LAS PALABRAS DES ATADAS

Encuentro de hispanistas 2015
16 - 17 de octubre de 2015
Facultad de Letras, Universidad Carolina

Acta del congreso Las palabras (des)atadas
(Encuentro de hispanistas 2015)

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta

Dora Poláková, Dana Kratochvílová (eds.)

2016

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

Este libro está sujeto a una licencia de “Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)” de Creative Commons.

© 2016, Dora Poláková y Dana Kratochvílová (eds.)

ISBN: 978-84-16594-53-5

Índice

LINGÜÍSTICA

Nuevas tendencias en las gramáticas de español de los últimos cuarenta años *5*
Beatriz Gómez Pablos

Los escollos en la traducción de las onomatopeyas del español al eslovaco *18*
Bohdan Ulašin

Algunos problemas de clasificación de los morfemas derivativos desde el punto de vista posicional *28*
Petr Stehlík

La traducción e interpretación en la historia cultural de Hispanoamérica *33*
Petra Vavroušová

Textos dialogales y dialógicos en la red *40*
David Andrés Castillo

La sinalefa en español, en checo y en español checo *48*
Štěpánka Černikovská

Genericidad en el paradigma del ser humano: persona en el español medieval *59*
Mihai Enăchescu

El uso de las preposiciones en la producción escrita de estudiantes de ELE. Valores generales y análisis de errores *68*
Cristina Rodríguez García

LITERATURA

La imprecisa melancolía de la palabra y del silencio en obra teatral Tuatú de Alfonso Vallejo *81*
Natalia Szejko

La dialéctica de los elementos del agua y el fuego en la obra de Gaston Bachelard y su transposición en la novela de la selva hispanoamericana *87*
Roman Zaťko

Cuestiones de canon literario y un proyecto de antología de las literaturas románicas *98*
Josef Prokop

La narrativa moderna y la fuerza de la palabra *104*
Sorina Dora Simion

El teatro y los discursos Intocables *116*
Lucie Coufalová

Las palabras (des)atadas: El vocabulario moderno de los modernistas hispanoamericanos *127*
Denisa Škodová

Imágenes escritas, palabras dibujadas, el caso particular de dos libros para jóvenes: Gabo. Memorias de una vida mágica y Al sur de la alameda..... 134
Lillyam Rosalba González Espinosa

La máquina abreviada: aproximación a la écfrasis en la épica culta del Siglo de Oro.... *144*
Adolfo Rodríguez Posada

La emoción representada en la palabra y sus repercusiones en la traducción del poema "Extrablatt!" de Julian Tuwim al español..... 158
Aleksandra Jackiewicz

La "vida" de Isabel de la Encarnación: la interpretación de la experiencia ajena..... *167*
Katarína Zatlkajová

Esperpento y metáfora: descanonizar la mímesis..... *178*
Pedro Santa María

Las palabras que (m)atan..... *184*
Lada Hazaiová

Narrativa vanguardista y Salinas narrador..... *190*
Jerusalem Gago

Juan Gabriel Vásquez: La literatura de inquilinos y la transformación del lenguaje..... *204*
Lucie Núñez Tayupanta

La ideología de la comedia nueva en las palabras (des)atadas del gracioso..... *209*
Magdaléna Kolmanová

LINGÜÍSTICA

NUEVAS TENDENCIAS EN LAS GRAMÁTICAS DE ESPAÑOL DE LOS ÚLTIMOS CUARENTA AÑOS[1]

Beatriz Gómez-Pablos
Univerzita Komenského v Bratislavě

Abstract
The quantity of Spanish grammar, from the Gramática de la lengua castellana (1492) of Nebrija until now, has not only increased over the years, but also has been enriched by the passage of centuries. In this paper we will analyze more than thirty grammars published in the last forty years in Spain. Our objective is to propose a classification considering four aspects: the title, the introduction, the terminology used, and the structure of the content. Therefore we will outline the characteristics of the works from a formal aspect. We will also analyze the trends that have been confirmed in recent decades, including: the preference for descriptive grammar, the defending of the rules of plurality, the certain subjectivity in the selection of topics of grammar and terminology, the role of the recipient, and lastly, the trend of clear, simple, and affordable exhibition.

Keywords: Spanish grammar, 20th century, classification of grammars, new trends.

1. Introducción

El acervo de gramáticas españolas, desde que Antonio de Nebrija escribiera su *Gramática de la lengua castellana* en 1492 hasta la actualidad, no ha hecho más que aumentar y enriquecerse con el pasar de los siglos. Sobre este abundante material existen estudios parciales, que se centran en una época determinada o en un aspecto concreto. Escasean, sin embargo, obras que ofrezcan una visión de conjunto. En la introducción a su *Gramática española*, ALCINA y BLECUA brindan un recorrido histórico, que los autores conciben como "un panorama breve de las principales cuestiones teóricas" y que "tiene por misión familiarizar al lector con los problemas básicos que han ido apareciendo a lo largo de la historia de la lingüística y estudiar muy ligeramente cuáles han sido los intereses en este campo con referencia a la lengua española" (1991:10). Comienzan con la tradición gramatical grecolatina y pasan después a describir la producción de la Edad Media y Renacimiento, para enfocar después diferentes corrientes lingüísticas que se van desarrollando en Francia, Italia e Inglaterra, y que necesariamente influirán en España. Por lo que se refiere a las gramáticas españolas, los siglos XIX y XX son los mejor representados en esta introducción. El panorama es "breve" solo si se tiene en cuenta el extenso período que abarcan. Las más de ciento cincuenta páginas suponen una valiosa aportación a la historiografía gramatical, pero siguen siendo insuficientes.

Es cierto que son numerosos los estudios que se han publicado recientemente, pero sigue faltando una panorámica global. Sobrepasa nuestro objetivo hacer aquí un recorrido histórico

[1] Esta ponencia se presenta en el marco del proyecto Enunciatívny prístup v kontrastívnej gramatike – sloveso v románskych jazykoch a v slovenčine (KEGA 038UK-4/2014).

por las gramáticas españolas, pero aprovechamos la ocasión para remitir a los trabajos de KOVACCI (1995) y NEUMANN-HOLZSCHUH (1992), que comenzando por la *Gramática Castellana* (1492) de Nebrija y llegando hasta la *Gramática española* de ALCINA y BLECUA (1975) –la primera– y hasta la *Gramática esencial* de SECO (1989) –la segunda–, destacan con acierto los momentos estelares de la historia de las gramáticas españolas.

Es un hecho confirmado que el español es una lengua en ebullición y que el interés por nuestra lengua aumenta de año en año, como corroboran las estadísticas que ofrece el informe anual del Instituto Cervantes. Junto a las gramáticas escolares, de larga tradición, y las empleadas en las universidades, han surgido numerosas gramáticas dirigidas a dar respuesta precisamente a la gran demanda procedente del extranjero. Este factor extralingüístico, unido a la creación de numerosas editoriales –y, en consecuencia, la fuerte competencia entre ellas–, la globalización del mercado, la labor divulgativa de los medios de comunicación, etc. ha llevado a una proliferación de obras de todo tipo. Aunque es imposible tratar de abarcarlas y compararlas entre sí en tan breve espacio, pensamos que puede ser interesante ver qué tendencias se perfilan y qué novedades se perciben. Por un lado, somos conscientes de que no es lo mismo una gramática de 250 páginas (GONZÁLEZ y otros, 2005), que una de 500 (ALARCOS LLORACH, 2007) o que una de más de 1.200 (ALCINA, BLECUA, 1991). La extensión de las obras y los objetivos que persiguen determinarán lógicamente la profundidad y detalle con que se analizan algunos temas. Por otro lado, abordamos estas gramáticas solo desde un punto de vista formal, pues una comparación del contenido exigiría un trabajo más extenso.

Antes de comenzar con la descripción de la metodología y de las gramáticas, es necesario dedicar unas breves líneas al concepto de *gramática*. A pesar de no haber consenso entre los lingüistas hasta la actualidad y de que se trata de un término polisémico, es necesario –por una razón puramente práctica– explicar en qué sentido lo entendemos en el presente trabajo[2]. Sin deseo de entrar en polémicas filológicas, seguimos la definición de LÁZARO CARRETER (1990): "ciencia que estudia el sistema de una lengua"[3]. A cuyo significado cabe añadir el sentido metonímico de este término: "libro que la contiene o en que se enseña"[4].

Las obras escogidas para el presente estudio son libros de gramática española. No incluimos manuales sobre gramática generativa o gramática estructural –por poner dos ejemplos–, pues en esos casos se trata más de una teoría lingüística o gramatical que de la descripción del sistema de una lengua concreta. También excluimos aquí las gramáticas comparadas o contrastivas[5], es decir, aquellas que estudian las estructuras gramaticales de dos o más lenguas con el fin de comparar las semejanzas y diferencias que existen entre ellas. Del

[2] Con frecuencia, los autores parten de un concepto de *gramática* que presuponen como conocido y que, por tanto, no se detienen a definir.
[3] El artículo de *gramática* continúa: "Puede considerarse integrada por la Fonología y Fonética, la Morfología, la Sintaxis y la Lexicología". No obstante, este añadido abriría una nueva discusión; sobre todo por lo que se refiere a la inclusión de la lexicología.
[4] En la primera acepción del DRAE-2014 se lee: "Arte de hablar y escribir correctamente una lengua, y libro en que se enseña". Hemos escogido solo la segunda parte, como hacen también otros diccionarios.
[5] Por ejemplo la gramática de CARTAGENA, GAUGER (1988), que compara el español con el alemán, o la de MARTÍN (2012) que contrasta el español con el estonio.

mismo modo, hemos dejado de lado en nuestro corpus las gramáticas de español escritas en lengua extranjera[6] y publicadas fuera de España, por la imposibilidad de abarcar tantos idiomas.

2. Metodología

Las treinta gramáticas seleccionadas y analizadas aquí han sido publicadas en los últimos cuarenta años en España; obviamente la cantidad existente es superior. Nuestro objetivo, más que presentar un estudio exhaustivo –tarea probablemente imposible–, consiste en ofrecer una propuesta de clasificación teniendo en cuenta cuatro aspectos: el título, la introducción, la terminología empleada y la estructura del contenido. Estos criterios servirán para describir las características de las obras desde un aspecto formal.

Las razones que nos han llevado a delimitar el marco cronológico son diversas. Por un lado, este periodo de tiempo coincide con el crecimiento a nivel mundial del interés por el español. Por otro lado, este hecho tiene como consecuencia, además de la publicación de gramáticas, la proliferación de cursos, la demanda de profesores, el aumento de estudiantes de filología, de traducción y carreras afines, la creación del título de masters y otras titulaciones, etc. A todo ello se une la política lingüística del español y sucesos socioculturales o modas que favorecen el interés por el español.

3. Descripción de las gramáticas: cuatro aspectos

3.1 Título

Todas las obras analizadas contienen en el título la palabra *gramática* como parte clave o principal del mismo. La gran mayoría de las obras presenta un título general: *gramática española* o *gramática de la lengua española*; mientras que otras especifican o destacan un aspecto. Las editoriales buscan en cierto modo la originalidad y procuran que sus títulos ofrezcan algún matiz que resulte atractivo y brinde a la vez una pista sobre el contenido o los objetivos. Esto explica la gran diversidad. El aspecto que destacan los títulos no significa que sea exclusivo; es decir, una gramática dirigida a extranjeros (cfr. ALONSO y otros, 2005), puede ser a la vez una gramática breve (o abreviada), básica (o fundamental), normativa y didáctica; aunque estos calificativos no figuren expresamente en el título para evitar que sea excesivamente largo. Por lo general, las editoriales –o los autores– ponen de relieve un solo aspecto, máximo dos.

El título no siempre se corresponde con el contenido. Además, cabe afirmar que algunos adjetivos calificativos resultan vagos o relativos. ¿Qué significa *fácil*? ¿Qué lo distingue de *difícil*? ¿Se refiere al tema, a la exposición, a la terminología empleada? Lo mismo sucede con el adjetivo *básico*. ¿Qué punto sirve de referencia para establecer lo que es básico de lo que no lo es? ¿Qué temas debe incluir y qué temas puede excluir? Muchos de estos conceptos se dan por presupuestos y tampoco se explican en las introducciones.

[6] Valgan como ejemplo la obra de BUTT, BENJAMIN (2004) para el inglés, la de RODRÍGUEZ (1996) para el alemán, la de DE BRUYNE (1985) para el holandés, o la de TRUP (1997) para el eslovaco. Considerar todas las gramáticas y todas las lenguas haría que la lista fuera interminable.

Conscientes de las limitaciones, el título permite hacer una primera clasificación de las gramáticas y reconocer algunos de los criterios predominantes. El primer aspecto que aparece es el destinatario. Las gramáticas van dirigidas a:

Estudiantes extranjeros en general (GONZÁLEZ y otros, 2005, PAYA PÉREZ, 1989) o a un grupo de extranjeros concreto:
- unidos por una misma lengua: brasileños (MASIP, 2001), árabes (HAMAD, 2008), francófonos (EKOU, 2009), etc.;
- con el mismo nivel de lengua: principiante, intermedio y avanzado o sus equivalentes en el Marco Común Europeo (MORENO, 2006).
Profesores (LÓPEZ GARCÍA, 2005).

El aspecto del destinatario determina tanto el contenido como la exposición. Las gramáticas dirigidas a personas cuya lengua materna es el español omiten esa información en el título, pues se considera demasiado obvia.

Relacionado con el destinatario, encontramos el adjetivo *práctico*, que se halla relacionado con las gramáticas para extranjeros y que puede ser entendido en dos sentidos. El primero, como sinónimo de 'manejable'; el segundo, como 'aplicación de la teoría a través de ejercicios'. Así la *Gramática práctica de español para extranjeros* (SÁNCHEZ, MARTÍN, MATILLA, 2001) coincide con lo primero, pues no contiene ejercicios sino que desea ser el complemento del método *Español en directo* y así se explica en la presentación. Mientras que la *Gramática práctica del español* (ANDIÓN, GÓMEZ, 2005) ofrece en cada capítulo en la página izquierda la teoría y en la página derecha ejercicios, de modo que el aspecto práctico se traduce en 'aplicación práctica de la teoría'. En general, el lugar de ubicación de los ejercicios varía: unos autores prefieren situarlos después de cada capítulo y otros dividen el libro en dos grandes bloques: uno teórico y otro práctico. *La Guía práctica de gramática de la lengua española* (MARCOS MARÍN, ESPAÑA, 2001), por ejemplo, los ofrece al final con las soluciones. El adjetivo *teórico* es menos frecuente en el título. No hemos encontrado ninguna gramática donde aparezca ese calificativo, aunque sí una donde figuran ambos a la vez, la *Gramática española: teoría y práctica* (PAYÁ PÉREZ, 1989).

Otro de los aspectos que se destaca es la extensión de la obra. Los adjetivos que califican estas gramáticas son *breve* (GELABERT, 1994) y *abreviada* (LAGARTOS MERKEL, 2010; LAGARTOS RUANO, 2000). Los autores no explicitan en qué consiste la brevedad y presuponen que el lector entenderá que se trata de una gramática que excluye algunos temas por considerarlos demasiado específicos. Estas gramáticas no suelen sobrepasar las 150 páginas. El adjetivo *extenso*, como característica de otras posibles gramáticas con las que se pueden contrastar las breves, no se alude nunca en el título.

Relacionadas con las *gramáticas breves* está el conjunto de gramáticas que en su título incluyen la palabra *básica* (MARTÍ, 2010) o la palabra *fundamental* (PAYÁ PÉREZ, 1973), pues de manera indirecta apuntan también la misma característica y estas denominaciones pueden ser entendidas aquí como sinónimos. Una gramática *básica* obligatoriamente deberá ser *breve*. Es decir, el título crea una expectativa. A este grupo finalmente podrían añadirse aquellas gramáticas que contienen la palabra *esencial* (SECO, 1989), pero de nuevo nos topamos con un concepto relativo o, como menos, subjetivo. Prescindimos aquí de obras de

menor envergadura como son las *gramáticas de bolsillo*, los *compendios de gramática*, los *resúmenes de gramática*, y otras semejantes. Se trata en esos casos de obras menores, de unas sesenta páginas, que principalmente recogen verbos conjugados y los fundamentos de la gramática de manera muy simplificada para el uso de los extranjeros (GONZÁLEZ, ROMERO, 2006; QUESADA, 1985).

Sin seguir un orden de importancia o de frecuencia, otro de los aspectos que encontramos es la postura ante la norma, o aspecto normativo. Según este criterio podemos distinguir dos tipos de gramáticas: las normativas o prescriptivas y las descriptivas. Las primeras se basan en criterios de corrección e incorrección, tienen como modelo la lengua culta y se suelen utilizar en la enseñanza. Los títulos de las gramáticas generalmente no emplean este calificativo, pero lo presuponen. Por su lado, las gramáticas descriptivas (BOSQUE, DEMONTE, 1999) describen el uso de la lengua, evitando emitir juicio sobre el uso correcto o incorrecto.

También el título se refiere a veces a la actualización y se subraya generalmente con el adjetivo calificativo *nueva*. A este grupo pertenecen las gramáticas que cuentan con una versión anterior y que han sido reeditadas con correcciones o ampliaciones.

Otro aspecto que aparece en el título es el relacionado con el proceso de aprendizaje. Esto se aprecia únicamente en algunas gramáticas de ELE[7]. Los contenidos gramaticales aparecen en ellas según un grado progresivo de complejidad; bien tratados en una sola gramática (SARMIENTO, 2002; MARTÍ, PENADEZ, RUIZ, 2008), bien desplegados en tres volúmenes (MORENO, HERNÁNDEZ, MIKI, 2007; ANDIÓN, GÓMEZ, 2005).

El aspecto temporal permite distinguir dos grupos de gramáticas: las *sincrónicas* y las *históricas*. Las primeras consideran la lengua en un periodo concreto, sin tener en cuenta su evolución posterior. La mayor parte de las gramáticas son sincrónicas y se ocupan del estado actual de la lengua. En los títulos este aspecto se manifiesta a través de adjetivos como *actual* (GÓMEZ TORREGO, 2011; SARMIENTO, 2007) y *moderno* (ESCARPANTER, 1997; FUENTES DE LA CORTE, 1985) o se omite por completo, pues resulta evidente. Las gramáticas *históricas* (o diacrónicas) se ocupan de la evolución de la lengua a través de la historia, aspecto que no interesa aquí.

También encontramos títulos que resultan más vagos, como es el caso de la *Gramática descomplicada* de GRIJELMO. Su autor explica:

> Queda para los científicos de la lengua el estudio detallado y complejo […]. Aquí se ha pretendido crear las condiciones para que surja en el lector un amor por su lengua que tal vez conduzca a volcarse en el conocimiento profundo de sus resortes naturales y en la lectura de verdaderas obras de investigación científica (2009:19-20).

[7] Damos preferencia en este contexto al concepto de 'gramática de ELE', que a veces se emplea erróneamente como sinónimo de 'gramática didáctica' y 'gramática pedagógica', por encerrar características comunes.

Por último estarían las gramáticas de las diferentes escuelas lingüísticas. Este grupo de gramáticas son en realidad teorías acerca de la gramática, es decir, teorías gramaticales[8] o lingüísticas, desarrolladas por lingüistas, referidas a la lengua en general y no a una lengua concreta. SECO (1989:19-20, nota 1) explica con claridad la diferencia de estos dos términos:

> No debe confundirse la *gramática*, estudio del «sistema» constitutivo particular de una lengua, con la *lingüística* que, o bien estudia todos los aspectos de una lengua –de los cuales la gramática es solo uno–, o bien se remonta del examen de las lenguas particulares a la consideración del lenguaje en general (y en este caso suele llamarse *lingüística general*).

En resumen, los aspectos que se destacan en el título son los siguientes: destinatario, práctica-teoría, norma, extensión, actualización, complejidad y progresión del aprendizaje, sincronía-diacronía.

3.2 Presentación

Las presentaciones abarcan generalmente unas pocas páginas y sirven para describir el objetivo de la obra, sus características y su estructura. Sin embargo, no existe siempre uniformidad; hay autores que aprovechan la introducción para definir los términos que aparecerán en la gramática y que precisan su propia orientación lingüística.

El objetivo de las gramáticas está estrechamente unido al destinatario de las mismas. Si los títulos aluden exclusivamente a los estudiantes extranjeros –en general o de un país concreto–, las introducciones describen el público –esta vez más amplio– al que van dirigidas o lo mencionan por primera vez cuando no ha sido hecho en el título. Así MATTE BON se refiere al "lector interesado" (1995: V), y al cerrar su introducción indica: "esperamos que esta gramática pueda contribuir a facilitar el trabajo de profesores y estudiantes, dándoles nuevas luces sobre el funcionamiento del español" (ibíd.: XII). Entre los estudiantes incluye a los extranjeros, pues anteriormente ha explicado que la obra "nace en el ámbito de la enseñanza del español como lengua extranjera (ibíd.: XI).

ALARCOS LLORACH alude indirectamente a su destinatario al declarar que la sencillez y claridad que persigue su obra, no planteará dificultad a cualquier persona que haya pasado por la escuela secundaria. Para el autor, este requisito de formación básica es a la vez requisito para poseer un mínimo de interés por cuestiones gramaticales, pues "nadie que no haya pasado por esas horcas caudinas de la enseñanza obligatoria tendrá la rara ocurrencia de consultar una gramática" (2009:19); y añade: "el lector insatisfecho, y con afanes científicos, podrá acudir a otras fuentes" (ibíd.:21).

Por su parte, ALCINA y BLECUA apuntan: "Este libro ha sido redactado con el fin primordial de poner en manos de los estudiantes un manual útil que exponga coherentemente los conocimientos actuales sobre la lengua española y que pueda servir de libro de consulta para los profesores de esta disciplina" (1991:9). Aunque no se señala explícitamente, se

[8] BOSQUE, DEMONTE se refieren a ellas como *gramáticas teóricas* y explican que "el objetivo primordial del gramático teórico no es, desde luego, escribir manuales ni tratados (sean estos elevados o básicos), sino investigar una o varias parcelas de la teoría" (1999:21).

desprende de estas palabras, como también de las dimensiones de la obra y el modo en que están tratados los temas, que el público al que va dirigida la gramática de estos dos lingüistas es el universitario y especialista.

En otras presentaciones la gama de destinatarios es llamativamente amplia y parece responder más a razones comerciales que a una reflexión metodológica o pedagógica. En esos casos se afirma que la obra va dirigida a nativos y extranjeros, profesores y alumnos, especialistas y aficionados o interesados; es decir, a todos sin excepción.

La *Gramática española por niveles* se refiere a alumnos extranjeros y profesores: "Desde el punto de vista de los destinatarios esta gramática está dirigida a un lector múltiple correspondiente a los tres niveles establecidos por el Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas: el usuario básico (a), el usuario independiente (b), el usuario competente (c), así como a los profesores de español" (MARTÍ, PENADÉS, RUIZ, 2008: XXIII).

MARCOS MARÍN no ofrece una presentación sino que la obra comienza directamente con una introducción que sirve para explicar los conceptos básicos de la lingüística. Encontramos allí una breve alusión al destinatario de su gramática, los escolares españoles: "Al estar diseñado [el libro] en principio para la escuela española, no puede detenerse en todas las variantes y peculiaridades, ni de España ni de América" (2001:1).

Las características que se suelen destacar en las introducciones están estrechamente relacionadas con el destinatario de las gramáticas y con el objetivo que persiguen. Los autores coinciden en resaltar su deseo de claridad y sencillez. Estas cualidades han de manifestarse en la exposición de los temas, como también en evitar una terminología excesivamente científica y no entrar en discusiones de escuelas lingüísticas. Así ALARCOS LLORACH (2007:19) declara que "se han omitido las discusiones teóricas, aunque se intente que entre líneas se trasluzca el fundamento científico de lo expuesto"; y explica que "se evita al máximo la complicación terminológica" (ibíd.:20). Mientras que SECO (1989:10) propone "una explicación coherente y unitaria, en la forma más clara y sencilla posible […]. En lo relativo a la terminología, nos hemos decidido por el término tradicional, por ser el más familiar para el lector medio, pero no sin exponer cuál es el valor *reciclado*, el sentido preciso en que *aquí* lo utilizamos".

En las gramáticas de ELE se insiste menos en la terminología y más en la claridad y sencillez, que se convierten en divisa, aunque no siempre se explicite en qué consisten. La *Gramática de español lengua extranjera* desea también ser "clara, porque evita la terminología compleja y la teorización excesiva y porque presenta lo fundamental de un modo conciso y sencillo" (GONZÁLEZ y otros 2005:3). ANDIÓN y GÓMEZ (2005:7) afirman que su gramática "presenta las unidades fundamentales de la lengua, su estructura y combinación, de una manera clara, sencilla y –como su nombre indica– práctica y accesible". MARTÍ, PENADÉS, RUIZ (2008: XXIII) se unen a estas voces: "Sobre la terminología se ha tenido siempre presente que el lector puede no ser especialista en gramática, de manera que se han evitado los términos gramaticales muy específicos o poco habituales en ELE". ALONSO RAYA y otros (2006:10) acumulan adjetivos cuando escriben que está dirigida a estudiantes que buscan una "descripción clara, útil y operativa del funcionamiento de la lengua española" y

en la misma página comentan que la obra "presenta una descripción rigurosa, operativa y fiable".

Entre las características de las respectivas obras, se suele mencionar en la presentación o introducción, la actitud frente a la norma. Por un lado, algunos autores se inclinan a defender una postura normativa; por otro lado, muchos de ellos muestran una actitud que se inclina más hacia la descripción. Es evidente que, si en el título se indica explícitamente que se trata de una gramática descriptiva, en la presentación o introducción se defenderá dicha postura (BOSQUE, DEMONTE, 1999). ALARCOS LLORACH procura reconciliar estos dos conceptos en los siguientes términos: "La tendencia normativa, desde los mismos orígenes de la gramática, la hemos heredado todos […]. Toda gramática termina, o empieza, por ser normativa […]. También esta gramática aconseja normas, siempre, eso sí, sin espíritu dogmático" (2007:19). De este modo, se resalta que aconsejar no es imponer y que, por tanto, la gramática debe estar exenta de espíritu dogmático. SECO (1989), por su parte, resalta la función informativa y orientadora de la gramática, al mismo tiempo que apuesta por la variedad de normas, siempre que estén basadas en la escritura del nivel culto. Otros autores, como por ejemplo ALCINA y BLECUA, se distancian claramente de la posición normativa y se decantan más por la descripción: "En ningún caso se ha pretendido fijar normas de uso; en muchos, se ha señalado el nivel de lengua en que tal construcción es usual" (1991:11).

La *Gramática práctica de español para extranjeros* de SÁNCHEZ, MARTÍN, MATILLA (2001:5) desea conciliar ambas actitudes y sostiene que

> puesto que se trata de una gramática orientada a estudiantes extranjeros, hemos considerado que la nota fundamental debía centrarse en el aspecto normativo del idioma. No obstante somos conscientes de que la norma en muchas ocasiones no es universal y admite ciertas variantes […]. [Por lo que] hemos tratado de conjugar ambos aspectos, el normativo y el descriptivo.

Encontramos la misma idea en la *Gramática práctica del español actual* de SÁNCHEZ y SARMIENTO (2005:3): "una obra centrada en las normas que puedan guiar al hablante, extranjero o no, hacia una mejor comprensión de nuestra lengua y a tomar la decisión acertada de optar por el uso correcto en cada momento; y de otra, la dimensión descriptiva, donde se aportan elementos totalmente nuevos en este tipo de obras".

La tercera característica que aparece en las presentaciones y que los autores ponen de relieve es el aspecto práctico, lo cual se suele reflejar en la presencia de ejercicios, unas veces en el mismo libro, otras en obras aparte. La mayoría de estas obras son gramáticas de ELE.

Respecto a la estructura, las introducciones permiten con frecuencia justificar la incorporación o exclusión de un capítulo o tema; como es el caso de la ortografía sobre la que algunos autores opinan que no forma parte esencial de la gramática, mientras que otros la consideran parte constitutiva. ALARCOS LLORACH, por ejemplo, es partidario de omitirla en su obra y discurre que "los aspectos ortográficos de la lengua se han dejado para el opúsculo que publica la Academia" (2007:20). Mientras que autores como GÓMEZ TORREGO defiende que "aunque la Ortografía, no es propiamente hablando una parte de la Gramática, aquí se incluye por entenderse que es un complemento gramatical muy útil" (2007:14).

Por último, deseamos indicar que a veces en las introducciones –de las gramáticas de ELE– encontramos desajustes con la realidad; es decir, objetivos o características que no se corresponden con el interior de la obra.[9]

3.3 La terminología gramatical

El tema de la terminología gramatical requeriría un estudio aparte, que compare y defina los términos que unos gramáticos y otros emplean en sus obras. A grandes líneas pueden discernirse dos "estilos". El de las gramáticas de ELE, que siguen una terminología más tradicional, y el de las demás gramáticas, que sigue las preferencias terminológicas de cada autor. En el segundo caso la variedad de términos y su diferente empleo, puede llevar a veces a confusión. KOCK (1990:44) describe con acierto la situación:

> La terminología gramatical utilizada en español, como en las lenguas románicas y también en otras, es fruto de más de dos mil años de preocupaciones, desiguales en más de un aspecto: en cuanto al objeto estudiado (lenguas distintas), la intención, declarada o implícita (enseñar o describir, por ejemplo), el punto de vista adoptado (formal o semántico), la procedencia (filósofos, letrados, académicos, comisiones ministeriales, etc.), etc. Hemos heredado una nomenclatura múltiple, heteroclítica y ambigua.

Cada gramática utiliza su propia terminología, que a su vez responde a la de una escuela lingüística concreta o a los gustos personales del autor. Esto se constata tanto en los autores que sostienen evitar una terminología de escuela o una terminología demasiado científica, como en aquellos que no hacen alusión al tema. La adhesión a una escuela, como puede ser por ejemplo el estructuralismo, no impide a su vez que los lingüistas se distancien de ella y creen nuevos matices. Veamos dos ejemplos en tres gramáticas. ALCINA y BLECUA (1991) hablan de 'partículas' para referirse a las preposiciones y conjunciones, mientras que ALARCOS LLORACH (2007) se refiere a estas como 'unidades de relación' y MARCOS MARÍN y ESPAÑA (2001) como 'elementos de relación'. Si en estas tres mismas gramáticas analizamos el tema de los pronombres, observamos que ALCINA y BLECUA (1991) distinguen entre: pronombres personales, posesivos, demostrativos, locativos, cuantitativos, numerales, identificativos y relativos. Por su parte, ALARCOS LLORACH (2007) trata los primeros en el capítulo 'sustantivos personales' e incluye algunos de los demás en capítulos independientes que se ocupan de los adjetivos y los pronombres: demostrativos, posesivos, relativos e interrogativos, indefinidos y numerales. MARCOS MARÍN y ESPAÑA (2001) menciona los personales dentro del capítulo de los pronombres junto con los posesivos, demostrativos, numerales, relativos, interrogativos y exclamativos, e indefinidos. De esto se deduce que la cuestión de la terminología no es indiferente.

---

[9] Baste aquí un ejemplo. En la presentación de *Temas de gramática con ejercicios prácticos* (MORENO, 2006) se habla de "estudio pormenorizado de la teoría". No obstante, si examinamos el capítulo "Verbos con preposición. Cambios de significado", descubrimos una lista de verbos con preposición, seguida de una frase que explica el significado y dos o tres ejemplos de uso. Quizás la expresión "estudio pormenorizado" sea demasiado generosa.

3.4 Estructura del contenido

Este apartado podíamos haberlo llamado también 'índice' o simplemente 'contenido', pero nos parecía poco transparente. Escoger 'contenido' hubiese conducido a equívoco, pues es imposible analizar aquí el contenido de tantas obras, como también compararlas todas, siendo tan dispares; de ahí que hayamos optado por 'estructura del contenido'. Es decir, en qué partes o capítulos se estructura el contenido, qué se incluye o excluye, qué nombres se escogen para los capítulos, dónde hay coincidencias y divergencias, y cuestiones similares.
A grandes líneas, los capítulos que suelen aparecer son los siguientes:

Ortografía y acentuación
Fonética y fonología
Morfología
clases de palabras (artículo, sustantivo, adjetivo, pronombre, verbo, adverbio, preposición, conjunción)
formación de palabras (derivación, composición, parasíntesis)
Sintaxis

No todos los autores incluyen capítulos sobre ortografía y acentuación o fonética y fonología, aunque en todas las obras aparecen la morfología y la sintaxis como partes constituyentes de la gramática. No obstante, también aquí se perciben diferencias pues unos gramáticos conceden mayor importancia a la morfología flexiva y menor a la sintaxis, que integran parcialmente en los capítulos dedicados a la morfología; mientras que para otros sucede a la inversa, la sintaxis ocupa el lugar principal. Algunos pocos incluyen temas relacionados con el léxico, pero no suele ser muy común. La importancia concedida a todos estos temas difiere de un autor a otro. Se trata de una decisión personal y arbitraria.

Por lo que respecta al orden de los temas, constatamos también arbitrariedad. El orden varía de una obra a otra, sin que existan razones objetivas o deducibles; de modo que algunos comienzan por la ortografía (GONZÁLEZ y otros, 2005) y otros la dejan para el final (MARCOS MARÍN, ESPAÑA, 2001). Lo mismo sucede con los capítulos de fonética y fonología, situados al principio en ALARCOS LLORACH (2007), SECO (1989) y ALCINA, BLECUA (1991) o al final en MARCOS MARÍN, ESPAÑA (2001).

4. Conclusiones

Como apuntamos arriba, la cantidad de gramáticas publicadas a uno y otro lado del Atlántico en los últimos años es inmensa. A pesar de haber tenido en cuenta sólo la producción española, es obvio que siguen siendo muchas y que apenas es posible ofrecer algunas pautas de trabajo para desarrollar estudios posteriores. Nuestra intención ha sido presentar un primer esbozo, en un campo donde aún queda mucho por hacer. Además de la enorme cantidad, salta a la vista la gran variedad de obras, diversas en extensión, concepción y calidad. Precisamente ha sido esta una de las dificultades del análisis, pues no cabe equiparar la obra científica o filológica con obras de carácter más divulgativo o que van dirigidas a extranjeros y que por ello omiten muchas cuestiones. Estas últimas simplifican y reducen los temas al tiempo que dedican el espacio ganado a una mayor cantidad de ejemplos y ejercicios. Para verlas con

mayor perspectiva histórica, será necesaria la criba del tiempo para reconocer aquellas gramáticas que realmente hayan supuesto hitos en la historia de las gramáticas españolas.

Llegados a la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, no se puede decir que haya surgido un nuevo género de gramática, pues los rasgos esenciales permanecen, pero sí puede afirmarse que hay concepciones, temas y enfoques nuevos. Algo que llama imperiosamente la atención desde la segunda mitad del siglo XX es la actitud abierta que percibimos en gran número de gramáticas y que se refleja en un marcado interés por que prevalezca el aspecto descriptivo por encima del normativo, como también en la aceptación de la pluralidad de normas frente a la norma única. En este último sentido, apertura significa valoración de otras variedades del español. Esta postura es defendida en la actualidad por la gran mayoría de los autores de gramáticas.

Aunque de alguna manera la gramática ha tenido un carácter normativo hasta la primera mitad del siglo XX y la Real Academia Española ha desempeñado durante siglos un papel regulador, con el tiempo se han admitido tendencias que se salían de la norma por el simple hecho de ser usuales. Si las gramáticas hasta mediados del siglo pasado reconocen formas correctas e incorrectas y desprecian las segundas, las gramáticas a partir de esa fecha se muestran más tolerantes y constatan fenómenos lingüísticos que gozan de gran difusión en algunas regiones. También la Real Academia Española, normativa desde su fundación, ha experimentado una reorientación en los últimos años. Su tarea normativa ha pasado a ser descriptiva y para subrayar la riqueza y pluralidad de la lengua española ha decido utilizar la palabra *panhispánica*, prefiriéndola a *hispánica*.

Otro punto que demarca una diferencia con la tradición anterior es el predominio de la subjetividad. La función modélica que en épocas anteriores pudo adaptar la gramática académica convertida en gramática para el uso escolar, ha desaparecido. Hoy los autores deciden qué aspectos deben tratarse en la gramática, qué orden deben seguir, qué terminología emplear, etc. El contenido difiere o coincide parcialmente. No hay unanimidad.

También se descubren aspectos novedosos en algunas de estas obras, como pueden ser: la fuerte orientación hacia un público extranjero (cada día más abundante); el empeño por una exposición clara y sencilla que a veces puede llevar a la simplificación de algunos temas; la presencia de ejercicios (o prácticas) con el respectivo solucionario; una intención didáctica en la presentación, que se refleja a su vez en la tipografía y en los numerosos ejemplos que se ofrecen. No todas estas tendencias se aprecian en igual medida ni puede olvidarse que algunos de estos aspectos responden a motivos extralingüísticos, por ejemplo comerciales. Al fin y al cabo, la gramática es un libro y, por tanto, objeto de comercialización y marketing. Funcionan aquí los mecanismos de oferta, demanda y competitividad.

A grandes rasgos, podemos afirmar que la producción de gramáticas de español de los últimos cuarenta años ha proliferado llamativamente y que la gran cantidad de gramáticas va de la mano de una gran variedad de concepciones. De modo general, se confirman tres tendencias: a) la preferencia por la gramática descriptiva y la defensa de la pluralidad normativa; b) cierto subjetivismo en la selección de los temas de gramática, el orden, la terminología empleada y la exposición y c) protagonismo del destinatario, que hace acometer un esfuerzo mayor en la exposición para que sea clara, sencilla y asequible.

Bibliografía

ALARCOS LLORACH Emilio (2007[16]), *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa.

ALCINA Juan, BLECUA José Manuel (1991[8]), *Gramática española*, Barcelona, Ariel.

ALONSO RAYA, Rosario y otros (2006), *Gramática básica del estudiante de español*, Barcelona, Difusión.

ANDIÓN HERRERO M. Antonieta, GÓMEZ, María Luisa (2005), *Gramática práctica del español. Nivel básico A1-A2*, Madrid, En Clave.

BOSQUE Ignacio, DEMONTE Violeta (dirs.) (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española* (3 vols.), Madrid, Espasa.

BUTT John, BENJAMIN Carmen (2004), *A New Referente Grammar of Modern Spanish*, London, Edward Arnolde.

CARTAGENA Nelson, GAUGER Hans Martin (1988), *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*, Mannheim, Dudenverlag.

DE BRUYNE Jacques (1985), *Spaanse Spraakkunst*, Malle, De Sikkel.

EKOU Williams Jacob (2009), *Gramática española para francófonos: español para extranjeros*, Madrid, Visión Libros.

ESCARPANTER José (1997[20]), *Gramática moderna del español*, Madrid, Editorial Playor.

FUENTES DE LA CORTE Juan Luis (1985), *Gramática moderna de la lengua española*, Madrid, Fernández y Cía.

GELABERT María José (1994), *Breve gramática española*, Barcelona, Difusión Centro de Publicación y Publicaciones de Idiomas.

GÓMEZ TORREGO Leonardo (2007[9]), *Gramática didáctica del español*, Madrid, SM.

GONZÁLEZ Alfredo y otros (2005), *Gramática de español lengua extranjera*, Madrid, Edelsa.

GONZÁLEZ Alfredo, ROMERO Carlos (2006), *Gramática de bolsillo*. *Compendio gramatical*, Madrid, Edelsa.

GRIJELMO Alex (2009), *Gramática descomplicada*, Madrid, Taurus.

HAMAD Assid (2008), *Gramática española para árabes*, Granada, Gestión Orientación y Formación.

KOCK José de (1990), *Gramática española: enseñanza e investigación I. Apuntes metodológicos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

KOVACCI Ofelia (1995), El español y sus gramáticas, in: SECO, Manuel, SALVADOR, Gregorio (1995) *La lengua española, hoy*, Madrid, Fundación Juan March, p. 235-249.

LAGARTOS MERKEL Mauricio (2010), *Gramática abreviada de la lengua española*, Madrid, Cooperación Editorial.

LAGARTOS RUAN, José Luis (2000), *Gramática española abreviada*, Las Palmas, Gran Canaria School of Languages.

LÁZARO CARRETER Fernando (1990), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.

LÓPEZ GARCÍA Ángel (2005), *Gramática cognitiva para profesores de español L2*, Madrid, Arco Libros.

MARCOS MARÍN Francisco, ESPAÑA Paloma (2001), *Guía práctica de gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa.

MARTÍ Manuel, PENADÉS Inmaculada, RUIZ Ana María (2008), *Gramática española por niveles*, (2 vols.), Madrid, Edinumen.
MARTÍN Emiliano (2012), *Breve gramática contrastiva estonio-española*, Viena (tesina).
MASIP Vicente (2001), *Gramática española para brasileños*, Barcelona, Difusión Centro de Publicación y Publicaciones de Idiomas.
MATTE BON Francisco (1995), *Gramática comunicativa del español* (2 vols.), Madrid, Edelsa.
MORENO Concha, HERNÁNDEZ Carmen, MIKI Clara (2007), *Gramática B2*, Madrid, Anaya.
MORENO Concha (2006), *Temas de gramática con ejercicios prácticos. Nivel superior*, Madrid, SGEL.
NEUMANN-HOLZSCHUH Ingrid (1992), Grammatikographie. Gramatikografía, in: *Lexikon der Romanischen Lisguistik*, VI,1, Tuebingen, Max Niemeyer, p. 616-635.
PAYÁ PÉREZ Inmaculada (1989), *Gramática española: teoría y práctica*, Valencia, Autor-Editor 12.
PAYÁ PÉREZ Inmaculada (1973), *Gramática española fundamental para extranjeros*, Valencia, Gráficas Mari Montaña.
QUESADA Sebastián (1985), *Resumen práctico de gramática española*, Madrid, SGEL.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa.
RODRÍGUEZ Teresita (1996), *Standardgrammatik Spanisch*, Muenchen, Langenscheidt.
SÁNCHEZ Aquilino, MARTÍN Ernesto, MATILLA José Antonio (2001), *Gramática práctica de español para extranjeros*, Madrid, SGEL.
SÁNCHEZ Aquilino, SARMIENTO Ramón (2005), *Gramática práctica del español actual*, Madrid, SGEL.
SARMIENTO Ramón (2002), *Gramática progresiva de español para extranjeros*, Madrid, SGEL.
SARMIENTO Ramón (2007), *Gramática práctica del español actual*, Madrid, SGEL.
SECO Manuel (1989), *Gramática esencial del español*, Madrid, Espasa.
TRUP Ladislav (1997), *Gramatika španielčiny*, Bratislava, Letra.
VV.AA. (2007), *Gramática práctica del español*, Madrid, Instituto Cervantes.

LOS ESCOLLOS EN LA TRADUCCIÓN DE LAS ONOMATOPEYAS DEL ESPAÑOL AL ESLOVACO

Bohdan Ulašin
Univerzita Komeského v Bratislavě

Abstract
The onomatopoeic word-formation process is based on imitation of sounds from the extralinguistic reality. This is the reason why there are lots of similar or even identical onomatopoeic words in Spanish and Slovak. The differences can be attributed to the conventional orthographic or phonetic elements and the possibilities of the two languages as far as the phonological inventory and the combinatorics of its elements is concerned. The onomatopoeic words differ from interjections in the fact that they introduce no locutionary act. Nontheless the conversion into an autosemantic word can take place and it is not unusual that onomatopoeias become nouns or verbs assuming their grammatical categories. As an expressive word-formation process "per se" it is used quite frequently in colloquial Spanish and in slang. Sometimes there is no equivalent for the onomatopoeia in the target language, nontheless we have to translate it. There are several options we can turn to (transcription, use of hyperonym or synonym, new coinage, back derivation).

Keywords: onomatopoeia, interjection, ideophone, imitation, expressivity, derivation, word-formation

0. Introducción

Aunque marginal, el fenómeno de la existencia de las onomatopeyas constituye un grupo de palabras que pone en entredicho la arbitrariedad de la relación entre el significante y su referente. Su creación se ve motivada por la realidad extralingüística, la forma acústica debe guardar cierta similitud con los sonidos que se imitan. Muchas veces se clasifican junto a las interjecciones pese a que existen varios rasgos que las diferencian. Igual de interesante que su fonosimbolismo es la confrontación de las onomatopeyas de diversas lenguas. El presente artículo desarrolla el tema de las onomatopeyas, las define, caracteriza, confronta los repertorios onomatopéyicos español y eslovaco, detecta las posibles dificultades y trata de encontrar soluciones traductológicas convenientes.

1. Definición y características

Las onomatopeyas forman un grupo de elementos que tradicionalmente se han incluido dentro de la categoría de las llamadas interjecciones propias o primarias (TORRES SÁNCHEZ - BERBEIRA GARDÓN, 2003:342). Las onomatopeyas, también llamadas interjecciones imitativas, interjecciones onomatopéyicas o nombres de ruido, imitan convencionalmente los sonidos y ruidos externos de la realidad extralingüística (ALONSO-CORTÉS, 1999:4034; ZAVADIL - ČERMÁK, 2010:410). Es esencial subrayar la palabra *convencionalmente*, ya que no se trata de mera reproducción o imitación. Estas imitaciones se tienen que integrar en el sistema fonológico y funcional de una lengua. Dicho de otra manera, tienen que hacer uso del repertorio fonológico y de las secuencias de fonemas usadas

en la lengua de la que se trate (si bien cabe decir que a veces aparecen en las onomatopeyas grupos de fonemas no corrientes). Por lo tanto, la onomatopeya convencionalizada pierde en grado de fidelidad imitativa con respecto a meras imitaciones, para cuya creación los humanos podemos utilizar toda la gama de sonidos que nuestro cuerpo[10] es capaz de producir, no limitada a los sonidos del lenguaje. Por ejemplo, en la pretensión de imitar lo más fielmente posible el ladrido de un perro, gráficamente imposible de transcribir si bien hay contextos en los que la fidelidad de sonido es más importante que las reglas fonológicas. Otro ejemplo son los textos donde aparecen las imitaciones de la vocalización de diversos pájaros (aquí también el hecho de plasmar el sonido en la grafía significa la pérdida de una reproducción fiel):

La llamada principal es la de contacto o de salutación, frecuentemente dada en vuelo, que se transcribió como un *chyak-chyak* o *kak-kak* metálico y chirriante. Una llamada de alimentación emitida por adultos para llamar a sus crías, o machos cuando ofrecen alimentos a sus parejas, se transcribió como *kiaw* o *kyow*. Las hembras a cambio dan una versión más elaborada de la llamada —transcrito como *kyaay*, *tchaayk* o *giaaaa*— cuando mendigan comida de los machos... La grajilla occidental también produce un aviso de alarma áspero y elongado, *arrrrr* o *kaaaarr*... para advertir la presencia de depredadores o para hostigarlos. (https://es.wikipedia.org/wiki/Corvus_monedula, 22-09-2015)

A diferencia de las interjecciones, las onomatopeyas se pueden parafrasear[11], dado que contribuyen al contenido proposicional de los enunciados. Esta función de la onomatopeya se llama *ideófono* (ALONSO-CORTÉS, 1999: 4036). Por otro lado, con las interjecciones propiamente dichas (que codifican información procedimental y la actitud o el estado de ánimo del hablante) dicha función no es posible. Éstas dependen en gran medida de la entonación, gesto, la situación, el contexto, etc. (ALMELA PÉREZ, 1985:63). Observen los ejemplos tomados de TORRES SÁNCHEZ - BERBEIRA GARDÓN (2003:360):

Entramos y oímos ¡ja, ja ja! → Entramos y oímos risas.
¡Oh...!, se han terminado las galletas. → ?

En el estilo indirecto es posible incluir la onomatopeya, pero la interjección no:

Dijo que habían entrado y habían oído ¡ja, ja ja!
Dijo que (¡eh!) se habían terminado las galletas.*

En vez de la interjección se podría añadir una expresión performativa (*Dijo* ***decepcionado*** *que se habían terminado las galletas*) aunque: "esa información no formaría parte del contenido preposicional [...] sino de la correspondiente explicatura de alto nivel." (TORRES SÁNCHEZ - BERBEIRA GARDÓN, 2003:360). A su vez, las interjecciones propias tienen el propósito locutivo que les falta a las onomatopeyas (ALONSO-CORTÉS, 1999: 4035).

