

Verba Hispanica

II



Ljubljana 1992

ISSN 0353-9660

VERBA HISPANICA

II

Ljubljana, 1992

VERBA HISPANICA

II

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

Director: Mitja Skubic
Secretario: Matías Escalera Cordero
Comité de redacción: Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič, Juan Octavio Prenz,
Nubia Zrimec, Maja Turnher
Diseño de la portada: Franco Juri

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

CREACIÓN LITERARIA

Nuestro colega, Juan Octavio Prenz, ha obtenido el Premio Casa de las Américas 1992, en la sección Poesía con su libro *La Santa Pinta de la Niña María*. La distinción consiste en 3.000 dólares y la publicación del volumen premiado. Integraron el jurado, en esta oportunidad, el crítico e historiador de la literatura española, José María Valverde, catedrático de la Universidad de Barcelona, el crítico argentino y profesor de la Universidad de Buenos Aires Noé Jitrik, y los poetas Oscar Hann, chileno, y Francisco D'Oráa, cubano. En los considerandos del jurado se lee: *Poetización de la historia (en buena medida la del Descubrimiento y Colonización) es especie anecdótica (en ocasiones presumiblemente imaginaria), con el aura lírica de lo real maravilloso americano e imaginación de cierto matiz borgiano, a escasas veces obvia pero generalmente fascinante. Poemas en prosa al fin, su forma expresiva es directa, escueta, pero impecable y necesaria.*

El Premio, que comprende diversos géneros como novela, cuento, poesía, teatro, ensayo y testimonio, - y las categorías para niños y jóvenes - literatura brasileña, literatura caribeña en inglés y francés y las correspondientes creoles, literatura en lenguas indígenas, se distribuye en dos grupos, convocados alternativamente cada dos años.

PRÓLOGO NECESARIO

Con la palabra hay que ser cruel, cínico,
no concederle jamás la caricia que te convertirá en
maltratarla.
su esclavo.

Si la has creado impiamente para que te sirva,
¿A qué vienen ahora estas debilidades de eunuco?

Con la mano derecha la pluma.
Con la izquierda, el látigo.

No le dejes levantar cabeza porque
estarás perdido.

PRUEBA DE AMOR

A las cartas hay que ayudarlas,
le han dicho,
infundirles el propio aliento para que lleguen.
No basta con entregarlas al mensajero real.

¿No será que ha buscado, por desidia, el medio más
/fácil para hacerlas llegar.?

A la madrugada, cuando las aguas comienzan a retirarse,
Fernán Yañez, carta en mano, se yergue sobre la
/escollera.

"Tú estarás allí, en el momento justo, para recibirla"
/murmura apenas.

Apronta la botella y la arroja al mar.

DIDÁCTICA EJEMPLAR

Hay que explicarles todo mil veces.

Uno pregunta qué hacía la serpiente antes de ser
/condenada a arrastrarse.

Otro no sabe si ofrecer la mejilla opuesta o imponer la
/fe con la espada.

Un tercero, enfermo de tanta variedad, no entiende por
/qué "quien no está conmigo está contra mí".

Los últimos preguntan a cada momento cuando serán los
/primeros.

Decididamente,
no tienen alma.

COSAS DE PRÍNCIPE

Las grandes empresas,
como lo prueba la experiencia,
pertenecen a quienes se dan maña para engañar a los
/demás y saben mudar a tiempo su lealtad.

El príncipe debe parecer clemente, fiel, humano,
/religioso e íntegro,
pero debe ser dueño de sí para convertirse en lobo,
/llegado el caso.

Las grandes empresas pertenecen,
sobre todo,
a quienes hicieron poco caso de su palabra.

Palabra de honor.

LITERATURA

EL LABERINTO DE LA PALABRA

¿No sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida? Paz daba la solución para salir del laberinto de la soledad al poeta, la unión de vida y poesía. Ya se hacía esta pregunta en su gran ensayo, *El arco y la lira*, lo que formula es la misma utopía de los surrealistas, practicar la poesía, hacer que ésta rijá la experiencia del hombre en el mundo.

La utopía, no es la espera de una promesa por venir o alcanzar, no es tampoco el espacio de una perfección sobrehumana; es simplemente la realización plena del instante. En el instante se funden el arquero, el arco, la flecha y el blanco. El instante es simultáneamente fijeza y vértigo. La misma tensión que mantiene el arquero con su arco al tensar la flecha, es la que sostiene la dialéctica entre el movimiento y la fijeza en su poesía, es lo que constituye la estructura de la obra, su visión del mundo. Paz dispara su flecha fugaz, que sale como un rayo, llena de vivacidad y transparencia, donde pone el ojo pone la flecha. Fijeza en movimiento, vertiginosidad que se fija, este es el verdadero ritmo de su poesía. Todo poema será metáfora y ritmo. Igual que la flecha se desdibuja en su velocidad, se confunde con el viento, en la metamorfosis de lo idéntico reside la clave del sistema metafórico, también de su poesía erótica. El dardo siempre busca su blanco.

Tu cuerpo es la huella de tu cuerpo así llama a la mujer en un poema titulado *Pasaje*. El lenguaje nace con la erótica. El erotismo cobra cuerpo gracias al lenguaje. Cuerpo del lenguaje y lenguaje del cuerpo se funden íntimamente como la pareja amorosa.

Otras veces la mujer se confunde con la tierra, en *Piedra del Sol* leemos:

...voy por tu cuerpo como por el mundo...tu falda de matz ondula y canta...voy por tu talle como por un río, voy por tu cuerpo como por un bosque...

En una frase de Nietzsche encuentra Paz el resumen de su propia búsqueda creadora:

No la vida eterna, sino la eterna vivacidad: eso es lo que importa.

Sólo por la vivacidad será posible el encantamiento ante el mundo. Escribe para hacer más lúcido ese instante único que es el instante vivido. Su poesía parte de la luz, es una poesía detenida en un *abismo de claridades* o en un *precipio de miradas*, se convierte en una casa de palabras.

Igual que cuando entramos en la atracción de feria del laberinto de los espejos, si no encontramos la salida, nos angustiamos, nos sentimos perdidos, solos. Pero si lo vemos como un juego, si nos dejamos llevar por lo lúcido, guiados por lo lúcido llegamos a la salida. Paz nos guía por el laberinto de la poesía, nos conduce por esa *casa de la mirada* del espejo de la vivacidad, al de la claridad. Chocamos con el de la transparencia, pasamos por el del movimiento y nos reflejamos en el de la fijeza. Nos revela este mundo y crea otro parecido al de Alicia en *El país de las maravillas*, lleno de magia, conjuro, presencia y exorcismo. Mirándonos en los espejos de sus libros contemplamos que cada lector es otro poeta; cada poema otro poema, como en el juego del laberinto la puerta siempre está abierta.

Povzetek

BLODNJAK BESEDE

Avtor v svojem članku razmišlja o nekaterih značilnostih Pazove poezije. Da bi se pesnik izognil blodnjaku samote, mora znati združiti poezijo in življenje. Ena bistvenih prvin pesništva Octavia Paza je čas, popolna izpolnitev trenutka, ki je hkrati gibanje in mirovanje. Erotika, žensko telo, svetloba pomagajo človeku ujeti trenutek v gibanju. Poezija je hiša besed, blodnjak ogledal, v katerem se premikamo in potujemo skozi čas. V ogledalu odkrivamo svojo negibno podobo, podobno kot v hiši ogledal v kakšnem zabaviščnem parku.

Amelia Royo
Salta, Argentina

OCTAVIO PAZ ENSAYISTA: EL DISCURSO SOBRE LA HISTORIA

Con ser *El laberinto de la soledad* una obra de 1950, es interesante comprobar que suscita interpretaciones contemporáneas de mero reconocimiento complaciente, mientras que, a la luz de nuevos enfoques críticos, la valoración se sepedita al rigor del análisis. Es el caso de la tesis doctoral de Jorge Aguilar Mora (1978), cuyo aparato conceptual marxista le permite enrostrar a Paz su enclave mítico de la historia.

Más recientemente William Foster aporta una lectura semiótica que se circunscribe al texto, sin atender las reincidencias del autor que condena Aguilar Mora. Dice Foster a propósito de *El laberinto*...

como todo discurso verbal, pretende ser de alguna manera una hermenéutica ante el material abordado. (...)

En término de un fenómeno discursivo, la máscara se convierte en la textura del fenómeno a ser abordado por el texto.

(Foster, 1983: 118-119)

En efecto, el crítico valora la caracterización del ser nacional mejicano por un proceso metonímico de selección poética de algunos fenómenos - máscara, pachuco, hijos de la Malinche, etc. - capaces de conducir la hermenéutica del todo (Foster, 1983: 118).

Los que para Foster son rasgos que fortalecen el valor literario del ensayo, porque el autor sondea - a través de superficies - el significado profundo de lo mexicano, para Aguilar Mora denota contradicciones imperdonables por la proclividad de Paz a la explicación del fenómeno histórico a través del mito o la tradición.

Encontramos argumentos para convalidar la postura del primero en tanto éste aduce que el discurso es metafórico porque el significado subyacente no es *ntido, unívoco, lato, sino que es fundamentalmente ambiguo y confuso* (Foster, 1983: 120).

Lo que convalidamos no es la tesis de que un significante ambiguo es el correlato de un significado igualmente plurívoco; se trata de actualizar la premisa de que el ensayo, como forma, constituye una manera especial de conceptualización. Desde este punto de vista es

válida la posición de Foster que advierte en el discurso de Paz el enmascaramiento que denuncia en la sociedad mejicana,¹

El concepto de la soledad deviene en la concentración simbólica (...). Entonces el discurso de Paz se tensa (...) y cobra su densidad poética en la comprensión de que el verbo develador conduce a un significado aún más problemático que la superficie que se propuso interpretar.

(Foster, 1983: 121)

En este sentido la práctica textual de Paz sería significativa per se y esto es lo que más lo diferencia de los análisis científicos de la cultura.

Muy otra pretende ser la interpretación y crítica que ejerce Aguilar Mora ya que su lectura es diacrónica y, en ese seguimiento, detecta isotopías constantes en la escritura de Octavio Paz. Algunas son trozos indelebles desde los dos primeros ensayos que avanzan en el tiempo, acentuando su fuerza semántica hasta constituir un sistema.

Una mirada panorámica del crítico deviene en marcada división de los textos: *los ensayos teóricos y sobre la historiade la modernidad, por un lado; y los ensayos sobre obras poéticas y pictóricas, por el otro* (A. Mora, 1978: 14).

Precisamente esta toponomía es la que nos indujo a creer que Octavio Paz encarna el ensayista hispanoamericano por excelencia, para ilustrar lo hasta aquí demostrado sobre el fenómeno literario y sus constantes: crítica y reflexión, categorías que se incluyen recíprocamente.

Consentimos en que las reflexiones teóricas de Paz sobre la historia de México están presentadas en *El laberinto de la soledad y Posdata*, como su complemento forzoso. La otra vertiente de su reflexión se orienta al concepto de poesía y poema y, en este sentido, *El arco y la lira* comporta una presencia axial, aunque no necesariamente nutricia de la praxis crítica del autor. Pues hay mayor retroalimentación entre la reflexión sobre el poema y su quehacer poético, que entre sus críticas y esa teorización primera, tan emparentada con el concepto de arte en Heidegger.²

1 Hemos desarrollado la misma idea con motivo de caracterizar la escritura de C. Fuentes en *Cambiode piel*, en un estudio presentado como tarea curricular en el Seminario Andrés Bello de Inst. Caro y Cuervo en 1987: *El barroquismo enmascara una trama conexas, desdibuja la narración; (...) Concluimos que Fuentes no maneja un discurso iluminador del contenido, toca a la crítica develar su mensaje, o mimetizarse con su 'cerrada' reflexión de transcultura* (A. Royo, 1987).

2 Las referencias al filósofo son constantes a lo largo del texto. Es evidente que apoya algunos de sus planteos en *El ser y el tiempo*, aunque nosotros confrontamos con *Arte y poesía* y los puntos de contacto son más que significativos como lo demostraremos más adelante.

Volviendo a los juicios de Aguilar Mora, es interesante advertir la contraposición con Foster; mientras aquél aquilataba las propiedades del discurso como sentido en sí, éste lo desvaloriza por no referir la historia fáctica.

... de esta europeización del punto de vista adoptado por Paz, se desprende una ambigüedad fundamental en su concepción de la historia: la palabra historia designa tanto 'los hechos' como los 'signos que relatan esos hechos'; es decir la confusión entre la historia como un hecho y la historia como discurso, como representación.

(A. Mora, 1978: 30)

Lo que Aguilar Mora desatiende es que está frente a un tipo de práctica textual - el ensayo - que intrínsecamente puede desconocer patrones de interpretación histórica, o mejor, optar por el que más le plazca como hace Paz al explicar la identidad por recurrencia al mito, a la otredad o a la analogía.

Aparentemente la búsqueda central de 'El laberino' consiste en sustentar que el origen es lo verdaderamente legítimo(...) ... en realidad se habla sólo de raíz mítica, de la tradición como un elemento inmutable, como una identidad que dejó de evolucionar en determinado momento y espera así su reincorporación.

(Aguilar Mora, 1978: 39)

Uno de los procedimientos discursivos de Octavio Paz es la correspondencia analógica, ajena a la regencia racional de las causas sobre los efectos. La prosa del poeta mexicano es tan poco lógica como lo es su poesía, y esto es consecuente con lo que adelantamos sobre ensayo como forma. La descripción que citamos va más allá de lo que nuestro análisis busca, pero es ilustrativa de lo que el crítico - Aguilar Mora - pretende desacreditar cuando le exige una lógica de dialéctica-histórica.

... la prosa de Paz tiene rasgos de un conjuro: juegos de ecos, simetrías verbales y conceptuales, reiteraciones, elipsis; es precisa y azarosa a la vez, como una partida de ajedrez (...); juego conceptual que se desvanece no en círculo, ni en espiral, ni en línea recta, sino en una instancia poblada de ecos.

(Benavides, 1979: 12)

La crítica de Aguilar Mora es aguda y acaso cierta, pero está urgida de ortodoxia marxista y desde esa perspectiva denota la analogía de la historia con el laberinto porque entraña la concepción mítica de *eterno retorno* o tiempo circular. Nada más urticante para el pensamiento marxista que el nihilismo de quienes apoyan la identidad de los pueblos en la inmaterialidad de la Idea.

Mito, forma, ser, origen, son unas de las cuantas ideas con las que el nihilismo en este libro va a desvalorizar los enunciados reales.

(Aguilar Mora, 1987: 49)

Estas ideas aparecen transcritas mediante motivos que, a veces no guardan relación entre sí, pero, indirectamente apuntan a una imagen última. La profusión de motivos permite una doble lectura de *El laberinto de la soledad*, desde el punto de vista de su estructura: una como un ensayo unitario cuyas partes se condensan en el lexema núcleo del sintagma que titula el texto - *laberinto* - y la otra, como el conjunto de ocho ensayos independientes, aunque globalizados en el apéndice que rescata el otro polo del sentido ya, nominado en la titulación - *soledad* -.

La posibilidad de ensamblar los motivos como estructuradores de una unidad, nos inclina a tomar el texto de Paz como un universo de sentido que no sólo se proyecta más allá de cada microestructura de aparente autonomía, sino que se extiende hasta reaparecer en ensayos posteriores, como lo probaremos al abordar *Posdata*.

El motivo de la orfandad que inspira el tono descriptivo de *El pachuco y otros extremos*, es objeto de trasiego hacia el cuarto fragmento, ya que *Los hijos de la Malinche* explica el origen de la actitud hermética y desconfiada del mexicano, fuera y dentro de su país. Luego /soledad/ funciona como una manifestación del sentimiento de huérfano o bastardo que enraíza al mexicano con el origen, transponiendo la historia hasta encontrarse con el mito.

En todos lados el hombre está solo. Pero la soledad del mexicano, bajo la gran noche de piedra de la Aliplanicia, poblada todavía de dioses insaciables...

(O. Paz, 1982: 18)

La vivencia popular rescata símbolos de la mitología precolombina, de la fusión étnica durante la Conquista y del advenimiento de los credos cristianos. Por eso Cuauhtémoc, la Malinche y la Virgen de Guadalupe configuran mitemas del entramado al que acude Paz en su búsqueda del origen de la soledad.

El misterio del paradero de sus restos es una de nuestras obsesiones (se refiere a Cuauhtémoc). Encontrarlo significa nada menos que volver a nuestro origen, reanudar nuestra filiación, romper la soledad. Resucitar.

(O. Paz, 1982: 76)

Un intento por recuperar el orden sintagmático del texto sugiere que los títulos intermedios - *Máscaras mexicanas* y *Todos santos, día de muertos* - conforman, con el primero, una trilogía descriptiva poblada de motivos que nos remiten a *realidades últimas* como objeto de reflexión (de Toro, 1979: 402).

El tratamiento de las máscaras como figura de la tendencia a la formalidad en la ontología mexicana es ya una isotopía, no sólo en el universo discursivo de Paz, sino en el texto de su cultura. En este caso, el motivo apunta a semantizar la soledad misma.

... el mexicano es un hombre que se esfuerza por ser formal y que muy fácilmente se convierte en un formulista.

(O. Paz, 1982: 28)

Esta adherencia a la forma lo aleja y aísla en el ensimismamiento de la soledad.

El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos también de sí mismo.

(Ibid.: 26)

Como contrapartida del encierro que supone la sujeción a las máscaras de la forma, la *fiesta* es el motivo que aparece con el sentido de ruptura de esa muralla ocultadora del yo.

Las conductas del mexicano frente a la instancia de la muerte o ante sus signos, entronca antitéticamente con la tradición ritual de los antiguos mexicanos. La frontera entre fiesta y culto a la muerte se diluye en la evocación del rito, acaso porque en ambos subyace un sema en común por relación dialéctica: la vida.

La presión de nuestra vitalidad, constreñida a expresarse en formas que la traicionan, explica el carácter mortal, agresivo o suicida, de nuestras explosiones. Cuando estallamos, además rozamos el vértice de la vida. Y allí, en la altura de este frenesí, sentimos el vértigo: la muerte nos atrae.

(Ibid.: 52)

Si bien el texto ofrece la alternativa de proseguir su orden, entendemos pertinente buscar aquí el ensamblaje semántico con el otro ensayo de Paz que, desde el título, plantea su naturaleza participativa de uno previo. Posdata, como significante, implica secundariedad respecto de un texto que precede su carácter de aporte; como tal, la obra homónima de O. Paz es una posdata a *El laberinto*, de cuyo contenido es *prolongación y crítica*, según palabras del propio autor.

En efecto, si *El laberinto de la soledad*, concebido en 1949, abarca períodos de la historia cultural mexicana: Conquista, Colonia, Independencia y Reforma, *Posdata* supone un avance en la cronología ya que analiza la historia contemporánea de México en visión retrospectiva, desde los episodios sangrientos de 1968 hasta la Revolución de 1910.

De lo que se trata es de encontrar las redundancias y reiteraciones en las que cae el autor por cuanto éstas delatan determinados significados afirmadores de un sentido.

En el eje diacrónico, la Revolución condensa la circunstancia histórica que oficia de gozne entre el pasado colonial y el presente de fracaso político del proceso revolucionario.

Octavio Paz pone el acento en el carácter crítico de su reflexión sobre el presente mexicano cuando encara el análisis de los hechos que interpreta como culminación de un derrotero postrevolucionario. *Posdata* se escribe en 1969, a veinte años de distancia de *El laberinto* y en ambos observamos que el autor diversifica su discurso según aluda a la realidad socio-política objetiva o a la hermenéutica de los *estallidos* puntuales.

Así, la revolución es objeto de una discursivización bastante próxima al procedimiento expositivo de la historia, en cuanto hecho empírico, pero cobra una factura altamente literaria cuando el autor verbaliza su sentido. Sintagmáticamente aparece en el segmento *De la Independencia a la revolución* y permanece en dos subsiguientes, particularmente en *Nuestros Días*, cuya orientación crítica sirve de puente con la esencia semántica análoga de *Posdata* en *El desarrollo y otros espejismos*.

Al ser el discurso literario el que más sutilmente, revela el discurrir conceptual, advertimos que en esa realización, el campo semántico de /revolución/ contiene semas antitéticos como /vida/ y /muerte/.

... la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. Y por eso también es una fiesta. (...) Como las fiestas populares, la Revolución es un exceso y un gasto, un llegar a los extremos, un estallido de alegría y desamparo, un grito de orfandad y de júbilo, de suicidio y de vida, todo mezclado.

(O. Paz, 1982: 134)

De la misma manera que los contiene /fiesta/, tal como lo registramos páginas atrás.

Entre nosotros la fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se altan en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entredevorarse (...)

(Ibid.: 47)

Dada la crítica expresa en el discurso denotativo que Paz desarrolla al analizar la sociedad post-revolucionaria, el sentido latente que encontramos en la analogía /revolución/ - /fiesta/ es que la revolución mexicana fue un estallido de vida, pero - como toda fiesta - entrañaba muerte; ésta sería el germen de fracaso que cobró cuerpo en la institucionalización de una clase política que el autor descalifica.

Revolución en la escritura de Paz, connota /vida/ porque es ruptura con la forma, porque es desenmascaramiento de la enajenación impuesta por la Reforma; pero, esencialmente, porque es reencuentro con la *madre*. Lo prueba la iteratividad en la que incurre el autor a través de tópicos diferentes y abordando distintos temas.

La Revolución mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de 'nuestro ser'.

(O. Paz, 1982: 122)

La Revolución es una súbita inmersión de México 'en su propio ser'.

(Ibid.: 134)

La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal, 'al otro mexicano'.

(Ibid.: 134)

Revolución fue una brusca y mortal inmersión en 'nosotros mismos' en nuestra raíz y origen, (...)

(Ibid.: 136)

La revolución fue un descubrimiento de 'nosotros mismos' y un regreso a los orígenes, (...)

(Ibid.: 150)

El movimiento revolucionario mostró que todas las ideas y concepciones que nos habían justificado en el pasado estaban muertas o mutilaban 'nuestro ser'.

(Ibid.: 153)

La Revolución mexicana nos hizo salir de nosotros mismos y nos puso frente a la Historia.

(Ibid.: 155)

Búsqueda y momentáneo hallazgo de 'nosotros mismos' el movimiento revolucionario transformó a México, lo hizo "otro".

(Ibid.: 156)

Al parecer, en el sistema analógico de Paz el Ser opera como magnetismo contrífugo y centrípeto, en tanto permite la asunción de la mismidad y el advenimiento del *otro* como su complemento.

La identificación del esquema revolucionario con una vuelta a las raíces, con un regreso a las fuentes, con un reencuentro con las tradiciones, es el argumento que utiliza para enaltecer el hecho histórico, como superador de las instancias de Colonia, Independencia y Reforma. Pues cada una, a su tiempo, fue un progresivo despojamiento de la esencia americana que indujo la inevitable soledad del mexicano.

Tanto en *El laberinto de la soledad* como en *Posdata* la escritura adopta el discurso histórico para referir el movimiento y derivaciones del acontecer revolucionario. En rigor, muchas de las críticas que enuncia en el penúltimo tramo de *El laberinto* se repiten en la

alusión del fenómeno socio-económico que rotula como *desarrollo* en el hipotexto³. La diferencia estriba en que en 1950 describe la evolución política como emergencia de clases, afianzamiento del capitalismo nacional y alianza del sector gubernamental con la clase obrera, mientras que en 1969 carga las tintas en la crítica a la burocracia política quintaesenciada en el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Todo esto explica la marcha sinuosa del Estado y su deseo de 'no romper el equilibrio'. Desde la época de Carranza, la Revolución mexicana ha sido un compromiso entre fuerzas opuestas: nacionalismo e imperialismo, obrerismo y desarrollo industrial, economía dirigida y régimen de 'libre empresa', democracia y paternalismo estatal.

(O. Paz, 1982: 161)

La caracterización bastante genérica de esa etapa mostrada por la ensayística temprana difiere de la frontalidad con que alude al PRI, veinte años después.

El partido no es una agrupación política en el sentido recto de la palabra: ni su forma de reclutamiento es democrática ni en su seno se elaboran programas y estrategias para realizarlos. Es un organismo burocrático que cumple funciones administrativas.

(O. Paz, 1985a: 50)

Otro rasgo de esta escritura que se advierte repetido entre uno y otro texto, es la tendencia al análisis del fenómeno social mexicano como colateral de situaciones de proyección más amplia. Así, la Revolución mexicana es calificada de fracaso por la incapacidad del movimiento para superar el estado de subdesarrollo en el que permanecen México y otros países de América Latina o Asia, merced al fracaso del esquema marxista del que descrece por su inoperancia frente a la ingerencia política del exterior.

En *Posdata*, el análisis de las motivaciones específicas del movimiento estudiantil mexicano lleva a reflexionar sobre el mismo fenómeno en EE.UU. o Europa. Sin embargo, análisis y reflexión sufren un viraje del discurso de la crónica contemporánea a la explicación mítica a partir del escenario de los hechos. Tlatelolco, por su connotación épica, evoca en Paz todo el sustrato azteca, y la visión actual de la historia adopta el discurso con que expresa la vertiente subdesarrollada de esos dos Méxicos en que el devenir histórico dividió la nacionalidad.

Desde el punto de vista estructural, el primer acápite opera como anticipo de los posteriores. Si bien *Olimpiada* y *Tlatelolco* resume dos motivos cuyo valor sémico trasciende

3 Aplicamos la tipología de G. Genette expuesta en *Transtextualidad* (Ob. cit.) ya que allí se describe la hipotextualidad como creación derivada de un texto anterior y O. Paz define a *Posdata* como *prolongación* de ese libro (*El laberinto*). *Posdata no solamente por ponerlo al día sino por ser una nueva tentativa por descifrar la realidad* (1985: 10).

la especificidad del texto que encabeza, se impone indagar en el contexto para interpretar el sentido de la escongenia.

Históricamente, el texto transcribe los acontecimientos de octubre de 1968, la alusión a Olimpiada como evento simultáneo tiene evidente proyección en el segmento inmediato. La circunstancia de que la ciudad de México haya logrado el lauro de ser la sede internacional de la Olimpiada 1968, supone haber alcanzado - como país - el *desarrollo* cultural y progreso material que justifiquen tal honor.

La otra línea secuencial de la crónica contemporánea entronca con el análisis del panorama de luchas universitarias que encaran la crítica al capitalismo en muchos países de Occidente; pero esa reflexión amplia es sólo el enmarque de lo que focaliza la selección del lexema. Tlatelolco es el nombre de la plaza donde se produjo la represión sangrienta del 2 de octubre de 1968; hasta aquí el dato histórico.

Olimpiada y Tlatelolco condensan, como signos, lo que refieren como hechos convergentes en ese Méjico que es desarrollo y espejismo.

Así, pues, puede decirse que el movimiento estudiantil y la celebración de la Olimpiada en México fueron hechos complementarios: los dos eran signos del relativo desarrollo del país.

(O. Paz, 1985a: 39)

Nuestra observación sobre las dos versiones del discurso - histórico y poético - cobra vigencia con el propósito de retrotraer el planteo hipotético que nos ocupa: si el autor tematiza poesía e historia en el marco de la reflexión mítica, estamos en la mitad de la mostración. Los dos ensayos en que la transtextualidad expresa diferentes momentos del decurso histórico mexicano, apelan al sustrato precolombino, en su vestidura mítica, para figurativizar los emergentes puntuales - Conquista, Revolución, masacre estudiantil - como reafirmaciones de una concepción del tiempo que desdice la linealidad impuesta por la cultura occidental.

La matanza de Tlatelolco nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros. Cada vez que aparece en público, se presenta enmascarado y armado; no sabemos quién es, excepto que es destrucción y venganza.

(Ibid.: 40)

Anticipos como éste rompen la homogeneidad del discurso de la crónica, pero será la certeza⁴ de la crítica la que lo eleve al plano poético hasta redundar en aporía respecto de la veracidad histórica.

4 Dicho aquí con el sentido de efectividad discursiva. No es casual que el escritor haya elegido como final frases de tono esperanzado, en actitud de introspección contrita: *La crítica nos dice que debemos aprender a disolver los ídolos: aprender a disolverlos dentro de nosotros mismos. Tenemos que aprender a ser aire, sueño en libertad* (Ibid.: 155).

La macroestructura *Crítica de la pirámide* despliega el análisis de la realidad histórica y cultural como justificación de la ontología mexicana. Mientras la naturaleza conceptual del planteo arroja conclusiones acerca de *atraso* y *desarrollo* como las dos caras de la sociedad mexicana, O. Paz convoca, en su escritura más reveladora, *en otro México*, expresión en la que centra su verdad sobre el fenómeno social que refiere desde el mito.

Con ella pretendo designar a esa realidad gaseosa que forman las creencias, fragmentos de creencias, imágenes y conceptos que la historia deposita en el subsuelo de la psiquis social, esa cueva o sótano en continua somnolencia y asimismo en perpetua fermentación.

(O. Paz, 1985a: 109)

La hipótesis de que la geografía es simbólica: *México se levanta entre dos mares como una enorme pirámide trunca* - excede la lógica y reproduce un juego verbal que evoca resonancias líricas de inevitable intertextualidad con Neruda, acaso porque el chileno también hace de la piedra geométrica de Macchu Picchu un interlocutor de sus interrogantes.⁵

Arquetipo arcaico del mundo, metáfora geométrica del cosmos, la pirámide mesoamericana culmina con un espacio magnético: la plataforma-santuario. Es el eje del universo, el sitio en que se cruzan los cuatro puntos cardinales, el centro del cuadrilátero: el fin y el principio del movimiento. Una inmovilidad en la que se acaba y se reengendra la danza del cosmos.

(O. Paz, 1985a: 117)

Desde la perspectiva metodológica, es claro que una estructura significativa provee los elementos para determinarla; pero en el caso del ensayo de Paz esos indicios no son, precisamente, los enunciados de aproximación histórica. A través de la reseña del contenido de *El laberinto de la soledad* y *Posdata* creemos haber demostrado que, efectivamente, el autor tematiza la historia; nos queda por ver qué entraña su recurrencia al mito y la coincidente adopción de la forma poética cuando travasa la historia fáctica y situada a lo arquetípico del mito.⁶

5 Desde el ensimismamiento existencial, Neruda indaga en las ruinas sobre la presencia humana de otro tiempo. *Pero una permanencia de piedra y de palabra; la ciudad como unvaso se levantó en las manos de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos de tanta muerte, un muro de tanta vida, un golpe de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada: este arrecife de colonias glaciares* (Neruda, 1981: 86)

6 Análisis bastante inaccesible, por otra parte, ya que el autor desdice expresamente lo que practica en su hechura textual: *...hay otro México. No me refiero de ninguna manera a una eteología histórica y atemporal; tampoco a un arquetipo en el sentido de Jung o de Mircea Eliade* (O. Paz, 1985a: 109).

Pese a que nos proponemos un tratamiento particularizado del libro que encara la temática de la poesía, el modo poético en que Paz inquiera en la historia nos pone ante su ensayo con actitud interrogante: ¿Cuál es, en realidad, el sentido central de su obra?, ¿qué significa *La dialéctica de la soledad* en relación con los ocho apartados que la preceden?

Si bien admitimos que, entre las partes de *El laberinto*, hay un principio sintagmático que las concatena y justifica, lo que el autor anexa en la unidad final cobra, de pronto, independencia parcial respecto de lo que busca concluir. Lo innegable es que, como apéndice, amplía el marco especulativo esbozado a lo largo del abordaje histórico, al tiempo que universaliza el motivo clave.

*Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso.
Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido
arrancados del Todo...*

(O. Paz, 1982: 19)

*En los casos - separación de los padres, de la Matriz o de la tierra
natal, muerte de los dioses o conciencia aguda de sí - la soledad se
identifica con la orfandad.*

(Ibid.: 58)

Lo que empieza siendo una explicación de la personalidad del mexicano - víctima y artífice de su soledad - se vuelca a la exigencia de la soledad del hombre contemporáneo. Soledad que Paz explica por planteos psiconanalíticos - presentes ya a propósito de la pulsión de muerte que atribuye a la identidad azteca - pero fundamentalmente a través del andamiaje teórico del mito.

*Por obra del Mito y de la Fiesta - secular o religiosa - el hombre rompe
su soledad y vuelve a ser uno con la creación. Y así el Mito -
disfrazado, oculto, escondido - reaparece en casi todos los actos de
nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra Historia: nos abre
las puertas de la comunión.*

(Ibid.: 190)

Con un remate de onda expansiva hacia un ámbito sin fronteras, cuesta admitir esta posdata motivada por un hecho tan desgarradoramente situado como la masacre de Tlatelolco. Un intento por interpretar la tendencia de O. Paz a *enmascarar* la realidad con la explicación mítica, nos lleva a la reflexión sobre su discurso.

Como veremos en las demás obras de nuestro corpus, la penetración en la esencia del poema también se imbrica con el mito. Esto nos sugiere nuevos interrogantes sobre la escritura que nos ocupa: ¿mitifica la historia?, ¿poetiza el mito?, o, acaso, su poetización de la historia es la forma de convertirla en mito. Aludir a un hecho tan concreto como el holocausto del 2 de octubre de 1968, como lo hace, es el asidero de nuestras dudas.

*Puede decirse que fue la aparición del otro México o, más
exactamente, de uno de sus aspectos. (...) el otro México no está*

afuera sino en nosotros: no podríamos extirparlo sin mutilarnos. Es un México que si sabemos nombrarlo y reconocerlo, un día acabaremos por transfigurar: cesará de ser ese fantasma que se desliza en la realidad y la convierte en pesadilla de sangre.

(O. Paz, 1985a: 113-114)

/Aparición/, /fantasma/, /pesadilla/, son semas de esa "otredad" en que lo real se diluye por efecto de la imaginación poética *esa tarde la historia invisible desplegó, a la manera de un códice precolombino, nuestra otra historia, la invisible*⁷ (Ibid.: 116).

Para quien niega el tiempo cronológico, atribuye a las revoluciones un sustrato mítico de tiempo circular - El 'eterno retorno' es uno de los supuestos implícitos de toda teoría revolucionaria⁸ -, cree en la vigencia de la tradición de la pirámide perpetuada en la política opresiva⁹ de los estratos superiores, etc., esperar la salida del laberinto resulta una contradicción flagrante.

Octavio Paz encuentra en la crítica el único antídoto para preservar la dinámica social de la petrificación político-burocrática.

Cierto, la crítica no es el sueño pero ella nos enseña a soñar y a distinguir entre los espectros de las pesadillas y las verdaderas visiones.

(O. Paz, 1985a: 155)

7 Entre los contemporáneos de Paz, Eduardo Mallea encara la valoración de la idiosincracia nacional en *Historia de una pasión argentina* (1936). Lo hace reconociendo que a la esencia y vitalidad auténticas habría que buscarlas debajo de las superficies sociales urbanas, en lo que llama *Argentina invisible*. A pesar de que su obra precede en quince años a la de Paz, despliega aspectos que el mexicano textualiza con similares elementos léxicos. Al decir de Earle, ambos intentan *una autobiografía personal de la nación* (1970: 31). Veamos cómo lo expresa Mallea: *Así, pues, la primera zona visible de que se apropiaron mis ojos fue el dominio del habitante desnudo, la Argentina en su humanidad. Lo primero que miré no fue el Estado, el gobierno, las ciencias argentinas, sino el hombre argentino, (...)*

El primer sentimiento que podía tenerse ante él era extraño, porque este pueblo no se entregaba (...) había algo asesinado en esos grupos humanos, algo desgraciadamente sacrificado a una especie de moral 'inauténtica' (342-343).

Qué diferencia con los hombres no ostensibles, los profundos, los subterráneos, los llamados a una existencia trágica en el fondo del pozo que sólo recibe la estrella, pozo solitario y sin paisaje, con su extenso abismo bajo el arco sideral, con sus alternativas de noche y sol y contratiempo, pozo grave, oscuro, pozo permanente. Los unos gárrulos y contentos, los otros hilando en las noches de la llanura (...) su pertinaz silencio sinanargura a lo largo de las jornadas argentinas; los unos ricos de solemnidad, los otros, solemnes de orgullosa pobreza... (Mallea, 1961: 365).

8 Al referirse a la revolución en su país, Paz acude a un marco según el cual todo intento revolucionario pretende restituir una edad mítica. Según esto los intentos modernos son planteos utópicos de recuperación de la *edad de oro* (O. Paz, 1982: 129).

9 *Hecho a la imagen de la realidad política y social de México, el PRI es una burocracia jerárquica, una verdadera pirámide. (...) ésta encarna una realidad imaginaria; sin cesar de ser realidades políticas el PRI y el presidente son proyecciones míticas, formas en las que se condensa la imagen que nos hemos hecho del poder.* (Paz, 1985a: 95). Antes ha descalificado los métodos revolucionarios en su conjunto con el argumento de que todos degeneran en burocracias.

Este final lo reconcilia con la esencia misma de la forma que cultiva. Mítica o poética, la escritura de Paz hace de la historia un texto escribible¹⁰ en el esquema de Barthes, hecho que ratifica su condición de ensayista¹¹.

Bibliografía.

1. De Octavio Paz

1982 *El laberinto de la soledad*, México, F. C. E.

1985 *Posdata*, México, Siglo Veintiuno.

2. General

Aguilar Mora, Jorge, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México, Ed. Era, 1978.

Benavides, Manuel, "Claves filosóficas de Octavio Paz" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (343-345) ñ 11-42, Madrid, 1979.

Barthes, Roland, S/Z México, Siglo Veintiuno, 1986.

Foster, David W., *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano*, Textos representativos, Madrid, Studia Humanitatis, 1983.

Genette, Gerard, *Palimpsestes*, París, du Seuil (Trad. Univ. Nacional de Colombia), 1979.

Mallea, Eduardo, *Historia de una pasión argentina. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1961.

Neruda Pablo, *Antología esencial*, Buenos Aires, Losada, 1981.

10 Lo escribible, por oposición a lo legible es el plus de valor que ofrece un texto en tanto y en cuanto puede ser re-escrito por el lector que abandona su papel de mero consumidor para convertirse en productor (o coproductor) del texto. (Barthes, 1986: 2).

11 No es casual que para referirse a la crisis de un estado corrupto Paz haya revestido su prosa de signos que definen su confianza en la crítica y en el escritor como baluarte de una cruzada del lenguaje contra el lenguaje. (...) *el ejercicio de la crítica como exploración del lenguaje y el ejercicio del lenguaje como crítica de la realidad. (...) era indispensable 'limpiar' el idioma y extirpar la 'ponzoña' de la retórica oficial (...).* (...) *los cimientos 'escondidos' de las instituciones, el subsuelo 'fangoso', los animales 'viscosos', el cemento y la sed, los corredores y los subterráneos interminables como 'prisiones'...* (O. Paz, 1985a: 77-79).

Povzetek

OCTAVIO PAZ, ESEJIST: DISKURZ O ZGODOVINI

V izvlečku svoje magistrske naloge avtorica proučuje delo Octavia Paza kot esejista, predvsem njegove eseje povezane z zgodovino Mehike. Zbirki, v katerih se Paz ukvarja z zgodovinsko tematiko, sta *Labirint samote* in njegovo nadaljevanje (hipotekst po Genettu) *Pripis*. Royova razčlenjuje značilnosti njegove esejistike in koncepta zgodovine, dokazuje, da Paz pojmuje zgodovino v povezavi z mitom in problemom časa (linearnost versus cikličnost) ter razkriva bistveno odvisnost Pazove poezije in esejistike.

OTRO MODO DE JUGAR A LA RAYUELA

Lo malo en vos -dijo Traveler- es que cualquier problema lo retrotraés a la infancia. Ya estoy harto de decirte que leas un poco a Jung che.

(Rayuela, 41:391)

Thus, what appears in the vision is the imagery of the collective unconscious. This is the matrix of consciousness and has its own inborn structure.

(Jung)

I.

En su artículo *La búsqueda del "yo" al "nosotros": Génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar* Lida Aronne Amestoy afirma que un claro concepto técnico para definir el itinerario de la búsqueda cortazariana es "la individuación" y que partiendo de una división existencial típicamente esquizofrénica, toda la aventura cortazariana parece cubrir las sucesivas fases de un proceso de integración de lo consciente y de lo inconsciente, del mito y del intelecto. La autora subraya el hecho de que el proceso del crecimiento interno no posee otra dirección que la impuesta por arquetipos humanos naturales y no reconoce más iniciador que la consciencia personal.¹

El teórico del proceso de la integración de lo consciente y de lo inconsciente con la ayuda de arquetipos naturales, es decir del así llamado *proceso de individuación*, es Carl Gustav Jung. Nos apoyaremos entonces en cierta medida en su teoría para resolver el problema que nos planteamos en este artículo: trataremos de contestar en qué forma y de qué manera se expresan en *Rayuela* algunos de los conceptos simbólicos arquetípicos que hacen parte del proceso de individuación.

