament surrealistes; d'altres, s'endinsa en l'experimentació formal, jugant

amb els sonets i amb les sextines (en una certa relació amb la mateixa activitat que dugué a terme Joan Brossa); i fins i tot d'altres s'endinsa en el vers lliure. Si ha aportat un caire de renovació quant a la forma, aquest encara s'accentua molt més si parlem de la temàtica que és present en la seva poesia. El poema esdevé el lloc d'una introspecció personal, d'una recerca del propi jo a través de l'alteritat i a través de la visió de la dona. Temes com l'amor, com el sexe, la maternitat, la necessitat de mantenir uns lligams amb el propi jo a través de l'altre són els elements fonamentals de la seva poesia. Amb ella les referències de la poesia catalana s'amplien. En un primer moment el lector pot ser remès a la poesia d'Anne Sexton, i principalment a la d'Adrienne Rich, després s'introdueixen les poetesses russes Anna Akhmàtova o Marina Tsvietàieva (de qui ha fet sengles traduccions en col·laboració amb Monika Zgustová). La seva poesia ha esdevingut un mirall per a la línia encetada que arrenca de la consciència d'examinar el món a través de la singularitat de l'ésser femení, una línia que absorbeix aquesta tradició amb tota naturalitat, malgrat que amb una mica de retard.

La importància de Maria-Mercè Marçal en la poesia catalana és deguda també a un altre factor. Juntament amb Ramon Pinyol i Xavier Bru de Sala funden l'editorial Llibres del Mall (1973-1988) en què s'aixoplugava quasi tota la nova poesia jove. És un dels fenòmens literaris i editorials més importants de les darreres dècades. La nova poesia, que es destacava per l'eclecticisme, com ja he apuntat en paràgrafs anteriors, possibilita que hi hagi la lluita pel poder de l'espai, i curiosament sembla que l'espai s'ha eixamplat. Tanmateix, de retruc aquest fet comporta una segona conseqüència, en no haver-hi un espai clarament definit, la crítica es troba desorientada i busca delerosament la sortida a aquesta situació a través del descobriment de noves veus, d'antologies que intenten fixar els poetes que es poden consolidar com a alternativa. En aquest context apareixen poetes d'esclat tardà que ràpidament esdevenen centrals, sigui per la qualitat de la seva obra, sigui pel plantejament radicalment diferent de les seves poètiques. Els dos exemples més paradigmàtics d'aquesta situació són Antoni Puigverd (1954) (publica el primer llibre l'any 1990) i Enric Cassasses (1951) (que publica d'una manera oficial l'any 1991). Aquest darrer autor, que conjuga una gran destresa formal amb una voluntat de relatar els aspectes més quotidians de la vida humana, sense escatimar en elements subversius, escatològics o violents, ha estat seguit per nombrosos autors joves. Cassasses és conegut tant per la seva obra, que ha tingut força acceptació, com també per la imatge de poeta que recull d'una certa tradició maleïda, marginal, que es dedica a posar en escena *performances* de gran efectivitat.

El fet de l'existència d'un itinerari poètic com el que representa Enric Cassasses és saludable per a qualsevol literatura, però ja no ho és tant quan s'intenta presentar aquesta línia com la imperant en la nova poesia. Aquest ha estat un dels errors que últimament s'han comès en les files de la crítica de poesia catalana.

8.

La dècada dels 90 transcorre en una certa fluïdesa, apareixen llibres de poemes remarcables, d'autors que després deixen de publicar, si més no fins l'actualitat, com l'excel·lent *El test de Rorschach* (1992) de Xavier Lloveras. També s'assisteix a l'ascensió i caiguda d'empreses editorials, essent la que obté més ressò l'editorial Columna, que s'havia convertit potser en l'editorial més important de poesia. S'assisteix igualment a l'entrada de noves traduccions, que renoven el panorama literari aportant noves influències.

És paradoxal que després d'haver assolit un nivell comparable a la poesia que existeix arreu, l'entrada d'autors com John Ashbery o Frank O'Hara ha estat tardana, fa dos anys va aparèixer una traducció del primer poeta, i el segon encara no ha estat traduït al català. Cito aquests dos autors perquè és el corrent que s'ha imposat en la poesia moderna europea, només cal veure, per exemple, la repercussió que tenen dins l'àmbit polonès. Ara bé, el fet que no hi hagi traduccions no indica que les influències no existeixin. En els autors més joves es comença a veure una actitud vers la realitat, vers el tractament del llenguatge que deriva tant de les teories postmodernistes com dels poetes que s'han erigit com els seus estendards.

És la revolució imparables en el món modern, els poetes que s'agrupen sota un denominador pretensions que proposen l'alternativa, l'única alternativa a la poesia catalana. Són autors que saben moure's en un món on la imatge és tan important com el producte que s'ofereix i que han sabut manipular els ressorts necessaris per poder aconseguir situar-se en el centre d'atenció de l'actualitat literària. Tanmateix, dins la nòmina d'autors que s'hi presenten, hi ha una gran divergència quant als estils, les poètiques, les influències. No tot sembla tan subversiu com pot semblar a primera vista. La voluntat de ruptura no es tradueix en una praxi poètica radicalment diferent a la que hi havia hagut fins al moment de l'aparició d'aquests autors. Quant a l'actitud lingüística no hi ha tampoc un acord establert, no s'endinsen en la mateixa problemàtica, no hi ha una renovació profunda. Així doncs, on rau la novetat dels imparables, per què tan rebombori en el moment que surt publicada l'antologia? El primer factor és els mitjans de comunicació, per primera vegada l'antologia traspasa les fronteres del gènere, també les de la literatura, i es converteix en un fenomen social. El factor de la novetat sí el podem trobar en la poesia d'alguns d'aquests autors, però no pas en tots. Es podria afirmar que és la primera generació que afronta la poesia com un exercici davant la relativitat del món modern. El tercer factor és el fet d'haver gosat posar en dubte la tradició, una tradició que havia costat tant d'assolir i que alguns autors ja consideraven com intocable. El grup dels imparables, sobretot el que es considera com el nucli dur (Sebastià Alzamora, Hèctor Bofill i Manuel Forcano), ocupa ja un lloc destacat dins la poesia catalana. Són poetes que ja gaudeixen d'una obra força sòlida i que han demostrat les capacitats del seu quefer poètic, de vegades de gran qualitat. Alguns autors, potser els més ressentits amb els imparables, fins i tot dirien que s'han fet un lloc en el terreny del libel. La figura que els imparables han atacat més és la de Josep Carner. Però no tan sols han atacat el que es considera com una de les màximes figures del segle XX català, sinó tots aquells autors que, d'una manera o altra, tenen una filiació amb la seva poesia. Es discuteix el fet de crear una obra bella però que no té cap incidència ni en el lector ni en la realitat. Una obra que és exclusivament per poder ser admirada en la seva bellesa formal i amb l'ús dels diferents recursos lingüístics.

Els imparables demanen una poesia que pugui plantejar un desafiament al lector, segons les paraules dels propis poetes, i que la literatura no sigui un mer passatemps sinó una forma de prolongar la vida, que s'hi involucri. La seva ruptura potser no és tan estètica com d'actitud. Una actitud que pot agradar o no, però que no pot deixar indiferent. Han aparegut en un moment en què és plausible ja poder passar comptes amb la pròpia tradició, en un moment en què fins i tot és saludable. Al cap i a la fi, la solidesa de les propostes que s'han succeït al llarg del segle, i els noms que han destacat per la seva obra asseguruen un lloc prou segur a la poesia catalana contemporània.

SODOBNA KATALONSKA POEZIJA:
KRATKO POPOTOVANJE V ISKANJU NEKEGA IZROČILA

Izid antologije »Neustavljivih« je povzročil pretres v panorami katalonske poezije. Antologijo mladih katalonskih pesnikov so močno kritizirali, a pri tem niso nikoli poskušali analizirati, kakšne posledice je imela ta izdaja in iz kakšnih vgibov je sploh nastala. Pričujoči članek govori o katalonski poeziji dvajsetega stoletja, ki je katalonsko literaturo umestila nazaj na evropsko raven, saj po treh stoletjih teme znova poustvarja svojo lastno tradicijo. Antologijo »Neustavljivih« lahko razumemo in analiziramo samo v tem kontekstu.

CONSTRUCCIONES IDIOMÁTICAS CON EL VERBO *SALIR* EN ESPAÑOL, INGLÉS Y RUMANO¹

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es estudiar el comportamiento semántico del verbo *salir* en distintas combinaciones de palabras, principalmente las combinaciones que presentan cierto grado de fijación como lo son las construcciones idiomáticas o metafóricas. Es decir, el estudio se centrará en analizar el verbo *salir* desde el punto de vista de sus posibles extensiones de significado sugeridas por un importante número de expresiones idiomáticas formadas con dicho verbo, tanto en español como en otras lenguas, en nuestro caso, el inglés y el rumano. El corpus de construcciones idiomáticas y metafóricas se presentará en el apartado 2 pero adelanto aquí algunos ejemplos en español (1), en inglés (2) y en rumano (3):

- (1) *salir adelante, salir a pedir de boca, salir redondo, salir del agujero*
- (2) *come out ahead, come out of a jam, turn out perfectly, come out well*
- (3) *a iesi la liman, a o scoate la capat, a iesi pe dos, a iesi din incurcatura*

De acuerdo con mi hipótesis, es posible establecer una definición básica del verbo *salir* en español que lo hace susceptible de adquirir muy diversos significados dependientes de los distintos contextos en los que pueda aparecer y este fenómeno no es un hecho idiosincrásico, ni determinado culturalmente, tal y como se ha considerado tradicionalmente. Para apoyar la hipótesis he considerado combinaciones de palabras con los verbos correspondientes al verbo *salir* en otros dos idiomas, el inglés y el rumano; el análisis intenta dar cuenta de las similitudes y las diferencias observadas.