[10] Todo el cuerpo, no solo nuestros órganos articulatorios.
[11] La paráfrasis no es una estructura sinonímica exacta, es mucho más neutral comparada con la expresividad que confiere la onomatopeya a la frase.

Las palabras onomatopéyicas no tienen función gramatical, ni ocupan posiciones estructurales de la oración. Acompañan a verbos o a sustantivos con una idea de movimiento que se imita (golpe, frenazo, caída, etc.):

De un revés, ***zas****, le derribé la cabeza en el suelo.*
Estaba parada en el autobús y de repente, ***¡plaf!****, un frenazo.*
Pero un buen día, sin venir a cuento, ***¡pum!****, al bueno de Galli se lo tragó la tierra.*
Estábamos en casa y oímos ***¡zas!****: el gato había roto un jarrón.*
(ejemplos tomados de: ALONSO-CORTÉS, 1999: 4035)

Algunas no solo imitan, sino que también ejercen la función sintomática o apelativa (son apelativos los propios sonidos a los que se refieren), lo que asemeja este subgrupo a las interjecciones: *brrr, ejem, chist, sh* (*NGLE*, 2009:624).

A diferencia del eslovaco o el checo, las onomatopeyas en castellano no pueden reemplazar todo el predicado con la excepción de algunos ideófonos, éste casi siempre está presente:

Y él, ***pum****, se cayó al suelo - A on bum na zem.*

2. Similitud formal y semántica

Como ya he indicado, las palabras onomatopéyicas no son imitaciones fieles, son convenciones fonosimbólicas, se ven limitadas por el repertorio de sonidos y letras y de las posibilidades combinatorias entre ellos, de ahí las diferencias entre las lenguas: *tilín - ciling*, *¡guau guau! - hav-hav! / haf-haf!*

I Casi idénticas (son solamente diferencias condicionadas por la convención gráfica en la transcripción de los sonidos)**:**

quiquiriquí – kikirikí (canto del gallo)
bla, bla, bla – bla-bla-bla (discurso vacío de contenido)
¡ja ja ja! – cha cha cha! (risa)
ra-ta-ta-ta – ratatata (ametralladora)
tic-tac – tik tak (reloj)

II Semejantes (el material fónico es parecido, la imagen acústica la forman los fonemas en mayoría idénticos o fonemas con características parecidas, lo que lleva a una impresión fónica semejante)**:**

plas, plaf – plesk (sonido de una bofetada)
atchís – hapčí (sonido de estornudar)
gloglo – gluglu (ingestión de un líquido)
chin – cink (choque de copas o vasos)
puaj – fuj (expresión de asco, mal olor)
mua(k) / muac – cmuk (sonido de un beso)
prot, prrrr – prd (sonido de un pedo)
tantarán / tantarantán / ran rataplán – tamtaramtam / tramtaratatá (tambores)

aúpa, upa – hopla, hop (levantar a alguien)
riiin – cŕŕŕn (teléfono)
hip - hik (hipo)
burp – grg (eructo)
buaaa – uááá (llanto)

III Distintas:

ains – ach (suspiro)
clic – šťuk (interruptor)
glu-glú – hudry-hudry (sonido que emite el pavo)
catapumba – buch / bum (caída, golpe)
niinoo niinoo – hooorííí (sirena del camión de bomberos)
tras, tras – klop-klop (sonido de llamar a la puerta)
plic / ploc – kvap (gotas de lluvia cayendo)
sss sss - fijúúúú (sonido del viento)

IV Falsos amigos:

croac / croa (sonido de la rana) – *krá* (sonido que emiten los córvidos)
brum, brrum (sonido de aceleración de un coche, de una moto) – *brum* (gruñido del oso)

V Asimetría forma – significado (a veces una de las lenguas divide más detalladamente un sonido concreto que la otra):

plof – žblnk, čľup[12] (caída en el agua)
oink - kroch, kvík (sonido que emite el cerdo)
clic – klik, šťuk / cvak (el sonido de encender o apagar el interruptor
tilín, tolón, talán – ciling (campanas de diferente tamaño y sonido)

Las parejas onomatopéyicas en las dos lenguas analizadas pueden presentar relevantes diferencias a la hora de analizar su frecuencia de uso. Muchas veces la causa de esta discrepancia yace en la presencia de la onomatopeya en una canción o en un cuento de tradición oral conocido, lo cual hace que la onomatopeya pase de la periferia hacia el centro del léxico. A veces ni existe un equivalente lexicalizado en la otra lengua:

cri-cri – cŕ (el sonido que emite el grillo), más frecuente en español por su presencia en una canción infantil: *El grillito cri-cri-cri;*

pío-pío – pí, pí (el sonido de un pollito), también aparece en una conocida canción infantil: *Los pollitos dicen, pío, pío, pío;*

Ø – štrng, brng (sonido de los pájaros que salen volando con rapidez), lexicalizado gracias a una copla infantil eslovaca de carácter trabalenguas: *A tie vrabce z toho tŕnia, štrng-brng*

[12] He encontrado un ocasionalismo español en la historieta de *Mortadelo y Filemón* que es bastante parecido: *chluaf* (IBÁÑEZ, 2014: 23).

do druhého tŕnia. (traducción del autor: *Y los gorriones de ese espinar, ?, volando al otro espinar*);

plas, clap – ťap-ťap infantil (sonido de dar palmadas, aplauso), aparece en una copla infantil eslovaca muy conocida: *Ťap-ťap-ťapušky, išli mačky na hrušky...* (traducción del autor: *Plas, plas, los gatos se fueron a recoger las peras...*).

En la subcategoría de las onomatopeyas utilizadas para llamar a los animales, he recogido más ejemplos lexicalizados específicos en la lengua española (tal vez sea porque se han llevado a cabo más investigaciones y se encuentre más material recopilado y disponible con respecto a este tema):

so (detener a las bestias) – *prr* (detener a los caballos), *hó* (detener a los bueyes)
arre – hijó, hijé (estimular a los caballos)
rita / rite – Ø (llamar al ganado menor)
chirre / chirra – ná (moja), ná, ná (llamar a la vaca)
mine / mina – Ø (llamar a la cabra)
tus tus / chito – poď môj (llamar al perro)
ps-ps – cica / cic / či-či / miňa (llamar al gato)
zape – šic / heš (ahuyentar al gato)
titas / pitas – ná pipipipipipi / ná, ná, ná / cip-cip (llamar a las gallinas)
jau – Ø (llamar a los toros)
ox – haj / ná, ná, ná (llamar a las aves)
cuche / huche – puš, puš (llamar a los cerdos)

Al margen del objetivo de mi análisis sobre la capacidad imitativa de los sonidos querría mencionar aquí los fenómenos de trabalenguas o aliteración, que constituyen un problema aparte en la práctica traductológica. Ambos se basan en el fonosimbolismo de la forma acústica:

aliteración: *El ruido con que rueda la ronca tempestad* (Zorrilla), *Mi mamá me mima*[13], etc.

trabalenguas: *Pedro Pablo Pérez Pereira, pobre pintor portugués, pinta preciosos paisajes por poca plata para poder pasear por París; El perro de San Roque no tiene rabo porque Ramón Ramírez se lo ha cortado,* etc.

3. Préstamos onomatopéyicos

En español encontramos muchas onomatopeyas de origen inglés. Es en esta lengua donde surgió la necesidad de denominar todo tipo de ruidos, sobre todo los ruidos artificiales o de los objetos y también las voces y ruidos humanos (los repertorios tradicionales contenían en primer lugar los sonidos y voces de animales o sonidos de la naturaleza). Esta demanda se vio unida al desarrollo del tebeo, género literario que combina lo visual con lo textual. Muchas acciones verbales, para una ilustración más plástica, vienen acompañadas en un

[13] Esta frase ejemplar de los silabarios para los alumnos del primer año de colegio tendría su equivalente funcional en la frase eslovaca que conocen todos los alumnos eslovacos: *Mama má Emu* 'Mamá tiene a Ema'.

tebeo de una onomatopeya gráfica. Ésta se convierte así en un "grito visual". De repente surgió la necesidad de acuñar e introducir de forma más o menos convencionalizada onomatopeyas de lo más diversas, para designar, por ejemplo: toque de bocina, rebote de objetos, latigueo, llanto, zambullida en el agua, zumbido de la corriente eléctrica, etc. De este modo, las primeras soluciones para recrear gráficamente una multitud de ruidos de cosas o de las acciones mencionadas se dieron en la lengua inglesa (sobre todo desde la época de oro de los tebeos de aventura y de acción a partir de los años 40 del siglo XX), hecho que sirvió de inspiración no solamente a la hora de traducir estos textos[14]. He aquí unos ejemplos que aparecen en la *Nueva Gramática de la Lengua Española* donde en el capítulo 32 (pp. 623-633) encontramos entre los ejemplos las siguientes adaptaciones inglesas que demuestran el uso de las onomatopeyas en español: *bang, crac, splash, oink, clic, slurp, sniff, biiip, smack, whiss, bang, booom*, etc[15].

4. Mecanismos de expresividad y de precisión imitativa

Ambas lenguas disponen de recursos para aumentar el grado de expresividad o intensidad de las imitaciones onomatopéyicas, como también de un repertorio de pequeños cambios fónicos de la onomatopeya básica para lograr "ajustar" el efecto fonosimbólico de la palabra lo más fielmente al sonido real:

I Cantidad (no afecta a la semántica):

español: *uf / uffff, ay / aaay, uh / uhhh*
eslovaco: *br / bŕ / bŕŕ, prask / prásk*

II Iteratividad o reduplicación (repetición o duración del sonido)

a) idéntica:
español: *ja / ja, ja; pum / pum, pum, tintín, chin-chin*
eslovaco: *cha / chacha, bim / bim, bim, cup-cup, krá-krá*

b) con cambio vocálico:
español: *ding dong, pim pam, plis plas, zis zas,*
eslovaco: *tik-tak, bim-bam, bim-bam-bom*

c) con cambio consonántico:
eslovaco: *cik-cak, cingi-lingi, štrng-brng*

III Cambio vocálico, sin reduplicación (el carácter fonosimbólico de las vocales resulta en cambios de ciertos valores semánticos, por ejemplo la vocal delantera cerrada [i] confiere a la palabra el rasgo de pequeñez o de tono alto, agudo; a su vez las vocales posteriores [a],

[14] En España cabría mencionar la legendaria serie de Ibáñez: *Mortadelo y Filemón*, que contribuyó bastante a la lexicalización y "normalización" de los usos onomatopéyicos en español. La primera historieta apareció en 1958 y sigue publicándose (hoy en día solo en forma de álbum) hasta hoy día.
[15] La relativa facilidad de la acuñaciones onomatopéyicas inglesas se puede explicar con la práctica del uso de los verbos a modo de onomatopeya. Los verbos básicos ingleses en infinitivo sin *to* no tienen ningún morfema que indique su carácter verbal, lo que facilita su conversión en onomatopeyas: *clic, bang, tap, cough, sigh*, etc.

[o] gran tamaño y tono más bajo y la vocal posterior cerrada [u] tonos bajos, graves y cerrados):

español: *plic / ploc, pim / pom / pam, tilín / tolón, tururú / tururí*

IV Adición final (en eslovaco se suele añadir el fonema [s(t)] o [i] para conferirle a la palabra un toque gracioso, propio del lenguaje de los poemas y coplas infantiles): *čľup / čľups, bum / bums / bumst, rup / rups, drap / draps, cup / cupy, dup / dupy, cupy-cup, dupy-dup*

5. Estrategias traductológicas

Las onomatopeyas resultan una de las mayores complicaciones para un traductor, porque se dan muchos casos para los que no existe ningún equivalente o puede que exista pero que sea un ocasionalismo no convencionalizado y poco habitual. Y las onomatopeyas también hay que traducirlas. Por lo tanto, tenemos que ofrecer una solución gráficamente viable y que sea comprensible para los lectores de la lengua meta. Básicamente podemos recurrir a estas cinco técnicas de traducción (los ejemplos de propuestas de traducción son unidireccionales: del español al eslovaco):

I Préstamo (si no existe un equivalente adaptamos la onomatopeya de la otra lengua si su imagen acústica nos parece adecuada y lo suficientemente ilustrativa, un ejemplo de préstamo onomatopéyico del español es el *tiquitaca* 'juego en fútbol caracterizado por el uso de pases cortos y precisos y el mantenimiento de posesión del balón, siendo el prototipo de este juego el Fútbol Club del Barcelona' → *tikitaka*):

ria-pitá (sonido de las castañuelas) → *ria-pitá?*
clec-clec (sonido de apretar la manivela de la puerta, IBÁÑEZ, 2014:26) → *klek, klek?*

II Hiperónimo (otra opción es usar una onomatopeya existente de una acción verbal de significado hiperónimo, eso sí, se pierde la precisión semántica):

boing (sonido de saltar, más concretamente de rebotar en una superficie para dar un salto) → *pum* (sonido de un golpe en general, no exclusivo de un golpe al rebotar en el suelo)

III Sinónimo (usar una onomatopeya existente de un sonido sinónimo y ampliar así sus posibles acepciones):

ria pitá (sonido de las castañuelas) → *klapity klap?* (originariamente el sonido de tocar dos palitos de madera uno contra el otro), *klopity klop?* (taconeo)

IV Derivación regresiva (del verbo onomatopéyico existente):

cof (sonido para toser, de por sí un anglicismo del verbo *to cough* 'toser') → *kaš (kaš)?*

V Ocasionalismo fonosimbólico (acuñamos una onomatopeya nueva, a veces inspirándonos parcialmente en el original):

tolón (sonido del cencerro de una vaca) → *colong?*
ria pitá (sonido de las castañuelas) → *stakarakatak?*

6. Conversión

Hay casos en los que la onomatopeya entra en la estructura sintáctica de la oración. En la mayoría de los casos funciona como un sustantivo:

Un presuroso ***tac, tac, tac*** *de tacos breves resonó en el patio.* (C. Laforet, *La isla de los demonios*, 152)
El ***tic-tac*** *del reloj.*
Habló el buey y dijo ***mú****.*

A veces la onomatopeya se especializa semánticamente:

el crack (bursátil) vs. *crack* (cualquier fracción, rotura)
el tic (movimiento convulsivo) vs. *tic* (sonido de una máquina, del reloj sobre todo, que se repite)

Una de las características fundamentales de la creación onomatopéyica es su expresividad, por eso constituye uno de los mecanismos adecuados para la formación de palabras nuevas (o núcleos de locuciones) en el registro coloquial y argótico (la mayoría de los ejemplos españoles están recogidos de SANMARTÍN SÁEZ: *Diccionario de argot*):

Español:
estar plof (1. tener un día malo 2. tener la regla)
estar tururú (estar trastornado)
el tiroliro (musiquilla de poca calidad)
la chunda-chunda / chunta-chunta (el bakalao, género de música electrónica y repetitiva)
el gagá (persona de edad que ha perdido parte de su capacidad mental)
la tararira (burla, broma)
el gorigori (bullicio, alboroto)
el ñaca ñaca (acto sexual)

Eslovaco:
tuc-tuc (música tecno)
halalí (sonido que se oye en el teléfono cuando el número marcado no existe)

También es típico su uso en el lenguaje infantil o en el discurso de los adultos con los niños, por su carácter ilustrativo:

Español:
el guau-guau (el perro)
el pío-pío (el pollito)
el tutú (el coche)
el pipí (la orina)
el popó (el excremento)

Eslovaco:
cikať (orinar)
havo (el perro)
bobo (la pupa)
brm-brm (el coche)

7. Derivación

Las secuencias onomatopéyicas (algunas no existen independientemente) con frecuencia sirven como base de la que se crean palabras nuevas mediante la derivación:

sufijos verbalizadores: *cruj-ir*, *mú* → *mugir*, *ron, ron* → *ronron-ear*, *miau* → *maull-ar*, *quiquiriquí* → *quiquiriqu-ear*
sufijos sustantivales: *el quiquiriqu-eo, el ronron-eo*
sufijos adjetivales: *cruj-iente*

Las palabras de base onomatopéyica pueden tener más significados, en tal caso puede que les correspondan más equivalentes en la lengua meta:

crujir (la puerta) – *vŕzgať, škrípať*
crujir (la nieve) – *vržďať*
crujir (articulaciones) – *praskať, pukať*
crujir (las llaves) – *šramotiť, štrkotať*
crujir (las galletas) – *chrupať*
crujir (la ropa) – *šušťať*
crujir (los dientes) – *škrípať*
chasquido (dedos) – *lusknutie*
chasquido (sonido hecho con la lengua) – *mľasknutie; mľaskavka*

8. Conclusiones

El fenómeno fonosimbólico de las onomatopeyas imita los sonidos del mundo exterior. Tradicionalmente se han tratado como interjecciones aunque existan claras diferencias entre ellas. Por lo que a su creación se refiere, el proceso de imitación sonora se ve condicionado por el hecho de que las onomatopeyas forman parte del sistema fonológico y se basan en el repertorio fónico de la lengua en cuestión. Por ello notamos tantas diferencias entre las lenguas en la imitación del mismo sonido. Si comparamos el español y el eslovaco, detectamos muchas formas acústicas casi idénticas o similares. Estas dos lenguas también comparten varios mecanismos de aumento de expresividad (cantidad, reduplicación, cambio vocálico, etc.).

El español ha sido más susceptible a la adaptación de onomatopeyas de origen inglés, lengua en la que se acuñaron muchos nombres de ruido en el siglo XX debido al desarrollo del género del tebeo en el que las onomatopeyas forman una parte importantísima del mensaje de la obra.

Por otro lado, entre las onomatopeyas españolas y eslovacas hay numerosas diferencias: en la forma, en la riqueza polisemántica y no raras veces también en la inexistencia convencionalizada de un equivalente. El uso frecuente y generalizado de algunas onomatopeyas en una lengua y su ausencia en la otra puede explicarse en ciertos casos también por su presencia en las conocidas canciones, rimas y coplas del legado cultural de la tradición oral, compartido por la mayoría de los hablantes de una comunidad lingüística. No obsante, la no existencia del equivalente no libra al traductor de la obligación de ofrecer una solución. Existen varias opciones. Una de ellas es la adaptación del préstamo onomatopéyico o la elección de una onomatopeya sinónima o hiperónima, enriqueciéndose ésta con un nuevo significado. También es posible aplicar la derivación regfresiva de un verbo ya existente o acuñar una forma completamente nueva.

Bibliografía

ALONSO-CORTÉS Ángel (1999), Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativas, in: BOSQUE Ignacio, DEMONTE Violeta (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española, I-III*, Madrid, Espasa Calpe, p. 4021-4195.
IBÁÑEZ Francisco (2014), *Mortadelo y Filemón. Expediente J*, n. 135, Barcelona, Ediciones B.
[NGLE] Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009), *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis*, Madrid, Espasa.
SANMARTÍN SÁEZ Julia (2006), *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa.
TORRES SÁNCHEZ María Ángeles, BERBEIRA GARDÓN José Luis (2003), Interjección y onomatopeya: bases para una delimitación pragmática, in: *Verba*, vol. 30, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 341-366.
Wikipedia, [en línea] www.wikipedia.org.
ZAVADIL Bohumil, ČERMÁK Petr (2010), *Mluvnice současné španělštiny*, Praha, Karolinum.

ALGUNOS PROBLEMAS DE CLASIFICACIÓN DE LOS MORFEMAS DERIVATIVOS DESDE EL PUNTO DE VISTA POSICIONAL

Petr Stehlík
Masarykova univerzita v Brně

Abstract
This article deals with the relevance of the positional criterion for the classification of derivational morphemes in Spanish. Besides being the defining characteristic of the prefixes, suffixes and interfixes, the fixed position of the true prefixes and suffixes was often used as an argument to deny the status of a derivational morpheme to all the positionally mobile elements (e.g. *logo*, *filo*). Nevertheless, the same criterion of positional stability may also raise doubts about the status of interfixes identical to appreciative suffixes (*-ej-*/*-ejo*, *-urr-*/*-urro*, etc.), which are practically the only interfixes endowed with meaning.

Keywords: Spanish, word formation, derivational morphemes, classification, positional criterion.

En general, se puede decir que la clasificación estándar de los procedimientos de formación de palabras en español no ha experimentado cambios sustanciales desde las gramáticas griegas y latinas, aunque sobre todo en los años 90 del siglo pasado hubo algunas propuestas alternativas y más modernas (p. ej. PENA, 1991, 1999; ALMELA, 1999)[16], basadas principalmente en la concepción de COSERIU (1977, 1978). A pesar de ello, en la mayoría de las gramáticas y tratados de formación de palabras se sigue empleando el sistema de clasificación tradicional, tal y como queda resumido en este esquema:

1) DERIVACIÓN
a) Sufijación
b) Prefijación
c) Interfijación

↑

2) PARASÍNTESIS – por derivación (circunfijación)
– en composición

↓

3) COMPOSICIÓN

Según podemos ver, los diferentes procedimientos derivativos (al igual que los morfemas correspondientes) se clasifican primeramente de acuerdo a la posición del afijo con respecto a la base léxica: los prefijos son elementos antepuestos; los sufijos, pospuestos; y los

16 ALMELA (1999:29-30), cuya clasificación se basa a su vez en la propuesta de PENA (1991), distingue cuatro procedimientos lexicogenéticos: 1) adición; 2) modificación; 3) sustracción y 4) combinación. Sin embargo, dado que todos los mecanismos arriba mencionados (derivación, composición y parasíntesis) pueden considerarse como diferentes tipos de adición, la clasificación tradicional sigue imprescindible.

interfijos van intercalados entre la base y el sufijo[17]. Si admitimos el concepto de circunfijo, este sería un afijo discontinuo, constituido por una parte prefijal y otra sufijal que "rodean" conjuntamente la palabra formando un parasintético (p. ej. *em-bell(o)-ecer*).

Además de ser el rasgo definitorio básico de los morfemas derivativos[18], la estabilidad posicional de los afijos también resulta útil para distinguir los prefijos y los sufijos genuinos de algunos *afijoides* –considerados hoy mayoritariamente como bases compositivas cultas (*bio, filo, grafo, logo*, etc.)– que tienen la particularidad de poder aparecer tanto en posición inicial como final de palabra (p. ej. *filocomunista – anglófilo, grafólogo – autógrafo*). Y según advierte ALMELA (1999:158), a diferencia de los afijoides, "los sufijos no pueden ocupar la 1.ª posición de una palabra (**aina-dulz, *alla-mur, *era-aceit, *miento-aisla*), ni los prefijos pueden ocupar la 2.ª (**sur-ultra, *balance-pos, *acidez-hiper, *geno-endo*)". Por supuesto, muchas bases neoclásicas no gozan de esta flexibilidad posicional, por lo que solo se trata de un criterio complementario para descartar del inventario de los prefijos y sufijos del español determinados elementos fronterizos o periféricos, decisión en la que suelen intervenir, además, los criterios semántico y etimológico-categorial[19].

Si la identidad y el estatuto de los prefijos y los sufijos vienen condicionados por su posición fija en la palabra derivada (con excepción de la derivación secundaria o la llamada recursividad), lógicamente cabría esperar lo mismo en el caso de los interfijos y los infijos. Sin embargo, como veremos a continuación, la aplicación del criterio de estabilidad posicional a estos dos tipos de morfemas conduce a resultados que ponen de manifiesto el doble rasero de algunos lingüistas con respecto al estatuto de ciertos interfijos.

Aunque es verdad que los términos *interfijo* e *infijo* se utilizan indistintamente en algunos trabajos o bien se emplea solo uno de ellos como hiperónimo de ambos (p. ej. *NGLE*, 2009:26), PENA (1999:4326) define claramente los infijos como "morfos continuos que se insertan dentro de otro morfo, normalmente la raíz, convirtiéndola así en una raíz discontinua". MARTÍNEZ CELDRÁN (1978:457-458; *apud* ALMELA, 1999:185) identificó dos tipos de formaciones infijadas en español: 1) los adverbios del tipo *ahor-it-a, lej-uel-os*; 2) algunos sustantivos antropónimos terminados en consonante (*Carl-it-os, Osquítar*) y varios nombres inanimados que presentan una terminación atípica (p. ej. *problema*, m. > *problem-ill-a*, m.). Según se ve, todas estas palabras son diminutivos cuyo segmento final no puede analizarse como una desinencia de género y/o número.

Sin embargo, ¿es realmente infijo el morfema interno reconocible p. ej. en *ahor-it-a*? De acuerdo a la definición de Pena (véase arriba) pudiera parecer que sí, aunque con una objeción

17 O bien, excepcionalmente, entre el prefijo y la base léxica (p. ej. en la palabra *en-s-anchar*).

18 Según la *NGLE* (2009:663), "los prefijos preceden *siempre* a la base léxica con la que se combinan, a diferencia de los sufijos". Véase también VARELA, MARTÍN GARCÍA (1999:4997).

19 Si dejamos aparte el criterio posicional, prácticamente ningún prefijo o sufijo del español procede de un sustantivo griego o latino. Las consideraciones semánticas cobran la mayor importancia a la hora de decidir sobre el estatuto de algunos elementos de origen adjetival: los morfemas ligados *neo-* y *paleo-* fueron incorporados al inventario de prefijos del español por tener un significado relativamente general y por encajar fácilmente en una de las categorías semánticas tradicionales (los prefijos temporales), mientras que p. ej. *hagio-*, con significado específico e inclasificable, sigue considerándose una base culta. Por consiguiente, *paleografía* sería hoy una palabra derivada y *hagiografía*, un compuesto, lo que resulta un poco paradójico.

importante: en español no existe ningún inventario particular de infijos, y hasta ahora nadie ni siquiera ha sugerido incluir la infijación entre los procesos morfológicos estándar. También MARTÍN CAMACHO (2001:340-341) rechaza categóricamente esta idea afirmando que, aun "en último extremo, nos encontraríamos no ante verdaderos infijos, sino ante un empleo peculiar de elementos que en otras circunstancias son meros sufijos". AGUIRRE (2013:40), por su parte, al analizar la palabra *azuquítar*, explica que el afijo *-it-* "es normalmente un sufijo, pero de manera excepcional, como en este caso, puede realizarse como infijo". Según LÁZARO MORA (1999:4662), el diminutivo infijado simplemente "copia la terminación de la base" que no admite ser interpretada como marca de género o número (*debajo* > *debaj-it-o, Carlos* > *Carl-it-os*).

La evidente reticencia de los morfólogos españoles a considerar la infijación como un proceso derivativo especial tiene una buena razón, con lo que volvemos al criterio distribucional. Tomando en cuenta la especialización posicional de los afijos derivativos estándar (los prefijos y los sufijos), tampoco los infijos deberían existir como sufijos, pues un mismo morfema derivativo no puede pertenecer a dos clases de afijos definidos posicionalmente. La falsa semejanza de los términos *prefijo, infijo, interfijo* y *sufijo* parece indicar que estamos ante cuatro tipos de elementos derivativos diferentes, pero en realidad no es así: el término *infijo* solo se refiere a la posición *ad hoc* de un afijo (sufijo apreciativo) dentro de una palabra compleja con ciertas particularidades morfo(no)lógicas.

Si la infijación puede interpretarse como una variación marginal de la sufijación apreciativa (una solución teórica no muy elegante, pero aceptable), en el caso de la interfijación esta explicación ya no sirve de mucho porque tanto el inventario de los interfijos como el número de palabras supuestamente interfijadas son demasiado grandes y significativos para hablar de una mera anomalía.

Según PORTOLÉS (1999:5043),

> la interfijación es el proceso de la morfología derivativa por el que se añade una unidad morfológica, que se denomina «interfijo», entre la base y un sufijo derivativo, o entre la base y la flexión verbal [...], de tal modo que, si se suprimiera el sufijo derivativo o la flexión verbal, el resultado de la combinación de la base y el interfijo sería una formación inexistente en español".

Ahora bien, en esta definición llama inmediatamente la atención la siguiente inconsecuencia: si se analiza como interfijo p. ej. el elemento *-uj-* en *apretujar* (< *apretar*), es decir, delante de un sufijo flexivo verbal, ¿por qué no proceder de la misma manera en el análisis de todos los diminutivos que presentan desinencias de género (p. ej. *libr-it-o, cas-it-a*)? La verdad es que ALVAR EZQUERRA ([1993] 2002:64) vino precisamente con esta propuesta, que fue rechazada, sin embargo, tanto por LÁZARO MORA (véase 1999:4658-4662) como por la propia RAE (*NGLE*, 2009:639-640). La razón es obvia: concebida así, la interfijación se convertiría enseguida en uno de los procedimientos derivativos más productivos del español, lo que sería absurdo.

No obstante, el concepto de interfijo plantea todavía más problemas serios. Quizás la mayor controversia gira en torno a su estatuto de morfema derivativo, ya que muchos interfijos prototípicos (p. ej. *-ec-* en *buen-ec-ito*) no tienen ningún contenido semántico, hecho que

contradice la definición del morfema como unidad mínima de significado. No sorprende, por tanto, que en la *NGLE* (2009:639-640) se analice la palabra *buenecito* como la unión del adjetivo *bueno* con la variante del sufijo *-ito* que incluye el segmento fonológico *-ec-* (es decir, *buen(o)-ecito*). Aunque esta decisión de los académicos es suficiente ya de por sí para poner en duda el estatuto derivativo de la mayoría de los supuestos interfijos españoles, siempre quedan varios elementos con significado incontestable (y casi siempre apreciativo) que aparecen insertados entra la base léxica y un sufijo derivativo, sin que se trate de casos de derivación secundaria (p. ej. *asn-ej-ón, sant-urr-ón, vent-arr-ón*).

Volviendo a nuestro tema principal, para que podamos reconocer estos segmentos morfológicos como interfijos, también ellos deberían ser sometidos a la prueba de estabilidad posicional, al igual que los verdaderos prefijos y sufijos. Desgraciadamente, al comparar los ejemplos de interfijación arriba mencionados con otras palabras donde el mismo elemento funciona como sufijo apreciativo (*asn-ej-ón – animal-ejo, fresc-ach-ón – ric-acho, sant-urr-ón – beat-urro, vent-arr-ón – tont-arro*), la conclusión es unívoca: los morfemas derivativos en cuestión no son interfijos porque pueden ocupar tanto la posición interna como la final de la palabra. Además, el concepto de interfijo es aquí completamente prescindible, ya que hay al menos dos análisis alternativos aceptables: 1) la encadenación de dos sufijos (p. ej. *asn(o)-ej(o)-ón*; 2) un sufijo independiente (*asn(o)-ejón*). La tercera posibilidad, sugerida por RAINER (1993), a saber, interpretar las combinaciones de interfijo y sufijo como alomorfos sufijales, es sin duda legítima cuando se trata de segmentos sin función semántica alguna (p. ej. *-ec-* en *buenecito*), pero analizar así secuencias de dos elementos dotados de significado no nos parece adecuado. De todas formas, precisamente el doble estatuto de sufijo e interfijo de algunos morfemas apreciativos demuestra que los principales defensores del concepto de interfijación (p. ej. ALMELA, 1999) pasaron por alto –y lo hicieron solo en este caso– el criterio de estabilidad posicional, aplicando un doble rasero a los interfijos con respecto a los demás tipos de morfemas derivativos (los prefijos y los sufijos). Y si consideramos el hecho de que los interfijos que coinciden con sufijos apreciativos son prácticamente los únicos que poseen algún contenido semántico y que realmente se insertan entre la base y un sufijo derivativo (con lo que quedan descartados los "interfijos" como *-uj-* en *apretar* > *apretujar*, comparable más bien con *-it-* en *libro* > *librito*), podemos atrevernos a decir que la interfijación en cuanto procedimiento lexicogenético independiente resulta insostenible. Para averiguarlo, no hace falta más que aplicar rigurosamente el criterio posicional a los interfijos que tienen algún significado y luego ver si el resto del inventario de los supuestos interfijos cumple las características mínimas para poder ser considerados morfemas.

En conclusión, cabe recalcar que la posición de los afijos derivativos no es solo un rasgo definitorio formal que permite clasificarlos en prefijos, sufijos e interfijos (con todas las reservas expresadas más arriba), ya que, como hemos visto, en varias obras lingüísticas de relevancia (*GDLE*, 1999; ALMELA, 1999; *NGLE*, 2009) igualmente se insiste en la estabilidad posicional de los "verdaderos" prefijos y sufijos, descartándose por esta razón de sus respectivos inventarios todos los elementos posicionalmente flexibles (p. ej. *logo* o *filo*). Sorprendentemente, la misma vara de medir no se aplica a los interfijos que coinciden con sufijos y pueden ocupar también la posición final de la palabra (*asn-ej-ón – animal-ejo, vent-arr-ón – tont-arro*, etc.), lo que demuestra la parcialidad de algunos lingüistas al respecto.

Bibliografía

AGUIRRE Carmen (2013), *Manual de morfología del español*, Barcelona, Castalia.
ALMELA Ramón (1999), *Procedimientos de formación de palabras en español*, Barcelona, Ariel.
ALVAR EZQUERRA Manuel ([1993] 2002), *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco/Libros.
BOSQUE Ignacio, DEMONTE Violeta (dirs.) (1999), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe. [*GDLE* en el texto].
COSERIU Eugenio (1978), La formación de palabras desde el punto de vista del contenido, in: *Gramática, Semántica, Universales*, Madrid, Gredos, p. 239-264.
COSERIU Eugenio (1977), *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos.
LÁZARO MORA Fernando A. (1999), La derivación apreciativa, in: BOSQUE Ignacio, DEMONTE Violeta (dirs.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, III, Madrid, Espasa-Calpe, p. 4645-4682.
MARTÍN CAMACHO José Carlos (2001), *Sobre los supuestos diminutivos infijados* del español, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIV, p. 329-341.
MARTÍNEZ CELDRÁN Eugenio (1978): En torno a los conceptos de interfijo e infijo en español, *RSEL*, VIII-2, p. 447-460.
PENA Jesús (1999), Partes de la morfología. Las unidades del análisis morfológico, in: BOSQUE Ignacio, DEMONTE Violeta (dirs.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, III, Madrid, Espasa-Calpe, p. 4305-4366.
PENA Jesús (1991), La palabra: estructura y procesos morfológicos, *Verba*, 18, p. 69-128.
PORTOLÉS José (1999), La interfijación, in: BOSQUE Ignacio, DEMONTE Violeta (dirs.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, III, Madrid, Espasa-Calpe, p. 5041-5073.
PORTOLÉS José (1993), Sobre los interfijos en español, in: VARELA Soledad (ed.), *La formación de palabras*, Madrid, Taurus, p. 339-359.
RAE, ASALE (2009), *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Libros. [*NGLE* en el texto].
RAINER Franz (1993), *Spanische Wortbildungslehre*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
VARELA Soledad, MARTÍN GARCÍA Josefa (1999), La prefijación, in: BOSQUE Ignacio, DEMONTE Violeta (dirs.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, III, Madrid, Espasa-Calpe, p. 4993-5040.

LA TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN EN LA HISTORIA CULTURAL DE HISPANOAMÉRICA

Petra Vavroušová
Univerzita Karlova v Praze

Abstract
In Latin America, translation and interpreting occupy a crucial position, in that they contribute to the creation of the national identity of Central and South American countries (Vega & Pulido, 2013: 26). This article, therefore, explores translators' and interpreters' work during the first contacts with the New World, and views retrospectively the origin and development of Translation Studies in Latin America, introducing, for example, the first interpreter, doña Marina, the first translator, Inca Garcilaso de la Vega, the first expert on translation theory and criticism, José Martí, the first anthologies and projects devoted to translation and interpreting etc. The monograph *Překlad a tlumočení jako most mezi kulturami* (2015) [Translation and interpreting as a bridge between cultures], dedicated to the topic explored in the present article, may be viewed as a bridge between Latin American and Czech Translation Studies.

Keywords: translation, interpreting, bridge, Latin America

1. Introducción

La traducción (e interpretación) es "desde el punto de vista de la literatura nacional, un factor diversificador, ya que enriquece los estilos y los modos del pensamiento autóctonos por los impulsos derivados […], contribuyendo de esta forma a la diferenciación interior de la literatura nacional respectiva" (LEVÝ in KRÁLOVÁ & CUENCA, 2015:159); teniendo en cuenta el tema de este artículo, nos permitimos añadir que la afirmación de Levý es aplicable no solamente al mundo literario, sino también y sobre todo al polisistema socio-cultural en general.

En Iberoamérica, la traducción e interpretación juega un papel primordial, no solamente a partir de la llegada de los conquistadores europeos, sino ya mucho antes para que las tribus indígenas pudieran comunicarse. El presente trabajo aborda el tema de cómo funcionó y en qué consistía la tarea de intérprete y traductor durante los primeros contactos con el Nuevo Mundo y también ofrece una mirada retrospectiva al origen y al desarrollo de los Estudios de Traducción en Iberoamérica, mencionando a la primera intérprete doña Marina (la Malinche), al primer traductor Inca Garcilaso de la Vega, al primer teórico y crítico de traducción José Martí, las primeras antologías o proyectos (HISTAL) sobre traducción e interpretación, etc. De puente entre el continente americano y nuestro país en el ámbito de los Estudios de Traducción e Interpretación puede servir la monografía *Překlad a tlumočení jako most mezi kulturami* (2015) [Traducción e interpretación como puente entre culturas], dedicada al tema tratado en este trabajo.

2. Traducción e interpretación en Hispanoamérica, o sea, conquista del "Traduchtitlán"

Traductores e intérpretes, en una orilla o en la otra, desde tiempos inmemoriales están encargados de transmitir e inmortalizar ideas y acontecimientos históricos; muchas veces habían quedado invisibles, sin embargo, son mediadores indispensables entre lenguas y naciones, ya que algunos hitos históricos nunca habrían ocurrido sin su presencia. En Hispanoamérica, a lo largo de su desarrollo histórico, político, cultural y literario, la traducción e interpretación ocupan un lugar privilegiado, puesto que son consideradas pilares fundamentales que contribuyeron a crear la identidad nacional de los Estados centro y sudamericanos, algo que confirman VEGA & PULIDO (2013: 26) cuando dicen

[...] no podremos explicar la historia del pasado; cuando se den cuenta de que sin traducción, sin los traductores, dada la actual constitución, a pesar de la *lingua franca*, babélica del planeta, […] no podríamos convivir y quizás ni siquiera coexistir, quizás entonces todos esos receptores y usuarios del fenómeno traducción –sociólogos, historiadores, instituciones internacionales, etc. – prestarían mayor atención al hecho de la comunicación entre las lenguas y las culturas, quizás entenderían mejor su propia historia general y, finalmente, ¿por qué no?, rendirían una mayor consideración, también económica, a los traductores.

A pesar de ello, la "herencia traductológica" del continente americano queda por descubrir, al menos en el territorio checo. La historia de la traducción en Hispanoamérica comienza con el año 1492, cuando Cristóbal Colón descubrió el Nuevo Mundo y pisó con sus hombres el continente americano donde conocieron nuevas culturas y lenguas, hasta aquel entonces desconocidas, y mutuamente incomprensibles. Las naciones de la América precolombina suelen ser consideradas políglotas y es de suponer que la interpretación había sido muy intensa ya mucho antes. No obstante, el origen de la actividad traductora se data con la llegada de los colonizadores europeos, cuyo objetivo fue conquistar y evangelizar los territorios transatlánticos. Los primeros lenguas-intérpretes eran, ante todo, indígenas, capturados para aprender el español, o españoles cuyas naves naufragaron y ellos se vieron obligados a convivir con los indígenas aprendiendo así su idioma, por ejemplo Jerónimo de Aguilar, Francisco del Puerto (ARENCIBIA 1995: 54–57, BASTIN 2003: 195–200, SANTOYO 2008: 254). La necesidad de comunicarse era mutua, pues Cristóbal Colón iba acompañado de Luis de Torres; Hernán Cortés se servía de dos intérpretes: Jerónimo de Aguilar y doña María (también conocida como La Malinche), en ese caso la interpretación se realizaba en un círculo entre tres idiomas (hasta que doña Marina llegó a dominar el español): "Cortés [hablaba] en castellano con Aguilar; éste con Marina en maya, y ésta se comunicaba en náhuatl con los aztecas; un círculo sin duda laborioso, pero que fue el primer vehículo de cristiandad en Cempoala, Cholula y México" (SANTOYO, 2008: 254); y a Francisco Pizarro le interpretaba el indígena Felipillo cuya interpretación se alejaba muchas veces del original, puesto que no era capaz de entender algunos conceptos europeos, bastante complicados, relacionados con la religión católica: "llegando a su interpretación, es de saber que la hizo mala y de contrario sentido, no porque lo quisiese hazer maliciosamente, sino porque no entendía lo que interpretaba y que lo dezía como un papagayo; y por decir Dios trinio y uno, dixo Dios tres y uno son cuatro, sumando números por darse a entender" (GARCILASO DE LA VEGA in SILVA-SANTIESTEBAN, 2011: 64-65). La teórica cubana Lourdes Arencibia (1993) denomina este tipo de interpretación como "interpretación de inmediación". En lo que

se refiere al quehacer traductor, se traducían cartas de los conquistadores y también crónicas escritas en español al latín o italiano o francés para que los europeos pudieran conocer el Nuevo Mundo, su historia y su cultura.

Entre los intérpretes (*lenguas*) que, además, eran todos hombres, cabe destacar a la única mujer entre ellos, a Malinalli Tenépatl cuyo nombre significa en náhuatl persona que domina las palabras con mucha facilidad y que habla con entusiasmo, pasó a la historia como doña Marina o la Malinche. Fue intérprete, consejera y amante de Cortés, madre de su hijo Martín (considerado por muchos historiadores el primer mestizo). La figura de Malinche es representada en el Lienzo de Tlaxcala donde aparece como madre del México moderno y también interpretando a Cortés. Algunos creen que traicionó a su pueblo (el término *malinchismo* se refiere al antipatriota, al amador de lo extranjero y ajeno, a la persona que menosprecia lo propio), otros la consideran puente entre los conquistadores españoles y los indígenas. No obstante, es innegable que tuvo un papel muy importante no solamente durante la conquista, sino también a la hora de construir América. La cima de su carrera de intérprete es el encuentro cara a cara del emperador Moctezuma y Cortés. La vida de la Malinche, en cierto modo cubierta de mito, igual que su talento como intérprete, son fascinantes, lo cual demuestra una de las cartas de Cortés que escribió que "después de Dios, le debemos la conquista de la Nueva España a doña Marina".

Durante la colonización entre el siglo XVI y XVIII, los misioneros lamentaban sobre la variedad lingüística que les dificultaba su misión. El español debería haber servido como *lingua franca*, pero bajo el dominio de este idioma se consolidaron y difundieron, paradójicamente, el quechua y el náhuatl. Una figura excepcional de esa época es Gómez Suárez de Figueroa, conocido en todo el mundo como el Inca Garcilaso de la Vega (1539, Cusco, Perú – 1616, Córdoba, España), escritor, llamado con frecuencia mestizo intelectual y primer traductor bilingüe y bicultural que se identificaba con sus dos idiomas y culturas, incluso las amaba (fue capaz de aceptar y conciliar en su personalidad dos raíces: la americana, por su madre que era princesa indígena, y la europea, por su padre que era conquistador español.). Por esta razón se merece ser considerado el primer traductor peruano y el patrono de la traducción en el Perú actual. En el mundo literario se le conoce, sobre todo, como escritor e historiador, autor de *Comentarios reales de los Incas* (1609) e *Historia general del Perú* (1617); sin embargo, su actividad traductora es de mucha importancia también, pues conviene que los lectores la conozcan también. Subrayemos la traducción *La traduzion del Indio de los tres diálogos de Amor de Leon Hebreo, hecha del italiano en español por Garcilaso Inga de la Vega*. Se trata de un caso especial ya que no se sabe con certeza, si tradujo este libro primero al quechua y luego al español o viceversa. La *Recopilación de las Leyes de Indias*, aprobadas y vigentes entre los años 1529 y 1630, regían la actividad de los intérpretes (en navíos) que no podían, entre otros, recibir regalos por sus servicios, se comprometían a interpretar fielmente, etc. (ARENCIBIA 1995: 57, BASTIN 2003: 201, SANTOYO 2008: 261–265), lo cual era en realidad antecedente del actual código ético de los intérpretes. El libro *El revés del Tapiz. Traducción y discurso de identidad en Nueva España (1521–1821)* de Gertrudis Payàs Puigarnau nos explica cómo la traducción está presente en la creación de un discurso identitario durante todo el período virreinal novohispano y se centra, sobre todo, en las corrientes interétnicas e interculturales que contribuyeron a la creación de la identidad mejicana.

El siglo XIX, el período de la emancipación e independencia, está caracterizado por el auge del periodismo, editoriales, universidades y tertulias literarias, lo cual convierte la traducción en una necesidad, y además, sirve para conseguir objetivos políticos. Los autores y traductores eran personas educadas e ilustras, viajaban mucho, vivían a largo plazo en el extranjero (Europa, Estados Unidos) y la traducción era una herramienta que les brindaba la oportunidad de influir en la sociedad y llevarla por el camino de la evolución. Uno de los ejemplos más elocuentes es el padre de la patria cubana, José Martí (1853–1895), excelente traductor y uno de los primeros críticos (teóricos) de la traducción[20]. Desde el punto de vista de los Estudios de Traducción es fundamental su definición "traducir es impensar y traspensar" (1875) y la carta escrita a María Mantilla, con la fecha del 9 de abril de 1895 en la que habla sobre la naturalidad de la traducción y sobre los métodos y las técnicas utilizadas a la hora de traducir un texto: "[…]pero traducida de modo que la entiendas, y de que la puedan entender los demás […] La traducción ha de ser natural, para que parezca como si el libro hubiese sido escrito en la lengua a que lo traduces, -que en eso se conocen las buenas traducciones." La obra de Ricardo del Molina García titulada *Griegos y romanos en la primera república colombiana* (2007) define la traducción como herramienta del análisis político y explica cómo llegaron las primeras señales de la emancipación a América; el texto entero subraya la antigüedad clásica en el pensamiento emancipador neogranadino (1810–1816). El libro *The City of Translation* (2010) [La ciudad de la traducción] cuyo autor es José María Rodríguez García analiza detenidamente el siglo XIX, en el que en Colombia fue República, desde la óptica de la producción traductora.

Con el nacimiento de las Repúblicas durante los siglos XIX y XX, la actividad traductora empieza a formar parte del mundo literario, entre los intelectuales, escritores, traductores (en algunos casos también teóricos de la traducción) podemos mencionar a, por ejemplo: Jorge Borges (Argentina), Ricardo Palma (Perú), Octavio Paz (México), Pablo Neruda (Chile), Gabriel García Márquez y Rafael Pombo (Colombia), etc.

Las obras que reflejan la historia de la traducción e interpretación, no son muchas en la parte hispanohablante de Iberoamérica. Patricia Wilson describe en su libro *Constelación Sur. Traductores y traducciones en la literatura Argentina del siglo XX* (2004) el estado actual de la traductología en Argentina y se da cuenta de que sería conveniente redactar también una antología sobre la historia de la traducción en Iberoamérica. Ricardo Silva-Santisteban, traductor de poesía y teórico de la traducción, escribió la *Antología general de la traducción en el Perú* (2007) que resume la evolución de la traducción en Perú. En México se publicó la obra *De oficio traductor. Panorama de la traducción literaria en México* (2010)[21] que reflexiona sobre varios aspectos de la actividad traductora (p. ej. traducciones literarias, el reconocimiento social del traductor, su remuneración, la situación en el mercado laboral, la formación de los futuros traductores o los retos del traductor). El libro está compuesto de entrevistas con los traductores profesionales, teóricos o profesores de traducción reconocidos en el país (Adriana Domínguez Mares, Tomás Serrano, etc.). Uno de los hitos es la

[20] La tradición de la traducción en Cuba se remonta al siglo XVIII, aunque a finales de ese siglo es cuando se potencia con el desarrollo del comercio y la irrupción de los principios Ilustrados.

[21] Un proyecto parecido se llevó a cabo también en el Instituto de Traductología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Carolina de Praga bajo la dirección de Stanislav Rubáš, cuyo producto final fue el libro *Slovo za slovem. S překladateli o překládání* (2012) [Palabra por palabra. Con traductores sobre la traducción].

publicación del *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (2013), cuyos editores son Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, que esboza la actividad de los traductores iberoamericanos y la recepción de las traducciones de las obras de la literatura universal mediante 214 entradas. De mucho interés es también el ambicioso proyecto HISTAL[22] (Historia de la traducción en América Latina), un portal en línea que creó el grupo investigador afiliado a la Universidad de Montreal y dirigido por el profesor Georges Bastin.