1. Explican los junguianos que la meta del proceso de individuación es la realización de la unicidad del hombre individual, del acuerdo consciente con el propio centro interior, es decir, con la totalidad de la psique que Jung llama el *sí-mismo* y de la cual el ego, o la parte consciente representa sólo una pequeña parte. Otros dos aspectos² de la psique que

1 IF, p. 382.

2 Jung I.

aparecen en los sueños y en las visiones son el ánima, una figura suprema del género opuesto que personifica todas las tendencias de este género en la psique de la persona analizada, y la sombra, una figura del mismo género que el ego, que produce la sensación de miedo o repugnancia. Su función es precisamente representar las cualidades reprimidas o inconscientes de la personalidad, es decir, su lado opuesto desconocido incorporándolo en la totalidad de la psique.

Para superar la crisis que puede causar el desacuerdo entre el ego y el *si-mismo* el hombre debería dirigir su atención a su propio inconsciente. La teoría junguiana afirma que la consecuencia de tal introspección puede ser a menudo un torrente de imágenes simbólicas que resultan útiles en el proceso de individuación. Los símbolos son, como afirma Jung, *intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos naturales dentro de la psique*,³ Claro está que en caso de un artista los sueños y las visiones provenientes del inconsciente penetran también en la esfera de la vigilia y se expresan en su obra.

Cortázar mismo dice que sus cuentos son *una especie de autopsicoanálisis*.⁴ Harss define *Rayuela* como *una obra terapéutica*⁵ y subraya el aspecto exorcista de la fantasía cortazariana.⁶ Afirma Evelyn Picon Garfield que *el exorcismo de la obsesión tiene un papel importante en toda la obra de Cortázar*.⁷

En *Rayuela*, a lo mejor más que en otras obras de Cortázar, nos encontramos constantemente con el concepto de la búsqueda que se acuerda perfectamente con la definición junguiana de la individuación. La búsqueda cortazariana aparece como el deseo del protagonista de lograr *una reconciliación consigo mismo y con la realidad que habitaba* (19:216). El buscador cortazariano *no es, sino que busca ser, proyecta ser* (62:524) constatando que *sin poseerse no había posesión de la otredad* (22:240) y tratando de encontrar su propia identidad para poder contactar con el mundo. Dice Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* que *el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno cuando la alquimia de ese viaje de un nuevo hombre, el gran reconciliado*.⁸ Una ruta entonces en la que las señales de tráfico y los indicadores son los símbolos.

2. La afirmación de los junguianos que el símbolo posee *connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio*⁹ llama inmediatamente la atención por su semejanza con la definición de lo que los especialistas en Cortázar han llamado *el agente mágico*.¹⁰

3 Ibid., p. 99.

4 Harss, p. 269.

5 Ibid., p. 259.

6 Ibid., p. 269.

7 Picon Garfield, p. 46.

8 Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1967, p. 207 (citado por Picon Garfield, p. 179).

9 Jung I, p. 20.

10 IF, p. 382.

Según las palabras del mismo Cortázar, sus personajes creen que *la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad*.¹¹ La fusión de estas dos realidades se ejerce siempre con la ayuda de un concepto-vínculo, sea personaje, animal, objeto, lugar, forma geométrica, juego o cualquier otra cosa, llamado el *agente mágico*. Agudizando la percepción y concentrándose en lo que le rodea, el personaje cortazariano llega a descubrir que los objetos triviales tienen una segunda cara:

En uno de sus libros Morelli habla del napoletano que se pasó años sentado a la puerta de su casa mirando un tomillo en el suelo. ... A lo mejor el napoletano era un idiota pero también pudo ser el inventor del mundo. (73: 545)

3. Visto todo eso no parece nada extraño si en *Rayuela* encontramos, bajo formas diferentes, un gran número de símbolos que pertenecen al proceso de individuación. Lida Aronne Amestoy nota en el artículo mencionado que la mujer cortazariana representa muchas veces la encarnación del ánima y menciona como uno de los ejemplos más típicos sobre todo a la Maga y también a Talita, dos figuras femeninas centrales de *Rayuela*.¹² Claro está que podríamos continuar aplicando la teoría junguiana a otros personajes de la novela y afirmar, por ejemplo, que Traveler encarna la sombra de Horacio, o, más exacto, que Horacio, presentado en la segunda parte de la novela casi como un ser del otro mundo, un fantasma, encarna la sombra de su amigo y *doppelgänger* (56: 499) y llegar a la conclusión que el capítulo 56 representa la reelaboración literaria de la así llamada *batalla por la liberación*¹³, es decir, del conflicto entre el ego y su sombra. Sin embargo, dejaremos aparte el problema de la interpretación de los papeles que juegan los diferentes personajes en *Rayuela* desde el punto de vista de la teoría junguiana y trataremos de consagrarnos a continuación sobre todo a la explicación de algunos simbolizantes importantes para la comprensión del sistema simbólico establecido consciente- o inconscientemente por el escritor.

II.

El fin que persiguen los buscadores cortazarianos y que, en el fondo, se iguala al *ideal* de Baudelaire o al *azur* de Mallarmé, puede llamarse *lo absoluto* (9: 165), *el reino* (71: 542), *el paraiso* (18: 207), *la salida* (71: 540), *el cielo* (4: 146) - con minúscula o con mayúscula -, *el lugar* (123: 669), *lo otro o el otro lado* (93: 592), *más allá* (55: 485), *detrás* (71: 537), *Yonder* (99: 617), *la isla* (71: 537), *el kibbutz del deseo* (36: 354) o, casi irónicamente, *el gran asunto* (90: 582). En el capítulo I hemos constatado que la búsqueda cortazariana representa la búsqueda del propio centro interior, del equilibrio entre lo consciente y lo inconsciente. En el análisis psicológico, la imagen arquetípica de este centro interior que aparece en los sueños y en las visiones de las personas cuyo equilibrio psíquico está amenazado, es un

11 Citado por Picon Garfield, p. 138.

12 Ibid., p. 382.

13 Jung I, p. 118.

motivo *nuclear*, circular, cuadrangular o helicoidal. Este motivo que muchos soñantes definen más tarde como el espíritu santo o dios representa una replica estructural del núcleo de la psique, es decir, del *st-mismo*.¹⁴

1. Para designar una estructura que es una representación simbólica del *átomo nuclear* de la psique humana, Jung empleó la palabra hindú *mandala* que significa *círculo mágico*.¹⁵ Los tibetanos entienden ese círculo como *lo que rodea*; es decir, el centro buscado es uno mismo, el que lo construye a su alrededor. En la entrevista con Harss¹⁶, Cortázar confiesa que *Rayuela* debió originalmente titularse *Mandala*:

Cuando pensé en el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses.

El mandala, laberinto místico de los budistas, Cortázar lo explica¹⁷ como...

... un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas - como la rayuela - en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de un progreso espiritual.

En lugar del mandala que representa el centro o círculo supremos, la imagen del universo, el viaje iniciático dividido en una serie de pruebas purificadoras, propone su versión prosaica: la rayuela, un juego infantil que pertenece a la experiencia común. Cortázar justifica así su decisión:¹⁸

Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizados, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina - y en Francia - muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión.

2. En el capítulo 36, Cortázar enumera las formas posibles del dibujo de la rayuela: *rayuela caracol*, *rayuela rectangular*, *rayuela de fantasta*, *poco usada* (36: 367). La forma geométrica de los objetos de que Cortázar se sirve para evocar de modos diferentes el

14 Jung I, p. 225.

15 Jung II, p. V.

16 Harss, p. 266.

17 Ibid.

18 Ibid.

contenido simbólico de la rayuela o del mandala, se aproxima siempre en Rayuela de una de las formas citadas, entre las que prevalece, sin duda, la forma de espiral.

La búsqueda del Cielo y del propio centro supone un movimiento circular, en forma de laberinto o espiral. Esta construcción geométrica es representada en *Rayuela* por diferentes objetos concretos: el ovillo (52: 466), el tornillo ya mencionado (73: 545-546), la escalera de caracol en el sueño de Talita (45: 432) o el caracol con que Ronald compara a la Maga (142: 718). En el capítulo prescindible 110 que contiene la descripción de un sueño, tomada del libro *Winter of artifice* de Anaïs Nin, aparece una *torre* cuya estructura se asemeja a la de la molécula del ácido desoxiribonucleico que constituye el núcleo y el citoplasma de la célula viva:

El sueño estaba compuesto como una torre formada por capas sin fin que se alzarán y se perderán en el infinito, o bajarán en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud. (110: 647)

El hecho de que la forma de espiral tiene el sentido simbólico de mandala es conocido. *¡Y qué espiral, el ser del hombre!* exclama Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio* y continúa: *¡En esta espiral, cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe en seguida si uno corre al centro o si se evade de él.*¹⁹ Lo mismo ocurre en *Rayuela*: para Oliveira, caer es lo mismo que ascender (*Fíjate que si me tiro - dijo Oliveira -, voy a caer justo en el Cielo.*; 56: 504), volver es lo mismo que ir (*Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido.*; 40: 383). La búsqueda se parece a una espiral ascendente que va hacia arriba mientras que, simultáneamente, vuelve otra vez al mismo punto y el protagonista nunca sabe si está realmente avanzado hacia el centro o si se está alejando de él. Dicho con palabras de Bachelard:²⁰

Ainsi, l'être spiraté, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre. L'être de l'homme est un être défixé.

3. En general, los contenidos simbólicos de *Rayuela* se concentran más o menos alrededor de tres temas arquetípicos principales con remota y amplia tradición en la cultura occidental que se relacionan todos con el proceso de individuación. Se trata del tema del sacrificio y de la muerte, del descenso al infierno y, finalmente, del tema del laberinto y de la lucha contra el monstruo. En la simbología de la mitología clásica el laberinto se considera como el equivalente del mandala que pertenece a la mitología oriental. Las siguientes

19 Bachelard I, p. 193.

20 Ibid.

palabras de Nietzsche²¹ confirman que Cortázar no es ni el primero ni el único que lo ha intuído:

Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) - su müsste das Labyrinth unser Vorbild sein!

Desde 1949, cuando Cortázar presenta su versión del mito de Teseo y del laberinto en *Los Reyes*, la simbología conexcionada con este tema resurge constantemente en su obra. El autor explica a Luis Harss²² la fascinación que ejerce el laberinto sobre él desde la niñez:

... desde niño, todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resulta fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño fabricaba laberintos en el jardín de mi casa. ... Es sabido que los niños gustan de imponerse ciertos rituales: saltar con un pie, con los dos pies... Mi laberinto era un camino que yo tenía perfectamente trazado, y que consistía principalmente en cruzar de una vereda a otra a lo largo del camino. ... Varios años viví obsesionado por esta ceremonia, porque era una ceremonia.

El recurso a la mitología clásica se advierte como tendencia general en la obra de un gran número de autores importantes del siglo XX, pero según Roberto González Echeverría no se trataría de un espíritu neoclásico, sino más bien de una *búsqueda filológica de una mitología de los orígenes*.²³ Su observación está de acuerdo con lo que dice Jung en relación a ello:²⁴

It is ... to be expected that the poet will turn to mythological figures in order to give suitable expression to his experience. Nothing would be more mistaken than to suppose that he is working with second-hand material. On the contrary, the primordial experience is the source of his creativeness, but it is so dark and amorphous that it requires the related mythological imagery to give it form.

4. Hay que decir, sin embargo, que al comienzo del libro el juego de la rayuela no tiene aún el significado simbólico del mandala o del laberinto, sino que el autor se lo va concediendo progresivamente. Veamos ahora de manera un poco más detallada cómo se ejerce esta intensificación de la significación, esta *simbolificación* del concepto de la rayuela.

En la primera parte de la novela este juego se menciona sólo un par de veces al pasar, como si fuera por casualidad. Aparece por primera vez en la descripción de los paseos que dan Horacio y la Maga por París,

21 Nietzsche, p. 152.

22 Harss, p. 265.

23 Roberto González Echeverría, *Los Reyes: Mitología de la obra literaria de Cortázar*, IF, p. 205.

24 Jung III, "On the relation of the analytical psychology to poetry", p. 96.

... deteniéndose en las placitas para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para llegar al Cielo (4: 145)

Por la segunda vez, el narrador habla indirectamente de este juego de modo que sólo un lector atento puede captar la alusión:

-Lo absoluto - decía la Maga, pateando una piedrita de charco en charco -. ¿Qué es un absoluto, Horacio? (9: 165)

Solamente en el capítulo 36, después de haber descendido simbólicamente al infierno²⁵, Horacio, y con él el lector, se dan cuenta de la importancia de la rayuela y de su profundo significado simbólico. Después de una reflexión profunda, esta imagen ayuda a Horacio a unificar las oposiciones, a situar el cielo en la tierra:

... no ya subir al cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos... (36: 369)

La rayuela del *lado de acá* que se sitúa en el jardín del manicomio donde trabajan Oliveira, Traveler y Talita tiene ya las características de un círculo mágico: se muestra capaz de transfigurar a Talita en la Maga. Para destacar su poder místico, Cortázar hace resplandecer misteriosamente el dibujo de tiza en la oscuridad (51: 466, 54: 473). Este detalle revela la importancia que el autor atribuye al símbolo de la rayuela haciéndonos pensar al teorema cósmico. *Tout ce que brille voit*, establecido por Gaston Bachelard en su libro *La poétique de l'espace*.²⁶ Todo el valor del simbolismo se revela en el último párrafo del capítulo 54 cuando Oliveira toma a Talita por la Maga y, besándola, alcanza la última casilla de la rayuela que en aquel momento se muestra equivalente al *centro del mandala* (54: 582), al *Ygdrassil vertiginoso* (ibid.) y simboliza la reconciliación final de todos los opuestos.

III.

El simbolismo de *Rayuela* es sin duda extremadamente rico y complicado. En Cortázar, como también en otros artistas, las nociones de naturaleza más diversa asumen significación simbólica: Personajes, animales, juegos, formas abstractas, lugares, movimientos, cosas hechas por el hombre, cosas que existen en la naturaleza y fenómenos naturales, música, arte, colores, sonidos, nombres, números. Jung opina que tal variedad es

25 Margery A. Safir, *Para un erotismo de la liberación: Notas sobre el comportamiento transgresivo en Rayuela y Libro de Manuel*, IF, p. 228-229.

26 Bachelard I, p. 48.

necesaria para que el artista pueda expresar de manera satisfactoria su visión, su experiencia primordial:²⁷

Since the expression can never match the richness of the vision and can never exhaust its possibilities, the poet must have at his disposal a huge store of material if he is to communicate even a fraction of what he has glimpsed, and must make use of a difficult and contradictory images in order to express the strange paradoxes of his vision.

Se puede, sin embargo, discernir dos características principales del sistema simbólico de *Rayuela*.

1. La primera característica es, como llevamos dicho, que Cortázar evita a menudo los simbolizantes cargados de valor mítico y escatológico. En el libro esta tendencia se comenta con un poco de ironía:

Hacia rato que a Oliveira le importaban cosas sin importancia, y la ventaja de meditar con la atención fija en el jarrito verde estaba en que a su pérfida inteligencia no se le ocurriría nunca adosarle al jarrito verde nociones tales como las que nefariamente provocan las montañas, la luna, el horizonte, una chica púber, un pájaro o un caballo. (19: 214)

Casi se podría decir que en *Rayuela* asistimos a una *apoteosis de lo trivial*: los contenidos simbólicos más profundos se encuentran representados por varios simbolizantes que a primera vista parecen completamente insignificativos, por ejemplo la rayuela, el jarro para cebar mate, el embudo y hasta el buzo de lavabos. Sin embargo se muestra al final que estos conceptos tienen el papel de intercesores entre los dos lados opuestos.

2. Por otra parte, Cortázar enriquece y complica su sistema simbólico con la utilización de un procedimiento que actúa en el sentido opuesto del antes mencionado y consiste en ridiculizar y banalizar lo mitológico y lo simbólico universalmente reconocido. Los símbolos tradicionales y universales conexiónados con el simbolismo del mandala y de la búsqueda del *sí-mismo* aparecen bajo disfraces modernos y hasta grotescos, en situaciones que aparentemente no tienen nada de simbólico. En el huevo frito *entre podrido y petrificado* (96: 604) que los miembros del grupo llamado el Club de la Serpiente encuentran en el piso de Morelli, su leader espiritual, y terminan por echarlo a la basura, ¿quién podría ver el huevo como símbolo del caos primordial, del principio de la vida, de la resurrección y de la seguridad en el útero, el huevo cuyo simbolismo equivale al de la concha, del nido o de la casa?²⁸ En el pez que Ossip Gregorovius ve nadar en el acuario de un bordel o en la paloma blanca, acariciada incansablemente por un loco en el manicomio de Buenos Aires, ¿quién

27 Jung III, *ibid.*, p. 96.

28 Chevalier-Gheerbrant, pp. 213-215.

podría reconocer dos símbolos telúricos paralelos, conexionados con el nacimiento y la resurrección?²⁹

* * *

La simbología de *Rayuela* arma entonces una trampa para el lector-hembra: Cortázar se sirve de dos mecanismos: el primero consiste en la demitologización de lo mítico, es decir en el uso muy amplio de los motivos mitológicos en situaciones imprevistas y en disfraces grotescos que los vuelven casi irreconocibles, y el segundo en una suerte de mitologización de lo cotidiano, por banal o marginal que parezca.

El resultado de la combinación de estos dos procedimientos es una variedad simbólica tan increíble que podríamos aplicar perfectamente a *Rayuela* sola la frase con la que Jung se refiere al material simbólico en el trabajo de varios autores:³⁰

Nothing is missing in the whole gamut that ranges from the ineffably sublime to the perversely grotesque.

El protagonista de la novela es un hombre que trata de *evitar como la peste toda la sacralización de los juegos* (5: 154). Terminada la lectura, nos damos cuenta que su mensaje va precisamente en el sentido opuesto: los juegos ya son sacralizados, no hay nada que hacer.

Bibliografía.

Texto:

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Madrid, edición de Andrés Amorós, Cátedra, Letras hispánicas, 1986.

Obras sobre Cortázar:

Harris, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires⁸1978.

Cortázar, Julio, *La isla final* (IF), Madrid, edición de J. Alazraki, I. Ivask y J. Marco, 1983.

Piocon Garfield, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, 1975.

Otras obras:

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* (I), Paris,¹²1984.

29 Ibid., pp. 169 y 557-559.

30 Jung III, *ibid.*, p. 97.

Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*(II), Paris, ⁹, 1986.

Chevalier, Jean, & Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1987.

Jung, Carl Gustav, y otros, *El hombre y sus símbolos* (I), Madrid, ²1974.

Jung, Carl Gustav, *Mandala symbolism* (II), Princeton, ³ 1973.

Jung, Carl Gustav, *The spirit in man, art and literature (The Collected works of C. G. Jung, vol. 15)* (III), Princeton, ⁴1978.

Nietzsche, Friedrich, *Morgenröte*, Berlin - New York, 1971.

Povzetek

ŠE EN NAČIN, KAKO SE IGRAMO RISTANC

Avtorica se sklicuje na L. A. Amestoy, ki enači Cortázarjevo *iskanje* s tistim dogajanjem v razvoju osebnosti, ki se v Jungovi teoriji imenuje *proces individualizacije*. Poskuša odgovoriti na vprašanje, v obliki kakšnih simbolov se v Cortázarjevem romanu pojavljajo arhetipični koncepti, ki spadajo k temu procesu, in na kakšen način jih pisatelj vključuje v pripoved. Pri tem se osredotoči predvsem na koncept *mandale* in na njegove pojavne oblike, od katerih je ena prav ristanc, pojem, ki nam, potem ko smo ga srečali že v naslovu, začne postopoma razkrivati svoj simbolni pomen.

EL BARROCO AMERICANO: HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO

[...] a la metáfora gongorina, Domínguez opone una imagen de espacio y desarrollo muy americana

(Lezama Lima)

Tunja, sin duda, ha sido un epicentro cultural, una especie de capital artística de rica estampa arquitectónica renacentista testiga fiel del trabajo de los principales escritores de la colonia. Por sus calles deambuló Juan de Castellanos con su *Elegía de varones ilustres de Indias*, buscando el tono y la estructura épica que prometían sus crónicas rimadas. También Juan Rodríguez Freyle encontró aquí, en la ciudad de Tunja, *las habladurías de plaza y de parroquia* que luego transformó en *deliciosos cuentos*, recogidos en *El carnero*.¹ La madre Francisca Josefa del Castillo y Guevara nació, vivió y escribió su *Vida* en Tunja; en la paz y soledad del convento de Santa Clara, encontró *la atmósfera enrarecida en la cual el tiempo parecía haberse anclado en el siglo XVI*,² y que le permitió expresar líricamente sus *Afectos espirituales*.

En el caso de Hernando Domínguez Camargo, también Tunja significó el punto de partida y el de llegada tanto en su vida religiosa como en su obra literaria.³ Como fácilmente puede constatarse, el nombre de Tunja se asocia al de los grandes escritores de la colonia y merecería que los eruditos historiadores y críticos literarios le dedicaran su esfuerzo para escribir las páginas que hacen falta sobre *La época barroca en la Tunja colonial*.⁴

Hernando Domínguez Camargo no nació en la nobilísima ciudad de Tunja; sin embargo su nombre está íntimamente asociado a ella. Había nacido en Santafé de Bogotá en 1606, como hijo primogénito del hogar de Hernando Domínguez, español nacido en el pueblo de Medina de las Torres y catalina de Camargo Gamboa, quien había nacido en la

1 José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, 2 ed., Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 56.

2 *Ibid.*, p. 90.

3 Las referencias a su obra se harán según la edición a cargo de Rafael Torres Quintero: *Hernando Domínguez Camargo: Obras*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1960.

4 El título que propongo lo recojo del libro *La época barroca en el México colonial* de Irving A. Leonard [México, Fondo de Cultura Económica, 1974.] Allí mismo, su autor considera que el barroco americano *como una época histórica y como un modo de vida, no ha sido totalmente evaluado* (p. 13).

villa de Mompox. Ambos habían sido vecinos de Tunja antes de su traslado a Santafé.⁵ Además el futuro poeta ingresó al noviciado que la Compañía de Jesús tenía en Tunja en el año de 1621. Allí permaneció hasta el año de 1623, fecha en la cual hizo sus votos religiosos. De 1623 a 1631 no se sabe a ciencia cierta que pasó en su vida. Tan sólo que se trasladó de Tunja a Quito junto con 30 compañeros de comunidad, al parecer por necesidades económicas de la Comunidad. En Julio de 1631 viajó a la ciudad heroica, a la que se refiere metafóricamente como *esta de nuestra América pupila*. Allí convivió con San Pedro Claver, el famosísimo Padre de los negros durante cuatro años. Pero ni siquiera en el poema *Al agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España* menciona al santo, a causa, quizá, de lo que un crítico describe como *la fría, cristalina, ahistórica y asocial cosmovisión culterana*.⁶

Con carta del 1 de noviembre de 1636, el Padre General de la Compañía de Jesús, aceptó *la dimisión del P. Hernando Domínguez* motivada por *sus graves faltas*. Pero en realidad, no se conocen, hasta el momento las causas del alejamiento del poeta de la Compañía de Jesús. Su biógrafo más autorizado, (aunque haya empleado una contextura conectiva un tanto novelada), don Guillermo Hernández de Alba, parece sugerir a partir del poema *A la muerte de Adonis* que el asunto erótico debió ser una de las causas para su expulsión de los jesuitas.⁷ Meo Zilio acepta esta primera hipótesis y comprueba que amén del mencionado poema, en varias partes del *Poema heroico* se manifiesta una despierta sensualidad que reafirmaría esa causa. Por otra parte, no hay que descartar *su entrañable afición a los negocios comerciales, su amor por las cosas lujosas y preciosas, su espíritu liberal y libertario* como posibles causas de su expulsión de la vida religiosa comunitaria.

Lo que conviene señalar es, sin embargo, que Domínguez Camargo nunca renegó de su madre y maestra y que por eso a los 23 años de su expulsión, dejó parte de sus bienes y su biblioteca a la Compañía, destinó una suma para la celebración de la fiesta de San Ignacio de Loyola, y nombró como ejecutor de su testamento al Rector del Colegio de Tunja. Pero la prueba más importante de su afecto a la Compañía de Jesús, se encuentra en la continuación de su *Poema heroico*, en donde emplea sus capacidades poéticas para cantar la vida del santo fundador.

Gracias a la intervención de Fray Cristóbal de Torres, quien no creyendo en la total justicia en el caso de la expulsión, lo dispensó en la Sinodal, el padre Domínguez ahora sacerdote secular, fue nombrado párroco de Gachetá en julio de 1636. Inició así su viaje por parroquias como Tocancipá, Paipa, Turmequé (1650-1657) que finalizaron cuando obtuvo el beneficio de la Iglesia Mayor de Santiago de la Ciudad de Tunja en el año de 1657. Su peregrinación por esos pueblos, cuyos nombres difícilmente pueden asociarse al de un

5 Otro escritor contemporáneo suyo y también muy asociado a las tierras boyacenses será el primer novelista de Hispanoamérica, según estudios recientes. Obviamente me refiero a Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711) y a su obra *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977- 1983).

6 Giovanni Meo Zilio, *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su San Ignacio de Loyola, Poema heroico*, Florencia, Casa Editrice G. D'Anna, 1967, p. 40.

7 Meo Zilio, p. 38.

poeta barroco, fueron las que permitieron gozar de la soledad necesaria para su creación.⁸ Tunja, por su parte, siempre le proporcionó un ambiente y una tradición literaria que había iniciado el primer cantor del Nuevo Reino, el poeta Juan de Castellanos.

Allí, en la ciudad que, aunque venida a menos, según la descripción que en la época hizo de ella Lucas Fernández Piedrahíta,⁹ significaba tanto afectivamente para el poeta, murió en 1659. Su testamento es un testimonio importante de diversas actitudes y preocupaciones en ese momento cercano a la muerte, y aún de su biografía, porque -gracias a él- nos enteramos, por ejemplo, que era *familiar y comisario del Santo Oficio*.¹⁰ Allí, por ejemplo, menciona que como parte de su legado se construya una capilla *en la iglesia parroquial de Señor Santiago de esta ciudad*, que efectivamente se construyó pero que erróneamente se denomina *del fundador*.¹¹ Más que sus disposiciones materiales, lo verdaderamente importante es el legado de su obra literaria: *Todos los libros que tengo predicables y de estudio y mis papeles mando se den al Colegio de la Compañía de Jesús de esta ciudad*.

Según lo han probado el padre Aurelio Espinosa Pólit¹² y Guillermo Hernández de Alba, la publicación de la totalidad de la obra literaria de Hernando Domínguez Camargo se debe al exquisito gusto literario del jesuita guayaquileño Antonio Bastidas.¹³ Y con él, se inicia una curiosa historia de valoración e incomprensión del poeta santafereño puesto que su obra parece haber estado sujeta a *girar de la rueda de la fortuna*, si bien -según Meo Zilio- hay que buscar en la política de la Compañía de Jesús, la causa del olvido del autor y de su obra.¹⁴ Para los contemporáneos del autor del Poema heróico, como el mismo Bastidas o

-
- 8 Se dedica durante todo este tiempo a *Dialogar con los libros, ayudarse con su fino humor a dominar la acritud de su carácter; templar las libertades de su lengua y de su pluma laborando con curia su rendido homenaje a San Ignacio de Loyola... y regresar siempre a sus "Soledades", tal se me antoja la vida de este curas de almas, en destierro de gentes cultas donde tanto hubiera brillado su ingenio* (Guillermo Hernández de Alba, *Vida y obra de Hernando Domínguez Camargo*, en *Obras*, p. XLIII).
 - 9 *Pero esta ciudad que dio señales de ser la mayor del Reino, ya sea por la sequedad y frío, ya por la falta que padece de agua y leña, o porque los comercios se hacen con mayor comodidad en Santafé y en las demás tierras vecinas al río grande [...] ha llegado a tal disminución, que apenas se conservan en ella quinientos vecinos* (Lucas Fernández de Piedrahíta, en el apéndice documental que trae *Obras*, p. cv).
 - 10 Sobre el significado que tiene esta confesión, véase el análisis que realiza Meo Zilio (pp. 58-62).
 - 11 Monseñor Jorge Monastoque ha hecho colocar dos pergaminos que recuerdan la relación de dicha capilla de la catedral con el nombre del poeta don Hernando Domínguez Camargo; en uno aparece un poema y en el otro, la disposición testamentaria para su construcción de la capilla.
 - 12 El padre ecuatoriano Espinosa Pólit llega a plantear la posibilidad de que Bastidas, además de editor, fuera el verdadero autor de las obras de H. Domínguez Camargo. Tanto Hernández de Alba como Meo Zilio prueban, a mi parecer fehacientemente, la paternidad de las obras del poeta santafereño. (*Obras*, p. LXXIII-XC; Meo Zilio, p. 68).
 - 13 Guillermo Hernández de Alba, *Obras*, p. IXXI. Meo Zilio ve en el empleo de seudónimos (D. Antonio Navarro Navarrete para el Poema y D. Atanasio Amescua y Navarrete para la Invectiva, una prueba más de que la obra de Domínguez significaba un riesgo al cual se exponía su editor, más siendo él jesuita (p. 67).
 - 14 Meo Zilio, p. 177. En otra parte nos dice: *Si nuestras hipótesis no andan desacertadas, es dable suponer que, en cuanto algún padre de la Compañía leyendo atentamente el poema o, a lo mejor, desmenuzándolo en alguna lección de seminario o colegio, llegó a percibir claramente (por debajo de la formal oscuridad) su espíritu casi pagano, sensual y sibarítico, y a comprender realmente en lo semántico ciertos pasajes difícilmente defendibles para un lector piadoso, en seguida tiene que haberse producido la reacción, tanto más rígida cuanto más tardía. A partir de aquel momento, Camargo y su obra deben haberse vuelto tabú para la Compañía, para las demás órdenes religiosas de la colonia, para la colonia misma.* (p. 65).

Jacinto de Evia, Domínguez Camargo es considerado como *el más culto e ingenioso poeta, no sólo del Nuevo Reino de Granada, su patria, pero a mi entender, el refulgente Apolo de las más floridas musas de todo este orbe.*¹⁵ A finales del siglo XVIII, Manuel del Socorro Rodríguez realiza la primera defensa de Domínguez Camargo en su *Papel Periódico de Santafé de Bogotá*. En 1867, José María Vergara y Vergara considera que los poetas neogranadinos tienen las bellezas o defectos de sus maestros españoles y que en el caso de Domínguez Camargo, que no era genio, no produjo más que absurdos. Posteriormente, don Marcelino Menéndez y Pelayo considera que *su poema heroico de San Ignacio de Loyola es sin duda uno de los más tenebrosos abortos del gongorismo, sin ningún rasgo de ingenio que haga tolerables sus aberraciones.*¹⁶ Todavía en 1954, el padre Nuñez Segura considera que *en este poema [el de san Ignacio], como en los de Góngora [...], todo es incomprensible porque se disloca el sentido.*¹⁷ En la recientemente publicada *Historia de la poesía colombiana*, el crítico William Ospina todavía se muestra indeciso entre la admiración por la fidelidad y originalidad del poeta santafereño y su abundancia *en excesos, en manifestaciones en lo grotesco y lo monstruoso en incongruencias y exageraciones, aunque ello lo lleve a veces a invenciones imperdonables y absolutamente ininteligibles.*¹⁸

La corriente contraria, de revalorización del poeta neogranadino, obviamente está ligada al redescubrimiento de Góngora. En Hispanoamérica, precisamente, se van a dar las primeras puntadas de este proceso, en 1911, con la publicación del artículo *La estética de Góngora* del maestro mexicano Alfonso Reyes; con este ensayo se inicia el redescubrimiento de la poesía barroca tanto en España como en la América Española. Por ello, Dámaso Alonso dedica sus estudios sobre el *Polifemo*, *Para Alfonso Reyes, cabeza de todos los gongoristas de hoy*. El trabajo del escritor mexicano fue continuado por los miembros de la llamada generación del 27 que precisamente reciben este nombre porque se reunieron para celebrar el tercer centenario de la muerte del poeta cordobés. Y de este grupo, Gerardo Diego va a poner atención y a reevaluar también la poesía de Hernando Domínguez Camargo al incluirlo en su *Antalogía poética en honor de Góngora* (Madrid, Revista de Occidente, 1927). En tierra americana, este trabajo pionero correspondió a Emilio Carilla en su trabajo sobre *El gongorismo en América* y, posteriormente, en su ensayo más extenso sobre *Hernando Domínguez Camargo.*¹⁹ Su objetivo es el de mostrar que *por encima de imprecisas y vagas distinciones de géneros literarios, el valor del poema heroico es más lírico que épico: no es la narración de la vida del santo lo más remarcable en ella, sino los*

15 H. Domínguez Camargo, *Obras*, p. 6.

16 Citado por Joaquín Antonio Peñaloza, *Estudio preliminar*, *Obras*, p. CXXXIII.

17 José A. Nuñez Segura, *Literatura colombiana*, Medellín, 1954, p. 52.

18 William Ospina, *Poesía de la colonia, Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Casa de Poesía Silva, 1991, pp. 71 y 61. Ospina reprocha a Domínguez *la construcción de una red de significaciones que no nacen de la experiencia común y compartida, sino de arbitrarias interpretaciones personales* (p. 61). ¿Y por qué habría de hacerlo si su poesía surge más de una tradición literaria que el mismo Ospina identifica con el Culteranismo? Por supuesto que por ello a veces sus versos son más literarios que poéticos.

19 Emilio Carilla, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946. *Hernando Domínguez Camargo*: Estudio y selección de Emilio Carilla, Buenos Aires, R. Medina, 1948.

comentarios, la ornamentación, la visión estilizada de la naturaleza.²⁰ Indudablemente, el crítico argentino demuestra que *el vocabulario, sintaxis, metáforas, hipérbolas y menudas particularidades estilísticas de la lengua poética gongorina son utilizadas por el poeta Domínguez Camargo en una medida y firmeza tal que es difícil a veces distinguir el original modelo*. Es decir que se encuentra en el poeta santafereño *dignidad dentro de la imitación*.²¹ Posteriormente, en un artículo de 1961, Gerardo Diego llega a una conclusión muy semejante: *El modelo es Góngora, pero esta vez casi nos atrevemos a decir que el maestro queda superado por el alumno*.²² Para Meo Zilio, *es la primera vez, en la historiografía camargueña, que alguien 'se atreve' a decir (aunque sea con cautela) que en algún punto Camargo ha superado a Góngora*.²³

En 1956, se publica en la revista *Mito* el artículo *Hernando Domínguez Camargo y el tema ignaciano* de Ricardo A. Latcham. Allí se coloca a los poetas ignacianos del siglo XVII (Belmonte Bermúdez, Escobar y Mendoza, Oña y Domínguez Camargo) en el marco histórico-religioso de la Compañía de Jesús como institución fundamental de la contra-reforma. Señala la relativa ceguera de ambos criollos frente a la opulenta naturaleza americana. Finalmente, Latcham resalta la importancia del ambiente poético de Quito respecto a la formación literaria que allí adquirió el poeta neogranadino.

En el mismo año en que apareció el artículo de Latcham, se publicó *La obra poética de Hernando Domínguez Camargo* en la biblioteca de la Presidencia de la República. Su editor y prologista fue Fernando Arbeláez. No obstante que en este prólogo todavía aparecen tesis inaceptables como la de considerar el gongorismo de la obra como *una de las fallas fundamentales de la obra*,²⁴ representa un avance en la crítica especialmente si se tiene en cuenta el contexto crítico colombiano anterior.

Sin embargo, el instrumento básico para afianzar la crítica camargueña apareció en el año de 1960 cuando el Instituto Caro y Cuervo, publicó las obras del poeta, edición a cargo de don Rafael Torres Quintero y con estudios de Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández de Alba. Éste último ofrece el mejor ensayo biográfico sobre Domínguez Camargo, profusamente apoyado en documentos hasta esa fecha inéditos. El estudio del mexicano Peñalosa, apoyado firmemente en los conceptos de Alfonso Méndez Plancarte, enfatiza el impulso vital del *Poema heróico* en donde el barroco aglutina todos los conocimientos de la época (teológicos, mitológicos, de ciencias naturales, etc.). Resalta la originalidad de la poesía camargueña no obstante sus vínculos con el gongorismo e insiste en el carácter americano del poema. Respecto a la *Inventiva apologética*, este estudio crítico analiza textualmente el por qué es justificado hablar de las influencias quevedescas en esta prosa polémica de tono mordaz y agresivo, de espíritu malicioso e implacable, y de lenguaje

20 Carilla, *Hernando Domínguez Camargo*, p. 11.

21 Carilla, *Ibid.*, p. 41.

22 Gerardo Diego, *La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas vísperas*, Bogotá, I. Caro y Cuervo, 1961.

23 Meo Zilio, p. 195. Seguramente Meo Zilio olvida el texto de Lezama sobre el poeta colombiano publicado cuatro años antes que el de Gerardo Diego.

24 Fernando Arbeláez, *La obra poética de Hernando Domínguez Camargo*, Bogotá, Ed. A.B.C., 1956, p. 428.

irónico y desbocado: *Si Góngora pervade en su poesía, Quevedo ondula en la superficie misma de su prosa.*²⁵

Con base en todo este trabajo crítico, Giovanni Meo Zilio publicó en el año de 1967, el estudio más completo y sistemático sobre la obra de Hernando Domínguez Camargo. Si bien su intención es la de centrar su atención en el *Poema heróico*. Estudia sus fuentes bibliográficas, su estructura ideológica, y la relación del poema de Camargo con la épica hispánica y europea. Pero, además, dedica un capítulo a la vida del poeta, y otro a la crítica que ha recibido su obra, además de un apéndice sobre el gongorismo de Domínguez Camargo, en donde demuestra *que ya no se puede hablar de imitación sino de verdadera simbiosis y sincretismo poético*, y que, además, *el santafereño representa la explosión del gongorismo en América, que se ha producido con atraso respecto a la península, pero que ha alcanzado, tal vez, su cumbre más alta.*²⁶

No obstante, el ambicioso objetivo de Meo Zilio de dar una visión total sobre Domínguez Camargo, la crítica sigue escudriñando en busca de nuevos matices en su obra. Así, por ejemplo, el maestro Rafael Torres Quintero, examinó cuidadosamente el canto a Cartagena con el objeto de presentarlo como *una de las mejores muestras del gongorismo en América*, en donde el santafereño *excede al conocido barroco de la Península y aun a la majestad de los templos coloniales de México o de Lima*, y logra crear *una pequeña obra maestra no superada y difícilmente superable por los cantores de la heráldica villa.*²⁷

*Esta es nuestra América pupila
de salebrosas lágrimas bañada
que al mar las bebe, al mar se las distila
de un párpado de piedra bien cerrada,
digo de un metro real, que recopila
en su niñeta breve dilatada
Babilonia de pueblos tan sin cuento,
que les ignora el sol su nacimiento*
(Obras, p. 391)

¿Cómo no apreciar ese gongorismo originalísimo en esa serie de metáforas? Cartagena es el ojo ciclópeo del continente americano, su cerrado párpado de piedra son sus murallas y en la pequeñez de su niña dilatada abarca todo el orbe. Esta cadena de metáforas crean la imagen poética comunicada estéticamente al lector.

25 Joaquín Antonio Peñalosa, "Estudio preliminar", *Obras*, p. CLXXXIX. Se puede encontrar ejemplo de esta prosa en la descripción que hace Domínguez del poeta al cual fustiga: *Mirelo a la boca y vila con impresión de tarasca entunida, entallada de bostezo perdurable que nunca se cierra, extenuada de hocico y despernancada de quijadas; los dientes que eran colmillos, eran chuzos de marfil con corcova y lo que eran dientes parecían almocafres de hueso o escarpas de cuerno* (*Obras*, p. 427).

26 Meo Zilio, pp. 330-331.

27 Rafael Torres Quintero, "El poema a Cartagena de Indias de H. Domínguez Camargo", en *Estudios filológicos y lingüísticos* [Homenaje a Ángel Rosenblat en sus 70 años], Caracas, Instituto Pedagógico, 1974, pp. 501-502.

En 1983, Carmen de Mora Valcárcel publicó un artículo sobre *Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo*, en donde afirma que *si después del importante elenco de críticos que, ya por lo barroco, ya por su propia calidad, se han acercado a Domínguez Camargo, no se le concede el lugar que merece en la literatura hispanoamericana, tal vez sea su destino permanecer como autor de segunda fila, fiel y disciplinado discípulo de Góngora*. Sin embargo, su objetivo leer al poeta es el de *mostrar aquellas cualidades poéticas que revelan su originalidad aún a pesar de la influencia del poeta cordobés*.²⁸ Ester Gimbernat de González ha publicado dos artículos en donde ilustra cómo el poeta colombiano *concilia textos, convenciones, erudición y propósitos ampliamente otorgados por la cultura del XVII, y dentro de los marcos de este panorama, ejercita el ansia placentera de repetir, reelaborando los elementos de los que dispone [...]* y crea una amplia superficie para ser desbordada dentro de un disfrute sensual que cuestiona las mismas pautas del arte de la Contrarreforma.²⁹

Después de haber presentado muy superficialmente el panorama crítico en torno a Hernando Domínguez Camargo, pretendo profundizar en el sentido del barroco americano que se encuentra en su obra, apoyado en las ideas del escritor José Lezama Lima, apasionado defensor del poeta colombiano. Su punto de partida, es al mismo tiempo, un programa de estudio del barroco colonial: *Nuestra apreciación del barroco americano está destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones del lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias*.³⁰

Sin duda alguna, para entender el barroco americano es necesario ubicarlo dentro del contexto histórico de la colonia. Si el barroco fue el arte de la contrarreforma por excelencia en España, en América es el arte de la colonia, del afianzamiento del poder español y portugués, tras la conquista. Pero al mismo tiempo es el arte del *primer instalado en lo nuestro*, del aquel que haya o no nacido en España, decide ser el señor americano. Damos por entendido que es un arte de dependencia de la madre-patria en cuanto a su origen tan íntimamente ligado a la Contra-reforma, al Concilio de Trento y a la Compañía de Jesús. Sin embargo es imposible pensar que ese barroco que precisamente es plenario y abarca todas las facetas de ese nuevo ser americano, convirtiéndose más en un modo de la vida que en una escuela artística específica, se pueda considerar simplemente como un pálido reflejo del barroco peninsular. Éste ofrece el modelo, las pautas y los cánones; pero ese señor americano quiere emular el modelo, subvertir las pautas y los cánones.