Incluyo en el corpus de expresiones analizadas tanto expresiones idiomáticas propiamente dichas –aquellas combinaciones de palabras fijadas en la lengua, cuyo significado global no se puede deducir como suma de los significados de sus constituyentes– como expresiones metafóricas, menos estables en la lengua, pero en las que el verbo *salir* presenta asimismo un cambio de significado. La razón que me ha permitido unificar para este estudio las dos clases de expresiones es que tanto la formación como la interpretación de las expresiones idiomáticas son procesos ligados a mecanismos cognitivos como la metáfora o la metonimia, tal y como lo demuestran datos recientes en la bibliografía sobre expresiones idiomáticas (Ruiz Gurillo, 2001; Glucksberg, 2001; Dobrovolskij, 2000).

Por otro lado, la investigación aborda el estudio de las expresiones metafóricas o idiomáticas desde la perspectiva del Lexicón Generativo de James Pustejovsky, de acuerdo con el cual la recuperación del significado de las combinaciones de palabras se puede atribuir a la información contenida en el léxico y a los mecanismos que regulan la buena for-

¹ Este trabajo ha sido sufragado por una beca de FPI de la Comunidad e Madrid y ha sido asimismo parcialmente financiado por el proyecto «Las expresiones idiomáticas con verbos de movimiento: propuesta de elaboración de un diccionario teórico, de uso y contrastivo» (Ref. FG 05, Vicerrectorado de Investigación, UAM; investigador principal, Elena de Miguel).

mación e interpretación de dichas combinaciones de palabras (J. Pustejovsky 1995, 1998, 2000). El presente estudio profundiza en esta línea de investigación y pretende demostrar que, en efecto, las expresiones idiomáticas como combinaciones estables de palabras, se forman y se interpretan de la misma manera que las combinaciones libres de palabras (Radulescu, 2004, 2005; De Miguel, 2004b, 2005) y predice, además, que los procesos y mecanismos implicado en la descodificación de las expresiones idiomáticas son independientes del idioma en que se dan.

Me sitúo, pues, en el marco teórico del Lexicón Generativo y parto de la hipótesis de que el léxico tiene una organización regular y productiva, capaz de generar extensiones de significados a partir de primitivos semánticos – en este sentido la teoría lleva el nombre de Lexicón Generativo – y de dar cuenta, de esta manera, de fenómenos como la polisemia, la metáfora o la metonimia. Además, la teoría postula la existencia de mecanismos generativos responsables de desencadenar distintos significados de las palabras dependiendo de las combinaciones en las que entren.

En otras palabras, el estudio parte del supuesto de que las palabras no tienen una definición cerrada sino que están definidas en el léxico con una definición básica y unos aspectos esenciales que las capacitan para adquirir otros sentidos, en función de la información que aportan los otros elementos léxicos con los que se combinan. Los mecanismos generativos son, pues, principios que controlan la buena formación de las combinaciones de palabras, y son responsables de los nuevos significados emergentes.

La definición de un verbo, en este caso *salir*, tiene que ser una definición poco específica en el sentido de que está potencialmente capacitada para desarrollar distintos significados según el contexto.

Concretamente, el análisis está basado en los conceptos de Infraespecificación, Estructura Eventiva y Estructura de *Qualia*² que más adelante se presentarán de manera esquemática en los apartados 1.1-1.3.

1.1. Infraespecificación

El concepto básico del planteamiento de Pustejovsky es la noción de infraespecificación (en inglés, *underspecification*) que no es más que el grado de imprecisión (*vagueness*) que, según el autor, caracteriza las definiciones de las unidades léxicas y que, en su opinión, permite dar cuenta de las distintas interpretaciones que las palabras adquieren en distintos contextos.

Así pues, según Pustejovsky, se puede minimizar el número de entradas diferentes en un lexicón para dar cuenta de significados distintos pero relacionados de una unidad léxica – lo que él denomina *polisemia lógica* – el autor propone que en el léxico existen entradas infraespecificadas que recogen los posibles sentidos que una palabra puede adquirir en el contexto. Por ejemplo, desde esta perspectiva, no es necesario enumerar dos definiciones distintas para la palabra *bueno* que den cuenta de los dos significados diferentes que se pueden recuperar en los ejemplos (4) y (5):

(4) *un buen paraguas*

(5) *un buen niño*

² Pustejovsky propone otras dos estructuras, la Estructura Argumental y la Estructura de Herencia Léxica, que en conjunto forman los cuatro niveles de representación integrados en las entradas de las palabras en el léxico; razones de espacio me impiden presentarlas aquí y remito al lector a los trabajos de este autor citados en la bibliografía.

Lo que hace posible las dos interpretaciones distintas del adjetivo *bueno* en los ejemplos (4) y (5) –un paraguas que *funciona* bien, un niño que *tiene* buen carácter– es la información potencial contenida en cuatros aspectos esenciales del significado. Así pues, el autor argumenta que «debemos simplemente mantener el significado de *bueno* suficientemente vago como para cubrir todos los casos posibles: *buen tiempo*, *buen profesor*, *buen película* etc.» (J. Pustejovsky, 1995:43). Pustejovsky denomina estos cuatro aspectos esenciales *qualia*, papeles o roles y la información estructurada en estos cuatro rasgos esenciales compone la *Estructura de Qualia* de las palabras que, en su opinión, es la responsable del significado de sus posibles combinaciones.

1.2. La Estructura de *Qualia*

Los cuatro tipos de *quale* que, según Pustejovsky, reúnen las características esenciales de una pieza léxica son: el constitutivo, el formal, el télico y el agentivo.

Así pues, la información relativa al material, al peso, a las partes y los elementos componentes de un objeto se recoge en el *quale* CONSTITUTIVO, que en palabras del autor, nos da la relación entre un objeto y sus partes constituyentes («gives the relation between an object and its constituents, or proper parts», Pustejovsky, 1995: 85).

La información sobre la orientación, magnitud, forma y dimensionalidad, color y posición de un objeto, se almacena en el *quale* FORMAL. A través de este *quale*, pues, se puede distinguir un objeto en un conjunto más amplio («that wich distinguishes the object within a larger domain», *id.*).

El *quale* TÉLICO informa sobre el propósito, el fin o la función del objeto («built-in function or aim», *id.*), es decir, el propósito que el agente tiene al ejecutar o realizar alguna acción o la función intrínseca de ciertas actividades.

Por último, el *quale* AGENTIVO recoge la información sobre los factores implicados en el origen de un objeto («factors involved in the origin or bringing about of an object», *id.*), es decir, información sobre su posible creador, tipo natural o la cadena causal a través de la cual ha llegado a existir.

El caso de la palabra *novela*, a la que el autor le atribuye la Estructura de *Qualia* recogida en (7), es un ejemplo de cómo funciona en el caso de los nombres la Estructura de *Qualia*.

- (7) *novela*: *quale* constitutivo: narración
quale formal: libro (x)
quale télico: leer (e1, y, x)
quale agentivo: escribir (e2, z, x)

La adecuada selección de los *qualia* –télico o agentivo– determinará las interpretaciones alternativas (8a) y (8b) de la frase recogida en (8):

- (8) *María empezó la novela.*
(8a) *María empezó a leer la novela.* (selección del *quale* télico)
(8b) *María empezó a escribir la novela.* (selección del *quale* agentivo)³

³ J. Pustejovsky, 1995 *apud* De Miguel y Fernández Lagunilla, 2004.

Así pues, el modelo de lexicón generativo de Pustejovsky intenta describir cómo se generan los diversos significados de las palabras y propone que, en lugar de enumerarlos, el lexicón debería proporcionar entradas infraespecificadas susceptibles de tomar uno de entre los múltiples y variados sentidos interrelacionados de la palabra, siempre dependiendo del contexto. Este modelo, como ya se verá más adelante, permite explicar fenómenos que, como apunta De Miguel (2004b), «se dan en todas las lenguas» y que «las explicaciones tradicionales han relegado a menudo al terreno del saber enciclopédico y del conocimiento del mundo».

1.3. La Estructura Eventiva

En cuanto a los eventos, Pustejovsky propone que los eventos no son entidades atómicas sino que se pueden descomponer en distintas fases o subeventos entre los cuales existe una jerarquía de prominencia, por tanto, están dotados de una estructura interna que él denomina *Estructura Eventiva*, en la cual se indica el tipo de evento expresado por un elemento léxico o un sintagma.

Las clases de eventos que el autor propone son estados, procesos y transiciones⁴. Los estados (E) son eventos simples, con duración y sin fases; por ejemplo, *amar, saber, tener*. Los procesos (P) son una secuencia de subeventos idénticos, con duración; por ejemplo, *correr, buscar, nadar*. Por último, las transiciones (T) son eventos complejos que constan de un proceso a través del cual se alcanza un estado; por ejemplo, *leer un libro, construir una casa, llegar*⁵.

La Teoría del Lexicón Generativo establece además un conjunto de principios, llamados Mecanismos Generativos, que controlan las condiciones de buena formación de los sintagmas y las oraciones y captan la relación semántica entre sus constituyentes. En otras palabras, estos mecanismos son operaciones que pueden variar el tipo inicialmente asociado a una entrada léxica según el contexto en que ésta entre⁶.

1.4. Clasificación aspectual de De Miguel y Fernández Lagunilla (2000, 2004)

En línea con la clasificación aspectual de los eventos de Vendler y dentro del marco teórico de Pustejovsky, está la propuesta de clasificación elaborada por De Miguel y Fernández Lagunilla que presupone la existencia de ocho clases distintas de eventos atendiendo a su estructura interna (De Miguel y Fernández Lagunilla, 2000a,b, 2004; De Miguel, 2004a). Por la relevancia que esta clasificación tiene para mi trabajo, haré en este apartado una breve presentación.

⁴ Existen varias clasificaciones de verbos por su aspecto, pero la más extendida entre los lingüistas es la clasificación de Vendler (Z. Vendler, 1967, *apud* E. De Miguel, 1999), según sea el verbo dinámico o estático, con límite o sin límite, con duración o sin duración. Así pues, según Vendler, existen cuatro clases aspectuales de verbos: estados (eventos no dinámicos, con duración y sin límite); actividades (eventos dinámicos, con duración y sin límite); realizaciones (eventos dinámicos, con duración y límite) y logros (eventos dinámicos, con límite y sin duración).

⁵ Por tanto, las transiciones de la clasificación de Pustejovsky incluyen las realizaciones (*leer un libro*) y los logros (*llegar*) de la clasificación de Vendler. La realización implica un proceso y un estado, mientras que un logro prescinde del subevento proceso desencadenante del estado.