Para tener una visión íntegra, no podemos olvidarnos de la formación de traductores e intérpretes. El primer programa universitario con el objetivo de formar a futuros profesionales se llevó a cabo en Argentina en 1945, seguido luego de la Universidad de Uruguay (1954), México (1966) o Cuba (1968). El primer congreso internacional se celebró en Santiago de Chile en 1980 y los invitados de honor eran Georges Mounin y Eugene Nida. En colaboración con la UNESCO se fundó la institución *Servicio Iberoamericano de Información en Traducción* (SIIT) en 1986 con la finalidad de difundir la información sobre la traducción en Iberoamérica. Citemos a continuación también las revistas científicas especializadas en traducción e interpretación más importantes: *Puente*, *Tradunic*, *Íkala*, etc.

3. Traducción e interpretación en Iberoamérica, o sea, puente entre culturas

El conocimiento de los trabajos dedicados a la traductología escritos en el nuevo continente es relativamente escaso hasta entre los especialistas, no solamente en el campo de la teoría de la traducción e interpretación, sino también en la historia de las relaciones culturales entre las áreas checa e hispana. Esta fue la razón por la que nació la idea de llevar a cabo el proyecto "La traducción como puente entre dos orillas"[23] (2014), subvencionado por la Facultad de Filosofía y Letra de la Universidad Carolina de Praga, que analiza temas hasta hace poco marginales y relegadas de los estudios contemporáneos de traducción en Iberoamérica y dan a conocer concepciones innovadoras que quedarían fuera del interés del público checo debido a la barrera lingüística (estudios escritos solamente en español o portugués, nunca publicados en inglés) y asimismo es una respuesta a la demanda del público internacional por una mayor diversificación lingüística y cultural en la investigación en torno a la traducción. La metodología usada consiste en la selección y traducción de los textos más representativos y significativos de los teóricos latinoamericanos.

El libro explica el origen y desarrollo de los Estudios de Traducción e Interpretación en Iberoamérica (tanto en la parte hispanohablante como en Brasil) y presenta las tendencias actuales de esta área (traducción e interpretación durante la conquista, traslado en los saberes curativos, traducción en las tertulias literarias, trasvase del humor o la teoría del canibalismo de Haroldo de Campos) que reflejan la especificidad de la cultura latinoamericana. Los autores recogidos en este libro, considerado un testimonio generacional, son profesores universitarios, investigadores que estudian fenómenos relacionados con la teoría de la traducción o interpretación: Lourdes Arencibia Rodríguez (Cuba), Adriana Domínguez Mares (México), Iván Pinto Román (Perú), Martha Pulido Correa (Colombia), Ricardo Silva-Santisteban (Perú), Daniel Ricardo Yagolkowski (Argentina) y Célia Luiza Andrade Prado

[22] La página se puede consultar en: http://www.histal.ca
[23] Continuación de la monografía *Siete caras de traductología* (2013) dedicada a la generación fundadora de la traductología española.

(Brasil). Mientras que en sus principios, la traductología hispana dependía de algunos paradigmas europeos (muchos investigadores estudiaron en la ESIT de París), en la actualidad, en las últimas decenas, representa un enfoque y métodos originales y peculiares que abren nuevos horizontes en la investigación actual desde el punto de vista general.

Para terminar, nos permitimos poner énfasis en el aspecto didáctico del proyecto y su efecto multiplicador: las clases optativas han brindado a los estudiantes de Grado, Máster y Doctorado la oportunidad de traducir textos especializados y complejos, buscar información de las fuentes secundarias, defender sus soluciones, establecer contactos con especialistas extranjeros y cumplir requisitos de la editorial. Además, los argumentos presentados en el libro se ven reflejados en la elección de temas de trabajos de fin de grado o de máster.

La monografía aspira a conocer o profundizar el pensamiento sobre la teoría de la traducción e interpretación hispana y enriquecer así el paisaje traductológico checo.

4. A modo de conclusión

Concluyendo, la traducción e interpretación jugaron un papel importante en el territorio de Iberoamérica donde son concebidas como espacio en el que se desarrolla la comunicación entre distintas culturas y crea la identidad nacional. Además, la especificidad multicultural de Iberoamérica introduce términos innovadores en los Estudios de Traducción a nivel general. La traducción y la interpretación se pueden considerar herramientas útiles que nos brindan la oportunidad de estudiar las relaciones translatológicas entre Iberoamérica y la cultura europea (la checa en nuestro caso).

Bibliografía

ANDRADE PRADO Célia Luiza (2009), Muito além do canibalismo: a teoria de tradução de Haroldo de Campos, *Anais do X Encontro Nacional de Tradutores & IV Encontro Internacional de Tradutores*, Brasil, Editora da UFOP, p. 769-775.
ARENCIBIA RODRÍGUEZ Lourdes (1993), Apuntes para una historia de la traducción en Cuba. *Livius*, 3, p. 1-18.
ARENCIBIA RODRÍGUEZ Lourdes (1995), La traducción: *mare mostrum* muchos siglos después. *Hieronymus Complutensis*, no 1, p. 53-61.
ARENCIBIA RODRÍGUEZ Lourdes (1996/1997), La traducción en las tertulias literarias del siglo XIX en Cuba. *Hieronymus Complutensis*, 4–5, p. 27-52.
ARENCIBIA RODRÍGUEZ Lourdes (1998), Un traductor llamado José Martí: una valoración necesaria. *Temas*, 15, p. 96-108.
BASTIN Georges (2003), Por una historia de la traducción en Hispanoamérica. *Íkala*, 14, p. 193-217.
DOMÍNGUEZ MARES Adriana (2006), Doña Marina: primera intérprete mexicana. *Estudios de Traducción: Problemas y Perspectivas*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, p. 81-98.
KRÁLOVÁ Jana (2015), La presencia de la traducción y de la lingüística misioneras en el aula: experiencia didáctica. *Mutatis Mutandis*, no 8(1), p. 163-180.

MRAČEK David (2015), Vzájemné postavení didaktiky překladu a translatologie [Relación recíproca de la didáctica de la traducción y la traductología], tesis doctoral, Praha, Universidad Carolina.
PINTO ROMÁN Iván (2011), Conciencia de la historia en el ejercicio de la traducción, in: VALVIDIA PAZ-SOLDÁN Rosario (ed.), *Entre enigmas y certezas: cómo traducir literatura*, Lima, Universidad de Ricardo Palma, p. 139-148.
PULIDO CORREA Martha (2012), Apuntes sobre la *Translatio* en los saberes curativos en América, in: VEGA CERNUDA Miguel Ángel (ed.), *Traductores hispanos de la orden franciscana en Hispanoamérica*, Lima, Universidad Ricardo Palma, p. 63-72.
PULIDO CORREA Martha Lucía (2011), Aspectos interculturales y traducción en América Latina, in: VALVIDIA PAZ-SOLDÁN Rosario (ed.), *Entre enigmas y certezas: cómo traducir literatura*, Lima, Universidad de Ricardo Palma, p. 91-102.
PULIDO CORREA Martha Lucía, VEGA CERNUDA Miguel Ángel (2013), La historia de la traducción y de la teoría de la traducción en el contexto de los estudios de la traducción. *MonTI*, 5, p. 9-38.
SANTOYO Julio-César (2008), *Historia de la Traducción: Viejos y nuevos apuntes*, León, Universidad de León.
SILVA-SANTISTEBAN Ricardo (2011), Garcilaso de la Vega el traductor, in: VALVIDIA PAZ-SOLDÁN Rosario (ed.), *Entre enigmas y certezas: cómo traducir literatura*, Lima, Universidad de Ricardo Palma, p. 49-66.
VAVROUŠOVÁ Petra (2015a), *Překlad a tlumočení jako most mezi kulturami*. [Traducción e interpretación como puente entre culturas], Praha, Karolinum.
VAVROUŠOVÁ Petra (2015b), Al margen de la recepción recíproca de las teorías de la traducción checa e hispana, in: *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos: cultura y traducción* (en imprenta).
YAGOLKOWSKI Daniel (2011), Traducción del humor en literatura y cine, in: VALVIDIA PAZ-SOLDÁN Rosario (ed.), *Entre enigmas y certezas: cómo traducir literatura*, Lima, Universidad de Ricardo Palma, p.10-118.

TEXTOS DIALOGALES Y DIALÓGICOS EN LA RED

David Andrés Castillo
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Abstract
This paper sets out to offer a wide critical approach to the studies of digital communication in Spanish. We study the principal consecuencies that the digital divide and the notion of digital native have provoked in the literature. The first section of this paper focuses on the notion of digital diglossia as a short-lived but necessary concept to understand how Internet works. The second section explains the interactive way of processing and using the information found on the Internet and how dynamic was its evolution thanks to the dialogism and polyphony. Finally, we provide some examples found on Twitter.

Keywords: dialogism, Roulet, digital diglossia, polyphony, Twitter

1. Introducción

A través de esta ponencia nos proponemos presentar un panorama crítico sobre la problemática existente en la actualidad acerca del estudio de la comunicación digital. Concretamente, trataremos los fenómenos que podrían encuadrarse dentro del dialogismo y de lo dialógico, desde el punto de vista de la tipología textual y el análisis del discurso. Después de acotar nuestro campo de estudio ofreceremos algunos ejemplos obtenidos de la red social de *microblogging* Twitter.

La actual revolución tecnológica en la que estamos inmersos ha supuesto un importante acicate para empezar a considerar algunos cambios en el paradigma comunicativo, al menos en lo que concierne a la relación máquina-humano y a la relación entre humano-humano en el entorno digital. Entendemos este entorno digital como aquel contexto comunicativo en el que es de suma relevancia la comunicación *hipermediática sensu stricto*. Por esta razón hay que apuntar que en la actualidad un estudio de estas características debe tener en cuenta la *brecha digital*. En otros trabajos anteriores (ANDRÉS CASTILLO, 2014; 2015), señalábamos la existencia de evidentes diferencias en la red en lo que respecta a los usuarios, poniendo de manifiesto que existe una diferencia de capacidades y conocimiento del medio entre aquellos que acceden a internet y al ciberespacio. No es lo mismo un joven que ha crecido en un ambiente digital, y que además ha recibido educación a través de TIC, que un adulto que se ha iniciado hace poco tiempo o que solo utiliza la tecnología en sus momentos de ocio, de manera que no trabaja en este entorno y no es capaz de explotar de forma plena las posibilidades que le puede ofrecer la red.

En términos comunicativos puede parecer que el paradigma no ha cambiado sustancialmente; sin embargo se han producido importantes novedades a tener en cuenta, especialmente en lo que respecta a los papeles de los emisores y de los receptores, ya que, conforme ha ido avanzando el desarrollo de internet y de la web 2.0, la comunicación se ha ido sofisticando de forma cada vez más interactiva, con perspectivas de continuar su desarrollo técnico en este sentido.

2. Usos dialógicos de internet

El dialogismo de la red es algo intrínseco a su propia naturaleza, ya desde los comienzos de internet y su posterior desarrollo (GREGORIS Y VAN HARMELEN, 2004), ya que se trata de una herramienta creada para comunicarse y que por el momento evoluciona hacia un paradigma lo más dinámico e interactivo posible.

Como indica TRAPERO (2009), internet ha evolucionado en 4 fases (desde la web 0.0 a la web 3.0, en proceso), siendo lo más destacable de esta evolución la progresión en el aspecto interactivo y de intercambio de información. En este momento nos encontramos inmersos en la transición de la web 2.0 (*web del conocimiento*) a la web 3.0 (*web de la imaginación*). Esta última fase, en la que se supone pasamos de una web léxica a una semántica, será aquella en la que se desarrolle el manejo de la información, no solo como lectura de datos, de una forma estática y unidireccional, sino que se aspira a que la máquina interactúe cada vez más con el humano para ofrecerle un servicio más acorde al usuario, individualizando la experiencia en la red, con todo lo que ello supone (para bien y para mal).

En esta ponencia abordaremos el tema del dialogismo desde la perspectiva de la lingüística del discurso, concretamente desde el concepto que nos propone ROULET (1987; 1999). Este autor proponía estudiar el dialogismo en torno a cuatro variables (fig. 1), así pues tendríamos textos monologales (un locutor/escritor), monológicos (estructura de intervención), dialogales (dos lectores/escritores) y dialógicos (estructura de intercambio).

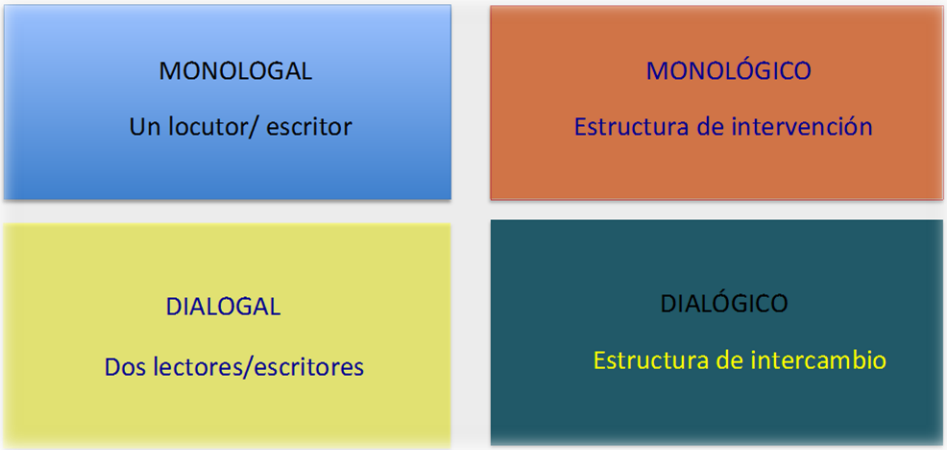


Fig. 1. Tipos de dicursos según Roulet.

Si aplicamos esta clasificación a la historia del desarrollo de la web desde sus inicios hasta el momento actual (fig. 2) tendríamos que la web 0.0 fue fundamentalmente monológica y monologal; la web 1.0 y la 2.0 fueron principalmente dialogales; y, por último, encontraríamos rasgos dialógicos en la web 2.0 y la inminente 3.0. El paso de lo dialogal a lo dialógico es determinante, ya que al poder establecerse una estructura de intercambio (en tiempo real) el proceso comunicativo se enriquece gracias a la interacción y a la polifonía que se genera. El contexto se vuelve un referente fundamental que incluso debemos redefinir, ya que estamos ante un escritorio digital y un nuevo mundo de recursos virtuales casi

ilimitados, que condicionan la comunicación, que dependerá de la pericia comunicativa del emisor y del receptor. Prueba de la diversidad de este dialogismo es el enorme volumen de bibliografía que ha ido apareciendo en los distintos medios y que se ha encargado de vislumbrar el papel que ha tenido el nuevo emisor, mediatizado por la necesidad de comunicación y de intercambio de información (FLECHA Y PUIGVERT, 2004:45). Como señalan ELBOJ Y GÓMEZ ALONSO (2001:79), las sociedades de la información son cada vez más dialógicas y "[…] son el contexto simbólico donde el diálogo está penetrando las relaciones sociales, desde el ámbito más macro de la política internacional, hasta el más micro de la convivencia dentro de un domicilio".

Vivimos el resurgir de algunas teorías comunicativas (GARCÍA LÓPEZ, 2015) que fueron populares en los años 80 del siglo pasado y asistimos a nuevos puntos de vista sobre ideas que presagiaron la aparición de internet y de las redes sociales antes de que fueran masivas a través de las teorías del *interaccionismo simbólico* (MEAD, 1982; BLUMER, 1986), las *teorías constructivistas* y los *Estudios Culturales* (BERGER Y LUCKMANN, 2005).

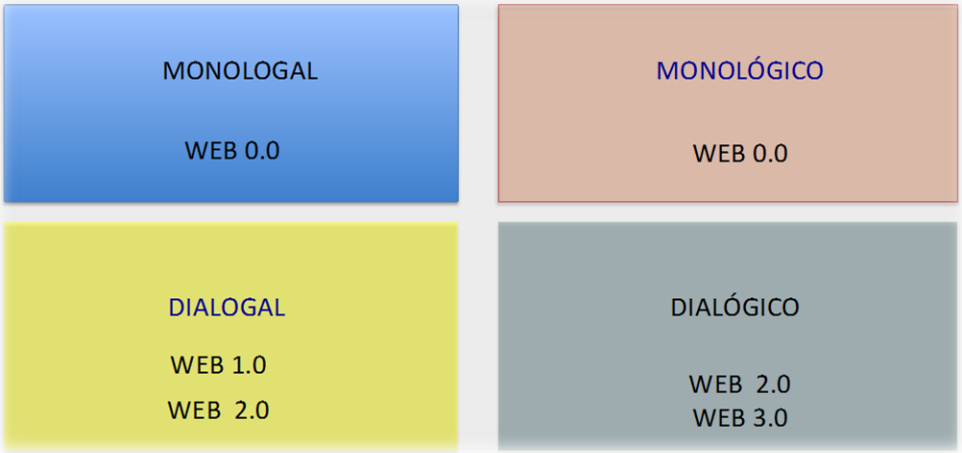


Fig. 2. Modelo de Roulet aplicado a las fases del desarrollo de la web

3. Diglosia y polifonía en la esfera digital

Si bien es cierto que estamos viviendo un momento clave en lo que respecta al desarrollo de las bases dialógicas de internet no hemos de desviar la mirada de otro hecho que tiene lugar en el mismo tiempo y espacio virtuales. Debido a la *brecha digital* existente entre nativos digitales y usuarios que han accedido a la red, por puras cuestiones de inercia, podemos hablar de la existencia de una cierta *diglosia digital*. Es un fenómeno producto de la *tecnificación* del lenguaje, que genera un uso instrumental de la red.

El discurso de aquellos usuarios con un conocimiento superior a la media (entre los que se incluyen no solo los técnicos, sino también los jóvenes que no es que hayan entrado en el mundo virtual, sino que toda su vida han vivido accediendo a él y que, en muchos casos, lo controlan casi de forma intuitiva) es capaz de sacar más partido a la web que el de aquellos que poseen solo conocimientos rudimentarios, bien porque no han sido entrenados, o bien porque viven en un entorno analógico que no les exige mucho más.

Estamos sin duda ante un fenómeno efímero, dado que, de continuar la comunicación por estos cauces, se presupone que las generaciones más veteranas irán dejando paso a las nuevas, plenamente adaptadas, y probablemente educadas a través de las TIC. Sin embargo, pese a la temporalidad de esta situación consideramos que hay que contar con estas diferencias, ya que, si analizamos el lenguaje que se produce en internet, las muestras proporcionarán unos resultados muy diferentes en un caso y en otro.

Hoy día asistimos a la aparición de algunos productos de la era digital como por ejemplo el fenómeno de la *extimidad* de las redes sociales, el *fake*, la "esloganización" de los medios de comunicación, la blogonovela (ESCANDELL 2009) o la ciberpoesía (CORRAL CAÑAS, 2012).

Entendemos por *extimidad* la exposición pública en las redes sociales de sujetos que no se percatan de ello hasta el punto de que no se comportan en el entorno virtual como lo harían en el mundo real, en lo que se refiere a cultivar su imagen social, a veces presentada de una forma, quizás, un tanto imprudente. Es un concepto que proviene de la psicología, acuñado en los años 50 por Jacques Lacan (TELLO, 2013:207; GOZÁLEZ, 2014:24) y que ha sido recuperado hoy en día. Este fenómeno daría pie a fenómenos como el *avatarismo*, bien estudiado por ESCANDELL (2012).

Podemos denominar esloganización a la utilización de eslóganes y frases breves en medios de comunicación de masas, como en las redes sociales, o en medios tradicionales de comunicación. Al hablar de esqueomorfismo digital nos referimos a la conjunción de lo moderno y lo tradicional, hablando de la tecnología, por ejemplo, que una aplicación moderna utilice un diseño de elemento tradicional, como por ejemplo un cronómetro para el móvil o que un editor de textos parezca una máquina de escribir[24].

El fenómeno de *fake* y el *avatarismo* de la blogoficción no son sino enmascaramientos que generan modalidades polifónicas que tienen como fin enmascarar a un narrador o al usuario de una red social. Se trata de una especie de realidad aumentada en la que se intenta jugar a un juego de espejos con el lector, que también puede contribuir a la obra con sus comentarios en línea, creando aún más posibilidades polifónicas.

4. El caso de la comunicación en redes sociales, el caso de Twitter

Twitter es una red social de *microbloging* en la que solo está permitido expresarse a través de mensajes de, como máximo, 140 caracteres (con algunas excepciones de etiquetado o de vínculos y fotos añadidos). Esta red ha creado su propio lenguaje para suplir la escasez de palabras, que suele ser un acicate para la creatividad de los *tuiteros*.

En esta ponencia nos vamos a centrar sobre todo en uno de sus aspectos más transgresores, a través de su uso del lenguaje de una forma provocativa y lúdica. Es frecuente que en internet se transgreda la norma académica y que el mensaje se llene de abreviaturas y de emoticonos. La razón, en nuestra opinión, no es solo que haya poco espacio para expresarse, sino que, más bien, hay una voluntad de autor detrás de la gran mayoría de interacciones.

Se trata de un lenguaje altamente marcado en el que, si se quiere enviar un mensaje exitoso hay que dominar las reglas del juego. Conviene no olvidar que estamos tratando acerca de

[24] Sobre la evolución de los escritorios digitales y no digitales recomendamos vivamente el trabajo de De la Flor y Escandell (2014).

una red social y como todas ellas tiene sus particularidades y objetivos, principalmente el de conseguir el mayor número posible de seguidores. El caso de Twitter es bastante particular, ya que normalmente el éxito llega a través de *followers* que siguen a otros usuarios no solo porque les gusta el contenido del *time line*, sino, sobre todo, porque admiran el desparpajo a la hora de presentarlo. La pericia idiomática es muy importante en un mensaje de 140 caracteres, siempre con la presencia atenta de *haters* o de *trolls* dispuestos a ridiculizar los mensajes o *tuits* que se lanzan a la *twittersfera*, que no siempre es precisamente amable. Twitter es un duro campo de batalla en el que no se teme, ni mucho menos, herir a aquel que no domina el lenguaje del medio y que no tiene mucha piedad con aquellos que no se adaptan a las normas ya establecidas desde antiguo en la red social.

En muchas ocasiones el que transgrede la norma es un usuario que sabe perfectamente que el uso que hace no es académico y lo hace, por tanto, con plena consciencia de sus actos. Las razones, sujetas a interpretación, por supuesto, pueden ser utilizar un lenguaje cercano a la oralidad intentando que el discurso se aproxime al lenguaje de uso cotidiano, no sin tener un tono lúdico y de parodia. Sin embargo, en nuestra opinión, la oralidad termina cuando se traspasan fronteras, es decir, si el registro oral de España llega a través de Twitter a otro país de Latinoamérica y se populariza allí, solo en su variante cibernética, sin llegar a la calle, no podemos hablar ya de oralidad, sino de un lenguaje propio de la red social.

Tampoco sería desdeñable considerar que este lenguaje tiene, como decimos, un componente paródico dirigido a hacer burlas de otros usuarios o de temas de actualidad, de manera que se quiere insinuar que se habla con un registro bajo con el fin de ridiculizar *ad hominem* o de simplemente bromear.

Ejemplos de transgresión de la norma serían por ejemplo el uso del dequeísmo para opinar (opino ***DE QUE***; pienso ***DE QUE***), marcado muchas veces en mayúsculas. También es frecuente la confusión entre ser y estar con la expresión *tuitera* de aprobación **#esbien**, seguida de otra muy peculiar en la línea opuesta **#esETA**. También podemos encontrar la expresión ***muy fuerte*** en contextos en los que el uso de "muy" como intensificador no es normativo: "pensar muy fuerte".

También es habitual encontrarnos con epéntesis como en ***sip***, ***yap***, ***nop*** a la hora de dar réplicas breves o de cierres de conversación más o menos asentados como por ejemplo: **#besis** o **#venga**.

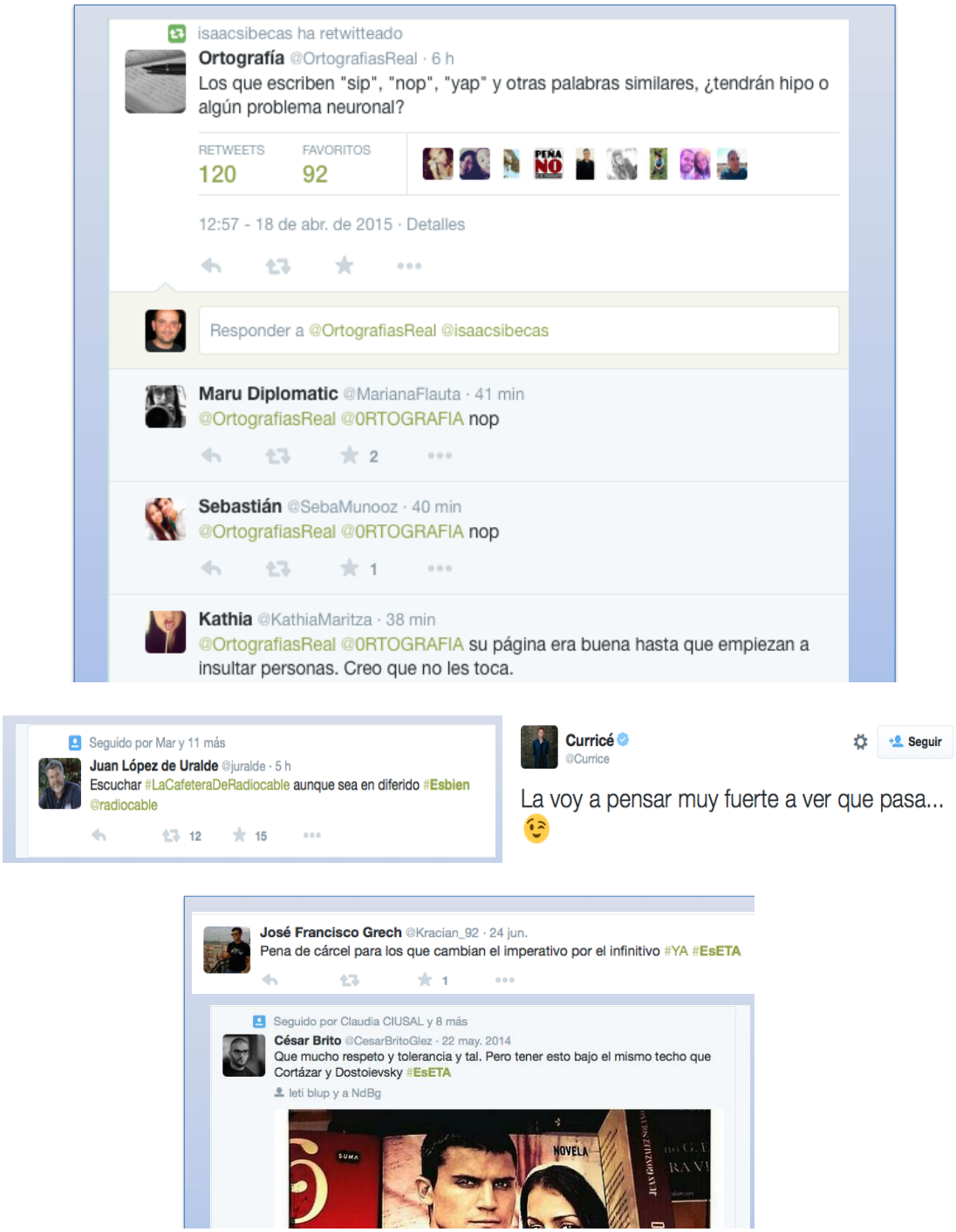


Figura 3. Ejemplos de *twits*

En la mayoría de las ocasiones en Twitter no se sigue a usuarios, sino que se busca la reputación de estos, o más bien la reputación que han sabido generar en el medio a través de una, a veces sutil, a veces completamente hermética, avatarización, lo que dota a su mensaje de una enorme polifonía, que se basa sobre todo en características dialógicas.

5. Conclusiones

La comunicación ha cambiado sensiblemente en los últimos quince años. Se han popularizado los medios de comunicación de masas gracias al descenso de los precios de los ordenadores y al desarrollo de la tecnología móvil. Estos cambios han supuesto pequeñas variaciones en el paradigma comunicativo. Si esta evolución supone finalmente una verdadera escisión entre la comunicación tradicional y la que esté por venir, solo podrá decirlo el tiempo. Por el momento la mayor parte de esos cambios son *esqueomorfistas*, siendo lo más destacable la globalización que supone un mundo conectado por una lengua muy extendida como es el caso del español o del inglés.

Internet ha evolucionado hasta convertirse en una herramienta interactiva en la que el dialogismo y la polifonía son muy relevantes, a través de las redes sociales, el correo electrónico, los *chats* o la comunicación telefónica. Es innegable que la forma de comunicarnos ha mutado, no solo en las redes, sino también en otros medios como la prensa escrita y la telefonía tradicional (reemplazada por terminales móviles o aplicaciones de texto). La red se ha adaptado muy bien a la comunicación dialógica e incluso asistimos a la aparición de nuevos géneros literarios propios del medio, como la ciberpoesía o la blogonovela.

Por el momento existe una leve diglosia digital, quizá en trámites de desaparición, conforme la población se adapte a los nuevos medios, pero que por el momento crea diferencias a tener en cuenta entre los que saben sacar provecho a los medios de comunicación y quienes solo navegan en aguas tradicionales.

Estamos, por tanto, en tiempo de cambios que serán decisivos para la lengua que usemos mañana. Probablemente asistamos al caldo de cultivo de lo que en el futuro sea el principal material de trabajo de los humanistas del lenguaje.

Bibliografía

ANDRÉS CASTILLO David (2014), Literatura digital. Nuevos caminos para la exploración filológica, in: AUROVÁ Miroslava, PESKOVÁ Jana et alii (éd), *Al pie de las letras*, Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

ANDRÉS CASTILLO David (2015), Dialogismo, conocimiento, polifonía e imaginación en la web 2.0. El camino hacia la web 3.0. *Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies. California Fullerton. (En prensa).*

ANTONIOU GREGORIS, VAN HARMELEN FRANK (2004), *A Semantic Web Primer*, MIT Press.

BERGER Peter L., LUCKMAN Thomas (2005), *La construcción social de la realidad, Buenos Aires, Amorrortu*.

BLUMER Herbert (1986), *Symbolic Interactionism: perspective and method*. Berkeley, University of California Press.

CORRAL CAÑAS Celia (2012), Ciberpoemas y ciberlectores: arquitectos del ciberespacio. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, Vol. 1, Nº. 1, p. 11-17.

DE LA FLOR Fernando, ESCANDELL MONTIEL Daniel (2014), *El gabinete de Fausto: "teatros" de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2012), El escenario virtual de la blogoficción. Construcción avatárica en la narrativa digital, in: ORTEGA Julio (éd.). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana/Vervuert, p. 107-126.
FLECHA GARCÍA José Ramón, PUIGVERT MALLART Lidia (2004), El uso dialógico de las tecnologías en sociedades dialógicas. Una propuesta de democratización de los medios, *Nómadas*, Nº. 21, p. 40-52.
GARCÍA LÓPEZ Javier (2015), *Publicidad, comunicación y cultura. Perspectivas teóricas para el estudio de la publicidad*, Barcelona, Editorial UOC.
GONZÁLEZ Ana Cecilia (2014), "La extimidad amenazada." *Ética&Cine Journal* 4.2, p. 23-29.
LACAN Jacques (1959-1960 [2009]), *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, caps. VII-XII.
MEAD George Herbert (1982), *Espíritu, persona y sociedad*, Barcelona, Paidós.
ROULET Eddy (1987), L´articulation du discours en français contemporain, Berne, Pete Lang.
ROULET Eddy (1999), *La description de l´organisation du discourse*, Paris, Didier.
TELLO **DÍAZ** Lucía (2013), Intimidad y «extimidad» en las redes sociales. Las demarcaciones éticas de Facebook, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, Nº 41, p. 205-213.
TRAPERO DE LA VEGA José Ignacio (2009), *PublicidADD en la sociedad de la imaginación: Analogías, datos y digitalizaciones*, Madrid, Fragua.

Citas de *tweets*

César Brito, César (CesarBritoGlez) “Que mucho respeto y tolerancia y tal. Pero tener esto bajo el mismo techo que Cortázar y Dostoievsky #EsETA.” 22 Mayo. 2014, 14:43. Tweet.
Currické (currice) “La voy a pensar muy fuerte a ver que pasa... 😉.” 1 Julio. 2015, 16:45.Tweet.
De Uralde, Juan López (juralde). “Escuchar #LaCafeteraDeRadiocable aunque sea en diferido #Esbien @radiocable.” 14 Octubre. 2015, 10:28. Tweet.
Jr. G (Kracian_92) “Pena de cárcel para los que cambian el imperativo por el infinitivo #YA #EsETA.” 24 Junio. 2015, 17:48. Tweet.
Ortografía (0RTOGRAFIA). “Los que escriben "sip", "nop", "yap" y otras palabras similares, ¿tendrán hipo o algún problema neuronal?.” 4 Junio. 2014, 4:01. Tweet

LA SINALEFA EN ESPAÑOL, EN CHECO Y EN ESPAÑOL CHECO[25]

Štěpánka Černikovská
Univerzita Karlova v Praze

Abstract
The paper focuses on the realization of consecutive vowels between words, in Spanish pronounced usually as diphthongs (more rarely triphthongs), i. e. synalepha, in Czech as sequences with some form of the glottal pronunciation, mostly glottal stop [ʔ]. Being so, there arises a strong reason to believe that in *Czech Spanish* the glottal stop continues to fulfil its role as word or morpheme separator. The qualitative analysis of *Czech Spanish* production of 22 advances speakers of Spanish, in comparison with a control group of three Spanish native speakers, provides more data to support this hypothesis. The study shows that synalepha, a common phenomenon in Spanish phonetics, is in *Czech Spanish* realized mostly as a sequence of vowels separated by some degree of creaky voice (non-modal phonation).

Key words: phonetics, Czech, Spanish, synalepha, glottal stop, creaky voice.

1. Introducción

En cuanto al movimiento de la calidad vocálica se suelen distinguir entre las que están dentro de una palabra (diptongos/hiatos como *diurno*, *país*, relativamente) y las que están entre palabras consecutivas (*su‿hombre*). Las que están dentro de la palabra, a pesar de aparecer un número más bajo de estas estructuras en checo (KRÁLOVÁ, 1998:13), no parecen causar muchos problemas en hablantes checos que adquieren el español como lengua extranjera. Sin embargo, en las posiciones que están entre palabras distintas sucede que los hablantes (especialmente los menos avanzados) llegan a realizaciones poco naturales.
Como todavía no se ha investigado este fenónemo en los hablantes checos de español como lengua extranjera, salvo por las intuiciones de maestros e instructores de español en Chequia o usuarios de ambas lenguas, no hay datos que ilustren este fenómeno fonético en *español checo*. Sin embargo, de los estudios más recientes de la tan mencionada *constricción glotal* en checo (VOLÍN, 2012; BORTLÍK, 2012) así como de vademécums teóricos (PALKOVÁ, 1994:55, 128-9, 325-7; ROMPORTL, 1973:85, 101, 125; HÁLA 1962:280, 358-360) se puede indicar que siendo la constricción glotal un elemento funcional en las secuencias vocálicas checas, en el *español checo* podrá ser infiltrada con precición por alguno de sus tipos. Ilustrar su forma de manera más detallada es el objetivo de este trabajo, utilizando algunos recursos de la fonética experimental.

2. Sinalefa versus oclusión glotal

Aunque los sistemas fonemáticos del checo y del español comparten muchos rasgos similares en cuanto a las vocales, cuando estas aparecen entre dos palabras, o en menor medida entre tres palabras, sus estrategias difieren mucho. En general, las secuencias vocálicas en español tienen forma de hiato (es decir dos vocales heterosilábicas, por ejemplo: *país*) o de diptongo

[25] Este estudio es una parte de la tesis doctoral de la autora.

o triptongo (dos o tres vocales tautosilábicas, por ejemplo: *viudo*, *sitiéis*[26]), en ambos casos usualmente formando un enlace sin ningún tipo de obstrucción en la secuencia vocálica. Esto sirve también para casos en los que las vocales se muestran al final y el comienzo de palabras consecutivas: aparece la sinalefa. En este conjunto se suelen notar los casos en los cuales ocurren dos monoptongos adyacentes, que resultan en un único segmento vocálico, o algún tipo de combinación de dos vocales distintas en cuanto al timbre o la acentuación, que llegan por sinalefa a la formación de *nuevos* diptongos o triptongos (*ni‿una sola*, *fue‿instalado*) y a su vez dan luz a las codas silábicas complejas (*la inspectora* [la͡ins.pek.ˈto.ɾa], *tu inspectora* [tu͡ins.pek.ˈto.ɾa]) (RAE, 347-8). Sin embargo, este recurso, aunque corresponde al principio de economía en la pronunciación, no sirve para otras lenguas.

En checo (como en alemán) se prefiere separar las vocales tanto entre palabras (*uʔokna* "cerca de [la] ventana"), como entre morfemas, que a veces pueden llegar a una lexía distinta (*proudit* "fluir, circular"- *proʔudit* - "ahumar, acecinar"). Así funciona como un recurso demarcativo de unidades que llegan a un significado. Además, este fenómeno funciona en relación con los estilos del habla (VOLÍN, 2010:62-63), lo que significa que la posibilidad de sinalefa no es elimitada y aparece con mucha frecuencia en un estilo *descuidado*[27] que carece de recursos demarcativos entre palabras o morfemas, por ejemplo: en lugar de la pronunciación *neobvyklý* "extraordinario " [ˈneʔobvɪkliː] aparece la forma [ˈneobvɪkliː]. Sin embargo, el uso de la oclusión glotal en checo es propio del hablante estándar (DUBĚDA, 2005:136) y culto (PALKOVÁ, 1994:325) para evitar la resilabación de segmentos en contacto. También hay lenguas en las que el uso de la oclusión glotal es puramente facultativo, como en croata: la oclusiva glotal entre las vocales de las dos palabras siguientes se puede (o no) usar para separarlas, por ejemplo: *i òn̏da* ("y después") [iːʔôn̏da] (LANDAU et al., 1999:68).

Al contrario, en español se documenta la [ʔ] como un fenómeno dialectal, *fruto de contacto lingüístico* con las lenguas indígenas que poseen la oclusión glotal en su inventario de fonemas, que en comunidades bilingües en México, Paraguay y algunas partes de la Argentina y Bolivia sirve para "marcar lindes entre palabras y, esporádicamente, entre sílabas". En aquellas comunidades podemos encontrar las pronunciaciones como *mi hijo* [miˈʔi.ho] (RAE, 2010: 141, 331)[28]. Salvo estos casos, se puede constatar que la sinalefa es un recurso predominante porque se nota incluso en las secuencias dentro de las palabras, como en lexías producidas por derivación o composición con bases cultas, por ejemplo: *pre<u>in</u>scribir*, *macro<u>in</u>strucción*; tanto como entre palabras donde puede alcanzar hasta cinco elementos, por ejemplo: *partió en Europa* (RAE, 2010: 15, 331), aunque estas estructuras no son las más frecuentes en español (RAE, 2010: 297). En otras palabras, la oclusión glotal es un medio prosódico que la mayoría de hablantes españoles no realiza por una tendencia fuerte hacia la sinalefa.

---

[26] Pero en lexías análogas, como *confiéis*, puede aparecer un hiato seguido de diptongo (RAE:340).

[27] En checo *nedbalý mluvní styl* que explica que en lugar de la pronunciación de las secuencias de consonante seguida de una vocal: *s Evou* "con Eva" [sʔevo͡u] aparece la forma [sevo͡u], etcétera.

[28] En algunos dialectos de español, por ejemplo en el español andino, amazónico peruano, los hablantes bilingües realizan la glotalización no solo entre palabras, sino también en el hiato (RAE, 2010:331).

3. La realización de las sinalefas por hablantes checos de español

Para examinar las secuencias vocálicas entre palabras, las sinalefas, del español checo hay que tener en cuenta el hecho de que estas formas representan en español numerosas combinaciones, ya que el español prefiere la estructura silábica del tipo CV (consonante-vocal), y el encuentro de dos vocales entre dos palabras aleatorias es más probable en español que en checo. Además, incluso la pronunciación culta puede llegar a varias formas, en relación con el tipo de habla, el ritmo de la articulación de cada hablante, que es lo más importante especialmente en las secuencias de las vocales idénticas (veáse Tabla 1 del siguiente apartado).

Por eso, para ver las tendencias en la pronunciación de sinalefas del español checo hay que seleccionar algunos tipos representantivos y obtener su realización en unas condiciones controladas.

3.1. Métodos

Para los objetivos de este trabajo se utilizó un *corpus* del texto leído, incluyendo las pronunciaciones de tres hablantes nativos de varias localizaciones del mundo hispanohablante (España: Madrid, Granada; México) como punto de referencia y 22 hablantes checos, cuidadosamente seleccionados para el experimento. Todos los sujetos eran universitarios entre 20 y 30 años, y sus pronunciaciones fueron grabadas bajo condiciones controladas, sin que conocieran el motivo de la investigación.[29]

En cuanto al material léxico, la selección de las secuencias vocálicas consistía en la combinación de las vocales idénticas (se supone una realización de la única vocal, prolongada como máximo) y las combinaciones de vocales diferentes que al acercarse forman un diptongo o simplemente un enlace entre dos vocales fuertes. Siguiendo las restricciones combinatorias, fonotácticas y las de la frecuencia de tales combinaciones (no se puede utilizar, por ejemplo, la conjunción *o* en combinaciones *o-ó* porque en ese contexto la conjunción *o* se convierte en la *u*), entran en juego las combinaciones con la *a*, *e*, y en un único contexto también la *i*.

Así, el estudio se concentra en tres tipos de secuencias vocálicas:
(1) dos monoptongos idénticos (las vocales *a* y *e* en combinaciones átona-átona, átona-tónica, tónica-átona; la vocal *i* solo en la última combinación; tabla 1);
(2) diptongos crecientes y decrecientes (con segmentos idénticos[30]) que incluyen la semivocal [i̯] y forman sílabas átonas dentro de dos palabras (tabla 2);

[29] Las grabaciones de españoles y de checos se obtuvieron en el laboratorio fonético de Fonetický ústav de la Universidad Carolina de Praga y en los espacios acústicamente ajustados para tal tipo de grabación. Se hizo un esfuerzo especial para que cada hablante leyera el texto bajo las mismas condiciones, en el mismo orden, etcétera. Los hablantes no sabían cuál era exactamente el objeto de la investigación para mantener su ritmo de habla lo más natural posible.

[30] Con la *estructura idéntica* se quiere indicar que para los objetivos de este estudio al diptongo [ai̯], por ejemplo, le corresponde el diptongo [i̯a], en tal sentido que consisten en los mismos *targetes* vocálicos en orden opuesto. Siguiendo la transcripción de RAE (2011), se transcriben los diptongos con la vocal satélite [i̯], aunque en el segundo ejemplo es posible usar el símbolo [j].

(3) las combinaciones con la conjunción *y* (tabla 3), que hemos separado de la categoría (2) presumiendo que su carácter sintáctico puede influir en los checos, aunque formalmente crea el diptongo creciente o decreciente con la vocal adyacente.

Las lexías concretas usadas en el experimento se ilustran en las tablas siguientes, que también indican el resultado según las normas gramáticales, en otras palabras, el supuesto resultado de la fusión de aquellos segmentos en los contextos dados.

Monoptongos entre dos palabras		
xx	Xx	xX
[a] + [a] → [a] *una agencia* → ['ũ.na.'χen.θia]	[á] + [a] → [a ~ aa ~ aː] *está aquí* → [es.'ta(a~ː).'ki]	[a] + [á] → [a ~ aa ~ aː] *hasta Ávila* → ['as.'ta(a).βi.la]~['as.'taː.βi.la][31]
[e] + [e] → [e] *este espejo* → ['es.tes.'pe.χo]	[é] + [e] → [e ~ ee ~ eː] *qué es* → ['kes]~['kees]~['keːs]	[e] + [é] → [e ~ ee ~ eː] *de él* → ['del]~['deel]~['deːl]
		[i] + [í] → [i ~ ii ~ iː] *mi hijo* → [ˈmi.χo]~[ˈmii.χo]~[ˈmiː.χo]

Tabla 1. Las lexías incluidas en el experimento. Los monoptongos idénticos entre dos palabras, en varias combinaciones: *xx* - dos átonos (a la izquierda), *Xx* - tónico-átono (la columna media), *xX* - átono-tónico (a la derecha).

Aquí, lo que más destaca es la variabilidad de la realización de estas vocales límite, lo que, por un lado, está en relación con estilos de habla (RAE, 2010: 340-342, para el checo VOLÍN, 2010: 62-63: las formas más reducidas, como en el ítem *está aquí* [es.ˈta.ˈki], son típicas de un estilo relajado, sin énfasis. En cambio, la pronunciación de las dos vocales en este mismo contexto sería una propiedad del discurso formal o enfático.
En las otras áreas del experimento, como muestran las tablas 2 y 3, la fusión llega a la forma canónica sin muchas dudas.

decrecientes			**crecientes**		
[a] + [i]	→ [ai̯]	*gusta Italia*	[i] + [a]	→ [i̯a]	*casi antiguo*
[e] + [i]	→ [ei̯]	*de idiomas*	[i] + [e]	→ [i̯e]	*mi hermano*
[o] + [i]	→ [oi̯]	*pido informaciones*	[i] + [o]	→ [i̯o]	*mi oferta*
sílabas acentuadas ⇨			[u] + [i]	→ [u̯i]	*su hijo*
			[i] + [u]	→ [i̯u]	*ni una*

Tabla 2. Las lexías incluidas en el experimento. Los diptongos decrecientes y crecientes que incluyen la vocal alta *i*. Excepto las dos combinaciones de las vocales altas i-u, todas crean una sílaba átona dentro de las dos palabras.

[31] La transcripción de estas frases sigue las reglas del español peninsular y AFI (IPA), sin embargo, no ilustra todos los detalles propios de la transcripción fonética estrecha, ya que estos rasgos no son relevantes para nuestros propósitos. (Se trata, por ejemplo, de la realización del fonema /s/ que depende de la problemática de los sistemas distinguidor y no distinguidor.)

***y* + V**			**V + *y***		
[i] + [u]	→ [i̯u]	*y usted*	[a] + [i]	→ [ai̯]	*vieja y frágil*
[i] + [e]	→ [i̯e]	*y escucha*	[e] + [i]	→ [ei̯]	*vive y trabaja*
			[o] + [i]	→ [oi̯]	*Gonzalo y Tomás*

Tabla 3. Las lexías incluidas en el experimento. Los diptongos creados por una vocal con la conjunción *y*, que puede funcionar como el primer constituyente (la columna de la izquierda) o el segundo constituente (la columna de la derecha).

En total, de todo el *corpus* se seleccionaron 440 *tokens* valiosos desde el punto de vista de la precisión articulatoria y perceptiva y, según espectogramas y análisis auditivos se indicó que tipo de enlace (constricción glotal ʔ, sinalefa entre dos vocales fuertes, diptongo) aparece en cada token.

3.2 Resultados

En los análisis destaca el hecho de que en contraste con la existencia de sinalefas, que es relativamente fácil de detectar, en cuanto a la separación de elementos se nota no solamente una [ʔ], oclusión glotal, sino un par de ellas, formando una serie de segmentos caracterizados por la fonación *rota*[32], que se aplica como elemento separador de varias maneras: desde obvios diptongos acompañados por una voz rota[33] (voz quebrada, tan mencionada *creaky voice* en inglés), una secuencia de oclusiones glotales ligeras, sobre una secuencia corta de fuertes constricciones, hasta una única constricción prominente: se nota que se trata de una fonación *no modal*. Como todas estas modificaciones articulatorias están constituidas por algún tipo de constricción glotal (ora ligera, ora fuerte), se describe en nuestros datos como R[34] a cada obstáculo de carácter glotal que aparece entre las secuencias vocálicas investigadas.