28 Carmen de Mora Valcárcel, *Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo*, *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XXXVIII, 1983, pp. 59-81. [Separata, p. 1].

29 Ester Gimbernat de González, "Apeltes de la Re-inscripción: a propósito del Poema heroico de Hernando Domínguez Camargo", *Revista Iberoamericana*, n° 140 (1987), p. 579. El otro artículo es "En el espacio de la subversión barroca: El poema heroico de H. Domínguez Camargo", *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XXXVII, 1982, pp. 523-543.

30 Lezama Lima, *La expresión americana*, Santiago, Ed. Universitaria, 1969, p. 34.

Para el caso específico de la poesía, ese contexto generador lo proporciona la escuela gongorista, aunque también Quevedo aparezca claramente en la intención satírica y burlesca y en el lenguaje de su *Invectiva apologética*. El poeta cordobés proporciona léxico y sintagmas, metáforas, hipérbolos e hipérbatos. Pero fundamentalmente un ámbito del esplendor vítreo de lo poético: *Góngora culmina posiblemente en todas las lenguas románicas el vencimiento de la prueba heliotrópica. Su índice de luminosidad fija el centro por donde penetra el rayo metafórico y su tiempo de permanencia dentro del haz luminoso. Gracias a ese tiempo lucífugo cobra el único sentido, el endurecimiento del logos poético, por el cual no ofrece el rejuogo de las mutaciones interpretativas, sino el único sentido que no se alcanza.*³¹ Y no se logra llegar hasta él, precisamente por la abundancia excesiva de sentido, luz tan enceguecedora que hace brotar el oscuro sinsentido. La aparición simultánea de estas dos visiones, de este claroscuro es el que crea la tensión propia de todo arte verdaderamente barroco. *Góngora, sin proponérselo, prepara el esplendor del sentido, la anunciación de lo que hay que sacrificar. La fijeza o tiempo que resisten los objetos ante la luz. Uno de sus prodigios y de su época, consisten en que cerca de él existe quien destruye el sentido. Orgulloso de sus escamas ante la luz, y muy cerca de él, el humilde del sin sentido.*³²

Aquí es donde hay que buscar la influencia valiosa del poeta de las *Soledades* en los autores como Hernando Domingo Camargo o Sor Juana Inés de la Cruz. El hecho de que aparezcan los mismos sintagmas gongorinos supone un conocimiento profundo del modelo y una memoria poética extraordinaria. Pero también fidelidad a la concepción poética del barroco en sí misma. *La poesía es un proyecto de cultura, que se sustenta en la cultura, y todo lo que es exterior a ésta toma con relación al lenguaje la connotación de referencia... El código de lectura, el espejo 'aunque cóncavo, fiel', en que viene a reflejarse lo real, es una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento: referencias mitológicas, astronómicas, plásticas, literarias, etc., que hoy precisan de una exégesis erudita. Ese saber ordena la naturaleza y la interpreta a partir de sus concepciones rígidas... Para Góngora la poesía no se inventa, sino al contrario, pertenece a un mundo 'ya' formado, de leyes fijas.*³³

Esta concepción poética es la que encontramos en H. Domínguez Camargo.³⁴ El tema de su *Poema heroico* había sido muy trabajado. Repetir la biografía del santo fundador implicaba el deseo de alabarlo y manifestaba su admiración por el santo y su obra; el medio empleado para lograrlo consistió en poner de manifiesto todas las potencialidades verbales fundadas en la cultura. En otras palabras, lo que se ha denominado como *escritura después del punto*, o también como *excesos de la escritura*. El simple hecho de que H. Domínguez Camargo se base en una escritura anterior hace que la suya se convierte en una expresión poética al cuadrado. No es, como afirma, Ospina que con su poesía Domínguez construya *esa especie de realidad de segundo grado*, ya que toda su poesía lo hace puesto que nunca

31 Lezama Lima, *Esfera imagen*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 44.

32 Lezama Lima, *Ibid.*, p. 27

33 Severo Sarduy, *Escrito sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 57-58.

34 Domínguez Camargo aprovecha cada posible coyuntura para infiltrar en su discurso todo el conocimiento, toda la información disponible. Educado por jesuitas, reconocía las posibilidades que había entre el conocer y el sentido de la vista, dejaba que su poesía se colmara de ese apetito desmesurado de los sentidos y del intelecto (Ester Gimbernat de Gonzáles, *Apeles de la Re-inscripción*, p. 571).

trabaja con *las verdades del mundo exterior*.³⁵ Sino que deliberadamente construye su poesía sobre la estructura de la estética gongorista. Si toda escritura se puede considerar como un metalenguaje, mucho más lo es el barroco por cuanto que aquí *es como sí, más que poner el lenguaje al servicio del mensaje, la forma como mensaje se pusiera al servicio de la experiencia lingüística*.³⁶

Esa intención del barroco es más apremiante en el caso del americano porque experimenta el complejo terrible de *creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo a resolver*.³⁷ Pero, paradójicamente, aquí es donde aparecerá mucho más nítidamente el sentido americano del barroco de un poeta como Domínguez Camargo y no tanto en su referencia al paisaje o a los animales que provienen más de su experiencia literaria y menos de su deseo de reflejar literalmente la naturaleza. En esto tiene razón Meo Zilio cuando dice que ello obedece a un factor acrítico *esencialmente afectivo que, a veces, continúa obnubilando a algunos investigadores del nuevo mundo: la búsqueda y la afirmación de la americanidad a toda costa, como categoría poética y como entelequia, aun cuando se trata de juzgar a quienes como Camargo se sitúan en un plano universal sea por su lenguaje poético, sea por su cosmovisión*.³⁸

A pesar de que el crítico italiano está en lo cierto al pensar que no se es americano por nombrar una araña, una serpiente, *mi clima* o *mi patrio Magdaleno*, es conveniente mirar el americanismo de un autor como Camargo en relación con la necesidad de crear una expresión americana con el lenguaje heredado del español que adquiere un nuevo sentido simplemente porque aparece en otro contexto. El barroco americano no puede jamás ser considerado como una copia servil porque el marco en el cual aparece es diferente y tiene, además, otros ingredientes fuera del español. Lezama sintetiza muy bien esta idea cuando afirma que ese señor barroco *participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide*.³⁹ En esta fusión de elementos tan dispares se encuentra ese plutonismo que el cubano señala como característica fundamental del barroco americano. Domínguez Camargo, quizá, lo pudo apreciar en ese sol que aparece en el techo del presbiterio de la capilla de Santa Clara

35 Ospina, p. 59.

36 David Hayman, "Violaciones verbales", *Quimera*, n° 12 (1981), p. 30.

37 Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 21.

38 Meo Zilio, p. 190. Me parece que en este error cae William Ospina al considerar que Camargo se refugia en lo irreal, en su lengua *cerrando los ojos al desmesurado y demencial espacio que lo ciñe, y procurando que su obra siga el estilo y las normas de la poesía española de la época* (p. 56).

39 Lezama, EA, p. 56. Ilustra su aseveración por medio del trabajo barroco del indio Kondori, para el caso de la interrelación entre lo incaico y lo hispano, y por medio del Aleijadinho para la fusión entre el elemento portugués y el africano en el barroco brasileiro. *En la portada de San Lorenzo de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén* (Lezama, *Expresión americana*, p. 36).

(terminada hacia 1574): el símbolo del Dios de los chibchas fusionado con una de las imágenes más corrientes de la Eucaristía en la tradición cristiana.⁴⁰

Si se concede que el americanismo del poeta santafereño radica en la búsqueda de nuestra expresión, podemos comprender el entusiasmo que despertó en el poeta de *Muerte de Narciso* la producción del poeta colombiano de la Colonia: *Es en América en donde sus intenciones de vida y poética, de crepitación formal, de un contenido plutónico que va contra las formas como contra un paredón, reaparecen en el colombiano Don Hemando Domínguez Camargo. El mismo frenesí, la misma intención desatada, el mismo desprecio por lo que los vulgares consideran de mal gusto...*⁴¹ Se percibe, así, que lo biográfico, lo religioso o lo místico no son la finalidad del poema, sino ese deseo de impregnar al relato de una escritura excesiva tanto en su sistema sintáctico de expansiones como en la red de metáforas que establecen el espacio de la imagen poética. Es tomar una forma para someterla a la prueba del fuego en busca de oro de la expresión americana. Hay imitación del Góngora de las *Soledades*, hermético y de difícil desciframiento, pero es una imitación que busca llegar a una nueva lógica poética en donde se da una lectura de lecturas y una escritura de escrituras con las cuales se establece una dependencia, pero también una tensión constante entre el texto y el contexto de sus fuentes. Y como en la cadena de la literatura un texto siempre responde a otros, el texto camargueño, a su vez, se convierte posteriormente en cotexto dentro del *Paradiso* barroco de Lezama. Allí sin mencionar siquiera al autor, se le tributa un homenaje - que sólo el lector de los barrocos capta - cuando se transcribe una octava del poema ignaciano:

*las tazas débilmente cristalinas,
y las que el chino fabricó y conserva
en las que pudre al sol conchas marinas,
con las que antigua sucesión reserva...*⁴²

Este sentido de la intertextualidad es el que nos permite comprender mejor el de la originalidad. Según Borges, *quizá estemos condenados a repetir los mismos versos pero con variaciones preciosas, a contar las mismas fábulas con pequeñas variaciones que son así mismo preciosas, pero ese es nuestro deber.*⁴³ Lezama señala cómo en el caso de Domínguez

40 [...] *corría como válida entre los indios de Tunja una desconcertante explicación del origen del sol y la luna y sobre la creación del hombre. En la oscuridad del mundo no había más personas que los Caciques de Sogamoso, y su sobrino el de Ramiriquí, quienes hicieron, para poblar la tierra, a los hombres de barro y a las mujeres de hierba. "Estaban todavía las tierras en tinieblas y para darles luz mandó el Cacique de Sogamoso al [de] Ramiriquí, que era su sobrino, subiese al cielo y alumbrase al mundo, hecho sol, como lo hizo; pero viendo no era bastante para alumbrar la noche, subióse el mismo Sogamoso al cielo, e hizoze la luna..."* (Miguel Triana, *La civilización chibcha*, Bogotá, Biblioteca del Banco Popular, 1984, p. 70).

41 Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 38.

42 Lezama Lima, *Paradiso* [Edición crítica a cargo de Cintio Vitier], Bogotá, Presidencia de República/Instituto Caro y Cuervo, 1988, p. 421. En la nota explicativa de esta edición crítica, se nos dice que estos versos parecen una cita apócrifa como versos improvisados 'a la manera de' [...] y, como juego cariñoso, hacia el pedante y querido estilo de las "Soledades" (p. 524). En realidad el lector-cómplice encuentra que es una cita de H. Domínguez Camargo y que a él es a quien se rinde homenaje (*Obras*, I, LXVII, p. 61).

43 Jorge Luis Borges, et al. *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, 1985, p. 18.

Camargo más que una voluptuosidad, un disfrute de los dijes cordobeses y de la encristalada frutería granadina, en Hernández Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que los de don Luis, por destruir el contorno conque al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria.⁴⁴ Aquí radica la explicación de lo que timidamente se ha afirmado sobre el poeta barroco de Gachancipá o Turmequé: que el lector o el crítico llegan a sentir que, por momentos, el colombiano es más gongorista que Góngora. Imitar supone un conocimiento del modelo y de sus relaciones. *Pero si imitar es conocer, el escribir involucra el conocimiento de los límites permitidos por la copia. Por lo tanto el conocer se convierte en el poder de subvertir la lógica misma que engendra la copia.*⁴⁵ El negar esta posibilidad es la que lleva a una autora como Jean Franco a considerar que toda la literatura de los siglos XVI y XVII en Latino América se explica como resultado de una *imaginación colonizada*. Según esta visión crítica, *Sor Juana Inés de la Cruz, Sigüenza y Góngora son ejemplos de escritores cuya imaginación estaba encadenada por un ambiente provinciano que les ofrecía horizontes muy pequeños para su talento.*⁴⁶

Otra cosa muy diferente es la que se puede apreciar en el *Poema heroico* de Domínguez Camargo. En él, lo barroco se inicia con la escogencia de la vida del Santo de Loyola como motivo narrativo del poema: *La poesía barroca fecundó muchas veces su espiritualidad en el tema inspirado en la vida de San Ignacio. Santo típico de la Contra-reforma, su prestigio se asentó, desde temprano, en las mentalidades de criollos hispanoamericanos, inspirados por las prédicas y ejercicios de los jesuitas.*⁴⁷ Así lo entiende el primer editor de la obra de Camargo. Sin embargo, aquí mismo se podría hallar otra explicación del por qué la misma Compañía de Jesús se encarga de que el poema quedara cubierto por un pesado manto de olvido por tanto tiempo. El lenguaje barroco de la obra del colombiano encumbra tanto la forma que llega a temerse por el contenido mismo. El lenguaje deja de ser dócil instrumento de expresión de contenidos serios y se revela, para entregarse al afán frenético de crear un espacio barroco de la escritura trazado por la metáfora de otras metáforas que al repetirse se cuestionan. Por supuesto que los discípulos ignacianos no aceptaron el poema de Camargo como la auténtica y elogiosa hagiografía del santo fundador, no obstante que no es el primero en colmarla de *exageraciones, leyendas, profecías, y sucesos maravillosos, pues la intención biográfica está subordinada a la intención hagiográfica, edificante y propagandista.*⁴⁸

44 Lezama Lima, *La expresión americana*, pp. 38-39.

45 Gimbernat de González, *En el espacio de la subversión barroca*, p. 9.

46 Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1980, p. 31. Domínguez Camargo no aparece siquiera mencionado en este texto. Después de todo el trabajo crítico que hemos reseñado es incomprensible.

47 Ricardo Latcham, "San Ignacio de Loyola en los poemas mayores de inspiración jesuita", *Mito*, Año 1, n° 6 (febrero-marzo 1956), p. 460.

48 María Teresa Cristina, "La literatura en la conquista y la colonia", *Manual de historia de Colombia*, 3ª ed. tomo I, Bogotá, Procultura/Colcultura, 1984, p. 543.

En segundo lugar, lo barroco del *Poema heróico* se encuentra en la forma en que la estructura ese espacio textual. La tensión lograda por la manera artificial en que se contraponen los elementos presentados (animales, atuendos, vicios, comidas, etc.). Los dos elementos opuestos no se anulan sino que simplemente se yuxtaponen, aunque fuera del contexto permanecen disociados, para crear una tensión que no se resuelve propiamente en una síntesis dialéctica. Ello explica, demos por caso, que la pesca del atún se asocie a la fiesta taurina (I, LXI). La yuxtaposición, por asociación libre, crea una tensión que no se resuelve. Es lo que el lector encuentra, por ejemplo, en la descripción de las bellezas físicas de la Virgen que se perciben a través del claro oscuro barroco de su *augusta túnica*:

*Acuerda bien, cuanto mejor defiende,
túnica augusta, claramente obscura,
los pechos donde lince amor atiende
dos cúpulas del templo de hermosura:
dos pomos, por quien Ida el suyo enmiende;
dos Potosts de la beldad más pura,
donde en sus venas un licor desata,
de quien es piedra el sol, y él es la plata.*
(II, XLV)

Cuando el lector establece relaciones, esta estrofa se hace aún más densamente barroca: en primer término porque este lenguaje sensual contrasta con la pureza misma de Virgen,⁴⁹ que se alaba en todo el contexto. En segundo lugar, porque al llegar aquí, el lector relaciona esta descripción de la Virgen con la de la madre de Ignacio, que ya ha leído al comienzo del poema, y en donde también percibía esa plenitud de esplendorosa sensualidad:

*Con blanco alterno pecho le flechaba
Madre amorosa, tanto como bella,
de la una y otra eburnea blanda aljaba
de blanco néctar una y otra estrella;
y su labio al pezón solicitaba,
si en blanca nube no, dulce centella,
en aquél Potost de la hermosura,
venas, de plata no, de ambrosía pura.*
(I, XVI)

La complacencia en la reiteración de las mismas imágenes crea en el lector la experiencia de una sensualidad que rebasa las sensaciones visuales o acústicas para llevarlo

49 Meo Zilio encuentra aquí un apoyo para su tesis de que los censores no leyeron el texto completo que aprobaron. Por otra parte explica que *la sensualidad de nuestro poeta no tiene nada de mórbido ni de realmente irreverente puesto que se halla filtrada, purificada y cristalizada, en su completa objetivación sin residuo alguno, más allá de su verbalización misma.* (p. 97)

a encontrar una nueva unidad semántica en las metáforas, finalidad última de un poema cuyo verdadero placer radica en su lenguaje.

En un temerario intento, Gerardo Diego toma un solo verso del poema ignaciano con el fin de *intentar definir una poética y una sensibilidad y para apurar contrastes de siglos y de calidades humanas*.⁵⁰ El verso *maravilloso* es el siguiente: *dulcemente alabastro fugitivo*. Veamos el contexto mínimo que permite su mejor comprensión:

...
*la leche que en su mano transparente,
dulcemente alabastro fugitivo,
por imitarla suavemente dura,
flúida densó al fuego su blancura.*

(IV, CXIV)

Para el poeta español, descubridor de Domínguez Camargo, la leche *queda definida poéticamente, creada o recreada en el bellissimo endecasílabo de tres palabras fundidas con forzada sintaxis latina según el procedimiento de Góngora, dulcemente alabastro fugitivo*. La experiencia poética se da por esa tensión que establece esas tres palabras que conforman una violenta paradoja pues el líquido (leche) es descrito en función de un sólido (alabastro) y luego a éste se le atribuye la cualidad de *fugitivo*. El resultado es *una creación de inesperable unidad en que los tres términos se funden en una única sobrerealidad, en una poetización o realce de la realidad leche*.⁵¹

Otro de los elementos pertenecientes al barroco en el *Poema heróico* tiene que ver con la naturaleza, con las descripciones de bodegones, de banquetes que profusamente se encuentran en el texto. Para Orozco Díaz este es un rasgo predominante en el arte barroco que lleva al predominio de los elementos visuales en la poesía: *Esta orientación favorece, y en parte fundamenta, la ampliación temática que caracteriza al Barroco: la entrada del cuadro de paisaje, de naturaleza, perspectivas e interiores, y así mismo la visión próxima de los elementos de la Naturaleza como las frutas y las flores e incluso de las cosas correspondientes al mundo de lo artificial y de lo inanimado*.⁵² El dinamismo brota aquí también de la lucha entre diversas especies, de sabores afines, de sensaciones disímiles pero casi, diríamos, simultáneos:

*Ladraba sobre el lienzo o lo mordía
un ajo y otro en dientes dividido,
y en su favor la mesa discurría
su deudo el puerro, en cólera encendido;
el motín de estos dos favorecía
el nastuerzo, a su nombre tan nacido,*

50 G. Diego, p. 16.

51 G. Diego, pp. 13-14.

52 Emilio Orozco-Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ed. del Centro, 1974, p. 114.

*que, consanguínea, dulcemente abraza
a su hermana gemela la mostaza.*
(II, CLXXVI)

Pero sin duda alguna en donde mejor se notará ese dinamismo violento del barroco será en esa tensión creada por las continuas mutaciones hiperbólicas que experimenta la realidad, y que el poeta barroco afanosamente busca captar como dinamismo y fluir universal en donde encuentra la esencia de las cosas. Vida y muerte llegan a ser el punto culminante de ese fluir. Esa es la característica de la época barroca según Aguiar e Silva: *la muerte está oculta en todo lo que vive, es todo lo que es frescor y belleza, y el artista barroco siente ansia, y también el amargo deleite, de recordarlo sin cesar.*⁵³ En el poeta colombiano reiteradamente se encuentra ese dinamismo en ese magnífico manual de cocina barroca que se encuentra en su poesía:

*El cadáver agosto de la fruta
que en bálsamo de almíbar se preserva.*

Para Gerardo Diego, esta tensión barroca del más guloso o goloso de nuestros poetas, llega a su culminación en la soberbia estrofa sobre las belicosas langostas; la vida animal se convierte en *suavísimas ruinas* en pro de la vida humana:

*Coronadas morrión, vistiendo escudos,
dorando mallas, argentando golas,
dardos vibrando duramente crudos,
esgrimiendo cuchillas en las colas,
las murallas violando de los nudos,
Belona de la espuma y de las olas,
langostas, en la mesa dan, marinas,
al paladar suavísimas ruinas.*
(III, LXVII)

En definitiva, tenemos en Hernando Domínguez Camargo a un poeta mayor del barroco americano, con sensibilidad e imaginación propias y que a pesar de la dificultad que plantean sus transposiciones, latinismos léxicos y sintácticos, las alusiones mitológicas, los hipérbatos, sus metáforas al cuadrado, vale la pena conocer y leer para poder deleitarnos en la textura de su tramado barroco. En su obra la metáfora se desarrolla creando el espacio americano para la comunicación con toda la cultura universal. La tarea es difícil, pero, como dice el autor de *Paradiso, sólo lo difícil es estimulante [...] una primera dificultad en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica.*⁵⁴ La recompensa no se hace esperar pues *allí donde están los mayores escollos y oscuridades por superar, allí también están,*

53 Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, p. 289.

54 Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 9.

con frecuencia, las mejores recompensas para el lector paciente.⁵⁵ Haría falta una prosificación de cada uno de esos cinco libros, de cada una de sus 8.928 versos, que mediante un trabajo de hermenéutica literaria procurara establecer un primer sentido en esos versos claroscuros. Esta labor permitiría, al mismo tiempo, distinguir el oro de la escoria en un poema que por su extensión necesariamente tiene versos en donde decae la inspiración poética. La segunda dificultad exige - igualmente - un arduo trabajo de historiografía literaria para ubicar la obra del poeta santafereño dentro de un proceso de desarrollo social y literario que destaque las condiciones de su producción artística. En ambas direcciones, todavía falta mucho camino por hacer.

Povzetek

AMERIŠKI BAROK: HERNÁNDO DOMÍNGUEZ CAMARGO

V prvem delu avtor članka predstavi življenjepis kolumbijskega baročnega pesnika (1606-1659) ter literarne kritike povezane z njim. V drugem delu se poglobi v pomen pojma ameriški barok, ki preveva delo Domíngueza Camarga, pri tem se naslanja na ideje Lezame Lime, kubanskega pisatelja in velikega občudovalca kolumbijskega pesnika. Fajardovo in Limovo razumevanje ameriškega baroka je hkrati študija kolonialnega baroka v Ameriki. Avtor razčlenjuje pesništvo Domíngueza Camarga. Zgled ameriškem baročnemu pesniku je Góngora, vendar ga slepo ne posnema, temveč s prilagajanjem svojega pesništva ameriškemu značaju - in prav tu je njegova izvirnost - ga celo prekaša. H. Domínguez Camargo povezuje dve veliki sintezi, ki sta bistvo ameriškega baroka, špansko-inkovsko in špansko-črnsko sintezo. Njegovo najpomembnejše delo *Junaška pesnièev* se kasneje spremeni v kotekst v baročnem romanu *Paradiso* omenjenega kubanskega pisatelja Lezame Lime. Baročna je že izbira tematike *Junaške pesnièev*, gre za življenje Sv. Ignacija de Loyole. Baročne so tudi oblike, v katerih nastaja struktura besedilnega prostora (kopičenje metafor, izredno bogat jezik, čutnost podob, opisi narave, pojedin, zabav).

55 Cristina, p. 542.

EL GENERAL DE GARCÍA MÁRQUEZ: LA DEMITIFICACIÓN DE BOLÍVAR

El General en su laberinto, la última novela de García Márquez ofrece una imagen pagana de uno de los personajes más estudiados de América. El Libertador del escritor de Aracataca origina polémica y enojo entre los puristas que prefieren al héroe mítico sin tantas flaquezas y naturales inclinaciones.

Nadie había mostrado a Simón Bolívar desde una perspectiva mas brutal, tierna y polémica. Gabriel García Márquez presenta al Libertador desnudo, tanto física como emocionalmente.

La novela abarca tan sólo siete meses que empiezan el 8 de marzo de 1830, cuando su sirviente José Palacios encuentra al General en la bañera, en trance. Desde este momento, el lector acompaña a Bolívar en su último viaje, un viaje de recuento, de regreso a la gloria, al combate, a los conflictos políticos y amorosos. Estos siete meses son una involución de los 47 años vividos evolutivamente; algo así como el túnel que se mira hacia dentro, hacia el pasado.

El General es escrupuloso con los dineros públicos y generoso con el propio pues regalaba todo lo que tenía hasta el punto de morir casi en la miseria.

El humanizado héroe de García Márquez, en una autoconfesión, reconoce al final de su vida los grandes errores como fueron la Convención de Ocaña, sus ideas monárquicas, la reelección y el fusilamiento de Manuel Pilar, un mulato de Curaçao se había rebelado contra los blancos.

La pasión de El General abarcaba no sólo la gloria de la batalla sino también las mujeres hermosas. Sus inclinaciones afectivas fueron retribuidas con abundancia física y espiritual. El episodio de las dos noches pasadas con Miranda Lindsay ilustra muy bien su apetencia amorosa. En la primera noche, ella le salva la vida y en la segunda, el Libertador le salva al marido.

La demitificación del héroe por García Márquez ha producido una fuerte reacción en los medios literarios e históricos, a pesar de la profunda investigación realizada por el Nobel colombiano. Para muchos es difícil conciliar la visión oficial de Bolívar con la del héroe plagado de debilidades humanas, y sobre todo morales, pues fue excomulgado por la Iglesia Católica por masón y ateo; un hecho nunca antes ostentado. Belisario Betancourt, el

expresidente colombiano, dice que ante el Bolívar *desnudo*, el lector se queda con *una inmensa desolación, una angustia y una tristeza infinita*.

García Márquez sustenta la creencia de la traición de Santander, un desengaño que contribuye a la prematura muerte de El Libertador. Pilar Moreno de Ángel, después de ocho años de investigación, en su voluminoso libro presenta a Santander, El Hombre de las Leyes, reivindicado. La historiadora replantea el atentado contra Bolívar, el 25 de septiembre de 1828, y no está de acuerdo con la postura garciamarquina.

Gabriel García Márquez ha dicho que *El General en su laberinto* está basada en miles de cartas y documentos que consultó durante tres años, más dos que gastó escribiéndola.

Además de la demitificación moral de El Libertador, el escritor colombiano destruye su ficcional descripción física de mítico héroe romano y lo presenta más bien con facciones negroides; por ello, los aristócratas limeños lo llamaban El Zambo.

En cuanto a su quebrantada salud, García Márquez expone la tuberculosis que lo minaba sin corroerle los desengaños, las traiciones y la ingratitud. Bolívar también padecía de insomnio, diarrea, estreñimiento, crisis de tos y vómito.

El líder americano era impaciente, mal hablado, no miraba a las personas de frente cuando les hablaba y hasta era ambidiestro. También fue un famoso fornicador que a pesar de haber contado con más de 35 amantes, nunca engendró un hijo. Sus verdaderos amores fueron María Teresa Rodríguez del Toro, la esposa que muere a los ocho meses de matrimonio, y la ecuatoriana Manuelita Sáenz, con quien tuvo una turbulenta relación durante ocho años resultando en un amor que aún al final de su vida contaba con toda su confianza.

El lector participa de la soledad del Libertador de América, con su obsesión y sueño de La Gran Colombia, y también de la traición de su gran amigo, el general Santander.

El vencedor del poderío español que participó en muchas batallas nunca sufrió un rasguño; poseía un extraño sentido del humor y se burlaba hasta de sí mismo: a un perro sarnoso y callejero le colocó su nombre. Por otra parte, le encantaban las guayabas y a veces comía tantas que terminaba enfermo; le gustaba dormir en una hamaca y cogerse el cabello con una cinta durante el día para aliviar el calor del trópico.

En *El General en su laberinto* García Márquez emplea menos técnicas mágicorealistas pero esto no deja de conmover al lector que acompaña a Bolívar mientras *él piensa con el rencor en carne viva*.

La obra de García Márquez posee un carácter universal; deleita a los niños de dos a noventa años y lleva el espíritu por una montaña rusa de emociones desde la carcajada fácil hasta la lágrima en flor; algo así como un viaje interno por las venas y los aspectos humanizantes del carnal Bolívar.

Povzetek

GENERAL GARCÍA MÁRQUEZA: BOLÍVARJEVA DEMISTIFIKACIJA

V romanu *El General en su laberinto* (*General v svojem labirintu*) je García Márquez opustil prejšnjo magičnorealistično literarno maniro in se obrnil bolj k zgodovinskim dejstvom. Glavnega junaka, Simóna Bolívarja, ki predstavlja v latinskoameriški zgodovini že skoraj mitološko osebnost, je povsem človeško in zgodovinsko ogolil. Takšna demistifikacija je povzročila številne odmeve in kritike tako v literarnih kot tudi znanstvenih krogih.

ITINERARIO DE UNA ARQUITECTURA POÉTICA: LAS CASAS DE PABLO NERUDA

*a John Wiggins
a José Daniel Wiggins*

Con el advenimiento del gobierno democrático de Patricio Alwyn en 1990, finaliza un legado de terror y despotismo de aproximadamente diecisiete años en Chile. La censura y la autocensura que tanto modificaron el espíritu creativo de la nación se encuentra lleno de energía y apertura y uno de los logros de mayor envergadura después de la derrota de Pinochet consiste en las casas de Pablo Neruda, abiertas después de una clausura obligatoria por la dictadura militar.

Pablo Neruda fue un poeta coleccionista de antigüedades, de botellas azules de caracoles y pipas; también de casas que con su presencia se convirtieron en espacios de poesía con coloridos luminosos y siempre dispuestas al juego. La casa en Isla Negra, comenzada en 1938, habitó que Neruda amó por sobre todas las cosas ya que gran parte de su obra nació en ella, fue abierta meses después de la derrota de Pinochet aproximadamente en septiembre de 1992, mes de la patria y los aromos, pequeños arbustos amarillos que pueblan la primavera chilena.

La casa de Santiago, llamada la Chascona porque tenía un techo de paja desordenado e intrépido, también fue abierta un mes después de la de Isla Negra. Este enero de 1992, una de las casas más queridas de Neruda, *la Sebastiana* en Valparaíso, abrió sus puertas, trepó hasta el aire más puro del cielo y rindió una memoria siempre presente al legado del poeta arquitecto.

Recién ahora, los niños de Chile, los adolescentes, los adultos nostálgicos y siempre enamorados del creador, de *los XX poemas y una canción desesperada* pueden visitar los lugares que el poeta amaba, acercarse a ellos, jugar con los mascarones de proa y llamarlos por sus nombres. La poesía y la democracia florecen nuevamente en mi país y las casas de Pablo Neruda se llenan de docas y flores silvestres. Avancemos en este texto a conocer a dos de ellas.

La Casa de Isla Negra

La casa de Isla Negra fue la primera y la más querida por el poeta. Empezó su construcción alrededor de los 30 y por fin pudo casi terminarla en los 50 con las regalías de su derecho de autor. Los cuartos de esta casa, son más parecidos a la magia que a las

texturas nobles de las maderas. Así Isla Negra creció junto a las enredaderas, junto al viento y al inmenso Océano Pacífico, guardián protector de tanta maravilla.

Cuando Neruda llegó a Isla Negra, él mismo dice que no había ni veraneantes, ni ricos.

Yo fundé Isla Negra con el doctor Raul Bulnes y el capitán de navío Eladio Sobrino. Cuando llegamos no había ricos, ni servicios higiénicos, ni electricidad, ni árboles. Yo los planté, junto con ellos. Y después de treinta años de amar a la Isla, de mis libros escritos en ella, del escribir Carlos Rozas Larraín sobre Isla Negra, de dar su nombre a mi Memorial, de convertirla en sello literario.¹

La casa de Isla Negra se convierte en el habitat por excelencia del poeta, sitio para el ensueño como también para las colecciones de cuanta cosa imaginaba. También para la calidez compartida entre los amigos que siempre llegaban a estas regiones en busca de poesía, buen vino y amistad.

No los escribí en la techedumbre por grandiosos, sino por compañeros.

Rojas Giménez, el trashumante, el nocturno, traspasado por los adioses, muerto de alegría, palomero, loco de la sombra.

Joaquín Cifuentes, cuyos tercetos rodaban como piedras del río.

Federico, que me hacía reír como nadie y que nos enlutó a todos por un siglo.

Paul Eluard, cuyos ojos color de nomeolvides me parece que siguen celestes y que guardan su fuerza azul bajo la tierra.

Miguel Hernández, silbándome a manera de ruiseñor desde los árboles de la calle de la Princesa antes de que los presidios atraparón a mi ruiseñor.

Nazim, aeda rumoroso, caballero valiente, compañero.

¿Por qué se fueron tan pronto? Sus nombres no resbalaran de las vigas. Cada uno de ellos fue una victoria. Juntos fueron para mí toda la luz. Ahora, una pequeña antología de mis dolores.²

En el invierno chileno, una vez que la isla queda tranquila, sin veraneantes y su desolada belleza invita a largas caminatas y reflexiones. En el mes de marzo, cuando los últimos resquicios del verano se perfilan a través de días luminosos, cuando es posible entrar a la casa de Don Pablo. Ya se ha abierto el candado de cobre y las puertas de madera se abren serenas y victoriosas. El patio de la casa está tapizado de unos frondosos pinos verdes con un olor a tierras del sur y a una fragancia inconfundible e inolvidable. Una enorme locomotora roja aparece en el medio del jardín como también una campana que anuncia el

1 Sara Vial, *Neruda en Valparaíso*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Santiago, 1983, p. 115.

2 Pablo Neruda, *The house of Sand*, traducido por Dennis Maloney y Clark Zlotchew, Ediciones Milkweed, Minneapolis, 1990, p. 50.

ritmo de las estaciones y el presagio del tiempo. El mar nos rodea, nos acompaña y celebra nuestra presencia. Somos seres curiosos anodados ante una belleza atávica y magnífica. El mar como dice Neruda pareciera haberse reído de nosotros sus descubridores:

*El viejo océano descubrió a carcajadas a sus descubridores. Sostuvo sobre su movimiento maortes inconstantes, fijianos que se devoraban, samoas comedores de nenúfares, locos de Rapa Nui que construían estatuas, inocentes de Tahiti astutos de las islas, y luego vizcaínos, portugueses, extremeños con espadas, castellanos con cruces, ingleses con talegas, andaluces con guitarra, holandeses errantes. Y que?*³

Continuamos recorriendo estos laberintos luminosos, asombrados, y en nuestro caminar en puntillas entramos a esta casa llena de pasadizos, de rincones para el amor, de piezas clandestinas donde aparecen grandes colecciones de cajas, de pipas, de libros y de mariposas. En una misteriosa pieza al fondo, un gran caballo traído de Temuco, caballo de cerámica y cera, caballo para jugar y crear. Porque para el poeta el juego es la vida:

*En mi casa he reunido juguetes pequeños o grandes, sin los cuales no podría vivir, escribió en sus Memorias. El niño que no juega no es niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre al niño que vivía en él y que le haría mucha falta.*⁴

Extasiados, continuamos la travesía por la casa. Nosotros también pretendemos ser navegantes en tierra firme y nos preguntamos, ¿Cómo nació esta casa?

*La casa... No sé cuándo nació... Era a media tarde, llegamos a caballo por aquellas soledades... Don Eladio iba delante, vadeando el estero de Córdoba que se había crecido... Por primera vez sentí como una punzada este olor a invierno marino, mezcla de boldo y arena salada, algas y cardos.*⁵

En el centro de la vivienda, el mar desparramado y presente, los enormes ventanales presagian maremotos y sargazos, alrededor de las ventanas, enormes botellas azules que reflejan el ritmo y la felicidad de los días. Todo parece estar hechizado en Isla Negra, todo parece ser transportado de y hacia otros tiempos pero por sobre todas las cosas, los mascarones de proa contemplándonos.

En mi niñez, mi madre me solía contar de la María Celeste, que ella también la había visto llorar en los días de sal y tristeza. Ahora yo me acerco a María Celeste pero no parece un mascarón de proa lejano y trasplantado, todo lo contrario, es tan bella porque desde siempre perteneció a estas cosas del Pacífico.

3 Neruda, p. 22.

4 Vial, p. 31.

5 Neruda, p. 42.

Alain y yo la sacamos del mercado de las Pulgas donde yacía bajo siete capas del olvido. En verdad costaba trabajo divisarla entre camas desmanteladas, fierros torcidos. La llevamos en aquel coche de Alain, encima, amarrada, y luego en un cajón, tardando mucho, llegó a Puerto San Antonio. Solimano la rescató de la aduana, invicta, y me la trajo hasta Isla Negra.

Pero ya la había olvidado. O tal vez conservé el recuerdo de aquella aparición polvorienta entre la 'ferraille'. Sólo cuando destaparon la pequeña caja sentimos el asombro de su imponderable presencia.

Fue hecha de madera oscura y tan perfectamente dulce! Y se la lleva el viento que levanta su túnica! Y entre la juventud de sus senos un broche le resguarda el escote. Tiene dos ojos ansiosos en la cabeza levantada contra el aire. Durante el largo invierno de Isla Negra algunas misteriosas lágrimas caen de sus ojos de cristal y se quedan por sus mejillas, sin caer. La humedad concentrada, dicen los escépticos. Un milagro, digo yo, con respeto. No le seco sus lágrimas, que no son muchas, porque me acostumbré a su llanto, tan escondido y recatado, como si no debiera advertirse. Y luego pasan los meses fríos, llega el sol, y el dulce rostro de María Celeste sonrte suave como la primavera.

*Pero, ¿por qué llora?*⁶

Estamos ahora detenidos frente al gran océano Pacífico, es verdad que tal vez se salía del mapa:

El Océano Pacífico se salta del mapa. No había donde ponerlo. Era tan grande, desordenado y azul que no cabía en ninguna parte. Por eso lo dejaron frente a mi ventana.

Los humanistas se preocuparon de los pequeños hombres que devoró en sus años:

No cuentan.

Ni aquel galeón cargado de cinamomo y pimienta que lo perfumó en el naufragio,

No.

Ni la embarcación de los descubridores que rodó con sus hambrientos, frágil como una cuna desmantelada en el abismo.

No.

*El hombre en el océano se disuelve como un ramo de sal, Y el agua no lo sabe.*⁷

6 Neruda, p. 82.

7 Neruda, p. 18.

Más allá del mar se encuentra la arena delicada, suave, a veces oscura y misteriosa. La arena donde las huellas de los caminantes dibujan el ritmo del amor y de la soledad. Desde muy niña cuando mi madre y yo íbamos a caminar a Isla Negra distinguíamos la enorme figura de don Pablo con un auténtico poncho traído de la remota araucaria haciendo piruetas y gestos de felicidad mientras caminaba turbado, meditando tras la arena de Isla Negra:

Estas arenas de granito amarillo son privativas, insuperables, (la arena negra se adhiere a la piel, al vestido, son impalpables e intrusas). Las arenas doradas de Isla negra están hechas como pequeñísimos peñascos como si procedieran de un planeta demolido, que ardió lejos, allá arriba, remoto y amarillo.

Todo el mundo cruza la ribera arenosa y agachándose y buscando, removiendo, tanto que alguien llamó a esta costa "la Isla de las cosas Perdidas".

El Océano es incesante proveedor de tablones carcomidos, bolas de vidrio verde o flotadores de corcho, fragmentos de botella ennoblecidos por el oleaje, detritus de cangrejos, caracolas, lapas, objetos devorados, envejecidos por la presión y la insistencia. Existe entre espinas quebrizadas o erizos minúsculos o patas de jaiva morada, el serpentina cochayuyo, nutrición de los pobres, alga interminable y redondo como una anguila, que resbala y brilla, sacudida aún en la arena por la ola reticente, por el océano que la persigue. Ya se sabe que esta planta del mar es la mas larga del planeta creciendo hasta cuatrocientos metros, prendida como un titánico chupón al roquerío, sustentándolo con una división de flotadores que sostienen la cabellera del alga macrocritis con millares de tetitas de ámbar. Y como en el territorio andino vuela al cóndor y sobre el mar chileno se reúnen planeando todas las familias del albatros y como el cachalote o ballena dentada se sumergió en nuestras aguas y aquí sobrevive, somos una pequeña patria de alas muy grandes, de cabelleras muy largas sacudidas por el gran océano, de presencias sombrías en las bodegas del mar.⁸

La casa de Isla Negra, sitial amado y construido con la exquisita sabiduría de un poeta coleccionista de lo verosímil y de lo inverosímil, desafía todas las leyes de la lógica arquitectónica, la de simetría de los espacios. Pienso que es una casa para la poesía y la felicidad. Llegar a ella es participar en los laberintos de lo ensoñado de una belleza que tan sólo puede ser nombrada con los nombres de la poesía.