⁶ La dimensión de este trabajo no me permite detallar los Mecanismos Generativos (el *Ligamiento Selectivo*, la *Coacción* o *Coacción de Tipos* y la *Co-composición*). Se encuentra información sobre ellos en los trabajos de Pustejovsky citados.

Las autoras amplían la clasificación de Pustejovsky teniendo en cuenta la culminación de algunos eventos y las fases que preceden o siguen al punto culminante. Distinguen pues entre los logros que son eventos simples de los que son eventos complejos con una fase posterior de estado o proceso; entre los procesos distinguen un subgrupo que puede llegar a culminar y también diferencian dos clases de transiciones, entre una fase de proceso y una de logro o entre dos logros.

Desde esta perspectiva, las autoras proponen ocho clases aspectuales de verbos:

- a. los estados E son eventos simples, con duración y sin fases, como por ejemplo, *tener, odiar*.
- b. los procesos P1 son una secuencia de eventos simples idénticos, con duración y sin fases, como por ejemplo, *estudiar, nadar*.
- c. las transiciones T1 son procesos o actividades que desembocan en un punto seguido de un cambio de estado, eventos delimitados, con duración que culminan en la fase final como por ejemplo, *leer un libro, ver una película*.
- d. los logros simples L1 son eventos delimitados que ocurren en un punto, por ejemplo, *explotar, llegar, nacer*.
- e. los logros compuestos L2 son eventos delimitados que culminan en un punto que es la fase inicial y que va seguido de un estado, por ejemplo, *marearse, ocultarse, sentarse*.
- f. los logros compuestos L3 son eventos delimitados que culminan en un punto que es la fase inicial y que va seguido de un proceso, por ejemplo, *hervir, florecer, ver la costa*.
- g. las transiciones T2 son eventos delimitados que implican una transición entre dos puntos de culminación; tanto el subevento inicial como el subevento final pueden a su vez descomponerse en dos fases, por ejemplo, *bajar(se), caer(se), ir(se), subir(se)*.
- h. por último, los procesos P2 son eventos incrementativos o de acabamiento gradual, por ejemplo, *adelgazar, engordar, envejecer*.

De manera más esquemática, se puede dar a las ocho clases de verbos la representación recogida en (9):

- (9)
- a. E (e)
 - b. P (e1...en)
 - c. T1 (P, L (L, E))
 - d. L1 (-E, E)
 - e. L2 (L, E)
 - f. L3 (L, P)
 - g. T2 (L3 (L, (P)), L2 (L, (E)))
 - h. P2 (P, (L))

2. Expresiones idiomáticas con el verbo *salir*

Abordo ahora el tema central de este trabajo, que he tratado asimismo en R. Radulescu (2004), y comienzo por presentar los datos.

Tanto en español como en otras lenguas, las expresiones idiomáticas o metafóricas formadas con el verbo *salir* alcanzan un número importante. Su composición léxica y su realización sintáctica son asimismo muy diversas. Sin embargo, para mi análisis he encontrado cuatro grandes grupos en los que se pueden dividir, según su significado global.

El Grupo A abarca aquellas expresiones, recogidas en (10), cuya interpretación idiomática se puede parafrasear *grosso modo* como «librarse de alguna dificultad o situación embarazosa».

El Grupo B está formado por las expresiones recogidas en (11), cuya interpretación idiomática se podría parafrasear como «apartarse». Esta interpretación se puede entender tanto en sentido físico como de actitud.

El Grupo C comprende las expresiones cuyo significado global es «aparecer, hacerse público, surgir», recogidas en (12).

El Grupo D lo forman aquellas expresiones que tienen un significado idiomático equivalente más o menos a «resultar», recogidas en (13).

(10) *salir a flote*
salir del paso
salir del agujero
salir del apuro
salir adelante
no saber por dónde salir
no salir de una para entrar en otra
salir del sartén y caer en las brasas
salir del cascarón
salir de su concha

(11) *salir(se) por la tangente*
salir(se) por peteneras
salirse del tiesto
salirse de sus casillas
salirse de madre
salirse de quicio
salir [pitando/disparado/zumbando/flechado]
salir de estampida
salir por pies

(12) *salir al paso*
salirle de las narices
ya salió aquello
salir con esas
salir a (la) luz
salir al aire
salir [a la arena/al ruedo]
salir en la tele
salir el sol
salir en defensa
salirle los colores
salir los dientes

(13) *salir a pedir de boca*
salir [redondo/bordado/bien/caro/mal]
salir [ganando/perdiendo]
salir rana
salir el tiro por la culata
salir (clavado) a alguien
salirse con la suya
salir la criada respondona
salir escaldado
a lo que salga
salir con la cabeza caliente y los pies fríos
salir tarifando

3. Análisis

3.1. ¿Qué significa el verbo *salir*?

Una primera aproximación a las construcciones metafóricas o idiomáticas recopiladas para este estudio nos puede llevar a concluir que el verbo *salir* tiene muchas y muy diversas acepciones y así lo confirma la entrada de diccionario de *salir* que abarca más de una treintena de significados distintos, relacionados o no⁷.

El propósito de este trabajo ha sido proponer una definición básica del verbo *salir* que permita la recuperación del significado que éste pueda tener en distintas combinaciones de palabras, libres o estables, metafóricas o idiomáticas.

Como he anticipado, este análisis parte de la hipótesis de que los verbos cuentan con un significado básico, infraespecificado, que los hace susceptibles de adquirir nuevos significados en contexto. Asimismo, de acuerdo con De Miguel y Fernández Lagunilla (2004) y De Miguel 2004b, asumo que la especificación de los verbos en el léxico es un continuo: cuanto más específica la definición, menor la potencialidad significativa y más restricciones sintácticas. A la inversa, cuanto menor sea la especificación de la definición, mayor la potencialidad designativa y mayor el número de contextos alternativos.

Por consiguiente, parece legítimo asumir que si una palabra tiene múltiples acepciones y aparece en muy diversas combinaciones, es consecuencia de su poca carga semántica: sus significados vienen dados por las unidades léxicas con las que comparte contexto⁸. Éste parece ser el caso del verbo *salir*: su significado básico, suficientemente infraespecificado, puede ser «pasar de un lugar delimitado a uno no delimitado»⁹.

En los siguientes apartados analizaré en qué manera esta definición del verbo *salir* permite recuperar los significados globales recogidos en los grupos A, B, C y D, pero antes, demos un paso más hacia la descodificación del verbo. Si aceptamos que *salir* significa «pasar de un lugar a otro», independientemente de la naturaleza de los dos lugares, delimitados o no, el evento denominado por el verbo es, pues, una transición entre dos puntos culminantes.

Cada uno de estos dos puntos culminantes representa un evento simple: *abandonar* y *llegar*. El primer punto de culminación puede ir seguido o no de un proceso –el desplazamiento de un lugar a otro–, por ejemplo, en las expresiones *salir pitando* o *salir de estampida*, mientras que el segundo punto de culminación puede ir seguido o no de un estado –en el caso de la forma *salirse*–, como en la expresión *salirse de sus casillas*.

Así pues, la definición básica que hemos adoptado para *salir* es congruente con la configuración aspectual de una transición T2, en la clasificación de De Miguel y Fernández Lagunilla (2000b, 2004), que reproduzco en (14).

(14) salir: T2 (L3 (L, (P)), L2 (L, (E)))

⁷ Según el DRAE 1999. La recuperación de todos estos sentidos a través de un posible significado básico y su adecuada co-composición con otros complementos es objeto de otro trabajo, véase Radulescu, en preparación.

⁸ Sigo en este sentido a I. Bosque (2001). El autor defiende la existencia de una clase de verbos que en determinadas construcciones se comportan como los verbos *light* -de soporte o de apoyo-. La hipótesis de Bosque es la de que cuando estos verbos -que él denomina *heavier light verbs*- se vacían de significado, la información que conservan es meramente de tipo aspectual.

⁹ G. Wotjak (2000) usa el término «circunscrito» en su definición del verbo *salir*, como ejemplo de «descripción pormenorizada» de los significados verbales: «con *salir* se designa un movimiento donde el arg x/AGENTE abandona un lugar/espacio circunscrito LOC/LOC Source» (G. Wotjak 2000).

En los siguientes apartados detallaré asimismo qué fases del evento se enfocan en cada una de sus realizaciones semánticas, es decir, cómo se relacionan los subeventos enfocados —el logro, el proceso, el estado— con los significados globales de las expresiones idiomáticas A, B, C y D.

3.2. A. *Salir* como «librarse»

Las expresiones recogidas en (10) tienen como denominador común la interpretación idiomática de «librarse» de alguna situación difícil o incómoda. En línea con Gurillo (2001) y Glucksberg (2001), la recuperación del significado idiomático de las expresiones se hace a través de procesos metafóricos o metonímicos que, en la mayoría de los casos, han contribuido a su formación.

Asimismo, de acuerdo con G. Lakoff (1980), un lugar delimitado o un contenedor puede ser la conceptualización metafórica de una situación difícil o incómoda y por tanto, palabras como, *cascarón, agujero, concha, sartén* etc., representan el recipiente que, a su vez, codifica la expresión metafórica de la situación difícil. El evento denotado por *salir*, es decir, pasar de este contenedor a un lugar no delimitado — que puede aparecer explícitamente indicado por palabras como, *a flote, adelante* — se interpreta, pues, como «librarse».

La fase de la transición más probable de ser enfocada en el discurso es la fase de logro L, el subevento puntual en el que culmina la liberación: T2 (L3 (L, P), L2 (L, E))¹⁰.

3.2. B. *Salir* como «apartarse»

Las expresiones idiomáticas del Grupo B, recogidas en (11), tienen como significado global «apartarse», desde el punto de vista espacial o desde el punto de vista del comportamiento. En el primer caso, el significado de *salir* se aproxima más a su significado literal, de diccionario, aunque el énfasis cae más bien sobre la manera de «pasar», es decir, de desplazarse, *pitando, zumbando, flechado, disparado*. Estas palabras son asimismo expresiones metafóricas de la prisa: *salir como de un disparo, como una flecha, como un tren* etc.