3.2.1 Monoptongos

Primero consideremos las pronunciaciones nativas de las estructuras investigadas: *una agencia* (1), *este espejo* (2), *mi hijo* (3), *está aquí* (4), *qué es* (5), *hasta Ávila* (6), y por último *de él* (7), siendo transcrita solamente la sílaba relevante para este estudio:

(1) *aa* en *una agencia* [u.nã.χɛn̪] ~ [u.na.χen] ~ [ũ.na.xɛn̪];
(2) *ee* en *este espejo* [es̪.tes̪] ~ [es̪.tes̪];
(3) *ií* en *mi hijo* [mi͡i.χo] ~ [mĩ.χo] [35];

[32] En checo *třepená fonace*, en inglés *creaky voice*.
[33] El término para este específico tipo de fonación viene de Gil (2007, p. 217); durante ella aumenta la compresión muscular en las cavidades laríngeas y baja la frecuencia fundamental hasta que sea audible cada uno de sus ciclos, lo que resulta en su típico efecto perceptivo de ronquedad.
[34] R como *ráz* en checo, seleccionado como un símbolo útil para la representación de todos los tipos de constricción glotal en las figuras siguientes.
[35] En estos casos, típicos del hablante de Andalucía, aparece una única calidad vocálica en dos pulsos, observables en la intensidad del sonido, pero aún así dentro de una única sílaba. La diferenciación entre la realización de las dos y de la única vocal a veces resulta difícil, al incluir ejemplos como ese; en general, consideramos como parámetros de otra entidad vocálica la duración de los segmentos, el movimiento del tono y la intensidad, todos en conjunto con aspecto perceptivo. A veces resulta útil el movimiento del tercer formante F3.

(4) *áa* en *está aquí* [es̪.ta.kiː] ~ [es̪.taː.kiː] ~ [es̪.taː.ki];
(5) *ée* en *qué es* [keːs̪] ~ [kee͡s̪] ~ [keː s̪];
(6) *aá* en *hasta Ávila* [taʔˈa] ~ [ˈtaː.βi̯] ~ [ˈtaː.βi̯];
(7) *eé* en *de él* [ˈð̞eːl] ~ [ˈd̪e͡el] ~ [ˈð̞eːl].

Aunque la pronunciación de otros segmentos varía, por ejemplo en la nasalización, cantidad vocálica, cierre o abertura de las vocales en proximidades de la consonante velar [x] o uvular [χ], la realización del segmento /s/, etcétera, las secuencias vocálicas entre estas lexías confirman la tendencia a crear monoptongos (en caso de las vocales átonas, menos en la combinación átona-tónica/tónica-átona) o monoptongos alargados (en las combinaciones tónica-átona y átona-tónica). En una única ocasión apareció una pronunciación glotalizada, introduciendo el nombre propio *Ávila*.

En cambio, en los hablantes checos (Figura 1) no se observa una tendencia similar: por el contrario, aparece un número significante de realizaciones glotalizadas entre las dos palabras, de acuerdo con lo presupuesto, excepto *qué es*, la única estructura realizada unánimemente como única vocal alargada. Los monoptongos no alargados en las dos secuencias de vocales átonas aparecen también, pero solo en el 14% de los casos en ambas estructuras (*ee*, *aa*). Se nota el uso de la oclusión glotal hasta el 55% en *una agencia*, en las mismas vocales con otro esquema acentual (*aá*) incluso el 73% de los casos.

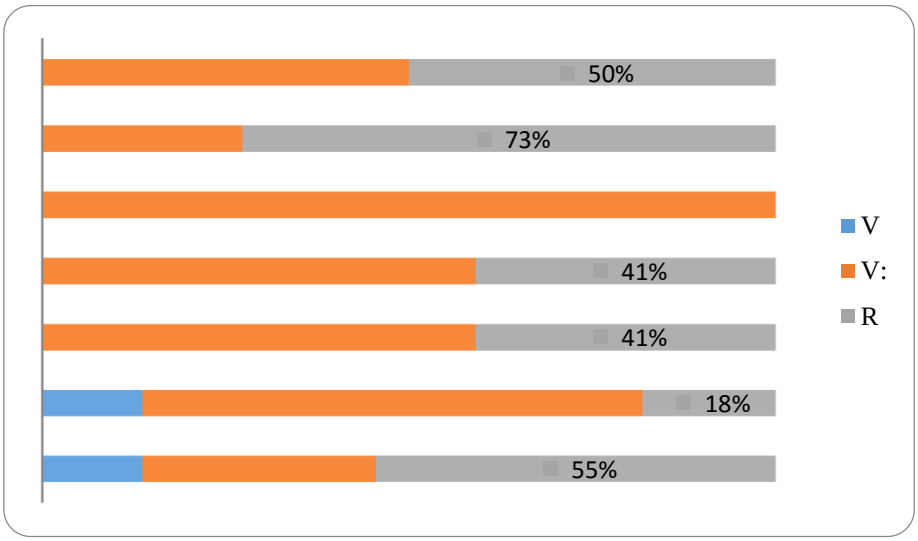


Figura 1. Las realizaciones de los monoptongos españoles *a-a, e-e, i-i, á-a, é-e, a-á, e-é* entre dos palabras por los hablantes checos. La única secuencia vocálica *ée* es pronunciada unánimemente como una vocal larga (**V:**), en otras combinaciones se utiliza con mayor medida algún tipo de construcción glotal (**R**), que se manifiesta porcentualmente, la única vocal se usa solo escasamente (**V**).

Así, de los datos se puede deducir que aunque la pronunciación de los monoptongos consecutivos entre dos lexías parece bastante variable en ambos grupos de hablantes, queda claro que en los checos se utiliza la *voz rota* en considerable (o incluso mayor) medida en algunos contextos, predominando en los otros la vocal alargada.

3.2.2 Diptongos decrecientes y crecientes

En comparación con los monoptongos del apartado anterior, las realizaciones de diptongos, tanto crecientes como decrecientes, aparece en un considerable menor grado de variación en los hablantes españoles nativos. Las estructuras analizadas incluyen las secuencias en *gusta Italia* (8), *de idioma* (9), *pido informaciones* (10) como ejemplos de los diptongos decrecientes, y *casi antiguo* (11), *mi hermano* (12), *mi oferta* (13), *su hijo* (14), *ni una* (15), siendo los diptongos crecientes.

(8) *ai* en *gusta Italia* [ta͡i];
(9) *ei* en *de idioma* [de͡i] ~ [d̪e͡i];
(10) *oi* en *pido informaciones* [d̪oⁱn.] ~ [d̪oⁱn];
(11) *ia* en *casi antiguo* [sⁱan] ~ [sⁱãn] ~ [sⁱãn];
(12) *ie* en *mi hermano* [mi͡eɾ] ~ [mi͡ẽɾ] ~ [mi͡ᵉɾ];
(13) *io* en *mi oferta* [mi͡o];
(14) *ui* en *su hijo* [ˈsu͡i] ~ [ˈsᵘɪ];
(15) *iu* en *ni una* [ˈni͡u];

Como anteriormente, se puede observar que las realizaciones nativas varían en cuanto a los segmentos obstruyentes, pero las secuencias vocálicas se realizan de la misma manera: se diptonguizan en todos los casos, con una reducción de la vocal satélite más o menos notable. Más se nota la reducción de la [i͡] en las sílabas (así mismo creadas) átonas dentro de las palabras de dos o más sílabas (*ˈcasi anˈtiguo*, *ˈpido informaˈciones*, *mi herˈmano*), menos en las secuencias con vocales tónicas (*ni ˈuna*), pero no exclusivamente (las realizaciones reducidas en *su ˈhijo*).

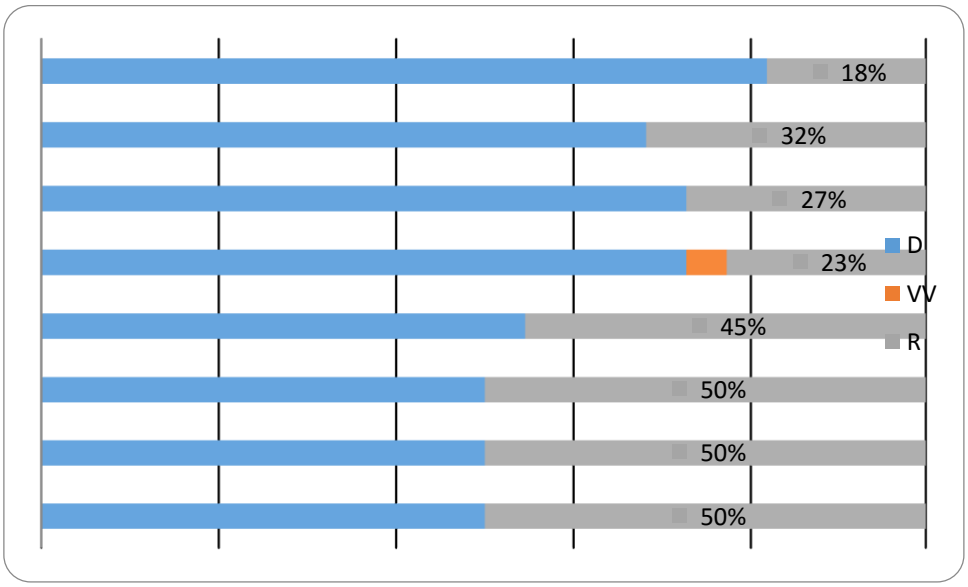


Figura 2. Las realizaciones de los diptongos españoles *iu,ui, io, ie, ia, oi, ei, ai* entre dos palabras por los hablantes checos. En las secuencias *iu, ui, io, ie* y menos en *ia* predomina el diptongo, pero en el resto la constricción glotal (R) representa la mitad de las realizaciones.

Mientras las pronunciaciones nativas de estas secuencias vocálicas no indican ningún tipo de *voz rota*, en los hablantes checos aparece con frecuencia y afecta a todas las estructuras en el experimento. En los casos de contextos para diptongos decrecientes, hasta 50% de los checos que participaron en la muestra realizaron la secuencia entre palabras con una oclusión glotal, en otros casos menos, pero aún significante, en menor medida apareció en la estructura *ni una* (18%). Pero en comparación con las realizaciones de monoptongos del apartado anterior, aquí no aparecen en ninguna estructura en más de la mitad de los casos, siendo siempre la forma predominante la de diptongo. Escasamente aparecen las dos vocales en una pronunciación hiática, como [mi eɾˈmãno]. Así, estas pronunciaciones en general pueden ser consideradas como las más cercanas a la producción española nativa.

3.2.3 La conjunción *y*

De los tres tipos en juego esta combinación representa el mayor grado de variabilidad: primero concentremonos en los diptongos crecientes, que en el experimento siguen (16) una vocal acentuada (*está aquí y escucha*), o (17) una vocal átona (*aquí traigo el chocolate y usted no tiene hambre*).

(16) *íye* en *aquí y escucha* [ˈkie͡s.] ~ [ˈkiːʲes] ~ [ˈ ki.ʔi̯es.];

(17) *eyú* en *chocolate y usted* [te.ʲús.] ~ [te.i̯ús] ~ [te.‿i̯ús.].

En las realizaciones españolas no aparece un elemento desconectador, salvo el único ejemplo en (16), en el cual el hablante nativo quiso enfatizar la frontera léxica. En otros casos prevalece la unión entre los elementos participantes, que tiene la forma de diptongo (una vocal satélite + una vocal plena) o de un sonido palatal muy reducido [ʲ]. Así en conjunto se forma un enlace sin ruptura (escasamente un triptongo) con la vocal de la palabra anterior a la conjunción *y*.

De todos modos, en los hablantes nativos la segunda parte de estas estructuras vocálicas (quiere decir después de la vocal tónica de *aquí*, o de la vocal átona de *chocolate*) siempre tienen forma de un diptongo, con el primer elemento más o menos reducido ([ʲ] o [i̯]). En cambio, como se puede ver en la figura 3, las mismas secuencias en español checo no parecen tan continuas. El 41% de las realizaciones de *y‿e* representan una secuencia que se acerca a algún modelo nativo, reduciendo las vocales en un diptongo, mientras el 59% incluye la constricción glotal en alguna forma. En el segundo caso (*y‿u*) el tanto por ciento de las obstrucciones de origen glotal es menor, pero significante (el 41% en total).

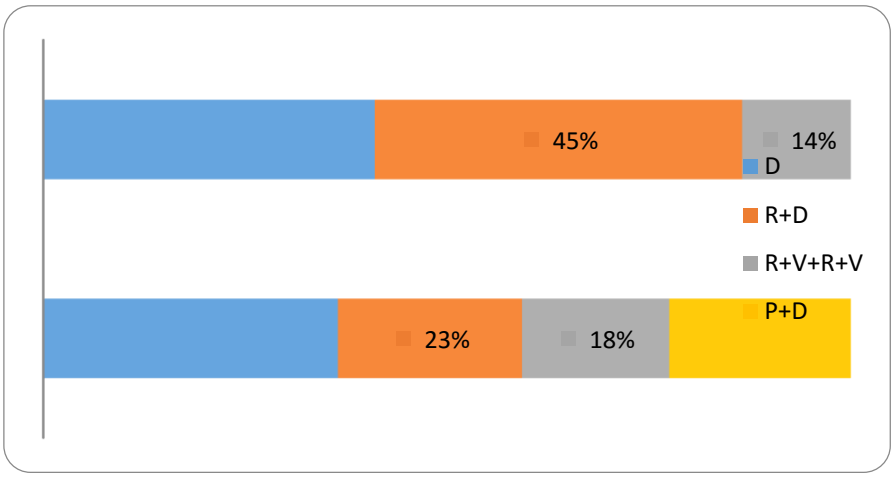


Figura 3. Las realizaciones del diptongo creciente formado por la conjunción *y*: diptongos (D), diptongos iniciados por la constricción glotal (R+D); diptongos que vienen después de una pausa, pero sin la constricción glotal (P+D); dos vocales, ambas iniciadas por la constricción glotal (R+V+R+V).

En algunos casos la secuencia no está dividida por una oclusión glotal, sino - al contrario - por una mínima pausa, dentro de la cual se genera la voz, empezando a vibrar las cuerdas vocales gradualmente. Este fenómeno se denomina el *ataque suave* (en checo *měkký hlasový začátek*, en la figura 3 la porción morada). Esta realización sí es típica para el español nativo (aunque en otros tipos de contexto).

Entre otras realizaciones españolas en el experimento figuran las que tienen diptongos decrecientes, estando representado por las estructuras *vieja y frágil* (18), *vive y trabaja* (19), y *Gonzalo y Tomás* (20).
(18) *ai* en *vieja y frágil* [χəi̯] ~ [χaⁱ] ~ [χai̯]
(19) *ei* en *vive y trabaja* [βe̞i̯] ~ [βe̞.ʔi] ~ [βe̞ʲ]
(20) *oi* en *Gonzalo y Tomás* [loi̯]

Los ejemplos ilustran la tendencia a la reducción de la vocal satélite, empañado por la conjunción *y*, por un lado, y por otro el esfuerzo a emfatizarla usando la oclusión glotal en *vive y trabaja*. Salvo este caso, el predominio de diptongos decrecientes en las realizaciones de la *y* precedida por un segmento vocálico parece confirmar, otra vez, la tendencia a agrupar las vocales en tal contexto en un único diptongo.

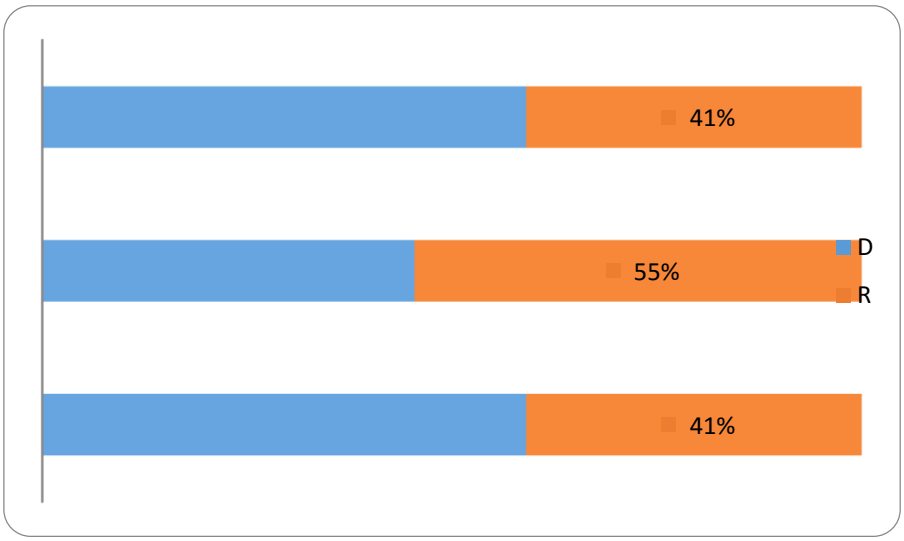


Figura 4. Las realizaciones del diptongo decreciente formado por la conjunción *y*: diptongos (D), algún tipo de constricción glotal (R).

En la muestra del *español checo* (Figura 4) se puede apreciar una estrategia semejante en significantemente menor medida, alternando con el uso de la *voz rota*. Las realizaciones con esta fonación cuentan con el 55% en el contexto verbal (*vive y trabaja*), en el cual aparece en un caso del hablante español nativo, y con el 41% en los otros dos contextos. Los datos indican (aquí y en otras figuras) que se trata de los mismos hablantes que (no) realizan la oclusión glotal de manera sistemática en este tipo de contextos vocálicos.

4. Conclusión

En cuanto al fenómeno de sinalefa en ambos sistemas, se puede ver la discrepancia entre su papel dominante en español y la tendencia a segmentar las análogas secuencias vocálicas con algún tipo de constricción glotal en checo. Los variables sistemas del *español checo* están por tanto afectados por los dos extremos.

Según los resultados de este trabajo la constricción glotal sigue siendo un componente importante de la pronunciación del *español checo*, sobre todo en algunos contextos específicos. Por ejemplo en los diptongos, especialmente en un contexto más complejo, en combinación con otras vocales adyacentes (*aquí y escucha*) prevalece el uso de la oclusión glotal [ʔ], a veces incluso separando cada vocal en la secuencia, la que los nativos suelen pronunciar como un triptongo. Frecuentamente la separación está marcada por la fonación del tipo *creaky voice*, la *voz rota*, durante la considerable porción dentro del transcurso de la secuencia vocálica.

En conclusión, los resultados de este estudio indican así un esfuerzo inconsciente para realizar estas secuencias vocálicas con la mayor precisión posible, con intención de mantener la estructura sintáctica, de esmero de la fonética: el ritmo del habla y la segmentación del material fónico responden al sistema checo.

Bibliografía

BORTLÍK Jakub (2012), *The function of glottalization of word-initial vowels in Czech and English*, tesina de la licenciatura (Mgr), Olomouc, UP.
ČERMÁK Petr (2015), *Fonetika a fonologie současné španělštiny*, Praha, Karolinum.
DUBĚDA Tomáš (2005), *Jazyky a jejich zvuky. Univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii*, Praha, Karolinum.
GIL Juana (2007), *Fonética para profesores de español: De la teoría a la práctica*, Madrid, Acro/Libros.
HÁLA Bohuslav (1962), *Uvedení do fonetiky češtiny na obecně fonetickém základě*. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd.
KRÁLOVÁ Jana (1998), *Kapitoly ze zvukového rozboru španělštiny (na pozadí češtiny)*, Praha, Karolinum.
LANDAU Ernestina et al. (1999, 2012_{11}), Croatian, *Handbook of the International Phonetic Association*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, p. 66-69.
PALKOVÁ Zdena (1994), *Fonetika a fonologie češtiny*, Praha, Univerzita Karlova.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010), *Nueva Gramática de la lengua española: Fonética y fonología*, Madrid, Espasa.
ROMPORTL Milan (1973), *Zákady fonetiky*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství.
VOLÍN Jan (2010), Fonetika a fonologie, in: HORYNA Mojmír (éd.), *Mluvnice současné češtiny 1*, Praha, Karolinum, p. 35-64.
VOLÍN Jan (2012), Jak se v Čechách „rázuje", *Naše řeč 95/1*, Praha, Ústav pro jazyk český AV ČR, p. 51-55.

GENERICIDAD EN EL PARADIGMA DEL SER HUMANO: *PERSONA* EN EL ESPAÑOL MEDIEVAL

Mihai Enăchescu
Universitatea din București

Abstract
The aim of this paper is to study the functioning of Spanish lexical units *hombre* and *persona* as generic terms of the lexical paradigm of the human being in Medieval Spanish. As we have seen in a previous paper dedicated to a detailed analysis of the paradigm 'homo'-'vir'-'mulier' in contemporary Romanian and Spanish, this lexical field has two hypernyms, *hombre* and *persona*; however their distribution is not aleatory, but it depends on the type of reference, syntactical function and the presence of certain contextual elements that present the feature /sex/.
Because *hombre* can rarely assume this generic meaning, it is interesting to follow its functioning in Medieval Spanish and its relation to *persona*, the lexeme which will assume the condition of hypernym, while *hombre* becomes its hyponym. A detailed analysis of the CORDE database will allow us to identify the most propitious contexts for the apparition of *persona*.

Key words: hombre, persona, Medieval Spanish, hypernym, hyponym.

0. Introducción

Esta investigación se propone estudiar el funcionamiento de las unidades léxicas *hombre* y *persona* como términos genéricos del paradigma léxico del ser humano en el español medieval. Para mejor entender el funcionamiento de estas unidades léxicas dentro del campo léxico correspondiente, cabe mencionar brevemente la historia de esta estructura.

En latín, *homo* era el término genérico de una estructura tríadica y tenía el significado 'ser humano'. En este sentido, se podía aplicar tanto para designar hombres como mujeres, según se puede comprobar en las citas de más abajo.

mares homines, Plt., Poe., 3111

homines feminae, Aug., Ciu. D. 3, 3

mater, cuius ea stultitia est, ut eam nemo hominem (=une créature humaine) appellari possit; Cic., Clu., 70, 199 (apud DELL)

Los co-hipónimos de *homo* son *vir* (« homme, par opposition à femme »; cf. DELL) y *mulier* («femme, au sens général du mot»; cf. DELL). El siguiente ejemplo es una muestra de la relación entre el hiperónimo, *homo*, y los hipónimos, *vir* y *mulier*:

homines plous V oinoursei virei atque mulieres; S.C. Bac. I, 19 (DELL)

Coseriu (1977:70-71) indicaba que el paradigma latino *homo // vir / femina*[36] se ha conservado, con unos significantes nuevos, pero guardando la estructura semántica latina, tal cual en español: *hombre // varón / mujer*. Sin embargo, según hemos visto en un estudio amplio (cf. Enăchescu 2012) dedicado a un análisis detallado del paradigma 'homo'-'vir'-'mulier' en el español y rumano contemporáneos, tanto *hombre* como *persona* son los hiperónimos del campo, pero su distribución no es aleatoria, sino depende del tipo de referencia, de la función sintáctica y de la presencia o ausencia de ciertos elementos contextuales que presentan el rasgo /sexo/. Normalmente *hombre* se usa como hiperónimo en contextos con referencia genérica, o en los casos de referencia inespecífica si el referente es negado. En todos los demás casos de referencia inespecífica o específica, *persona* es el único hiperónimo del paradigma, capaz de aparecer junto a sus co-hipónimos.

Dado que *hombre* puede asumir raras veces su significado genérico, es interesante observar su funcionamiento en el español medieval y su relación con *persona*, el término que va a asumir la condición de hiperónimo, mientras que *hombre* se convierte en su hipónimo. Un análisis detallado del corpus CORDE nos permitirá identificar los contextos más propicios de aparición de *persona*, analizar aquellas ocurrencias donde su aparición era imprescindible y la alternativa *hombre* no era posible.

Para este trabajo hemos elegido solo ejemplos de los textos literarios[37], para tener otra perspectiva sobre el funcionamiento de estos dos lexemas, puesto que se han hecho ya estudios[38] sobre el funcionamiento de *hombre* y *persona* en los textos jurídicos medievales (cf. Mihatsch 2015); su uso en este tipo de textos es mucho más abundante, debido a la influencia del derecho romano que se apoyaba en la distinción entre *persona* y *res*. Por ejemplo, en el siglo XIII encontramos 9823 ocurrencias de *persona* (singular y plural) en los textos jurídicos, frente a 3553 en todos los demás tipos de texto, literario y no literario. Como término jurídico aparece registrado en el corpus desde los más antiguos textos; así, en el siglo XII no hay ningún caso de *persona* en ningún tipo de texto salvo los jurídicos, donde aparece 1010 veces.

1. Origen de *persona*

Persona aparece en latín con el significado 'máscara de teatro'; después pasa a significar 'papel desempeñado por la máscara, personaje' y finalmente llega a tener el significado 'ser humano'. Con este significado ya aparece en Cicero: *ut mea persona semper aliquid uideretur habere populare* (Cic., Att.8, 11, D & 7. apud DELL). Es usado en el derecho romano donde la distinción entre *persona* y *res* era muy importante.

En español es un cultismo de introducción muy temprana, usado en todas las épocas y popularizado a partir del fin de la Edad Media (cf. DCECH). Tal y como lo hemos

[36] Coseriu habla de una estructura *homo // vir / fémina*, pero el término específico para indicar el adulto femenino debería ser *mulier*, ya que *femina* se puede aplicar también a animales, siendo *mas* su antónimo (cf. Matei 1999:49-50).

[37] Para la confección del corpus hemos considerado los textos del CORDE de los puntos 11. Lírica, 12. Narrativa y 13. Teatro, es decir la literatura escrita en prosa.

[38] Desgraciadamente mi desconocimiento del idioma alemán me ha impedido tener acceso a la integralidad del texto. Solo he podido usar los datos objetivos que se refieren al número de ocurrencias incluidos en las tablas y los datos proporcionados por la propia autora sobre el contenido de su artículo en una conversación privada.

mencionado anteriormente, es introducido en el siglo XII exclusivamente en los textos jurídicos (1010 ocurrencias). Su uso crece paulatinamente (13 376 atestaciones en el siglo XIII, 28 730 ocurrencias en el siglo XIV) para llegar a finales de la Edad Media a un número total de 332 081 ocurrencias registradas en el corpus del siglo XV (cf. Mihatsch, 2015: 583).

2. *Hombre* en el español medieval

Palabra patrimonial, *hombre* (antiguamente *omne*) está registrada abundantemente desde los orígenes del idioma. La inmensa mayoría de las ocurrencias, pertenecen, sin embargo, al significado 'ser humano de sexo masculino'. No nos proponemos un análisis detallado de los usos genéricos y específicos de *hombre* en los textos medievales, ya que el objetivo de este trabajo es el estudio del funcionamiento de *persona*. Sin embargo, no podemos proceder al análisis del corpus sin detenernos por un momento sobre este lexema también.

Parece ser que, al igual que en el español contemporáneo, el significado genérico se restringe al uso en contextos con referencia genérica o referencia inespecífica negada, según se puede ver en los siguientes ejemplos. En el primero aparece *omne* con referencia negada y, en el contexto inmediato, en plural en función de complemento de nombre que determina un sustantivo abstracto, *iuyzio* (juicio), característico de todos los seres humanos.

Otros muchos murieron aquel dia onrra de dios & a so seruiçio. Pero ningun ***omne*** *non se deue quexar de las cosas que dios faz. ca todas sus obras son buenas & derecheras. Mas segund el iuyzio de los* ***omnes*** *fue aquello grant marauilla.*

(1293, *Gran Conquista de Ultramar*)

En este segundo ejemplo aparece *omne* en singular en posición prototípica de sujeto, propia de la referencia genérica. Cabe mencionar la falta del artículo, innecesario en el español medieval en este contexto.

Dixo Digna: - Dígote de mí. Yo non quiero demandar mayor honra de la que avía, nin mayor lugar del que tenía, mas quiero buscar arte para tornar en mi dignidat. Ca tres cosas son en que deve ***omne*** *parar mientes:*

(1251, *Calila e Dimna*)

El tercer ejemplo es uno bastante singular; parece ser un caso único, cuando *hombre* con significado genérico aparece en el mismo contexto al lado de sus hipónimos, *varones* y *mujeres*.

Amiga señora, como quier que digan algunos que las mugeres no guardan bien secreto, fallece esta regla en algunas, ca Dios no fizo los ***hombres*** *iguales ni de un entendimiento ni de un sentido, mas de departidos sesos, tan bien varones como mugeres.*

(1300 – 1305, *Libro del cavallero Cifar*)

3. Análisis del corpus

3.1. Hasta el siglo XIV

El lexema *persona* aparece registrado en el corpus en 3 documentos, contando 16 casos. En el primer de los ejemplos que hemos escogido como representativos, observamos como *persona* se usa como sinónimo contextual de *omne*, presente también en el contexto anterior.

Mas commo era omne sabidor ouo sos amigos que enuiaua al Papa & alos cardenales & ganaron le que fuesse a la cort. E quando ouo de entrar enla corte fue y muy grant yent. & recibieron le muy onrradamientre commo a tan alta ***persona****.*

(1293, Gran Conquista de Ultramar)

Encontramos también un uso pronominal, con el significado de un pronombre indefinido negativo ('nadie'), parecido a la gramaticalización del fr. *personne*. Podemos comprobar aquí el comienzo de una gramaticalización que no llegó, sin embargo, a los mismos resultados que en francés. El uso que observamos en el ejemplo que sigue no podría aparecer en el español actual.

Amiga señora, (...) quiérovos yo dezir mi secreto, lo que nunca dixe a ***persona*** *del mundo, (...).*

(1300 – 1305, *Libro del cavallero Cifar*)

El ejemplo anterior no es singular; en 6) el lexema *persona* viene negado por el indefinido *ninguna*, formando así un sintagma equivalente a un pronombre de significado negativo.

Y fallava todos los suyos muertos y feridos en las tiendas, de manera que no fallava ninguna ***persona*** *de las suyas que lo acompañassen, sino un cavallero ferido que iva con él consejándole que fuyesse, que todos los suyos eran feridos y muertos.*

(1300 – 1305, *Libro del cavallero Cifar*)

Según se puede notar en el ejemplo 7), *persona* pasa a formar parte de una locución adverbial, en uso hoy en día también, cuyo significado es 'por uno mismo o estando presente' (cf. DRAE).

los otros que avían gana de servir al Rey, entendiendo que se libraría el fecho mejor y más aína, consejávanle que fuesse él mesmo en ***persona****. & él túvose por bien aconsejado & movióse dende con toda su gente para la tierra del Conde.*

(1300 – 1305, *Libro del cavallero Cifar*)

Otra situación cuando *omne* no se podría usar es cuando el antecedente es femenino; en este contexto *persona* destaca como la única solución viable. En el párrafo siguiente se usa *persona* como anáfora del sustantivo femenino *dueña*.

Entonces dixo la dueña:

En señal del grande y verdadero amor que vos tengo, vos fago señor de mi ***persona*** *y de toda aquella cibdad & de todo quanto tengo.*

(1300 – 1305, *Libro del cavallero Cifar*)

En plural hemos encontrado 12 casos en 4 documentos. A continuación hemos seleccionado dos ejemplos más representativos. La referencia es específica en los dos casos, debido a la presencia del numeral. Consideramos que, en este contexto, una sustitución por *omnes* sería imposible sin alterar el significado genérico del sintagma.

Et ellos fuéronse, et ayuntáronse en uno, et dixeron unos a otros: - Este rey ha matado de nos más de doze mill ***personas****, et ha destruido nuestra ley, et ha muerto nuestros saçerdotes, et agora descubriónos su poridad et avemos fallado carrera cómmo nos podamos vengar dél.*

(1251, *Calila e Dimna*)

La diferencia entre el fragmento 10) y el anterior es la presencia en el contexto inmediato de sus hipónimos: *omnes*, *mugieres* y *ninnos*. Cabe notar que en este contexto *omne* se usa con el significado específico.

E despues fue çercar Antiocha & tomo la diez & nueue dias de Mayo & fueron muertos xvij. mill ***personas*** *& mas dentro en la cipdat despues que fue tomada E fueron presos entre omnes & mugieres & ninnos de las ordenes & de los otros mas de cient uezes mil.*

(1293, *Gran Conquista de Ultramar*)

3.2. Siglo XIV

A lo largo del siglo XIV hemos encontrado en singular 17 casos en 3 documentos. Como se puede comprobar, el uso sigue esporádico y la frecuencia es muy baja. En el fragmento 11) se puede registrar un uso pronominal, con valor de pronombre indefinido negativo, reforzado por la presencia del adverbio negativo *non* y de los indefinidos *otra* y *mas*. Se crea de este modo un sintagma complejo de significado negativo, *non otra persona mas*.

E el mesmo le daua a comer & a beuer & non otra ***persona*** *mas.*

(c 1313 - c 1410, *Cuento de don Tristán de Leonís*)

Es muy parecido el ejemplo 12) con respecto al uso pronominal, la única diferencia es el determinante que acompaña el sustantivo *persona*, en este caso *ninguna*, reforzado, al igual que en el ejemplo anterior, por el indefinido *otra*. La presencia del complemento del mundo contribuye a la exclusión.

Et en lo quel dizía quel fazía mal el vino, que si por aventura alguna vez le cunpliesse por alguna cosa de estar apartado de las gentes por aquello quel dizía o por ál, que ella lo encubriría mejor que ninguna otra ***persona*** *del mundo.*

(1325 – 1335, Juan Manuel, *El Conde Lucanor*)

El fragmento 13) es una muestra de uso catafórico de *persona*, que anticipa un sustantivo con referente femenino, *señora*.

Ante uos digo mas que yo le demande el su amor & el me dixo que el su amor non podia el dar a otra ***persona*** */ saluo a su* <u>*señora*</u>

(c 1313 - c 1410, *Cuento de don Tristán de Leonís*)

En plural hemos registrado solamente 9 casos en 5 documentos. De estos, hemos elegido el ejemplo 14), pues aquí vemos su uso más característico, el de hiperónimo acompañado por sus hipónimos (*omnes* y *mugeres*); también hay que subrayar el significado especifico que adquiere *omne* en este contexto.

Et porque este libro es fecho en romance, que lo podrían leer muchas ***personas****, tan bien* <u>*omnes*</u> *commo* <u>*mugeres*</u>*, que tomarían vergüença en leerlo, (...), non fablaré en ello tan declaradamente commo podría, pero el que lo leyere, si muy menguado non fuere de entendimiento, assaz entendrá lo que a esto cunple.*

(1325 – 1335, Juan Manuel, *El Conde Lucanor*)

3.3. Siglo XV

El uso de *persona* crece de manera espectacular en el siglo XV. En singular se documentan 789 casos en 35 documentos. Claro está que el número de texto del siglo XV es superior al de los siglos anteriores, pero el crecimiento es tan espectacular que lo podemos corroborar con el aumento real de las situaciones de uso de *persona*.

Tampoco faltan de las ocurrencias del siglo XV las situaciones de uso de *persona* con referente femenino, tanto anafórico como catafórico. Así pues, en 15) la anáfora es *Medea*, nombre propio que designa una mujer.

acordauan todos de dar su boto a <u>*Medea*</u> *por tres cosas/ La primera por la mercet que les hizo en averlos de resucitar/ La segunda por ser* ***persona*** *que en estima de muy grand discrecion era tenjda. La tercera porque a ella tanto y mas que a ninguno del amor estaua agrauiada*

(1470 – 1492, Juan de Flores, *Triunfo de amor*)

En 16) la catáfora es *Infanta*, un sustantivo que designa un ser femenino, la hija del Rey. En este ejemplo el lexema analizado pasa a formar parte de un sintagma nominal *persona de tan alto lugar*, que se podría analizar como un modismo ‘persona noble, perteneciente a la realeza’.

*Don Gandales -dixo la Reina-, mucho me pesa desto * que Agrajes quiere, y hablarlo [he] * con el Rey; y si mi consejo toma, no irá de aquí esta Infanta sino casada como* ***persona*** *de tan alto lugar.*

(1482 – 1492, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, libros I y II)

Por primera vez se registra un uso de *persona* con referente masculino; hasta ahora en estos contextos se utilizaba *hombre*. De este modo vemos como el uso de *persona* se generaliza y se está infiltrando en contextos reservados hasta ahora exclusivamente a su competidor. En 17) el referente es *Calisto*, un nombre propio que designa un varón.

No concibas odio ni desamor, ni consientas a tu lengua decir mal de ***persona*** *tan virtuosa como Calisto, que si conocido fuese...*

(c 1499 – 1502, Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*)

Sigue abundante en el siglo XV el uso pronominal de *persona*, según se puede ver en los siguientes dos ejemplos. En 18) el significado negativo destaca por el uso del adverbio *no*, que niega el verbo de la oración.

Oído por el señor el daño que avía rescebido, fue muy sañudo e tan feroz, que a todos los de su casa quiso matar; e retráxose aquel día a una cámara, que no quiso ver a ***persona****.*

(c 1400 – 1498, *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*)

En 19) aparece en una oración condicional introducido por *sin que*, la cual implica una condición negativa, resultando de este modo el uso de pronombre indefinido negativo.

Y partiendo de allí, llegaron a la cibdad de Sobradisa y fuéronse derechamente a los palacios, sin que ***persona*** *los conosciesse, y descavalgando de sus cavallos entraron donde Amadís y Agrajes, que ya sanos de sus feridas eran, y estavan con la nueva y fermosa Reina.*

(1482 – 1492, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, libros I y II)

En plural también se registra un aumento espectacular, aunque no tanto como en singular; llega el número total de ocurrencias a 329 casos en 25 documentos.

El ejemplo 20) es una muestra de la posibilidad de aparición en el mismo contexto acompañado por sus hipónimos, *omes* y *mugeres*, lo que *hombre* sería incapaz de hacer.

E por quanto ay muchas ***personas****, así omes como mugeres, que tienen que sy mal han, que non les viene synón porque de nesçesario les avía de venir, llamando a esto tal ventura, fado e fortuna, o dicha buena o mala, diziendo:*

(1438, Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*)

Se usa en el ejemplo siguiente con referencia específica, determinado por el numeral *quatro*. La sustitución por *hombre* no sería posible sin activar el significado hiponímico de esta palabra.

E Entrando por la ciudad: pregunto alos que hallo enla puerta: que cosa podria hazer aquel dia: para que conella ganasse tanto salario que abastasse para dar de comer a quatro ***personas****. respondieron le todos: que traher leña del monte. la qual se vendia muy bien.*

(1493, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*)

Es muy interesante el ejemplo 22), ya que el lexema analizado tiene una referencia genérica. Hemos visto que, en los casos de referencia genérica, normalmente es *hombre* la voz más usada. El siguiente párrafo puede ser un indicio cómo se ha infiltrado *persona* aun en los contextos ocupados por *hombre*, reduciendo cada vez más su uso como hiperónimo del paradigma del ser humano.

Mis señoras, assí como muchas vezes acaeçe que con las grandes adversidades las ***personas*** *son corregidas y emendadas, teniendo los ánimos muy fuertes y firmes en la sperança y misericordia de Dios, assí los que desto careçen aquellas mismas son causa de su desesperación, por donde sin ningún remedio son dañados.*

(1482 – 1492, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, libros I y II)

Finalmente, el último ejemplo elegido para el análisis se podía interpretar como un pronombre personal ('nosotros') o bien, de se podría sustituir por un sintagma nominal de significado muy vago, como por ejemplo 'nuestros cuerpos y almas'.

Si te parece, madre, guardemos nuestras ***personas*** *de peligro.*

(c 1400 – 1498, *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*)

4. Conclusión

Cultismo de introducción muy temprana, *persona* entra primero con término jurídico, puesto que ya se empleaba en el derecho romano. Poco a poco va infiltrándose también en los textos literarios, primero como alternativa de *omne* en los contextos donde este no podía cumplir con su función hiperonímica. Hemos podido comprobar un uso pronominal de *persona*, pero que no ha llegado a gramaticalizarse en el español contemporáneo, siendo este uso ya imposible actualmente. A partir del siglo XV su uso crece de manera espectacular, empieza a utilizarse en contextos reservados hasta entonces a su competidor *hombre*. Este crecimiento fulminante podía ser un reflejo del momento cuando *persona* logra imponerse también en la lengua hablada, pues a partir del siglo XV su uso es general en todos los tipos de texto.

Bibliografía

COSERIU Eugenio (1977), Para una semántica diacrónica estructural, in: *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, pp. 5-86.
DCECH = COROMINAS Joan, PASCUAL Juan Antonio (1980-1991), *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispano*, 6 vol., Madrid, Gredos.
DELL = ERNOUT Alfred, MEILLET Antoine (1932/2001), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.

DRAE = (2001) *Diccionario de la Real Academia Española*, XXIIª ed., Madrid, Espasa Calpe, disponible en <www.rae.es>.
ENĂCHESCU Mihai (2012), *'Homo'- 'Vir' – 'Mulier' en latín y en las lenguas románicas (español y rumano)*, Bucureşti, ed. Universităţii din Bucureşti.
MATEI Jana (1999), *Semantica elementului lexical panromanic. Cuvinte selectate în toate vocabularele reprezentative romanice. Câmpul semantic „FAMILIA ELEMENTARĂ"*, Bucureşti, (tesis doctoral inédita).
MIHATSCH Wiltrud (2015), Referenzielle Besonderheiten von Nominalphrasen mit hombre und persona in altspanischen Rechtstexten, in: BERNSEN Michael, EGGERT Elmar, SCHROTT Angela (Ed.), *Historische Sprachwissenschaft als philologische Kulturwissenschaft*, Bonn, Bonn University Press, pp. 579-599.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [consultado el 10.10.2015]

EL USO DE LAS PREPOSICIONES EN LA PRODUCCIÓN ESCRITA DE ESTUDIANTES DE ELE. VALORES GENERALES Y ANÁLISIS DE ERRORES

Cristina Rodríguez García
Masarykova univerzita v Brně

Abstract
The aim of this paper is to reflect briefly on the analysis of errors in the use of prepositions in Spanish. As a result of our daily work in class with college students from the Spanish Language and Literature degree program, whose mother tongues are Czech and Slovak, we often face the same mistakes with the same prepositions repeatedly.
Firstly, we will review the concept of prepositions from the perspective of their general values. Secondly, we will make an analysis of errors found in the written production of a group of students according to Error Analysis methodology (EA), continuing with their reformulation and explanation. Last, we will present some of the factors that can cause such errors in the use of prepositions.

Keywords: Applied Linguistics, error analysis, grammar, prepositions, Spanish as a Foreign Language, written production.

1. Introducción

En este fin de semana yo con mi novio fuimos en una cafetería en el centro de Brno

En el aprendizaje del español como lengua extranjera (ELE) el uso correcto de las preposiciones es uno de los puntos que suele ofrecer más resistencia en los distintos estadios que componen la interlengua (IL) de los estudiantes. El ejemplo que abre este apartado introductorio revela las dudas y vacilaciones del estudiante que lo ha escrito en cuanto al uso de determinadas preposiciones; unas dudas y vacilaciones que se manifiestan en forma de errores gramaticales y que desde la Lingüística Aplicada y los estudios de adquisición de lenguas extranjeras podemos interpretar de distintas maneras.

Las preposiciones constituyen una clase de palabras cerrada cuya función principal es la de enlazar o relacionar vocablos para que nuestro discurso, sea oral o escrito, presente una sintaxis más entrelazada. Esta función principal relacionante sirve para expresar dos clases de valores: por una parte, los valores generales de las preposiciones (causa, origen, finalidad, ...) y por otra, los valores idiomáticos de regencias obligatorias (confiar en, desconfiar de). El presente trabajo se centra, precisamente, en esos valores generales frente a los valores idiomáticos, de regencias obligatorias, que analizaremos en próximas comunicaciones.

Así pues, el objetivo de este artículo es doble. Por un lado, reflexionar sobre el uso de las preposiciones por parte de estudiantes universitarios de ELE a partir de un corpus de producción escrita; por otro, clasificar de manera sistemática los errores cometidos en relación a los valores generales de esta clase de palabras. Entonces, en primer lugar, haremos un breve repaso de las características principales de las preposiciones para después centrarnos en los valores generales de las mismas. A continuación, presentaremos el análisis de los errores encontrados en un corpus de producción escrita siguiendo la metodología del Análisis

de Errores (AE), con el objetivo de ejemplificar las dificultades de los estudiantes de ELE en los usos correctos de las preposiciones. Por último, ofreceremos una sucinta reflexión didáctica acerca de la dificultad que entraña el uso de las preposiciones en la producción escrita para la expresión de valores generales.

2. Las preposiciones. Valores generales frente a valores idiomáticos

Las preposiciones, junto a las conjunciones, forman uno de los grandes grupos de elementos relacionantes de los que dispone el sistema lingüístico. Según GÓMEZ TORREGO (1997:218) las preposiciones[39] componen una clase de palabras cerrada, dentro de la cual se reconocen las siguientes: *a, ante, bajo, con, contra, de, desde, durante, en, entre, hacia, hasta, mediante, para, por, según, sin, sobre* y *tras*. Este es el elenco de las que se pueden considerar como tal; un listado que sirve como punto de referencia para nuestro análisis de errores.

Las características principales de las preposiciones son tres:

son palabras átonas, con la excepción de *según*;
son palabras invariables, ya que no llevan desinencias;
no pueden actuar con autonomía sintáctica, porque van trabadas a otras partículas[40].

Como ya hemos mencionado en la introducción, la función principal de las preposiciones es la de enlazar o relacionar vocablos con autonomía sintáctica. Por lo tanto, debemos remarcar las relaciones de dependencia que se entablan. La preposición se une a una palabra o grupos de palabras formando una construcción preposicional que, normalmente, complementa a una palabra anterior (verbo, sustantivo, adjetivo, adverbio, pronombre). Los siguientes ejemplos ilustran algunas de esas construcciones:

verbo: *tardó en* coger el teléfono;
sustantivo: *aceite de* oliva;
adjetivo: *suave al* tacto;
adverbio: *lejos de* mi casa;
pronombre: *alguna de* vosotras.

Los ejemplos propuestos sirven, además, para presentar las dos clases de funciones relacionantes de estas partículas. Por una parte, una función relacionada con los valores generales de las preposiciones; por otra, una función relacionada con las regencias obligatorias de algunos verbos y que, siguiendo a FERNÁNDEZ (1997:159) y a LUQUE DURÁN (1973), se recogen como valores idiomáticos.

---

[39] Además de los capítulos que las gramáticas clásicas dedican a las preposiciones, aquí nos remitimos a dos gramáticas didácticas de ELE que abordan el tema desde la perspectiva de la Lingüística Aplicada: ALONSO RAYA Rosario et al. (2005) y GÓMEZ TORREGO Leonardo (1997); así como a otras obras que tratan esta cuestión: FERNÁNDEZ Sonsoles (1997), GUTIÉRREZ ARAUS María Luz (2004) y NÁÑEZ FERNÁNDEZ Emilio (1990).

[40] La única excepción aparece en enunciados de carácter metalingüístico, en los que funcionan como si fueran sustantivos, así como en algunas expresiones coloquiales. Ejemplos: A es la primera preposición.
– Me has decepcionado. - ¿Por?

Los valores generales de las preposiciones se pueden sistematizar desde un punto de vista semántico. De ahí las etiquetas clasificatorias que suelen guiar al aprendiz de ELE en las gramáticas didácticas. En ALONSO RAYA et al. (2005:192) se recogen los siguientes valores generales para la preposición *de*: "La preposición *de* señala una cosa que sirve para caracterizar, reconocer, especificar o identificar a otra". A lo que se añade: "punto de partida u origen; materia, sustancia o contenido de algo; parentesco, posesión; tipo de objeto; punto de referencia para localizar otra cosa". Si recuperamos tres de los ejemplos anteriores, comprobamos algunos de estos valores generales. "Aceite *de* oliva" señala la sustancia de la que está hecho el aceite; "lejos *de* mi casa" indica el punto de referencia para localizar otra cosa; mientras que "alguna *de* vosotras" expresa identificación.

Si bien es cierto que la sistematización desde el punto de vista semántico de los valores generales permite orientar al estudiante en la expresión de aspectos temporales, espaciales o nocionales (causa, origen, finalidad, instrumento, modo), el auténtico significado de las preposiciones les viene dado sobre todo a partir del contexto. En GÓMEZ TORREGO (1997:219) encontramos una clasificación de las preposiciones en tres categorías en función de su significado. En primer lugar, preposiciones con significado propio inherente (*sin* alude a compañía negada, falta, carencia, etc.); en segundo lugar, otras con significado deducido del contexto (*con* designa compañía, instrumento o modo); por último, otras sin significado léxico alguno (*a* como marcador funcional delante de objeto directo de persona).