Nos alejamos de Isla Negra, el sonido nostálgico de las campanas, la locomotora rojiza anunciando la llegada de algunos visitantes invisibles, la tarde en Isla Negra con sus colores,

8 Neruda, p. 26.

malvas marinos y bermellones. También nos despedimos del mar, de la María Celeste y de las ágatas que reposan en la arena como melenas marinas.

Pero de donde vienen a mis manos sestas ágatas! Cada mañana aparecen frente a mi puerta, y es la arrebatina auroral, pues algún extraviado pastor de tierra adentro, o Gonzáles Vera, o Lina o Marta pueden disputar pequeñas piedras translúcidas a los Yankas, mariscadores de oficio, que, al pie del mar, acechan la mercadería, y se creen con derecho a cuanto bota la ola.

Lo cierto es que ellos me madrugaron siempre y he aquí una vez más el tesoro que me manda el mar, solo en sus manos, a tanto la piedra o las cien piedras o el kilo o el tonel.

Y en la mano las misteriosas gotas de luz redonda, color de la miel o de ostra, parecidas a uvas que se petrificaron para caber en los versos de Gentil de Espinosa, suavemente espolvoreados por alguna deidad cenicienta, horadadas a veces en su centro por algún agujijón de oro, socavadas como por la más diminuta de las olas: ágatas de Isla Negra, neblinosas o celestes, suavemente carmíneas o verdíverdes, o avioletadas o rojizas o ensaladas por dentro como racimos moscateles: y a menudo estáticas de transparencia, abiertas a la luz, entregadas por el panal del océano al albedrío de cristal: a la pura pureza.⁹

La Sebastiana

Este 20 de enero de 1992 se inauguró en Valparaíso la Sebastiana, otra de las casas del poeta que también se mantenía cerrada por decreto militar. Si la casa de Isla Negra representa lo marino, los orígenes, el encuentro con la sal y el agua, los comienzos del río, la Sebastiana representa el aire y el cielo, es decir, el mar desde la altura. No es extraño que Neruda haya escogido este puerto desordenado excéntrico y colorido para vivir. En numerosas ocasiones, cuando le preguntaban a Neruda si era de Chile, él respondía que no, que era de Valparaíso.

Sara Vial, la insigne poeta de Valparaíso, afirma lo siguiente cuando habla de la *Sebastiana*:

Es preciso amar la gaviotas para hallarla y comprender los barcos, para quedarse en ella. Para llegar a su mundo lunar, se atraviesa por susurrantes cortinas de mostacillas multicolores, bocas de viejos fonógrafos, caja de música y antiguos grabados que ascienden con veleros, caballos y pájaros. Una policromía de bermellones, azules o azafranes por fuera y, por dentro, el mundo de un anticuario poeta

9 Neruda, p. 28.

*que crea sus casas como juguetes encantados, para alegrar a sus amigos, a su corazón, o a los niños que no llegaban a jugar aun con las bolas de vidrio llenas de flores y mariposas o el caballito de carrusel, oscilando frente a la chimenea blanca.*¹⁰

Para llegar a la Sebastiana hay que desplazarse a través del famoso camino de cintura, colección de curvas peligrosas pero exquisitas, que viajan, que gravitan por numerosos cerros con nombre de peligro y poesía: Cordillera, Cerro Alegre - Mariposa.

Escamoteada tras un teatro, con una enorme pared azul en un callejón casi invisible con vecinos humildes y generosos, ahí está la Sebastiana muy cerca del cielo. Es una casa que jamás fue terminada lo que acentúa su belleza y su grato misterio. En un septiembre del 63 Neruda la inaugura. En el mes de la patria de los volantines y de las flores que crecen silvestres y mágicas:

*Una rama de aroma, una mimosa,
fragante sol del entumido invierno,
compré en la Ferie de Valparaíso.*¹¹

Llegamos muy temprano a la Sebastiana, somos los primeros en entrar a la casa de los ensueños. A mi hijo de cuatro años ya le fascinan estas extrañas escaleras, el mismo Neruda dice lo siguiente al respecto en una prosa publicada en Alemania:

*Escaleras que a medio camino diéron nacimiento a un cardo de flores púrpureas.
Escaleras que subió el marinero que volvía de Asia y que encontró en su casa una nueva sonrisa o una ausencia terrible!
Escaleras por las que bajó como un meteoro negro un borracho que caía!
Escaleras por donde sube el sol para dar amor a las colinas!
Si caminamos todas las escaleras de Valparaíso habremos dado la vuelta al mundo.*¹²

Nosotros nos dirigimos rumbo al cielo, llegamos a la sala, el rostro de Valparaíso aparece en su fulminante belleza con los barcos coloridos son el sonido a viajes y a nostalgia. Neruda, solo, pasa mucho tiempo ensimismado y detenido en el movimiento de los buques y en la noche los ve cabalgar iluminados, llenos de brujería y magia. El mismo, al hablar del puerto y sus colores, nos dice:

Porque, de todos modos, las casas se hicieron colores y en la misma construcción se juntaron el maranto a el amarillo, el carmín y el cobalto, el verde y el púrpúreo. Así cumplió Valparaíso su misión de puerto verdadero, de navío encallado, pero viviente; de nave con sus

10 Vial, pp. 9-10.

11 Vial, p. 14.

12 Vial, p. 15.

*banderas al viento. Y el viento del Océano Mayor merecía una ciudad de banderas.*¹³

De todas las ciudades chilenas, Neruda guardaba para Valparaíso un amor especial y escribió versos dedicados a este puerto de ensueño como de una arquitectura desbordada:

*Señor capitán, dejadme partir
a extender las velas, a extender las velas
de mi bergantín.
El cielo nublado
que no quiere abrir,
la mar está brava, la mar está
brava
y no quiere partir.*

*No siento el barco, no siento el barco,
que se perdió
siento al piloto, siento al piloto
y a su tripulación.
Pobres muchachos, pobres marinos
de corazón.*

*que la mar brava
que la mar brava se los llevó.
Salió de Jamaica cargado de ron
a extender las velas, a extender las velas
rumbo a Nueva York.*¹⁴

Continuamos el ascenso hacia el último piso, en la Sebastiana hay enormes claraboyas y ventanas, las gaviotas se confunden con los peces extraviados, todo es azul, malva y rosa. En el último piso, la cama de fierro de Neruda en un ángulo perfecto siempre en dirección al mar, como si fuera a lanzarse hacia esas aguas turbias e iluminadas. En Isla Negra, también la cama del poeta pareciera siempre dispuesta a flotar hacia el mar e integrarse de una sola vez con el origen del agua.

Descendemos mareados de dicha y nosotros también Valparaíso nos deslumbra,

*Valparaíso oscuro arde en la arena del Pacífico como una ascua fría,
como una estrella de mil puntas. Valparaíso me usurpó, me sometió a
un dominio, a su disparate: Valparaíso es un montón, es un racimo de
casas locas, es un pájaro que cae sobre tu cabeza, es un niño pobre
entre los fierros viejos, es una mujer agobiada, es una distancia. Una
pareja, una cama, Valparaíso es una escalera y tres cebollas, otra*

13 Vial, p. 16.

14 Vial, p. 19.

*escalera que conduce a las nubes, y otra que nos invita a las ávidas
ajenas, a la intimidación escurridiza que nunca alcanzaremos a
compartir sino con los escalones pisados por un millón de pies que
pasaron enfundándose en las sábanas del día Domingo, cuando todo
corre escalas arriba, hacia los cerros, hacia las familias numerosas,
hacia la pobreza de arriba, pobreza orgullosa y férrea templada en
todos combates de tierra y mar.¹⁵*

Una vez más me dirijo al cuarto del ensueño, el catre de bronce es pequeño pero me imagino a Pablo de Neruda y Matilde Urrutia mirando enamorados el zarpazo y la llegada de los barcos, haciendo poemas con las miradas porque en la Sebastiana todo es posible:

*Yo construí la casa.
La hice primero de aire.
Luego subí en el aire la bandera
y la deje colgada
del firmamento, de la estrella, de
la claridad y de la oscuridad.*

*Cemento, hierro y vidrio
eran la fábula,
valían más que el trigo y como el oro,
había que buscar y que vender,
y así llegó un camión:
bajaron sacos
y más sacos,
la torre se agarró a la tierra dura
- pero, no basta, dijo el Constructor,
falta cemento, vidrio, fierro, puertas,
y no dormí en la noche.*

*Pero crecía,
crecían las ventanas
y con poco,
con pegarle el papel y trabajar
y arremeterle con rodilla y hombre
iba a crecer hasta llegar a ser,
hasta poder mirar por la ventana,
y parecía que con tanto saco
pudiera tener techo y subirla
y se agarrara, al fin, de la bandera
que aún colgaba del cielo sus colores.¹⁶*

15 Vial, p. 22.

16 Vial, p. 16.

Las casas de Neruda han vuelto de abrirse, como se abrió el país de una dictadura dura y siniestra, dándole la bienvenida a los exiliados, a los censurados, refugio a los torturados. Los niños hacen excursiones a Isla Negra y a Valparaíso, se llenan de mar y aire, sobre todo aquellos que nunca han visto el mar. Los jóvenes adolescentes continúan repitiendo los ritos del amor y graban en los troncos corazones y poemas de don Pablo. Todo esto nos hace pensar que la poesía en Chile, en Latinoamérica, florece que aun es posible oír a pescadores recitar los poemas de Neruda, que aun es posible ver a los niños de las escuelas decir con júbilo que irán de paseo a visitar las casas del poeta.

En el gobierno democrático de mi país se abrieron las casas de Neruda, se abrió la poesía y la vida transcurre libremente como los senderos de agua y tierra.

Povzetek

ITINERAR PESNIŠKE ARHITEKTURE: HIŠE PABLA NERUDE

Po sedemnajstih letih Pinochetove diktature je čilska kultura ponovno zaživela svobodno. Tako so ponovno odprli očem javnosti zapuščino Pabla Nerude. Sem sodita tudi dve hiši v Isla Negra in *La Sebastiana* v Valparaíso, kjer je Neruda preživel dobršen del svojega ustvarjalnega obdobja. Tamkajšnja pokrajina, notranjost hiš in številni predmeti, ki jih je pesnik zbiral, so ga vseskozi navdihovali, kar kažejo tudi številne navedbe iz njegovih izvornih besedil.

LA FUERZA DE LA SANGRE, BEYOND A REASONABLE DOUBT: LA CUESTIÓN DEL DOBLE FINAL

En noviembre de 1990, durante el Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Alcalá de Henares, la profesora Ellen Lokos de la universidad de Harvard, USA, en la comunicación titulada *Máscaras, mentiras, matrimonio final: la ejemplaridad de 'La fuerza de la Sangre'*, proponía a los congregados leer el texto cervantino objeto del estudio a partir de un supuesto *doble final* del mismo, o mejor, en sus propios términos, teniendo en cuenta la existencia de un *final* textual basado en elementos objetivos: la conclusión material del relato; frente a una *clausura* efectiva, basada en elementos de carácter esencialmente críticos, que apelarían, en última instancia, a la coherencia interna de este. De modo que el final objetivo de *La Fuerza de la Sangre* lo constituiría la feliz y prolífica descendencia anunciada, en tanto que la *clausura* o *verdadero final* del relato, en contra de ese final considerado postizo e impuesto por condiciones ajenas al mismo, lo constituiría el silencio de sepultura que sigue a la inesperada resolución del conflicto planteado

*Llegóse, en fin, la hora deseada, porque no hay fin que no le tenga.
Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio...*

Verdadero final que, según Ellen Lokos, multiplica la naturaleza ejemplarizadora de lo narrado: el hundimiento irremediable de la condición femenina en el silencio humillante del hogar patriarcal.

Mi intención en este breve escrito es mostrar como no es preciso apelar a tales extremos para establecer la naturaleza *ejemplar* de la novela cervantina, ni aun su interpretación *subversiva* de la realidad. Para lo cual enfrentaré (en un verdadero tirabuzón crítico) el texto cervantino con otro de carácter bien distinto y lejano en el tiempo: el film realizado en 1956 por el director de cine vienés Fritz Lang (1890-1976), titulado *Beyond a Reasonable Doubt*; precisamente el último y uno de los más representativos de su prolongada etapa americana.

Si el nervio argumental de la tesis sostenida por la profesora Ellen Lokos se basa en que la conclusión de un relato, cualquiera que éste sea, puede ser percibida bien como un *final impuesto* por cierta presión externa; esto es, por un conjunto de circunstancias sociales, políticas o culturales ajenas al texto; o bien como un *final específico*, basado en la coherencia interior del relato, ese conjunto de leyes e intuiciones inmanentes que operan en un texto

dotándolo de cohesión e identidad; nada más adecuado para ayudarnos a comprender esto que el análisis de un film que se entronca indefectiblemente en la tradición del doble final, tan característica del cine de Hollywood a partir de los años cincuenta, en pleno McCarthyismo.

Además, la figura de Fritz Lang, un hijo del viejo Imperio Austro-húngaro en el Hollywood del *star system*, no deja de recordarnos por su *anomalía*, al Cervantes aventurero y humanista rezagado en el corazón de la Contrarreforma. Pero, sobre todo, es ese idealismo pesimista y romántico que contempla cómo *el hombre se debate con un destino personal y pierde inevitablemente*¹, fundamento del universo cinematográfico de Lang, lo que hace más sugerente, si cabe, el encuentro entre ambos creadores.

El argumento de la novela cervantina es conocido por todos, una doncella, violada una noche de verano, tras una peripecia marcada por lo azaroso, al cabo de siete años, descubre y finalmente se casa con su agresor, joven impetuoso y crápula de noble cuna toledana.

El film de Lang trata de la pena de muerte, al menos aparentemente. Garrett, un novelista a punto de casarse con Susan, hija de un famoso editor de un diario liberal que cuestiona públicamente el poder absoluto del Estado para imponer la pena máxima, la *muerte legal*; se ve implicado en una azarosa trama, urdida por el padre de la novia con el fin de desenmarcar la injusticia radical de la muerte de un inocente a partir de la acumulación casual de pruebas circunstanciales. Cuando finalmente es acusado y condenado a muerte por un crimen que, estamos convencidos, él no ha cometido, Austin Spencer, padre de Susan e inductor de la trama, es atropellado por un automóvil y las pruebas exculpatorias de Garrett se pierden irremediabilmente; un inocente va a ser ajusticiado por un error de la Justicia misma. Todo parece encajar con la tesis inicialmente propuesta: el horror y la brutalidad de la *muerte legal*; sin embargo, en una cabriola final del argumento, Garrett se descubre como verdadero asesino de la corista Patty, en realidad, la mujer legal de Garret, que impide a éste su matrimonio con Susan.

Esta imprevista especie de justicia poética se consume irónicamente cuando Susan, a pesar de que los documentos exculpatorios de Garrett han sido casualmente hallados y el Gobernador está a punto de firmar la libertad del novelista, decide la condena de su novio denunciándolo como verdadero asesino, aunque ello signifique su muerte y la afirmación de todos aquellos valores que su padre y ella misma, después de su trágico accidente, han combatido desde el periódico.

Según Ellen Lokos, las condiciones externas que debieron influir en esa especie de *happy end* con el que concluye la novelita de Cervantes, estarían relacionadas con el control ideológico establecido por la cultura inquisitorial de la Contrarreforma, tanto como con la dependencia económica y la inestabilidad social del autor, sometido a los caprichos del mecenazgo.

1 Andrew Sarris, en *Film Culture*, n° 28. 1963.

Del mismo modo, habría que pensar que el inesperado giro del film de Fritz Lang guarda estrecha relación con el código Hays, con la cultura inquisitorial impuesta por el McCarthysmo, y con las condiciones de la industria y la producción cinematográfica del Hollywood de aquellos años, en que el director no es más que un asalariado al que no se le reconoce la propiedad intelectual de la obra realizada, sujeto siempre a las presiones de guionistas y de productores.

Pero existe otra posibilidad, que la conclusión de ambos textos se ajuste a una coherencia interna imprevista y paradójica.

Interpelado por Peter Bogdanovich, contesta Fritz Lang² (Dana Andrews es Garrett; Joan Fontaine es Susan)

'Tenía mucho miedo del final. Mostraba a Dana Andrews durante una hora y cuarenta minutos como un hombre limpio y maravilloso, y en dos minutos muestro que es un hijo de perra. Estaba muy asustado.

¿No era la traición de Joan Fontaine en ese momento mucho más reprobable que cualquier cosa que había hecho Andrews?

De nuevo, podría hablar de esto durante mucho tiempo. Olvidemos su carácter por un momento - creo que tiene razón usted al pensar así -, pero supongamos que es una chica dulce, maravillosa y comprensiva, y que de pronto descubre que el hombre al que ama es el mayor hijo de perra. ¿no le abandonaría?

Abandonarle es una cosa, traicionarle es otra.

¿Quiere que ella se convierta en su cómplice? ¿Que luego él vaya y mate otra vez? Como dije, podríamos hablar mucho sobre esto.

Sin embargo, en la película, usted la había presentado como el tipo de persona que haría lo que hizo, y aun así resultaba terrible.

Acaba usted de decir: 'Usted la presentó'. Exacto. Esta es, otra vez, la misión del director. *Tentó* que hacerlo, o todo se desmorona al final. Pero ella no es más que un ser humano; es un ser humano igual que las personas que a usted no le gustan de *While the City Sleeps*.

¿Diría usted que ella era un retrato de la mujer puritana americana?

2 Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en America*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972., pp. 96, 97.

Yo sólo he tenido muy buenas experiencias con mujeres americanas. No sé que experiencia habrá tenido usted... Era un tipo de mujer.

¿Tuvo problemas con el productor de este film?

Tuve una pelea infernal con él acerca de las escenas de las celdas de los condenados. Vino y me dijo: 'Fritz, hazlas muy reales'. Le dije: 'Tendrás problemas con la Oficina Central o con los distribuidores ante los que eres responsable'. Dijo: 'No'. Entonces uno de esos típicos pequeños espías - que están siempre en el estudio cuando uno está rodando - fue a la Oficina Central, y el productor fue convocado ante ellos. Volvió echando humo y me dijo: '¡Hijo de perra, no está ya en la Ufa! ¿Por qué estás rodando escenas tan crueles?' No fue mi primera pelea. Tuve otras peleas con él. Estaba asqueado. Le dije a mi montador, Gene Fowler, lo que quería, para saber que la película estaría en buenas manos, y me fui. Entonces, cuando todo estaba terminado, el productor empezó de pronto a estar amable otra vez: 'Pero no querrás dejarme ahora, ¿no?' Le dije: 'Sí, estoy asqueado y harto de ti'. Me fui. Reconsideré el pasado - cuántas películas habían sido mutiladas -, y como no tenía la menor intención de morir de un ataque cardíaco, dije: 'Creo que dejaré esta carrera de ratas'. Y decidí no hacer películas aquí nunca más."

¿Qué acción, pues, resulta más condenable, la fría decisión de Susan o el asesinato de Patty? Pero, lo que es más importante, en medio de esa tensión constante y agobiante entre el creador y su medio, ¿cuál ha sido la verdadera intención del autor? ¿cuál, su posición frente a lo narrado?

En *La fuerza de la Sangre*, Leocadia y Estefanía, la madre del agresor, han puesto en pie una calculada estrategia, cuyo fin es precisamente el matrimonio. Como ha señalado Harry Sieber³, la felicidad conyugal de los amantes viene a ser, en última instancia, el azaroso fruto de la violencia y del engaño. Otras interpretaciones, por lo contrario, ven en el desarrollo y conclusión del relato cervantino un todo discursivo encaminado bien a la exaltación de la familia cristiana⁴, bien a la representación del tránsito místico del pecado a la redención⁵. Sea como fuere, el aspecto más interesante de la tesis sostenida por la profesora norteamericana, aquel que identifica a Leocadia con la fuerza de la alocución y a Rodolfo con la brutalidad de la violencia elemental, muestra una nueva vertiente aleccionadora, si se considera el final del relato como el postrer triunfo de la primera sobre la segunda. ¿No es tal vez una sutil y corrosiva paradoja que el honor del agresor sea

3 Harry Sieber, edición de *Las Novelas Ejemplares*, Madrid, Cátedra, 1990.

4 Nina M. Scott, "Honor and Family in *La fuerza de la sangre*" en *Estudios de Hispanifila*, 46, 1977, pp. 125- 132.

5 Joaquín Casaldueiro, *Sentido y Forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid, Gredos, 1974.

finalmente rehabilitado por la capacidad razonadora de su víctima? ¿Hay, además, alguna otra probabilidad, aparte de la prostitución o del monacato, que garantice una relativa emancipación a las mujeres del siglo XVII?

Ahora bien, si la profesora Lokos ha propuesto una lectura de la novela a partir de un supuesto doble final, es porque ello puede ser, hasta cierto punto, justificado con datos procedentes del propio texto, aunque sus conclusiones no aumenten, como se pretende, la naturaleza *ejemplar* del mismo; puesto que tal naturaleza deviene no de la tesis sostenida explícita o tangencialmente por el autor, sino, como sostiene Riley⁶, del ensanchamiento del horizonte estético y literario promovido por Cervantes al integrar la *perspectiva del lector* y su consiguiente libertad de interpretación en la obra literaria.

Es esta inapreciable aportación de Cervantes a la novela y al arte contemporáneo, en general, la que sirve de fundamento estético a la obra de Fritz Lang y a gran parte de la literatura moderna, dotándola de una potencialidad interpretativa abierta y multivalente. Lo *ejemplar*, por tanto, es un concepto cervantino de carácter esencialmente estético, que resulta finalmente ético al afirmar la libertad individual de interpretación de la realidad.

Para concluir, señalaremos como en ambos textos se proponen una serie de indicios que anuncian el final paradójico de los mismos.

Con respecto al film de Lang, destacaría tres: el diseño del personaje de Susan, que, como señala Bogdanovich, al denunciar a su prometido parece satisfacer uno más de sus exigentes caprichos; aquellos de los que habla, al comienzo de la película, su padre, cuando previene a Garrett. En segundo lugar, el hecho mismo de que este, a punto de casarse, acepte la arriesgada puesta en escena, con lo que el tono del film queda inmediatamente establecido. Y, por último, un detalle argumental aparentemente trivial, la mancha de tabaco en la caja de cerillas hallada en el lugar del crimen.

Así, pues, ¿cuál es el verdadero tema de *Beyond a Reasonable Doubt*, la pena de muerte o, como en otros tantos films de Lang, recordemos los bellos y patéticos ejemplos de *Rancho Notorius* (1952) o *You Only Live Once* (1937), la azarosa derrota del individuo, incapaz de modificar su fatal destino?

En cuanto a la novela de Cervantes, Leocadia acepta incondicionalmente el código de la honra entendida como *opinión pública* y, en consecuencia, establece toda una estrategia de ocultamiento y, una vez favorecida por el azar-providencia, de reintegración, cuyo solo objetivo es el matrimonio

viendo también tan cerca de sí al que ya quería más que a la luz de sus ojos..., comenzó /Leocadia/ a revolver en su imaginación lo que con

6 Edward C. Riley, *Teoría de la Novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

Rodolfo había pasado. Comenzaron a enflaquecerse en su alma las esperanzas que de ser su esposo su madre le había dado...

Además, han transcurrido siete años, y algo extraordinario debe suceder. El carácter ambivalente de la conclusión del relato tiene más que ver, así, con ciertos objetivos que definen la Poética cervantina: con la explícita propuesta de un *texto abierto y ejemplar* que no excluya la actividad interpretativa del lector; con el reto de hacer verosímil un *desatino*; o con la aplicación sistemática de estructuras narrativas basadas en la antítesis simétrica, la oscuridad silenciosa del orden restablecido⁷; que la toma de posición específica de Cervantes respecto a la condición femenina y la inevitable presión del medio cultural y político.

No obstante, Cervantes y Fritz Lang enuncian artísticamente, con ironía y cierta tristeza, las condiciones totalitaristas que emanan de los otros individuos, del destino, y de la colectividad social, entendida como suma de valores sobre los que se asienta el Estado, y que entretejen irremediabilmente nuestra derrota.

Povzetek

MOČ KRVI, BEYOND A REASONABLE DOUBT: PROBLEM DVOJNEGA KONCA

Harvardska profesorica Ellen Lokos je na kongresu cervantistov leta 1990 razvila tezo o dvojnem koncu kakršnekoli pripovedi: o koncu, ki ga bralcu vsiljuje zunanje okolje, v katerem je besedilo nastalo (družbene, politične ali kulturne okoliščine) in o specifičnem, literarnokritičnem koncu, ki temelji na notranjem ustroju besedila. Kot primer navaja znano Cervantesovo vzorno novelo *La Fuerza de la Sangre* (*Moč krvi*), ki je nastala v času inkvizicijske kulture, usmerjene proti reformaciji.

Avtor prispevka polemizira z omenjeno tezo in navaja kot primer film Fritza Langa *Beyond a Reasonable Doubt*, posnetega v avtorjevem hollywoodskem obdobju in v času McCarthyjeve gonje, ki se kot totalitarni čas lahko primerja s Cervantesovim. Zaključuje, da gre v obeh primerih za odprti besedili, ki problematiko dvojnega konca v interpretaciji dolgujeta bolj avtorjevi poetiki in jasnovidnosti kot zunanjim okoliščinam.

7 Robert V. Piluso, "La Fuerza de la Sangre: un análisis estructural", en *Hispania*, 47, 1964, pp. 485-490.

LINGÜÍSTICA

LOS IDIOMAS IBERORROMÁNICOS EN LOS *ELEMENTOS DE LINGÜÍSTICA ROMÁNICA DE* PETAR SKOK

1. La cultura hispánica, una de las más prestigiosas del mundo, está presente también, desde hace mucho tiempo, entre las naciones eslavas meridionales. Además de evidentes influencias literarias (véase el recientemente aparecido primer tomo de nuestra revista), un elemento de esta presencia es el conocimiento de las lenguas románicas de la Península Ibérica, en primer lugar naturalmente del castellano. En las páginas que siguen entendemos el estudio de las lenguas iberorrománicas a nivel universitario, lo que abarca además la evolución de los tres idiomas desde el latín hasta su estado actual: es decir, su gramática histórica (el término es, desde hace algún tiempo, un tanto odioso, pero claro y cómodo). Más aun, el estudio histórico de las lenguas iberorrománicas incluye también la comparación con otros idiomas emparentados (gramática románica comparativa) y la determinación del lugar de los idiomas románicos de Iberia en la Romania. Estas disciplinas, que a primera vista pueden parecer reservadas a especialistas de lingüística histórica románica, son en realidad importantes partes de la cultura de una nación, y son una de las no mínimas piedrezuelas del gran mosaico llamado Romania.

2. En estas páginas querríamos presentar a los lectores de *Verba Hispanica* la descripción de los tres idiomas (castellano, portugués, catalán) en una de las principales obras del mayor romanista croata, profesor de lingüística románica de la Universidad de Zagreb, Petar Skok (1881-1956). Una tal presentación puede ser interesante desde varios puntos de vista. Uno es inmanente a la cultura ibérica, como ya hemos dicho; otro, es la recepción de esta materia entre los eslavos meridionales; el tercer punto de vista es el lugar de la lingüística iberorrománica en toda la obra de Skok; en fin, la investigación del citado manual de Skok permitirá evaluar el progreso de nuestra ciencia en los cincuenta años que nos separan de la publicación de la obra (Zagreb, 1940). Esperamos poder ilustrar todos estos aspectos.

3. El nombre de Petar Skok, aún a 36 años de su muerte, sigue gozando de renombre en el ámbito de la lingüística románica, y no solamente románica, sino también de los países eslavos meridionales y de extranjero. Efectivamente, además de ser romanista, P. Skok fue también balcanólogo (él mismo fue uno de los creadores de esta disciplina), eslavista, profundo conocedor de los idiomas balcánicos, autor del primer diccionario etimológico de la lengua croata o servia (Zagreb, 1971-1974) pero, sobre todo, durante toda su vida, fue investigador infatigable de la romanidad balcánica en sus dos modalidades: el rumano y el dalmático (son muchos y aún hoy fundamentales los estudios de Skok sobre el latín

balcánico y sus residuos en los idiomas eslavos de estas áreas). Aunque en primer lugar especialista de latín balcánico y de rumano, Skok fue un romanista completo y gracias a esto pudo darnos el primer y hasta hoy día único manual de lingüística románica, *Osnovi romanske lingvistike (Elementos de lingüística románica)*, publicado en tres tomos en el año mencionado. Como ilustración del lugar que en el *magnum opus* romanístico de Skok ocupan los idiomas iberorrománicos, están destinadas las páginas de esta contribución.

4. El manual de Skok es un tanto asimétrico: el primer tomo se divide en dos partes (A: *Problemas histórico-culturales y problemas de lingüística general*; pp. 1-148; en adelante citamos las páginas sin *p(p)*; B: *La fonética histórica de los idiomas románicos (vocales acentuadas*; 149-279); el segundo tomo (1-192) trata de la fonética histórica de las vocales átonas y de las consonantes, con dos apéndices (Vocales latinas en las sílabas átonas del francés, 32-43; Evolución de las consonantes latinas en el francés, 113-182); el tercer tomo es dedicado a la morfología histórica de las lenguas románicas (1-212). En el prefacio al tomo III el autor declara que con este tomo los *Elementos* no se terminan, ya que es preciso también exponer con método comparativo la formación de palabras, la semántica, la estilística y la sintaxis de los idiomas neolatinos. Skok admite no haber enseñado aún estas materias y por lo tanto no querer aventurarse en ellas, expresando al mismo tiempo la duda de si podrá hacerlo en el futuro. Como sabemos, su duda, desgraciadamente, se mostró justificada, pues Skok no llegó nunca a escribir estas partes de su manual.

5. Los principios teórico-metodológicos en los cuales se basa la obra de Skok son el método neogramático (con todos sus lados positivos y negativos) y la constante comparación de los resultados románicos con sus respectivas fuentes latinas. De neogramático que fue durante toda su vida, Skok opera con el latín vulgar opuesto al latín clásico como dos lenguas. Cada capítulo, dedicado a un tema románico, es precedido de un análisis del estado latino (esto se ve con mayor claridad en el vocalismo tónico y en el verbo). La presentación, como ya ha sido dicho, no es estructural (con todo que en la época de la publicación existían ya varias corrientes estructuralistas), sino completamente neogramática, *atomista*. De vez en cuando aparecen los términos *fonema* y *morfema*, pero no en la acepción estructural sino con significados bastante imprecisos, equivalentes más o menos a *sonido* y *forma* respectivamente. En un pasaje (I, 203-204) Skok menciona explícitamente la escuela de Praga, declarando que esta escuela puede tener importancia para la lingüística histórica, pero no necesariamente, y que este método, proveniente del estudio sincrónico o estático de F. de Saussure, no puede de ninguna manera ser tan útil a la gramática histórica como la dialectología, la fonética experimental y la geografía lingüística. En todo el manual, es ésta la sola mención explícita a las teorías modernas y, como vemos, muy escéptica, aún más francamente negativa.

6. La primera parte (A) del primer tomo trata de lo que se define a menudo como historia externa de las lenguas y su extensión geográfica. En la introducción se menciona (15) la importancia del español en el Mediterráneo y especialmente para nuestros emigrantes en América Latina. Los capítulos que siguen llevan estos títulos: 1) *Factores históricos en la evolución de las lenguas románicas*; 2) *Dialectos románicos, lenguas literarias y sistemas gráficos*; 3) *Criterios de unidad y de diferenciación de las lenguas románicas*; 4) *Literaturas románicas, lenguas literarias y sus vocabularios*; 5) *Contactos lingüísticos*

interrománicos; 6) *Lenguas románicas y lenguas periféricas (y su relación con la civilización mundial)*; 7) *La difusión de las lenguas románicas en el mundo*.

7. En el primer capítulo poco se dice de los idiomas que aquí nos interesan. Los vascongados son el resto de la población indígena en los Pireneos orientales (26); hay elementos ibéricos en español y en portugués y muchos latinismos en el vascuence (29);¹ para los dos idiomas iberorrománicos principales es importante el descubrimiento de América (38; párrafo muy breve). - Más abundante es la materia del segundo capítulo. Para el español (42), el autor cita los dialectos de León, Galicia (gallego), Aragón, Castilla y Andalucía, sin dar otras características. Cuanto al catalán (54-56), se precisa dónde se habla, su posición (según Skok el catalán es en verdad un dialecto provenzal), la *Renaixensa* en el siglo XIX y sus autores antiguos B. Metge y Auzias March [sorprende la ausencia de R. Lluïl]. Mejor está representado el castellano (56-58): iniciando con la invasión de los árabes y la Reconquista, se pasa después a la difusión del castellano, al *Cantar de Mio Cid* (año 1140), con el cual comienza la literatura española (anteriormente hay solamente Glosas), la fijación de la lengua en el Siglo de Oro (Cervantes, Lope de Vega, Calderón). También aquí el autor habla de dialectos españoles, pero esta vez enumera sólo tres: el asturiano (llamado *bable*), el leonés y el aragonés; como dialecto especial se añade el andaluz, *suave y eufónico* [caracterización impresionista propia de la vieja lingüística], cuna del español de América Latina. En este capítulo se describen brevemente los tipos acentuales de las palabras castellanas y la distinción entre las *e* y *o* abiertas y cerradas, que no es tan clara como la del italiano [la lingüística moderna hablaría aquí de fonemas en italiano y de alófonos en castellano]. A propósito del portugués (58-60), incluido el gallego, se da una división dialectal sumaria (con la observación de que es más articulada que la del español), se menciona la importancia de Lisboa, centro desde 1147, los primeros cancioneros, la obra de Camões. Al final, se habla de la pronunciación y de la ortografía, subrayando las semejanzas en la pronunciación de las vocales átonas entre el portugués y el catalán. - Mientras no hallamos prácticamente nada de relevante en el tercer capítulo, el cuarto es mucho más rico en datos interesantes para nuestro tema. El primero por orden es el catalán (102-104). Este idioma nace en la Marca Hispánica (fundada en el 778) con la introducción en ella del provenzal [no sabemos si para la segunda mitad del siglo VIII se puede hablar ya de provenzal o mejor de proto-provenzal]; esta lengua ha eliminado la diptongación de /*o*/ y /*e*/ ² anteriores y sustituido el artículo proveniente de IPSE (en el romance anterior) con *lo* (< ILLU). Restos del artículo proveniente de IPSE se conservan en aldeas alrededor de Gerona [esta indicación contradice lo dicho en el tomo III, donde (15) se constatan restos de IPSE en las Baleares]. Adoptando la división del catalán propuesta por A. Griera, Skok distingue el catalán oriental (en Roussillon, en las Islas Baleares y Pityusas y en Alghero) del occidental (en el área catalana restante). En el área oriental, según el autor, dominaron los árabes y por eso allí la Reconquista también es importante [¿es un error por: dominio occidental?]. El período preclásico del catalán abarca los siglos XIII y XIV, el siglo clásico es el XV, y del XVI hasta el XIX hay decadencia. El vocabulario del catalán muestra

1 A. Griera llega aún hasta a definir el vascuence como una lengua románica: véase Griera 1965.

2 Aquí y en todos los ejemplos siguientes la transcripción fonológica usada es la actual.

significantes correspondencias con el galorrománico (para *lugar*: cat. *endret*, prov. *endrech*, franc. *endroit*); hay diferencias entre el catalán y el español en los arabismos y los germanismos, así como también algunas formaciones propias del catalán (*tardor* para *otoño*). Al castellano le son dedicadas las páginas 104-109. Como ya se ha dicho, su historia inicia con la poesía épica nacional (*Cid*); después, es importante la influencia de la Corte (Alfonso el Sabio), que provoca numerosos cultismos (tal vez en número superior a los de otros idiomas románicos). Sigue el renacimiento; el inicio del siglo XVI es el apogeo, período culminante, marcado por la convergencia de la unificación de Aragón con Castilla, la expulsión de los últimos árabes y el descubrimiento de América. Después de la posición dominante de España en el siglo XVII comienza la decadencia en el siglo XVIII. Amplio es el cuadro del vocabulario, en el cual hallamos voces latinas, ibéricas, creaciones específicas (verbo *despertar*), significantes paralelos con el rumano (conservación de FORMOSUS [pero sin mención alguna de las áreas laterales de M. Bartoli!], voces griegas, célticas, germánicas, francas (o más exactamente ya francesas), vascas (*cachorro*) etc.; sobre todo, naturalmente, voces árabes. Los árabes influyeron sobre el romance hispánico en varios sectores de la vida: matemáticas, botánica, astronomía, medicina, química. La fuerza de la influencia árabe se refleja en el préstamo incluso de algunas preposiciones (*hasta*) y en el hecho de que los topónimos prelatinos hayan entrado en el español por intermedio del árabe (PACE > *Beja*, TAGUS > *Tajo*, *Tejo*; 139-140). Hay también palabras latinas prestadas por los árabes y luego *restituidas* al español: *albérrchigo* (< PERSICU). Añádase *Alcázar* (según Skok < *k.as.r* < CASTRUM),³ no mencionado aquí sino en el párrafo sobre el vocabulario portugués (112). A este último idioma le son reservadas las páginas 109-112. Aquí se dice que el portugués se basa en los dialectos del norte de Portugal [mientras que en la p. 58 la base del portugués literario es el dialecto extremeño, hablado en Lisboa]. El período arcaico del español dura desde el siglo XII hasta el siglo XVI; después de este último siglo comienza el período clásico. [No se nos dice de modo explícito por qué la periodización de la lengua literaria portuguesa es mucho menos detallada que la del castellano.] Evidentemente, la influencia árabe y la reconquista tienen su importancia también en la historia del portugués, en la cual se ha efectuado la fusión del gallego-portugués con el romance anterior, el *romanço moçarábico* (del cual J. Leite de Vasconcellos ha tentado la reconstrucción; 109). A diferencia del castellano, la literatura portuguesa inicia con la lírica trovadoresca; la simple constatación de que el período clásico culmine con *Os Lusíadas* de Camões sería superflua. Los componentes del vocabulario portugués son más o menos iguales a los del castellano: voces panrománicas, iberrománicas, conservaciones específicas (*abegão* o *abugão* < ABIGONĒ), tres estratos de germanismos, voces árabes (aproximadamente en los mismos sectores de la vida, pero en complejidad menos numerosas que en castellano). - El quinto capítulo analiza los contactos y las influencias entre las lenguas románicas. El idioma que más ha influido sobre los otros es naturalmente el francés (con el provenzal). Los primeros contactos se deben al reino de Carlomagno y su lucha contra los musulmanes, así como al prestigio de la cultura caballeresca. Según el autor, a esta influencia se debe la leyenda de *Los Siete Infantes de*

3 En la lingüística alemana tales préstamos restituidos se llaman *Rückwanderer*; en italiano C. Tagliavini (1972, p.270, nota 8) propone la denominación *cavalli di ritorno*.

Lara, el tema de la cual es el de *Ogier de Danemarque* en Francia. También la lírica trovadoresca tiene eco en Europa (Cataluña, Portugal, Italia). Los galicismos (provenzalimos) se hallan ante todo en la esfera de la vida caballeresca (*ligero, linaje*); en siglos posteriores se añaden la moda, la diplomacia, la política. Uno de los factores de difusión de galicismos son los monasterios, ya que los monjes eran en mayoría franceses (son provenzalimos las palabras mismas *monje, fraile, preste* [en el tomo III, 45, *preste* es citado como uno de los casos de conservación del nominativo, *cas-sujet*, sin mención de su origen provenzal]). A la influencia galorrománica el español debe también el sufijo *-aje* (port. *-agem*). Los contactos entre Portugal y Francia son de carácter familiar y matrimonial, pero los sectores lexicales en los cuales hay influencias francesas son sustancialmente idénticos a los castellanos. Como consecuencia de estas influencias, los primeros monumentos literarios del portugués (Cancioneiro de Ajuda, C. d'el-Rei D. Diniz, Cantigas de Santa María etc.) contienen numerosos provenzalimos (*freire, cobra* (< *cobla*), *trobar, -ador* y otros más). La influencia del italiano tiene lugar en la época del Renacimiento y se concentra en los conocidos sectores (música, artes figurativas, técnica de construcción, vida de la Corte), pero también en un sector diametralmente opuesto, el bancario. A la influencia italiana se deben voces como *alteza, artesano* (port. *artesão*), *carroza, fachada, medalla* etc. La influencia española es particularmente fuerte en la Italia de los siglos XVI y XVII gracias a la dominación española sobre una buena parte de Italia. Son de origen española *aio, aia, azienda, baia, fanfarone* etc. Por un evidente error del autor entre los hispanismos italianos se halla también el verbo francés *hâbler*. Es natural y previsible que haya penetración de hispanismos en los dos o tres idiomas iberorrománicos (124).