La fase de la transición que los complementos de *salir* enfocan es, por tanto, la fase de proceso P: T2 (L3 (L, P), L2 (L, E)).

En el segundo caso, nos encontramos de nuevo con la metáfora conceptual del CONTENEDOR: esta vez son las normas y las restricciones que impone un comportamiento educado o prudente, las que se interpretan como un contenedor. Las palabras *casillas, tiesto, madre, quicio* ponen los límites, acotan el lugar delimitado. De ahí que, insubordinarse, insolentarse o exagerar, es decir, apartarse de las reglas, normas o restricciones sea interpretado metafóricamente como *salirse [del tiesto/de quicio/de madre]*¹¹.

¹⁰ En esta fórmula y las siguientes, la fase enfocada del evento aparece en cursiva.

¹¹ En la interpretación de las expresiones metafóricas intervienen a menudo más de una metáfora conceptual entre las cuales existen relaciones bien establecidas y coherentes (G. Lakoff, 1980). Por ejemplo, en el caso que nos ocupa, las metáforas conceptuales RESTRICCIONES=CONTENEDOR, CUERPO HUMANO=CONTENEDOR pueden explicar el significado de *salirse de madre*, si pensamos que la madre puede asimismo ser la representación metafórica de la educación. Considérese asimismo la expresión *desmadrase*. Es preciso aclarar, no obstante, que en este trabajo me he desentendido del significado etimológico de estas expresiones.

Asimismo, conviene destacar aquí que el hecho de que en estas expresiones el verbo *salir* aparezca en su forma pronominal no es fortuito sino que tiene su explicación en términos de la Estructura Eventiva del evento denominado¹². El subevento enfocado por el pronombre es la fase de estado que sigue al subevento culminante L: T2 (L3 (L, P), L2 (L, E)).

Así pues, las expresiones *salir(se) por [peteneras/la tangente]* juntan las dos posibilidades: en la forma sin *se*, las palabras que denotan manera de desplazarse enfocan la fase de proceso P, dando al evento la configuración aspectual T2 (L3 (L, P), L2 (L, E)); en la variante con *se*, el clítico aspectual fuerza el enfoque de la fase de estado que sigue al punto culminante, equivalente a «estar ya apartado» del asunto y el sintagma *por* enfoca la fase de proceso. La configuración es, pues, T2 (L3 (L, P), L2 (L, E))¹³.

3.3. C. *Salir* como «aparecer»

El significado de las expresiones del Grupo C se podría parafrasear *grosso modo* como «aparecer», «hacerse público» o incluso «surgir», significado que, así como es característico de la mayoría de las expresiones idiomáticas, no se puede deducir sumando los significados de las partes constituyentes de la expresión.

No obstante, si aceptamos que el significado básico de *salir* es «pasar de un lugar delimitado a otro no delimitado» y que ese lugar delimitado es percibido a menudo como escondido o invisible, la interpretación metafórica de *salir* como «dar el paso de no estar a la vista a estar a la vista», es decir, «aparecer», «surgir» o «dar a conocer», se vuelve más directa.

Desde esta perspectiva, sintagmas como *al aire, a la luz, a la arena, en la tele* completan la información aportada por *salir*; se debe tener en cuenta que no solamente el verbo *salir* tiene una definición infraespecificada y por tanto potencial significativo sino que todos los componentes de una combinación tienen sus propios aspectos esenciales –*qualia*– que les hacen susceptibles de interpretarse metafóricamente de formas muy diversas.

La transición tiene, pues, como subevento prominente la fase de logro, el punto culminante: T2 (L3 (L, P), L2 (L, E)).

3.4. D. *Salir* como «resultar»

Las expresiones recopiladas en el Grupo D representan quizá el mejor argumento a favor de la hipótesis de que el verbo *salir* tiene en estas combinaciones de palabras muy poco significado: puede ser perfectamente sustituido por otros verbos como *quedar, acabar/terminar* sin alterar el significado global de las mismas. Su interpretación es muy próxima a «resultar» – en algunas ocasiones puede incluso ser sustituido por *resultar* – en el sentido de que expresa el resultado de un proceso, su finalidad, su término o su conclusión.

¹²De acuerdo con De Miguel y Fernández Lagunilla (2000a), quienes proponen que el pronombre clítico es un operador aspectual que señala que el evento culmina en un punto que da lugar a un cambio de estado y lo denominan «*se* aspectual» o «clítico culminativo».

¹³Un análisis sobre adverbios que enfocan una fase del evento, mientras que otros operadores enfocan otra fase del mismo evento, se encuentra en Fernández Lagunilla y De Miguel (2000).

Las palabras que lo acompañan suelen expresar, literal o metafóricamente, esta valoración del resultado: *bien/mal, ganando/perdiendo, rana, escaldado, tarifando*. En otras expresiones el verbo *salir* es seguido por un SP o un SN que no son más que la representación metafórica de una situación prototípica negativa o positiva: *con la cabeza caliente y los pies fríos, la criada respondona, el tiro por la culata, a pedir de boca* etc.

En este caso, se podría argumentar además, en términos de Pustejovsky, que es la información aportada por los complementos de *salir* – de cómo o cuál es el final del proceso – la que le da a *salir* el significado de «resultar», seleccionando el *quale* TÉLICO del verbo – aquello que codifica el propósito específico de la actividad, como se recogía en el apartado 1.2. No obstante, queda todavía por investigar la relación entre los demás significados de *salir* y sus *qualia*, lo que constituye el objeto de otra investigación (Radulescu, en preparación). La configuración aspectual del verbo puede ser, pues, T2 (L3 (L, P), L2 (L, E)).

3.5. *Salir* en expresiones idiomáticas en inglés y rumano

Las expresiones idiomáticas o metafóricas que, en inglés o en rumano, tienen la misma interpretación o transmiten la misma información que las expresiones en español tienden a usar mucho menos el verbo equivalente, a saber, *come out* –para el inglés– y *a iesi* –para el rumano. En (15) y (16) he recopilado algunas de las expresiones formadas con estos dos verbos y también otras expresiones que hacen uso de verbos y procedimientos distintos (pero aspectualmente relacionados) para expresar lo mismo que el verbo *salir* en español.

- | | | |
|------|---|---|
| (15) | <i>turn out [well/all right]</i>
<i>go off at atangent</i>
<i>turn out perfectly</i>
<i>work out expensive</i>
<i>come out of the abyss</i>
<i>come out of a jam</i>
<i>come out ahead</i>
<i>lose out</i>
<i>come out well</i>
<i>come what may</i> | <i>salir a pedir de boca</i>
<i>salir(se) por la tangente</i>
<i>salir redondo</i>
<i>salir caro</i>
<i>salir del agujero</i>
<i>salir del apuro</i>
<i>salir ganando</i>
<i>salir perdiendo</i>
<i>salir bien</i>
<i>a lo que salga</i> |
| (16) | <i>a iesi la liman</i>
<i>a o scoate la capat</i>
<i>a iesi din incurcatura</i>
<i>a iesi pe dos</i>
<i>a iesi la fix</i>
<i>a se scoate/a scapa de saracie</i>
<i>a iesi in castig</i>
<i>a se scoate</i>
<i>a iesi in pierdere</i>
<i>a iesi la iveala</i> | <i>salir a flote</i>
<i>salir adelante</i>
<i>salir del paso</i>
<i>salirle el tiro por la culata</i>
<i>salir redondo</i>
<i>salir del agujero</i>
<i>salir ganando</i>
<i>salir ganando</i>
<i>salir perdiendo</i>
<i>salir a la luz</i> |

Aunque por razones de espacio el conjunto de expresiones en inglés y rumano es muy limitado, las que he recopilado nos permiten una aproximación al fenómeno que estoy analizando: tanto en inglés como en rumano, el verbo *salir*, es decir, *come out* y *a iesi*, mantiene los mismos significados que en español y entra como constituyente en construcciones muy similares desde el punto de vista de su interpretación idiomática.

En inglés, se observa no ya la preferencia por el verbo *come out*, de por sí un verbo complejo que equivale a *salir* pero que está formado por un verbo que significa «venir» y una partícula adverbial que significa «fuera», sino la preferencia precisamente por esa partícula adverbial en combinación con otros verbos, *work*, *lose*, *turn*, *get*. Asimismo, no es infrecuente, junto con estos y otros verbos, el uso de otras partículas adverbiales o preposicionales que indican un movimiento hacia fuera o hacia arriba, *up*, *off*, *away*.

Además, es posible incluso encontrar en inglés construcciones que prescinden de cualquier verbo para expresar el mismo contenido idiomático solamente con la partícula adverbial *out*. Por ejemplo, *out of the frying pan into the fire*, equivalente a la expresión española *no salir de una para entrar en otra*. Conviene resaltar aquí que tanto en español como en inglés y en rumano, existen numerosas construcciones idiomáticas formadas con el verbo *entrar* (y sus equivalentes) que tienen un significado global simétrico al de las expresiones formadas con *salir*. En otras palabras, el verbo *entrar* tiene un comportamiento semántico muy próximo al de *salir* con el que comparte el alto grado de infraespecificación y la profusión combinatoria¹⁴.

En rumano, las expresiones metafóricas o idiomáticas con interpretación similar a las expresiones españolas suelen ser formadas con el verbo *salir* (*a iesi*), al igual que en español. No obstante, hay algunos verbos más que se pueden usar como, por ejemplo, *librarse* (*a scapa*) o *rebosar* (*a da pe afara*)¹⁵.

Asimismo, se observa en las construcciones en rumano un frecuente uso del verbo *sacar* (*a scoate*) relacionado aspectualmente con verbo *salir* y que también se usa en español en contrapartida: *sacar los pies del {tiesto/plato}* y *salirse del tiesto* –que equivale a *sacar los pies de las alforjas*.

Por consiguiente, se puede concluir que los tres idiomas considerados, el español, el inglés y el rumano, se valen de procedimientos muy similares para expresar el mismo contenido idiomático y que el verbo *salir* demuestra cierta simetría desde el punto de vista de su comportamiento semántico.