En relación a este último grupo, el de las preposiciones sin significado léxico, hallamos otro atributo de los valores generales. En determinados contextos las preposiciones se pueden describir como marcadores funcionales, sin un significado léxico concreto. Es el caso, por ejemplo, de la preposición *a* delante de un objeto directo formado por un sintagma nominal con los rasgos [+ humano, + específico][41]: *vi a tu hermano; buscamos a mi vecino; encontró a Sara.* Este vacío de significado no es exclusivo de la preposición *a*, ya que aparece en otros casos, como por ejemplo con las preposiciones *de* o *por*. Así, el significado definitivo siempre dependerá tanto de la palabra con la que se relacionan, como del término que introducen.

Hasta ahora nos hemos centrado en los valores generales de las preposiciones, por lo que pasamos a presentar brevemente la otra función de estos elementos: los valores idiomáticos.

Mientras los valores generales permiten cierta sistematización y clasificación, los valores idiomáticos dificultan esa posibilidad debido a que las regencias obligatorias afectan a la vez al léxico y a la sintaxis; por lo tanto, no se pueden sistematizar de una forma definitiva. Nos referimos a la función de relacionar con el verbo a otros elementos que se convierten en sus complementos. Por ejemplo: *olvidarse de, alegrarse de, confiar en, insistir en*, etc.

Las regencias obligatorias de los verbos no solo causan problemas a los estudiantes extranjeros de ELE, sino que algunos de estos errores también se extienden entre los

[41] También se emplea con objeto directo de animal o cosa personificados o animados, en NÁÑEZ FERNÁNDEZ (1990:15).

hablantes nativos[42], tal y como se recoge en MONTOLÍO et al. (2000:112). Aludimos a fenómenos lingüísticos ampliamente estudiados por la gramática tradicional, como el dequeísmo y el queísmo: **Pienso de que*, **Tengo miedo que*. Tales problemas se deben, en parte, a las divergencias que se producen entre la norma culta y el uso lingüístico; una cuestión demasiado extensa para recogerla en estas páginas, por lo que meramente nos limitamos a mencionarla.

El análisis de errores que presentamos en el siguiente apartado se centra en los valores generales de las preposiciones, por su carácter más manejable a la hora de clasificar los datos. Dejamos, entonces, el análisis de errores centrado en los valores idiomáticos para próximos trabajos.

3. Análisis de errores en el uso de las preposiciones con valores generales

Los errores que se presentan a continuación han sido extraídos de un corpus de 162 redacciones realizadas por un grupo de estudiantes del Grado de Lengua y Literatura españolas. Las redacciones se han recopilado a lo largo del curso 2014/2015, por lo que tratan de temas diversos relacionados con el ámbito personal del estudiante: explicar su último fin de semana; describir a su mejor amigo/a; hablar sobre su pueblo o ciudad de origen; o bien, recomendar un libro, una serie o una película, por citar algunos de los temas. En todos los casos los alumnos tienen como lengua materna (LM) el checo o el eslovaco y se parte de un nivel B1 de español como punto de referencia.

Las preposiciones que vamos a analizar son: *a, con, de, desde, en, hasta, para* y *por*. Nuestra metodología de trabajo se basa en los criterios establecidos por S.P. CORDER[43] (1971) para el Análisis de Errores (AE), a su vez recogidos en FERNÁNDEZ (1997:49): identificación del error en su contexto; clasificación; descripción; explicación y valoración de la gravedad. Asimismo, nos servirá de guía el análisis de errores[44] en el uso de las preposiciones de FERNÁNDEZ (1997:164-171). Teniendo en cuenta toda esta base teórica, nuestro análisis se organizará a partir de tres criterios:

Identificación de la idiosincrasia en su contexto: entender *a* la cultura.
Reconstrucción del enunciado: entender la cultura.
Descripción y explicación del error: uso de la preposición *a* delante de objeto directo [-humano] por hipercorrección.

---

[42] Los errores en el uso de las preposiciones y, por extensión, en cualquier aspecto de la lengua no son exclusividad de nuestros alumnos. En MONTOLÍO et al. (2000:107) encontramos las siguientes palabras con las que coincidimos totalmente: "¿Quién no ha tenido que acudir alguna vez al diccionario para asegurarse de cuál era la preposición regida por un verbo determinado, o bien para cerciorarse, por ejemplo, de si tenía que escribir desde mi punto de vista o bajo mi punto de vista? Es probable que tales vacilaciones obedezcan al hecho de que las preposiciones tienen un sentido muy esquemático y, con frecuencia, poco transparente para los hablantes, especialmente algunas como *a* y *de*".

[43] El autor propone una metodología de trabajo basada en el reconocimiento de la idiosincrasia, la descripción del dialecto idiosincrásico del alumno y, por último, la explicación del cómo y del porqué de ese dialecto.

[44] En el trabajo de FERNÁNDEZ (1997) dedicado a la interlengua y al análisis de errores aparecen cuatro grupos lingüísticos: alemán, árabe, francés y japonés; ninguno de ellos eslavo. Para más información sobre el análisis de errores de grupos lingüísticos eslavos, se puede consultar el trabajo de FERNÁNDEZ JÓDAR (2007), con el caso concreto del polaco.

Los errores más habituales en el uso de las preposiciones con valores generales se manifiestan en la producción escrita de las siguientes maneras:

sustitución de una preposición por otra: fuimos *en* un restaurante (fuimos a);
omisión de la preposición: visitamos __ sus parientes (visitamos a);
adición indebida: *En* este fin de semana (⊘);
uso de una locución preposicional con otro significado o invención de nuevas locuciones preposicionales: *En contra* de las camas (Enfrente de);
calco de una estructura preposicional de otra lengua, sea su LM o una tercera lengua (L3): yo *con* mi novio fuimos… (mi novio y yo). En checo: *já s přítelem…*

En general, los factores que entran en juego para que el uso de las preposiciones cause estos problemas son, de un lado, la dificultad intrínseca de estas partículas y, de otro lado, su abundante uso en la lengua.

A continuación se ofrece una selección de los errores[45] en el uso de las preposiciones encontrados en las redacciones de los estudiantes. Dichos errores se clasifican en la lista de la preposición que deberían haber utilizado.

Preposición *a*:

- Omisión delante de objeto directo [+ humano, + específico]:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… para **visitar mi** familia y **ver mis** hermanos.	… para visitar **a** mi familia y ver **a** mis hermanos.	Omisión de la preposición ***a*** delante de los O.D.
… **visitar el** autor.	… visitar **al** autor.	Omisión de ***a*** en el artículo contracto.
… **llamó la** policía.	… llamó **a** la policía.	Ambigüedad del enunciado por omisión de ***a***.
… **sustituye Figueroa**.	… sustituye **a** Figueroa.	Ambigüedad del enunciado por omisión de ***a***.
… **criar la** pequeña.	… criar **a** la pequeña.	Omisión de ***a*** delante del O.D.

- Uso delante de objeto directo [- humano]:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… entender **a la cultura**.	… entender **la cultura**.	Uso de ***a*** por hipercorrección.
… conocer **a nuevos países.**	… conocer **nuevos países.**	Hipercorrección.
… *escuche* **a música.**	… escuché **música.**	Hipercorrección.

[45] También se mantienen los errores léxicos, ortográficos y de otras categorías gramaticales marcados en cursiva, aunque en este trabajo no se procede a su análisis.

… visité **a Barcelona.**	… visité **Barcelona.**	Hipercorrección.

- Cambio por *en* con verbos de movimiento:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… ir **en** algún lugar.	… ir **a** algún lugar.	Confusión con el verbo ir.
… volver **en** Brno.	… volver **a** Brno.	Confusión con el verbo volver.
… fui **en** Praga.	… fui **a** Praga.	Presuponemos la intención del estudiante de usar el verbo ir. También cabe la posibilidad de que sea un error léxico de confusión ser-estar, con lo que la preposición *en* sería correcta: … estuve en Praga.

- Cambio por *en* para indicar orientación, punto de referencia o posición relativa:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… situada **en** el este; **En** el otro lado; se encuentran **en** *mayor* altura.	… situada **al** este; **Al** otro lado; se encuentran **a** una *mayor* altura.	Diferencia de significado. *En* indica dentro de una zona, mientras que *a* expresa orientación, que es el significado requerido a partir del contexto.

- Cambio por *en* con expresiones que van con *a*:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
Desperté **en** las ocho; **en** la edad de.	Desperté **a** las ocho; **a** la edad de.	Posible interferencia de la LM. Uso de preposición locativa como en checo: *v osm*, por ejemplo.

- Omisión para indicar posición, espacio o tiempo:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
El día siguiente; **El** otro día; **solo dos** minutos de; **está unos** 20 minutos.	**Al** día siguiente; **Al** otro día; solo **a** dos minutos de; está **a** unos 20 minutos.	Omisión de ***a*** en expresiones temporales.

- Uso innecesario para indicar posición y tiempo, por cruce con expresiones que sí van introducidas por esa preposición:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN

... y **a** la noche que; en la montaña **a** desde *cual*…	… **y la** noche que; en la **montaña desde** la cual…	Uso innecesario por cruce con otras estructuras que sí llevan *a*.

Preposición con:

- Uso erróneo de *con* por y en sujeto múltiple:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… yo **con** mi novio fuimos; Ángela **con** Chema descubren; Wendy **con** Danny disfrutan; nos conocemos bien **con** mi compañera.	… **mi novio y yo** fuimos; Ángela **y** Chema descubren; Wendy **y** Danny disfrutan; nos conocemos bien **mi compañera y yo.**	Interferencia de la LM. En checo: *já s přítelem…*

- Uso de otra preposición para expresar instrumento:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
El suelo está cubierto **de** una alfombra; amueblada **de** una cama; *lleva gafas* muy bonitas **en** las que parece…	El suelo está cubierto **con** una alfombra; amueblada **con** una cama; lleva unas gafas muy bonitas **con** las que parece…	Sustitución por otra preposición. Interferencia de la LM.

- Uso de otra preposición para expresar diversos significados (modo de hacer algo, compañía, asociación, etc.):

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… habla **en** metáforas.	… habla **con** metáforas.	Cruce con otras expresiones que indican modo de hacer algo. Por ejemplo: habla *en* serio.
… intenta regresar **a** su novia.	… intenta regresar **con** su novia.	Expresión de la compañía.
Mi historia **de** *español*…	Mi historia **con** el español…	Expresión de la asociación.

Preposición de:

- Cambio por *en* para expresiones que mezclan un valor locativo y posesivo al mismo tiempo:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… en la sección bilingüe **en** Nitra; la Universidad de Masaryk **en** Brno; lo último que no me gusta **en** esta	… en la sección bilingüe **de** Nitra; la Universidad de Masaryk **de** Brno; lo último que no me gusta **de** esta	Error muy común por interferencia de la LM o por otros factores. Uso de *en* para introducir el

habitación; la piscina cubierta **en** Kraví hora; visitar las cafeterías **en** el centro.	habitación; la piscina cubierta **de** Kraví hora; visitar las cafeterías **del** centro.	complemento del nombre cuando se produce una referencia espacial con valor posesivo a la vez.

- Omisión en la locución prepositiva *después de*:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
Después la beca…	**Después de** la beca…	Omisión.

- Omisión en sintagmas coordinados:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… gracias al coraje de Matilda **y otros** niños…	… gracias al coraje de Matilda y **de** otros niños…	Omisión en sintagmas coordinados.

- Uso u omisión de la preposición con valor partitivo:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… todo **de**l día; es todo **de** *que* he hecho; el programa **de** Erasmus.	… todo **el** día; es todo **lo** que he hecho; el **programa Erasmus.**	Uso innecesario.
… aprendí un **poco mallorquín**; **Corea Sur**; la **mayoría** ***gente***; **delante todo** el público; puedes encontrar **casi todo**.	… aprendí un poco **de** mallorquín; Corea **del** Sur; la mayoría **de** la gente; delante **de** todo el público; puedes encontrar casi **de** todo.	Omisión.

- Cambio por *en* para expresar modo o delante de fechas:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… pasar mi tiempo **en** *la* forma divertida.	… pasar mi tiempo **de** forma divertida.	Expresión de modo.
… nací en Eslovaquia el 21 de abril **en** 1995.	… nací en Eslovaquia el 21 de abril **de** 1995.	Uso delante de fechas en estructuras que suelen ir con *de*.

- Uso delante de adjetivo:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
En el paraíso **de** checo…	En el **paraíso checo**…	Uso innecesario.

Preposición desde:

- Omisión para expresar la duración de una actividad o circunstancia:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
Nos conocemos **ya 9** años; Nos conocemos **de primer** curso; estoy estudiando **hace**…	Nos conocemos **desde** hace 9 años; Nos conocemos **desde** primer curso; estoy estudiando **desde** hace…	Omisión bastante frecuente de la preposición *desde* en la expresión de la duración.

- Cambio por otra preposición para expresar un punto exacto en el espacio:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… la vista **de** la ventana.	… la vista **desde** la ventana.	Cambio por otra preposición.

Preposición en:

- Uso innecesario en la expresión temporal:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
En este fin de semana; **En** el domingo; **En** el otro día; **En** esta misma noche; **en** viernes.	**Este** fin de semana; **El** domingo; **El** otro día; **Esta** misma noche; **el** viernes.	Uso innecesario por hipergeneralización de reglas.

- Cambio por *a* para indicar lugar:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
Se nació **a** *la* familia bruta; **A** la mesa estudio; **al** liceo; me aceptaron **al** instituto.	Nació **en** una familia bruta; **En** la mesa estudio; **en** el liceo; me aceptaron **en** el instituto.	Uso de otra preposición.

- Frases modales y cruces de expresiones:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… se puede sentir **del** aire; hablar **con** mi lengua; Viajamos **por** *el* autobús.	… se puede sentir **en** el aire; hablar **en** mi lengua; Viajamos **en** autobús.	Expresión del modo como hacemos algo o medio de transporte.

Preposición hasta:

- Cambio por otra preposición:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… me mantienen en *la* tensión **hacía** el fin.	… me mantienen en tensión **hasta** el fin.	Confusión *hacia-hasta.*

Preposición para:

- Uso de otras preposiciones para expresar finalidad:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… un balón grande **por** hacer ejercicio o **por** sentarse; temas **de** hablar; unos materiales **a** la tesis; sirven **a** entender; muchos materiales **de** estudiar; tengo ***problema*** **hablar**; no somos muy buenas **de** cultivarlas.	… un balón grande **para** hacer ejercicio o **para** sentarse; temas **para** hablar; unos materiales **para** la tesis; sirven **para** entender; muchos materiales **para** estudiar; tengo problemas **para** hablar; no somos muy buenas **para** cultivarlas.	Uso de otras preposiciones: *a, de, por.*

- Omisión o cambio por otra preposición para expresar opinión o distribución:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
Empieza a ser algo muy personal **por** uno.	Empieza a ser algo muy personal **para** uno.	Omisión o cambio por otra preposición.

- Uso innecesario:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… recomiendo a todos **para** visitar…	… recomiendo a **todos visitar**…	Uso innecesario.

Preposición por:

- Uso de *en* en lugar de *por* para expresar el espacio a través del que se realiza un movimiento:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… andar **en** la *naturaleza*; paseos largos **en** la costa…	… andar **por** la *naturaleza*; paseos largos **por** la costa…	Significado *a través de*.

- Expresión de la causa de diferentes formas:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
Me gusta España también **para** la cultura; **De** esta razón; el gusto **para** vivir.	Me gusta España también **por** la cultura; **Por** esta razón; el gusto **por** vivir.	Uso de otras preposiciones para expresar causa: *de, para.*

- Expresión del complemento agente con *de*:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN

… pueden ser alimentadas **de** los visitantes.	… pueden ser alimentadas **por** los visitantes.	Elección errónea de preposición.

- Uso innecesario para expresar duración, periodicidad o destino:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… estudio **por** 7 meses; casi **por** 2 meses; pensar **por** unos días; estudio en la universidad de Carlos ***en*** Praga **por** *el* segundo *año*.	… estudio **7** meses; casi **2** meses; pensar **unos** días; estudio en la universidad de Carlos **de** Praga **segundo** curso.	Uso innecesario para expresar la duración de una actividad.

- Otros errores:

IDIOSINCRASIA	RECONSTRUCCIÓN	EXPLICACIÓN
… pelo blanco **en** todas partes; **en** la tarde.	… pelo blanco **por** todas partes; **por** la tarde.	Uso de *en* para expresar localización indeterminada en el espacio y en el tiempo.
… y **como** último…	… y **por** último…	Interferencia de la LM. Calco de la estructura *jako poslední.*

4. Conclusiones

En las redacciones analizadas destacan los errores relacionados con los valores generales de las preposiciones *a*, *de* y *en*, frente a los de otras partículas relacionantes. ¿A qué se deben estos errores? ¿Cuáles son los factores que entran en juego para que el uso de las preposiciones pueda causar estas dificultades?

En primer lugar, la polisemia de una misma preposición en distintos contextos puede confundir a los aprendices de ELE. Una muestra sería la variedad de significados de *con* en función del contexto: compañía (Viajaré *con* Isabel); instrumento (Recórtalo *con* las tijeras); modo (Le contestó *con* buenas palabras).

En segundo lugar, otra dificultad es la parasinonimia de varias preposiciones para expresar circunstancias próximas. Lo podemos comprobar, por ejemplo, en la distribución de las partes del día: *al* amanecer, *por* la mañana, *a* mediodía, *por* la tarde, *al* atardecer, *por* la noche, *a* medianoche.

En tercer lugar, las preposiciones, al igual que otros componentes del sistema lingüístico, reflejan aspectos culturales acerca de la distribución de la realidad y de los campos semánticos. Cada lengua refleja su percepción del mundo y las preposiciones también participan en ese proceso. Mientras para un checo algo será *typické pro*, para un español será *típico de.*

Otras consideraciones a tener en cuenta en la enseñanza de las preposiciones y en el tratamiento de los errores es que, por ejemplo, la interferencia de la LM no siempre justificará

los problemas de uso que manifiesten los estudiantes. En ciertos casos sí se puede rastrear el calco de una estructura de la LM de los aprendices, como el uso erróneo de *con* en sujeto múltiple. Sin embargo, otros errores son causados por usar una estrategia equivocada, bien por analogía con otra estructura en español o por hipercorrección, de modo que la transferencia de la LM no siempre explicará los errores presentes.

Por último, hay otros factores que pueden causar errores no solo con el uso de las preposiciones, sino con la lengua en general, relacionados con el cansancio del estudiante, con alguna situación de estrés o con algún lapsus. Factores que, por supuesto, influyen en la competencia lingüística de todas las personas.

En definitiva, los errores son inevitables en todo proceso de aprendizaje, no solo cuando nos enfrentamos a un idioma extranjero, sino en cualquier ámbito de la vida.

Bibliografía

ALONSO RAYA Rosario et al. (2005), *Gramática básica del estudiante de español*, Barcelona, Difusión, p. 192-204.
CORDER S.P. (1971), Idyosyncratic dialects and error analysis, *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching (IRAL)*, vol. IX, nº2, p. 147-160.
FERNÁNDEZ Sonsoles (1997), *Interlengua y análisis de errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera*, Madrid, Edelsa.
FERNÁNDEZ JÓDAR Raúl (2007), Análisis de errores léxicos, morfosintácticos y gráficos en la lengua escrita de los aprendices polacos de español, *Revista redELE*, nº8.
GÓMEZ TORREGO Leonardo (1997), *Gramática didáctica del español*, Madrid, SM, p. 218-227.
GUTIÉRREZ ARAUS María Luz (2004), *Problemas fundamentales de la gramática del español como 2/L*, Madrid, Arco/Libros, S.L., p. 145-156.
LUQUE J.D. (1973), *Las preposiciones. I Valores generales. II Usos idiomáticos*, Madrid, SGEL.
MONTOLÍO Estrella et al. (2000), *Manual práctico de escritura académica, Volumen I*, Barcelona, Ariel.
NÁÑEZ FERNÁNDEZ Emilio (1990), *Uso de las preposiciones*, Madrid, SGEL.

Recursos de internet

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, disponible desde: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
REVISTA redELE (RED ELECTRÓNICA DE DIDÁCTICA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA)
http://www.mecd.gob.es/redele/revistaRedEle.html

LITERATURA

LA IMPRECISA MELANCOLÍA DE LA PALABRA Y DEL SILENCIO EN OBRA TEATRAL *TUATÚ* DE ALFONSO VALLEJO

Natalia Szejko
Uniwersytet Warszawski

Abstract
The theatre of Alfonso Vallejo is one of the most original in Spain. It rejects traditional dramatic models and is similar to the Theatre of Absurd or existential theatre. The inclination to those models is not accidental, as Vallejo wants to depict the complexity of human behaviours and organisation of psyche, not only when it comes to selection of topic, but also in regards to a formal approach to plays. In the center of interest is human being as someone unsure of their own future and also present condition, subjected to uncertainty and a constant longing for happiness that can be achieved only during single moments. In Tuatú, as in many other plays by Vallejo, the construction of protagonists is not classical), the inclusion of two protagonists corresponds, in reality, to only one, a destructed and bifurcated protagonist. Internal dialogue demonstrates destruction of personality and nostalgia to discover the truth about the existence.

Keywords: melancholy, destruction of personality, existentialism, Alfonso Vallejo, *Tuatú*, Vadím Rudnev

.
Te busqué la puerta
estrecha del alma,
pero no tenía,
de franca que era,
entradas tu alma.
¿En dónde empezaba?
¿Acababa, en dónde?
Me quedé por siempre
sentado en las vagas
lindes de tu alma.
(Salinas 2008: 61)

El dramaturgo, poeta, pintor y neurólogo, Alfonso Vallejo, recrea en sus dramas la psique y la construcción del pensamiento del ser humano. De allí, sus obras no tienen carácter clásico, se aproximan más bien al teatro del absurdo y otras tendencias artísticas vanguardistas. Una constante es la destrucción tanto del espacio, como del tiempo de la acción, al lado de la descomposición del personaje, que muchas veces es desdoblado o divido en más número de los subpersonajes. La obra tiene, entonces, una gran complejidad que corresponde al intento de reproducir el sistema cognitivo y emotivo del ser humano. El aparente caos a nivel formal y temático es el caos del pensamiento, del mundo interior, desorganizado pero sistematizado en el discurso del arte, el discurso teatral. La mirada desde dentro, desde el universo de la mente tiene el carácter ilusorio, próximo a la dialéctica entre el sueño y la vigilia, en que los

límites de lo real e irreal no son seguros. El ser humano de Vallejo está siempre solo, situado junto a la gente, pero sumergido dentro de la propia psique, negando al vacío existencial de que quiere escaparse a través de la violencia y lucha contra el destino. El hombre está situado en medio *del tiempo atrapado y fósil,* el tiempo metafórico en que el cronotopo está formado por la acumulación de las imágenes y memorias mezcladas con la desorganización temporal. Vallejo sitúa a sus personajes en las situaciones poco habituales, muchas veces sufren enfermedades físicas y psíquicas, demuestra así como los modelos de nuestro comportamiento se modelan a través del tiempo del sufrimiento y catarsis, posterior al dolor.

Dentro de la estética de la deconstrucción y monólogo interior que se bifurca como un árbol capaz de dar raíces se sitúa también la obra de Vallejo, *Tuatú* (1996). Es un drama dividido en dos partes y protagonizado por dos protagonistas, Carlos y Ramón, dos manifestantes de diferentes posturas frente a la materia de la vida y el amor, en particular. Los hombres se encuentran en un espacio cerrado y recluso, en que tienen que emprender una lucha psicológica y física entre ellos mismos. El tiempo de la acción es lineal, enfocándose sobre todo en la conversación de los dos personajes que hablan de su relación amorosa con Silvia. Sin embargo, Vallejo introduce también los focos de la retrospección metafórica mezclando lo real con la fantasía, obteniendo, de este modo, una ramificación del tiempo de la acción que corresponde a la proliferación de los pensamientos del protagonista principal. El tiempo constituye así una materia vivente, frágil a los cambios pero también el punto de partida para esos mismos cambios:

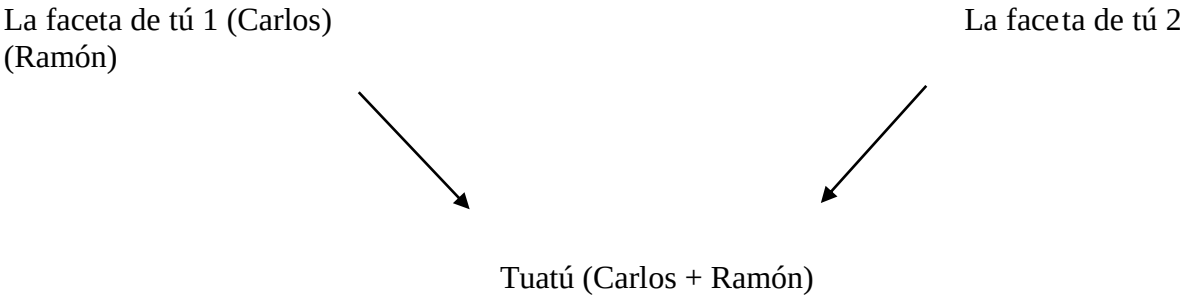
El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên. (...) no emplea una sola vez la palabra tiempo. La explicación es obvia:"El jardín de senderos que se bifurcan" es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (Borges 1944: 203)

El tiempo en *Tuatú* se puede caracterizar, entonces, como lineal, con incrustaciones de la atemporalidad que forman una unidad formal con el espacio. Esa armonía cronotópica es la repercusión de la idea creativa del autor, en que el espacio, primero ordenado y armónico se destruye en la segunda parte de la obra. El espacio de Vallejo constituye la metáfora de la destrucción de la personalidad que se produce en el protagonista Ramón-Carlos, a medida que se descompone el eje especial, se descompone, también la personalidad. Mientras que en primera parte de la obra se nos presenta: „El salón de una casa de campo. Rejas en las ventanas. Decorado sencillo y rústico. Único para las dos partes de la obra”(VALLEJO, 1996:1), en la segunda somos testigos de la violencia que repercute tanto en el comportamiento de Ramón-Carlos, como en el espacio:

Idéntico salón, pero ahora en unas condiciones lamentables. Sucio, desordenado, inmundo. Papeles por el suelo, muebles volcados, muebles rotos, botellas vacías, platos, alfombras rotas, paredes pintadas, lámparas caídas. En este ambiente, RAMÓN, exactamente en la misma posición que al principio de la obra, pensativo, con la mirada perdida en el vacío, impecable. En contraste, CARLO,

en un estado calamitoso, con la cara y cuerpo llenos de golpes y moratones, sucio, desgreñado, con la ropa hecha jirones, gritando, bailando, eufórico. Fuma un pitillo sospechoso, mal liado. Tiene un vaso en la mano. Suena en el tocadiscos una estúpida música, rítmica, a todo volumen, electrizante: «Vamos todos a bailar...», una copia de la canción americana «ˇOh! Susana...» (VALLEJO, 1996: 36)

A la hora de analizar la construcción de los protagonistas en la obra, nos parece oportuno partir del título de la obra. *Tuatú* se refiere a la relación bilateral entre Carlos y Ramón, que, a lo largo de la obra, emprenden una lucha de palabra y silencio, que pasa a ser, posteriormente a la lucha física. La acción se concentra en intercambio de las palabras, réplicas que son el vestigio del pensamiento producido desde la mirada del uno (tú 1) y transmitidas al receptor del mensaje (tú 2) que constituyen dos facetas del mismo aglutinado personaje de *tuatú*. La representación gráfica de la organización binaria de los personajes en *Tuatú* se pone de manifiesto en Esquema 1.



Esquema 1. La representación gráfica de la organización protagonística en *Tuatú*.

Obvia resulta en este caso la idea de la exposición de dos miradas opuestas que se unen en una voz borrada de faz de la tierra al final de la obra. Carlos y Ramón representan características antónimas tanto en el aspecto físico, como, sobre todo, en el comportamiento y sus elecciones vitales. Mientras que Ramón es serio, pero también violento y dominador, Carlos es lleno de energía e humor, llevado por las emociones. Ramón encierra a Carlos en una casa en las afueras, en un espacio de la reclusión que no tiene salida y que propicia la reflexión y melancolía, personificada, en este caso, por Ramón. Las palabras que intercambian son unas voces en el vacío que pueden oír solamente ellos mismos, son voces de la conversación interior que existe en la mente de un protagonista híbrido Carlos-Ramón. Predestinado a escuchar los propios remordimientos y revivir sus propios errores aparenta estar en la situación típica para el teatro existencialista. Como en *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre, en *Tuatú* nadie puede escaparse el destino, las memorias vuelven como una ola para cubrir el horizonte de expectativas que tiene el protagonista.

A pesar de que la trama de *Tuatú* es aparentemente criminal, el trasfondo de la acción es el autoanálisis del comportamiento. Ramón se encuentra con Carlos, que es un simple repartidor de flores y lleva un ramo para la mujer de Ramón, Silvia. Sin embargo, este hecho es el inicio del plan preparado por Silvia. Los dos hombres se conocen y Ramón por fin puede identificar sus sospechas de que Silvia tiene un amante. Descubre que es Carlos y es cuando decide encerrarlo en su casa y pedir una remuneración a cambio. Durante diez días de encarcelación

los dos hombres discuten sobre el amor y la vida, poniendo como el punto de enfoque el personaje de Silvia que nunca aparece en la obra. El diálogo entre Carlos y Ramón o Carlos-Ramón es un intercambio absurdo de los reproches y sospechas que no conduce a ninguna resolución. Cuando por fin Ramón va a recibir el dinero, resulta que toda la situación en que se encontraban Carlos-Ramón fue el plan de Silvia. La obra acaba con una explosión de la bomba dejada por Silvia. Así, tanto Carlos, como Ramón mueren, destruidos por una fuerza externa, fuerza de amor representada por Silvia.

No obstante, esta trama que resulta simple a primera vista, constituye, en la realidad, una aproximación a la construcción de la psique. A través de la creación de los dos personajes que son el desdoblamiento de uno solo se pueden identificar los trazos de la lucha interna. Es la lucha característica para los protagonistas existenciales, los que enfrentan con lo inevitable y, sin embargo, deciden contraponer su fragilidad humana con el poder decisivo del mundo que los rodea. Todos sus intentos son vanos, pero en el juego autoanalítico descubren el carácter melancólico y trágico de la existencia. La dominación de la melancolía en *Tuatú* se pone de relieve sobre todo a nivel de la palabra que queda detronizada, aniquilada a la nada, una vacía repetición de las voces sin significado. Como en otras obras de Vallejo, Carlos-Ramón, mira al vacío y se queda quieto en contemplación del tiempo que pasa. Es autoirónico y pensativo, por eso no pierde la esperanza, a pesar de todo. Las fuerzas universales mueven al hombre entre la nada, la desesperación y la salvación del futuro.

La realidad vallejiana es la irracionalidad en que la palabra se desemantiza y no puede denominar el mundo que rodea la palabra. La desemantización de la realidad que se presenta en obra de Vallejo es próxima a la teoría de la desemantización del teórico ruso Vadím Rudnev. Cuando la palabra pronunciada deja de ejercer su poder y no tiene ninguna importancia es cuando, a través de su desemantización, se desementiza también el mundo que lo rodea:

> De allí, una realidad desemantizada deja de ser realidad, porque la realidad, desde su inicio, constituye una formación semántica: para concebir las cosas como cosas hay que conocer el lenguaje de las cosas. Es decir, una cosa no interpretada desde el punto de vista semántico, no puede ser interpretada de ninguna manera. Para concebir una cosa llamada “mesa” hay que conocer la palabra “mesa" y entender su significado. Un perro que queda mirando una mesa, desde punto de vista humano, no identifica una mesa. (RUDNEV, 2007:224)

Carlos-Ramón dialogan dentro de diferentes polos semánticos, no llegando a ningún acuerdo ni entendimiento porque representan los extremos del pensamiento y reacciones emocionales del mismo personaje, de Carlos-Ramón. Carlos interpreta a Ramón como un cuerpo ajeno, lejano de él mismo, Ramón considera a Carlos una persona repugnante y que debía ser rechazada. Una parte del ego niega a la otra, manteniendo, al mismo tiempo, la relación de la subyugación y poderío con la otra. Esta condición de las contradicciones es natural a cada ser humano inclinado a considerar su propia naturaleza como una prolongación de las oposiciones naturales existentes en el universo: „Ego, construido de los contenidos, de introspecciones, es un conglomerato, un cuerpo ajeno a la personalidad, igual a conciencia y el objeto perdido en caso de melancolía. En todo caso, descubrimos en el organismo del paciente un material ajeno, imposible de asimilar” (RUDNEV 2007: 225). Sin embargo, precisamente la desemantización es la causa del descubrimiento, el inicio de la introspección

productiva que conduce a la posterior proliferación de los significados y entendimiento de lo resistido anteriormente. El encuentro o reencuentro con el ego en todas sus facetas es el comienzo de la asimilación de la personalidad entendida como un ente complejo y total, compuesto por las aceptaciones y negaciones. Es cuando posible es la vuelta al inicio, al estado de la concepción de la personalidad, en que las palabras nacen y empiezan a obtener el significado elegido por el enunciante. La destrucción, como en otros dramas de Vallejo, es constructiva, porque desde allí viene el proceso de la reconstrucción y absorción dentro del mundo negado antes: "aquí se rectifica la relación entre iniciación, depresión, el trauma del nacimiento, introspección – devorar del propio yo, la historia del profeta Jonás e inclinación a volver al útero" (RUDNEV, 2007: 228). El contraste entre las pasiones y la razón, personificado en personajes de Ramón y Carlos simboliza, además el contraste que existe desde el inicio de nuestra existencia, la lucha universal que retoma todos los días cada ser humano. La muerte que aparece al final de la obra es también el comienzo de la nueva vida. No es la aniquilación real sino un símbolo de la negación de lo no es aceptado, de las emociones y pensamientos extremos, para llegar a la armonía y estoicismo. Ramón-Carlos se depersonaliza, deja al lado el lenguaje habitual, el lenguaje semántico que utilizaba antes para crear un nuevo sistema semántico en que es posible el autoanálisis y comprensión de sí mismo: "de allí ella deja de entender, temporalmente, los lenguajes semánticos, el lenguaje de la sexualidad, del arte, de la ópera, como Natasha Rostova en el segundo tomo de *Guerra y paz"* (RUDNEV, 2007:230). Esta desemantización es muy próxima al lenguaje del esquizofrénico que es totalmente ajeno a lo aceptado por los esquemas típicos para vida real y el mundo aceptado. El afán a recuperar el paraíso perdido a través de la creación de un nuevo lenguaje poético de ruptura es la manifestación de la nostalgia que no quiere callar. Es la psicosis y melancolía o psicosis melancólica que no puede identificarse. La ética. La estética. La razón. Las emociones. Todas esas fuerzas vitales no constituyen ninguna garantía de la seguridad existencial:

> RAMÓN.- ¿Cuáles son tus patrones morales, Carlo? ¿La orgía como sistema? ¿Es ése tu código ético? La gente parece ajena a cuanto nos concierne, pero en el fondo está atenta. Vigila y toma nota. Y las apariencias, aunque parezcan superfluas..., cuentan. Hay que cuidarlas porque ellas nos cuidan también y pasan su tributo. (VALLEJO, 1996: 58)

Vallejo crea en sus obras un universo artístico en que hombre padece los efectos de su propio sufrimiento y elecciones, pero, sin embargo, siempre lucha y enfrenta al mundo con las capacidades milagrosas de adaptación y búsqueda. Identifica el sentido de la vida en sí mismo y otro hombre partiendo desde diálogo entre estos dos para descubrir la verdad sobre el universo:

De nuevo se mezclaban los acontecimientos reales e imaginarios; y alguien, tal vez él mismo u otra persona, le sugería pensamientos idénticos a los de entonces. «La vida lo es todo. La vida es Dios. Todo se mueve y se traslada; y ese movimiento es Dios. Mientras hay vida existe el gozo de la conciencia de la divinidad. Amar la vida es amar a Dios. Lo más es bello y difícil es amar esta vida con sus sufrimientos, con sus torturas inmerecidas». (TOLSTÓI, 2000: 941)

Bibliografía

BORGES Jorge Luis (1944), *Ficciones*, Buenos Aires, Sur.
RUDNEV Vadím (2007), *Философия языка и семиотика безумия. Избранные работы,* Moscú Территория будущего.
SALINAS Pedro (2008), El alma tenías, en: GAOS Vicente (ed.), *Antalogía del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra.
TOLSTÓI Liev (2000), *Guerra y paz*, Barcelona, Planeta.
VALLEJO Alfonso (1996), *Tuatú*, edición en línea, día de última consulta 01.12.2015
WHITE Hayden (2003), Contro il realismo storico, in: MORETTI Franco (ed.), *Il romanzo*, vol. V. vol.volVV:.Lezioni, Turín, p.221-237

LA DIALÉCTICA DE LOS ELEMENTOS DEL AGUA Y EL FUEGO EN LA OBRA DE GASTON BACHELARD Y SU TRANSPOSICIÓN EN LA NOVELA DE LA SELVA HISPANOAMERICANA

Roman Zaťko
Univerzita Karlova v Praze

Abstract
The present article analyzes the elements of water and fire. For this purpose, I have selected three works of the French philosopher Gaston Bachelard: *The Psychoanalysis of Fire, The Flame of a Candle* and *Water and Dreams* and I have applied his thinking on a few selected novels. In the first phase I focused my attention on the differences between the water and the fire. Then, I concentrated on common characteristics of these elements and the influence of one element to another. All this process ends with the phenomenon of the storm, when the water and the fire lost their form, culminating with this moment the mechanism of fusion of these nature elements.

Keywords: Gaston Bachelard, fusion, dilatation, water, fire, storm.

1. Introducción

La percepción de los elementos de la naturaleza del filósofo francés Gaston Bachelard está basada en la interpretación intuitiva, mediante la cual dichos elementos se relacionan con ciertas imágenes que evocan diversas sensaciones en la psíquica del ser humano. Esta visión de los elementos de la naturaleza intenta ser anterior a la interpretación científica, cuando su percepción no venía todavía demarcada por el peso de la racionalidad o los conocimientos empíricos del hombre.

Aunque la descripción de Bachelard de los elementos es más bien de carácter filosófico, es posible percibir sus obras también desde el punto de vista literario (HRDLIČKA, 2013:197).

En este trabajo analizaremos a través de la filosofía de Bachelard los elementos del agua y el fuego y nos centraremos en uno de los aspectos básicos que los caracterizan: se trata de su movimiento cíclico que viene dato por su expansión constante y su falta de demarcación que tienen como resultado la transposición y fusión de estos dos elementos.

Dicho de otra forma, nos fijaremos en el agua y el fuego y en el movimiento que describen, el cual puede transcurrir no sólo de forma horizontal (en caso del río) o de forma vertical (en dirección hacia arriba en el caso del fuego y hacia abajo en el caso del agua), sino que también se puede observar un movimiento de *dilatación* de ambos elementos.

Todo este proceso de expansión consta de cuatro fases: la contradicción, la concordancia, la transposición y la fusión.

En el primer caso nos referiremos a las cualidades que diferencian a estos dos elementos entre sí – (fase de contradicción), para analizar después las características que pertenezcan a ambos elementos por igual – (fase de congruencia o concordancia), pasando después a las

propiedades que presentan el agua y el fuego como consecuencia de la influencia de un elemento sobre el otro. Todo este ciclo culminará en el último capítulo con el fenómeno de la tormenta, donde el agua y el fuego se fusionan completamente perdiendo su forma, para poder después separarse y todo este ciclo pueda iniciarse de nuevo.

Para nuestro análisis de los elementos de agua y el fuego nos centraremos en tres obras de Gaston Bachelard: *Psicoanálisis del fuego, El agua y los sueños y La llama de una vela.*

Los resultados obtenidos del estudio de estos tratados se aplicarán a una lista determinada de obras pertenecientes a la literatura hispanoamericana, en las que intentaremos identificar escenas que se correspondan con las imágenes mencionadas por Bachelard: W. H. Hudson – *Mansiones verdes* (1904), José Eustasio Rivera – *La vorágine* (1924). Rómulo Gallegos – *Canaima* (1935), Ciro Alegría – *La serpiente de oro* (1935) y Demetrio Aguilera-Malta – *Siete lunas y siete serpientes* (1970).

En todos los casos se trata de novelas de la selva situadas en América del Sur y escritas en el siglo XX, es decir, en el periodo en el que surgen también las ideas de Gaston Bachelard. En estas obras los protagonistas se enfrentan a una naturaleza poderosa y a un mundo a su derredor, cuya parte esencial viene constituida también por los elementos del agua y el fuego.

2. Antecedentes teóricos del movimiento de los elementos de la naturaleza

Una de las principales teorías para la explicación de la unión y la separación del agua y el fuego la pronunció ya el filósofo presocrático Empédocles de Agrigento, quien mediante su filosofía de la naturaleza explica que existen cuatro raíces (el agua, el fuego, la tierra y el aire), las cuales son eternas y mediante cuya mezcla surge lo que el hombre llama el nacimiento y la extinción: "Siempre se mezcla algo que en sí es eterno e inalterable, y así da lugar (realmente o aparentemente) a fenómenos variados y cambiantes que podemos observar"[46] (KRATOCHVÍL, 2010:92).

En relación con el movimiento continuo de las cosas se puede mencionar también el movilismo de Heráclito, el cual postula que "todo en este mundo es pasajero, todo pasa y nada perdura, pero el mundo no se agota: ‘No te bañarás dos veces en el mismo río"[47] (KRATOCHVÍL, 2010:81).

En el siglo XX., es decir, en el periodo que debido a la selección de las novelas a analizar es de nuestro máximo interés, surgen también otros modelos que describen el proceso continuo de dilatación y del surgimiento de nuevos fenómenos como es el caso de la teoría de Bergson sobre *la creación continua de imprevisible novedad*, dentro de la cual este filósofo francés explica que "la realidad es un crecimiento global e integral, una invención gradual, una

[46] Traducción de Roman Zaťko del original: *„Vždy se mísí něco, co samo je věčné a neproměnné, a tak dává vznik (skutečně, nebo zdánlivě) pestrým a proměnlivým jevům, které pozorujeme.“*
[47] Traducción de Roman Zaťko del original: *„Vše na světě je pomíjivé, vše přechází a nic netrvá, ale svět se nevyčerpává: ‘Nelze dvakrát vstoupit do téže řeky.“*

duración: algo como un globo elástico que se extiende libremente, adquiriendo a cada momento formas inesperadas"[48] (BERGSON, 2003:104).

La fusión y disociación de los elementos del agua y el fuego y la continuidad de este proceso serán los puntos clave de este trabajo.

En cuanto a la primera fase del ciclo, es decir, la contradicción, podemos comenzar diciendo que para Bachelard el fuego es el elemento de los cambios *permanentes* e *inalterables*. Es por tanto un símbolo de la *perdurabilidad.*

Recurriendo de nuevo a la filosofía griega, podemos volver a citar a Empédocles de Agrigento, el cual observó que el fuego es el elemento de la naturaleza que cambia el mundo de la forma más evidente: "el fuego es el principio de los cambios: todo se convierte en fuego y el fuego en todo, como la mercancía por el oro y el oro por la mercancía"[49] (KRATOCHVÍL, 2010:81).

Esta circunstancia la recoge también Bachelard en su obra *Psicoanálisis del fuego*, en la que realiza las siguientes anotaciones: "lo que el fuego lame tiene un gusto distinto en la boca de los hombres. Lo que el fuego ha iluminado guarda un color inefable. Lo que el fuego ha acariciado, amado, adorado, ha ganado en recuerdos y ha perdido la inocencia" (BACHELARD, 1996:98-99). Es decir, el fuego es el elemento de los cambios permanentes.

Así sucede también en la novela de la selva *Siete lunas y siete serpientes* del autor ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta, en la que un incendio destruye la iglesia del pueblo de Santorontón. Es importante señalar aquí que en la novela la iglesia ya nunca volvería a ser reconstruida y que en su lugar los santoronteños construirían una iglesia nueva. Esta circunstancia se recoge en el siguiente fragmento, en el que se describen los pensamientos del párroco de la iglesia quemada, Don Cándido: "Cuando pasaron frente a la iglesia de Santorontón (...) volvió a recordar la otra iglesia ¡La suya! Aquella que murió arropada por las llamas" (AGUILERA-MALTA, 2004:122).

El incendio, además, había alcanzado también la estatua de Cristo, la cual, a partir de ese momento recibiría el calificativo de "el Cristo Quemado". (por ejemplo pp. 104, 228, 320 ...).

Por su parte, el agua es un sinónimo de la *continuidad.* Si regresamos a la filosofía griega, podemos recurrir a Heráclito y a su frase: "No te bañarás dos veces en el mismo río."

En su obra, Bachelard se une a esta simbología del agua como sinónimo de la continuidad y la une a la visión de la muerte simbolizada por el agua al fluir y al caer: "El ser consagrado al agua es un ser en vértigo." (...) "Su muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre

[48]Traducción de Roman Zaťko del original: *„Skutečnost je globálním a nedílným růstem, postupným vynalézáním, trváním: něco jako elastický balon, jenž se zvolna rozpíná, nabývaje v každém okamžiku neočekávaných podob.“*

[49]Traducción de Roman Zaťko del original: *„Oheň je principem proměn: ¸Všechno se směňuje za oheň a oheň za všechno, jako zboží za zlato a zlato za zboží.“*

siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal" (BACHELARD, 1978:15).

En la novela *Maladrón* del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias se recoge este movimiento continuo y horizontal del agua mediante la descripción de las lluvias selváticas que caen del cielo sin cesar: "La lluvia inmóvil, después de caer horas y horas, telilla de niebla, cáscara de nube, albúmina de mojar, estruendo quedo entre los pinos, astro que no riega luz, sino cristales, pertinaz, sin sueño de noche, despierta de día."[50]

Estas lluvias son tan intensas e interminables que llevan a la desesperación a Pedro Paredes, uno de los protagonistas de la novela, el cual las describe de la siguiente manera: "¡Seguir prisionero de la lluvia, de una cárcel de hilos de agua elástica que no dejan de caer nunca, hilos que no se rompen, que no se quiebran, que parecen siempre los mismos! ¡Maldita sea!"[51] (ASTURIAS, 2005:36).

Por tanto, vemos que la continuidad y la perdurabilidad son las cualidades que mantienen al agua y al fuego en los polos opuestos.

En la obra de Bachelard es posible encontrar también características que se pueden observar por igual tanto en el caso del agua, como en el caso del fuego. Entre éstas podemos citar la dicotomía de vida y muerte.

En el caso del agua esta analogía parece más clara. Zdeňka Kalnická en su obra *Arquetipo del agua y la mujer* (Archetyp vody a ženy) ve la imagen del agua como un símbolo de vida, de la mujer y la maternidad que se refleja ya en los mitos antiguos, en los que se identifica a este elemento con la imagen de la Gran Madre, la cual es parte inseparable del ciclo de la vida (y la muerte).

En el mundo greco-romano, tal como indica Kalnická, se identificaba al elemento del agua con la diosa Isis. El culto hacia esta diosa provenía ya de Egipto, donde el agua y sobre todo el río Nilo jugaban (y siguen jugando) un papel muy importante en la vida de sus habitantes.

En los libros egipcios sagrados se cuenta que: "Al principio estaba Isis, la más Mayor de las Mayores. (...) Su naturaleza sagrada (sangre y leche) mantiene a los dioses y al resto de las criaturas en vida"[52] (KALNICKÁ, 2007:28).