Además de las tres lenguas principales, hay también influencias románicas de los idiomas secundarios o dialectos: Skok cita en español los dialectismos gallegos *arisco* y *chubasco*, y, como término que ha llegado a ser internacional, el portugués *feitiço* (< FACTICIUS).

En el sexto capítulo se estudian los elementos latinos/románicos en las lenguas no románicas. Para nuestro tema son importantes estos elementos en el vascuence y en el árabe. El significado lingüístico de los vascos en los Pireneos es análogo al de los albaneses en la Península Balcánica, siendo ambas poblaciones residuos del substrato en regiones montañosas difícilmente accesibles. Por eso a veces conservan importantes arcaísmos latinos. Los *Vascónes* no romanizados son los vascos, los romanizados son los gascones de hoy día. La raíz de todos estos nombres (emparentada a *Euskara, -era*) es el nombre AUSCI(I) (conservado en el nombre de la ciudad *Auch*). La conservación latina más importante es la de las velares delante de /e/, /i/: *pake* o *bake* < PACE, *keriza* o *gerezi* < CERESSEA, *kima, gima, kuma - cumbre* < CÍMA < greco KYMA, *gela - cámara* < CELLA, *kipula - cebolla* < CAEPULLA etc. Los hispanismos están ilustrados con un sólo ejemplo: vasco *progotchu* < *provecho*. - Los elementos latinos/románicos son particularmente numerosos en el árabe de Maghreb (introducidos a través de los mozárabes). Los árabes aparecen en la historia de Iberorromania entre el período del latín vulgar y el de las lenguas románicas individuales, por tanto no son tan importantes para el problema de la conservación de arcaísmos como son los sustratos céltico, vasco, bereber y los antiguos germanismos.

La conquista árabe ha impedido el nacimiento de una lengua románica en el África del noroeste.⁴ No obstante, hay algunos interesantes restos latinos también en el árabe (*façquia* < FASCIA, con el grupo /skj/ conservado). - El séptimo y último capítulo trata de la difusión de los idiomas romances por todo el mundo. Los que cuentan aquí son el castellano, el portugués y el francés. El primero (hablado por 19 millones de personas en España y 65 millones en América Latina) se expande en los siglos XVI y XVII, igual que el portugués en la época de los descubrimientos. Las naciones de la Romanía occidental no están fragmentadas (como las entre las dos Romanias), salvo los Retorromanos que tienen carácter de nación pequeña. *Al contrario, los catalanes y los portugueses no quieren ser considerados como naciones pequeñas* (143). Skok subraya también la diferencia entre los tres idiomas citados, que habían sido importados en las colonias desde hacía tiempo y por eso han dado origen a lenguas criollas (hay un criollo español especial en las Filipinas y en Curaçao), y el italiano, introducido en los territorios de ultramar sólo recientemente [no olvidemos que estamos en el año 1940!]. Es obvio que el autor - neogramático por completo - no hace (ni siquiera conoce, probablemente) ninguna distinción entre *pidgins* y lenguas criollas, distinción importante y conocida en la lingüística de nuestros días. - Los catalanes cuentan con algo más de 5 millones de hablantes (144), los portugueses de Portugal (con las Azores, las Islas Canarias [sic; ¿error para: Islas de Cabo Verde?]) son 7 millones, mientras que en el Brasil hay 40 millones (se citan también otros dominios portugueses de ultramar, algunos de ellos hoy estados independientes).

Para los dos grandes idiomas iberorrománicos se plantea naturalmente el problema de las diferencias entre las variedades habladas en ultramar y las de las respectivas metrópolis, el problema de las influencias de los idiomas indígenas y, sobretodo, la cuestión del eventual paralelismo entre la difusión del castellano (o del portugués) en el Nuevo Mundo y la del latín en el Imperio romano. Skok se muestra escéptico en cuanto a la contribución del estudio de la primera a la segunda (es decir, en cuanto al paralelismo entre la creación de los idiomas criollos y, aproximadamente mil años antes, la de los idiomas románicos).⁵

A nivel de lengua literaria el español y el portugués del Nuevo Mundo no se distinguen de las lenguas de sus respectivas metrópolis; las variantes habladas, cotidianas, al contrario, se diferencian de una región a otra, de manera que a este nivel hacer un paralelismo entre la difusión en el Nuevo Mundo y en el Imperio romano se hace posible (145, 147). El rasgo más importante del español de América, el seseo, es naturalmente mencionado pero interpretado erróneamente como *pronunciación de 's', 'c' delante de 'e', 'i', y 'z' como*

4 Sin embargo, T. Lewicki habla de una *lengua románica olvidada* (Lewicki 1951-52) en el siglo XII El Idrisi afirma que en Túnez (Gafsa) se habla aún *al latini al Afriki*. Véase Lewicki, op.cit., y la reseña de J. Piel en *Romanische Forschungen* 70 (1958), pp. 137-141.

5 Aunque admitiendo la posibilidad de existencia de *pidgins* en los contactos del latín con los substratos, también R. A. Hall, jr. se muestra en el fondo escéptico frente a esta posibilidad (Hall 1974, pp. 74-76). A nosotros, al contrario, la posible formación de *pidgins* en el Imperio romano nos parece muy aceptable, teniendo en cuenta todo el complejo de problemas (socio)lingüísticos en el estado romano. Cuanto a las condiciones para los *pidgins*, véase la obra recientemente aparecida de W. Bal, *De la dialectologie wallonne aux problèmes linguistiques du Tiers-monde*, en: *Wege in der Sprachwissenschaft*, Festschrift für Mario Wandruszka, Tübingen 1991, pp. 22-28, especialmente p. 25.

fricativa 'th', 'kavetha' (145). Se citan también la pronunciación de la -s como h (Chile, Nuevo Méjico), el grupo kt transformado en jt (*aspeito*), la evolución de ll en j o ž, el voseo (ej.: *vos tenés [sic] tu libro*) y, naturalmente, el vocabulario, que está lleno de elementos autóctonos, no pocos de los cuales llegaron a ser internacionales.

En fin, Skok no olvida el judeo-español, idioma de los judíos expulsados de España en 1492. Este dialecto conserva algunos rasgos arcaicos (f-; oposición entre s y z; fricativas palatales š, ž; participio *cocho* para el actual *cocido*). El judeo-español es *el español en diáspora, que no tiene ningún contacto más con su centro* (146). El autor no nos da el número de hablantes, lo que sería interesante para la comparación con el estado actual (sobre la drástica reducción de los parlantes de judeo-español, como consecuencia de la exterminación de los hebreos por el nazismo, véase Vinja 1980, p. 1.)

8. La segunda parte (B) del primer tomo trata del núcleo de toda fonética histórica tradicional: las vocales tónicas. La diptongación de *o, e* en ambos tipos de sílaba (abierta/cerrada), es española y friulana (183), mientras que la conservación de las vocales *e, o* caracteriza al portugués (184) [sin embargo, que, según algunos romanistas, principalmente F. Schürr, se sabe que la diptongación de *o, e*, de origen metafónico, era prehistórica y panrománica, por tanto también portuguesa].⁶ La diptongación española en ambos tipos de sílabas (*lieve; miembro, diente*; León y Aragón: *viengo, -a; rueda; puente, cuesta*, etc.) se explica, según Skok, por la pronunciación de las *e, o* como largas también en sílabas cerradas [constatación que no es una verdadera explicación; de todos modos, la lingüística posterior ha propuesto algunas otras hipótesis]. - En el portugués, es de gran importancia la metafonía: las vocales *e, o* son abiertas si sigue una -a o una -e, cerradas, si sigue una -o [en el tomo II, 13, estas condiciones están presentadas de una manera un tanto diversa]. El autor cita muchos ejemplos, pero todos son sustantivos deverbales [¿por qué sólo estos?].

9. Por lo que se refiere a las vocales átonas (tomo II, 7 y sig.), el español (con el italiano y el portugués) funde la -ü y la -o en -o (hoy -u en portugués); la -i se abre en -e, mientras que la -e latina cae o se conserva detrás de grupos (*noche, verde, valle*); la -i provoca metafonía (FECI > *hice*). El catalán es muy semejante al provenzal (11): conserva la -a y pierde las otras vocales. La '-a' se alivia o abaja antes de '-s' (*casa - cases* [la formulación es claramente impresionística!]) y las otras vocales se conservan detrás de grupos (*lleure*). El portugués concuerda en grandes líneas con el castellano (caída: *dez*; conservación: *conde*) [pero sería necesario subrayar un mayor conservatismo del portugués en casos como -TATE > esp. -*tad/-dad*, port. -*dade*, PISCE > esp. *pez*, port. *peixe*, LITE > esp. *lid*, port. *lide*, etc.]. En principio, la vocal es abierta delante de la -a o la -o proveniente de la -o latina (*porcos* con la [o] final), mientras que es cerrada delante de la -o proveniente de la -u (*porco*, con la [o])(13). Este fenómeno, según nuestro autor, prueba que la fusión de -ü y -o no se efectuó en condiciones iguales en toda la Romania. - Las vocales en la sílaba que Skok llama *penúltima* [nosotros preferimos hablar de *intertónica postónica*] son en el catalán paralelas a

6 Para el carácter panrománico de la diptongación (metafónica) de /e/ y /o/, según F. Schürr, véase Schürr 1970.

las provenzales, con la característica caída en los verbos como *concebre*. Esta caída se extiende por analogía a otros verbos (DEBĒRE > *deure*, PLACĒRE *plaire* etc. [pero cabe añadir que la síncopa exige el previo desplazamiento del acento]). En el español, la vocal de la *penúltima* cae en casos comunes (OCULU > OCLU > *ojo*, [a decir verdad, esto es un caso ya de síncopa latina, no española], pero se conserva bastante tiempo para permitir la sonorización, la cual por tanto tiene que ser anterior a la síncopa: COMITE > *conde*. La síncopa transforma los proparoxítonos en paroxítonos (DOMINICU > *domingo*, DUODECIM > *doce* etc.), a menos que la vocal de la penúltima sea *a* u *o* (ORPHANU > *huérfano*, ARBORE > *árbol*).⁷ El portugués es de acuerdo con el castellano, pero hay también diferencias en las cuales nuestro autor declara no poder entrar. [A nuestro parecer, se podría mencionar por lo menos la diferencia entre las formas como esp. *duda*, *deuda*, *lindo* y las correspondientes formas portuguesas *dúvida*, *dívda*, *lídimo*.] - Lo que Skok denomina intertónica se refiere únicamente a la intertónica protónica en nuestra terminología (24). Los fenómenos en los idiomas iberorrománicos son tratados de modo muy sumario (27): se constata la síncopa (general p.ej. en MEDIETATE), pero con determinadas diferencias (LONGITANU - prov. lonhdan frente al cat. *llunyedá*). - En fin, de la protónica (28-31, espec. 31) se dice también muy poco: prácticamente se menciona sólo la conservación del diptongo *au* en el provenzal y la reducción a *ou* en el portugués [pero no se mencionan los casos como *orelha*, que no presenta *ou*!].

10. Se ha dicho antes que la mayor parte del tomo II trata del consonantismo románico. Cuanto a las consonantes iniciales, toda la Iberia, de acuerdo con el provenzal meridional, mantiene intactas las velares delante de *a* (61). La innovación más importante en el dominio ibérico es evidentemente la sustitución de la *f*- por la *h*- (que luego se pierde) salvo delante de *ue* (*fuego*) y de *r* (*frente* < *fruenta*). Otra particularidad del español es la convergencia de cuatro fuentes: 1) *g* delante de *e*, *i*; 2) *j* latina; 3) *dj*; 4) *z* (< griego). Los resultados de esta convergencia son tres: 1) *y*- (*ya*, *yerno*, *yugo*); 2) pérdida (*hermano*, *enero*); 3) *h* (*jamás*, *joven*, *juego*). Según Skok no es fácil explicar esta triple evolución [evidentemente, se trata de varios estratos, cultos y semicultos, y de otros factores sociolingüísticos]. Como en toda Romania occidental (a diferencia de la oriental), los resultados de *k* y de *g* delante de vocales anteriores no son paralelos.

7 Es interesante constatar la posición *mediana*, cuanto a la radicalidad de la síncopa, del español entre el italiano (y el rumano, en ciertas palabras) de un lado y el francés del otro. P.ej.:

Rumano:	Italiano:	Español:	Frances:	
<i>mînecă</i>	<i>manica</i>	<i>manga</i>	<i>manche</i>	[mãš]
<i>pieptene</i>	<i>pettine</i>	<i>peine</i>	<i>peigne</i>	[peñ]
	<i>dodici</i>	<i>doce</i>	<i>douze</i>	[duz]
	<i>mescolo</i>	<i>mezclo</i>	(je) <i>mêle</i>	[mɛl]
	etc.			

Esta posición concuerda perfectamente con lo que hace más de veinte años constató P.A. Gaeng (1968), estudiando las oscilaciones en las grafías de las vocales intertónicas en las inscripciones latinas e interpretándolas como signo de debilitación precursora de la síncopa. La Hispania se halla de un cierto modo entre la Galia y la Italia, y particularmente entre estas dos últimas partes del Imperio se perfila *an important phonological rift* (p.157). Es uno de los más claros casos de cómo en los materiales latinos se pueden constatar las futuras diferenciaciones románicas.

Es de suma importancia la cuestión de las consonantes intervocálicas, por evidentes razones. El autor distingue cuatro grados de evolución: conservación de las oclusivas sordas (Romania oriental), sonorización (romanidad alpina e ibérica), abertura de las sonoras y de las sordas [?] (provenzal) y, como evolución más radical, eliminación total de las consonantes (Galorromania septentrional) (63). A los cuatro idiomas que nos interesan (provenzal + idiomas iberorrománicos) les son dedicadas las páginas 71-75, en las cuales las evoluciones de todas las consonantes intervocálicas son ilustradas con abundancia de ejemplos. Típica del portugués es la caída de la *l* y *n* intervocálicas [el ejemplo FENUCULU > *funcho* no es de los mejores, pues hay una *n*]. Uno de los fenómenos principales es la sonorización *p* > *b* (mientras que la *b* latina se abre en *v* ya en latín), fase preliteraria del francés. Ejemplos de sonorización son las formas románicas de CATENA, NATALE, ROTUNDU, AMICU, CAECU, VINDICARE etc. Las sonoras son *d*, que cae (VIDERE < *ver*) y *g*, que se mantiene (ROGARE, NEGARE) excepto delante de *e*, donde se transforma en *j* (esp. *ley*, *rey*, port. cat. *rei*, *lei*). - Lo que sorprende es la ausencia completa de un estudio de las consonantes finales, tan importantes en la morfología románica. De consonantes finales se habla sólo en el apéndice dedicado al francés.

11. De la página 76 a la página 97 del tomo II se extiende el capítulo sobre los grupos consonánticos, seguido por el capítulo dedicado a las consonantes palatalizadas (en la terminología de Skok: *iotacizadas*) (98-112). Cuanto al español, se pone de relieve la palatalización de los grupos de consonante + *l* (*llamar*, *llave*, *lleno* etc.) (83). Skok supone que el proceso de palatalización empieza en los grupos *kl* y *gl* y que luego se extiende a otros grupos, *porque la l palatal nace con más facilidad detrás de velares, más difícilmente detrás de labiales* (83) [constatación sin ninguna tentativa de explicación o prueba]. A la fase inicial (*pl'* etc.) puede suceder la asimilación (> *ll*, como en castellano) o la africaticación de la *l* palatal, a través de *j*, hasta *č*, de donde nace el grupo *pč* (cfr. en el prov. *sapcha*) y finalmente *č*: esp. *chumazo*. En español las palabras con esta evolución son dialectalismos, mientras que el resultado *č* (> *š*) es regular en portugués: *chumaço* (antig.), *cheio*, *chorar*, *chão* etc. Son cultismos las voces españolas con *l* conservada (*placer*) y las portuguesas, con la sustitución *l* > *r* (*prazer*, *branco* etc.).

Los grupos de *l* + consonante permiten otra vez una constatación de cronología relativa: mientras que en Galorromania la síncopa precede la vocalización *l* > *u* (SOLIDARE > *souder*), en Iberorromania la relación cronológica es inversa: esp., cat., port. *soldar* (la vocalización de *l* es anterior a la síncopa).

Es más que curioso, verdaderamente inexplicable, que hablando de los grupos de nasal + consonante no se diga una sola palabra sobre la importante cuestión de la posible influencia del substrato en la sonorización de *nt* en *nd*, *mp* > *mb* etc. [Es sabido que el problema incluye la influencia del substrato osco-umbro y los eventuales contactos entre Italia meridional e Iberia (tema sobre el cual existía ya en los tiempos de Skok una rica bibliografía!).]

Entre los grupos de oclusivas + fricativas (91 y sig.) el autor escoge solamente el grupo *ct* [*kt*], con los resultados *č* en castellano (*hecho*), *jt* en portugués (*feito*) y en catalán, donde, sin embargo, la semivocal se funde con la vocal precedente (*fet*).

12. La iotización (108-110), proceso que nosotros denominamos primera palatalización, es decir la palatalización por *j* (yod), panrománica y presente en toda la Rumania, se halla también en la Iberoromania. Las consonantes menos palatalizables son las labiales, con las cuales en portugués, a veces también en español, tiene lugar la metátesis (formas románicas de CAVEA, PLUVIA, RABIA, SEPIA). En las consonantes dentales y velares no hay paralelismo en los resultados de sonoras y de sordas [pero sí hay paralelismo entre los de *dj* y *gj* de un lado, *tj* y *kj* de otro]. Los grupos *kj* y *tj* dan como resultados *ts* (> *s*), mientras que *gj* y *dj* se identifican, como queda dicho más arriba (§ 10). Como ejemplos sirven las formas románicas procedentes de PRETIU, PUTEU, MODIU, RADIU, FACIE, GLACIE, LAQUEU etc. Es característica del castellano la evolución de *l* palatal (*l* + yod) a través de *dž* y *ž* hasta *h*: *hijo*, *hoja* etc. La inconsecuencia de Skok se ve también en el hecho de que entre los ejemplos para el grupo *dj* se halla también MAJU (que no abarca ningún grupo) y CORRIGIA, que pertenece al grupo *gj* (109). En fin, se citan brevemente los grupos de *s* + yod y *r* + yod: en ambos tipos hay metátesis de yod, que en catalán y español se funde con la vocal precedente (cat. *bes*, -*ar*; esp. *beso*, -*ar*), mientras que en portugués se conserva el diptongo (*beijo*, -*ar*).

13. La materia del tercer y último tomo es la morfología, en el centro de la cual, otra vez más, se halla el francés; en segundo plano están el italiano y el rumano, mientras que los idiomas iberorrománicos están en posición aún más periférica que en los dos tomos precedentes. Como es normal en la morfología románica, la mayor parte la ocupa la morfología del verbo. La tercera característica general es una amplia introducción sobre la estructura morfológica del sustantivo (5-20) y del verbo (90-114) latinos frente a los románicos (el término *estructura* es naturalmente nuestro, no de Skok).

14. Cuanto a la presentación general de la morfología del sustantivo latino, tenemos que hacer algunas observaciones críticas. 1) El autor dice (5) que el sustantivo románico, gracias al empleo del artículo, expresa el número de manera mucho más clara que el sustantivo latino. Sin embargo, somos de la opinión de que la oposición entre [lǝ livrǝ] y [lɛlivrǝ] está mucho más claramente expresada que la oposición entre LIBER y LIBRI en latín (sin tomar en cuenta el hecho de que el artículo románico no se emplea siempre, mientras que las desinencias latinas son partes integrantes de las respectivas formas). 2) A diferencia del sustantivo románico, en el sustantivo latino, dice Skok, tiene que distinguirse exactamente la raíz de las desinencias (5, 8); contrariamente a esto, es claro que en la gran mayoría de casos la misma distinción es necesaria también en la morfología nominal románica. 3) Las lenguas románicas han creado su propio artículo determinativo desde los pronombres latinos ILLE e IPSE: el primero se conserva en casi todos los idiomas, el segundo sobrevive esporádicamente en Cerdeña, en el catalán de las Baleares (localmente) y en el gascón antiguo. Aquí hay que precisar que el artículo sardo proveniente de IPSE (> *su*, *sa*; *sos*, *sas*) no es esporádico sino sistemático; además, lo que se dice aquí de los restos de IPSE en el catalán no concuerda con cuanto ha sido dicho antes (v. § 7).

En la presentación general de la morfología, los problemas de la evolución histórica de la declinación románica son sintetizados así: 1. la relación fonética con la declinación latina, 2. los elementos conservados, 3. los tipos nuevos creados en los idiomas románicos (21).

15. La declinación española es tratada en las páginas 45-46. La característica morfológica principal, común a toda la Iberorromania, es la conservación de la *-s*. A diferencia de Galorromania, desde los monumentos más antiguos del español no hay ninguna huella de declinación bicasual. Además, es conocido el paralelo con el rumano en la introducción de sustantivos afectados del rasgo [+vivo] por una preposición (*a* en el Occidente, *pe* en rumano [es preciso añadir que el mismo fenómeno se da en numerosos dialectos italianos]). En la declinación española [hablando en sentido histórico, naturalmente] hay fósiles: p.ej. los nombres de los días de la semana. Son nominativos conservados *Carlos*; *pechos* (> PECTUS) interpretado como plural del cual se extrae el nuevo singular *pecho*; *sastre*; *preste* [más arriba, esta palabra ha sido definida como provenzalismo: § 7]. Según Skok el español conoce cinco tipos de declinación [en realidad, se trata de expresión del plural]: I *año - años*; II *corona - coronas*; III *corte - cortes*; IV *flor - flores*; V *razon* [sic] - *razónes*. Admitimos no ver en qué consiste la diferencia entre los tipos IV y V; desde el punto de vista histórico pertenecen ambos, junto al tipo III, a la llamada tercera "declinación" latina.⁸

Una cuestión especial son los restos del neutro, que el autor ejemplifica con el sustantivo *alambre*. Skok no acepta el étimo de Ascoli (ablativo AERAMINE) sino postula el nominativo AERAMEN + una E paragógica, argumentando que la conservación del ablativo sería en los idiomas románicos completamente aislada. Esto sin embargo no es exacto: casos de ablativo en función de nominativo se hallan documentados ya en las inscripciones latinas (INCISUM NOMINE ERIT⁹) y más tarde en textos (CARNE PEPONIS ... DIURETICA EST en Dioscórides, PUMICE ELIGENDA EST LEVIS en Oribasio etc.). Los sustantivos románicos presuponen propio el ablativo (-TORE, -ANTE/-ENTE, INDICE, IUDICE, LARICE y millares de otros más). Nos parece, pues, más aceptable la hipótesis de Ascoli; o mejor aún el llamado caso oblicuo general románico.

16. Poco de interesante para nuestro tema se lee en los capítulos dedicados a los determinantes y los substitutos del sustantivo (= adjetivos y pronombres). La comparación se hace en los idiomas iberorrománicos con MAGIS (cat. *mes*, esp. *mas* [sic: *más*], port. *mais* (en parte; más raramente con *chus* [hoy antiguo]). Nada se dice sobre los adjetivos españoles (capítulo sobre los adjetivos: 47-59), nada sobre los pronombres personales (62-65) ni los posesivos (65-67)! La Iberorromania reaparece solamente en los párrafos sobre los demostrativos (84-85), donde se dice que HIC se conserva en fósiles (*ahora*, *hogaño*, *pero*), ILLE se ha transformado en pronombre personal, ILLORUM no existe.¹⁰ Son demostrativos verdaderos *este*, *ese*, *aquel* [no se mencionan *aqueste* ni *aquese*]. Al final,

8 Para nosotros el término *declinación* designa únicamente el modo de expresar las funciones sintácticas del sustantivo por medio de desinencias, de modo que o hay una (y una sola) declinación como fenómeno general, si las funciones se expresan así, o no hay declinación si las funciones sintácticas se expresan con otros medios. En consecuencia, en vez de hablar de *declinaciones* en el plural (en latín o en cualquier otra lengua), preferimos denominarlas *clases morfológicas* (o *flexivas*). Cfr. la nota 11.

9 Véase Bourciez 1946, p.235.

10 Sin embargo, residuos de ILLORUM existieron en el español antiguo: *lure*, *lur*, plur. *lures* (Menéndez Pidal 1968, p. 258), *lur* en la gran zona oriental de España (García de Diego 1970, p.220).

en las páginas sobre los relativos, interrogativos e indefinidos (85-89) se cita sólo la forma *quien* como resultado diptongado del latín vulgar QUEM (88).

17. Aunque la morfología verbal ocupa el mayor espacio, a los idiomas iberorrománicos, junto con el provenzal, le son reservadas menos de veinte páginas (158-204), bajo el título *Cuadro sinóptico de la morfología del verbo provenzal, catalán, español y portugués* y con la advertencia de que los cuatro idiomas se examinan juntos, en cuanto se alejan de las bases latinas vulgares y de las leyes fonéticas (185).

En general, la presentación de los verbos se divide en cuatro capítulos principales: *Desinencias del infectum* (185-189), *Desinencias del perfectum* (189-197), *Ratz* (197-203) y *Conjugación aislada* [verbos *ser* e *ir*] (203-204). En el capítulo sobre el *perfectum* el autor trata también el pluscuamperfecto (indicativo y subjuntivo), el perfecto subjuntivo, el participio, el futuro y el condicional (llamado futuro del pretérito).

18. Por lo que se refiere al *infectum*, la -s en la 4ª persona [según nuestra numeración: Skok distingue tradicionalmente tres personas del singular y tres del plural] se mantiene en castellano y en el portugués, no en el catalán. En la presentación de nuestro autor hay algunos errores un tanto graves: las formas *dormamos*, *dormais* [en vez de *durmamos*, *durmáis*] (187), *dorman* (en vez de *duerman*) (ib.), formas portuguesas *cantávais*, *temtais* (en vez de las en -eis (ib.)). De la caída de la *d* en la 5ª persona se constata que es *contra la regla* (185), lo que es exacto pero no es una explicación (la caída se debe sin duda a la frecuencia). Dos cuestiones fundamentales son los tipos de conjugación¹¹ y el infijo incoativo -ISC, -ĪSC. Cuanto al primer problema, se habla de hechos bien conocidos: la generalización de -ĒRE en español y en el portugués, el favorecimiento contrario de -ĒRE en el catalán (residuos de -ĒRE: *poder*, *saber*, *voler*, pero *témer*; por el resto: *creure*, *deure*, *jaure*, *veure* etc.),¹² a veces el paso de -ĒRE a -ĪRE (esp. *escribir*, *vivir* [añádase *morir* y el paso a -ĒRE en el portugués: *escrever*, *viver*, *morer*]. El infijo incoativo sigue en catalán la misma distribución que el provenzal, francés e italiano (además de su penetración en las formas arizotónicas igualmente), mientras que en español y en portugués ha sido extendido a todos los paradigmas (rizo- y arizotónicos) (188-189). [Esta generalización determina la desaparición de los verbos con infijo incoativo como categoría especial, ya que un verbo incoativo como *florecer* no se distingue en nada de un verbo no-incoativo como p.ej. *vender*.]

19. Ya hemos dicho que las páginas sobre el *perfectum* son más numerosas de las que tratan del *infectum*. Aquí se habla de la desinencia en la 1ª persona del perfecto (esp. -é, port. -ei, cat. -í). De nuevo hallamos errores en los paradigmas españoles: el perfecto de *dormir* se cita con la raíz *durm-* en todas las seis formas (mientras que son correctas sólo la 3ª y la 6ª persona). Los perfectos en -UI son frecuentes en el catalán (*beguí*, *estigui*, *sapigui*); en español están representados por formas como *anduve*, *estuve*, *tuve*. [Cabe observar que

11. Por razones análogas a las expuestas en la nota 8 no hablamos de *conjugaciones* en el plural sino de *clases morfológicas* (o *flexivas*) también en la morfología verbal.

12. La preferencia por la clase -ERE es un interesante paralelo entre el catalán y el sardo (cfr. en sardo *bènnere* - *venir*, *nàrrere* - *decir* etc.; REW, resp. 5829 y 9200).

todas estas formas son secundarias, analógicas, mientras que no se dan formas primarias, p.ej. como HABUI, citado después.] En el paradigma de HABUI en los cuatro idiomas hay dos errores: hube (*hubo*) y *hubiemos* (*hubimos*) (192). El perfecto sigmático, inexistente en catalán, es raro también en los otros dos idiomas: POSUI, DIXI (> *dije/disse, conduje, traje*) (port. *trouxe*) etc. El tipo de perfecto apofónico sobrevive en cuatro verbos solamente: FĒCĪ, VĪDĪ, VĒNĪ, TENUI. Son sus residuos los perfectos catalanes *tinguĭ, vinguiĭ*, en español *vine*, en port. *tivi* [correcto: *tive*]). Se citan asimismo los paradigmas de FĒCĪ y VĪDĪ en todos los tres idiomas. El último tipo es el reduplicado, sobrevivido solamente en los verbos DARE (DEDI) y STARE (STETI). El segundo verbo se ha adecuado en todo al perfecto de HABER (pero en portugués *estivi* [correcto: *estive*]); del primero se citan las formas españolas, portuguesas y provenzales.

Bajo el título de *perfecto con ratz distinta* se dan las formas del perfecto FUI, FUISTI etc. en los tres idiomas (para el español se citan también las formas antiguas).

20. El pluscuamperfecto indicativo proviene de la 3ª persona (abreviada) del perfecto latino: CANTAVĒRUNT > CANTĀRUN(T) (194). Sic! Es uno de los más graves errores de nuestro autor: evidentemente, el pluscuamperfecto no puede p r o v e n i r del perfecto, sino que ambos paradigmas (históricamente emparentados) presentan la misma a b r e v i a c i ó n (eliminación de la sílaba -VE-, -VI-) y el desplazamiento del acento. El pluscuamperfecto latino es de toda evidencia CANTAVĒRAT > CANTĀRA(T). Skok cita sólo los verbos en -ar, ilustrados por *cantar* (esp., port. *cantara* [pero con diferencia funcional, sobre la cual no se dice nada, pues el autor afirma solamente que la función de la forma es modal /optativo/]). El catalán no conserva este paradigma. Para el subjuntivo correspondiente se constata el paso de la función de subjuntivo pluscuamperfecto a la de subjuntivo imperfecto, determinado por la pérdida del subjuntivo imperfecto latino (salvo en el sardo) (194). [En realidad, el proceso es mucho más complejo, pero aquí no podemos detenernos sobre ello.] Se citan los paradigmas de los tres idiomas iberorrománicos.

21. El subjuntivo perfecto se ha conservado en dos áreas recíprocamente distantes: el rumano y el dalmático en el oriente¹³, el español y el portugués en el occidente. El acento está generalizado. Ya que las desinencias del subjuntivo perfecto son en parte homófonas con el infinitivo, se creó en portugués la distinción entre el infinitivo impessoal y el pessoal (el cual puede tener un sujeto autónomo: para eu comprar; 195). [Ya que Skok no logró escribir la sintaxis histórica, es éste el único lugar donde se habla de la génesis del famoso paradigma portugués. Pero el proceso es, otra vez más, mucho más complejo de cuanto resulta de la breve constatación de nuestro autor, y la base no es, o por lo menos no es solamente, el subjuntivo perfecto, sino (también) el subjuntivo imperfecto, mientras otros explican el *infinitivo pessoal* por la simple extensión de morfemas personales al infinitivo.¹⁴ Es preciso añadir dos cosas: 1. el mismo fenómeno existió en los textos napolitanos del siglo

13 El dalmático tiene que ser un error de Skok, ya que el futuro veglioto (*kantiro* etc.), según la opinión casi común, proviene del futuro anterior latino y no del subjuntivo perfecto (cfr. Lausberg 1972, §§ 827 y 838).

14 Para el *état de la question* sobre la génesis del *infinitivo pessoal*, por lo menos hasta hace veinte años, véase Baldinger 1972, pp. 17, 21, 111, 186, 314, 315, 317, 318, 322, 323.

XV;¹⁵ 2. en los verbos irregulares hay diferencia formal entre *infinitivo pessoal* y subjuntivo futuro (*ter, teres, ter* etc. - *tiver, tiveres, tiver* etc.)).

22. Poquísimos se dice sobre el participio perfecto: se conservan -ATU e -ITU (cat. -at, -it; esp., port. -ado, -ido), en el catalán es frecuente también -UTU (*begut, hagut, vingut* etc.), del cual las otras dos lenguas conservan solamente residuos antiguos. Los participios rítonos son los de verbos usuales (FACTU, DICTU, SCRIPTU, POSTU, APERTU; para el catalán OPERTU). Está también el tipo en -s + -t: cat. *vist*, esp., port. *visto*. [Sin explicar de otra manera la génesis del tipo en -st-, Skok se limita a hablar de *desinencia compuesta* -s + -t, citando como ejemplo *vis-* + -t, donde -s no es desinencia sino parte del morfema lexical.]

23. Es algo sorprendente encontrar la presentación del futuro y del condicional románicos en el capítulo dedicado al *perfectum*: ni la génesis de los dos paradigmas ni sus desinencias (salvo para el condicional del italiano literario) están ligados al *perfectum*. Es claro que no se puede tratar del futuro (y del condicional) iberorrománico sin mencionar la separabilidad de sus dos partes constitutivas en las fases antiguas (en el portugués incluso hoy). En los verbos de las clases II y III la síncope de la *e* crea grupos consonánticos, que se eliminan de tres modos: por inserción de consonantes (cat. *valdré, pondré, tindré*, esp. *valdré, pondré, tendré*), por metátesis (ant. esp. *verné*) o por asimilación (ant. port. *verrai*, hoy *virei*). Se dan también los paradigmas (correctos) de *cantar*. Como en las personas 4ª y 5ª del futuro, así también en todo el condicional se elimina el segmento inicial de HABERE (*cantar-emos, cantar-ía* etc.). Igual que para el futuro, al ilustrar el condicional se citan las formas de *cantar*.

24. El capítulo intitulado *Ratz* está centrado en las alternancias vocálicas. A inicio se explica la diferencia entre las formas rizo- y arítonas, las terminaciones que provocan la palatalización (llamada por Skok iotización), es decir -EO, -IO; -EAM, -IAM, y la terminación -go, idéntica a la italiana (*valgo, vengo*) y presente también en algunos antiguos dialectos franceses (197). En la página siguiente, al contrario, -go es definido como sufijo verbal[!]. Eso no es latino, sino que apareció más tarde, independientemente en cada idioma [*einzelromanisch*]. Es muy fecundo en el catalán. La explicación de las formas en -go está en la evolución de *n* + yod en *ñ*, reflejo que es idéntico al de *ng* + *e, i*. Este es el punto de contacto de la identificación analógica de TENE0, -EAM y FRANGO, -AM (198). Observamos que la explicación es correcta, pero un tanto simplificada: para una mejor comprensión es preciso añadir que en los verbos de tipo FRANGERE el número prevalente de formas con *ng* palatalizado determina la aparición también de *fraño, -a* al lado de *frango, -a* y esta coexistencia se extiende a los verbos de tipo VENIRE (con *ñ* < *n* + yod) en base a una simple ecuación: *fraño : frango = veño : vengo*.¹⁶

15 Cfr. Rohlfs 1969, § 709; Bruni (1992), *passim*, para las formas verbales no-personales (infinitivo, gerundio, participio) conjugadas.

16 Cfr. para esto Tekavčić 1980, vol. II, §§ 667-669 (la presentación a propósito del italiano puede ser válida también para el español).

El resto del párrafo presenta brevemente las alternancias vocálicas catalanas (5 tipos, según Huber), castellanas (*e/ie, o/ue* son los tipos hoy productivos) y portuguesas (alternancias de pronunciación, no visibles en la grafía). Está también la apofonía *e > iyo > u* ante un diptongo *ié* o *ió* [el autor da todos los paradigmas de *pedir*, pero no las formas aquí pertinentes: *pidió* y *pidieron*; además de la apofonía *o > u + ié, ió* habla solamente del verbo *podrir*, hoy *podrir*, donde la /o/ proviene de la /ü/ latina, mientras que no menciona en el pasaje sobre *dormir* (con /o/ < /ð/), aunque éste (y otros verbos similares) presente la misma apofonía].

25. La iotización (= primera palatalización) es responsable de algunos tipos de alternancias de la raíz (200-203). El catalán ofrece también aquí paralelos con el provenzal; para el español se citan los gerundios en *-iendo*, las formas *he, quepa, sepa*, la *y* de *huyo* (y otras formas de este verbo), el subjuntivo *sirva* (SERVIAT). Grande es la *inclinación a la iotización en el portugués, donde hay numerosos ejemplos en la lengua antigua y moderna: faço, -a; sei, saiba; tenho; venho; vejo; ponho; peço, -a; ouço, -a* etc. De las formas en *-go* se habla también aquí, ya que se basan en la iotización. Ésas son frecuentes en el catalán (*dolc, puc, soc - soy, valc, escric* etc.) y existen también en castellano (*vengo, valgo* etc., ya citadas), mientras que no las conoce el portugués (v. los ejemplos citados arriba).

La conjugación aislada abarca el *verbum existentiae* [*ser*] y el *verbum movendi* [*ir*] (203-204). En la exposición de las formas del primero ha sido incluida también la forma *posso* (y el subjuntivo *possa*) del portugués [no se ve bien porqué: ¿porqué POSSE es un compuesto de ESSE?]. Luego se citan los paradigmas del presente de *ir* en las tres lenguas, pero [sin ninguna explicación] faltan las formas castellanas *vas* y *va*.

26. En conclusión, podemos repetir lo que hemos constatado en la parte introductora. El manual, del cual hemos presentado aquí las partes que se refieren a la Iberorromania, es importante como: 1) parte del eco iberorrománico en el mundo de los eslavos meridionales, 2) como uno de los *magna opera* de su autor, Petar Skok, 3) como el único compendio de lingüística románica hasta hoy día en los países eslavos meridionales, 4) como obra escrita hace cincuenta años, que nos permite la comparación con el estado actual de nuestra ciencia. Las bases teóricas y metodológicas no reflejan el pensamiento lingüístico de su época ya que quedan en la etapa neogramática, sin influencias, p.ej., del estructuralismo (ni europeo ni americano). Además, hay algunos serios errores, tanto en la interpretación de hechos lingüísticos como en los ejemplos citados. A pesar de todo esto, el manual de Petar Skok *Elementos de lingüística románica* mantiene su lugar en la ciencia del lenguaje, y los idiomas de la Iberorromania no ocupan en esto el último lugar.

Bibliografía.

- Baldinger, K., *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica*, Madrid, 1972.
- Bourciez, E., *Eléments de linguistique romane*, Paris, 1946.
- Bruni, F. (a cura di), *L'italiano nelle regioni*, Torino, 1992.
- Gaeng, P.A., *An Inquiry into Local Variation in Vulgar Latin as Reflected in the Vocalism of Christian Inscriptions*, Chapel Hill, 1968.
- García de Diego, V., *Gramática histórica española*, Madrid, 1970.
- Griera, A., "El vasco, lengua románica", en *Omaggio lui Alexandru Rosetti la 70 de ani*, pp. 326-336, București, 1965.
- Hall, R.A.jr., *External History of the Romance Languages*, New York, 1974.
- Lausberg, H., *Romanische Sprachwissenschaft III: Formenlehre*, Berlin-New York, 1972.
- Lewicki, T., *Une langue romane oubliée (Observations d'un arabisant)*, "Rocznik Orientalistyczny" 17, 1951-52.
- Menéndez Pidal, R., *Manual de gramática histórica española*, Madrid, 1968.
- Rohlf, G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti: Sintassi e formazione delle parole*, Torino, 1969.
- Schürr, F., *La diphtongaison romane*, Tübinger Beiträge zur Linguistik 5, Tübingen, 1970.
- Tagliavini, C., *Le Origini delle lingue neolatine*, Bologna, 1972.
- Tekavčić, P., *Grammatica storica dell'italiano (I Fonematica, II Morfosintassi, III Lessico)*, Bologna, 1980.
- Vinja, V., *Gramatika španjolskog jezika, s osnovama španjolsko-francusko-talijanskog uspoređenja* [Gramática de la lengua española, con elementos de comparación hispano-franco-italiana], Zagreb, 1980.