4. Conclusiones

Sin duda, existen muchas expresiones con el verbo *salir* que no han tenido cabida en este trabajo y queda por investigar la recuperación de todos los significados del verbo, literales o idiomáticos, y también la relación entre *salir* y *entrar*, verbo con el cual presenta mucha simetría, como constituyente de muy diversas expresiones idiomáticas.

No obstante, en este trabajo se ha intentado estudiar el significado del verbo *salir* en expresiones idiomáticas, partiendo de la hipótesis de que necesariamente ha de tener un significado muy débil. He propuesto una definición básica y comprobado cómo cada una

¹⁴ Véase Radulescu (en preparación).

¹⁵ Conviene resaltar que estos verbos no son más que equivalentes a los significados de *salir* en muchas expresiones españolas. El verbo *salir* tiene, por ejemplo, el significado de «rebosar» en las expresiones *está que se sale o salir(se)le por las orejas*.

de las palabras componentes, con su potencialidad significativa, aporta la información necesaria para descodificar el significado global de las expresiones, por muy opaco que éste parezca en ocasiones. Esto se debe a las valencias sin rellenar que cada una de las partes constituyentes de la expresión tiene y a los adecuados mecanismos que permiten completarlas cuando se combinan los constituyentes. Información y mecanismos que, en la hipótesis que sustenta este trabajo, todos los hablantes poseen y no son, pues, privativos de una lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- Bosque, I. (2001): «On the weight of light predicates». En: *Features and Interfaces in Romance*. Herschenson, J.; Zagona, K. y Mallén, E. (eds.). Amsterdam: John Benjamins Publications, 23–38.
- Cifuentes Honrubia, J.-L. (1999): *Sintaxis y semántica del movimiento. Aspectos de gramática cognitiva*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”.
- Climent Roca, S. (2000): «Individuación e información Parte-Todo. Representación para el procesamiento computacional del lenguaje». En: *Estudios de lingüística española*, 8.
- Dobrovol’skij, D. (2000): «Idioms in Contrast: A Functional View». En: *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Corpas, G. (ed.). Granada: Comares 2000, 367–388.
- Fernández Lagunilla, M. y De Miguel, E. (2000): «Adverbios de manera e información aspectual». En: *Actas del IV Congreso de Lingüística General*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1009–1019.
- Glucksberg, S. (2001): *Understanding Figurative Language- From Metaphor to Idioms*. Oxford: Oxford University Press.
- Koike, K. (2001): *Colocaciones léxicas en el español actual: estudio formal y léxico-semántico*. Madrid: Takushoku University, Alcalá de Henares Universidad.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Miguel, E. de (1999): «El aspecto léxico». En: *Gramática descriptiva de la lengua española*. Bosque, I. y Demonte, V. (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 2977–3060.
- Miguel, E. de (2004a): «La formación de pasivas en español: análisis en términos de la Estructura de Qualia y la Estructura Eventiva». En: *Verba Hispanica*, XII, 107–129.
- Miguel, E. de (2004b): «Qué significan aspectualmente algunos verbos y qué pueden llegar a significar». En: *Estudios de Lingüística: el verbo*, número monográfico de ELUA. Cifuentes, J.-L. y Marimón, C. (coord.). Universidad de Alicante, 167–206.
- Miguel, E. de (2005): «El peso relativo de los nombres y de los verbos: cambios, ampliaciones, reducciones y pérdidas de significado verbal». En: *Homenaje a Ramón Santiago* (en prensa). Puigvert, A. et al. (eds.).
- Miguel, E. de y Fernández Lagunilla, M. (2000a): «El operador aspectual *se*». En: *Revista Española de Lingüística*, 31, 1, 13–43.

- Miguel, E. de y Fernández Lagunilla, M. (2000b): «Predicación secundaria y modificación adverbial». En: *Actas del II Congreso de la Sociedad Española de Lingüística*: Madrid, Gredos, 226–233.
- Miguel, E. de y Fernández Lagunilla, M. (en prensa): «Sobre la naturaleza léxica del aspecto compositivo». En: *Actas del VI Congreso de Lingüística General*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Pustejovsky, J. (1993): «Type Coercion and Lexical Selection». En: *Semantics and the Lexicon*. Pustejovsky, J. (ed.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 73–94.
- Pustejovsky, J. (1995 [1992]): «The Syntax of Event Structure». En: *Lexical and Conceptual Semantics*. Levin, B., y Pinker, S. (eds.). Cambridge: Blackwell, 47–81.
- Pustejovsky, J. (1998 [1995]): *The Generative Lexicon*. Cambridge: MIT Press.
- Pustejovsky, J. (2000): «Events and the Semantics of Opposition». En: *Events as Grammatical Objects*. Tenny, C. y Pustejovsky, J. (eds.). Stanford: CSLI Publications, 445–482.
- Radulescu, R. (2004): *Estudio contrastivo de expresiones idiomáticas del campo de la Conversación en español, inglés y rumano*. Trabajo de Investigación Tutelado inédito. Universidad Autónoma de Madrid.
- Radulescu, R. (en prensa): *Estudio contrastivo de expresiones idiomáticas en español, inglés y rumano*. Peter Lang Publishers.
- Radulescu, R. (en preparación): *Los verbos salir y entrar en expresiones metafóricas e idiomáticas*.
- Radulescu, R. (en preparación): *¿Qué significa el verbo salir?*.
- Ruíz Gurillo, L. (2001): «La fraseología como cognición: vías de análisis». En: *Lingüística Española Actual*. XXIII (1), 107–132.
- Serradilla Castaño, A. (2004): «*Ir* y *caer* como constituyentes de locuciones fraseológicas que no implican movimiento». *Verba Hispanica*. XII, 131–141.

IDIOMATIČNE ZVEZE Z GLAGOLOM *SALIR* V ŠPANSČINI, ANGLEŠČINI IN ROMUNŠČINI

Namen pričujoče študije je analiza semantičnega obnašanja glagola *salir* v različnih besednih kombinacijah (npr. *salir a flote*, *salir adelante* ali *salir a pedir de boca*) in prikaz podobnosti in razlik pri ustreznih metaforičnih izrazih v angleščini in romunščini (*come out of a jam*, *come out ahead*, *turn out*, v angleščini; *a ie`i la liman*, *a ie`i din impas*, v romunščini).

Raziskava se loteva metaforičnih ali idiomatičnih izrazov z vidika Generativnega leksikona Jamesa Pustejovskyja, ki meni, da imajo besede *infradoločeno* definicijo, opredeljeno s štirimi bistvenimi vidiki, ki s pomočjo generativnih mehanizmov, ki delujejo nanje, omogoča priklic različnih pomenov. Članek pogloblja to védenje in želi dokazati, da metaforični pomeni glagola *salir* v idiomatičnih zvezah dejansko nastajajo prek enakih mehanizmov, kot se to dogaja pri prostih kombinacijah besed, in napoveduje, da so ti mehanizmi splošno veljavni za več jezikov.

LA SELECCIÓN DE LA FORMA VERBAL EN LAS SITUACIONES SUBJUNTIVAS EN LAS SUBORDINADAS SUSTANTIVAS-COMPLETIVAS¹: ANÁLISIS CONTRASTIVO ITALIANO-ESPAÑOL

1. Introducción

Durante el estudio universitario de las dos lenguas romances – la italiana y la española – me encontré muchas veces con una dificultad en mi propio proceso de aprendizaje: el uso de los modos *indicativo* y *subjuntivo*. Las gramáticas de las dos lenguas ofrecen instrucciones muy parecidas sobre el uso de los modos, relacionando generalmente el indicativo con expresiones como «real», «seguro», «objetivo» y el subjuntivo con lo «irreal», «dudoso» y «subjetivo». Así dan la impresión de que se trata de un fenómeno idéntico, es decir, que existen reglas iguales de uso de los modos en italiano y en español. Sin embargo, al traducir enunciados de una lengua a otra, no se obtienen siempre resultados conformes con los enunciados formados por hablantes nativos. Para ilustrar la situación presento un caso imaginario de traslado correcto (1) y uno de traslado incorrecto (2):

1. Sono certo che STA a casa. (*IND.*) / Estoy cierto de que ESTÁ en casa. (*IND.*)
2. Credo che ce ne ABBIA perfino PORTATO da leggere qualcuno. (*SUBJ.*) / Creo incluso que nos *TRAJERA (*SUBJ.*) algunas para que las leyésemos.

El problema descrito fue el motivo de mi investigación del uso de los modos en las dos lenguas², con el objetivo de determinar los campos principales de diferencias y semejanzas en el uso efectivo de los modos *indicativo* y *subjuntivo* en italiano y español y, en segundo lugar, buscar los parámetros más detallados que dirigen su selección. La investigación consistió del estudio de las obras teóricas relativas a una y otra lengua, de la selección del modelo comparativo y de la aplicación del modelo teórico a los ejemplos concretos del uso de las formas verbales, sacados de la novela italiana «Il Giardino dei Finzi-Contini», escrita por Giorgio Bassani, y de su traducción española por Carlos Manzano, «El jardín de los Finzi-Contini». En la primera fase de la investigación analicé el uso de los modos en todos tipos de construcciones en las dos lenguas. Este campo se demostró demasiado amplio, por eso reduje el enfoque a las subordinadas sustantivas-completivas.

¹ Las subordinadas completivas son aquellas que informan sobre el contenido de la actividad mental o estado psíquico mencionado en la principal. En la tradición lingüística española se encuentran normalmente bajo el nombre de «sustantivas», aunque a veces incluyen otras clases de oraciones u omiten algunas del tipo descrito, por eso denomino el grupo tratado «sustantivas-completivas».

² La investigación fue realizada en el marco de mi tesina universitaria titulada «El uso del subjuntivo en los sistemas verbales italiano y español – análisis contrastivo» dirigida por las profesoras dra. Jasmina Markič y dra. Tjaša Miklič, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de Ljubljana en septiembre de 2005. La tesina fue galardonada con el Premio Prešeren 2005 para estudiantes.

2. Las situaciones subjuntivas en italiano y español

Ambas lenguas analizadas tienen la categoría del *modo*: en italiano hay cuatro modos personales («modi finiti»): el indicativo, «el congiuntivo», el condicional y el imperativo. El español considera modos solo el indicativo, el subjuntivo y el imperativo, mientras que las formas del condicional son consideradas por la RAE como una parte del indicativo a partir del 1973.