Por su parte, Gaston Bachelard también se une en su obra *El agua y los sueños* a esta visión del agua como símbolo de vida, declarando que sus aguas (en este caso las del mar):

Son densas de toda clase de átomos grasos, apropiados para la blanda naturaleza del pez, que perezosamente abre la boca y aspira, nutrido como un embrión en el seno de la madre común. ¿Sabe lo que traga? Apenas. El alimento microscópico es como una leche que viene a él. La gran fatalidad del mundo, el hambre, sólo existe en la tierra; aquí está prevenida e ignorada. Ningún esfuerzo de

[50] ASTURIAS, Miguel Ángel (2005), *Maladrón*, Madrid, Alianza Editorial, p. 36.
[51] Idem, p. 40.
[52] Traducción de Roman Zaťko del original: *„Na začátku byla Isis, Nejstarší ze Starých. (...) Její posvátná podstata (krev a mléko) udržuje bohy a všechna další stvoření naživu.“*

movimiento, ninguna búsqueda de alimento. La vida debe flotar como un sueño. (Bachelard 1978:180-181).

El agua, sin embargo, puede ser también el símbolo de la muerte. Kalnická advierte que incluso la diosa egipcia Isis "tenía su oscura hermana gemela, Nepthys, que representaba la versión egipcia de la Vieja de la muerte"[53] (KALNICKÁ, 2007:28).

En la obra de Bachelard también se cumple esta ambivalencia. El agua, la sustancia de la vida, se convierte también en la sustancia de la muerte. Para demostrarlo, Bachelard menciona, por ejemplo, la manera en la que algunas culturas se deshacían de los restos mortales de los fallecidos. El hombre "era entregado al agua, abandonado a las ondas" (BACHELARD, 1978:113).

Si ahora nos fijamos en la novela *La serpiente de oro* del autor peruano Ciro Alegría, podemos observar que el carácter ambivalente del agua en esta obra es evidente.

Aquí, el río Marañón da vida a los habitantes del pueblo de Calemar, pues de él sacan sus peces y gracias a él pueden desempeñar su trabajo de balseros, llevando de una orilla a la otra a los transeúntes.

Sin embargo, el propio Marañón se convierte también en un símbolo de aquella fuerza indomable, aquel caudal traicionero que no sólo da vida, sino que también *encarcela* a dos hermanos, a Arturo y Rogelio, dándole la muerte a uno de los jóvenes.

Sucedió en un tramo peligroso llamado la escalera, donde el río castigó la osadía de Rogelio por insistir en cruzarlo de noche, sin esperar al nuevo día:

Nues tan fácil –se aferraba el Arturo–; ya pa loración ese sitio ta muy escuro... Repara pal sol... onde queda tan estrecho casi ni luz hay en el mesmo día... Repara pal sol hom... (...)

Pero el Rogelio no estaba para convencerse:

-Ba, hom... Yo e pensaba güenazo. Vamos nomá... Sí pasamos, hom... (...) -Güeno, pué... (Alegría 1985:72).

Unos momentos después comenzó la tragedia: "Faltaría una cuadra para entrar al tumulto roquero cuando, de súbito, las palas se hunden baldíamente, el agua pasa sin llevarlos, la balsa se aquieta en medio del río con una terquedad extraña" (ALEGRÍA, 1985:72).

Siguen momentos de incertidumbre. La balsa se había atascado y los dos hermanos se quedan atónitos, conscientes de su precaria situación.

Pasados varios días, durante los que se acaban las provisiones, Rogelio decide lanzarse al agua para intentar nadar hasta la orilla y salvar a los dos, culminando así su trágico fin:

---

[53]Traducción de Roman Zaťko del original: *„měla svojí temnou sestru-dvojče, Nepthys, která představovala egyptskou verzi Stařeny smrti."*

Pero ya está muy abajo... Pero ya va a llegar al centro... Mas la correntada no perdona: diez metros, cinco, dos, uno, nada... (...) El Arturo ve una esfera negra que se pierde en la caída de agua y un brazo que dura un instante más en lo alto, como diciéndole adiós... Luego, sólo el rugido tremendo del agua que se revuelve entre espumarajos (ALEGRÍA, 1985:78).

En cuanto al fuego, en la obra de BACHELARD (1997:89) es básicamente un símbolo de vida: "La llama es en cierto modo el instinto animal al desnudo, una especie de un animal excéntrico. Es, en el sentido real de la palabra, un devorador."[54]

"Cuando la mosca se lanza a las llamas de la vela, es una víctima estrepitosa. Las alas crepitan, las llamas emergen de improviso hacia arriba."[55] El fuego se convierte así en un elemento de vida que intenta sobrevivir *devorando* todo lo que queda a su alcance.

El único momento en el que BACHELARD (1997:66) identifica al fuego con la muerte es en el caso de la llama de una vela, ya que ésta es débil y precaria y palpita incluso con el menor suspiro: "La vida y la muerte pueden ponerse aquí tranquilamente la una junto a la otra"[56] (BACHELARD, 1997:38).

En la novela del escritor W. H. Hudson, *Mansiones verdes*, se describe una escena en la que los indios persiguen a la protagonista, una joven llamada Rima, ya que piensan que es la hija de Didi, una criatura demoníaca que habitaba los bosques en los que los indios no se atrevían a adentrar.

Rima, cuando se ve acorralada, para escapar de sus perseguidores, decide refugiarse en lo alto de un árbol. Cuando sus perseguidores la alcanzan, deciden quemar el árbol y matar así a la hija de Didi.

En el siguiente fragmento se describe la manera de ascender del fuego, que con su capacidad de sobrevivir y su *instinto animal* – devora el árbol y todo lo que había en él:

¡Arde, arde, hija de Didi!' Todas las ramas inferiores del árbol se encendieron, y luego el tronco, pero arriba estaba verde aún y no podíamos ver nada. Las llamas crepitaban y subían más y más hasta que por fin, de lo alto del árbol, entre las hojas verdes, surgió un gran grito, como el grito de un pájaro.'¡Abel! ¡Abel!', y al instante vimos algo que caía. (...) Era la hija de Didi, y se quemó hasta convertirse en cenizas, igual que una polilla entre las llamas de un fuego; desde entonces, nadie la ha visto ni oído (HUDSON, 2006:277).

Vemos aquí que el fuego consume para sobrevivir. Sin embargo, resulta difícil no identificar este momento con la muerte.

Si ahora nos fijamos en las cualidades que comparten el agua y el fuego gracias a su transposición o influencia de un elemento sobre el otro, podemos observar que en la obra de

[54]Traducción de Roman Zaťko del original: *„Plamen je svým způsobem zcela obnažená zvířeckost, druh výstředního zvířete. Je v pravém slova smyslu žrout."*
[55] Traducción de Roman Zaťko del original: *„Když se moucha vrhá do plamenů svíce, je to hlučná oběť, křídla praskají, plamen náhle povyrazí vzhůru".*
[56] Traducción de Roman Zaťko del original: *„Život a smrt zde mohou být klidně postaveny vedle sebe."*

Gaston Bachelard se da este fenómeno por ejemplo en el caso de la unión del fuego y las lágrimas, una de las formas que puede adoptar el agua.

Para Bachelard, las lágrimas son, en principio, un símbolo de sufrimiento y tristeza. Por su parte, el fuego con su verticalidad que transcurre en dirección hacia arriba, se convierte en un símbolo de fuerza y resistencia.

Si mezclamos estos dos elementos, el resultado son unas lágrimas que dejan de ser de tristeza, convirtiéndose en lágrimas de resistencia, furia y rabia.

En su libro *El agua y los sueños* BACHELARD (1997:187) pone como ejemplo la situación de un caminante en el viento, el cual intenta superar la ventisca con esta rabia y resistencia: "Se convierte de inmediato en el banderín, en el batallón, en el estandarte. Es el símbolo del valor, la demostración de la fuerza, del poder sobre el espacio." (...) "Sus ojos, finalmente, se secan con el viento vencido." [57]

En base a estos pensamientos es posible establecer un esquema en algunas de las novelas estudiadas, en las que se da la situación en la que uno de los personajes pierde a alguien cercano. Se trata de diferentes maneras que tienen los personajes de enfrentarse a su destino.

En la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Arturo Cova, el personaje principal, pierde a Alicia que es llevada a la selva por un hombre llamado Barrera. Arturo Cova en este caso no siente tristeza por haber perdido a su mujer, sino que siente una profunda rabia y ganas de vengarse. De hecho, se lanza en busca de Barrera para que le devuelva lo que es suyo.

Cuando finalmente encuentra a su contrincante, ambos hombres se enzarzan en una lucha sanguinolenta que termina con la muerte de uno de los hombres:

Y empezó entre los dos la lucha tremenda, muda, titánica. (...) Pataleando, convulsos, arábamos la maleza y el arenal en nudo apretado trocándonos el aliento de boca a boca, él debajo unas veces, otras, encima (...) hasta que yo, casi desmayado, en supremo ímpetu, le agrandé con mis dientes las sajaduras, lo ensangrenté, y, rabiosamente, lo sumergí bajo la linfa para asfixiarlo como a un pichón. ¡Entonces, descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca (RIVERA, 1998:381-382).

En la novela *La Serpiente de oro* de Ciro Alegría, el viejo Matías tiene un presagio que, a diferencia de Arturo Cova en *La vorágine*, le hace caer en una profunda tristeza al sentir que a sus hijos Arturo y Rogelio algo malo les había pasado: "No sé qué me pasa, decía. Y luego suspiraba: ʻAy, mis hijos!ʼ. La coca le amargaba como hiel y esto equivalía a la certidumbre de algo funesto" (ALEGRÍA, 1985:80).

[57]Traducción de Roman Zaťko del original: *„Je okamžitě vlajkou, praporem, korouhví. Je znakem odvahy, důkazem síly, vlády nad prostorem.“ (...) Jeho oči nakonec vysuší přemožený vítr.“*

Finalmente, cuando Arturo consigue liberar su balsa y llegar a casa, se confirma la tragedia. Entonces, Doña Melcha, la madre de los dos jóvenes siente un gran desconsuelo, al igual que el viejo Matías, el cual, sin embargo, se sobrepone de sus penas y vuelve a encontrar la fuerza en su interior:

"La vieja Melcha lloraba y don Matías, acurrucado y mudo, era como un ídolo de piedra." (...) – "Bravo, el cholo' – le dije a don Matías. El viejo se volvió a mí clavándome una mirada de siglos: El río también es bravo. De tanto guapiar morimos a veces. Pero no le juimos, porque semos hombres y tenemos que vivir comues la vida" (ALEGRÍA, 1985:323).

En la obra *Mansiones verdes* de W. H. Hudson, Abel también siente una profunda tristeza después de perder a Rima, la cual fallece en el incendio en medio de la selva. Sin embargo éste, a diferencia de don Matías, no llega a superar nunca su tristeza:

"La vida ya nada tenía que me hiciera apreciarla o sentirme prisionero de sus pesadas cadenas. Esta perspectiva de la muerte cercana se desvaneció con el tiempo; volvió el amor por la vida y la tierra recuperó su eterna frescura y belleza; sólo que aquel sentimiento por las cenizas de Rima ni se desvaneció ni cambió y es tan fuerte como lo era entonces" (HUDSON, 2006:323).

Para finalizar este tratado, podemos mencionar ya más allá de las teorías de Bachelard un caso en el que el agua y el fuego se unen en un lazo intenso y difuso, en el que no es posible aislar un elemento del otro. Hablamos aquí de la tormenta.

Para comprender mejor este fenómeno, debemos fijarnos primero en la analogía de *libertad* y *limitación* que presenta tanto el agua como el fuego.

Como primer punto de esta dicotomía, podemos citar las teorías del ensayista y escritor americano Henry David Thoreau, el cual, en su ensayo *Caminar*, utiliza una metáfora dentro de la cual reconoce que hay dos tipos de obras literarias. En el primer caso habla de las obras literarias creadas por el genio. Se trata de creaciones muy cercanas a la naturaleza, liberadas de las formas asentadas de la literatura. THOREAU (1995:36) entiende que el espíritu del genio es como una "luz que hace visible la oscuridad, como un relampagueo que quizás sacuda con el templo del saber – y no una vela encendida junto a la chimenea de la raza humana, la cual palidece ante la luz de un día ordinario."[58]

Como ejemplo de formas literarias asentadas que se parecen más bien a la *luz de la vela*, vienen citadas las obras de los poetas ingleses como Chaucer, Spencer, Milton o del propio Shakespeare, a las que según Thoreau falta un tono fresco y salvaje.

En oposición a estas obras asentadas THOREAU (1995:38) cita las otras obras, aquellas que tienen un anhelo de libertad e indomabilidad y que son como un *relámpago* en la oscuridad. Según el pensador americano, dichas obras provienen de la mitología. Ésta es percibida como una "cosecha que originó el Viejo mundo antes de que su tierra se agotara, antes de que la

[58]Traducción de Roman Zaťko del original: *„světlo, které činí tmu viditelnou, jako zablýsknutí, které snad otřese samým chrámem vědění – a ne svíčka rozsvícená u krbu lidského pokolení, jež bledne před světlem všedního dne.“*

simbología e imaginación fueran alcanzadas por la corrosión y que sigue procreando en cualquier sitio en el que su fuerza originaria no se ha debilitado aún."[59]

En el caso del agua la analogía de libertad y limitación es similar. Los ríos (de América), por su esencia, van cambiando libremente su recorrido en unas ocasiones, desbordándose y saliéndose de su cauce en otras.

El escritor uruguayo Fernando Aínsa en su ensayo *Del topos al logos: propuestas de geopoética* observa al respecto que las aguas no siempre fluyen libremente.

Según indica, en los regímenes totalitarios existe a menudo el empeño de regular el cauce de los ríos, de tal forma que el hombre pueda tenerlos bajo control en todo momento. Como ejemplo, Aínsa indica la segunda mayor central hidroeléctrica del mundo, Itaupú, construida en la frontera de Brasil, Paraguay y Argentina durante la dictadura brasileña. Otro ejemplo es la presa con la central hidroeléctrica Salto Grande, la cual fue construida en los años setenta durante las dictaduras de Argentina y Uruguay. Con esta presa surgió el lago más grande de América del Sur.

En Europa Fernando AÍNSA (2006:126) indica más ejemplos, como son las obras hidráulicas del río Volga en los años 50 o las obras hidráulicas que surgieron en Rumanía durante la dictadura de Caecescu.

Este fenómeno se da también en la antigua Checoslovaquia, cuando durante el régimen comunista surgen las obras hidráulicas más grandes del país: los embalses de Lipno I (1952-60), Orlík (1954-63), Slapy (1949-57), Liptovská Mara (1965 – 1975) o la obra hidráulica Gabčíkovo, con cuya realización se comenzó en 1976.

Durante la tormenta el estado de limitación de ambos elementos cambia. Aquí, tanto el agua como el fuego se desatan, el agua se sale de su cauce y el fuego deja atrás la forma de la llama de la vela, dando lugar a este fenómeno de la naturaleza, en el cual ambos elementos liberan a la atmósfera todo lo que habían significado alguna vez – la vida, la muerte, el miedo o el coraje.

Esta circunstancia se puede observar en la novela *Canaima*, escrita por el autor venezolano Rómulo Gallegos, el cual describe en el capítulo XIV una tormenta que el protagonista Marcos Vargas presencia en medio de la selva, donde vuelve a sentir la euforia por haberse reencontrado consigo mismo: "Y advirtió que la selva tenía miedo. (...) Es la tormenta. Viene contra nosotros dos, pero sólo tú la temes. (...) ¡Qué hubo! ¿Se es o no se es? El Marcos Vargas del grito alardoso ante el peligro, del corazón enardecido ante la fuerza soberana, otra vez como antes gozoso y confiado" (GALLEGOS, 1991:150).

[59]Traducción de Roman Zaťko del original: *„žeň, kterou urodil Starý svět dříve, než byla jeho půda vyčerpána, dříve než obraznost a imaginace byly zasaženy rzí, a kterou stále ještě rodí, kdekoli je její původní síla neoslabena.“*

Después, una vez diluida la tormenta, el agua y el fuego se separan volviendo a la tranquilidad, para más tarde contrariarse, transponerse y fusionarse de nuevo con la llegada de la tormenta siguiente.

3. Conclusión

Comparar dos elementos de la naturaleza no es una labor fácil. Debido a su trasgresión la frontera entre ellos es a menudo poco clara y la línea imaginaria que los separa no es estable. Los elementos están en un movimiento cíclico y constante, se van oponiendo, entremezclando y prestándose sus cualidades de tal forma que no es posible demarcar esta línea.

Cuando el agua y el fuego se mezclan, se produce una combinación de propiedades de dos elementos ambivalentes, cuyo carácter no se puede definir de antemano.

Tal como hemos tenido la oportunidad de ver en la novela de la selva hispanoamericana, el agua se puede considerar como símbolo de vida, el cual, tal como sucede en la novela *La serpiente de oro*, se puede convertir también en un solo instante en un símbolo de la muerte.

El fuego es, por su parte, considerado ante todo un símbolo de vida en la poética de Bachelard. Sin embargo, en el caso de la muerte de Rima en la obra *Mansiones verdes* no es posible desprendernos de la imagen del fuego como el causante del trágico fin de la joven.

El resultado de la unión del agua y el fuego se puede observar en las lágrimas, cuya simbología es antagónica. Éstas son en principio un sinónimo de dolor y tristeza. Sin embargo, cuando en las lágrimas se impone el elemento del fuego, se convierten en un símbolo de rabia y resistencia.

Esta ambivalencia y transposición de los elementos de la naturaleza, ya sea en el caso de la vida, la muerte o las lágrimas de tristeza y de resistencia, tienen como resultado una gran riqueza de imágenes y una gran dinámica que se observa en el contenido de las novelas seleccionadas.

Para el análisis de estos caracteres la poética de Bachelard es un recurso clave.

Bibliografía

AGUILERA-MALTA, Demetrio (2004), *Siete lunas y siete serpientes*, Madrid, Cátedra.
AÍNSA, Fernando (2006), *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana.
ASTURIAS, Miguel Ángel (2005), *Maladrón*, Madrid, Alianza Editorial.
ALEGRÍA, Ciro (1985), *La serpiente de oro*, Fuenlabrada (Madrid), Planeta-Agostini.
BACHELARD, Gaston (1966), *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial, S.A..
BACHELARD, Gaston (1978), *El agua y los sueños*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
BACHELARD, Gaston (1997), *Plamen Svíce*, Praha – Liberec, Dauhpin.
BACHELARD, Gaston (1997), *Voda a sny*, Praha, Mladá Fronta.
BERGSON, Henri (2003), *Myšlení a pohyb,* Praha, MLADÁ FRONTA.

BROŽA, Vojtěch a spol (2005), *Přehrady Čech, Moravy a Slezska,* Liberec, Knihy 555.
GALLEGOS, Rómulo (1991), *Canaima*, Madrid, Colección Archivos.
HRDLIČKA, Josef (2013), *Dvě bachelardovské monografie,* Svět literatury.
HUDSON, W. H. (2006), *Mansiones verdes, Barcelona*, Acantilado.
KALNICKÁ, Zdeňka (2007), *Archetyp vody a ženy*, Brno, Emitos.
KRATOCHVÍL, Zdeněk (2010), *Filosofie mezi mýtem a vědou*, Praha, Academia.
OVIEDO, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial.
PECHAL, Zdeněk (2011), *Fenomén živlu v ruské literatuře*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci.
PÉREZ BLANCO, Lucrecio (2005), *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegría*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias. [on-line]. En: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf>
RIVERA, José Eustasio (1998), *La vorágine*, Madrid, Cátedra.
THOREAU, Henry David (1995), *Chůze*, Brno: Zvláštní vydání.

CUESTIONES DE CANON LITERARIO Y UN PROYECTO DE ANTOLOGÍA DE LAS LITERATURAS ROMÁNICAS

Josef Prokop
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Abstract
The article is a reflection of the concept of literary canon as used for the preparation of the *Anthology of the romance literatures (cent. XI-XVIII)* at the University of South Bohemia. It points to the problematic application of the criteria taken from scientific debate about the nature of the literary canon if applied to making of an anthology of texts. Generally worded and seemingly objective criteria, when applied to a particular literary work or its passages lose their predictive value, and once again lead only to a subjective finding and defining the values and qualities of the text.

Key words: literary canon, anthology of texts making, romance literatures.

Las siguientes líneas quisieran ofrecer algunas observaciones que surgieron durante la preparación de la *Antología de literaturas románicas (de los ss. XI-XVIII)* que preparamos el año pasado en cooperación con los excelentes romanistas checos profesores Jitka Radimská y Jiří Pelán en el Instituto de Romanística en la Universidad de Bohemia del Sur en České Budějovice.

Cualquiera selección de autores literarios y de sus textos forma de alguna manera un canon literario. El canon en este sentido de la palabra, tal como se extendió en la segunda mitad del siglo XX, sobreentiende una elección de los principales, los más representativos "autores clásicos". Listas de lecturas recomendadas propuestas por los intelectuales existían ya en la antigua Grecia y el romano Aulo Gelio (aprox. 125- después de 180 dC) acuñó para ellos el término "autores clásicos" en sus *Noctes Atticae* (Gelio, XIX, 8.15). Aunque en realidad él habló de gramática y designó así a los autores que representan la tradición más pura de la lengua latina.

Con el tiempo esta locución ha adquirido el contenido con el cual la conocemos hoy en día. Tal vez su más convincente definición la formula el Diccionario de la Academia Francesa en su edición de 1694 en la entrada de la palabra "clásico" donde explica que é sta se usa en francé s precisamente en la unión de palabras "autores clásicos" que son tales que escribieron obras -traduzco del francés- "que han superado el examen de los tiempos y la gente de buen gusto [fr. *bon usage*] las consideran como ejemplares (DICTIONNAIRE, 1694). Allí está el contenido del concepto en su definición cristalina tal como en general se entiende, me atrevo a decir, hasta el presente.

Sin embargo, en los años sesenta del siglo XX surgió en los EE.UU. un debate la que atacaba la legitimidad de las listas de lectura y de buenos autores como se proponían en el mundo anglosajón aquel entonces. Sus críticos les llamaron listas de "hombres varones europeos blancos y muertos" (una locución cuya autoría no he podido averiguar aunque posteriormente está asociada con el filólogo clásico estadounidense Bernard Knox que la utilizó en el sentido positivo y defensor en el título de su conferencia en los años ochenta (KNOX, 1993), es decir

listas que no tomaron en cuenta los valores e ideas de diversos grupos minoritarios en los EE.UU. en su tiempo. Comenzó así un debate en el cual algunos estudiosos estadounidenses empezaron a blandir el término de "canon literario" para designar precisamente las listas de autores recomendables para la lectura escolar aunque se trata de un término usado originalmente en relación con el "canon"de los textos bíblicos. En uno de sus defensores más conocidos se convirtió muy pronto Harold Bloom y por lo tanto también gracias a él hoy designamos a los "autores clásicos" y sus obras como "canon literario". Y es curioso que ambas frases han surgido como neologismos metafóricos que querían decir otra cosa. La crítica desde la perspectiva feminista, anti-colonial y étnica comenzó una nueva época de definir el contenido del "canon literario". Gracias a los nuevos enfoques basados en los métodos y conceptos de filosofía y sociología, como son por ejemplo el "campo literario" de Pierre Bourdieu (1992) o "capital cultural" de John Guillory (1993) se ha empezado de hablar sobre el canon literario en términos de poder y de la ideología, lo que les condujo a la definición del canon literario como una lista de obras literarias impuesta por las instituciones en poder, una lista de obras que -una vez compartida y reconocida- puede suministrar el reconocimiento del grupo social que la emitió.

Cualquier antología escolar o universitaria es un ejemplo perfecto de un canon literario impuesto por el poder. Quien lo ejecuta aquí es la institución educativa (escuela primaria, secundaria, universidad) o el Ministerio de Educación que prepara para las primeras el marco educativo. Y la imposición estriba en formar una lista de autores y obras que deben leerse obligatoriamente. Si fabricación e imposición de tal lista fue hasta la segunda mitad del siglo XX considerada como natural y no problemática, más tarde -vistas las nuevas perspectivas del problema- ya no lo es y cualquiera que las prepara debe de recordar constantemente su propia responsabilidad y seleccionar con gran discreción. Y ese fue el caso de nuestra *Antología de las literaturas románicas* que es un ejemplo "clásico" de una antología destinada principalmente a los estudiantes universitarios, a los que de hecho define el canon literario mínimo básico el cual deberían conocer. En hecho que lógicamente reflejan los temas del examen de estado final que todos los estudiantes deben pasar. ¿Cómo abordar entonces esta responsable y difícil tarea de crear un canon particular de literaturas románicas para el estudiante de románicas? Nuestro punto de partida fue la definición de criterios objetivos por los cuales podríamos evaluar las características del texto o del autor respectivo. Y es obvio que tuvimos que aplicar una selección muy severa dada la extensión media de la antología que corresponde al número de 25 conferencias anuales de la temática.

Construimos entonces dos grupos de características que nos sirvieron para el escrutinio. La primera se basó en una lista de funciones que deben desempeñar las obras pertenecientes al canon literario extraída del artículo de Henryk MARKIEWICZ (2007) el cual delibera precisamente sobre la evolución del concepto del canon literario. Su autor enumera cinco funciones básicas e indispensables del canon literario: la función formativa, puesto que el canon suele conservar los valores forman intelectual y moralmente al lector, la función estética, es decir la capacidad de transmitir el placer estético por la lectura, la función de refuerza las competencias comunicativas del lector y al final la función identificativa, ya que las obras conservan y perpetúan una enciclopedia de imágenes e ideas que fundamentan la identidad del grupo social, y la función integradora que a través de la anteriormente mencionada fortalece la unidad del grupo (MARKIEWICZ, 2007: 69). Por otro lado tuvimos que considerar también los requisitos educativos y didácticos. Y encontramos un repertorio

bastante sofisticado de tales consideraciones en un artículo de Ladislava LEDERBUCHOVÁ (2003-2004) que analiza el tema de la evaluación de los libros de lectura (en checo "čítanky") en las escuelas primarias checas. Lederbuchová propone monitorear a la hora de evaluar los libros de lectura las características siguientes: el valor artístico del texto, su capacidad de captar el interés del estudiante, su nivel adecuado a las competencias de lectura del alumno, la ración de conocimientos que aportan, su capacidad de formar éticamente a los alumnos, la manera de presentación de su contexto artístico (es decir si aparecen en el manual en contexto de obras artísticas visuales u otras por tradición relacionadas con el texto, por ej. las ilustraciones librescas emblemáticas como los dibujos de Josef Lada que acompañan a la historia del gato Mikeš etc.) y finalmente la capacidad de texto a motivar al alumno a las lecturas ulteriores (LEDERBUCHOVÁ, 2003-2004: 2-6).

Al mismo tiempo no pudimos dejar de lado la orientación fundamental de la antología, eso es si la selección de textos debe reunir los textos más literaria y artísticamente valiosos sin preocuparse de una representación simétrica de todas las épocas evolutivas. O bien si la antología debe sugerir los textos y autores que de manera óptima representan cada época literaria, y esto en espacio más o menos simétrico destinado a cada de ellas. Como es evidente, el primer enfoque resultaría en una preponderancia significativa por ejemplo del Siglo de oro español sobre el clasicismo español y, de otro lado, en el caso francés justamente lo contrario, el predominio del clasicismo sobre la literatura barroca. Tal asimetría sería justificable si la antología se propusiera presentar lo mejor de la literatura en lenguas románicas pero esto no era el nuestro propósito. La finalidad de la antología es otra, pretende documentar la evolución literaria en Romania desde más o menos el siglo XI hasta el siglo XVIII y por lo tanto tuvimos que optar por la segunda forma posible.

Así determinados los principios parecen sumamente racionales y efectivos. Sin embargo, si los pretendemos aplicar a la concreta materia literaria, llegaremos a la conclusión que en muchos casos los criterios se contradicen uno con otro, que a veces es casi indispensable de establecer una jerarquía de unos sobre otros (aunque en principio todos los criterios deberían valer lo mismo) y que simplemente aplicar algunos de los criterios a un texto o autor concreto es muy difícil.

El ejemplo más representativo de estas dificultades aplicativas podría ser el tema de la inclusión de la *Divina Comedia* de Dante. ¿Cómo podría no figurar la *Commedia*? quizás se preguntan. Ya el mero sentido de impropiedad ofrece buen material para una reflexión sobre el funcionamiento del canon literario europeo. La *Commedia* de Dante por lo menos por sus calidades artísticas y por su autoridad con la cual ha afectado a una gran parte de literatura en Italia y en el exterior no puede faltar en el canon, y por lo tanto, en una antología universitaria. En esto estaremos probablemente todos de acuerdo.

Por otro lado, sin embargo, los criterios restantes no resultan tan favorables. Quizás esto sea una visión distorsionada de un filólogo no italianista, pero reflexionemos y respondamos honestamente si la *Commedia* todavía representa desde los límites de post-postmodernidad un ejemplo máximo de una enciclopedia cultural, de texto que fundamenta los valores morales e intelectuales para un estudiante de hoy (y esto a pesar de que la obra lleva como el principio sobre el cual se arquitecta precisamente la jerarquía de acciones morales o inmorales). Y podríamos seguir: ¿servirá también hoy como una fuente fundamental de

conocimientos? ¿Ofrece competencias comunicativas aplicables hoy en la sociedad? ¿Capta el interés del estudiante y le motiva a leer la literatura románica medieval? Me temo que no es precisamente así. Claro una de las funciones principales de un canon literario no es el acomodarse al horizonte de los lectores y estudiantes principiantes que vienen a la universidad precisamente para descubrir y explorar nuevos horizontes, sino precisamente abrirles el camino a éstos. Por eso mismo no solamente es importante la reafirmación de la función identificativa de la *Commedia*, pero también y sobre todo una selección particularmente sensible de pasajes del texto que serán capaces de llevar a cabo otras funciones mencionadas. En el caso de nuestra antología son los pasajes sabiamente elegidos por Jiří Pelán que quizás no sean los más característicos de la obra en su totalidad pero prefieren acentuar el valor "enciclopédico" e intertextual de la misma. Así la *Antología* ofrece por un lado una gran parte del quinto canto del Infierno que contienen versos fascinantes y a menudo citados sobre el amor apasionado entre Paolo y Francesca y sobre su lectura ilícita en un "roman" cortés -aquí el aspecto intertextual. El segundo pasaje elegido es del canto XXVI también del Infierno que resume las aventuras viajeras de Odiseo.

Precisamente la últimamente mencionada problemática de elegir a pasajes concretos representa la cuestión crucial de la *Antología*. El problema es que debemos distinguir el proceso de selección de autores y textos del proceso de la selección de pasajes de los últimos. Al final y al cabo son precisamente pasajes cortos y no obras completas que representan al autor y su obra en cualquier antología. Y es curioso que los especialistas sobre el tema del canon literario -si no me equivoco- no se han ocupado hasta ahora de la cuestión de la aplicabilidad de los criterios que valen para los autores y las obras enteras a una selección de fragmentos de estas obras. Parece lógico puesto que la polémica sobre el canon es una disputa sobre el valor y la posición de los textos autónomos y no tiene por qué servir como debate preparatorio para editar antologías de textos literarios. Por otra parte, la respuesta aparentemente obvia sería aplicar a la selección de pasajes extraídos las mismas reglas que a las obras enteras. Pero cuando pensamos en un texto siquiera lo menos heterogéneo de manera formal, temática u otra, no tendremos dudas de que la etiqueta general que designa una obra como formativa o identificativa a menudo se refiere específicamente a ciertos pasajes mientras que otros cumplen con esta etiqueta mucho menos o absolutamente nada. Entonces, ¿qué hacer con ellos? ¿Es justo y correcto pasar por alto estos pasajes heterogéneos y al mismo tiempo confirmar la etiqueta generalizadora por un pasaje que la apoya? ¿Debemos siempre escoger para antologías pasajes que fortalecen su imagen general? ¿Reducir con ellos el *don Quijote* a una novela de caballerías o a Góngora como un poeta impenetrable? ¿O deberíamos para una presentación más equilibrada de todos los estilos y matices del libro escoger pasajes que son contrarias a estas características generales? Que no se nos olvide que la selección de los pasajes extractos en una antología escolar es otra vez ejecución del poder ideológico pero en este momento de una manera microescala. Así que se trata de una especie de macrocosmos de grandes obras enteras y un microcosmos de extractos de ellos. ¿Pero se rigen los dos por las mismas leyes?

Por ejemplo, el ya mencionado *Quijote* de Cervantes cuya inclusión en el canon literario no suscita ningunas dudas no sólo en los expertos en el tema de las literaturas románicas, sino tampoco en los especialistas del mundo anglosajón. *Quijote*, la *Commedia* o Shakespeare simplemente no pueden faltar en el canon. Pero el *Quijote* es muy emblemático como ejemplo de una obra polifacética y abigarrada (además expuesta en dos volúmenes que muestran

diferencias significativas). Sí, el *Quijote* cervantino debe figurar en la *Antología*, ¿pero qué pasajes vamos a elegir? Se ha mencionado arriba al problema de la representatividad de los pasajes seleccionados en frente al texto entero, pero si quisiéramos aplicar los criterios previamente tratados, deberíamos sopesar el valor estético, formativo, identificativo de los pasajes o -desde la perspectiva didáctica- su capacidad de atraer al estudiante, de ser accesible para la lectura, de motivarlo a una lectura ulterior Examinemos estas posibilidades una por una. El criterio de valor estético no nos servirá mucho por la sencilla razón de que la obra de Cervantes está en ese sentido muy equilibrada y sería muy difícil encontrar un pasaje que es artísticamente más logrado que otros. Si buscamos un pasaje con respecto a su capacidad de representar a la obra nos enfrentamos con un problema no solucionable. ¿Cuál salida de don Quijote, cuál de sus innumerables encuentros con los habitantes de La Mancha es suficientemente representativo? Uno podría pensar en la primera frase de la novela y la siguiente característica de don Quijote. ¿O sería mejor considerar el capítulo VIII, la famosa pelea con los molinos de viento? ¿Su liberación de los reclusos? ¿Su batalla con el Vizcaíno? En este caso el número de posibles soluciones disminuye, pero todavía hay demasiadas variantes y cualquier selección es completamente arbitraria. Si utilizamos el aspecto contextual y buscamos un pasaje que mejor clasifica la obra en el contexto de la literatura contemporánea, podríamos escoger el comienzo de la primera salida de Don Quijote cuando el ventero le arma caballero en un rito a la vez perfectamente caballeresco y al mismo tiempo profundamente picaresco (capítulo III). Lo que coloca al *Quijote* precisamente entre los géneros novelescos más populares en su tiempo y también los más contribuyentes a su creación. Por las razones didácticas fue al final justamente ésta nuestra elección y podemos comprobar que la perspectiva pedagógica influía con mayor peso en muchas ocasiones a lo largo de la construcción de la *Antología*.

De todas formas, queda patente que a pesar de que habíamos establecido unos criterios sumamente objetivos en el momento de su aplicación cada uno indica hacia otro tipo de pasaje en microescala. Y al mismo tiempo ninguno de ellos no excede de los demás para que pueda servir como una clave única para la selección y así nos encontramos de nuevo en el principio. A pesar de los establecidos criterios rígidos lo que realmente decide a la hora de fabricar una antología serán siempre gustos y criterios subjetivos y personales.

Bibliografía

Antologie starších románských literatur (2014), sestavil J. Prokop za odborné spolupráce J. Radimské a J. Pelána, Ústav romanistiky FF Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Disponible en: <http://www.ff.jcu.cz/antologie-starsich-romanskych-literatur>.
BOURDIEU Pierre (1992), *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil. *Le Dictionnaire de l'Academie françoise, tome premier, A-L* (1694), Paris, veuve de Jean Baptiste Coignard. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr>.
GUILLORY John (1993), *Cultural capital. The problem of literary canon formation*, Chicago, University of Chicago Press.
KNOX Bernard (1993), *The oldest dead white European males and other reflections on the classics*, W. W. Norton & Company.

LEDERBUCHOVÁ Ladislava (2003-2004), K čítankám na 2. stupni základní školy (se zaměřením na čítanky pro 6. ročník), *Český jazyk a literatura*, año 54, n. 1, p. 1-7.
MARKIEVICZ Henryk (2007), *O literárních kánonech*, *Aluze, revue pro literaturu, filozofii a jiné*, n. 3, p. 63-73.

LA NARRATIVA MODERNA Y LA FUERZA DE LA PALABRA

Sorina Dora Simion
Universitatea din Bucureşti

Abstract
In the novels of the magical realism, the words have a creative and a destructive force, they have an evocative force due precisely to the roots of the Pre-Hispanic myths in which words can create and destroy worlds. Words have a centrifugal force, thus the narrative architecture is built around the central axis and it is robust, being based on accumulation and on an ordered synthesis. The order, the harmony and most of all the roundness ensures the construction of some fictional unusual worlds that impress through details, events, through the multitude of characters. The mimetic poetry dominates as the worlds are coherent, well furnished, and rich. The trans-modern novel exploits the weakness of words, their deceitful and empty part. The fictional worlds built by Enrique Vila-Matas are fragmented, miss constructed, like a network full of holes that goes everywhere. That centrifugal force is everything, all is atomized and essentialized.

Key words: mimetic poetry, fictional worlds, modern and trans-modern narrative, the force of words.

1. Introducción

Utilizamos el término "moderno" tanto para referirnos a la Modernidad como también a la Transmodernidad, mejor dicho, enfocaremos la construcción del mundo ficticio, la construcción de los mundos, en algunas obras literarias del espacio cultural hispanoamericano como también del espacio cultural europeo, pero los dos caracterizados por los rasgos que los unen. Hay que tener en cuenta las características mismas de la Modernidad y de la Transmodernidad. Al emplear "narrativa *moderna*" pensamos en analizar los mecanismos típicos, identificados en la construcción de los mundos de algunos novelistas elegidos al azar, digamos, y clasificar la poeticidad mimética de cada uno de ellos. Las obras de dichos escritores son hitos en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX y revelan modos de la edificación de los mundos ficticios distintos, y no sólo a causa de la adhesión a otros movimientos literarios.

La poeticidad mimética se refiere a la construcción de mundos ficticios, es decir, la edificación de estos y el modo de amueblarlos, según Lubomir Doležel, Tomás Albaladejo y utilizando también los términos de Umberto Eco. La creación de mundos y este proceso complejo de amueblarlos se basan en el imaginario y sacan del imaginario colectivo las huellas de los mitos, rescatados de algún modo en la actualidad.

El imaginario, este fondo común de las representaciones humanas ─conjunto de imágenes mentales generadoras mediante el cual el ser humano se sitúa en el universo y organiza y expresa sus relaciones con el ambiente─ se estructura de un modo especial en el entorno geográfico, histórico y cultural de Hispanoamérica. Utilizando los esquemas de Gilbert Durand y de Jean Burgos, refiriéndonos a los Regímenes del Imaginario, diurno o de la conquista, Nocturno Digestivo o del repliegue, Nocturno Copulativo o del progreso,

identificaremos las pulsiones imaginarias o los impulsos imaginarios que generan los mundos extraños de la narrativa hispanoamericana. Además, empleamos las sugerencias de la Pragmática del Imaginario, así como la concibe García Berrio, al identificar los ritmos que se concretan en líneas ascendentes, descendentes o recurrentes. Consideramos que los arquetipos que influyen en mayor medida la creación contemporánea se encuentran en los mitos prehispánicos que infunden la narrativa de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y otros escritores. La fuerza de las palabras consiste en engendrar estos mundos y los mitos como historias primordiales fundamentales son los pilares en que se apoyan las metáforas espaciales constructoras de universos. La fuerza de la palabra se manifiesta sobre todo en los mitos de creación de donde se alimentan estos mundos ficticios que disfrutan de tanta pregnancia y originalidad. Los mitos que influyeron más en las obras de estos escritores son el mito de la creación del mundo y de los seres humanos, el mito de los héroes civilizadores, el mito del nahual o el nahualismo, y la marca más destacada está representada por un dualismo enraizado que genera el enfrentamiento entre naturaleza y civilización, entre antiguo y nuevo, dentro del marco del llamado Realismo Mágico, algo tan entrañable de la literatura hispanoamericana. Al seguir la trayectoria de estos mitos fundamentales, analizaremos dos de las más importantes novelas hispanoamericanas, identificando los esquemas del imaginario, esquemas ascendentes, flechas diurnas que expresan el gesto de la conquista o esquemas recurrentes del Régimen Nocturno copulativo.

Asimismo, haremos referencias a la novela transmoderna del barcelonés Enrique Vila-Matas, destacando las modalidades propias de construir los mundos, ya que la construcción de los mundos y la poeticidad mimética en este caso ─como por ejemplo en el caso del argentino César Aira ─ se caracteriza por una escasez simbólica. Se emplean pocos elementos y estos dispares, pero de los huecos y del entresijo de las direcciones del tapiz o de la red narrativa que se dispara en todas partes podemos reconstituir un mundo citadino actual. Por una parte, el universo o el mundo rural hispanoamericano, por otra parte, el mundo o el universo de la ciudad en las obras de Vila-Matas, o bien en las obras de César Aira. Por una parte, la construcción o la creación de mundos simbólicos infundidos por los mitos prehispánicos, por otra parte, una construcción en líneas fugaces y sin detalles basada en la experiencia directa del ciudadano contemporáneo y en las lecturas del escritor que pasa por las Vanguardias y la Postmodernidad para instalarse en una realidad Trans-: la Transmodernidad. Los escritores del llamado Realismo Mágico eligen la fuerza de la palabra que evoca los mitos y se sirven de una índole de poeticidad mimética que supone un aflujo importante de detalles en cuanto al ambiente y de un número impresionante de personajes. Los escritores de la Transmodernidad construyen sus mundos de retazos y fragmentos y el lector tiene que rellenar los huecos y contribuir a la configuración de este entresijo narrativo, así que la poeticidad mimética afloja, se diluye de una manera rebuscada, pero que da la impresión de espontaneidad.

2. La fuerza de la palabra en los mitos prehispánicos

Como consideramos fuentes de la creación de los mundos ficticios en la narrativa hispanoamericana moderna a los mitos prehispánicos, podemos afirmar que la fuerza creadora de la palabra es el punto de partida. Estos mundos ficticios se caracterizan por una aglomeración y superposición de personajes y metáforas significativas, ya que el fondo mítico, a través de la palabra, brota a cada paso. En el *Libro del Consejo*, los Creadores, los

Formadores, los Progenitores, Tepeu y Gucumatz, juntan su luz, pensamiento, sapiencia o sabiduría y manifiestan su poder que viene de la fuerza creadora de la Palabra: "Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento." (*Popol vuh*: 7-9)

La creación a través de la fuerza ordenadora de la Palabra significa la existencia de un Imaginario solar, de una fuerza afirmativa, del poder que se manifiesta y se concreta en la aparición de formas de relieve dominados por la vertical, por lo Diurno, por el movimiento ascendente de la flecha de la conquista:

— ¡Tierra!, dijeron y al instante fue hecha. Como la neblina, como la nube y como una polvareda fue la creación, cuando surgieron del agua las montañas; y al instante crecieron las montañas. Solamente por un prodigio, sólo por arte mágica se realizó la formación de las montañas y los valles; y al instante brotaron juntos los cipresales y pinares en la superficie. Y así se llenó de alegría Gucumatz […] Primero se formaron la tierra, las montañas y los valles; se dividieron las corrientes de agua, los arroyos se fueron corriendo libremente entre los cerros, y las aguas quedaron separadas cuando aparecieron las altas montañas. (*Popol vuh*: 7-9)

El mundo creado es imperfecto sin el hombre que adule a sus dioses y que les proporcione el alimento, por tanto, después de los intentos sin resultados de los Formadores, el de crear la carne del hombre de lodo y de madera, después de consultar a la abuela y al abuelo, Ixpiyacoc, Ixmucané, estos adivinos que echan granos de maíz y de tzité para ver cuál es la suerte, sigue la creación del hombre. Hay que destacar la dimensión importante del consejo, del gesto reflexivo o del deseo de crear la humanidad capaz de sustentar y nutrir a los dioses y también la contribución de los animales que descubren y traen el maíz del cual se ha hecho la carne de los cuatro hombres que fueron creados:

Se juntaron, llegaron y celebraron consejo en la oscuridad y en la noche; luego buscaron y discutieron, y aquí reflexionaron y pensaron. De esta manera salieron a luz claramente sus decisiones y encontraron y descubrieron lo que debía entrar en la carne del hombre. Poco faltaba para que el sol, la luna y las estrellas aparecieran sobre los Creadores y Formadores. […] A continuación entraron en pláticas acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados. (*Popol Vuh*: 25)

El Libro de los Libros del Chilam Balam ofrece informaciones no sólo sobre la percepción de la duración, de la sucesión del tiempo, sino también sobre la existencia misma de la civilización maya, del fin de la translación de un lugar a otro. El sentido de esta perpetua mudanza, en la antigua civilización maya, es la búsqueda del maíz, la búsqueda de una casa pura, única y propia del nuevo katún que está por venir y que necesita una morada adecuada. La Renovación es el sentido de todos los cambios y de todas las búsquedas y la palabra desempeña un papel fundamental, ya que se cumple todo lo que se dice:

Palabras de Tutul-Xiu:/ –Este es el libro de mis libros,/ Esta es la carga que ha tejido el hilo de mis días y mis noches,/ De cuando no había oficio de brujo extrae-corazones/ y que el jaguar sólo rugía para pelearle el día al sol;/ De cuando el libro de las siete generaciones/ estaba puesto en el altar/ Y mi pueblo, rebosando su jícara de maíz,/ desbordaba sus fuerzas en cosas del espíritu. (*Chilam Balam*: 4)

Tutul-Xiu miró al Oriente y dijo al pueblo: –"Vamos"./ Y se fueron. (*Chilam Balam*: 7)

Un día dijo Tutul-Xiu: – "Aquí me voy./ Esto se llamaba un día Ciudad Santa./ Hoy se llama infierno"/ Y es que había llegado la hora del katún,/ Y el katún que llega y no encuentra casa nueva puesta,/ Se molesta./ Y mejor no haber nacido nunca/ Que vivir bajo un katún molesto./ Esto bien lo sabía Tutul-Xiu./ Juntó pues a su gente y dijo: – "Vámonos"/ Y se fueron. (*Chilam Balam*: 10)

Resumiendo, hay que poner de relieve la existencia de los mitos que se refieren a la creación del mundo y del hombre, la estructura del mundo, la coexistencia de lo humano y de lo animal, de lo divino y de lo humano. También destacamos la duración, la concepción sobre el tiempo y su renovación, la percepción de los ciclos del tiempo renovado, el movimiento cíclico, que supone la repetición, el círculo de la fuerza regeneradora. Además, el mito de los héroes fundadores, de la pareja divina, representa el modo de concebir un acto fundamental que engendra un ritual, es decir, el gesto inicial con el cual empieza el proceso de la civilización de un mundo salvaje. Todos estos mitos antiguos conforman un tipo de reflexión, un tipo de pensamiento, específico, que genera los impulsos o las pulsiones imaginarias correspondientes: por una parte, la pulsión afirmativa, de conquista, la flecha ascendente, la progresión ascendente, de la afirmación de la luz, de la palabra, de lo manifestado; por otra parte, la fecundación, el acoplamiento, los ritmos repetitivos del Régimen Nocturno copulativo, los katunes, el nahualismo, la presencia de lo zoomorfo, de la pululación de los insectos, todo lo que refleja el movimiento circular de este tipo de Imaginario y la presencia de las tinieblas. El Yo se afirma, vence las tinieblas, se muestra invencible en la luz, y después sigue la línea circular y repetitiva del tiempo de los katunes que necesitan casas nuevas, vírgenes y exclusivas para delinear la historia de los mayas, seguidores de los katunes, del destino del sol castrado y de los dioses llegados sólo piedras. Se puede notar que la fuerza divina se manifiesta a través de la palabra que engendra mundos y que esta creación a través del Logos pertenece al imaginario colectivo de la humanidad que une continentes y épocas diferentes. Es la fuerza mágica de la Palabra que se manifiesta y echa los cimientos del mundo entero, ordena o pone en orden el caos. Plasma los mundos estratificados y de niveles comunicantes.

3. La construcción de los mundos en la narrativa hispanoamericana actual

En el Congreso de Zacatecas, Gabriel García Márquez arroja una botella al mar para el Dios de la palabra, el dios maya Itzamná y pone de manifiesto el poder de la palabra que se le reveló a los 12 años cuando un sacerdote lo salvó del atropello al gritar sólo "¡Cuidado!":

A mis 12 años de edad estuve a punto de ser atropellado por una bicicleta. Un señor cura que pasaba me salvó con un grito: «¡Cuidado!»