Povzetek

IBEROROMANSKI JEZIKI V OSNOVAH ROMANSKE LINGVISTIKE PETRA SKOKA

Petar Skok (1881-1956), največji hrvaški in južnoslovanski romanist, pa tudi balkanolog in slavist, je pred nekaj več kot petdesetimi leti napisal prvi priročnik romanske lingvistike na južnoslovanskem ozemlju (*Osnovi romanske lingvistike* I-III, Zagreb 1940), v katerem obravnava seveda tudi vse tri iberoromanske jezike (predvsem španščino, pa tudi portugalsščino in katalonščino), vedno v kontekstu celotne Romanije (katalonščino pogosto v povezavi s provansalsščino). Kritičnemu prikazu in oceni iberoromanske komponente Skokovega priročnika je posvečen pričujoči prispevek. Obravnava iberoromanskih jezikov v Skokovih *Osnovah* je zanimiva kot delček hispanistike v svetu, hkrati pa omogoča primerjavo med metodologijo Skokovega obdobja in današnjo lingvistiko. Metodološko je namreč Skok v bistvu mladogramatik, tako da v svojem priročniku, poleg t.i. zunanje jezikovne zgodovine, daje - na znani mladogramatični "atomistični" način - samo historično fonetiko (ne pa fonologije, čeprav je ta v njegovem času že obstajala) in morfologijo. Drugih načrtovanih delov (besedotvorja, sintakse, semantike in stilistike) ni uspel uresničiti. Opis fonetike in morfologije iberoromanskih jezikov je v celoti točen in razmeroma izčrpen; nekatere pomanjkljivosti, predvsem metodološke, pa tudi pomote in napake niso take, da bi bistveno zmanjševale splošno vrednost obravnavane Iberoromanije pa tudi ne celega priročnika.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD DE LAS CIENCIAS FÓNICAS: FONÉTICA Y FONOLOGÍA

La historia del examen del fenómeno fónico, el de la voz humana, se remonta aproximadamente setenta siglos atrás.

Desde tiempos remotísimos (antiguas civilizaciones hindú, egipcia y polinesia) el hombre comenzó a reflexionar sobre la procedencia fisiológica del fenómeno sonoro corpóreo, su naturaleza y origen mismo en las interioridades anatómicas del hablante. Podría decirse, que así se inauguran las ciencias fónicas, la fonética, particularmente. Posteriormente (en las culturas clásicas griega e hindú), notables pensadores que mencionaremos luego, comenzaron a reflexionar ahora sobre el valor, función, oficio, combinación y posición de los sonidos dentro de la cadena fónica: surgen entonces, los primeros intentos fonológicos en la intuición de los pensadores helénicos.

Aunque desde los comienzos de la aparición de estas dos disciplinas, como maneras diferentes de apreciar el sonido, y hasta bien entrado el siglo XX, estuvieron ellas un tanto distanciadas, especialmente por voluntad de fonólogos, están ellas hoy feliz e indispensablemente unidas, como debe ser, pues el motivo de su estudio, el sonido de la voz humana, es el mismo, aunque desde diferentes ángulos; es así como ya hoy no se justificaría divorcio alguno entre ellas, si bien estudian el sonido desde diferentes ópticas. En resumen, toda escisión entre fonetistas y fonólogos resultaría modernamente injustificable.

La fonética es una ciencia natural y tiene que ver con las otras disciplinas básicas humanas, a excepción tal vez de la geología como lo dijera con mucho acierto el fonólogo inglés, Daniel Jones. Y de verdad que existe alguna relación, en mayor o menor escala, de la fonética con todas las ciencias mayores. En sus campos específicos, ella se remite al conocimiento del sonido en sus cuatro componentes, acústicos (tono, timbre, intensidad y duración). La fisiofonética, como la denominara Baudouin de Courtenay, estudia la intensidad y volumen de los sonidos y su clasificación en tensos y débiles, analiza la agudeza o gravedad de su frecuencia, estima su duración en larga o breve, su compacticidad o difusión, su estridencia o maticidad; de la realización fónica humana, examina su labialidad, su velaridad, su coronalidad, su palatalidad, su apicalidad, su dentalidad, su alveolaridad, su faringalidad, su constitución vocálica o consonántica, su sonoridad o su sordera, su nasalidad, su oralidad, su glotalidad, su rechinación, su musitación; y como toda lengua es musical (tonal o entonativa), de ello deduce sus tesituras bemoles o sostenidas, entre otros muchos aspectos; a partir del panorama anterior, entran los sonidos a ser clasificados, posteriormente, en una taxonomía fonética-fonológica de haces o matrices y en diferentes concepciones, según las distintas escuelas fonológicas.

Son también tareas fonéticas la medición de los sonidos en hertzios, decibeles y diezmilsegundos, o la estimación impresionística de los mismos, con propósitos descriptivos o utilitaristas; determinados ellos por su mayor o menor magnitud, en la cadena fónica, procede luego el examen de su relevancia con propósitos significativos a nivel psico-fonético (fonológico) en determinadas lenguas. De esta forma, éstas se denominarán *cuantitativas* o *intensivas*, o *dinámicas*, o *tonales*, o *cuantitativas* o *cromáticas*, si correspondientemente la duración, el acento prosódico, el tono o el timbre cobran valor significativo. Son intereses igualmente fonéticos, la descripción auditiva, visual que se haga de la modalidad fónica de determinada lengua; estas modalidades específicas constituyen la base articulatoria o particularidades fonoarticulatorias y acústicas, que son, en definitiva, la tipificación de un idioma en especial; también son fonéticos estos aspectos: los estimativos de la capacidad de audición frecuencial de las personas (16-16.384 Hz.), su capacidad auditiva por intensidad (14-140 decibeles); la clasificación de los sonidos en ultrasónicos, infrasónicos, inaudibles, soportables o nocivos; el examen de las modificaciones que cada sonido sufre en la cadena por acción de los fonos vecinos (fonética combinatoria), y hasta la connotación, a un nivel un tanto abstracto, que los ruidos de la naturaleza tengan en la creación poética, por la presencia o reiteración en lo escrito, de ciertos fonemas. Esta relación de los sonidos con el sentido, se denomina estilística fonética; son también ramas o campos de la fonética: la utilización de los recursos sonoros de la voz en el arte dramático, en el teatro, en la radio, en la televisión, en el canto, en la declamación, en la oratoria, en la ópera, del examen de los desajustes, trastornos y retardos de lenguaje en los tartamudos, sordos, mudos o enfermos o afectados por diferentes afasias (fonética aplicada al campo foniatrico, terapéutico u ortofónico en lo normativo, clínico o quirúrgico); y hasta el descubrir que la expresión fónica de las personas en algunas lenguas, caracterizadas éstas unilateralmente por peculiaridades fonéticas, identifica el sexo, su procedencia geográfica, su estado anímico, como lo describiera y aseverara Trubetzkoy, es también otra rama fonética, denominada fonoestilística.

¿Y los constituyentes de la fonología? Se aplica esta otra vertiente al descubrimiento del número de sonidos significativos de una lengua (fonemas); sus reglas de combinación, su oficio, su relación con la significación (básica para la semántica) por la presencia funcional de pares mínimos como porte/poste, moral/morra, fardo/dardo (oposiciones fonológicas), su distribución inicial, medial o final en el lexema (*divinidad*), su número finito en cada lengua: (25 en español, 38 en inglés, 33 en francés, 35 en alemán, 34 en italiano) y el servicio que tales unidades prestan para distinguir textos o construir mensajes tales como *contesto para aclarar / contexto para aclarar*. De gran funcionalidad son, pues, los oficios fonológicos.

Pero lo más importante de toda esta disquisición es que nos servimos, inconscientemente, tanto de la una como de la otra, con útiles propósitos y una definida finalidad: *la comunicación humana, base e instrumento de la convivencia universal*. Estas dos hermosas ramas de la ciencia han movido a la sociedad desde los tiempos de la caverna y la seguirán moviendo, así el mundo invente los más sofisticados instrumentos científicos en la tecnología de la comunicación; el alma del hombre es el lenguaje, ¡cómo no!, pues el hombre como animal que habla, se distingue por poseer un alto y complejo sistema de comunicación, como ningún otro ser viviente; sin este instrumento lingüístico, el universo sería una colectividad vacía, casi estática; gracias a él, se han hecho y planeado significativos

descubrimientos, avances, tratados, pactos de paz, libros, discursos, todo, fruto de la comunicación y del lenguaje articulado, constituido éste por simples fonemas y alófonos, y cuyas cifras pueden variar en cada lengua de acuerdo con los criterios de clasificación de las distintas escuelas fonológicas y sus respectivos tratadistas, y las diversas modalidades de pronunciación individual, regional, dialectal u ocasional.

Tradición histórica

Como anotábamos al comienzo, son variadas las circunstancias de esta tradición histórica. Veámoslas: el hallazgo y la existencia de gráficos micronesios en roca, alusivos a la transmisión del mensaje, existentes hoy en el Museo Etnológico de Hamburgo; la presencia de dibujos referidos a la fonación, encontrados en el trono del faraón egipcio, Sesostris; la existencia de dibujos del antiguo arte peruano relacionados con intervenciones quirúrgicas para mejoras foniatricas; inscripciones aborígenes de pictogramas, que insinúan una posible e incipiente interpretación de la oscilación sonora (voz), encontradas en México, la India y África occidental; referencias en la Biblia sobre fonación; referencias brahamánicas sobre tipos de respiración; explicaciones sobre el origen mítico de la voz en pueblos de la antigüedad, etc. Estos y otros documentos, hacen pensar con inquietud y admiración, en los intereses que estas civilizaciones, y seguramente otras, tuvieron, mostraron y dejaron sobre el proceso fónico humano.

En forma más sistemática, posteriormente (s. IV a C.), la cultura hindú, con Panini a la cabeza, nos dejó clasificaciones vocálicas y consonánticas, aún no desvirtuadas: Sócrates, Platón, Aristóteles, Hipias, ... disertaron también sobre el fenómeno fónico, y con diferentes criterios en la época del florecimiento griego; Hipócrates y Galeno dejaron también sabias investigaciones sobre la voz; Quintiliano, retórico español acogido con notable interés por las cortes imperiales romanas, nos dejó en sus *Institutiones Oratorias* un sesudo tratado de fonética, con recomendaciones para el buen decir. Bordeando la Edad Media, Leonardo Da Vinci estudió gráficamente la pronunciación de la voz humana; con Juan de Valdés y Antonio de Nebrija (españoles), en obras como *Diálogo de la lengua* y *Reglas de la Orthographia en la lengua castellana*, respectivamente, la fonética toma una dimensión importante en el mundo hispánico. Aparecen luego, intentos serios y progresivos de transcribir fonéticamente (mediante el uso de signos convencionales) situaciones de lengua y habla a fin de facilitar la mejor interpretación y pronunciación del fenómeno fónico; nos referimos aquí a las escrituras fonéticas desarrolladas entre 1541 y 1888, años en que se establece definitivamente el *Alfabeto Fonético Internacional* (denominado AFI o APhi). En este proyecto contribuyeron, sucesivamente, desde 1541, John Hart, Robert Robinson, John Wilkins, William Holder, Smith y Mulcaster, Isaac Pitman, Ellis, Lepsius, Bell, hasta la aparición notabilísima del francés Paul Passy y el inglés Henry Sweet, a finales del siglo XIX, quienes a través de la *Asociación de Profesores de Lenguas vivas* (de la cual fue miembro el bogotano Rufino José Cuervo, recién llegado a París en 1882) consolidaron el *International Phonetic Alphabet*, hoy vigente.

Pero el desarrollo de estas ciencias no se detiene; agreguemos que el interés por los campos fonéticos estimuló también a otros científicos, no propiamente lingüistas, sino

entendidos en otras disciplinas, para corroborar lo dicho por Jones. Muchos de los instrumentos de medición fonética y algunas concepciones, más físicas y matemáticas que lingüísticas, fueron creación de técnicos, fisiólogos, médicos, ingenieros, físicos, según referimos a continuación.

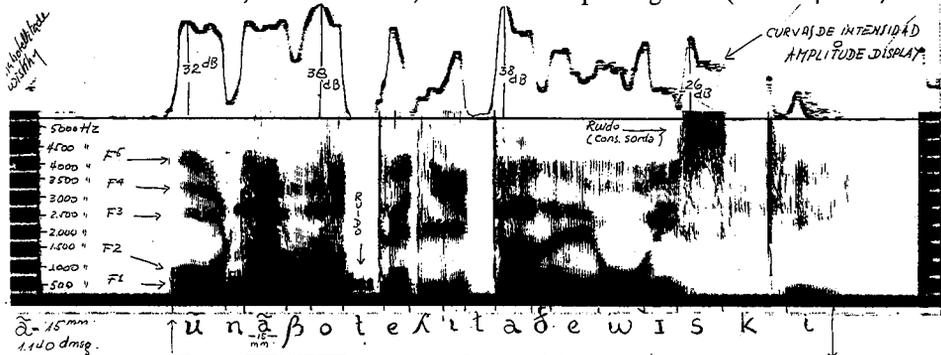
Fourier, físico francés, integró la onda compleja en 1822; Gentili, italiano, elaboró el glosógrafo en 1822; Babington, inglés, inventó el laringoscopio en 1829; Muller, médico alemán, creó la laringe artificial en 1887; Ludwig, técnico alemán, ideó el quimógrafo en 1847; Czermak, fisiólogo checo, se ocupó de la laringoscopia clínica en 1858; Helmholtz, físico alemán, descubrió la teoría de la resonancia vocálica en 1863, Brücke, fisiólogo alemán, diseñó el labiógrafo en 1871; Hellweg, fisiólogo alemán, ideó el triángulo vocálico en 1781; en 1878 el norteamericano Edison construyó el fonógrafo; Lenz, filólogo alemán, fabrica el palatógrafo en 1887; los laboratorios Bell de New York, inventaron el espectrógrafo en 1946; Larcerda, acusticista portugués, concibe el cromógrafo (fecha sin confirmar); y podríamos agregar a esta lista, muchos otros más, autores de teorías, aparatos, modelos, etc.

Otros personajes y eventos del ámbito universal de la fonética

A los nombres ya mencionados, y en recuento rápido, podríamos recordar otras contribuciones a nivel fonético-fonológico: al griego Hippias (por su estudio de la naturaleza sonora de letras y sílabas), a Jakob Grimm, por su *Ley de mutación consonántica*, a August Schleicher, por su *Manual del lituano*, a Rousselot, padre de la fonética experimental, a Edward Sievers por su obra *Zur Akzent der Germanische*, a Paul Menzerath por su *Die Phonetische Struktur*, a Carl Meinhof por su gran *Introduction to the Phonology of Bantú* y por sus estudios de las lenguas africanas, a Bertil Malmberg, Gerold Ungeheuer (q.e.p.d.) y Antonio Quilis, afamadísimos fonetistas europeos (sueco, alemán y español), visitantes del Instituto Caro y Cuervo en 1964, 1971, 1977, respectivamente, a Kenneth Pike, presidente del ILV, a Peter Ladefoged, el más prestigioso acusticista y fonetista actual, a Dwight Bolinger, estudioso del español por su *Intensive Spanish*, a Ferdinand de Saussure por su teoría sobre *Langue et parole*, a Vilém Mathesius, primer presidente del Círculo Lingüístico de Praga, a André Martinet, creador del funcionalismo, a Roman Jakobson, del binarismo, a Edward Sapir, autor de *The Language*, a Leonard Bloomfield, por su *Language*, a Noam Chomsky y Morris Halle, notabilísimos generativistas, a Andrés Bello y sus tratados sobre *Principios de Ortología y Métrica*, a Tomás Navarro, Manuel Alvar, Amado Alonso y Emilio Alarcos (españoles), Gilliéron, padre de la dialectología, George Straka y Bohuslav Hala, afamados fonólogos checos, y por lo menos a cien nombres más que deberían completar esta galería.

Especial mención hacemos aquí de los inventores del sonógrafo (U.S.A., 1946), indispensable e insustituible aparato actual, asequible ya en versiones digitales y computarizadas, útil para la comprobación acústica experimental de fenómenos de lenguas nuevas, de las cuales no es aconsejable ratificar impresionísticamente situaciones fonéticas, sin que antes sean llevadas ellas a examen y medición exhaustivos, merced a los medios experimentales acústicos, como el sonógrafo, entre otros. A este se agregaría el concurso de

Visipitch, nasógrafo, electropalatógrafo, laringógrafo, aerófono, etc. y modernos métodos como la cinemaradiografía. Sólo así podremos estar en capacidad de negar o afirmar con precisión lo que impresionísticamente nuestro deficiente oído, sólo intuye o sospecha. Modernamente, los espectrogramas son también utilizados para análisis de voz, con propósitos jurídicos, en la aportación de pruebas legales para identificación de voces, a nivel criminalístico. Veamos, detenidamente, una muestra espectrográfica (visible speech):



A **MACROSECCION DE** 227 mm con curvatura de 17,252 dmsps. B
 17,252 dmsps = 1725 msps = 173 Ctsps = 17 cps = 1,7 segundos.
 Espectrograma o sonograma en Banda Ancha (muestra de formantes) de la expresión "una botella de whisky". Pueden observarse los diferentes formantes (F_1, F_2, F_3, \dots) en los registros acústicos, correspondientes a vocales y consonantes sonoras [n, β, λ, δ]. Las consonantes sordas [t, s, k] no poseen formantes. Arriba, la curva de intensidad, útil para la medición de intensidades en decibelios, con propósitos acentuales. A izquierda y derecha, la escala de frecuencia, estimable en herztios, necesarios para estudiar entonación, agudeza y gravedad de sonidos. El timbre [ā, ū] (nasalizadas), [w] semiconsonante, [i] abierta, se analiza con las TRANSICIONES ascendentes o descendentes de determinados formantes en cada microsegmento. Finalmente, los estimativos de duración se calculan multiplicando la duración en mm por 76 dmsps: $15 \times 76 = 1140$ dmsps. Un sonograma como éste utiliza papel "teledalton" (electrocarbonado magnéticamente) con un espacio útil de 31,5 cm, A — B en un tiempo máximo de 2,4 segundos. El aparato utilizado es el espectrógrafo "Key electromica" (visible speech) modelo 6061B.

Ingreso de la fonética y la fonología en el panorama de las ciencias

Hay un acontecimiento que marca el punto de partida para esta apreciación: en 1786 el diplomático inglés William Jones, residente en la India, pronuncia un discurso en la sede en la *Sociedad Asiática de Calcuta* y advierte en él, que a su parecer, existe una lengua madre o tronco, el hindú, que guarda muy estrecha relación con lenguas europeas, como el latín, griego, inglés y alemán..., lo cual le hace intuir una afinidad y relación - en planos fonéticos - entre todas ellas.

Pero es en 1816-18 cuando, tanto el danés Rasmus Rask, como el alemán Franz Bopp, aseguran en sus profundos estudios que, descubierto el sánscrito (hindú), pudieron comprobar su influencia como lengua inflectiva sobre las lenguas inflectivas indoeuropeas, entre ellas las de las familias helénica, itálica, báltica, eslava, germánica, céltica a más del iraní, el tocario y el hitita. Estas influencias y dependencias se mostraron y se probaron, mediante examen de los elementos fonéticos y morfológicos observados y presentes en la transición de unas lenguas a otras, de las aquí mencionadas; esta progresión puede presentar este orden: sánscrito > griego > latín > lenguas romances (español, italiano, francés, portugués, rumano, catalán, provenzal, dalmático, rético, y sardo). Estos eventos comparativos proporcionaron la consolidación y desarrollo de la fonética como ciencia y como disciplina básica e insustituible en los estudios lingüísticos; tal orientación científica (comparatismo) entró así a desplazar y a superar inmediatamente los exámenes filológicos, único medio, conocido hasta entonces, para el estudio de las lenguas por examinar.

Tradición histórica de las ciencias fónicas en Colombia

Curiosa y coincidentalmente, con la probada tradición y prestigio que ha tenido Colombia en Latinoamérica, como país donde la fonética echó viejas raíces, aparecen desde la colonia, trabajos de investigación fonética dirigidos al estudio de las lenguas de nuestros aborígenes, especialmente el chibcha. Son dignos de mención las observaciones de Fray Jerónimo de San Miguel sobre lengua mosca; las reflexiones de Fray Bernardo de Lugo acerca de la pronunciación indígena; las voces y pronunciación del chibcha de Lucas Fernández de Piedrahita; los estudios de pronunciación y sílabas, referidas al guahibo, del Padre José Gumilla; pero estos no son los únicos aportes acerca del examen fonético que en la colonia se hicieran sobre lenguas indígenas; podrían enumerarse aún más. Pero quien realmente inaugura estudios fonéticos de precisión en Colombia es el sabio bogotano Ezequiel Uricoechea y Rodríguez; en 1872 publica él, en Madrid, *El alfabeto fonético de la lengua castellana*, primer estudio de este género en el mundo hispánico, y atinado acierto sobre la descripción fonética de la lengua española. Con él, se anticipó meritoriamente 43 años a lo que fuera el alfabeto ARFE, ideado y difundido por Tomás Navarro en 1915 en la *Revista de Filología Española* (Madrid).

Fue Uricoechea, además, médico graduado en Yale a los 18 años, y doctor diplomado en filosofía con especialidad en química y mineralogía, en la Universidad de Göttingen, a los 20. Aquí en Bogotá, y muy joven aún, antes de partir al Viejo Mundo, de donde no regresaría, había sido dedicado consejero de Rufino José Cuervo, en sus tareas de árabe, de sánscrito y de alemán. Radicado ya en Bélgica (1878), fue nombrado titular de la primera cátedra de árabe, organizada por la Universidad Libre de Bruselas; este galardón, ganado por oposición, fue entregado incondicionalmente al bogotano.

En junio de 1965, su antigua universidad belga reconoce, públicamente, los méritos excelsos de Uricoechea, y en acto especial (gestión que no ha hecho Colombia), con asistencia de altas personalidades belgas, españolas, árabes y colombianas, este centro europeo de estudios inauguró en tal fecha la biblioteca de árabe *Ezequiel Uricoechea* y se descubrió el retrato al óleo del santaferense, enviado desde Bogotá para tal ocasión; todo como sentido homenaje belga a quien fuera el primer profesor de lengua árabe en esa importante casa universitaria. Es orgullo nacional haber tenido un embajador mundial en la persona de don Ezequiel, quien murió en Beirut (1880); lo sorprendió la muerte cuando, precisamente, estudiaba apasionadamente fonética dialectal árabe, en tal inhóspitas tierras. De otra parte, la figura de Rufino José Cuervo se erige también como notable fonetista a través de las páginas de sus obras *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, de que tanto necesitan nuestros alumnos y profesores; *Castellano popular y castellano literario*, *Disquisiciones sobre filología castellana, filología clásica y crítica literaria*, todas plenas de información fonética; dignos de mención son los soberbios intercambios epistolares sobre los mismos temas, entre Cuervo y varios sabios europeos como Friedrich Pott, Menéndez Pidal, Hugo Schuchardt, Isaia Ascoli, Emilio Teza, Cejador y Frauca, Rudolph Lenz, Morf, Baist, Meyer Lübke y el mexicano Rafael Angel de la Peña, entre otros, recopilados en los *Epistolarios* que publica el Instituto Caro y Cuervo.

El contradílogo de la lengua de Miguel Antonio Caro es otro peldaño de la fonética en Colombia. *El acento* de José Tomás Eastman, ya más reciente, es también de merecimiento. A partir de los años 50, Luis Flórez, de Armero (Tolima), como discípulo que fuera de Tomás Navarro, inaugura los estudios dialectales sistemáticos en Colombia, mediante el examen del habla de la población municipal del país, también en sus maneras fónicas; buenas enseñanzas de fonética se hallan, además, en sus obras *Temas de castellano*, *Apuntes de español* y *Lecciones de pronunciación*; su gran contribución es el ALEC (*Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia*), en 6 tomos, de reconocido prestigio internacional. Dos de ellos están dedicados al estudio de la fonética regional. Actualmente el dialectólogo J. Joaquín Montes prosigue los estudios derivados del Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia con novedoso éxito. Finalmente, la existencia del único laboratorio de fonética experimental del país, en el Instituto Caro y Cuervo, representa punto moderno de avanzada para estudios acústicos de lenguas; especial interés manifiesta el Instituto en el estudio de la lengua española y de las lenguas indígenas, a base de ayudas instrumentales y experimentales. Seguramente la Universidad Distrital de Bogotá se apuntará otro gran logro, al cristalizar el proyectado Laboratorio de Lenguas y de Fonética experimental dotados con modernísimos aparatos, sección ya en marcha, organizada por el Departamento de Filología e Idiomas de esta casa universitaria.

Bibliografía.

- Kaiser, L., *Manual of Phonetics*, Amsterdam, North Holland Publishing Co., 1957.
- Mounin, G., *Histoire de la Linguistique*, París, P.U., 1967.
- Pancocelli - Calzia, Giulio, *3000 Jahre Stimmforschung*, Marburg, N. G. Elwert Verlag, 1961.
- Allen, W. S., *Phonetics in Ancient India*, London, Oxford University Press, 1953.
- Rosenkranz, Bernhard, *Der Ursprung der Sprache*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätverlag, 1961.
- Leroy, Maurice, *Las grandes corrientes de la Lingüística*, México, F. C. E., 1969.
- Todorov - Ducrot, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 1974.
- Grammont, Maurice, *Traité de Phonétique*, París, Librairie de la Grave, 1971.
- Lewandosky, Theodor, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- Lázaro C., Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.

Povzetek

TRADICIJA IN SODOBNOST GLASOSLOVJA: FONETIKA IN FONOLOGIJA

V prvem delu svojega članka A. Calderón Rivera piše o glasoslovju, o tem, kaj fonetika in fonologija pomenita, katera področja pokrivata, kakšen je njun pomen in njun zgodovinski razvoj v svetovnem merilu. Avtor omenja vsa pomembnejša imena znanstvenikov, ki so z raznih vidikov pripomogli k razvoju fonetike in fonologije. V zadnjem delu se posveti razvoju glasoslovnih znanosti v Kolumbiji, omenja pomembne kolumbijske raziskovalce, kot so Ezequiel Uricoechea y Rodríguez, Rufino José Cuervo, Miguel Antonio Caro, in opisuje današnje stanje raziskav na področju fonetike in fonologije v Kolumbiji.

UN CALCO CERVANTINO: *DIOS ES GRANDE*

... de manera que hoy me viera en mitad de la plaza de Zocodover, de Toledo, y no en este camino, atraillado como galgo; pero *Dios es grande*: paciencia, y basta.

El paso en el fragmento transcrito, DQ I.22, ya ha sido correctamente interpretado por Julio Cejador y Frauca en *La lengua de Cervantes*, tomo 1, Madrid, 1905, donde leemos, s.v. *Dios*:

Pero Dios es grande (=Allah akbâr 'Dios es más grande', como dicen los árabes, y tenía en su mente el cautivo de Argel).

Pero no sería del todo inútil volver una vez más sobre la cuestión del origen del fragmento que consideramos como calco del árabe.

Algunos estudios recientes dedican amplio espacio al aporte arábigo en Cervantes, ocupándose de manera particular de los préstamos¹; sin embargo, parecen descuidar lo relativo a los calcos semánticos. Resulta curioso comprobar como el estudio fundamental sobre los medios estilísticos en *El Quijote* de Helmut Hatzfeld (*Don Quijote als Wortkunstwerk*, Berlín, 1927), no reserva a los calcos un papel adecuado. Tanto más preciosas son las observaciones de Rafael Lapesa sobre arabismos semánticos, tales como: *infante, hidalgo, plata* y otros (*Historia de la lengua española*, 7ª edic., Madrid, 1968, pp. 108 y ss.)

Un préstamo, por crudo o adoptado que sea, revela por su misma imagen fónica un origen extranjero; un calco, no. Por eso su origen es siempre cuanto menos discutible. En la lengua de un individuo o de un pueblo que vivan en contacto con una lengua extranjera, eventualmente bajo su presión, la existencia de calcos, en mayor medida que la de préstamos, revela la importancia de una tal influencia lingüística; para la vida de las etnias, también de un grado mayor de convivencia. El paso cervantino que ha atraído nuestra atención parece un calco, es decir: una fiel traducción de una frase árabe. Claro está que nunca es posible excluir a priori una directa herencia latina. A este respecto es preciso recordar que el *Vocabulario de Autoridades*, citando el mencionado fragmento cervantino,

1 José Luis Girón Alconchel, *Las ideas lingüísticas de Cervantes en 'El Quijote'*, *Anales cervantinos*, CSIC, tomo XXVIII, Madrid, 1990. Josep M. Sola-Sole, *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura española*, Barcelona 1983.

interpreta la frase como una pervivencia en español de la análoga frase del latín eclesiástico. Leemos allí, s.v. *Dios*:

'Dios es grande': Expresión de confianza que se suele usar, o por consuelo y esperanza, o para tomar ánimo en algunos lances. Lat. 'Magnus est Deus et beneficus nimis',

y cita acto seguido el paso del novelista manchego.

Creemos que el origen latino es no sólo posible, sino también indudable. Lo que sin embargo nos parece más dudoso es que la frase sea debida a una imitación directa. El molde a imitar será el fraseologema árabe. Aparte el orden de los elementos habla en favor de la procedencia *inmediata* el espíritu que anima algunas páginas del *Quijote* y, sobre todo, el hecho de que la frase latina citada por *Autoridades* pertenece de hecho al latín eclesiástico, es pues literaria, mientras que la frase puesta en boca del galeote es totalmente espontánea, popular. En muchos aspectos el Islam se inspiró en el cristianismo, por lo que no sería sorprendente encontrar en árabe elementos lingüísticos que tengan su origen en el latín eclesiástico.

Por lo tanto, con *Dios es grande* nos encontramos en presencia de un verdadero préstamo semántico, en el sentido en que se devuelve lo que se ha tomado como préstamo, o, para usar el término tan estimado por el romanista paduano Carlo Tagliavini, de *un cavallo di ritorno*. El fenómeno no es nada insólito en los contactos lingüísticos entre el mundo latino y el árabe. Bastará recordar la línea que une *castrum* > *al qasr* > *alcázar*.

Povzetek

KALK PRI CERVANTESU: BOG JE VELIK

Právir za to frazo v Don Kihotu (I.22) je gotovo latinska DEUS EST MAGNUS. Neposredni vir pa je prav verjetno arabska fraza *Allah akbâr*, kar je moralo biti Cervantesu zaradi njegove petletne sužnosti v Alžiru domače, saj jo polaga v usta galjotu v verigah. Imamo torej opraviti s kalkom po arabskem vzoru.

NOMS DE PERSONA EN EL *TIRANT LO BLANC*¹

1. Els noms de persona constitueixen una part minúscula del lèxic, però no per això és insignificant. No s'accepta ja la idea de que un nom no tingui cap significat, que no proporcioni cap tipus d'informació sobre la persona que el porta. Contràriament al nom comú o al sobrenom, on la connexió amb una qualitat real es fa visible. Tot i així, quan un sobrenom o un apel·latiu passen a ser cognoms, es trenca l'associació amb la situació real.

Amb tot, el nom propi no és del tot obscur. No diu res, en efecte, sobre les qualitats de la persona que el porta; però diu alguna cosa, a vegades molt, sobre l'ambient en el que el nom ha estat escollit. Així, en un país de pronunciada mentalitat catòlica, com sens dubte és el cas d'Espanya, és comprensible la freqüència de noms de baptisme de tradició cristiana. Són tanmateix comprensibles els noms femenins que tenen per exemple llur origen en un epítet de la Verge, deguts probablement a la tendència que porta a evitar una paraula tabú. El nom caracteritza l'ambient cultural. En el cas que'ns ocupa, és dir en el llenguatge d'una obra literària èpica, esperem trobar una apreciable quantitat de noms d'origen germànic, font de la poesia èpica francesa que, sens dubte, va influir en tota la creació literària dins de les llengües romàniques.

2. Amb gran sorpresa constatem que la obra literària més important del món cavalleresc en llengua catalana presenta molt pocs noms. És clar, els noms no procedeixen només de l'ambient cavalleresc. Però no podem tenir en compte els noms dels personatges històrics; per això, no ens interessa un pas com *aquella virtuosa Júlia, filla de Július Cèsar, que hagué a Pompeu, marit seu* (capt. 309)², o un altre sobre *l'emperador Justinià, predecessor vostre* (capt. 452), o el registre dels vint-i-cinc cavallers del capt. 85 que té per títol *Com fon instituïda la fraternitat de l'ordre dels cavallers de la Garrotera*. Altres vegades hi ha personatges de la tradició grega-llatina, i també romànica (*Tristany e Isolda, la reina Ginebra e Lancalot*, en el capt. 118), però sempre com símbols de quelcom, de l'amor, no com persones de la novel·la. Quasi bé inexistent són els noms d'origen bíblic- cristià: els sants *Jordi* i *Pere* són sempre sants, i *Maria* apareix només com Santa Egipcíaca (Pròleg).

Tirant lo Blanc és un llibre de cavalleries. Martorell el va escriure entre els anys 1460 i 1468,³ és a dir, reflexa la llengua i l'ambient literari de la segona meitat del segle XV, quan ja

1 L'autor agraeix al gentil col·lega Jordi Canals Piñas la traducció al català. Va ser al primer en donar classes de català a Facultat de Filosofia de Ljubljana, els anys 1987-8 i 1988-9.

2 Totes les citacions procedeixen de l'edició de Martí de Riquer: Joanot Martorell i Martí de Galba, *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Ariel, 1982.

3 Riquer, *Ibid.*, p. 80.

declina el món literari cavalleresc. Cerquem en l'ús dels noms propis una il·luminació sobre l'ambient cultural d'aquell temps.

3. En conjunt, els personatges que es mouen en aquest llibre de cavalleries demostren una predilecció del autor en voler representar un personatge no amb el nom, sinó mitjançant les característiques d'índole geogràfica-social. Si l'heroi de l'obra literària que estem examinant porta el nom en plena regla cavalleresca, val a dir amb un epítet,⁴ aquest procediment és força rar i fins i tot no sempre sense ironia; entre els cavallers de la Garrotera figuren també *lo Comte de les Marches Negres*, *Misser Albert de Riusec*, *lo senyor de Escala Rompada*.

La majoria dels personatges estan caracteritzats amb un element geogràfic: *Lo gran rei de Canària*, *lo rei d'Anglaterra* (capt. 5), *lo rei de França* (capt. 99), *lo rei de Sicília* (capt. 100), *mon germà lo duc de Messina* (capt. 101), *lo rei d'Egipte*, *lo rei de Capadòcia*, *lo duc de Calàbria*, *lo duc de Melfi*, *lo comte de Montoro*, *lo comte de Caserta (...)* e *moltis altres comtes e barons* (capt. 140), *lo rei de la menor India*, *lo rei de la sobirana India* (capt. 239).

Les poques vegades que es fa esment també del nom de baptisme creiem que es tracta d'una declaració quasi oficial, d'una carta o d'una missiva: *jo Estefania de Macedònia, filla de il.lustre príncep Robert* (capt. 147); *Nós, Frederic, per la immensa e divina majestat del sobiran Déu eternal, Emperador de l'Imperi grec* (capt. 115). De l'estricta món cavalleresc apareix, a més de Tirant, només un *Ricard lo Venturós* (capt. 113). Tota la resta, cavallers o dignataris, prenen l'atribut en l'estat social o en el lloc de procedència. Les dones no tenen tampoc totes noms de baptisme; en tot cas, però, amb una freqüència més gran que la dels homes. A més de la ja esmentada *Estefania* trobem *Dona Guiumar, filla del comte de Flandes i la bella Agnès* (capt. 71b), si bé ambdues, en el capt. 43, apareixen sense nom de baptisme: *la filla del duc de Berrí pres la Infanta del braç, e la filla del comte de Flandes li pres les faldes*.

Porten el nom la infanta *Carmesina, filla de l'emperador de Constantinoble* (capt. 117), així com també *Ricomana* i *Felip*, infanta de Sicília i infant de França respectivament. Porta el nom de baptisme també *Lionor*, dama del gran Noble (capt. 189). El nom haurà estat escollit per tal de permetre la rima en els dos versos que segueixen: *Enamorats, feu-li honor, puix de totes és la millor*.

4. D'aquestes breus observacions, cenyides a un sector molt limitat de la imatge lingüística, gosem avançar amb molta prudència una hipòtesi: *Tirant lo Blanc* no és ja una novel·la cavalleresca, és més aviat una novel·la d'aventures, d'intrigues, eròtica pel que fa alguns episodis i, de tota manera, no s'ha de cercar en ella l'expressió de les grans aspiracions de l'èpica francesa. De manera contrària a la imatge de la lleialtat als principis religiosos i morals, al codi cavalleresc, a la imatge de l'abnegació i de la fermesa total enfront de l'adversitat en nom d'aquests principis característics dels protagonistes de les *gestes*

4 Es del mateix Riquer, *Ibid.*, pp. 73-4, l'observació que fa del sobrenom, que seria *Blanc* només per raons d'etimologia popular, mentre que en realitat derivaria de *Valachus* o *Balachus*, essent valac Joan Hunyadi, un dels suposats models per a la figura de Tirant.

franceses, els personatges del *Tirant* es preocupen poc de problemes d'interessos menys nobles, encara que dignes de tot respecte. La novel·la catalana és de tot punt independent de les *chansons de geste*. Narra uns altres esdeveniments. En el capt. 110, per exemple, es diu que Felip, l'infant francès, en companyia de Tirant arriba a la cort de Sicília. La infanta Carmesina, la seva futura muller, intenta esbrinar les qualitats del seu caràcter, com el potencial marit li sembla ignorant i a més mesquí i gasiu. I opina amb molt realisme que en tal cas preferiria ésser monja o muller de sabater que haver quest per marit, encara que fos rei de França.

L'heroi de la novel·la, Tirant lo Blanc, viu i actua entre dames, cavallers, ducs i barons, reis i emperadors, comtes i marquesos; però la història embullada de la novel·la sobresurt per les activitats i intervencions de tot un ventall de persones de valor desigual. *Plaerdemavida* -el nom que en substància és un sobrenom significatiu-, donzella de la Princesa, actua amb un estil que s'apropa més aviat al món de la Celestina que no pas al de les corts principesques de les gestes franceses. Es a dir, en l'època en que Martorell escriu la seva obra el món meravellós, cavallaresc i heroic, xopat d' ideals nacionals i religiosos, ja ha passat. L'ús dels noms propis en el *Tirant* són un petit testimoni del seu declinar.

Povzetek

OSEBNA IMENA V ROMANU *TIRANT LO BLANC*

Katalonski viteški roman *Tirant lo Blanc*, najbrž zadnji svoje zvrsti, postavlja na sceno celo množico oseb, vendar pa té, začuda, z izjemo glavnega junaka, skoraj nikoli ne nosijo osebnih imen. Največkrat so osebe iz (še vedno) viteškega sveta poimenovane po krajih, deželah. Tudi sicer so junaki drugačni in drugačni so nagibi njihovega delovanja: nacionalno-religiozna doba, ki jo diha vsa evropska epska poezija, je že prešla.

GLOSARIOS DE LAS LENGUAS DEL PACÍFICO ANTONIO PIGAFETTA (1519-1522)

1. El italiano Antonio Pigafetta (1480?-?) ha pasado a la posterioridad como el cronista de la expedición de Magallanes, el capitán portugués al mando de la flota de la corona de Castilla que entre 1519 y 1522 dio por vez primera la vuelta al mundo una vez encontrada una vía rápida con el Pacífico a través de la Tierra de Fuego.

Al margen del innegable valor histórico que reviste para el lector moderno la narración autobiográfica de Pigafetta, redactada en 1525 y entregada aquel mismo año en Valladolid al monarca Carlos I, la crónica de este miembro de la nobleza de Vicenza se caracteriza por incorporar en el cuerpo del relato cuatro glosarios que constituyen un rudimentario diccionario, con sus equivalentes italianos, de palabras y expresiones de las tribus del cono sur americano y de las islas del Pacífico que los expedicionarios encontraban a su paso.

En estas páginas estudiaremos tan sólo las entradas italianas¹, fijándonos en la selección léxica efectuada por el cronista. Ello nos permitirá pulsar la creciente curiosidad lingüística de Pigafetta a lo largo de los tres años de dura navegación.

2. Carecemos del diario de a bordo original en el que Pigafetta registraba las etapas del viaje, así como del arquetipo que hay que suponer escrito en italiano. De este arquetipo ha llegado hasta nosotros una copia manuscrita fechada hacia 1523 (Ms. Ambrosiano L. 103 Sup., Milán), que ha servido de base para una correcta edición moderna².

Existen además tres copias francesas contemporáneas al manuscrito de Milán, una de las cuales (Ms. Français 5650, París), se utilizó como base de la primera impresión conocida: *Le voyage et navigation fait par les Espaignolz es isles Molлуques* (París: s.f., pero entre 1526-36), edición muy abreviada respecto al manuscrito fuente. De esta edición francesa deriva la primera italiana: *Il viaggio fatto da gli Spagniuoli a torno a'l mondo* (Venecia: 1536). En definitiva, una retraducción al italiano a través del francés plagada de errores favorecidos por la compleja transmisión textual. El texto italiano que procedía de la traducción francesa fue recogido con todos sus defectos y otros nuevos en las *Navigazioni e*

1 El vocabulario indígena ha sido en parte estudiado por D. Briton, *Studies in South American Native Languages*, Filadelfia, 1892.

2 Antonio Pigafetta, *Il primo viaggio intorno al mondo*, ed. Camillo Manfroni, Milano, 1956. En lo sucesivo VM.

Viaggi (Venecia:1536) de Giovanni Battista Ramusio, magna recopilación que en su momento divulgó las expediciones clásicas y los más recientes descubrimientos geográficos.