La selección de la forma verbal depende de varios parámetros. Denomino *SITUACIONES SUBJUNTIVAS* las combinaciones de elementos sintácticos y lexicales en que las formas del subjuntivo aparecen obligatoria o facultativamente en al menos una de las lenguas analizadas.

Si confrontamos los enunciados de las dos lenguas, son posibles las siguientes combinaciones:

	italiano		español
Las formas verbales que aparecen en la situación subjuntiva	SUBJ obligatorio	↔	SUBJ obligatorio
	IND obligatorio	↔	IND obligatorio ³
	SUBJ/IND – facultativo	↔	SUBJ/IND - facultativo

3. El modelo de la clasificación de los usos del subjuntivo

Para poder hacer un análisis comparativo hay que escoger un modelo que clasifique los usos de una y otra lengua de manera que se revelen los campos de uso idéntico, los campos de discrepancia y los campos de oscilación dentro de cada una de las lenguas.

Las gramáticas italianas y españolas utilizan varios sistemas de categorización de los usos del subjuntivo en las subordinadas sustantivas-completivas. Las españolas, por un lado, siguen normalmente el sistema:

- «usos obligatorios» del modo (uso obligatorio del subjuntivo; uso obligatorio del indicativo).
- «usos alternativos» del modo (donde la selección de uno u otro modo comportaría: «el cambio de significado en el elemento regido o regente»; alternancia sin cambio de significado – neutralización).

Dentro de estas categorías principales se agrupan varios tipos de verbos, predicados y construcciones, que a su vez forman varias clases. Emilio Ridruejo (1999: 3209–3251), por ejemplo, distribuye los predicados en los siguientes grupos: «predicados de percepción, conocimiento, certeza, causa, factividad, suceso, necesidad», «predicados de duda, volición, necesidad subjetiva, mandato, prohibición y realizativos», «predicados de desconocimiento e incertidumbre», «verbos creadores de mundos» (imaginar), «verbos de expectativa».

³ El caso del indicativo obligatorio en las dos lenguas es la única de las combinaciones que no representa una situación subjuntiva.

Por otro lado, para la lengua italiana el lingüista U. Wandruszka (1991: 415–482) clasifica los usos del subjuntivo en tres tipos: el subjuntivo epistémico, el subjuntivo volitivo y el subjuntivo temático.

Esta clasificación me ha parecido la más apropiada para el análisis comparativo de las dos lenguas por varias razones. En primer lugar, porque es posible clasificar todos los casos del uso del subjuntivo en las subordinadas sustantivas de las dos lenguas en uno de los tres grupos de manera intuitiva y lógica. Por cierto, hay algunos casos fronterizos, que son discutidos separadamente. En segundo lugar, cada uno de los grupos tiene rasgos comunes en cuanto al comportamiento del uso del subjuntivo. En tercer lugar, es más fácil clasificar las oraciones en tres tipos que en un gran número de grupos de predicados, determinados distintamente por cada autor.

3.1 El subjuntivo epistémico

En la clase del subjuntivo epistémico, según Wandruszka, (o mejor, situaciones subjuntivas epistémicas) están incluidos los enunciados que expresan una aseveración con un menor o mayor grado de certeza del hablante sobre la verdad del contenido de la subordinada. «La modalidad epistémica (...) se define como la expresión del grado de compromiso que el hablante asume con respecto a la verdad de la proposición contenida en un enunciado» (Ridruejo, 1991: 3214). Este grupo abarca enunciados como:

3. Dubito che venga. / Dudo que venga.
4. (...) E io che pensavo che fosse ancora all'università. (...) (GFC⁴: 225) /
(...) Y yo que pensaba que aún estaba en la universidad. (...). (JFC⁵: 256)

3.1.1 Uso de los modos

El grupo epistémico representa la mayor complejidad de los usos de los modos en las dos lenguas. Teniendo en cuenta la teoría, deberíamos esperar el uso equivalente en las dos lenguas con los predicados que según las gramáticas españolas expresan «certeza», «afirmación» etc.: CERTO/CIERTO, SICURO/SEGURO, CREDERE/CREER... Sin embargo, los ejemplos concretos revelan una situación distinta. En la construcción afirmativa, el español en estos casos usa siempre el indicativo, mientras que en italiano la selección final depende del hablante, de como él quiere representar la acción verbal – verdadera o dudable, segura o no confirmada. El resultado es que el número de casos con subjuntivo en italiano es mucho más alto que en español.

El uso del modo en el grupo epistémico entonces depende de:

- el significado del predicado en la oración principal – el grado de certeza
- la forma de la oración: afirmativa, negativa, interrogativa (o interrogativo–negativa)
- la anteposición de la subordinada respecto a la principal
- los elementos léxico-sintácticos (nexos)
- la subordinada interrogativa indirecta.

⁴ GFC = Bassani, G. (1991): *Il giardino dei Finzi-Contini*. Milano: Arnoldo Mondadori.

⁵ JFC = Bassani, G. (2004): *El jardín de los Finzi-Contini*. Madrid: Espasa Calpe.

A continuación presento algunos de los casos más importantes de discrepancia entre las dos lenguas. Los ejemplos, sacados del corpus mencionado al inicio, se agrupan según la lógica presentada, considerando el significado y la construcción formal. Por la complejidad de los significados y sus matices, que además difieren en las dos lenguas, es imposible hacer una clasificación completa.

Las formas del indicativo están subrayadas con la línea simple y las del subjuntivo con la línea doble.

3.1.1.1 CREDERE/CREER, PENSARE/PENSAR

En el primer grupo están incluidos los predicados más frecuentes y más destacados en cuanto a las diferencias en el uso del subjuntivo en las dos lenguas. Según las definiciones teóricas deberíamos esperar el uso del indicativo en ambas lenguas. Los ejemplos muestran, sin embargo, que en italiano es posible usar el subjuntivo más frecuentemente, mientras que en español se ha encontrado un solo caso del subjuntivo en la construcción afirmativa y un caso del condicional con el valor modal de probabilidad (9). En el ejemplo (6) se puede explicar el uso del subjuntivo por razones semánticas – el significado de toda la construcción con la perífrasis verbal 'llegar a + inf.': 'por un instante llegué a creer' niega el significado de 'creer'.

5. Credo che ce ne ABBIA perfino PORTATO da leggere qualcuno. (GFC 57) / Creo incluso que nos TRAJO algunas para que las LEYÉSEMOS. (JFC 81)
6. Per un attimo giunsi a credere che la notizia della mia sparizione L'AVESSERO AVUTA da mio padre (...). (GFC 37) / Por un instante llegué a creer que HUBIERAN SABIDO la noticia de mi desaparición por mi padre (...). (JFC 58–59)
7. «(...) E io che pensavo che FOSSE ancora all'università. (...)» (GFC 225) / «(...) Y yo que pensaba que aún ESTABA en la universidad. (...)» (JFC 256)
8. «Mah... Supponevo che non FOSSE il caso di dare alla mamma più lavoro di quello che ha già.» (GFC 225) / «Pues... Pensaba que ERA mejor no dar a mamá más trabajo del que ya tiene.» (JFC 256)
9. Credevo che AVESSE CHIESTO il conto; e già mi preparavo ad andarmene, quando vidi che il cameriere tornava con una tazzina di caffè. (GFC 233) / Pensaba yo que HABRÍA PEDIDO la cuenta y ya me preparaba para marcharme, (...). (JFC 264)

3.1.1.2 CREDERE/CREER, PENSARE/PENSAR – forma negativa

El ejemplo (10) en forma negativa lleva subjuntivo en las dos lenguas:

10. Escluderei che C'ENTRASSE il solito meccanismo di contraddizione e disubbidienza tipico dei figli. (GFC 56) / No creo que se DEBIERA al mecanismo habitual de contradicción y desobediencia típico de los hijos. (JFC 79)

3.1.1.3 SICURO/SEGURO, INDUBBIO/INDUDABLE

Aún con los predicados que expresan un grado tan alto de certeza, puede aparecer el subjuntivo en italiano, mientras que en español es posible solo el indicativo.

11. Perché sì: se era indubbio che «la» Josette FOSSE SCESA a Ferrara (...), non meno indubbio era che FOSSE STATO al gatt (...). (GFC 16) / Porque, sí, si era indudable que «la» Josette HABÍA BAJADO hasta Ferrara (...), no menos indudable era que HABÍA SIDO al gatt (...). (JFC 36)
12. Infine, quando fu ben certo che non AVESSI altro da aggiungere, mi posò una mano sopra un ginocchio. (GFC 53) / Por último, cuando estuvo seguro de que yo no TENÍA nada más que añadir, me puso la mano sobre una rodilla. (JFC 76)

3.1.1.4 'COME', 'QUANTO'

La razón del uso del subjuntivo en italiano en frases de este tipo es puramente formal. Los verbos de expresión normalmente no rigen el subjuntivo, salvo cuando preceden una conjunción COME, que es una variante estilística de la conjunción común CHE (o QUANTO). Como se ve en los ejemplos del corpus, en español no aparece este tipo de conjunciones y se usa el nexa normal QUE, que precede la subordinada en indicativo.

13. E passò a informare la tavolata come (...) AVESSE CHIESTO in via ufficiale il permesso di restaurare le proprie spese, (...). (GFC 18) / Y pasó a informar los comensales de que (...), HABÍA PEDIDO permiso oficialmente para restaurar a sus expensas, (...). (JFC 38–39)

3.1.1.5 Interrogativa indirecta

Las frases interrogativas indirectas son también un caso de discrepancia entre las dos lenguas. En italiano, especialmente cuando el verbo de la frase principal está en un tiempo pasado o cuando el verbo principal está en forma negativa, son posibles los dos modos (Wandruszka, 1991: 468–469), mientras que en español se usa normalmente el indicativo. En todos los casos del corpus aparece el subjuntivo en italiano y el indicativo en español.