El ciclista cayó a tierra. El señor cura, sin detenerse, me dijo: «¿Ya vio lo que es el poder de la palabra?» Ese día lo supe. Ahora sabemos, además, que los mayas lo sabían desde los tiempos de Cristo, y con tanto rigor que tenían un dios especial para las palabras.

Además, Márquez destaca el poder acrecentado de las palabras hoy-día y esta es una fuerza que sale de la asociación con las imágenes y con la Babel lingüística, tratándose de la diversidad lingüística en un mundo globalizado que intenta reunir direcciones dispares. Consciente de este poder de la palabra, el escritor creó un mundo insólito y Macondo llegó a ser el núcleo simbólico de su universo, la metáfora espacial representativa para su universo. La fuerza de la palabra tiene sus raíces divinas y míticas que unen lo real y lo mágico, lo real y lo imaginario. Es un mundo ficticio que asombra por su riqueza, por la multitud de los personajes que se repiten y repiten, como en los mitos, los gestos de los fundadores hasta el agotamiento de toda sustancia y consistencia. Este mundo nos deja pasmados, nos parece extraño pero al mismo tiempo familiar.

De la narrativa hispanoamericana, lo que llama la atención es la capacidad de unir los dos continentes a través de la fuerza de palabra que evoca un fondo mítico ancestral común, por tanto, un ejemplo que destaca este aspecto y también el lazo de unión es el ritual sacrificial, la consagración de la primavera como en la novela de Alejo Carpentier cuyo título es el mismo del ballet de Stravinski. Los elementos-clave son: el recorrido sin fin de las tierras en búsqueda del lugar electo, idóneo, el cultivo de la tierra, el sacrificio ritual como ritual que asegura la fecundidad de la tierra, y sobre todo el sacrificio humano llama la atención, ya que es una marca del espacio mesoamericano. Es el leitmotiv del camino, de la permanente mudanza de las poblaciones en búsqueda de las tierras fértiles. Por tanto, la novela de Alejo Carpentier se basa en un fondo mítico ancestral, reuniendo continentes y espacios alejados, culturas distintas y artes diversas (nos referimos a la música y a la literatura, al ballet y a las artes plásticas). Las vivencias, los sentimientos, lo dramático, el movimiento sugestivo, y sobre todo lo atávico, y este fondo humano común, y sin embargo, la imagen del jardinero de su papá que cuenta la historia del sacrificio de la Virgen electa constituyen los pilares de la construcción recurrente en la novela, de esta imagen central que reúne todos los hilos y los planes arquitecturales de la construcción narrativa. En esta construcción, la historia contada por el jardinero del padre de la heroína es el eje en torno al cual se está edificando el mundo en que se funden los planos de la realidad y la fantasía. Las pulsiones imaginarias que generan tal universo son las ascensionales, con los símbolos solares, pero también las ruedas del tiempo cósmico y de la regeneración permanente de la naturaleza dan el movimiento cíclico de la repetición eterna. La palabra evocadora de la historia contada genera el núcleo simbólico en que se asienta la arquitectura narrativa y toda la novela, que tiene en su centro el símbolo del ritual agrario del sacrificio sangriento para la fertilidad del suelo en las culturas agrarias de todo el mundo.

En las novelas de Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez esta confrontación es obvia y particular para un mundo partido entre dos tensiones que lo están desgarrando, un mundo en el cual dominan los contrastes más inauditos e irreconciliables. Las reflexiones de Don Casualidón marcan la importancia misma de los orígenes y de esta separación que divide la gente y los mundos, los sistemas de referencia, de creencias, sus universos exteriores e interiores, el modo mismo de pensar y de concebir la vida. Y por cierto afectan el modo de comunicar, de hablar o de callar, de reemplazar las palabras por gestos o movimientos

simbólicos. En muchos casos, las palabras llegan a ser inútiles y los mundos antitéticos no pueden comunicar, se instala un silencio de mal augurio que anuncia el futuro conflicto.

Las concepciones totalmente diferentes no sólo se oponen y concretan las antítesis fundamentales de la novela, sino que destacan la imposibilidad de los dos mundos de comunicar entre sí, de relacionarse y de entenderse uno a otro. Para Elda, la esposa del alemán, sólo los mitos europeos son verdaderos, y los mitos antiguos de los indios no pueden ser. De este modo, se revela el abismo abierto entre los europeos y los indios de Ilóm, entre los conquistadores y los conquistados, entre los artificiales y los naturales, entre la cultura urbana y la cultura aldeana, entre la cultura militar y de hierro y la cultura aldeana y de maíz. Lo divino del maíz se convierte en una maldición y la gente está sufriendo, los valores se pierden, la relación directa entre los hombres y la naturaleza, entre los hombres y sus dioses ya no funciona:

Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz. Y si fuera por comer. Por negocio. Y si fuera por cuenta propia, pero a medias en la ganancia con el patrón y a veces ni siquiera a medias. El maíz empobrece la tierra y no enriquece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. (ASTURIAS, 1992:9)

Para proteger sus tierras, sus creencias, su mundo natural, la comunicación directa con las divinidades, con los Creadores y los Formadores, las tribus tienen que proteger los bosques y las montañas. Por tanto, la única forma de conservar un mundo natural es de luchar en contra de la *civilización* que destruye la armonía entre los elementos de la naturaleza, entre la gente y los dioses, entre los niveles distintos. El indio se encierra en sí mismo, se envuelve de misterio como aquel santero que se desaparecía cuando tenía encargo de alguna imagen, "y así oculto le daba forma con sus fierros y hasta que el santo estaba edificado lo mostraba entre flores y rezos" (ASTURIAS, 1992:202).

Las palabras destruyen y el destino de los maiceros está bajo la maldición. A partir del segundo capítulo, *Machojón*, empieza a actuar la maldición, se desencadenan las catástrofes. Primero, con el trágico final del hijo de Machojón, que se aparece como jinete de fuego ante los horrorizados maiceros, seguido de la muerte suicida del padre que cobra un carácter de apoteosis al internarse en sus propios maizales después de prenderles fuego; el tercer capítulo ve la venganza de los hermanos Tecún que cortan las cabezas de los ocho Zacatón, hijos y nietos del farmacéutico que vendió el veneno de la traición. Y sigue la maldición con la muerte del coronel Chalo Godoy, enloquecido por la proximidad de los "brujos de las luciérnagas" y con la huida de María Tecún y más tarde la esposa del correo de Pisigüilito, Nicho Aquino, el correo-coyote que se pierde.

La unión entre los naturales o los indios y los elementos de la naturaleza es tan estrecha que los cambios son comunes: María Tecún es María Zacatón, La Piojosa Grande, la Lluvia; el hijo de Gaspar Ilóm es el maíz; Tomás Machojón es el Fuego o un conjunto de estrellas. Los hombres de maíz se transforman en hormigas, en el final, para poder recolectar el maíz. Desde el principio, se nota esta relación entre la gente, la naturaleza y los ancestros, un tipo de fluir entre todos los elementos, reinos y niveles. Los gestos parecen reemplazar las palabras y todo se mezcla en la Gran Noche:

El Gaspar Ilóm movía la cabeza de un lado a otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo. […] El Gaspar se estiró, se encogió, volvió a mover la cabeza de un lado a otro para moler la acusación del suelo, atado de sueño y muerte por la culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos que le martajaba los huesos hasta convertirlo en una masa de frijol negro; goteaba noche de profundidades. (ASTURIAS, 1992: 5)

En este mundo se funden los límites, se borran las fronteras, y la comunicación entre los mitos y la vida, entre los reinos diferentes se facilita gracias a los perpetuos caminos. Los destinos se separan o se unen según lo piden las leyes de la naturaleza que dictan siempre las trayectorias. Las palabras vienen del goteo de la lluvia fertilizadora o el silencio domina todo a causa del fuego que está quemando campos y bosques o a causa de la pobreza y de la explotación. Las palabras pueden herir o pueden crear. El dolor, los sufrimientos de una clase social se transponen por silencios y maldiciones que pueden reestablecer el orden perdido del mundo que antaño era armonioso: un mundo en el cual los naturales no necesitaban las palabras para comunicarse. Necesitaban sólo una comunicación directa con la naturaleza y con sus dioses zoomorfos que facilitaban la transformación en el nahual. Era la forma de comunión que podía prescindir de las palabras.

La misma madera de héroes civilizadores la encontramos en la célebre novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán fundan Macondo y recorren un camino hasta entonces inusitado o desconocido. Su gesto fundacional representa los principios del Nuevo Mundo descubierto por los navegantes al cabo de unas duras pruebas. El mundo reciente se mira en el espejo de la ausencia de las palabras que nombraban las cosas e indicar con el dedo significa, en este mundo, mencionar las cosas sin nombre. En otras palabras, todo equivaldría con la creación del lenguaje a medida del mundo encontrado:

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (MÁRQUEZ: 3)

Este mundo recién creado es tan aislado que casi no hay comunicación con el resto, pero van entrando todos los descubrimientos y los elementos de la civilización, “las máquinas del bienestar”: el correo, el tren, el avión, el corregidor como representante de las autoridades, las compañías extranjeras. Comunicar o ensimismarse y relacionarse o aislarse llegan a ser los términos que se completan recíprocamente, dando la dimensión de la soledad y de la comunión como vertientes del ser humano híbrido o mestizo.

Como en la novela de Asturias, también hay catástrofes que pueden demoler todo y la gente tiene que enfrentarlas: la peste del insomnio y la pérdida de la memoria, el diluvio, las treinta y dos guerras, la fiebre extraña causada por la compañía bananera, la disgregación de la aldea y de la comunidad, el torbellino final que arrastra la aldea de la faz de la tierra. Todo se repite,

en un movimiento circular sinfín, entrenando las pulsiones imaginarias características para el Régimen Nocturno copulativo. Úrsula Iguarán, que había rellenado aquel mundo de animalitos de caramelo, exclama, sorprendida por tantas similitudes: "Es como si el mundo estuviera dando vueltas" (MÁRQUEZ: 123). Al fin y al cabo, Macondo estaba en la ruina, polvoriento, olvidado, abandonado, las casas se rendían a las hormigas inmensas y voraces, para que todo desapareciera en un remolino apocalíptico. Por tanto, se pueden esbozar los círculos eternos de la repetición de los destinos. Todo llega hasta una inevitable pérdida de sustancia, hasta un agotamiento previsible. Y todo se puede reflejar sólo en el texto, toda la historia se ve en la plasmación de las palabras, en el manuscrito en sanscrito que encierra el principio y el fin en una espiral, mejor dicho en un bucle de tiempo estancado, parte de la cadena recurrente. Las palabras crean mundos que se transponen en el texto y el final pertenece al caos que se apodera de un mundo agotado. Los contenidos faltan, los huecos se abren y todo desaparece y la soledad y la falta de comunicación conducen hacia la nada. El bucle se cierra sin que existiera la posibilidad del rescate de este mundo antes tan vigoroso, las palabras sólo crearon el espejo en el cual se podían reflejar las imágenes sin corporalidad. Separadas de la realidad corpórea, las palabras se rompen. El lenguaje creado sirve para nombrar las cosas y sin ellas queda vacío e inútil. El final es apocalíptico y resume, en palabras llenas de fuerza evocadora, la extinción de una raza cuyo destino era de pasar al texto de la génesis como personajes que encarnaban a los mortales condenados para siempre a la desaparición. Pero este espejo del texto resistirá, es la venganza de las palabras agotadas que pueden rescatar el mundo perdido y transformarlo en pura ficción:

Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (MÁRQUEZ: 172)

Se observa, en todas estas novelas, el relieve creador de las palabras que engendran mundos ficticios llenos de originalidad y a la vez símbolos de un continente en que el fenómeno del mestizaje se nota en la alternancia de palabras creadoras y palabras destructivas, en la cadena de habla y silencios repetidos. Al emplear la fuerza creadora de las palabras, estos escritores evocan mundos complejos y dan coherencia a sus creaciones, acumulando no sólo detalles y un número impresionante de personajes, sino que también recursos retóricos múltiples. Entre bendición y maldición, entre creación y destrucción se circunscriben mundos de una vitalidad y de una pregnancia que ponen de manifiesto los dones divinos de las palabras y del Dios maya Itzamná. El reto existía: entre el mundo viejo y el nuevo y del fondo del imaginario colectivo híbrido salieron unos universos inéditos que crecieron de las tierras extrañas y recién descubiertas… La arquitectura y la construcción se basan en la acumulación, en una suma rara de elementos antitéticos. La síntesis es posible, pero después de haber agotado los

recursos de la enumeración y superposiciones de capas sucesivas que dan orden, coherencia y continuidad. Las palabras edifican la columna vertebral recia de cada construcción narrativa.

4. La construcción de los mundos en la narrativa transmoderna

En la narrativa del barcelonés Enrique Vila-Matas, el tipo de poeticidad mimética se construye de otro modo, el poder de la palabra se ejerce a través del uso de la realidad cotidiana urbana y de la cita real o inventada como recurso a la autoridad o como plano alternativo. El mundo ficticio es diferente, las palabras extraen sus fuerzas de un centro múltiple en el cual se apoyan y confluyen los retazos, los fragmentos, las sugerencias y los huecos. La discontinuidad y el fragmentarismo son leyes de construcción. Es una red y la esencia proviene de la fuerza de la construcción elíptica, de los bosquejos sencillos, de lo inacabado pero ya afirmado o sugerido. Es el mundo nimio, gris de cotidianidad aplastante y sin relieve, de las biografías o de las obras de los escritores Bartleby que han dejado de escribir. El mundo textual se teje alrededor de tramas débiles, que sólo ofrecen pretextos. Es el modo ideal de disfrazar la fuerza de las palabras evocadoras, de las palabras que representan los pilares del mundo ficticio. El mundo ficticio de los escritores citados antes es rico en sucesos y personajes, se ofrecen detalles descriptivos y se persigue el fin de la coherencia arquitectónica y la trama es sólida, complicada, balanceando entre dos planos (real y mágico o maravilloso). En cambio, el mundo de los escritores transmodernos ofrece lo esencial, es sólo un bosquejo, la trama es trazada en una línea rápida y sin complicaciones. Lo importante es aquí decir sin decirlo, sugerir un punto de partida que se dispara en muchas direcciones, bailar en la frontera incierta entre la vida y la ficción. Más que construcción mimética, es una construcción narrativa falaz, una ilusión que pasa por verdad. La autobiografía y las biografías son ficciones entre otras y la vida cotidiana se mezcla con lo libresco, situándose siempre en lo fronterizo.

Vila-Matas tiene la plena conciencia de que vive en una sociedad globalizada, informatizada, en la cual se traspasan las fronteras, en la cual lo local y lo nacional se han transformado en translocal y transnacional. Es un ciudadano universal y abierto a otro tipo de comunicación y a otro tipo de enfoque de la vida y del arte, de la Literatura. Su Literatura refleja estas realidades contemporáneas, lo glocal, lo *trans*-.

Después de haber vivido plenamente las experiencias vanguardistas y postmodernas, el escritor asume explícitamente la Transmodernidad, cuyos principales rasgos distintivos y en los cuales él se fija son: la transcendencia, el espejismo, la ironía, el sincretismo, la multicronía, lo translocal, lo transreal, lo trashumano, lo transexual, lo híbrido, la fructificación de todas las tendencias, el centro generador vacío, la interconectividad y la integración de los textos en el Gran Relato infinito.

En su libro *Perder teorías* y en la novela *Dublinesca* sintetiza los elementos absolutamente "imprescindibles" e "irrenunciables" de la novela del futuro, de la novela del nuevo siglo:

"La «intertextualidad» (escrita así, entrecomillada).
Las conexiones con la alta poesía.
La escritura vista como un reloj que avanza.

La victoria del estilo sobre la trama.
La conciencia de un paisaje moral ruinoso." (VILA-MATAS, 2010:28)

Llama la atención la predominancia de la poeticidad expresiva sobre la mimética, de la poeticidad imaginaria sobre las anteriores, de la hibridez del género novelesco, del peso mismo de lo poético y de lo simbólico en su narrativa, puesto que la trama le sirve sólo de marco para introducir lo importante en su visión: la poesía, es decir, lo metafórico, lo simbólico, lo rítmico de la escritura, los esquemas imaginarios y constructivos. La "intertextualidad", entrecomillada, es el concepto clave, ya que la lista empieza con ella y se refiere sobre todo a la libertad con que se tratan los textos ajenos; es una libertad que supone atribuir una cita a otro escritor, deformar, trasladar, inventar y parafrasear, en toda una gama de tratamientos que derivan de la estrategia de la construcción del Gran Relato infinito, en el cual la paternidad y la exactitud de los textos se pierden. En cuanto al paisaje moral ruinoso, ya se prefigura un esquema imaginario descendiente, de la caída y de fin de siglo, crepuscular. Es decir, todo es laxo, la construcción es floja, la arquitectura borrosa, la fuerza de la palabra ya no es centrípeta, sino que es centrífuga. Desaparece la columna vertebral única y coagulante. Todo se multiplica y se deshace, se desarticula.

Aquí todo es espejismo, juego, ilusión, esfuerzo de concentrar el discurso, de retomarlo después de otra manera. El mundo ficticio ya no es creación y acción, sino que es el discurso del proceso de la propia creación, el laboratorio de la fundición de las palabras. Los contenidos o el significado textual lacunario o agujereado se deshacen en la red de los significantes dispersos a lo largo de las novelas o de su entera obra.

5. Conclusiones

Si los mitos prehispánicos dan a la narrativa de lo real maravilloso la fuerza creadora de las palabras, le confieren también la fuerza destructiva. La dinámica de los ciclos o de los bucles se dibuja respaldándose en la columna vertebral recia y fuerte de una construcción narrativa, de una arquitectura maciza y bien estructurada. Son las construcciones modernas que disfrutan del Centro o del núcleo fundador que puede sintetizar todo el aluvión narrativo que viene detrás, a pesar de la acumulación que se produce. Las novelas mencionadas, de Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez, son de esta índole de poeticidad mimética muy bien articulada y coherente que genera la poeticidad imaginaria global, ofreciéndonos mundos ficticios ricamente amueblados que desbordan de historias y personajes. Las repeticiones y las superposiciones no hacen que resaltar más la fuerza de las palabras, pero al mismo tiempo agotan los mundos, cerrándose, de este modo, los ciclos perpetuos de creaciones y destrucciones cíclicas, de vaivenes recurrentes y agotadores.

En cambio, la novela transmoderna de Enrique Vila-Matas explota otro tipo de fuerza de la palabra. No piensa en atar, en sintetizar, en las fuerzas centrípetas de las palabras. Todo lo contrario: desata, desarticula, corta. Es la fuerza centrífuga que crea estructuras descuartizadas, reticulares. Los mundos ficticios se vacían, todo se reduce a sugerencias, a pocos elementos imprescindibles. Las tramas son pretextos y las construcciones, las arquitecturas, se llenan de huecos, los centros se multiplican, se dividen y se disparan en muchas direcciones. La poeticidad mimética se funde en la poeticidad expresiva, que parece dominar y la poeticidad imaginaria engloba todo en unas estructuras que siguen muchas

líneas, sólo bosquejándose planos de unos mundos. Lo esencial prevalece, el detalle falta y se evitan las acumulaciones. Los mundos se construyen de retazos y de lo esencial, pero al mismo tiempo se utilizan los planos dobles y la fuerza de las palabras es aquella de la vertiente falaz y débil de la palabra. Todo es engaño: la ironía, la mentira y el embuste salen a la superficie. La Transmodernidad reaviva la Modernidad, después de haber pasado por las experiencias de las Vanguardias y de la Postmodernidad, pero la palabra es floja y ya no tiene la fuerza creadora y demoledora de antes.

Bibliografía

ALBALADEJO MAYORDOMO Tomás (1986, reimpresión 1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

ÁNGEL ASTURIAS Miguel (1992), *Hombres de maíz*, Edición crítica Gerald Martin coordinador, Madrid, ALLCA XX/EDUSP.

ARREDONDO Isabel (1997), *De brujos y naguales: la Guatemala imaginaria de Miguel Ángel Asturias*, Lewiston, NY, Mellen University Press.

BURGOS Jean (1982), *Pour une poétique de l´immaginaire*, París, Seuil.

CARPENTIER Alejo (2002), *La consagración de la primavera*, México, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. Vol. 7, Obra completa, 9ª Ed.

DOLEZEL Lubomir (1990/1998), *Poetica occidentală. Tradiţie şi progr*es, Bucureşti, Univers.

DURAND Gilbert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.

ECO Umberto (1976/1982), *Tratat de semiotică generală*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

El Libro de los Libros del Chilam Balam por Fernando Marrufo, Universidad Autónoma de Yucatán, Centro de Investigaciones Regionales "Dr. Hideyo Noguchi", Unidad de Ciencias Sociales, Dirección General de Desarrollo Académico, http://faces.unah.edu.hn/arqueo/images/stories/docs/Documentos_en_Linea/280081-el-libro-de-los-libros-del-chilam-balam.pdf, 12.10.2015.

García Márquez, Gabriel, *Botella al mar para el Dios de las palabras*, http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/inauguracion/garcia_marquez.htm, 12.10.2015.

GARCÍA BERRIO Antonio (1985), *La construcción imaginaria en „Cántico"*, Limoges, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, http://aristobulo.psuv.org.ve/wp-content/uploads/2008/10/garcia-marquez-gabriel-cien-anos-de-soledad1.pdf, 10.07.2013.

JONES David (2007), *El retorno maya: El Hacer un ciclo del Popol Vuh en* Hombres de maíz, *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/popolvuh.html, 12.10.2015.

Popol vuh, http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1375125780960~694&locale=ro_RO&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true, 12.07.2013.

Popol Vuh: las antiguas historias del quiché (1991), México, Fondo de Cultura Económica.

Popol-vuh o libro del consejo de los indios quichés (1997), Traducción de la versión francesa del profesor Georges Raynaud, director de estudios sobre las religiones de la América

Precolombina, en la Escuela de Altos Estudios de París, por los alumnos titulares de la misma Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza, S.A. Buenos Aires, Editorial Losada.
SIMION Sorina Dora (2012), *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, București, Editura Universității.
SIMION Sorina Dora (2013), Regímenes del imaginario en mitos prehispánicos y la novela de Hispanoamérica, *Language and Literature – European Landmarks of Identity 13*, Pitesti, Universitatea Pitesti, p. 412-420.
VILA-MATAS Enrique (2010), *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral.

EL TEATRO Y LOS DISCURSOS *INTOCABLES*

Lucie Coufalová
Masarykova univerzita v Brně

Abstract
This paper deals with the treatment of the history in *Krisis* (1996) by Sabina Berman and *Perder la cabeza* by Jaime Chabaud (1995), having both plays intertextual references in the North American TV series *Los Intocables* broadcasted in Mexico from 1959 till 1963.
As has been mentioned by Hayden White (2003), there is no *absolute true*, and therefore the historical discourse is questionable. In this sense, both authors point out the existence of two histories, the official one, created by those who have a political power about its production, and her other, hidden, face. The black humor of Berman and the grotesqueness of Chabaud are the manners of showing that *the other face* of the history and also their own present time, manipulated by the PRI (Partido Revolucionario Institucional), the political party which was in power without interruption from the ending of the Mexican Revolution up to the end of the last century.

Keywords: history, discourse, intertextuality, Mexican theatre, power, the truth.

Los hombres que con sus palabras se dicen amigos del pueblo, pero con sus actos son sus más crueles tiranos, son la escoria de la tierra (…).
(BERMAN, 1997:70)

En el México posrevolucionario y aún más, después de los acontecimientos de 1968, se puede ver cómo los artistas enfrentan la versión de la Historia que les ofrece el Estado. Esta versión oficial ofrecida por el gobierno y sus lacayos es un discurso que el poder emite para sostenerse a sí mismo.

Este artículo sigue la línea de pensamiento trazada por Hayden White que indica que los verdaderos acontecimientos existen solamente fuera de la Historia, que a la hora de ser tomados por aquella, son necesariamente sometidos a un *modelo implícito* de la escritura, por un contexto que engloba al escritor. De esta manera, el discurso histórico no puede ser nunca objetivo e imparcial, ya que depende de lo que el autor del texto quiera incluir en el mismo: "las *presuntas continuidades históricas* que el historiador pretende encontrar en el registro son *obtenidas solamente a partir de esbozos fraudulentos* impuestos por el historiador sobre el registro." (WHITE, 2003:124) Además, el historiador "nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales". (WHITE, 2003:125) Con lo cual, la frontera entre realidad y ficción se vuelve opaca y ambos discursos adquieren el mismo grado de *ficcionalidad*.

Por lo tanto, todo discurso histórico es corruptible, más si proviene de los que ostentan el poder. En México es muy patente la dualidad entre la cultura oficial –o cultura del poder– y su discurso y los discursos marginales o minoritarios, ya que prácticamente en toda la segunda mitad del siglo XX era el Estado quien promovía o impedía la difusión cultural. (COHN, 2002)

Lo que el teatro muchas veces se propone es desacralizar los mitos y destruir todos esos símbolos nacionales que conforman la retórica del PRI[60]. Así pues, el teatro o la literatura en general se convierten en discursos paralelos capaces de ofrecer una versión alternativa al discurso hegemónico:

> Si para la literatura la memoria funciona como una manera de manifestar la esencia humana, para la historia se trata de conocer la verdad de los acontecimientos pretéritos. La revelación de esa "verdad" de los hechos crea las condiciones para que exista una historia oficial; es decir, una versión de la vida de los hombres en el pasado. La contraparte de ese tipo de historia, bien puede estar en la literatura pues da voz a personajes que quedan marginados de la versión oficial de los hechos. (MOLANONUCAMENDI, 2008:59)

De esta manera, el teatro resulta ser el lugar idóneo para dejar ver la caducidad de ese discurso homogéneo y sagrado, ya que, como señala Daniel MEYRAN (2011:49):

> (…) los discursos teatrales emergentes son los que, a lo largo de la historia, permiten pensar en contra del sistema, permiten atreverse y afirmar que para hablar de este tiempo de hoy, es necesario encontrar nuevos códigos estéticos para seguir adelante. (…) el espacio y el tiempo del poder interfieren con el espacio y el tiempo del teatro.

Este es también el objetivo de Jaime Chabaud y Sabina Berman, cuyas piezas son objeto de este análisis. El teatro de Sabina Berman (1955) presenta desde los años 80 una alternativa a ese monolitismo histórico impuesto por el partido único. Su labor ofrece un constante cuestionamiento de la versión historicista. En este sentido destacan sobre todo las obras *Rompecabezas* (1981); *Herejía* (1983); *Águila o sol* (1985), *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993); y *Krisis* (1996). El teatro de Berman, estudiado por Jacqueline E. Bixler, destaca porque

> [e]n cada obra, Berman subraya, ya sea implícita o explícitamente, la selectividad histórica de un partido dominante que silenciaba toda historia que contradecía los mitos nacionales o que no correspondía a sus objetivos políticos. También se empeña en quitarle a la historia mexicana la ropa conservadora, opaca, europea y masculina con la que siempre la han vestido y disfrazado. Aunque estas cinco obras varían de estilo y tono, en todas Berman ataca, ironiza y finalmente desnuda la historia oficial para dejar visibles las "vergüenzas" de su patria. (BIXLER, 2002:108)

El discurso de Berman representa pues un reto a aquel ofrecido por los libros de Historia acorde con las necesidades del poder. La voz de la dramaturga ya de por sí representa un discurso marginado, ya que no había lugar para la mujer en el discurso oficial mexicano, un discurso que trata de desmontar también Jaime Chabaud Magnus (1966). En este sentido, del teatro de Chabaud Magnus resultan importantes *¡Que viva Cristo Rey!* (1991), cuya acción gira en torno a la guerra cristera y los juegos de poder entre el Estado y la Iglesia; *El ajedrecista* (1992), sobre la época del Emperador Maximiliano de Habsburgo; *Perder la cabeza* (estrenada en 1995); *Divino Pastor Góngora* (2001) o *Rashid 9/11* (2007).

[60] PRI son las siglas que abrevian el nombre del Partido Revolucionario Institucional, el partido único, salido de la Revolución mexicana y agarrado al poder hasta bien entrada la década de los noventa.

Para esta ponencia he escogido *Krisis* de Berman y *Perder la cabeza* de Chabaud, ya que las dos remiten al mismo referente intertextual. Por razones cronológicas analizaré primero la pieza de Chabaud.

1. Perder la cabeza

Perder la cabeza, de cuya dirección se ocupó Phillippe Amand, fue estrenada en 1995, pero Chabaud empezó a trabajar en ella ya en el año 1992. Se trata de un thriller ambientado en el sexenio de Manuel Ávila Camacho, durante el fin del proceso revolucionario y en plena Segunda Guerra Mundial. Es en esa época en la que el dramaturgo contextualiza la muerte de Don Celestino González Treviño:

VOZ EN OFF: Corría un invernal mes de febrero de 1943, para más precisión la madrugada del día 14. La ciudad capital amaneció conmocionada por el salvaje asesinato de un hombre prominente. En el exterior, entre embajadores y diplomáticos, se pensaba en un México en el que reinaba la paz. Sin embargo, su ropa interior traía enquistada la paz, sí, pero era esa paz que la impunidad da a los sepulcros. (CHABAUD, 1995:2)

No obstante, como es típico de Chabaud, el marco histórico sirve ante todo para mostrar los problemas del presente mexicano. La devaluación del peso, el narcotráfico, la corrupción y las redes entre los grupos poderosos, la política y los cuerpos policiales vuelven a aparecer medio siglo después del gobierno de Ávila Camacho. También en los años noventa hubo asesinatos de hombres prominentes en México. Uno de los más importantes fue el de Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la presidencia. De hecho, la creencia popular indica que dicho crimen fue ordenado desde el PRI, por el propio presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). La paz, el progreso y el Tratado del Libre Comercio dieron falsas esperanzas a los inversionistas extranjeros que, bajo la promesa de ganancias seguras, invirtieron grandes cantidades de dinero en la economía mexicana. Sin embargo, dicha seguridad fue tan sólo una cortina de humo que encubría una vez más una guerra interior por el poder y todas las demás flaquezas del sistema político mexicano mencionadas más arriba. El asesinato de Colosio, junto con la revuelta en Chiapas, fueron los detonantes de una crisis económica y social que el país tuvo que enfrentar a mediados de la última década del siglo XX. (KRUGMAN, 2009)

Por otro lado, Salinas de Gortari se vio salpicado también por la existencia de su hermano Raúl, “el hermano incómodo”, símbolo de corrupción de aquella década y relacionado con la muerte de José Francisco Ruiz Massieu, secretario del PRI. Con dicho acontecimiento estuvo relacionado también el diputado Manuel Muñoz Rocha, amigo de Raúl, presuntamente asesinado tras el homicidio de Ruiz Massieu. A pesar de las primeras noticias, que indicaban que el cadáver fue hallado gracias a la intervención de una vidente, más tarde se descubrió que Muñoz Rocha encontró ayuda de gente influyente y logró escapar del país. (*El País*, 1999-03-01)

Asimismo hay que mencionar el nombre de Humberto Álvarez Macháin, médico mexicano de Jalisco, que fue secuestrado el 2 de abril de 1990 bajo órdenes del gobierno estadounidense, trasladado a dicho país y sometido a un juicio por haber participado en el asesinato de Enrique Camarena Salazar, ciudadano estadounidense y agente de la DEA. Las

autoridades norteamericanas trataron de conseguir su entrega extraoficialmente, pidiéndosela a la policía local. Tras una respuesta negativa, optaron por secuestrarlo, sin tan siquiera haber presentado una solicitud formal de extradición al gobierno mexicano. (TRIGUEROS GAISMAN, 2007)

2. Un reto a la historiografía oficial

La acción de *Perder la cabeza* se desarrolla entre 1940 y 1946 en escenarios múltiples que incluyen una oficina policíaca, otra de un periódico, un cabaret, etc. Son los Estados Unidos quien ocupa la silla del posible acusado de la muerte y consecuente desaparición de la cabeza de Don Celes, El Camotero Loco, culpado de haber transportado opio en cajas de camotes. Álvarez Macháin que frecuentaba a Don Celes, es el Subsecretario interesado en la rápida solución del caso, es decir, el que maneja los hilos:

COMANDANTE: Si sacamos del apuro a Álvarez Macháin nos va a ir como nunca hemos soñado. Mira Rocha, el licenciado pinta para el tapado del próximo sexenio. ¿La agarras? (*Pausa*.) Y si la cajeteamos, te juro que no habrá Ford cuarenta y tres que sea lo suficientemente rápido para huir de la ira de don Maximino: el Subsecretario es su gallo. ¿La agarras? Si no solucionamos nada nos la dejan "irineo".

ROCHA: Entiendo.

COMANDANTE: Tienes 36 horas para hallarte la cabeza de "Don Celes" o algo que se le parezca... ¿La agarras? (*Irónico*.) Y si de pasada encuentras "la verdad", ahí me guardas tantita.

ROCHA: (*Humillado*.) Mensaje recibido.

(CHABAUD, 1995:27-28)

Si la obra no hubiese visto la luz de este mundo en 1993 el lector-espectador podría fácilmente caer en la trampa de enlazar los acontecimientos de la fábula de Chabaud con los ya mencionados sucesos del año 1994. Sin embargo, la referencia correcta sería la serie televisiva *Los intocables* de los años sesenta, como indica el propio dramaturgo en la revista *Paso de Gato* (2010:55). La influencia de la serie se nota no sólo en cuanto al nivel temático, sino también en la forma del drama, estructurado en fragmentos que se alteran a gran velocidad.

No obstante, la muerte del médico Álvarez Macháin sí tiene un referente real en la Historia de México. Asimismo es establecida una red de relaciones entre las altas esferas de la política y la policía mexicana, formando un fuerte lazo con el presente del país:

REPORTERO: ¡Acaban de matar a Federico Álvarez Macháin! Los forraron de plomo por Peralvillo.

SALINAS: ¿Los...?

REPORTERO: Al escolta y a uno quezque de Nueva York.

SALINAS: Al reportero del New York Times.

ROCHA: ¿Está bien el Comandante Sahagún?

REPORTERO: Fue el único que se salvó. Un méndigo rozón nomás. ¡Qué casualidá, ¿no?!

ROCHA: ¿Quién fue?

REPORTERO: Un tipo extranjero, parece. Como alemán, quezque de la gestapo. *(Lee de su libreta*.) Con una Thompson de cargador circular.

SALINAS: En el más genuino estilo Capone.

(CHABAUD, 1995:30)

No es una elección casual la época de Ávila Camacho y es que en su sexenio, durante la Segunda Guerra Mundial, México se convirtió en el principal proveedor de morfina y sus derivados opiáceos para los soldados norteamericanos. (CONTRERAS VELASCO, 2010) Además fue entonces cuando las autoridades de Sinaloa designaron al jefe de la Policía Judicial de dicha zona, Alfonso Leyzaola, a luchar contra los cultivadores de marihuana y adormidera, lo cual causó el primer ajuste de cuentas por parte de los narcotraficantes. (PAOLI BOLIO, 2008) Son observables otros paralelismos entre las dos épocas, de los cuales destaca la figura del hermano incómodo del entonces presidente, Maximino, relacionado asimismo con el tráfico de drogas. Otro de los *vicios mexicanos* arraigados ya en aquella época sería el poder corruptor del crimen organizado y su relación con la política del país:

SALINAS: Don Celes… Se dicen muchas cosas del padrotillo este: mafia, nalgas y hartos conectes con las esferotas de allá arriba.

ROCHA: Armas, drogas… Muchos rumores.

SALINAS: Nada se le ha probado gracias a sabe Dios qué ángeles protectores.

(CHABAUD, 1995:6)

En *Perder la cabeza* las bases del realismo se ven atacadas por la presencia de un personaje fantástico. Se trata de una cabeza con cicatrices flotando en un frasco con un líquido sospechoso[61]. Es uno de los elementos que "contribuyen a desmontar la seguridad del lector-espectador sobre la veracidad de la historia oficial." (ARTEAGA MARTÍNEZ, 2013:69) La Historia en manos de Chabaud presenta un alto grado de distorsión y deformación, recordando los grotescos esperpentos de Valle-Inclán.

Y efectivamente, los personajes principales, el periodista Martín Salinas y el policía Fermín Rocha, cuyos apellidos pretenden ser –como indica el propio dramaturgo (2010:55)–una especie de chiste de las tiendas Salinas y Rocha, salen a la búsqueda de la verdad. Más que héroes son antihéroes. A pesar de haber sido los dos destituidos de sus puestos de trabajo,

[61] Del mismo recurso se sirve Chabaud asimismo en *¡Que viva Cristo Rey!* donde uno de los personajes es La Mano de Obregón puesta en un bote de formol; o en *El ajedrecista*, donde aparecen los ojos del Emperador Maximiliano de Habsburgo.

ambos pretenden averiguar la verdad sobre el asesinato pero acaban dándose cuenta de que de poco les sirve saberla:

CABECITA: ¡Ay, sí, voy en busca de la verdad! (*Pausa.*) ¡La eterna búsqueda de la neta esencial que no halla en las líneas de su puñetera mano, ¿qué no?!

(…)

CABECITA: (…) Algo que me enternece de usted, policía, es que todavía le tenga una como…, pus, como que miedo y como que ganas a la verdad. ¿A quién le sirve la verdad?

SALINAS: Es necesaria.

(…)

ROCHA: Que efectivamente: ¿de qué carajos nos sirve, ahora que la sabemos, la verdad?

(CHABAUD, 1995:51-52)

Además, ¿cuál es la verdad oficial? La obra se estrenó en julio de 1995, lo que hizo que se viera actualizada por los acontecimientos del año anterior. De esta manera se combinaron dos historias independientes, la de Ruiz Massieu y la de Álvarez Macháin. La interpretación que de la misma hace el propio dramaturgo ayuda a desmontar el discurso épico. Según Armando Partida TAYZAN (1997:94) dicha interpretación de Chabaud ofrece una visión nihilista:

(…) de allí que su procedimiento dramatúrgico requiera del desmantelamiento y de la desconstrucción de la historia patria, para después utilizar los fragmentos de las ruinas de ésta, como material de construcción del *pastiche* de una nueva versión histórica mediante la reapropiación y "desrealización" de la misma.

Chabaud se aprovecha de la serie *Los Intocables* y la parodia. Por consiguiente, la veracidad de la historia oficial está puesta en duda, lo que obliga al lector-espectador a tomar parte activa en la representación y reflexionar acerca de lo que ve en el escenario y acerca de lo que vive en la realidad. La Historia misma no es lo que más le preocupa al dramaturgo, sino que –como ya apuntó POPOVA (2010:50)– ésta es tan sólo un referente y no un protagonista de los dramas de Chabaud. A pesar de que la irónica interpretación del dramaturgo ataca los cimientos de la verdad histórica, él mismo subraya que los "nexos entre Álvarez Macháin y 'Don Celes' se ven clarísimos... Son el mismo caso." (CHABAUD, 1995:42) Lo dicho hace que el público, aunque haya perdido la seguridad sobre cuál es la verdad histórica, establezca una relación entre ambas versiones.

3. Krisis

La misma época y los mismos acontecimientos se reflejan en *Krisis* (1996) de Sabina Berman, que alude indirectamente a los asesinatos de Luis Donaldo Colosio y Francisco Ruiz Massieu. En esta farsa política Berman cuestiona la veracidad del discurso del poder, lo cual es –según BIXLER (1997:45)– muy típico de su dramaturgia: "From *Rompecabezas* [1981]

to *Krisis* (1996), Berman has done her part in demystifying the power of historical and political discourse, and thereby of the PRI (Partido Revolucionario Institucional) itself, by exposing the manipulative, capricious, and often contradictory nature of Mexico's master narratives."

El espacio de la acción es múltiple: el estudio de la familia Pedrero, la casa de Seijas, el despacho de Jorge, el podio de la Cámara de Diputados y un restaurante japonés, son sólo algunos de los lugares en los que está ambientada la trama. También la estructura temporal ofrece una gran riqueza. En el primer cuadro del primer acto se presentan los antecedentes de la acción principal. Los protagonistas son unos niños de doce años que juegan al Monopolio. Sus ropajes y maneras hacen pensar en la mencionada serie *Los Intocables*. Esta primera secuencia relata el asesinato de la sirvienta de los Pedrero por haberle servido al niño de la casa un malteado de vainilla en vez de chocolate. Se trata de un acontecimiento con un referente histórico real y es que Sabina Berman se atreve a mencionar directamente el asesinato cometido por los hermanos Salinas cuando eran niños. Se trata pues de un reto abierto por parte de la dramaturga a la historiografía oficial, a la retórica del gobierno. Como era de esperar, desde el poder se trató de esconder de todas las maneras posibles esta parte incómoda de la Historia. (BIXLER, 2002)

El mismo juego entre idénticos personajes sigue ya de adultos. Berman anuncia la muerte de Polo, para ir luego descubriendo las circunstancias previas a dicho asesinato. De esta manera, inquieta al lector-espectador ya que, teniendo en cuenta la época en la que se estrenó la obra, se trata de un acontecimiento fresco en la memoria del mismo. Asesino desde pequeño, Pedrero personifica ese poder sucio que Polo pretende exterminar, encarnando este último los ideales de un México nuevo y diferente:

POLO: (…) Si no te dan malteada de chocolate, no puedes… (*Mima saca de la cintura una pistola y dispara.*) Como Pedrero. Ya no estamos en ese país. (BERMAN, 1997:70)

De esta manera, el "arquitecto Pedrero" (BERMAN, 1997:87), quien manda y dispone, ofreciendo a cambio puestos lucrativos dentro de la maquinaria del poder, es una alusión al mandatario del país.

Mientras la pieza de Chabaud prevé dichos acontecimientos, la de Berman se convierte en una abierta denuncia de la continuidad de un sistema político caduco con todas sus carencias y defectos. Irreverente y satírica, la dramaturga se atreve a enfrentarse abiertamente al poder y ofrece una revisión iconoclasta de los acontecimientos inmediatos. Ese reto de Berman al partido único no fue fácil de llevar a cabo, ya que tuvo que superar incontables obstáculos para encontrar un espacio teatral físico que acogiera el estreno de la pieza. (BIXLER, 2002)

Así pues, el título de la pieza *"Krisis"* va más allá de la simple crisis económica que machacó a México en el ocaso del gobierno de Salinas y a principios del de Zedillo[62]. La de Berman es sobre todo una crisis política, la del partido único, surgido de la Revolución y su relación con las masas.

[62] Ernesto Zedillo Ponce de León (…), con quien acaba la supremacía del PRI sobre la silla presidencial. No obstante, el hasta entonces partido único volvió a ocuparla en 2012 con Enrique Peña Nieto de presidente.

BIXLER (1997) encasilla a Berman dentro de la tendencia posmoderna. Dicha estética es común a ambos dramaturgos. En las piezas en cuestión, tanto Berman, como Chabaud se sirven de la parodia, un procedimiento posmoderno por excelencia. Asimismo la estructura formal es muy parecida, ya que también Berman, fiel a su principal referente intertextual, opta por una estructura televisiva y divide su obra en un total de 34 cuadros repartidos entre cinco actos. Se trata de escenas cortas que permiten la fragmentación del espacio en múltiples y variadas localizaciones en los que se desarrolla la acción.

A diferencia de Chabaud, cuyos personajes son puro producto del posmodernismo finisecular y como tales carecen de cualquier dimensión psicológica, Berman crea un conflicto moral entre dos personajes enfrentando el materialismo pragmático de Jorge con los valores éticos de León Seijas:

JORGE: Ay, no mames. Lo importante es ser eficiente. Lograr los objetivos. La ética es una palabra vacía.

SEIJAS: ¿Los objetivos de quién? ¿Los propios?, ¿los sociales? ¿Los del egoísmo?, ¿los de la bondad? ¿Objetivos aunque te lleves entre las patas a un país?, ¡o al Universo! Asesino.

(BERMAN, 1997:98)

No obstante, también Seijas es en parte producto de la década de los noventa, presentada como una época en que la violencia se ha convertido en algo corriente. Dicho personaje no se altera ni siquiera cuando asesina a su propia mujer:

GABRIELA: Es que, no te vayas a exaltar otra vez, prométemelo. Es que Pati está tirada cinco pisos abajo. En el pasto. Con las piernas abiertas. Y el pelo sobre la cara.

SEIJAS: (*Sonriendo tristemente.*) Como una puta.

GABRIELA: Como si estuviera muerta.

SEIJAS: (*Levanta el teléfono, pulsa el redial.*) Quiero cancelar un taxi. Carretera a Toluca. (*Cuelga.*) En la cocina, bajo el lavabo, hay bolsas para la basura.

(BERMAN, 1997:62)

La intertextualidad, otro de los recursos posmodernos del que se aprovechan ambos dramaturgos, hace que el lector-espectador preste atención a los paralelismos que hay entre esa serie y la actualidad[63]. Los gánsteres que pueblan el mundo de ficción recuerdan notablemente la realidad política mexicana, la grave crisis global en la que cayó el país en 1994 y el desgaste del régimen de Salinas y con él de todo el PRI.

No sólo la estética une las dos piezas, ya que las dos persiguen el mismo objetivo. Tanto Chabaud, como Berman indagan en la Historia de su país para hablar del presente. Anne Cruz y Ana Paula Ferreira consideran que "one of the most vital creative *and* interpretative trends

[63] Cabe mencionar, sin embargo, que la mencionada serie de televisión no es el único hipotexto que se puede detectar en *Krisis*. Aparte de abiertas citas literarias, hay numerosas alusiones, por ejemplo a la Biblia.

associated with postmodernism centers on the deconstruction, the re-invention and the philosophical questioning of received historical 'truths'." (citado por BIXLER, 1997:46)

En el caso de Berman, el discurso oficial es cuestionado y puesto en duda mediante la introducción del mencionado personaje de Seijas, quien escribe discursos por encargo. Discursos que su propio autor considera palabreo vacío, carente de fundamento histórico. Además, él mismo pronuncia su poca confianza en la Historia:

SEIJAS: Demasiado discernimiento. Una vez que empiezas a desglosar el Bien y el Mal que heredaste, todo se confunde, y ya sólo te conformas con describir la realidad, no juzgarla. ¿Me entiendes?

(BERMAN, 1997:60-61)

La Historia para Seijas es corrupta e ineficiente. En otra parte, Berman trabaja con voces provenientes del espacio latente, las cuales recuerdan la ambigüedad del progreso traído por el gobierno. Un progreso que no sólo no ha sido capaz de erradicar la pobreza, sino que encima fue muchas veces llevado a costa de los más miserables. Asimismo, la dramaturga no deja de mencionar la importancia de los amiguismos para acceder al poder e introduce al fantasma de Juárez que ronda por allí para recordarle a Polo los principios de la Constitución, la "Sagrada Escritura" del Estado. El objetivo de este era limpiar ese sistema podrido en el cual la podredumbre se extiende igual que en un cuerpo el cáncer. Por otra parte, la corrupción está presentada no sólo en relación con las altas esferas, sino como un rasgo inherente al carácter mexicano:

JORGE: (…) Somos lo mismo; cada quien según sus capacidades y ambiciones, todos somos corruptos. Es idiosincrasia; el gene impuro del mestizo. Quien no tranza, no avanza.

(BERMAN, 1997:97)

Los ideales políticos de Juárez, sin embargo, mueren con Polo, quien denuncia la inconsistencia del discurso de poder en México y la imposibilidad de un sistema político transparente e independiente de los intereses del dinero y del vecino del Norte:

BENITO: Cumpliste a medias, Leopoldo.

POLO: Benito mira, es que hay muchos grupos de poder.

BENITO: El poder emana de la Ley, no de los hombres.

POLO: Ya no, ya no funciona así.

Benito suelta un librazo.

POLO: Escúchame Benito. Te equivocaste de hombre. Soy un político no un héroe.

Benito suelta otro librazo.

POLO: No queremos una ruptura, una revolución en que se desangre el país.

Benito al borde de la mesa lo escucha con atención.

POLO: Ahora sí he capturado tu atención, ¿cierto? Bueno, hay que ir poco a poco, construyendo el consenso, armando los puentes, conciliando intereses. (*Benito escucha yéndose hacia el frente poco a poco; va volviéndose pesado en la medida que Polo le muestra la imposibilidad de un cambio hacia un sistema político transparente.*) Cuidando en no asustar a los inversionistas extranjeros.