El texto transmitido por Ramusio³ presta mucha menor atención al factor lingüístico tan revelador del talento de Pigafetta. Además de recoger tan sólo una pequeña muestra de los inventarios léxicos, Ramusio los transmite con un gran descuido ortográfico. De ahí la necesidad de tener VM como base de nuestro trabajo, no sólo porque el manuscrito utilizado está más cerca del arquetipo, sino también por haberse conservado en la lengua de la redacción original evitando de ese modo la corrupción del texto a causa de la traducción francesa y de la posterior retraducción italiana.

3. Las palabras de las tribus de Verzin (actual territorio brasileño, y primera etapa de los expedicionarios) recopiladas por Pigafetta son sólo ocho. El contacto prolongado con los indios Patagones le proporciona ya un inventario de 90 entradas. El tercer inventario incluido en la relación es fruto de la estancia en el archipiélago filipino y consta de 159 voces, a las que hay que añadir otras diseminadas en el cuerpo del relato. Es ésta la primera ocasión en la que el expedicionario italiano se deja llevar por el reclamo lingüístico, como contagiado por la habilidad comunicativa de los habitantes de estas islas. Pigafetta no vacila en establecer contacto directo con los nativos, a los que sin necesidad de intérprete (VM 90 *sempre parlando con segni*), interroga para transcribir de ese modo sus palabras sobre el papel, causando asombro entre aquellas poblaciones que no conocen aún la escritura⁴.

El inventario léxico cuantitativamente más importante (409 voces, entre palabras y frases de sentido completo), es el recopilado por Pigafetta en las islas Molucas. En conjunto refleja una mayor integración del occidental en la comunidad de estas islas, así como una conciencia lingüística mucho más acentuada en esta parte final del viaje. Hay también una necesidad de aprendizaje mucho más acuciante, sobre todo después de que el intérprete Enrique de Malaca ha abandonado a los navegantes a la muerte de Magallanes, recobrando de ese modo su libertad.⁵

3 *Viaggio di Antonio Pigafetta*, en G.B. Ramusio, *Navigazioni e Viaggi*. Vol. 2., ed. Marica Milanese, Torino, 1978, pp. 869-948.

4 En VM 91 "*Scrissi assai cose come le chiamavano. Quando lo re e li altri me visteno scrivere e li diceva quelle sue parole, tutti restorno attoniti*"

5 No nos detendremos por extenso en la técnica de reclutamiento de intérpretes por parte de las expediciones al Nuevo Mundo, aspecto para el que la crónica de Pigafetta constituye un documento de excepción (cf. VM 69 y 88). El intérprete, del que nos llega incluso su nombre, Enrique de Malaca, goza en todo momento de un gran protagonismo: antes de que Magallanes salte a tierra es él quien primero se entrevista con los caciques del Pacífico, con los que en determinadas ocasiones llega a comportarse con total autonomía, con una conciencia absoluta de ser el único vínculo con aquel mundo desconocido a los occidentales. Así en VM 97, cuando dando a entender el je fede la tribu que los recién llegados tendrán que pagar tributo por haber atracado en la ensenada, el intérprete toma la iniciativa sin necesidad de consultarse con el capitán general: *Lo interprete li disse como el suo signore, per essere capitano de tanto gran re, non pagava tributo ad alcuno signore del mondo (...) e, se non voleva esserli amico, li mandaria un'altra fiata tanta gente che lo destrueriano*. La libertad de acción del intérprete Enrique de Malaca tiene su contrapartida. Un esclavo con una conciencia tan clara de la importancia de su función para el grupo de expedicionarios, llegado el momento sabrá sacar partido de su imprescindibilidad: cuando Magallanes muera, Enrique acabará confraternizando con los indígenas y traicionando a los navegantes (VM 115 y s.). Poco a poco surge pues la necesidad de que sea el propio viajero occidental quien pueda establecer contacto personal mediante la adquisición de un mínimo vocabulario en las distintas lenguas.

4.1. Un grupo semántico común a los cuatro glosarios es el constituido por todos aquellos objetos de trueque que los expedicionarios solían intercambiar con las tribus indígenas a cambio de comida, de especias o de metales preciados. Son por lo general herramientas de hierro o de otros materiales (latón y porcelana) desconocidos en aquellas latitudes: anzuelos, cuchillos, tijeras, agujas de coser, peines, cascabeles. Objetos todos ellos de estricta funcionalidad que sin duda serían abundantes en las cubiertas de los galeones.

4.2. Las exigencias de la navegación le induce a incluir el léxico referido a elementos de la naturaleza y accidentes geográficos (el mar, el río, la tierra firme, la montaña, la isla); las fracciones temporales (el año, el mes, el día, la noche, la tarde, el mediodía, la madrugada); así como el registro de los vientos más importantes (levante, poniente, gregal, garbino, mistral, siroco).

4.3. Con excepción de los vocablos recopilados en Verzin, tampoco falta en ninguno de los inventarios la enumeración de las partes del cuerpo humano en la que el aspecto funcional del lenguaje pasa a un segundo plano, y que constituye para Pigafetta el punto de partida más inmediato para establecer comunicación con los indígenas.

4.4. Las denominaciones de los frutos de la tierra, que tan poderosamente llamaron la atención de los primeros expedicionarios a América, ocupan en los glosarios de Pigafetta un espacio importante. El maíz, las patatas y la piña son los que registra a su paso por Verzin. De menor relevancia es este apartado cuando los viajeros se detienen en la Patagonia, latitud extrema poco propicia al cultivo. Pigafetta registra allí lacónicamente: *Alla polvere d'erba che mangiano = 'capac'*.

En Filipinas, junto a frutos conocidos ya en occidente (como la naranja, el coco, el arroz, la miel, el higo), le salen al encuentro otros para los que no encuentra equivalente: *tube = canne dolci*, la *areca*, fruto de Limasawa, y el vino de palma o *wraca*. El paso por el archipiélago filipino le brinda además la primera ocasión para registrar los nombres originales de las especias que desde mucho antes habían llegado a Europa por la ruta de Asia: la pimienta, el clavo, el jengibre y la canela.

4.5. Asimismo se registra escrupulosamente la fauna exótica: *anta* en Verzin; *hoihoi = struzo uccello*; y *cheche = pappagallo* en Patagonia; *gagia (elefante)* en las Molucas.

Hay que destacar el registro puntual de las variedades de la rica fauna ictiológica del Pacífico: *al pesce = isam yssida*; *a un pesce tutto dipinto = panap sapan*; *a un altro rosso = timuan*; *a un certo altro = pilax*; *a un altro = emalvan*.

4.6. No siempre fue fácil el contacto con las tribus indígenas. Nada sabemos de las denominaciones que las armas de combate tenían entre los pobladores de Verzin, pero una vez en el Pacífico Pigafetta, por su condición de soldado, les dedica un amplio espacio en sus glosarios. Las armas son las esperadas: arco, flecha, escudo, daga, puñal, lanza, cerbatana. Junto a sus denominaciones, el viajero italiano registra el nombre de los indumentos que los guerreros filipinos utilizan para la lucha: *A le vesti imbottite per combatter = baluti*.

4.7. El interés que el autor de la relación del viaje muestra hacia la vida cotidiana de los indígenas queda reflejado en su relación: la red de algodón, o *amache*, en la que duermen los nativos de Verzin; las pequeñas barcas de madera que éstos utilizan para navegar (*canoe*); las alfombras en las que duermen los filipinos, o las trenzadas con hojas de palmera; las artes de pescar y las embarcaciones en las que se navega por el Pacífico (entre ellas el *sanpan*); los instrumentos musicales y de percusión (*aghon*).

4.8. La curiosidad etnológica de Pigafetta se demuestra no sólo en su interés por todo lo que constituye la vida cotidiana del indígena, sino también por los rasgos más sobresalientes de la espiritualidad de las tribus y no sólo en la etapa final del viaje, cuando más desarrollada es su conciencia lingüística. Así en Patagonia registra los nombres de lo que denomina el *diavolo grande* = *Setebos* y *li piccoli* = *Cheleule*; en Filipinas *al suo Iddio* = *Abba*; y en las Molucas, latitud tocada por el islamismo, *al suo dio* = *Allà, alle sue meschite* = *mischit* y *a li sui prete* = *maulana catip mudir*. Al margen de la religión oficial, confluyen en su paso por las Molucas elementos legendarios como el *bolon dinata* o pájaro del paraíso.

4.9. El cuarto y último inventario de Pigafetta no es sólo léxico, sino que incluye oraciones de significación completa que nos permiten asomarnos a la vida cotidiana del expedicionario: *Siediti gentiluomo, Siediti uomo da bene, Guardami, Non mi guardare, Signori, bon prò vi faccia, Già ho mangiato, Uomo, levati di lì; Oh come puzza!; Che volete?; Che mandate?; Quanti linguaggi sai?; Dove sta colui?; Come stai?; Questo uomo è un poltrone; Uomo, vien qui!*

5. Hemos querido pulsar en el relato de Antonio Pigafetta la conciencia lingüística del hombre occidental de principios del siglo XVI, que se enfrenta a la diversidad de un nuevo continente y de unas tierras desconocidas al navegante europeo.

La lectura de las entradas de los inventarios léxicos de Pigafetta nos ha permitido comprobar una creciente curiosidad lingüística que, a medida que avanza el viaje, deja de ser meramente funcional para integrar aspectos culturales característicos de la diversidad de estos pueblos.

Povzetek

GLOSARJI JEZIKOV OB TIHEM OCEANU. ANTONIO PIGAFETTA (1519-1522)

Italijanski pomorščak Antonio Pigafetta, doma iz Vicenze v Benečiji, je spremljal Portugalca Magalhãesa na njegovem potovanju okoli sveta. Predvsem iz nuje, pa morda tudi iz nekega zanimanja za jezik si je Pigafetta v Patagoniji, na Moluških otokih in na Filipinih zapisoval besede domorodcev. Za rabo posadke je sestavil majhen italijansko-moluški slovar. Ta je moral biti zlasti dragocen, ko je Magalhães padel (1521) in je domorodec, ki je dotlej deloval kot prevajalec, družčino pomorščakov zapustil. Ta je bila potlej navezana samo na svoje skromno poznavanje jezika domorodcev. Najbrž so zato prevedene iz italijanščine ne le posamezne besede, ampak fraze in celi stavki.

O NASCIMENTO DA LÍNGUA PORTUGUESA

Parece que os Lusitanos, habitantes da parte da Península Ibérica mais ou menos correspondente a Portugal quando da invasão romana, falavam celta. Se assim for, o latim vulgar suplantou a língua falada na Lusitânia, ajudado pelo parentesco que tinha com ela.

José Leite de Vasconcelos (1858-1941) chama *latim lusitânico* à evolução do latim vulgar falado na Lusitânia e alterado pela influência do meio, a partir de 193 a. C., ano de que datam os mais antigos testemunhos históricos das lutas dos Romanos com os Lusitanos. Estes, a acreditar em Estrabão, nos primeiros séculos da nossa era, continuavam com os seus rudes hábitos (cf. José Pedro Machado, *Origens do Português*, Lisboa, 1967).

O mais antigo documento latino-português, escrito, portanto em *latim bárbaro*, refere-se à doação à igreja de Souselo, é proveniente do mosteiro de Pendurada (Entre Douro e Minho), está agora no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e data de 870. Trata-se, porém, duma cópia da primeira metade do século XII. O documento original latino- bárbaro mais antigo é de 882 e trata da fundação da igreja de Lodosa, no concelho de Vila do Conde.

No século IX (tinham já, pois, sucedido as invasões dos Bárbaros e, posteriormente, dos Árabes), havia ainda coesão entre os romanos da Península, embora o catalão começasse a diferenciar-se. Esistiam então, além do *árabe* e do muito conservador *romanzo moçarábico* (conjunto de dialectos falados no território dos Árabes pelos cristãos, hispânicos sobretudo), o *catalão*, o *aragonês*, o *leonês* e o *galego-português*. Escreve D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos que o reino galego-leonês, ou astúrico-galego-leonês, formava étnica e linguisticamente uma unidade com os países de Entre Douro e Minho, ou mesmo Minho e Mondego. Só no século X está documentada a existência do *castelhano*, e os seus caracteres mais distintivos só començam a registar-se com alguma regularidade por meados do século XI (o reino de Castela data de 1032). De acordo com Leif Sletsjõe, *a cisão entre o espanhol e o português não é consequência da política, mas corresponde antes a uma divisão e diferenciação que tem as suas origens no período da romanização ou que, talvez mesmo remonta para além desta época*.

Durante o domínio árabe em Portugal, que só terminou no século XIII (em Espanha só dois séculos mais tarde), diz um autor árabe que na Península o árabe se mistura com os *Galegos (Portugueses e Castelhanos)* e os *Franco (Aragoneses)*. Assim se mantém o romanzo, e a poesia trovadoresca portuguesa é a prova de que a romanidade não morrera. Le Gentil nota que o português se revela por tal forma independente desde a origem, quando o castelhano ainda não se tinha imposto, que os Moçárabes falavam um dialecto português, o romanzo moçarábico, na designação de Leite de Vasconcelos. A circunstância de a língua portuguesa ser conhecida desde os Moçárabes explica a difusão da

nossa poesia lírica, cuja época áurea vai de 1245 a 1284 e se denomina *alfonsina* (de Afonso III de Portugal e Afonso X de Leão e Castela). *Não há muito que todas as poesias líricas espanholas eram em galaico-português*, dizia um espanhol do século XV. Com efeito os cancioneiros galego-portugueses dos séculos XIII e XIV encerram poesias de andaluzes e castelhanos. Há pois grande infiltração do lirismo português na Espanha, porque, diz Le Gentil, numa época em que o domínio do castelhano se ia alargando, gostava-se de encontrar formas de falar anteriores à hegemonia de Castela.

O dialecto de Lisboa fazia parte do romance moçárabico, e nesta cidade nunca deixou de falar-se língua romance. J. P. Machado crê que a influência arábica no português se condiciona ao vocabulário recebido pelos Moçárabes e ao que destes receberam os Portugueses (*Breve História da Língua Portuguesa*, Lisboa, 1946).

O castelhano, antes de su hegemonia, não abrangia Leão, onde se falava uma língua mais parecida com a portuguesa, o que facilitaria a irradiação lírica através dessa província. Em compensação, para o Sul de Portugal só mais tarde o português irradiou, podendo afirmar-se que o Tejo veio a separar dois tipos de dialectos portugueses. Por outro lado, em Espanha houve expansão tardia do castelhano, quando começa a supremacia de Castela sobre Leão e Navarra. Castela e Leão só são reunidos sob o mesmo ceptro por Afonso VI, de cujos reinos vieram a fazer parte as terras do Norte de Portugal, até o Tejo. A designação de *terra portugalense* começa a aparecer em meados do século XI, proveniente da mais importante povoação, *Portucale*, junto à foz do Douro.

O português é mais rico de timbres vocálicos que o espanhol: nove vogais orais e cinco nasais, contra cinco orais apenas, além de detongos nasais, inexistentes em castelhano; este, no entanto, é mais claro e tem maior carácter oratório, o que se coaduna com a feição dos dois povos, inconfundíveis na fala, música, história, costumes, etc. Apesar de certas semelhanças, as duas línguas irmãs são nitidamente diferentes nas suas características fundamentais. O português é por completo autónomo. O espanhol é mais sonoro; o português é mais brando, mais velado; as sílabas átonas (e as de acento secundário) atenuam-se ou mesmo desaparecem, sobretudo se contêm o chamado *e mudo*, inexistente no Brasil, análogo ao *â/ñ* do romeno e ao *lb* do russo. Um espanhol que conheça o português escrito tem grande dificuldade em percebê-lo falado, mas a inversa não é verdadeira, ou seja, um português que lê o espanhol também o entende oralmente. A ditongação descendente em português é uma tendência para a suavização; a ditongação ascendente, em espanhol, é mais enfática.

As alterações que o *latim vulgar* sofreu na Hispânia tinham-se avolumado cada vez mais, como não podia deixar de suceder a uma língua entregue a si, devido à falta de disciplina gramatical, que a sustivesse na sua natural evolução, e assim surgiram diferentes falas que, sob a acção de modificações posteriores e sucessivas, vieram a constituir verdadeiras línguas. Entre essas falas mais ou menos divergentes umas das outras deve notar-se a *galaico-portuguesa*, assim denominada porque as divergências inicialmente entre o português e o galego foram quase insensíveis, considerando até muitos investigadores como *substancialmente uniforme* a língua proveniente do latim vulgar da Lusitânia, desenvolvida nas duas margens do rio Minho. No entanto, havia entre o galego e o

português algumas particularidades dialectais, que se acentuaram profundamente durante a Idade Média, devido às vicissitudes políticas de Portugal e da Galizia, e deste modo apareceram, por assim dizer, dois idiomas autónomos (o *português* e o *galego*), incluindo-se certamente na língua portuguesa muitos rasgos moçárabes, à medida que se ia operando a Reconquista. Na Galiza, por outro lado, passou a haver a influência da colonização de Castela, ao mesmo tempo que se perdia o contacto com a zona portuguesa, a que pertencia linguística e geograficamente. Contudo, certas características típicas do galego-português ainda hoje se observam em algumas regiões do Minho, Trás-os-Montes e Beiras, além da própria Galiza.

A *língua portuguesa*, de carácter culto e arcaizante e cujo padrão é a da área compreendida entre Lisboa e Coimbra, pode considerar-se na essência como a evolução da latina, mas na sua forma vulgar. A evolução do latim para o português foi a seguinte: do *latim vulgar* passou-se para o *latim lusitânico*, e deste para o *romanço*, que, por seu turno, foi tomando características próprias até constituir o português. É impossível, por falta de provas, seguir passo a passo a evolução do latim vulgar, desde que os soldados, colonos e comerciantes romanos o trouxeram à Lusitânia, até se tornar a língua hoje falada em Portugal. Facilmente se compreende que, antes dos mais antigos documentos, é de todo irrealizável acompanhar as transformações que o latim vulgar ia sofrendo na Lusitânia, sendo apenas por indução que podemos conjecturá-las. Do *latim lusitânico* passou-se para o *romanço* sob as seguintes influências: até o séc. VIII, das línguas dos Bárbaros e da literária da Igreja e das escolas; depois do séc. VIII por influência do vocabulário árabe.

O português é uma língua culta e rica. Tem o exclusivo do infinitivo pessoal e a regalia do futuro do conjuntivo, abundância de diminutivos, enorme liberdade sintáctica. O português não evolucionou talvez tanto como as outras línguas românicas, e caracteriza-se pela riqueza de timbres vocálicos, manutenção de ditongos nasais, queda do *l* e do *n* intervocálicos, etc. Há semelhanças flagrantes em todos os aspectos da gramática latina e da portuguesa (embora deixasse de manter-se a sintaxe latina). Na passagem do latim para o português o caso típico foi o acusativo.

A formação da língua portuguesa pode considerar-se iniciada em 193 a. C. Podemos distinguir como *primeira época* da história da língua portuguesa, a que se chamará *pré-histórica*, a fase que, começando no latim lusitânico, vai do século I da era cristã até o século IX. É neste século, como se disse anteriormente, que começam a aparecer documentos em *latim bárbaro*, onde, devido à insciência dos notários que os redigiram, transparecem aqui e ali palavras que eles iam buscar à língua falada, as quais, no caso de Portugal, podemos considerar portuguesas. Certas características do galego-português encontram-se já em documentos em latim bárbaro. O português usado na linguagem tabeliônica nos documentos latino-bárbaros, desde o séc. X ao XII, sobretudo na região entre os rios Douro e Mondego, pode chamar-se português proto-histórico, segundo Leite de Vasconcelos. Portanto, a fase da língua portuguesa que decorre nesse tempo constitui a *época proto-histórica* da língua portuguesa, porque entretanto não aparecem documentos extensos escritos completamente em português. A melhor colecção de documentos em latim bárbaro é o volume *Diplomata et Chartae* (1867), que faz parte dos *Portugaliae Monumenta Historica* (iniciados em 1856 sob a direcção de Alexandre Herculano) e cujo

terminus ad quem é o ano de 1100, continuada em 1940 pelos *Documentos Medievais Portugueses* edição da Academia Portuguesa da História.

Do século XI até aos nossos dias estende-se a *época histórica* da língua portuguesa, isto é, a que tem por *terminus a quo* a data do 1º documento redigido inteiramente em português. A língua portuguesa, desde que foi fixada pela escrita até a actualidade, tem sofrido várias modificações, principalmente na sua fonética e morfologia, sendo as mais importantes as que se deram nos séculos XII a XV. No capítulo da fonética, por exemplo, convém assinalar que a *métrica* e a *rima*, isto é, a *poesia*, ajudam a fazer a história da pronúncia portuguesa através dos tempos.

Temos de distinguir na *época histórica* da língua portuguesa duas *fases* ou *períodos*: o *arcaico* e o *moderno*. O primeiro vai desde o séc. XII (fundação da nacionalidade) até o séc. XVI (publicação do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em 1516); o segundo principia no séc. XVI, e chega até os nossos dias. No longo espaço de tempo que dura a língua arcaica podem estabelecer-se períodos secundários, pois há fenómenos que são próprios de um tempo, e outros de outro (cf. Leite de Vasconcelos, *Textos Arcaicos*, p. 118, 4ª edição, Lisboa, 1959). Pode assim considerar-se que a *fase galego-portuguesa* da história da língua portuguesa se prolonga até o fim do séc. XIV (1350 ou 1385), seguindo-se o período do *português comun* ou de prosa histórica. A língua portuguesa arcaica, ao contrário do que os leigos supõem, é regular, pitoresca, inteligível (pouco diferente do padrão actual) e exprime perfeitamente as ideias da época; neste período, a língua, por assim dizer, viveu quase por si própria, evolucionou com pouca influência estranha, pelo que podemos chamá-lo *nacional*.

Dos textos antigos da faixa ocidental da Península Ibérica, quer em latim, quer em português, há duas classes principais: documentos públicos e obras literárias. Os primeiros (títulos de compra e venda, testamentos, doações, etc.) são muito abundantes desde o séc. XII e sobretudo desde o XIV; grande parte deles está publicada em colecções especiais ou periódicas, de que as mais notáveis são os *Portugaliae Monumenta Historica*, a que já fizemos referência, divididos em quatro secções: *Scriptores*, *Diplomata et Chartae*, *Leges et Consuetudines*, *Inquisitiones*. Na primeira estão os textos que oferecem interesse mais ou menos literário, sobretudo os *Livros de Linhagens*; nas outras guardam-se as escrituras públicas, os forais e as inquirições dos antigos reis de Portugal. Nos textos dos séculos XIII e XIV é por vezes difícil distinguir a língua culta da quotidiana, a literária da corrente.

Quanto à literatura, embora menos rica que algumas das suas irmãs de outras línguas românicas, mostra as relações íntimas entre as linguagens culta e a popular e apresenta poesia, romance, história, obras hagiográficas, morais e didácticas, comprovativas da actividade intelectual portuguesa. A primeira grande manifestação da literatura portuguesa é constituída pela poesia trovadoresca dos *Cancioneiros* medievais. A tanta riqueza de versos correspondia uma prosa bem pobre: apenas as *Crónicas breves*, os *Nobiliários* o *Livros de Linhagens*, a *Demanda do Santo Graal*, prosa monástica de feição edificante e pouco mais.

A *linguagem trovadoresca* assenta talvez na coimbrã do século XII (era em Coimbra que residia a corte) e compõe-se quase só de vocábulos saídos do latim vulgar evolutivamente. Também os estrangeirismos (galicismos, especialmente) que nela ocorrem vieram por via popular, e encontram-se hoje como eram em 1200. Muitas outras palavras achavam-se, porém, a meio caminho do português clássico, portanto na fase arcaica. No século XIII exerceu grande acção no português a literatura provençal. Reflecte-se na linguagem a influência francesa e provençal que se fizera sentir na poesia trovadoresca: ora galicismos, ora provençalismos. No século XIV, com a decadência trovadoresca, inicia-se a formação de nova linguagem literária. Quando Lisboa se tornou na capital, o português do Norte deixou de dominar.

O português escrito dos tabeliães não passa dum tosco instrumento repleto de fórmulas jurídicas e frases feitas, tal como sucedia com o latim bárbaro, pelo que traduz pior a fala espontânea e correntia da vida quotidiana que a antiga linguagem portuguesa em verso. O movimento trovadoresco, adaptando a língua portuguesa à exteriorização dos sentimentos e às subtilezas do intelecto, beneficiou-a notavelmente.

As traduções, que desde tempos muito antigos se fizeram do latim, introduziram muitos latinismos no português, devido quer à necessidade de exprimir ideias para que não havia palavras, quer ao comodismo do tradutor, quer ainda à ostentação erudita, e constituíram o melhor processo de aperfeiçoamento da prosa portuguesa, sendo de salientar o papel do Mosteiro de Alcobaça, fundado em 1148. Posteriormente fizeram-se do castelhano e sobretudo do francês, como é o caso da *Demanda do Santo Graal*, traduzido no século XIV ou no seguinte, superior a quase todos os textos anteriores hoje conhecidos, em que avulta o emprego do diálogo repleto de naturalidade e aparecem neologismos.

A acção de D. Dinis (1261-1325) em prol da linguagem foi notabilíssima, pois além de cultivá-la magistralmente nas suas poesias, tendo sido mesmo o mais fecundo dos trovadores portugueses (138 cantigas), promoveu a tradução para português de obras científicas hebraicas e árabes, bem como das *Sete Partidas*, e criou em Lisboa (1288 ou 1289) o Estudo Geral, a primeira universidade portuguesa, com as cadeiras de Direito Canónico, Direito Civil, Medicina, Dialéctica e Gramática, precedida em 1269, em Alcobaça, por cursos públicos de Gramática, Lógica e Teologia.

No século XV abre-se um período de transição fonética, morfológica e sintáctica. Aumentam os latinismos no vocabulário e tende a generalizar-se a arte das comparações. A prosa exhibe-se em crónicas e em obras didácticas e morais, que espelham a influência da sintaxe e do estilo latinos, determinada quer pelas leituras directas, quer pelas traduções.

Sob o influxo do Renascimento clássico de Quinhentos, em contacto com as culturas grega e latina e com os humanistas italianos, moderniza-se a língua portuguesa, dando-se-lhe a ambicionada estética, estabilidade e disciplina e afastando-se da vulgaridade, como recomenda Duarte Nunes de Leão. O que concorreu bastante também para a fixação da língua literária portuguesa foi a publicação, no séc. XVI, das primeiras gramáticas, devidas a Fernão de Oliveira (1536) e a João de Barros (1540). O movimento renovador torna arcaicos muitos termos. As conquistas portuguesas consequentes aos

grandes descobrimentos marítimos dos séculos XV e XVI trouxeram grande contingente de elementos oriundos das outras partes do mundo; enquanto o escol intelectual de Portugal frequentava universidades estrangeiras, como as de Paris, Salamanca, Oxford, Lovaina ou Bolonha, dezenas de milhares de portugueses embarcavam para o Oriente, ficando a grande maioria por lá. Com *Os Lusíadas*, a grande epopeia do mundo moderno, eis a língua portuguesa definitivamente fixada, pois na essência é mesma de hoje.

Os clássicos eruditos dos séculos XVI e XVII introduziram de novo palavras latinas, muitas das quais em breve caíram em desuso; outras, que já existiam modificadas em conformidade com as leis fonéticas do português, fizeram-nas voltar à forma latina ou a uma forma mais próxima desta; outras ainda foram alatinadas na grafia, chegando às vezes a modificar-se-lhes a pronúncia.

Divergem as opiniões sobre os mais antigos documentos portugueses: uns dizem que o mais antigo em prosa é a *Notícia de Torto*, borrão ou rascunho de uma queixa de Lourenço Fernandes contra os filhos de Gonçalo Ramires, em português, mas com vários termos em latim bárbaro, e sem data, o qual, segundo Leite de Vasconcelos, é dos princípios do séc. XIII (talvez 1211); sustentam outros, possivelmente com mais razão, que o mais antigo em português é o *Auto de Pertilhas* (Março de 1192), em que intervém Elvira Sanches. Em verso, os primeiros documentos são igualmente dos fins do séc. XII começos do XIII.

São de três espécies os vocábulos da língua portuguesa: *populares*, *semieruditos* e *eruditos*. São *populares* os vocábulos provenientes do *latim vulgar*, os que deles derivam e os que, embora não latinos, se introduziram há muito tempo na língua, entraram em uso comum e se foram modificando em harmonia com as respectivas leis fonéticas. *Semieruditos* são os vocábulos que só em parte sofreram a influência das leis fonéticas, introduzidos pela cultura na sua forma plena, de que o povo se apoderou, fazendo-os evolucionar na sua parte mais importante. Chamam-se *eruditos* os vocábulos de proveniência latina ou grega que desde muito cedo, e principalmente nos séculos XIV e XV, entraram no léxico da língua, depois de artificialmente aportuguesados. As palavras vindas por via popular têm em regra um significado mais concreto e material; as eruditas têm-no mais geral, elevado ou metafórico.

O léxico português formou-se com três elementos distintos: 1) *elemento latino*; 2) *elemento vernáculo*; 3) *elemento estrangeiro*.

O português acolheu elementos das *linguas peninsulares prélatinas*, como o *basco*, o *celta*, o *fenício*, o *lígure*. Muitas destas palavras, se não a maioria, foram recolhidas por intermédio do latim vulgar.

Em épocas diferentes influiu o *grego* no vocabulário português primitivo:

- a) através do latim, na época da colonização romana;
- b) quando o cristianismo se difundiu no Ocidente, desde o séc. I até o domínio godo; nesta época o grego chegou a influenciar a própria gramática, fornecendo-lhe elementos no processo de derivação. A literatura eclesiástica legou numerosos vocábulos ao léxico português;

c) também quando o Baixo Império ou império grego-bizantino dominou o Mediterrâneo e o Sul da Hispânia, de 554 a 624 da era cristã, e por ocasião das Cruzadas, não deixou o grego de influenciar o léxico português.

Quanto aos *elementos românicos*, há-os *espanhóis*, *catalães*, *provençais* (alguns arcaicos, muito usuais na poesia medieval), *franceses* (a primeira época, do séc. XI ao XIII), *italianismos* (sobretudo no Renascimento).

Os Germanos constituíam a classe dominante e guerreira, durante a sua permanência na Península, o que explica a relativa abundância de *elementos germânicos* referentes a instituições políticas e judiciárias e à arte da guerra. Os Visigodos, nos três séculos do seu domínio, deixaram-nos numerosas palavras do onomástico, especialmente no Norte de Portugal, em regra poéticas ou guerreiras. Além da contribuição visigótica, das línguas germânicas antigas as que maior quota ministraram foram o anglo-saxão e o antigo alto-alemão.

Nenhuma língua românica, excepto talvez o espanhol, tem mais *vocábulos de origem árabe* que a portuguesa. Muitos deles são arcaicos ou desusados (mais de um terço). Tal como os Germanos, os Árabes constituíam a classe dominante e militar; daí o grande número de termos relativos a instituições jurídicas e sociais, bem como à arte da guerra. Além disso, há muitos termos relativos às indústrias e ao comércio, à agricultura, às ciências e aos ofícios, domínios em que baillharam, ao vestuário, animais, plantas, topónimos, etc., e ainda alguns adjectivos, um pronome indefinido e uma interjeição muito significativa da influência árabe, quase tudo anterior ao séc. XIII. Como Diez observou, não deixaram um único termo respeitante aos sentimentos, se exceptuarmos a palavra *mesquinho*. Quase todos os arabismos começam por *al-* (o artigo definido invariável em árabe), por vezes com o *l* assimilado à consonante inicial do substantivo árabe (*arabalde*), havendo frequentemente posterior simplificação (*açorda*). Enquanto há numerosos arabismos na toponímia, os antropónimos de origem árabe só abundam no séc. X, sendo depois destronados em proveito do calendário cristão.

O idioma português não ficou acantonado, mas, pelo contrário, alterou-se nas diversas regiões para onde foi levado, em virtude das novas condições mesológicas. A expansão da língua portuguesa nas ilhas adjacentes e nas antigas províncias ultramarinas tomou dois aspectos fundamentais: *dialectos* propriamente ditos e fusão com outra língua, que deu origem aos *crioulos*.

Na Galiza, fala-se ainda em nossos dias o *galego*, que está intimamente ligado ao português.

Muito haveria a dizer acerca da influência do português nas línguas estrangeiras, mas seria alongar demasiado este trabalho. Essa influência traduziu-se no enorme número de vocábulos, sobretudo exóticos, que a língua portuguesa introduziu em várias línguas europeias, em várias línguas africanas e em quase todas as línguas orientais.

Povzetek

ZAČETKI PORTUGALSKEGA JEZIKA

O luzitanski latinščini govori že grški zemljepisec Strabon. Pravi dokumenti, iz katerih si je mogoče ustvariti sliko luzitanske latinščine so zbrani v zbirki *Portugaliae Monumenta Historica*. Literarni teksti so res kasnejši kot v večini drugih romanskih jezikov, vendar ne gre pozabiti, da je lirika zrasla na dvoru Alfonza X, Modrega, kralja Leona in Kastilje, in ta lirika je bila v galicijski portugalsščini.

Za nastanek knjižne norme je pomembno, da je bila zibelka literarnega jezika prva prestolnica države, Coimbra; šele ko je kralj don Dinis prenesel sedež kraljestva v Lisbono in tam ustanovil univerzo (Estudo Geral de Lisboa, 1290), je pri oblikovanju jezikovne norme soudeležena tudi dežela ob spodnjem teku reke Taja. Slovnično normo lahko štejem za ustaljeno šele s slovnici, ki sta jih v 16. stoletju sestavila Fernão de Oliveira (1536) in João de Barros (1540).

Predstavitev portugalskega jezika opozarja na bogati samoglasniški sistem, zlasti v primerjavi z dokaj bornim kastiljskim: osem ustničnih samoglasnikov in pet nosnih, nosni dvoglasniki; mehak, zabrisan karakter nenaglašanih samoglasnikov proti trdi in jasni izgovorjavi v kastiljščini; padajoči dvoglasniki proti rastočim v kastiljščini (*Douro/ Duero*). Od skladijskih črt portugalsščine je posebej poudarjena trdna eksistenca konjunktiva futura in osebnega nedoločnika.

TRADUCCIÓN

Jordi Canals i Piñas
Trieste, Italia

Presentamos la traducción catalana inédita de un fragmento de la novela de Ivan Cankar, *Hiša Marije pomočnice* (1904). El lector esloveno, suficientemente familiarizado con la figura y la obra de Ivan Cankar (1876-1918), no precisará ulterior introducción. No así el lector ibérico sobre el que pesa la desatención del mercado editorial peninsular hacia las literaturas eslavas minoritarias, y muy especialmente hacia la literatura eslovena.

La primera edición de *Hiša Marije Pomočnice* [*La casa de María Auxiliadora*] fue piedra de escándalo en la provinciana y burguesa sociedad eslovena a principios de siglo. La novela, que es una áspera descripción de la sección de enfermedades infecciosas del hospital infantil de Viena, delata la influencia del simbolismo francés y del decadentismo italiano. Hemos escogido el episodio que a nuestro parecer mejor puede ser leído una vez desgajado de su contexto. La moraleja del fragmento es transparente: Cankar logra sugerir el destino de quien no se conforma con su prisión; o, mejor dicho, de quien a la seguridad de la cárcel prefiere la libertad de la muerte.

Con respecto a la traducción baste decir que hemos tratado de ajustarnos con la mayor fidelidad posible al original esloveno que ha regido en todo momento nuestra tarea. Sólo una vez terminado el primer borrador lo confrontamos con la traducción al italiano de Marija Pirjevec (Pordenone, 1983), que desgraciadamente nos sirvió más para disentir de sus soluciones que para corregir las imperfecciones de nuestro trabajo. Los errores de traducción han de ser imputadas a quien firma estas líneas; el mérito de la corrección final del texto en catalán a Salvador Pujol i Argudo.

Ivan Cankar:

L'ANARQUISTA [Fi del capítol 4]

L'hivern s'apropava, elles l'escoltaven al vespre picar a la finestra. Fora, els arbres havien ja perdut la fulla. El sol escalfava poc, llúia com si fos dins d'aigua freda, allí encès en l'ample riu lent on començava a amagar-se sota el gel lluent.

Però allí dins no hi havia hivern, ni fred, ni tramuntana. L'hivern havia arribat com el Nen Jesus, càlid i benèvol. Arribà com el fill de Déu i com la Germana Cecília, que havia enllestit el pessebre i somreia, ulls somrients plens de bells secrets.

La Germana Cecília havia vingut al matí ben d'hora, amagant quelcom de bellugadís entre les mans.

Noies, mïreu!

S'ajupí, obrí les mans i allò saltà a terra: desmanegat, feixuc, obscur.

Elles, totes rialleres, van començar a fer xivarri.

Un pardal! Un pardal!

El pardal no feia cas de res ni de ningú. Era encara molt jove, no podria encara espicassar i caldria donar-li de menjar al bec. Era tot esbullat i lleig; la cua encara no li havia crescut i el plumall li penjava cap avall, descurat i desmanegat com un abric remullat. El bec era molt ample, els ulls amb prou feines es veien. Feia saltirons, com si volgués caure amb el cap, i feia soroll amb les potes com si portés espardenyets. Totes eren al seu voltant, però ell va aconseguir deslliurar-se'n i de cop i volta -tap, tap- era ja sota el llit.

On l'ha trobat, Germana Cecília?

Es gelava al jardí; havia caigut de l'arbre perquè encara no és prou gran per volar, el pobre!

Feia xivarri sota el llit, on havia ensopegat amb una espardenya o qui sap què. I va aparèixer de sobte a l'altra banda: tap, tap...

La Germana Cecília es va girar i, com era tan obscur i maliciós sota aquell abric remullat, va somriure.

Anarquista!

I l'anarquista no es va domesticar, no li agradaven les habitacions maques, blanques i escalfades. No li agradaven tampoc les moixaines. Van voler donar-li menjar. Malçi el va portar amb ella al llit, per tal d'escalfar-lo. No va voler ni menjar ni escalfar-se. Amb prou feines Malçi va adonar-se'n i ja havia caigut aparatósament a terra i tap, tap...

Què et passa, pardal? va preguntar Malçi contrariada; estava empipada, perquè no li feia cas i perquè no li agradaven les seves moixaines.

No saps donar-li menjar! li deia Lojzka i li anava al darrera per l'habitació; ell feia saltirons arreu i la defugia; Lojzka n'estava ben tipa.

Qui ens ha portat aquest animal brut? Si no li agrada estar ací dins, que vagi a morir de fred!

L'anarquista cercava, només Déu sap què; cercava pels racons, havia ja recorregut l'habitació en totes direccions; si descansava es retirava a l'obscuritat i llavors semblaven lluir els dos ulls tossuts i rebels.

Volien tornar-li la llibertat, però la Germana Cecília ho va impedir. *Ja busca les molles de sota la taula; quina necessitat hi ha que es geli?*

El pardal es va apropar a Lojzka; li va donar una empenta amb la mà i elles van riure quan va caure, tot balancejant-se i fent saltirons. Va arribar sota la finestra, y va començar a mirar cap amunt i a fer saltirons. Les ales eren dolentes, i per molt que s'esforçava queia darrera cada temptativa; era capaç d'aixecar-se quasi a dos pams de terra, però no arribava ni tan sols al marge del llit més baix. Saltava sense descans davant la finestra, tot l'ample que era; saltava aquí, més enllà, però no trobava cap lloc més baix.

Rezika va tenir llàstima, el va aixecar fins l'ampit. I de seguit va donar un salt, va topar amb el cap contra el vidre, amb el cos petit i maldestre. L'impacte el va tirar enrera, caient a l'ampit de la finestra. Es va aixecar a l'instant, va anar per l'ampit més lluny, va saltar i una vegada més va topar-hi. I novament va rebotar, novament va caure a terra i es va aixecar a l'instant. Es va deturar al centre de l'ampit i va mirar cap enfora: allí hi havia el cel, hi havia les cases obscures, la petita capçada d'un arbre nu. I l'anarquista es va oblidar de l'impacte que l'havia tirat a terra, perquè allí hi havia el cel i hi havia les cases negres i hi havia els arbres nus i tot era tan a prop...

Una vegada més es va sentir un cop sord i novament va caure. Va voler aixecar-se de pressa, però les potes no el sostenien, es va incorporar com va poder i va anar més enllà per l'ampit. No veia què era el que l'havia tirat cap enrera; només va veure això: que fora hi havia el cel, i fora hi havia els arbres. I es va repetir el cop sord, sense fi, com si donés un cop de puny contra la finestra.

Però vés-te'n! Au, vés-te'n! Salta! Salta! Hop!

Lojzka somreia amb malícia, totes eren al voltant i miraven com saltava i queia.

Vés-te'n. si no t'agrada casa nostra! Salta, anarquista!

Va topar i amb les potes enlaire va caure a terra, com un cabdell pesat i negre.

És mort!

Totes miraven, però cap no es va commoure. El pardal es va agitar, va moure les potes groguenques, es va aixecar.

Hei, pardal! -va encendre's d'ira la petita Lojzka- És com si fos de fusta.