14. E non vedevo come FOSSE INVECCHIATO, in quell'ultimo anno? (GFC 51) / ¿Y no veía yo como HABÍA ENVEJECIDO, en aquel último año? (JFC 73)

3.1.1.6 Subordinada antepuesta

Una especialidad del italiano es el subjuntivo en la subordinada antepuesta también con los predicados que en posición neutral exigen el indicativo. Por lo contrario, en español la anteposición de la subordinada no influye sobre el uso del modo.

15. Che FOSSE d'altronde un po' leggerina e vuota, e inconsciamente crudele, eh sì, anche questo era incontestabile. (GFC 104) / Que, por otra parte, ERA un poco ligerita y vacía, e inconscientemente cruel, pues sí, también eso era innegable. (JFC 129)

3.2 El subjuntivo volitivo

El subjuntivo volitivo abarca los enunciados que expresan la modalidad deóntica, es decir, una voluntad del sujeto de la oración principal de influir sobre el sujeto de la subordinada.

Fernández Álvarez (1987: 29) define este grupo: « (...) cuando el sujeto del verbo principal influye o trata de influir o mediatizar de alguna manera la actuación, el estado o la situación del sujeto del verbo dependiente, este último va en subjuntivo». Ridruejo (1999) menciona predicados de volición, necesidad subjetiva, mandato, prohibición etc.

3.2.1 Uso de los modos

Todos los predicados de este grupo exigen EL SUBJUNTIVO en la subordinada tanto en español como en italiano. El uso no depende de la construcción – se usa el subjuntivo en las formas afirmativa, negativa e interrogativa.

3.2.1.1 Ejemplos ilustrativos

De acuerdo con la teoría, todos los ejemplos del corpus llevan el subjuntivo en ambas lenguas.

16. Era proprio necessario, (...), che già il figlio di Moisé, (...), PRENDESSE la decisione di trasferire la moglie Josette e se stesso in una parte della città così fuori mano (...)? (GFC 15) / ¿Acaso era necesario, (...), que ya el hijo de Moisé, (...), ADOPTARA la decisión de trasladarse con su esposa, Josette, a una parte de la ciudad tan lejana (...)? (JFC 34)
17. «Cosa vuoi che CONTI avere una materia a ottobre?» (GFC 38) / «¿Qué importancia puede tener que te HAYA QUEDADO una asignatura para septiembre?» (JFC 59)
18. «Non vorrei che tu ti ALLARMASSI eccessivamente» (GFC 216) / «No quisiera que te ALARMARAS demasiado» (JFC 246)

En italiano se usa la forma con INFINITIVO + DI en los casos en que el sujeto de la frase subordinada corresponde al pronombre personal directo o indirecto de la oración principal. En estos casos en español es posible solo la construcción explícita:

19. «Pare che SIA TRATTENUTO in fabbrica» soggiunse, «e che ne ABBIA ancora per due o tre ore. Si scusa. Mi ha detto di SALUTARE anche te.» (GFC 123) / «Parece que HA DEBIDO quedarse en la fábrica», añadió, «y que TIENE aún para dos o tres horas. Se ha disculpado y me ha dicho que te DIERA recuerdos.» (JFC 149)

En italiano es más frecuente la construcción sin la conjunción QUE: »Non era necessario lo facesse.« (ej. citado de Wandruszka, 1991: 426)

En español se usa esta construcción en el estilo formal-administrativo: »Rogamos nos envíe los documentos...«

3.2.2 Casos fronterizos

3.2.2.1 Verbos de comunicación

Estos verbos cambian de significado según van en indicativo o en subjuntivo. En el primer caso forman parte del grupo epistémico, en el segundo adquieren el significado volitivo.

3.2.2.2 Decidere/decidir

El verbo »decidir« se comporta de manera similar: seguido por el indicativo forma parte del grupo epistémico, seguido por el subjuntivo entra en el grupo volitivo.

3.2.2.3 Verbos realizativos

Algunos verbos, que Ridruejo denomina realizativos: CONSEGUIR, LOGRAR, DEJAR, IMPEDIR son difíciles de clasificar en uno de los tres grupos. Es posible que reúnan en sí los campos semánticos volitivo y temático porque comentan un hecho ya cumplido y en el mismo tiempo contienen el significado volitivo. Por ejemplo:

20. E lei mi lasciava fare, però sempre fissandomi, e, con piccoli spostamenti del capo, cercando sempre di impedirmi che la BACIASSI sulla bocca. (GFC 175) / Y ella se dejaba, pero sin mirarme en ningún momento e intentando siempre con ligeros movimientos de la cabeza impedirme que la BESARA en la boca. (JFC 204)

De manera parecida se comportan los verbos ASEGURARSE, COMPROBAR, que Ridruejo (1999: 3241) denomina «*predicados de percepción cierta*»:

21. Volevo controllare se Malnate ci FOSSE, niente altro. (GFC 233) / Quería comprobar si Malnate ESTABA allí, nada más. (JFC 264)

3.3 El subjuntivo temático

El grupo del subjuntivo temático incluye las oraciones en que la verdad de la frase subordinada es presupuesta y el predicado de la frase principal expresa un comentario, juicio, valoración sobre el contenido de la subordinada. Los predicados que presuponen la verdad de la subordinada sustantiva-completiva se llaman «predicados factivos». El término *temático* se usa porque el contenido de la frase subordinada no es información nueva (*rema*) como sucede en los otros dos grupos, sino es información presupuesta (*tema*).

Fernández Álvarez (1987: 30–32) trata grupos de predicados que caben en la clase del subjuntivo temático: «verbos de emoción y sentimiento» y «juicio de valor». Ridruejo presenta el grupo de los «verbos factivos de valoración intelectual y emocional» (1999: 3229).

3.3.1 Uso de los modos

Según las gramáticas, en este tipo de predicados en ambas lenguas se usa el subjuntivo, aunque no es rara la construcción con indicativo. Sobre todo en la lengua italiana hablada en muchos casos se encuentra el indicativo en vez del subjuntivo. Ridruejo (1999: 3230) menciona también que «en español americano el uso del indicativo es mucho más productivo que en español peninsular, de la misma manera que lo era en español antiguo».

3.3.1.1 Ejemplos ilustrativos

En la mayoría de los ejemplos del corpus aparece el subjuntivo en ambas lenguas.

22. (...) era comprensibile come il rigido patriarca FOSSE INDOTTO (...). (GFC 10) / (...) era comprensibile que el rígido patriarca SE HUBIESE SENTIDO animado (...). (JFC 30)
23. Peccato che lei NON AVESSE, li, un coltello per tagliarlo in due «emisferi». (GFC 92) / Qué lástima que NO TUVIESE allí un cuchillo para cortarlo en dos «hemisferios». (JFC 118)
24. Dopo tutto era abbastanza normale che un guaio del genere FOSSE CAPITATO a un tipo come me, (...). (GFC 38) / Al fin y al cabo, era bastante normal que semejante desgracia HUBIESE OCURRIDO a un tipo como yo, (...)? (JFC 59–60)

3.3.2 Casos fronterizos

Algunos predicados cambian de significado según vayan con indicativo o subjuntivo. Tales son por ejemplo: *lamentar*, *comprender* – seguidos por el indicativo caben en el grupo epistémico, mientras que seguidos por el subjuntivo caben en el grupo temático.

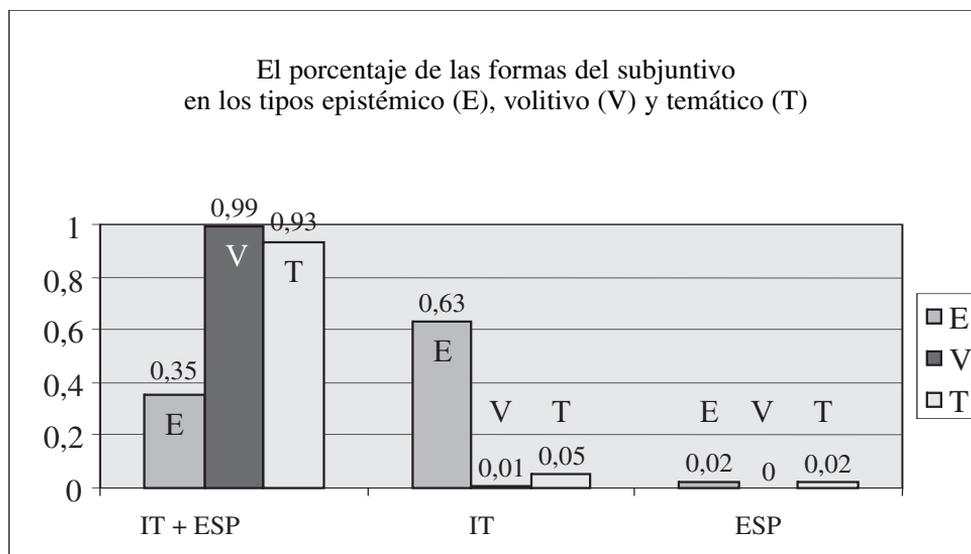
Algunos predicados están en la frontera entre el segundo y el tercer grupo. En casos como éste es difícil decir si se trata de comentario o de mandato:

25. «È inutile che NEGHI» dissi, «tanto so anche chi è la *persona*. » (GFC 195) / «Es inútil que lo NIEGUES», dije, «pues sé hasta quién es la *persona*. » (JFC 224)

4. Conclusión

El análisis del corpus con la ayuda del modelo teórico escogido ha mostrado que las mayores discrepancias en el uso del subjuntivo en las dos lenguas se encuentran en el tipo *epistémico*. En este grupo la selección de la forma verbal depende de varios parámetros, con la tendencia mayor al uso del subjuntivo en italiano respecto al español. Los grupos *volitivo* y *temático* se comportan en las dos lenguas de manera muy parecida: en todos los casos el modo exigido es el subjuntivo, independientemente de la construcción oracional.