Tan aviat com es va aixecar, va fer novament un salt en la direcció de la finestra, però amb prou feines d'un pam d'alçada, queia més feixugament, ja més amb el pit i amb el cap que no pas amb les potes. Però no es cansava, semblava veure amb claredat que el salt seria a la fi prou alt per poder volar cap enfora, on hi havia el cel i on hi havia els arbres. Ja no es va sentir més la seva veu, no hi havia ningú amb qui parlar, enfadar-se, o demanar-li res.

I saltava incessantement, corria per la finestra, saltava i queia.

Però quan va mirar cap allà dalt, davant els seus ulls tot es va enfosquir, va desaparèixer el cel, van desaparèixer els arbres, la nit de les obscures construccions es va estendre i estendre fins que ho va cobrir tot.

Amb prou feines va saltar encara un dit; però vet ací que ja no hi havia res més, ni tan sols la finestra...

Ja no es van fixar més en ell, el llum era ja encès, es preparaven per anar a dormir. Va deixar de caure, ja no feia més soroll amb les potes. L'anarquista es va amagar, només Déu sap a on. Res més no s'agitava. Van dormir-se...

Quan l'endemà Lojzka va voler posar-se les espadenyes, es va espantar i va fer un crit. Un cabdell negre va caure de l'espadenya, on s'havia amagat molt endins.

Va empènyer aquella matèria amb la cama, l'anarquista li feia basques. Les ungles estaven enrotllades d'una manera estranya, encorbades; el cap era tot ell una ferida, amb prou feines es reconeixia on hi havia els ulls i on el bec, tot era sagnant i escabellat.

Amb l'escombria el van fer fora, cap al passadís.

Va morir així, sense deixar rera seu ni tristesa ni record.

ELLOS SON EL FUTURO

REFLEXIONES SOBRE *BREVÍSIMA RELACIÓN DE LA DESTRUCCIÓN DE LAS INDIAS DE FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS*

Estos hombres, llenos de confianza que les daba saberse actores de su propia historia, aunque ello significase también ser víctimas de sus propias pasiones, no llegaron solos. La Pinta, la Niña y la Santa María fueron seguidas por la nave de los locos, la Navis stultorum del famoso grabado de Brandt. El vigía se llamaba Maquiavelo, Tomás Moro era el piloto en nuestra embarcación de los necios y el cartógrafo era el encorvado y vigilante Erasmo de Rotterdam. Sus respectivas consignas, los estándares de su naves eran, respectivamente, esto es, esto debe ser y esto puede ser.

(Carlos Fuentes: *Valiente Mundo Nuevo*, p. 55)

Como dice el mismo de Las Casas en la *Brevísima*, el descubrimiento de América y todas las cosas que han acaecido en las Indias, desde su maravilloso descubrimiento [...] han sido tan admirables y tan no crebles en todo género a quien no las vido, que parece haber añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas cuantas, por hazañosas que fuesen, en los siglos pasados se vieron y oyeron en el mundo. El encuentro de dos culturas y naciones ha sido sorprendente para las dos, pero parece que los españoles se sorprendieron con menor tolerancia y menor conocimiento. El hombre europeo, igual que el indio, reaccionó ante el encuentro como si no hubiera encontrado una raza nueva e intentó entenderlo con su filosofía, describirlo con los objetos del mundo que bien conocía; los indios con la vieja leyenda del hombre blanco, venido del cielo y los españoles intentando identificar al nuevo continente con sus viejas esperanzas y leyendas. Sólo con esto se puede explicar que aunque conscientes de su fracaso volvían a él, buscando el Dorado.

El propio Colón escribió la primera crónica *Diario de a bordo* y a él le siguieron muchos, algunos con un fin descriptivo favoreciendo la conquista, otros, de denuncia. Entre los que denuncian se destaca fray Bartolomé de Las Casas, considerado también instigador de la leyenda negra y por esa razón objeto de crítica de los fundadores de la leyenda rosa, entre los cuales especialmente se destaca Menéndez Pidal (ver Bibliografía) cuya lectura es recomendable para entender a que discurso fanático se enfrentaba Las Casas, y para explicar su propio radicalismo.

Para entender mejor al mismo Bartolomé de Las Casas conviene explicar el pensamiento de Francisco de Vitoria, Ginés de Sepúlveda y del mismo Padre de Las Casas y la discusión Iglesia-Estado y Iglesia-Iglesia que provocó el descubrimiento. La mayor diferencia entre los tres pensadores principales estriba en el concepto de poder del monarca y en la justicia de la conquista. Sepúlveda decía que aunque haya guerra la predicación no pierde nada de su santidad porque la conquista es lícita además del arma más importante de la evangelización y necesaria para cumplir la labor evangelizadora impuesta por los Papas a los reyes españoles. El padre de Vitoria, catedrático de Teología en Salamanca, frecuentemente fue consultado por Carlos V sobre asuntos de América. El Emperador, dice Vitoria, no es señor del mundo, y por otra parte el Papa no tiene potestad civil, ni tiene jurisdicción sobre los infieles (los indios), sino sólo sobre los cristianos. De manera que rechazó el poder de los Papas para otorgar dominios en el mundo, pero señaló que existía un derecho de gentes, que autorizaba plenamente a los españoles a predicar la fe a los indios y a comerciar con ellos. Bartolomé de Las Casas había ido desarrollando su teoría durante mucho tiempo. Desde 1502, cuando entre muchos embarcó para las Indias en busca de lo prometido, poseía una finca en la Isla Española y encomendaba a algunos indios, hasta el tiempo en que llegó a ser religioso y se hizo poco a poco sus ideas sobre la injusticia de las Indias. De Las Casas condenó el sistema de conquista, propugnando una evangelización pacífica, expresando su desacuerdo con el concepto de esclavitud *natural* y diciendo que la libertad era un valor subjetivo y objetivo. Pero también defendió la llegada de los negros a América diciendo que eran más fuertes que el hombre europeo y los indios, y por eso más aptos para los trabajos duros.

Muchas críticas mencionan precisamente la primera época (la de encomendador) para "burlarse" de su cambio profundo, de su crítica y descripción de la actitud de los españoles en las Indias. Y cuando lo hizo, sus quejas encontraron oídos sordos, porque todos, incluso los religiosos, tenían sus intereses en la Tierra Firme.

Brevísima relación de la destrucción de las Indias

Comparándola con los demás textos lascasianos *Brevísima* parece ser la más visceral. En los demás textos p. ej. en *Historia de las Indias* y en *Apología histórica*, Las Casas se nos presenta como un ser mucho más sereno y racional.

Al carácter de denuncia de la *Brevísima* se le deben algunas características entre las cuales se destacan especialmente:

1.- Al describir el Nuevo Mundo, Las Casas se deja llevar por sus emociones; las tierras son felicísimas, *era cosa verdaderamente de admiración ver cuan poblada de pueblos, que quasi duraban tres y cuatro leguas en luengo...* (De la provincia de Nicaragua, p. 100), *reino de Yucatán estaba lleno de infinitas gentes, porque es la tierra en gran manera sana y abundante de comidas...* (del reino de Yucatán, p. 126) etc.

2.- Las Casas *enormiza*, como dice Menéndez Pidal, los números de los habitantes, lo mismo pasa con el número exacto de las víctimas de las matanzas, lo que no es un

abultamiento anormal [...] y *Las Casas* [no] es una verdadera víctima de la hipérbole enormísima y su mente [no] se ve poseída de un impulso anormal como le parece a Menéndez Pidal, sino estas descripciones encajan con el espíritu de su siglo, donde no eran frecuentes los datos exactos.

3.- Los indios son unas *ovejas mansísimas* y los españoles unos *tigres y leones*; el contraste blanco-negro es muy evidente.

4.- Los españoles son malos sin excepciones, los únicos buenos y verdaderos cristianos son los religiosos, aunque también ellos tienen a veces iguales fines que los laicos.

5.- Respetando *nomina sunt odiosa* y también por miedo a los agentes, Las Casas no menciona los nombres, salvo cuando se trata de obras buenas.

6.- El sistema estilístico se basa en la elección de términos fuertes, como *tirano* o *destrucción*, es notable un fuerte patetismo del autor (p. ej. matanza de Cholula), también ciertas fórmulas irónicas, como *este piadoso capitán* (Guatemala) o *cuando se ordenaban semejantes romerías* (Nicaragua) y sobre todo muchas hipérbolés y reiteraciones.

Para situar mejor esta obra cabe preguntarse lo que deberíamos preguntarnos al principio: ¿es esto una obra literaria o es un texto histórico? Seguramente de Las Casas pretende escribir con la exactitud de un historiador, de un hombre en cuyos datos se puede basar cualquiera. Si en las demás obras suyas no es tan evidente, porque en realidad se parecen más a verdaderos textos históricos, en la *Brevísima* se nos plantea la vieja pregunta que tanto preocupaba a los griegos y especialmente a Aristóteles: la diferencia entre un poeta y un historiador. Si el último trata de las particularidades y el primero generaliza, entonces podemos pensar que de Las Casas se acerca más al poeta que generaliza; por eso se deja llevar por sus sentimientos, exagera, no menciona los nombres, utiliza algunas figuras retóricas y dibuja fuertes contrastes entre los colonizadores y los conquistados, la justicia y la injusticia, el bien y el mal. En comparación con los demás cronistas Las Casas se destaca por sus contrastes; pero todos tienen la exageración en común. De manera que la hipérbole sólo puede ser fruto de una época que descubrió un continente nuevo sin ser capaz de entenderlo. Por eso la realidad del Nuevo Mundo no pudo parecerles más que una proyección de los viejos ideales y leyendas que predecían en los tiempos lejanos:

Vendrán en los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar oceano aflojará los atamientos de las cosas y se abrirá una grande tierra y un nuevo marinero como aquel que fue guía de Jason y que hubo de nombre Tiphys descubrirá nuevo mundo y ya no será la isla Thulee la postera de las tierras.

(Seneca)

Teniendo en cuenta también la legislación que impedía la lectura de *libros de romances de materias profanas y fabulosas* así como son *libros de Amadís* y otros de esta calidad de *mentirosas historias* porque se estaba viviendo una época que no sabía distinguir entre la realidad y la ficción, se puede explicar el porqué de la elección de género histórico, crónicas, para narrar la realidad ficticia. Las oscilaciones entre las dos maneras de narrar se ven en

casi todas las obras de cronistas o escritores, pero con el tiempo en las historias predomina la intención de narrar, el uso de las figuras retóricas y la descripción. *Porque la descripción, escribe Jerónimo de San José, admite más gallardía y bazaría que la narración: que como esta parte de la Historia sirve más el ornato que a la sustancia, más al gusto que a la necesidad, aunque también a la necesidad [...] concédese más lugar al deleite y divertimento con las flores de la elucución [...] , porque las descripciones son como unas pinturas o dibujos [...] de los lugares donde sucedió lo que se refiere, y necesitan de algunos colores para información de los ojos.*

Bibliografía:

Borges, Pedro, *Quién era Bartolomé de Las Casas*, Madrid, Ed. Rialp, S. A., 1990.

Las Casas, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Ed. Catedra, S. A., 1989.

Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990.

Iñigo Madrigal, Luis (Ed.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Tomo 1, *Epoca colonial*, Madrid, Ed. catedra, S. A., 1982.

Menéndez Pidal, Ramón, *El P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1966.

Povzetek

RAZMIŠLJANJA O KRATKEM POROČILU O UNIČENJU INDIJE BARTOLOMÉJA DE LAS CASASA

Prispevek o Bartoloméju de Las Casasu in njegovem delu, *Kratko poročilo o uničenju Indije*, skuša predvsem osvetliti, deloma pa tudi odgovoriti na nekatera vprašanja, ki se zastavljajo ob omenjenem delu. Gre predvsem za probleme pri objektivnem vrednotenju njegovega dela; ker gre za izredno spornega pisca, so ga nekateri kritiki razumeli kot začetnika t. i. črne legende o Španije, in zato prezrli njegovo zavzemanje za pravice Indijancev pri španskem kralju in v teoloških razpravah z največjimi humanisti svojega časa. V prispevku se avtorica ukvarja tudi z nekaterimi stilnimi značilnostmi *Kratkega poročila o uničenju Indije*, kot so piščeva emocionalnost, pretiravanje, črno-belo kontrastiranje, neuporaba osebnih imen, uporaba stilno močnih besed etc., hkrati pa skuša delo uvrstiti med literarne tekste in med zgodovinopisje, kar ji omogoči, da ga spozna za enega temeljnih začetkov hispanoameriške književnosti.

Kratko poročilo o uničenju Indije Bartoloméja de las Casasa bo v kratkem izšlo v slovenskem prevodu avtorice članka.

VARIA

RETRATO DE UN GRUPO TEATRAL: LA FURA DELS BAUS Y MIKI ESPUMA

Invadieron las calles, el metro, los mataderos, los jardines y las fábricas. El día 20 de octubre pasaron nueve años desde que LA FURA DELS BAUS conquistó por primera vez las letras calientes de los periódicos con su espectáculo ACCIONS que fue estrenado en el festival internacional del teatro de Sitges. La furiosa destrucción de la carrocería del coche que al final fue sacrificada a las llamas, dejó a los dioses satisfechos. Nació un teatro lleno de energía y dinamismo.

LA FURA DELS BAUS empezó en el año 1979 y como muchos grupos teatrales de Cataluña de esta época, también ellos vivieron, crearon y actuaron en los pueblos. Así, hasta el año 1982, siguiendo la buena tradición del teatro renacentista de Lope de Vega, con carro y mula hicieron gira por los pueblos entreteniéndolo a la gente con *El Pagès Tarino* y volviendo a dar al teatro la fama de la fiesta popular. Otro grupo que empezó así, ELS COMEDIANTS, a diferencia de LA FURA, conservó la forma del teatro callejero.¹

En los dos años siguientes LA FURA llegó a ser un teatro profesional. Al empezar fueron nueve (que incluso hoy son el cerebro del grupo) y hoy día cuentan ya con 33 personas: músicos, actores, técnicos, managers... Otra manera de trabajo; muchas producciones de un espectáculo (en el año 1987, por ejemplo, han visitado once países y tres meses actuaron sólo en México) llevó LA FURA a la institucionalización y a la necesaria división del trabajo en el contexto de la organización interna del grupo. El nuevo modo de trabajo determina tanto la estructura como la función del espectáculo. Las reproducciones de montajes que no siempre están realizadas por los mismos actores exigen una estructura dramática más fuerte de cada papel y del espectáculo en su totalidad.²

En el estilo de los movimientos vanguardistas de principios de este siglo, sobre todo en el de los futuristas, no son sólo sus creaciones *salvajes* y *estéticas* sino también el manifiesto *Canalla* en el cual se denominan como *Tribú Urbana*, el sintagma que mejor define al grupo.

1 Toda la información y los datos expuestos en el presente trabajo referentes al grupo LA FURA DELS BAUS y a sus obras proceden de diferente material gráfico, de prensa diaria o editado por el propio grupo: lo que concierne al espectáculo *TIER MON* (1987), el Dossier titulado *La Fura dels Baus, Tier Mon*, realizado por Sixte Peláez (encargado de los textos y de la estructura verbal de *Tier Mon*); en cuanto el montaje *NOUN*, el dossier compuesto de textos poéticos, sinopsis del espectáculo y dibujo de la escenografía, las fotografías, titulado *NOUN, La Fura dels Baus*.

2 Harald Begusch: *La Fura dels Baus/Kunst, Manner, Korper*.

Los elementos de la tradición, los gritos, el inicio de la vida, la mitología, la animalidad y la carne se entretajan y luchan con los elementos de la urbanidad, con la pasión por la velocidad que se realiza en construcciones específicas, móviles, rápidas y ruidosas, con el aluminio y el hierro.

Otra de sus características es que no hay relajamiento para el espectador - participa, lucha, goza, sufre en la simulación de la agresión de actor-actor y de actor-público, chocado por la pirotécnica (característica sobre todo para los países del Mediterráneo), por la luz y por el movimiento. Por eso tienen estudiado al detalle el espacio y la coreografía de la masa en él. Sus espectáculos están compuestos de varias imágenes (el procedimiento del cine) enlazadas en una estructura que a veces se desarrolla sin una lógica interna. En los primeros tres montajes LA FURA creaba sus imágenes de un material bipolar: el mundo mítico/el mundo urbano, las enlazaba caóticamente y post festum en una estructura narrativa. Pero, en su último montaje NOUN, de la idea/la narración surgió la imagen.

Temáticamente la trilogía ACCIONS, SUZ/O/SUZ, TIER MON revela la posición del hombre en la sociedad. SUZ/O/SUZ se construye sobre el contraste entre la imagen de la agresividad y la del lirismo. Les interesa el inicio y el desarrollo de la idea del Poder y de la Fuerza. Las imágenes del feto, el agua como el inicio de la vida, los gritos inarticulados, la lucha de dos tribus y la lucha por sobrevivir.

En cuanto al tema, el más fuerte y transparente es TIER MON. Está compuesto de 31 imágenes que nos presentan diferentes aspectos de la idea del Poder y su relación con el hombre y con la humanidad. La idea del Poder se desarrolla desde su principio que es el Destino hasta su consecuencia más radical, la Muerte, a través de varias fases iconográficas: el conflicto bélico, la diáspora, la muerte, la jerarquía social y la manipulación con el hombre. La narración se está desarrollando en la forma de elipsis, en el infinito y repetido círculo. La imagen del Poder la expresan tres personajes: el dios blanco y su rival, el dios-El Inútil y el dios-El Enano. El resto de los actores son la Humanidad.³

NOUN, su último espectáculo, más o menos sigue el estilo de la trilogía, aunque incorpora elementos nuevos, como la entrada de actrices, la lucha con las máquinas, el video como elemento escenográfico...

Al principio era el caos y en aquel desolado territorio de la nada habitaban sólo las aguas primigenias que dieron origen al universo. A esas aguas, de las que surgió el dios creador, formaron luego el Nilo y dieron vida a la tierra, los antiguos egipcios los llamaron NOUN. NOUN: el agua primitiva, la personificación elemental del caos que existía antes de todo.

3 Del Dossier editado por el propio grupo, *La Fura dels Baus, Tier Mon*, (1987).

En el mundo de la Fura, que es el nuestro, el agua original se ha convertido en una gran máquina.⁴

Reina el dios, arquetipo del Hombre-Máquina, que incluso hace nacer a los hombres. LA FURA, con los constructos de la actualidad se enfrenta a los arquetipos y a la historia de la lucha entre el Hombre y la Mujer, con el Amor, el Odio y la Muerte.

*La fura ha profundizado con este espectáculo en el desarrollo de su lenguaje. Más allá de los efectos plásticos de sus audaces hallazgos, los materiales, la escenografía, -de una gran complejidad técnica- o el vestuario se han diseñado pensando en resaltar su valor simbólico y su carácter dramático. El espacio escénico, una gran bóveda, permite que el espectador elija su ángulo de visión y pueda situarse debajo, dentro o alrededor del campo de la acción de los actores, que a diferencia de otros montajes no invaden constantemente el espacio del público.*⁵

Esta vez entonces no se manipula y determina la mirada del espectador tan intensivamente como en otros montajes. La interacción más intensiva entre los actores y el público fue en Caracas (1987), en SUZ/O/SUZ, cuando los espectadores subieron a la escena y se echaron en los acuarios para acompañar a los fuereros que estaban debajo del agua en posición fetal.

En NOUN el ambiente, bajo el abrazo de la gigantesca máquina y su sombra oscura, está bastante enfriado y a veces parece que se trata sólo de un dinámico y muy imaginativo concierto de rock, más bien, rock flamenco de Ginesa Ortega.⁶ Pero, como ha dicho Wim Wenders - y tuvo razón - el rock es, al fin y al cabo, la única forma en que puedan convivir la agresión y la ternura.

La pregunta que se plantea es cuánto tiempo LA FURA puede mantener su estilo y su poética sin repetirse. Pero parece (como vamos a ver en la entrevista) que no les faltan ideas y proyectos nuevos. MIKI ESPUMA (Miquel Badosa), músico, actor, aficionado de heavy metal, que además pinta, lee y da entrevistas está con el grupo desde su comienzo.

Cada uno de nosotros es tan diferente. Dentro del grupo hay gente absolutamente extremista y hay gente conservadora. Ideológicamente me considero bastante arriesgado, porque estoy defendiendo algo que me parece que ahora mismo a nadie le interesa, y es la unificación. A no ser que hablemos de los políticos más conservadores que hablan de la unificación económica y de estas cosas. A mí me interesa la unificación como creación de un país mucho más grande, cada vez.

4 El Dossier NOUN, *La Fura dels Baus*, (1991).

5 El Dossier NOUN, *La Fura dels Baus*, (1991).

6 En el espectáculo la música se toca en vivo. La cantante de rock-flamenco es Ginesa Ortega. La Fura dels Baus ya editó varios discos de su música y tuvo conciertos.

Supongo que el sistema federativo estaría bien, sin perder la cultura de cada región. La idea independentista me parece ridícula, anticuada, antagonica y además muy peligrosa, porque se está volviendo a la misma historia de los nacionalismos. La derecha se come esta idea y la convierte en fascismo. Yo conozco bien lo que significa fascismo.

Parece que en toda Europa han surgido fuertes nacionalismos.

Sí, pero eso no excluye que me cabree, que me enfade. No voy a convencer a nadie. Bueno sí a través de mi trabajo. Cuando te hablo del escepticismo, cuando te hablo de la unificación de ritmo, cuando te hablo de los folklores sin ningún respeto quiero decir que estoy rompiendo las barreras. La gente lo entiende, pero no se trata de proclitismo, no es una evangelización, no soy Mesía. Soy artista, hago la música. Ahora hablo contigo, trato de convencerte. No me gustaría si fueras fascista. Sé que no lo eres...

¿Cómo lo sabes?

Porque estás hablando conmigo. Mira, hay militares rojos igual fascistas. Lo único que provocan son las tensiones. No me gustan. Es como si yo tuviera el puño delante de tu cara. Y tú preguntas: "¿Y este puño, por qué lo tienes aquí?" "Ah, no, es para defenderme," lo que dicen ellos. ¡Pero joder, si es un puño que sirve para pegar!

¿Quién son "los fureros"?

¿Cómo quién? ¿Cuántos somos?

No. ¿Quién?

Ah, la pregunta potente. Al principio éramos nueve personas. Pero, todo se ha ido transformando. Hemos conseguido hacer cuatro espectáculos, tres discos, tres o cuatro producciones video gráficas, hemos publicado algunas cosas escritas... Esto ha hecho que LA FURA se convierta en una especie de globo que genera acciones artísticas. Hemos atrapado nuevos actores, se han incluido actrices, músicos. Y esta gente son Fureros. Se ha creado un estilo de trabajo, de teatro, incluso de música que lo puede hacer más gente en el futuro. Está es una idea un poco utópica o idealista, pero a mí me gustaría que fuera así, y creo que hay campo para hacerlo.

La FURA se convirtió de un teatro de la calle a una verdadera industria...

A una fábrica de acción artística.

Se mueve, supongo, mucho dinero. ¿Habéis perdido algo de voluntad o de entusiasmo que al empezar tenían que ser factores importantes?

Es la pregunta que yo mismo, y todos del grupo original, nos la hacemos muchas veces. Es lógico que cuando no tienes dinero la creatividad se mueve por otros canales. Te buscas

la vida como sea. Con más dinero puedes hacer mejor, comprar más cosas. Y LA FURA tampoco ha hecho dinero, porque todo el dinero que ha ganado siempre ha servido para la idea siguiente. Entonces, es posible que en el año 1985 tuviéramos dinero para una sola idea, y ahora mismo, con el mismo entusiasmo y con las mismas ganas de hacer las cosas podemos hacer seis cosas al mismo tiempo. Quizás, lo que más me interesa del progreso económico del grupo es la posibilidad de montar un centro de producciones para hacer más cosas, incluso con gente de fuera. A partir del año que viene La Fura empezará a recibir las cosas de artistas totalmente autónomos. Si tu tienes un proyecto y quieres traerlo a La Fura, nosotros lo miraremos, lo estudiaremos, hablaremos contigo y es posible que se haga.

¿Qué lenguaje emplea La Fura?

Hay un lenguaje muy claro. Es de antipasividad. No puede haber relax para el espectador. Esto es un punto muy importante. Primero, porque el espectador está dentro de la escena; y segundo, si no te mueves puede ser peligroso, tú lo sabes...

Sí, pero con los avisos antes de empezar vuestros espectáculos, la gente viene preparada y se pierde...

Esto no es culpa nuestra. No somos responsables de estos avisos...

Entonces, ¿por qué lo permitís?

Por obligaciones legales. Sobre todo en Nueva York, y en Londres, tienen un sistema de seguridad y de legalidad superfuerte. En Nueva York incluso había un departamento que se llamaba el departamento de Riesgo. ¡Imagínate hasta que punto llega esta gente! En este sentido las culturas latinas, o más del sur, lo tienen un poco más relajado. El individuo es un poco más libre a la hora de decidirse, si se tira por el balcón o duerme en su cama tranquilo.

Los primeros tres espectáculos, ACCIONS, SUZ/O/SUZ y TIER MON forman una trilogía...

Sí, nosotros lo hemos enfocado así.

Todos vuestros espectáculos son conceptualmente parecidos entre sí, incluso el último NOUN. Puede parecer que profundizáis y desarrolláis vuestras ideas o, que se trata de repetición.

Podría parecer. NOUN puede parecer un espectáculo que utiliza fórmulas de otros tres. Pero, esto se ha hecho conscientemente. O sea, te estoy hablando del estilo. Creo que NOUN refuerza el estilo del grupo, utiliza las técnicas de otros espectáculos, pero da un gran paso adelante con la incorporación de muchas sorpresas. Por ejemplo, actrices que dan una visión nueva al grupo.

Por primera vez participan mujeres. ¿Ha cambiado la manera de trabajar del grupo?

Claro, es lógico. No la entrada de mujeres, sino la entrada de colaboraciones nuevas. Todos recibimos nueva información y otro tipo de convivencia. Hasta ahora éramos nueve conviviendo. Y ha llegado un momento en que conocemos perfectamente todos los vicios de cada uno. Creo que esto hubiera podido hacernos repetir. Pero, el paso de abrir la puerta y decir "venga" que entre más gente ha sido superpositivo.

¿Por qué la necesidad de incorporar el elemento femenino?

Para enriquecer el grupo.

¿En qué sentido?

Si hasta ahora todos los espectáculos tenían una visión masculina de estos seres apatridos y universales, con la incorporación de las mujeres damos ya una visión global. El círculo está completo y podemos hablar del concepto de la humanidad universal en un sentido más amplio. Esto era deseo. En todo caso, NOUN lo que tiene, a diferencia de otros espectáculos, es un guión muy claro. Primero hemos construido la historia y después las imágenes. Esto es una forma de trabajar que el grupo no hacía. Primero construía imágenes y después la historia, siempre con una idea realizada que grababa todo.

Y la historia, ¿quién la construye, los nueve, es decir, el núcleo del grupo, o todos?

La idea base es de los nueve. Relacionar el hombre con la máquina, hablar del andrógino. Hemos escogido una poesía de Artaud que habla de andrógino colectivo, de la mezcla entre hombre y mujer, de ser perfecto y sublime. A partir de estas ideas hemos construido un juego, donde la máquina - ya te hago una sinopsis corta como es el NOUN - al principio del espectáculo controla, construye, domina al hombre de una manera causipotética de lo que podría pasar en un siglo o menos. Otro acto sería cuando llega un momento en que el hombre se subleva, causa motivo, destruye. Después se queda él sólo con la destrucción, tiene que volver a reencontrarse, a volver a tener otra vez contactos. El último acto es cuando la máquina se autoregenera, vuelve a vivir y pacta con el hombre. Ahora hay una relación mucho más equilibrada, en principio con un juego y finalmente cuando el hombre consigue el juego se une con la máquina, arriba de todo, dándoles a los andróginos la oportunidad de entrar al juego.

Sobre todo el espectáculo NOUN domina Grande Ojo, fijado a la construcción de hierro. En su retina, compuesta de ecranes de televisión se ponen videos gráficos. Y este ojo grande...

Es la representación de la máquina.

O es el Ojo de Dios, el Ojo de Orwell que siempre está mirando...

Big Brother, sí, claro. Es que esa es la máquina. Tal como se presenta la primera escena del espectáculo es absolutamente orweliana. El Big Brother controla. Incluso, controla tanto que hace nacer a los nuevos hombres, los fabrica.

¿Cómo ves tú el último espectáculo NOUN?

Creo que está acabando de coger la forma. Todos nuestros espectáculos han necesitado un año. Y esto no es una excusa. Durante este año ha habido mucho enriquecimiento, lo hemos hecho 150 veces y vas cogiendo la forma, entendiendo cómo el público reacciona frente de las imágenes. El público forma parte del espectáculo y hasta que no lo dominas no entiendes, no logras que el espectáculo tenga una forma redonda.

Supongo que hay diferentes públicos en diferentes ciudades, países... ¿O es diferente su reacción?

Creo que no, para mí no. Te he hablado del estilo del grupo. Punto dos, digamos, es que La Fura siempre ha hablado del hombre universal. Si hay algo superpositivo en el grupo, y es algo que yo adoro, es que tocamos las mismas partes íntimas del hombre en cualquier hemisferio del globo. Después, en el nivel intelectual hay reacciones un poco diferentes, pequeños detalles que diferencian una cultura de otra... Evidentemente un latino no reacciona igual frente a una situación como un sueco, un nórdico; el primero es más agresivo, más juguetón, el nórdico más reflexivo, más interno. Pero, lo que es realmente importante, lo que es llorar, reír, sentir, amar, lo hace todo el mundo, y creo que en nuestros espectáculos hacemos sentir lo mismo.

En el Manifiesto Canalla os denomináis como Tribu Urbana.

El Manifiesto Canalla tiene validez para el año en que está escrito. La Fura crece, se regenera, cambia conceptos e incluso ideología...

¿En qué cambia la ideología?

Por ejemplo, el Manifiesto Canalla dice renegamos de las tradiciones folclóricas. El grupo sigue renegando de las tradiciones folclóricas, pero usa y abusa de lo que estamos usando, lo que antes nunca hubiéramos hecho. Con un proceso de evolución el grupo ahora utiliza la energía del flamenco con sus ritmos terciarios para romper el esquema del flamenco. Es como tener una bola, romperla, quitar las semillas que hay dentro y utilizarlas para tus propios fines. O sea, seguimos renegando la tradición, pero la utilizamos.

¿Te gusta el flamenco?

No.

¿Qué te gusta? ¿Estás creando solamente música?

He empezado a escribir y me gusta mucho. Es la primera vez que hemos metido textos cantados en el espectáculo. También en el programa de NOUN hay un texto poético, un poco parecido a la sinopsis del espectáculo que te he dicho antes. Pinto. Me gusta mucho heavy metal.

¿La música está hecha precisamente para el espectáculo?

El sistema de trabajar es paralelo. Al mismo tiempo que se construye la música los actores van trabajando, creando las escenas y nos comunicamos continuamente. Los músicos estamos viendo las diferentes escenas que componen el espectáculo, y los actores están escuchando la música, el ritmo que se va creando.

En NOUN a veces la música domina tanto que a uno le parece que está en un concierto de rock, de rock-flamenco.

También hacemos conciertos musicales. Hombre, nunca es la intención de que la gente pierda la concentración de imagen. Lo que sí es verdad, es que hay momentos en que la imagen se relaja un poco y la música gana el protagonismo.

Los músicos, ¿trabajáis juntos, o cada uno aparte y después lo unís?

Hasta ahora hemos trabajado juntos. O sea, discusiones eternas, enfrentamientos, horas y horas de improvisaciones... Ahora la gente se ha especializado bastante más. De todas maneras seguimos teniendo largas discusiones, pero, una vez ya realizado el trabajo. Ahora es incluso más crítico. En NOUN el trabajo musical ha sido muy duro. Hemos alcanzado una historia bastante difícil, incluso de interpretación y de composición. Hemos estado muy concentrados en la música.

Os comparan mucho con los movimientos vanguardistas de principios del siglo. ¿Hay alguna influencia?

El grupo nunca ha sido consciente de sus influencias, no porque fuera analfabeto, sino porque ese código de información no nos había llegado. Si lo somos es ahora. Después de cada espectáculo había alguien que decía, esto ya lo había visto, lo hacía un artista. Entonces, ¿cómo hemos llegado a esta situación? Creo que la capacidad artística de una persona tiene sus ciclos, entonces hay momentos en que, o incluso al mismo tiempo, paralelamente, se construye una historia artística en dos partes diferentes del mundo sin que tengan conocimiento de ello. De una manera intuitiva, sí hemos tenido la influencia de ellos.

En su trabajo es presente la dimensión futurista: pasión por la velocidad, por las máquinas, por las construcciones...

Sí, esto es uno de los puntos claves del grupo. Siempre hemos trabajado, incluso desde el primer espectáculo ACCIONS, con los ordenadores. Siempre trabajamos con el

ordenador de una manera superintuitiva, casi primitiva. Llegó el ordenador en casa y empezamos a probar todas las posibilidades hasta que encontramos lo que más nos gustó. El ordenador nos abre un campo supergrande de trabajo, donde el músico puede estar él solo tocando, utilizando todas las máquinas para que le produzcan sonidos que quiera. Y con NOUN no solamente ha habido la música por el ordenador sino también el trabajo gráfico, las imágenes del video. Todo lo demás, la construcción de máquinas, mucho acero, aluminio, también hace la imagen futurista del espectáculo. Pero, esto ya lo hacían en los años 20, 30.

Aunque utilizáis esos elementos de urbanidad, modernidad, civilización, siempre volvéis también a la memoria, a la iniciación de la vida, usáis agua, fuego, gritos que son elementos primordiales.

Antes ya te he contestado. De la misma manera que utilizamos los ordenadores de una forma primitiva e intuitiva sin catálogo, sin instrucciones, de la misma manera utilizamos otros elementos. Quiero decir, somos hijos de finales del siglo. El mundo evoluciona gracias a la memoria que guarda. El hombre inventó el fuego, después la rueda, después el hierro - todo esto me recuerdo. Pero, además de que tenga la memoria, tengo una cosa nueva, es el ordenador. Utilizamos todo lo que tenemos. Y si tuviéramos más, más.

¿Para el año 1992 qué preparáis?

Uno de los proyectos es la intervención de diez minutos en la inauguración de las Olimpiadas. Esto es muy criticable. Mucha gente e incluso yo mismo me he preguntado ¿por qué La Fura trabaja en las Olimpiadas que no deja de ser un espectáculo de mass media, absolutamente corrupto e ideológicamente muy conservador?

Entonces, ¿por qué?

Por el fenómeno que significa comunicarse con media humanidad por la televisión. No podemos perder esta oportunidad.

¿Qué piensas en general del año 1992, las celebraciones del encuentro de dos mundos?

La celebración es vergonzosa.

Pero, con el mar y con los barcos en Barcelona, en 1992, para las Olimpiadas, La Fura puede provocar asociaciones.

Ja, ja, sí, lo que pasa es que la idea de los barcos no viene para nada de la historia de los descubrimientos... Es muy provocativo y esto me gusta. La Fura había elaborado un proyecto que no llegó a realizarse. Tres barcos se marcharon de Europa y fueron a los tres continentes de una manera absolutamente catalizadora. El imperialismo o los descubrimientos, esta parte de la historia, siempre ha sido violenta, cortadora de la libertad, ladrona del terreno. Con nuestra idea de tres barcos funcionando por los tres continentes, subiendo músicos y actores de cada país donde pasaba, quisiéramos construir una historia

universal y catalizadora. Y esto es todo lo contrario del descubrimiento. En todo caso, también los barcos que salen en nuestra inauguración no son nada triunfalistas, incluso se rompen, se queman. Si España no hubiera conquistado América, lo hubiera hecho otro. No que excuse España, pero he visto colonizaciones mucho más duras que la de España en América Latina.

¿Como las de La Fura?

No, ja, ja... En todo caso, La Fura coloniza igual que colonizaban en Grecia. Llegaban a un país, se juntaban con las mujeres, creaban escuelas y sus historias.

Me has hablado también de otros proyectos.

Se está empezando a trabajar en un quinto espectáculo que es nuestro proyecto más claro. Y tenemos también la idea de fundar una asociación de los músicos de diferentes estilos. Hasta ahora investigamos todos los estilos, heavy metal, flamenco, ritmos africanos. Esta asociación sería para los músicos de Barcelona que podrían de este modo presentar y distribuir sus obras. Pensamos, por ejemplo, en la producción de varios discos con el mismo tono, misma voz, pero con el diferente estilo de cada uno de estos grupos. Intentaríamos mezclar estos estilos en vivo, en discotecas, en la radio, en la televisión y así crearíamos, en la base de las primeras, una nueva composición. Eso no lo ha hecho hasta ahora nadie.

¿Qué te gusta de España?

Me gusta el sentimiento de caos que tiene. Barcelona es lo más organizado. Pero, en general, toda España es muy desorganizada, caótica, muy divertida, muy improvisadora. Ahora mismo se está convirtiendo en un estado económicamente riquísimo. La verdad es que no sé por qué, porque aquí no trabaja ni Dios. Pero hay mucho movimiento. España está de moda. Lo que más me gusta de España, ¿sabes lo que es? Es que la gente es completamente irrespetuosa. El concepto de patria es algo muy desorganizado. Para los americanos o para los franceses la palabra patria es sagrada. En Estados Unidos hablar con alguien sobre el anarquismo sería imposible. La palabra anarquista está totalmente diabolizada. En España puedes hablar del anarquismo.

La entrevista fue grabada en el octubre de 1991, cuando La Fura presentó su nuevo espectáculo NOUN en Graz.

Povzetek

PORTRET NEKE GLEDALIŠKE SKUPINE LA FURA DELS BAUS IN MIKI ESPUMA

Portret katalonske gledališke skupine LA FURA DELS BAUS nam avtorici orišeta z uvodom in intervjujem z Mikejem Espumo (Miquel Badosa), glasbenikom in igralcem, ki je član Fure že od samega začetka. Uvod prinaša predvsem informativne podatke in značilnosti njihove produkcije, intervju pa pripoveduje o samem Mikiju Espumi, postopkih njihovega dela, ozre se na predstavo NOUN in na življenje te skupine z več zornih kotov. Ker gre za sodobno produkcijo, sta se avtorici Portreta opirali na časopisne članke in na programske edicije, ki so jih izdali sami furerosi in na ta način skušali predstaviti skupino LA FURA DELS BAUS.

SUMARIO

CREACIÓN LITERARIA

Juan Octavio Prentz	
POEMAS	7

LITERATURA

Julio Martínez	
EL LABERINTO DE LA PALABRA	15
Amelia Royo	
OCTAVIO PAZ ENSAYISTA: EL DISCURSO SOBRE LA HISTORIA	17
Agata Šega	
OTRO MODO DE JUGAR A LA RAYUELA	31
Diógenes Fajardo	
EL BARROCO AMERICANO: HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO	41
Gloria Bautista	
EL GENERAL DE GARCÍA MÁRQUEZ: LA DEMITIFICACIÓN DE BOLÍVAR	57
Majorie Agosin	
ITINERARIO DE UNA ARQUITECTURA POÉTICA: LAS CASAS DE PABLO NERUDA	61
Matías Escalera Cordero	
LA FUERZA DE LA SANGRE, BEYOND A REASONABLE DOUBT: LA CUESTIÓN DEL DOBLE FINAL	71
LINGÜÍSTICA	
Pavao Tekavčić	
LOS IDIOMAS IBERORROMÁNICOS EN LOS <i>ELEMENTOS</i> <i>DE LINGÜÍSTICA ROMÁNICA</i> DE PETAR SKOK	79

Álvaro Calderón Rivera	
TRADICIÓN Y MODERNIDAD DE LAS CIENCIAS FÓNICAS: FONÉTICA Y FONOLOGÍA	97
Mitja Skubic	
UN CALCO CERVANTINO: <i>DIOS ES GRANDE</i>	105
Mitja Skubic	
NOMS DE PERSONA EN EL <i>TIRANT LO BLANC</i>	107
Jordi Canals	
GLOSARIOS DE LAS LENGUAS DEL PACÍFICO. ANTONIO PIGAFETTA (1519-1522)	111
Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca	
O NASCIMENTO DA LÍNGUA PORTUGUESA	115

TRADUCCIÓN

Jordi Canals i Piñas	
L'ANARQUISTA [Fi del capítol 4]	125

ELLOS SON EL FUTURO

Barbara Pregelj	
REFLEXIONES SOBRE <i>BREVÍSIMA RELACIÓN DE LA DESTRUCCIÓN DE LAS INDIAS</i> DE FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS	131

VARIA

Urša Geršak, Uršula Cetinski	
RETRATO DE UN GRUPO TEATRAL: LA FURA DELS BAUS Y MIKI ESPUMA	137

VERBA HISPANICA, II

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

Nasloviti vse dopise na
Se ruega enviar toda la correspondencia a

Mitja Skubic, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, SLO-61001 Ljubljana

Se aceptan intercambios con otras revistas editadas por departamentos e
instituciones de estudios hispánicos

Natisnila
Imprenta

Tiskarna PLEŠKO Ljubljana

Ljubljana, 1992