Los resultados del análisis estadístico pueden resumirse en el siguiente gráfico. El análisis fue realizado a base de 269 casos de situaciones subjuntivas en las subordinadas sustantivas-completivas, sacados del texto italiano del corpus con sus correspondientes en español. En el primer lugar están los casos donde la forma verbal seleccionada es el subjuntivo en ambas lenguas (IT + ESP); en el segundo lugar los casos donde la forma verbal italiana es el subjuntivo y la forma verbal española el indicativo (IT); en el tercer lugar están los casos donde la forma del subjuntivo aparece solo en español (ESP). Los tipos volitivo y temático coinciden en un porcentaje muy alto – 99% y 93% respectivamente, mientras que en el tipo epistémico el uso del subjuntivo coincide sólo en un 35% y prevalece en italiano con un 63% de los casos:



BIBLIOGRAFÍA

- Demonte, V. (1977): *La subordinación sustantiva*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Álvarez, J. (1987): *El subjuntivo*. Madrid: Edelsa.
- García Santos, J. F. (1988): *Español. Curso de perfeccionamiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Miklič, T. (1991a): «Forme verbali italiane: come vengono presentate dalle grammatiche e come funzionano nei testi». En: *Scuola Nostra* 23. 87–103.
- Miklič, T. (1991b): «La forma verbale e la sua funzione nel testo: servizi testuali del trapassato del congiuntivo». En: *Tra Rinascimento e strutture attuali. Saggi di linguistica italiana*. Giannelli, I. et al. (eds.). Torino: Rosenberg & Sellier. 319–330.
- Miklič, T. (1994): »Skladnja«, »Kontrastiranje rab slovenskih glagolskih oblik z italijanskimi«. En: *Italijanski jezik. Predmetni izpitni katalog za maturo*. Ljubljana: Republiški izpitni center. 105–124, 250–263.
- Miklič, T. (1998): «Il discorso indiretto libero nel romanzo di Giorgio Bassani *Il giardino dei Finzi-Contini*: funzioni testuali e caratteristiche linguistiche». En: *Atti del Quinto Convegno della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana*. Catania: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Miklič, T. (2003): «Interpretazione della funzione testuale dei paradigmi verbali italiani: tentativo di un modello d'analisi integrato». En: *Il verbo italiano. Studi diacronici, sincronici, contrastivi, didattici*. Giacomo-Marcellesi, M.; Rocchetti, A. (eds.). 553–570.

- Reyes, G. (1994): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montecosinos. 108–114.
- Renzi, L., Salvi, G. (eds.) (1991): *Grande grammatica italiana di consultazione*. Vol. 2. Bologna: Il Mulino.
- Ridruejo, E. (1999): «Modo y modalidad. El modo en las subordinadas sustantivas». En: Bosque I., Demonte V. (eds.), *Gramática Descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa. 3209–3322.
- Sánchez Montero, M^a. del C. (1996): *Grammatica dell'indicativo e del congiuntivo nella subordinazione*. Padova: CLEUP.
- Schneider, S. (1999). *Il congiuntivo tra modalità e subordinazione: uno studio sull'italiano parlato*. Roma: Carocci.
- Wandruszka, U. (1991): «Frase subordinate al congiuntivo». En: *Grande grammatica italiana di consultazione*. Renzi L., Salvi G. (eds.). Vol. 2. Bologna: Il Mulino. 415–482.

IZBIRA GLAGOLSKE OBLIKE V KONJUNKTIVNIH SITUACIJAH V VSEBINSKIH ODVISNIKIH: ITALIJANSKO ŠPANSKA KONTRASTIVNA ANALIZA

Članek obravnava izbiro konjunktivnih oziroma indikativnih glagolskih oblik v italijanskih in španskih besedilih, podrobneje v vsebinskih odvisnikih, pri katerih največkrat prihaja do razlik med obravnavanima jezikoma. V korpusu izbrani vsebinski odvisniki so bili na podlagi izbranega teoretičnega modela klasificirani v tri pomenske razrede: *epistemski*, *volitivni* in *tematski*. Aplikacija modela na konkretnih primerih rabe je pokazala, da se druga in tretja skupina obnašata v primerjanih jezikih zelo podobno, medtem ko prihaja v prvi do očitnega razhajanja, prav pri najbolj pogostih glagolih, kot sta npr. s pomenom v slovenščini *misliti* in *meniti*, ital. PENSARE/ šp. PENSAR in ital. CREDERE/ šp. CREER. Pokazalo se je, da izbiro paradigme v epistemskem tipu pogojujejo: pomen povedka v nadrejenem stavku, oblika (trdilna, nikalna, vprašalna, nikalno-vprašalna), tip veznika in postavitev odvisnika pred glavni stavek. Ugotovitve raziskave naj bi bile v pomoč študentom obeh jezikov.

SUMARIO / VSEBINA

Kajetan Kovič	
SELECCIÓN DE POEMAS	
IZBOR PESMI	3

LITERATURA

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	
INCAPACIDAD, VIOLENCIA Y FRUSTRACIÓN...	
EROTISMO Y TERROR EN <i>LA REGENTA</i>	
NEZMOŽNOST, NASILJE IN FRUSTRACIJA ...	
EROTIČNOST IN GROZA V ROMANU <i>LA REGENTA</i>	13

Marta Ortiz Canseco	
SENTIDOS Y SENSUALIDAD PERVERTIDA...	
EROTISMO Y TERROR EN <i>LA REGENTA</i>	
ČUTI IN PERVERTIRANA ČUTNOST ...	
EROTIČNOST IN GROZA V ROMANU <i>LA REGENTA</i>	29

José Cenizo Jiménez	
LA TEORÍA NARRATIVA EN LA OBRA	
DE ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR	
NARATIVNA TEORIJA V DELU	
ANTONIA RODRÍGUEZA ALMODÓVARJA	45

Carlos Hernán Sosa	
EN LOS UMBRALES DEL TEXTO:	
PRÓLOGOS Y LEGITIMACIONES, DEDICATORIAS Y COMPLICIDADES	
(NOTAS SOBRE EL USO DEL PARATEXTO	
EN ALGUNAS ESCRITORAS ARGENTINAS DEL SIGLO XIX)	
NA PRAGU BESEDILA: UVODNIKI IN PRIPOROČILA, POSVETILA IN SOAVTORSTVA.	
(ZAZNAMKI O RABI PARABESEDILA	
PRI NEKATERIH ARGENTINSKIH PISATELJICAH 19. STOLETJA)	59

Kristov Cerda N.	
APORÍAS DE LA MIRADA:	
«TAPIZ DEL CIEGO» DE JOSÉ LEZAMA LIMA	
APORIJE POGLEDA: »TAPIZ DEL CIEGO« JOSÉJA LEZAME LIME	69

Tea Štoka

BORGES Y CALVINO: LA GÉNESIS DE LA NOVELA
SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO

BORGES IN CALVINO:

GENEZA ROMANA ČE NEKE ZIMSKE NOČI POPOTNIK 79

Xavier Farré

LA POESIA CATALANA CONTEMPORÀNIA:
UN BREU ITINERARI A LA RECERCA D'UNA TRADICIÓ

SODOBNA KATALONSKA POEZIJA:

KRATKO POPOTOVANJE V ISKANJU NEKEGA IZROČILA 87

LINGÜÍSTICA

Romana Radulescu

CONSTRUCCIONES IDIOMÁTICAS CON EL VERBO *SALIR*
EN ESPAÑOL, INGLÉS Y RUMANO

IDIOMATIČNE ZVEZE Z GLAGOLOM *SALIR*

V ŠPANŠČINI, ANGLEŠČINI IN ROMUNŠČINI 99

SECCIÓN ESTUDIANTES

Ana Reberc

LA SELECCIÓN DE LA FORMA VERBAL EN LAS *SITUACIONES*
SUBJUNTIVAS EN LAS SUBORDINADAS SUSTANTIVAS-COMPLETIVAS:
ANÁLISIS CONTRASTIVO ITALIANO-ESPAÑOL

IZBIRA GLAGOLSKE OBLIKE V KONJUNKTIVNIH

SITUACIJAH V VSEBINSKIH ODVISNIKIH – ITALIJANSKO ŠPANSKA

KONTRASTIVNA ANALIZA 113

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 o gallego. Los trabajos serán analizados por el consejo de redacción.

1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

- Texto en el formato Microsoft Word for Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.
- Notas siempre al pie de página.
- Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.
- Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente Times New Roman en cuerpo 10.
- Todas las citas estarán acompañadas de su referencia bibliográfica, apellido del autor, año de publicación, número de página(s).

Ejemplo: (Rodríguez Puértolas, 1981: 229).

- El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas.

Ejemplos:

Ruiz, J., Arcipreste de Hita (1994): *Libro de buen amor*. Alberto Blecuca (ed.). Madrid: Cátedra.

Rojo, G. (1974): «La temporalidad verbal en español». En: *Verba*, 1, 68–149.

- Al final del texto (después de la bibliografía) deberá figurar un resumen de ocho a quince líneas.
 - Número de páginas del artículo: máximo de quince.
2. Envíe su artículo por correo electrónico (verba.hispanica@ff.uni-lj.si) o impreso junto con la versión en disquete hasta los finales del mes de mayo del año corriente.
 3. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.
 4. Las colaboraciones en la revista *Verba Hispanica* no serán remuneradas.

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

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona – España

CUADERNOS DE HUMANIDADES

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

DICENDA

Universidad Complutense, Madrid – España

EDAD DE ORO

Universidad Autónoma, Madrid – España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

Universidad de Alicante – España

ESTUDIS ROMANICS

Institut d'Estudis Catalans, Barcelona – España

HELMANTICA

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

IBEROAMERICANA

Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania

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

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

STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

THESAURUS

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá – Colombia

TROPELIÁS

Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

VERBA HISPANICA, XIII

ISSN 0353-9660

Izdala in založila Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik / *Director*: Mitja Skubic

Tajnica uredništva / *Secretaria de la redacción*: Marjeta Prelesnik Drozg

Vse dopise nasloviti na / *Se ruega enviar toda correspondencia a*:

UREDNIŠTVO REVIE VERBA HISPANICA
ODDELEK ZA ROMANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI
FILOZOFSKA FAKULTETA
AŠKERČEVA 2
SI-1000 LJUBLJANA
ESLOVENIA
fax: +386 1 425 9337
tel.: +386 1 241-1406
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*: Repar reprostudio d.o.o., Ižanska c. 86,
Ljubljana

Tisk / *Imprenta*: Studioprint d.o.o., Koblarjeva 7a, 1000 Ljubljana

Ljubljana, 2005