BENITO: Franceses.

POLO: No Benito, esos ya nada tienen que ver. Cuidando que los capitalistas nacionales no saquen tampoco su dinero. No hablo de cerrar los ojos ante la ilegalidad, sólo de ir destorciendo el sistema con jaloncitos que no lo quiebran.

(BERMAN, 1997:83)

Asimismo cabría mencionar que este sistema de machos impide que Patricia, la esposa de Seijas, consiga por sí sola todo a lo que aspira y por eso se arrima al "famoso grupo de los 5, y los duros, prepotentes, ricos, machos..." (BERMAN, 1997:74), al lado de los cuales ella se siente muy pequeña.

Como dijo su esposo, el Bien y el Mal se confunden, no obstante, el pueblo se conforma con lo que se le presenta. Es aquí donde reside la tarea de los intelectuales, grupo donde se cuentan también Jaime Chabaud y Sabina Berman. Según Gabriel CAREAGA (1971:58) "[e]l intelectual debe estar ligado con la problemática de nuestro tiempo, denunciando aquí y allá la retórica oficial, el conformismo imperante por una sociedad que se niega a veces a conocer sus problemas". Así, el principal objetivo del humor negro de Berman o el grotesco de Chabaud es hacer que el lector-espectador reflexione sobre su propia realidad, que vea que la *verdad absoluta* no existe. Ambos presentan un discurso paralelo al dominante, que es el del poder, ya que para ellos hay otras posibilidades de interpretar tanto la Historia como *el aquí y el ahora*.

Bibliografía

BERMAN, Sabina (1997), *Krisis* [online]. Repositario de la Universidad Veracruzana, [cit. 2015-09-28], in: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4281/2/199752P51.pdf>.

BIXLER, Jacqueline Eyring (2002), *Entre Berman y una historia desnuda* [online], Repositario de la Universidad Veracruzana, [cit. 2015-09-28], in: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4643/1/200271P107.pdf>.

BIXLER, Jacqueline Eyring (1997), The Postmodernization of History in the Theatre of Sabina Berman, *Latin American Theatre Review*, vol. XXX, nº 2, p. 45-60.

CAREAGA, Gabriel (1971), *Los intelectuales y la política en México*, México, Editorial Extemporáneos.

CHABAUD, Jaime (2010), El resorte de la Historia, *Paso de gato: revista mexicana de teatro*, nº 41, p. 54-55.

CHABAUD, Jaime (1995), *Perder la cabeza*, CELCIT, Dramática Latinoamericana 321 [online] [cit. 2014-06-23]. Disponible en la Web:

<http://www.celcit.org.ar/bajarArchivo.php?id=321&t=publicaciones&c=dla&e=pdf&f=321.pdf>.
COHN, Deborah (2002), La construcción de la identidad cultural en México: nacionalismo, cosmopolitismo e infraestructura intelectual, 1945-1968, *Foro hispánico*, nº 22.1, p. 89-103.
CONTRERAS VELASCO, Óscar (2010), La evolución del Narcotráfico en México, Austin, Texas, Thompson Conference Center, in: *ILASSA30 Annual Student Conference on Latin America*. 2010 [online] [cit. 2015-09-16], in: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2010/velasco.pdf>.
KRUGMAN, Paul R. (2013), *The return of depression economics*, Londres, Penguin Books.
MARTÍNEZ, Alejandro Arteaga (2013), La guerra cristera según Jaime Chabaud: historia, ficción, intertextualidad, *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, nº 8, p. 51-73.
MEYRAN, Daniel (2011), El poder del teatro frente al Poder, Discursos emergentes / discursos hegemónicos, *Investigación teatral*, vol. 1, nº 2.
MOLANO NUCAMENDI, Horacio (2008), Reflexiones sobre la Historia en la obra de Elena Garro. En SÁNCHEZ VALENCIA, Alejandra, et al, *Tema y variaciones de literatura: la generación de medio siglo II*, nº 31, p. 59-74.
ORGAMBIDES, Fernando (1995), Detenido el hermano del ex presidente Carlos Salinas por el asesinato de Ruiz Massieu [online], *El País* 1995-03-01, [cit. 2014-06-27]. Disponible en la Web: <http://elpais.com/diario/1995/03/01/internacional/794012412_850215.html>.
PAOLI BOLIO, Iván (2008), Evolución del narcotráfico en México, *Bien Común*.
POPOVA, Elvira (2010), *La dramaturgia mexicana de los años noventa desde la perspectiva de la posmodernidad*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nueva León.
TRIGUEROS GAISMAN, Laura (2007), La interpretación de los Tratados Internacionales por la Suprema Corte de los Estados Unidos: El Caso Álvarez Macháin [online] [cit. 2014-06-25], in: <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/alegatos/pdfs/23/25-07.pdf>.
WHITE, Hayden (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Ediciones Paidós.

LAS PALABRAS (DES)ATADAS: EL VOCABULARIO MODERNO DE LOS MODERNISTAS HISPANOAMERICANOS[64]

Denisa Škodová
Univerzita Karlova v Praze

"...decir lo posible y lo imposible, decir todo lo decible."
Saúl YURKIEVICH (1976:9)

Abstract
This essay deals with the lexical renovation begun by the Spanish-American modernist poets at the edge of the 19th and 20th century. It intends to classify their attempts into two categories, depending on whether the lexical elements were "tied" to certain tradition or the poetic matter itself, or if they were rather "untied", i.e. newly conceived or used with a distance in regard to the poetic matter. It sees the modernity of their lexical renovation not only in the usage of new words, but especially in the fact the modernists wittily combine old, rescued words from the past with the modern ones, such as words denominating new technical inventions.

Key words: modernism, vocabulary, language, classification, Spanish-American literature.

Es siempre una tarea difícil intentar analizar y clasificar cualquier elemento del modernismo literario porque este movimiento es tan variado y hay tantos autores y tantas interpretaciones de su obra que parece una tarea prácticamente fracasada desde su principio. Sin embago, sin intentarlo tampoco se avanzaría en la investigación del modernismo. Por lo tanto, inspirado por el título de este Encuentro de hispanistas ("Las palabras (des)atadas") celebrado en la Universidad Carolina de Praga, este ensayo va a intentar analizar precisamente el léxico usado por los modernistas, ya que fueron ellos los que contribuyeron inmensamente a la riqueza de la lengua española.

Los modernistas hispanoamericanos, o sea, los representantes del movimiento artístico que se desarrolló en Hispanoamérica aproximadamente en los últimos veinte años del siglo XIX y los primeros veinte años del siglo XX (se suele designar como primer modernista a José Martí y como último a Rubén Darío), se empeñaron de manera concentrada y persistente en trabajar con el lenguaje. Su esfuerzo se nota especialmente, pero no únicamente, en su producción poética: los poetas modernistas intentaron darle a la palabra su máxima libertad de expresión, con máxima elocuencia y exuberancia. Con eso les ayudó el hecho de que, aparte de usar formas poéticas tradicionales, las palabras las dejaban respirar también en el verso libre. Los modernistas escribían con los ojos mirando hacia el horizonte de una nueva poesía y nuevas posibilidades que se les ofrecían, pero también eran sumamente conscientes de la tradición literaria, cultural, artística, histórica y política no sólo de los países hispanoamericanos, sino prácticamente de todo el mundo, con especial atención a Europa y Asia. Es lo que hace su creación literaria tan abundante y universal, clásica y sorprendente.

Todas las cosas de uso diario un día empiezan a estar desgastadas y, tras muchos años de romanticismo en la literatura, los modernistas de dieron cuenta de que ya hacía falta cambiar

[64] Tento článek vznikl v rámci grantu GAČR č. 14–01821S *Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století.*

de rumbo y seguir por otro camino no andado, incluso a pesar de posibles riesgos que esta aventura pudiera acarrear: y se arriesgaron bastante. Hoy en día resulta evidente que los comienzos del modernismo no eran nada fáciles; se les atacaba de superficiales y ornamentalistas sin profundidad, hasta que, finalmente, después de la publicación de los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío en 1905, se les empezó a tomar en serio[65]. Pero si el modernismo empezó en 1882 con *Ismaelillo* de José Martí, los modernistas ya llevaban buscando nuevas posibilidades de la poesía desde hacía más de veinte años, rechazando insultos que les venían por encima de parte de sus críticos. Pero persistieron en su afán y su obra ahora pertenece a lo más valioso de las letras hispánicas y además sirvió de mucha inspiración a la literatura hispánica del siglo XX.

Como ya había advertido Octavio PAZ en su *Cuadrivio* (1991:8), "todo lenguaje, sin excluir al de la libertad, termina por convertirse en una cárcel." Es obvio que de eso, todavía mucho antes que Octavio Paz, se dieron cuenta los modernistas cuando iniciaron sus renovaciones lingüísticas: de que cada lengua, por más original que fuese, tarde o temprano se hacía anticuada, sosa, regular o inexacta y por lo tanto había que seguir trabajando en su desarrollo, buscando nuevos recursos del léxico, perspectivas o metáforas para obtener un mosaico actual del vocabulario de su época. Dado que el lenguaje es lo que, de manera más concreta o abstracta, refleja el pensamiento del ser humano que así es capaz de expresar sus ideas, un lenguaje no desarrollado consistente y sistemáticamente podría llegar a cierto estancamiento de la mente humana.

Para que un lenguaje no se convirtiera en la cárcel de la cual hablaba Octavio Paz, hacía falta cultivarlo, partiendo de la premisa de que el lenguaje es un fenómeno cultivable: los poetas siempre habían sido los que cultivaban sus lenguas respectivas y los poetas modernistas prestaron al uso y las posibilidades del lenguaje la máxima atención, borrando los límites del español impuestos por los académicos. Viendo un idioma como una posible prisión, es precisamente fuera de esa prisión donde se encuentra la luz. Allí fuera está la inmensidad de las posibles nuevas expresiones que hay que buscar, ya que la "cárcel verbal", o sea, el lenguaje "desgastado", ya no brindaría nada nuevo. Como posible ilustración de tal cárcel podría servir muy bien cualquier diccionario. Éste "capta" todas las palabras, o al menos lo intenta. Sin embago, leyendo un diccionario, por más nuevo y actual que sea, el lector se da cuenta de que fuera del diccionario todavía hay muchas opciones, otras posibles expresiones cuyos nombres todavía no han surgido o van surgiendo en cada momento. Es decir, en cuanto se publica un diccionario, ya está anticuado porque mientras tanto se han inventado otras palabras para denominar cosas o fenómenos que todavía no se conocían o que ya tenían un nombre, o incluso nombres, pero se ha inventado una palabra, un sinónimo, que les precise aún mejor.

De lo mismo se daba cuenta Rubén Darío, el poeta nicaragüense, modernista por excelencia. Es bien conocida la anécdota del adolescente Rubén que salió, después de dos años, de la biblioteca y cuando le preguntaron qué había estado haciendo allí todo ese tiempo, respondió que se estaba aprendiendo el Diccionario de la Real Academia y que ya se lo sabía de memoria. Pero no estaba contento con lo que había leído: incluso fue tan osado que a los 15

[65] De este hecho trata de manera extensa el libro *Antimodernismo (debates transatlánticos en el fin de siglo)* de Alberto Acereda.

años escribió que (TORRES, 1952:43) “uno de los principales defectos de la vetusta Real Academia, es rechazar tercamente toda reforma que la diferencia de costumbres, las nuevas ideas del siglo y el uso han realizado en el idioma.” Puede parecer una crítica bastante dura pero se puede decir que el adolescente Rubén Darío era por aquel entonces más perspicaz que muchos académicos. Y como tampoco le satisfacía la producción poética española de su tiempo, de un lenguaje que Cathy L. JRADE llama “fosilizado” (2006:44), vio que había que inspirarse en otras literaturas para resucitar su propio idioma. La necesidad de hacer algo revolucionario con el español la recalca también Gwen KIRKPATRICK (1989:7), diciendo que en la é poca del modernismo había que “llenar” el lenguaje, por eso el modernismo a sus comienzos parecía tan excesivo – pero eso era simplemente una lógica reacción al vacío que rodeaba a los poetas. Teniendo, entonces, la base del vocabulario español, Darío, junto a los demás modernistas, comenzó a hacer renovaciones: deseaba elegir libremente los elementos de su lenguaje ideal (JRADE, 2006:39). La base del léxico los poetas la necesitaban porque eran conscientes de que una lengua existente no podía empezar desde cero, de que una lengua había surgido de unas raíces las cuales había que nutrir según el ambiente actual, nuevo.

Hay un símbolo en la poesía dariana que ofrece un bonito ejemplo de la idea modernista de la creación poética: el caracol. En la primera estrofa del famosísimo poema de Rubén DARÍO (1992:80-89), titulado “Coloquio de los centauros” aparecen estos versos: “...isla de oro/en que el tritón elige su caracol sonoro...”(vv. 3-4). Dentro de la metapoesía modernista se podría tomar esta concha como una bellísima representación de la forma poética – dura, estable, con una cáscara rígida, y además muy bella, elaborada, regular, totalmente en armonía con la naturaleza. La palabra *elegir* es lo que importa con respecto al desarrollo del léxico, ya que implica la libertad: el mencionado *tritón*, o sea, el animalito que debe elegir su caracol/concha, es la masa blanda y flexible de las palabras y la materia del poema, la masa que debe llenar el caracol. Y como los modernistas cultivaban las formas rígidas y tradicionales, pero también el verso libre, este animalito, según la necesidad, se quedaría dentro de la forma completamente, o se saldría de ella.

Dado el interés de Rubén Darío y otros modernistas por enriquecer el lenguaje con otras palabras o expresiones, los elementos lexicales después de los 100 años del modernismo, se podrían clasificar, según su relación con la tradición o los experimentos de la modernidad, en dos partes: las palabras “atadas”, es decir, más bien dependientes de una tradición o enfocadas de manera muy estrecha a la materia poética; y las palabras “desatadas”, es decir libres y nuevas, o con cierta distancia entre la materia poética. Su esbozo simple y generalizador se vería como el siguiente:

Palabras atadas - relacionadas con:	**Palabras desatadas – relacionadas con:**
Formas tradicionales	El verso libre
Elementos autóctonos	Elementos exóticos
El temor a la muerte	El deseo de morir
La naturaleza	La tecnología

Arcaísmos	El origen extranjero, neologismos
El hundimiento en el alma	Descripción detallada de los objetos
El tono melancólico	El uso de ironía, sarcasmo
La reflexión poética	La metapoesía
El lenguaje poético	El lenguaje coloquial
La antigüedad	Decubrimientos recientes

Para explicar concretamente la distribución de las oposiciones de esta tabla, es necesario ir un elemento tras otro, para mejor ilustración directamente pareja por pareja:

Formas poéticas tradicionales x verso libre

Como los modernistas cultivaban las formas poéticas tradicionales, ésas muchas veces "atan" el léxico porque hay palabras que no riman con otras o tienen más sílabas de las necesarias. A pesar de que la poesía modernista suena natural incluso en las formas rígidas, el verso libre es el que va proliferando en la nueva poesía del modernismo hispanoamericano, ya que rompe los límites dados por la forma regular y permite explorar nuevos territorios lingüísticos y, por lo tanto, poéticos.

Elementos autóctonos x elementos exóticos

Estas palabras tienen el deber de describir lo "local", lo que significa tanto lo indígena como lo hispanoamericano, el legado de la colonización española incluido. Así, los modernistas reconstituyen la historia del continente americano que había comenzado mucho antes del descrubrimiento de Cristóbal Colón en 1492. En cambio, los elementos exóticos agrupan el léxico surgido del interés de parte de los modernistas por los países y culturas lejanos, ante todo Francia y el Oriente.

Temor a la muerte x Deseo de morir

Temer la muerte indica cierta "atadura" a la vida de parte de tal ente y su anhelo de quedarse dentro de sí mismo, no cambiar nunca de su estado "vital", a pesar de ser consciente de que es imposible que esto pase. Al contrario, el deseo de morir indica que a la muerte se la ve con una mayor distancia, como una de las posibilidades de escapar de la vida. Esta valentía en cuanto a la muerte es lo que le hace posible al poeta ver la muerte con una perspectiva de decisión libre, no con la perspectiva de la víctima, insegura del tiempo que se le ofrezca como ocurriría en el primer caso.

La naturaleza x La tecnología

Todo el léxico dedicado a la naturaleza aparece en el grupo de las palabras atadas porque sin la naturaleza el ser humano no sobreviviría y además era ya bien conocida. Los modernistas, en su empeño en detallar el vocabulario de la naturaleza, hicieron que algunas de sus obras se asemejan a la enciclopedia o atlas. En cambio, los nuevos inventos de tecnología o la ciencia del periodo en torno al modernismo son importantes también, pero la vida humana no depende de ellos, y por lo tanto son más bien unos "suplementos adicionales", pero no básicos. Sin embargo, los nuevos nombres (aunque nos parezcan muy comunes hoy en día) como microscopio, fotografía, ferrocarril y otros usados en la creación poética significaron una verdadera revolución en el lenguaje.

Los arcaísmos x palabras de origen extranjero/ neologismos

Los arcaísmos tienen que ver con la tradición, específicamente con el uso del idioma en las épocas pasadas de las cuales los poetas modernistas se acuerdan intensamente en sus obras. Como contraste de índole "desatada" usan palabras de origen extranjero o neologismos, e incluso les resulta natural poner un arcaismo al lado de un neologismo. Este hecho realmente demuestra que en el lenguaje modernista nada es imposible y que la lengua puede ser tan libre según se la deje.

El hundimiento en el alma x La descripción detallada de los objetos

En la poesía modernista hay tanto ensimismamiento como mucho ornamentalismo detallado, casi de filigrana. El léxico en torno del ensimismamiento pertenecería al grupo de las palabras atadas, ya que por su carácter pierde la distancia. En cambio, la descripción, que mira los objetos desde fuera, desde cierta distancia, más bien pertenecería al grupo de las palabras desatadas. Cabe añadir que justo por la descripción detallada, muy frecuente ante todo al comienzo del modernismo, los modernistas fueron muchas veces acusados de superficiales, pero ellos no hacían otra cosa que intentar "desatar" las posibilidades lexicales en cuanto a la reflexión de los elaborados objetos de lujo.

El tono melancólico x El uso de ironía / sarcasmo

Las expresiones que crean un ambiente melancólico pertenecerían al grupo de las palabras "atadas", ya que es bastante parecido al ya mencionado "hundimiento en el alma". Empero, si esas palabras fuesen algunas del nuevo léxico psiquiátrico (donde la melancolía se llamaría técnicamente "depresión") también podrían verse bien dentro del grupo de las palabras "desatadas" justo porque pertenecerían al vocabulario de descubrimientos recientes. Como contraste, y asimismo como posible "terapia" de los sentimientos melancólicos funcionaría la ironía y el sarcasmo. Dado que la ironía y el sarcasmo requieren, para su empleo, cierta distancia del que la usa, pertenecerían en el grupo del léxico "desatado".

La reflexión poética x la metapoesía

La reflexión poética de los objetos o fenómenos que le interesan al poeta pertenecerían al grupo de palabras "atadas", con una sola excepción: la de reflexionar sobre la poesía misma. Por la distancia requerida, las expresiones dedicadas al pensamiento poético sobre la poesía

pertenecerían al grupo de las palabras “desatadas” – es decir, cada vez que dentro de un poema se hable del arte de hacer poemas. Y cabe subrayar que, con el modernismo, la metapoesía aparece con más frecuencia y más atención (ACEREDA, GUEVARA, 2004:61).

Lenguaje poético x lenguaje coloquial

No será sorprendente que los modernistas escribieron sus poemas con palabras sumamente poéticas, ante todo si lo que querían alcanzar en su creación, entre otras cosas, era la belleza. Pero como eran conscientes de que eran ellos los que decidían qué pertenecía a lo poético, para enriquecer el lenguaje de los poemas optaron, como primeros poetas (PAZ, 1991:16), por usar en su obra el lenguaje coloquial, de diálogos cotidianos y el habla de personas comunes. Haciendo eso resaltaban más los rasgos divergentes entre los registros de un solo idioma. Como el lenguaje coloquial va cambiando cada día en lugares diferentes, es el que ofrece muchas nuevas expresiones. Además, el léxico cambia si los usuarios del lenguaje son hombres o mujeres, jóvenes o mayores, o dependiendo del lugar donde se hable así. Por lo tanto, las palabras y expresiones coloquiales poseían mucha riqueza del español hispanoamericano que, combinado con un idioma culto, creaba un poderoso y variado paisaje lingüístico.

La antigüedad x descubrimientos recientes

Los modernistas le dedicaron mucha atención a la historia o las cosas “antiguas” en general; a las mitologías griegas, romanas, indígenas o nórdicas. El hecho de recurrir a las tradiciones antiguas haría las palabras respectivas pertenecer al grupo de las palabras “atadas”. En cuanto a los descubrimientos recientes que necesitaban su nombre, ésos pertenecerían al segundo grupo. Ya que podrían confundirse las categorías de “la tecnología” con los “descubrimientos recientes”, sería mejor distinguir claramente entre ellas: no es lo mismo nombrar un fenómeno que existía desde hacía muchos años pero nadie lo había nombrado (caso de alguna planta, o, antes de su descubrimiento, el continente de América o algunas enfermedades psíquicas, etc.) y nombrar un nuevo invento tecnológico hecho por el hombre. En el primer caso es la naturaleza la que crea tal fenómeno y el hombre le da un nombre, mientras que en el segundo, el hombre crea y el hombre también da el nombre (microscopio, cámara, ferrocarril, etc.).

Conclusión

La lista de las categorías sugeridas no pretende ser agotadora y debería ser tomada más bien como un esbozo de una posible (de las muchas que haya) clasificación el vocabulario del modernismo. Como se ve, el lenguaje del fin del siglo XIX y principio del siglo XX simplemente ya no bastaba y había que recurrir a nuevas palabras y expresiones para nombrar los nuevos fenómenos surgientes en la sociedad. Quede claro que a pesar de que ya la palabra misma del “modernismo” implica algo nuevo, en el caso del modernismo, lo que lo hace moderno no son las palabras nuevas, sino la fusión de los elementos antiguos y nuevos usados en la creación literaria. Una gran contribución hecha por los modernistas que no debería ser olvidada fue el rescatar palabras casi olvidadas.

La base de los diccionarios existentes al principio de la era modernista hispanoamericana, los modernistas la ensancharon con nuevos términos y expresiones que reflejaban su entorno actual y del pasado vivido. A veces tenían que inventarlos por completo o usar los existentes nuevamente en la poesía o pedirlos prestados de otros idiomas. Pero al final de su afán, el modernismo demostró que en el lenguaje nada es imposible. Y cuando, siendo fieles a la cita de Octavio Paz mencionada al principo de este ensayo, incluso las palabras del modernismo empezaron a parecer desgastadas, las siguieron cultivando los poetas vanguardistas. De todas maneras, la revolución del lenguaje no vino con los vanguardistas, sino ya con los modernistas que en su creación permitió la convivencia de elementos aparentemente irreconciliables (SERNA, 2002:54-55).

Bibliografía

ACEREDA Alberto (2001), *El modernismo poético (Estudio crítico y antología poética).* Salamanca, Almar.

ACEREDA Alberto, GUEVARA Rigoberto (2004), *Modernism, Rubén Darío and the Poetics of Despair*, Lanham, University Press of America.
(obra incompleta accesible en googlebooks en este enlace:
http://books.google.es/books/about/Modernism_Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo_and_the_Poetics.html?id=GDfXOMCoN0kC&redir_esc=y)

ACEREDA Alberto (2011), *Antimodernismo (debates transatlánticos en el fin de siglo),* Palencia, Cálamo.

DARÍO Rubén (1992), *Prosas profanas*, Madrid, Alianza Editorial.

GUEVARA Rigoberto (2009), *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad (Un estudio temático del Modernismo poético latinoamericano),* New York, Peter Lang.

JIMÉNEZ Juan Ramón (2010), *El modernismo : apuntes de curso (1953),* Madrid,Visor Libros.

JRADE Cathy L. (2006), "La poesía modernista" en GONZÁLEZ ECHEVARRÍA Roberto, PUPO-WALKER Enrique (eds.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, el siglo XX*, Volumen II, Madrid, Gredos, pp. 37 – 94.

KIRKPATRICK Gwen (1989), *The Dissonant Legacy of Modernismo (Lugones, HyR, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*), Berkeley, University of California Press.

LITVAK Lily (1981), *El modernismo*, Madrid, Taurus.

LODATO Rosemary C. (1999), *Beyond the Glitter (the Language of Gems in Modernista Writers Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, and José Asunción Silva),* London, Associated University Presses.

PAZ Octavio (1991), *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral.

PAZ Octavio (1987), *Los hijos del limo*, Biblioteca de bolsillo.

SERNA Mercedes (2002), *Del modernismo y la vanguardia (José Martí, Julio Herrera y Reissig, Vicente Huidobro, Nicanor Parra*), Lima, Santo Oficio.

TORRES Edelberto (1952), La dramática vida de Rubén Darío, Guatemala, Ministerio de Educación Pública.

YURKIEVICH Saúl (1976), *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets.

IMÁGENES ESCRITAS, PALABRAS DIBUJADAS, EL CASO PARTICULAR DE DOS LIBROS PARA JÓVENES: *GABO. MEMORIAS DE UNA VIDA MÁGICA* Y *AL SUR DE LA ALAMEDA*

Lillyam Rosalba González Espinosa
Univerzita Karlova v Praze

Abstract
This article puts forward the relationship between image and written text in two picture books for young adults published in Latin America: A biographical comic of the Colombian Nobel Prize Gabriel García Márquez and a picture book about the Student Revolution: La Revolución Pingüina, in Chile, in 2006.
Gabo. Memorias de una vida mágica (2013) and *Al sur de la Alameda* (2014) approach the history of Latin American representing historical facts and events related to García Márquez in Colombia or Pinochet's dictatorship in Chile, respectively.
The aim of this article is how to present this sort of topic to the young readers and how to use visual images and written text in picture books. Some examples to understand this matter will be presented on the following pages.

Key words: children's literature, young readers, Gabriel García Márquez, Colombia, Chile, Revolución Pingüina, Latin American history, picture books, graphic novels.

Desde hace varios años los libros para niños y jóvenes han marcado pautas interesantes en el mercado editorial latinoamericano[66] y han evolucionado para salir tímidamente del mercado específico de la literatura infantil y atraer a otros lectores.

Los dos ejemplos que se presentan a continuación son dos libros que han conseguido salir del ámbito de lo local (con frecuencia los libros para niños que se publican en América Latina no tienen una repercusión fuera del país que los publica) y que no necesariamente están dirigidos a un público genéricamente infantil o juvenil.

Al sur de la Alameda (2014) es una novela ilustrada que relata la toma de un colegio por parte de un grupo de jóvenes durante la Revolución de los pingüinos en Chile, y *Gabo. Memorias de una vida mágica* (2013) es un cómic sobre la vida y obra del autor colombiano Gabriel García Márquez.

Ambos libros presentan una propuesta en donde se mezcla lo visual y lo escrito y en donde se plantea un ejercicio lector que invita a conjugar ambos códigos.

66 En el *Anuario Iberoamericano de Literatura Infantil y juvenil* (2015) se expone que "a pesar de la (o las) crisis, la creación de libros para niños y jóvenes en América Latina atraviesa por un buen momento gracias a los aportes de pequeños y grandes sellos editoriales" (ANDRICAÍN y RODRÍGUEZ, 2015:52); también se justifica este auge en términos de distribución, ejemplares y otras variables que muestran que es un nicho que ha tenido bastante desarrollo en las últimas dos décadas.

1. De un coche amarillo conducido por Gabriel García Márquez

La primera viñeta que abre el libro no podría ser más diciente: un coche amarillo rueda por la carretera hacia Acapulco, en su interior viaja un hombre con su familia y el hombre es Gabriel García Márquez[67].

En las siguientes viñetas García Márquez conversa con sus hijos como lo haría cualquier padre de familia, les habla de galeones hundidos y de lo mucho que le gusta el mar. De repente algo ocurre, García Márquez se apea del carro porque acaba de tener una revelación, tiene la estructura de *La casa* en la cabeza, y sabe con resolución que ha llegado el momento de sentarse a escribir la novela.

Así que es él, García Márquez que se pone en el plano terrestre, porque ¿qué hay de extraordinario en un hombre de familia que conduce un coche?

Hago esta introducción porque la primera imagen de *Gabo. Memorias de una vida mágica* contrasta con la acelerada mitificación que el escritor García Márquez ha tenido en los últimos años en el contexto escolar.

De alguna manera la exagerada representación del escritor bonachón y de bigote, rodeado de mariposas amarillas, ubicado en un mundo lejanísimo en el cual leer sus libros es secundario y basta con reconocer su foto o algunos datos biográficos, ha menguado el interés por acercarse a su obra o por cultivar el interés de conocerla más adelante.

García Márquez es de lectura obligatoria en los colegios de secundaria de Colombia, y la forma en que se trabaja es parecida a como se aborda a Cervantes o a Shakespeare: apenas como una referencia vaga, esencial e imprescindible: se hace mención en el Día del Idioma a través de actos protocolarios, pero no existe interés en profundizar en lo que hay detrás de los nombres, las fechas y los acontecimientos que rodean a estos escritores.

En contraste con ese acercamiento, *Gabo. Memorias de una vida mágica* pone su punto de foco en otra parte. No solo se trata del primer cómic publicado sobre la vida de un escritor latinoamericano, sino que con este formato es posible acceder al escritor desde otra mirada.

Es un cómic documental, sí, pero es un cómic literario, por decirlo de alguna manera. El cómic va saltando de la vida a la obra, por medio de guiños que no hace falta identificar, pero que son bifurcaciones que abren a nuevas posibilidades de lectura, es un recorrido que parte desde el momento de concepción de *Cien años de soledad* para ir enseñando una serie de acontecimientos históricos y biográficos que relacionan estos elementos con la escritura y la creación literaria.

En ese sentido, no es únicamente un cómic que presenta los aspectos relevantes de la vida del escritor, sino que apuesta a acercar al lector a las obras de García Márquez; de hecho, el

67 Este es un episodio bastante conocido del autor y es citado, entre otros, en la biografía escrita por Gerald Martin *Gabriel García Márquez una vida* (2009).

libro se concentra sobre todo en hilar y crear a través de fragmentos de la vida del nobel colombiano una entrada a su poética.

Óscar Pantoja, el guionista de este libro, afirma que el propósito fue: "como en el cine, poner la cámara en otro ángulo, [uno] que quizás no ha sido utilizado para volver a interpretar las diversas memorias de Gabo. A este ángulo le interesa presentar el momento exacto de la creación, el instante en que la chispa prendió la luz de Macondo." (CONSTENLA, 2013)

El realismo mágico de las manidas mariposas amarillas aquí aparece desde otra perspectiva que le da una magia "diferente": lo mágico del realismo está puesto en viñetas que subrayan el realismo a secas.

Con esto quiero citar un ejemplo. En una viñeta (última viñeta de la primera parte[68]) el niño García Márquez va con su abuelo al mercado a comprar pescado y éste le muestra el hielo que se utiliza para conservarlo, por supuesto la viñeta se enlaza con la poderosa imagen que el coronel Aureliano recuerda frente al pelotón de fusilamiento.

De ese modo en el libro personaje-autor, ficción-realidad se fusionan y presentan otros aspectos que son cruciales para la historia de Colombia y América Latina y para entender desde otra mirada lo que se condensa en la obra garciamarquiana: viñetas que muestran la Guerra de los Mil Días (en la primera parte), la llegada de compañías extranjeras, o el desafiante "le regalamos el minuto que falta", proferido por una voz desconocida entre la muchedumbre trabajadora y que desata la Masacre de las Bananeras.

De nuevo, la voz se funde con *Cien años de soledad,* develándonos que el realismo mágico no es otra cosa que realidad cruda y dura vuelta novela, vuelta poesía, como expone Ángel Rama en "Diez problemas para el novelista latinoamericano":

> El novelista es un aventurero, un explorador de la realidad: no la recibe consolidada y explicada, no la recibe interpretada; a él le cabe hallarla, y la halla en los lugares menos publicitados, muchas veces en los más esquivos. Y encontrarla es lo mismo que explicarla". (RAMA, 2006:55)

Tal es la situación que emerge en las páginas de este cómic. Se exponen una serie de eventos verificables en las diferentes biografías sobre el escritor colombiano, así como sucesos de la historia colombiana constatables en una cronología histórica, pero estos hechos están puestos allí para acercar al lector a entender la obra del escritor.

Gabo. Memorias de una vida mágica no es solo una biografía ilustrada, sino una selección de hechos que pueden ser una puerta de entrada para entender el proceso creador de un autor; de ahí la importancia de la viñeta introductoria de García Márquez conduciendo hacia las playas de Acapulco. Se trata del hombre, pero más del momento en el que ese hombre sabe que tiene una obligación de contar, de escribir.

68 El libro no tiene paginación, está dividido en cuatro partes, todas las citas del libro las haré haciendo referencia a la parte a la cual pertenece la viñeta.

2. Algunas nociones sobre cómics y novelas gráficas producidas en América Latina

El de Óscar Pantoja no es el primer cómic que se produce en América Latina. Desde mediados del 2000 se han publicado varios libros de este tipo: *Fueye* (2001) y *Dear Patagonia* (2011) de Jorge González, o *Virus tropical* de Paola Gaviria (Power Paola), *Raquel y el fin del mundo* (2012) de Mariana Gil, *Los once* (2014) de Andrés Cruz y José Luis y Miguel Jiménez, por nombrar algunos ejemplos de cómic y novela gráfica: textos que se caracterizan por estar dirigidos a un lector adulto.

En los últimos tiempos ha surgido cierto respeto por este escritor-dibujante: "La imagen romántica del escritor en su buhardilla tecleando obsesivamente podría sustituirse, al día de hoy, por la del joven autor de historieta que dibuja página tras página de su novela gráfica," explica con elocuencia Valentín VAÑÓ (2013).

Sin profundizar o polemizar en que sea necesariamente así, sí, puede decirse que la novela gráfica, o las novelas ilustradas, o los cómics (hay un amplio debate sobre cuál debería ser el nombre adecuado para estos textos) tienen un auge y tienen un nicho de lectores muy específico, en especial adultos jóvenes que comparten sus trabajos a través de plataformas digitales. Y que además de involucrar escritores y guionistas dependen de las propuestas de diseñadores gráficos; es decir, en su especificidad han abierto una forma de narrar distintiva, que es buscada por unos seguidores concretos a través de canales de distribución y redes diferentes a las tradicionales.

Son unos libros emergentes que todavía están en un limbo frente a si deberían considerarse libros de entretenimiento únicamente o si su alcance supera estos límites.

Pese a que los libros de cómics han sido considerados como libros sin mucho contenido y con una intención recreativa, desde hace unos años algunos estudiosos abogan por el término novela gráfica porque éste al menos ha permitido o tiene el potencial de "rescatar los cómics del abandono". (STAŃCZYK, 2014:178)

Pedro Salinas escribía en 1948 una crítica a la popularidad de los cómics, que Santiago García expone en su libro *La novela gráfica* (2010) para ejemplificar el recelo que existe sobre este tipo de libros: "Equivale [el cómic] a una literatura narrativa de baja estofa, de contenido deliberadamente chabacano y pedestre, por entregas, y cuya novedad estriba en ir disminuyendo el papel de la palabra, en favor del papel de lo dibujado, de lo gráfico." (GARCÍA, 2010:25)

Ese recelo nos sirve para hacer aquí dos salvedades, la primera es que por supuesto el cómic *per se* no puede considerarse literatura y la segunda es que por su complejidad y por su forma de representar la realidad y de conformar un mundo conflictivo y complejo, algunas novelas gráficas no pueden dejarse pasar de largo.

El caso más representativo es sin duda *Maus* (1991) de Art Spiegelman, un cómic para adultos que incluso se trabaja en el ámbito escolar para entender el Holocausto judío y sus consecuencias (STAŃZCYK, 2014:179) y también como un libro de culto para los seguidores de las novelas gráficas.

Leer cómics se ha vuelto una cosa "elegante", como afirma Santiago García quien además se refiere a éste como a un fenómeno que viene de tiempo atrás desde que "un número creciente de *comic books* americanos contemporáneos están siendo escritos como literatura dirigida a un público lector general de adultos y preocupada, no por los temas tradicionalmente escapistas del cómic." (GARCÍA, 2010:22)

Por eso, el cómic se sigue publicando en su sentido tradicional, pero hay otros cómics de autor a los que es difícil considerar como tradicionales o intrascendentes. *Persépolis* de Marjane Satrapi o el ya mencionado *Maus*, entre otros ejemplos, demuestran que algunos de estos volúmenes tienen una densidad que no puede ser resuelta leyendo el libro como un lector de *cartoons* ni leyendo el libro como un lector de novelas.

Perry Nodelman, destacado estudioso de la literatura infantil y de los libros ilustrados, precisamente subraya el efecto que tiene una imagen en el lector cuando va acompañada de texto, las "ilustraciones tienen menos significado [por si solas] y mucho más cuando están acompañadas de un contexto verbal." (NODELMAN, 2001:4) Si bien una imagen puede describirse a partir de los elementos gráficos, el asunto cambia cuando la imagen viene acompañada de un texto que confiere un valor adicional a la imagen; así, la imagen resulta teniendo nuevas significaciones a partir del texto que la acompaña.

Tal situación se presenta en *Gabo. Memorias de una vida mágica*. En las ilustraciones de las viñetas, por ejemplo, siempre aparece el nombre de cada lugar ─aparte del bocadillo donde va la parte escrita─. Con ello una casa señorial de estilo español es señalada con el texto adicional sobre la casa precisando que es el Liceo de Zipaquirá, o un edificio moderno en una calle de una ciudad moderna informa en un aviso que es la oficina de correos de México, ya que sin esta explicación no sería fácil identificar en qué lugar está sucediendo lo que se está contando.

Aunque estos ejemplos son muy básicos, cuando el lector está en frente de un cómic sabe que las palabras y las ilustraciones están subordinadas y que su ejercicio lector consiste en establecer las condiciones que las hacen interdependientes para comprender su sentido.

3. Lo íntimo y lo público en *Al sur de la Alameda*

Un ejemplo similar ocurre con *Al sur de la Alameda*, aunque no es un cómic, y tampoco es una novela gráfica en el sentido riguroso de la palabra, es una novela ilustrada que retrata una historia ficcional a partir de un hecho real. La narración se concentra en un colegio que ha sido tomado por estudiantes de secundaria durante la Revolución de los pingüinos, el movimiento estudiantil chileno surgido en 2006[69].

69 Durante el 2006 un grupo de estudiantes de secundaria iniciaron un movimiento estudiantil solicitando una reforma a la educación. El movimiento tuvo gran repercusión en Chile: más de cien mil estudiantes se sumaron a las protestas. El movimiento se conoce con el nombre de la Revolución pingüina por el uniforme de secundaria, blanco con negro, que usaban los estudiantes.

.

El subtítulo que acompaña el libro es bien sugerente: “Diario de una toma”. No obstante, Nicolás, el protagonista, es un revolucionario por accidente, quien está más interesado en el fútbol y en las chicas, y cuyo último interés es ser como sus padres, dos ex militantes antipinochistas.

Este contraste entre el relato documental que es contado por una persona que no está involucrada de modo directo desde el principio de la novela marca el desarrollo de la narración. A la manera de *Gabo. Memorias de una vida mágica*, el foco se instala en otro punto que permite que la trama se desarrolle sin caer enfáticamente en los aspectos concernientes a la toma.

Si bien la toma y el movimiento estudiantil son el tema central, la autora pone la narración en manos de un muchacho que arroja un punto de vista adentro/afuera de los hechos que están sucediendo en el colegio.

Esta estrategia permite que el lector acompañe al joven protagonista en su proceso de reconocimiento de las causas de la toma, al igual que en su compromiso y responsabilidad frente a lo que sucede en su país. Como dice en una entrevista la autora del texto Lola Garra:

> Aquellos estudiantes del 2006 nos enseñaron (o nos recordaron) que no basta con la felicidad individual. Que el bien común es algo de lo que no podemos prescindir. Y esa toma de conciencia, ese paso, esa transformación de lo individual a lo comunitario, de lo privado a lo público, es lo que le sucede a Nicolás en la novela. (LARRA, 2015)

En otras palabras, la novela sí pretende que el lector adquiera una posición frente a los hechos, pero no lo hace desde el primer momento movida quizá por el interés de no caer en el panfleto y con el fin de conservar una historia que se soporte a sí misma; y no únicamente porque relata un hecho histórico reciente de la vida chilena en la que muchos jóvenes pueden verse reflejados.

El componente gráfico de la novela tiene un dispositivo documental y narrativo que expone aspectos de la novela no presentados por el narrador en el texto. Las ilustraciones ocupan doble página y van haciendo zoom hasta situarse en el joven protagonista. Entonces entendemos que aquí hay dos narraciones: los dibujos no ilustran el diario de Nicolás, sino que cuentan una historia paralela a través de un voyeur que sigue la toma desde una casa vecina a través de sus binoculares.

Esta historia, contada a través de imágenes, da pistas sobre el alcance histórico que tiene dicha toma y cómo las acciones hacen parte de un engranaje en el que cada acto es consecuencia de un pasado: de un antecedente que sigue presente aunque se quiera pasar por alto.

La afirmación de Nodelman apuntada más arriba, sobre la necesidad de leer imagen y texto como complemento el uno de lo otro es observable en *Al sur de la Alameda*. Elementos que son sugeridos en el texto son dichos luego con imágenes, o acciones que son dichas con imágenes son contundentes cuando aparece la palabra escrita, esto consigue que veamos la

toma desde dos puntos de vista: desde el mundo interno del protagonista y desde alguien que lo observa de lejos.

Es decir, el lector tiene acceso al mundo íntimo del protagonista reflejado en el diario de Nicolás, y al mundo externo y de lo público, en donde está el espía adulto que sigue los hechos y que conoce el contexto.

4. Presentar y representar la historia en los libros para niños y jóvenes

En estos dos libros hay un ejercicio de valoración de lo documental para volcarlo en una estructura de sentido que permite que el documento, las fechas y la información verídica, sean germen para la producción de un texto que intenta superar lo meramente enumerativo y enunciativo. Y esto coincide con aquella afirmación de Rama que dice que "la función de la novela no es sustituir los tratados de sociología, sino la de proveer de estructuras de sentido que ubiquen artísticamente al hombre en el mundo." (RAMA, 2006:54)

Así, en *Al sur de la Alameda* es interesante el modo en que se presentan los datos. Por una parte aparecen en las viñetas por medio de las imágenes de los noticieros de la televisión, con imágenes de la presidenta Michelle Bachelet o con publicidad de la época, y también a través de otros documentos que los estudiantes hojean durante la toma. Los jóvenes van encontrando vínculos entre lo que sucede en 2006 con las movilizaciones estudiantiles y lo que ocurrió con los estudiantes de secundaria en 1985 durante la época de Pinochet[70].

Toda esta parte documental incide en la posición de Nicolás frente a la toma, y este cambio es también un cambio que se suscita en el lector, pues a medida que lee el texto se sabe parte de una línea de tiempo. Nicolás no tenía mucho interés en manifestar o conocer el accionar de sus padres durante la dictadura en el principio del relato, pero ahora se da cuenta que el conocer la historia de sus padres y saberla un eco de su existencia le ha dado cierta responsabilidad que subyace ahora en medio de la toma y que lo hace asumir una actitud crítica frente a la situación.

El asunto de asumir la historia y contarla a través de los libros para jóvenes es un tema que se ha venido desarrollando en las últimas décadas. Por ejemplo, según la estudiosa de la literatura infantil Jean Karl, entre 1940 y 1970 la voz del narrador que se dirigía al niño solía ser una voz en tercera persona y desde un solo punto de vista.

Como se consideraba que un libro contado en primera persona resultaba muy difícil para los niños, el libro tenía que atenerse a los límites de ese único punto de vista, de modo que el narrador en tercera persona debía generar interés en el niño lector, además de estructurar una narración enfocada en el personaje principal.

70 Los estudiantes encuentran un libro en homenaje a las víctimas de la dictadura y encuentran que estudiantes de secundaria también participaron en los movimientos estudiantiles antipinochistas. "Año 85. Toma de la facultad de medicina –enuncia Mellado–. Las movilizaciones estudiantiles contra Pinochet están en su cénit. ¿El saldo? 42 estudiantes muertos, miles de expulsados […] En el libro tu mamá dice que se habla poco de la participación de los secundarios en las protestas de los ochenta, pero que fueron miles los que estuvieron dando la pelea." (LARRA, 2014:94-95)

Dice Karl que para un lector de mediana edad es importante reconocerse en el personaje para poder acompañarlo en sus aventuras, y de ahí que el autor piense en una voz y en un lenguaje que atraiga a los niños; este tipo de mirada fue esencial para el desarrollo del género infantil, para atraer lectores y para encontrar un nivel donde tanto autores como lectores se sintieran cómodos. (KARL, 1989:201)

No obstante, la noción de lo que el lector en formación puede entender una narración con una estructura más compleja ha cambiado de modo fehaciente. Los libros en primera persona son comunes en la literatura de finales del siglo XX y son contados desde varios puntos de vista.

De cualquier modo, las características de los libros para niños que se desarrollaron a mitad del siglo siguen vigentes. Por ejemplo, el personaje se presenta desde su propia mirada, evitando la mirada del adulto, los personajes hablan y actúan por sí mismos, no como lo haría un adulto y "los escritores no deben moralizar o criticar los personajes sobre los que escriben, excepto cuando la situación que se desarrolla en la novela hace eso por ellos." (KARL, 1989:201)

En la *Infancia recuperada* (1983) Fernando Savater se refiere también a este tema del narrador que él denomina "la evasión del narrador". El autor hace referencia a cómo los prólogos de las grandes historias para jóvenes inician como una introducción (SAVATER, 1983:28) a una aventura en la que el lector va a participar y que para muchos lectores, continúa Savater, es emocionante: las primeras líneas tienen ese "carácter preparatorio", "como si el lector fuese a pasar por tales trances". (SAVATER, 1983:29)

Es decir, y sumado a lo que dice Karl, al narrador de las novelas para niños y jóvenes realmente le interesa establecer un punto de reconocimiento y afecto con el lector, una conexión que se da estrictamente desde el personaje.

Y en la medida en que el autor logra darle relevancia al personaje y logra que el lector encuentre lazos comunicantes con el narrador hay una mayor factibilidad de que éste se conecte con la historia y continúe la lectura del libro.

En *Al sur de la Alameda* la estrategia que el libro sea el diario de un joven que se ve envuelto paulatinamente en la toma, sirve como estrategia para ir presentando la carga histórica que posee dicha acción, además, sin atiborrar de datos, sin intentar adoctrinar, pues como indica Savater, hay que reconocerse como joven a través del narrador que presenta la historia.

No deja de ser curioso que en algunas de las reseñas de la página *Goodreads* acerca de este libro, los jóvenes digan que les molesta que el libro no sea más comprometido, o que debería ser más descriptivo, incluso algunas opiniones subrayan que el libro no hace homenaje a la braveza de los estudiantes de secundaria que lideraron el movimiento[71].

[71] Cito una de estas reseñas extraída del portal *Goodreads*, consultado en el mes de noviembre de 2015:"Todo ese ambiente épico, lamentablemente no está en este libro, nuevamente la literatura chilena en estos temas decae, aburre y es predecible. La toma presentada en este libro está conformada por pocos alumnos, no están muy bien organizados y siento que no representa de forma fiel a los jóvenes que vivieron esto desde dentro."

No obstante, como ya he sugerido a lo largo de este texto, la idea del libro es otra: al exponer la situación, genera conciencia y empieza a crear nuevos lazos. Más que ser una exposición del desarrollo de la Revolución pingüina es un relato desde adentro de una de estas tomas y de cómo un grupo de jóvenes construye un microcosmos de su mundo exterior para sobrevivir durante esos días[72].

El hecho histórico verificable y contemporáneo de la historia chilena desarrollado en el libro es una invitación para iniciar un proceso de reconocerse como parte de la historia e instarlos a conocerla, sin ofrecerles un punto de vista evidente o sin tomar partido.

En ese sentido, ese es el gran acierto del libro, que consigue mostrar la situación y hacer una invitación a que el lector indague más sobre estos acontecimientos y hace que éste se sienta identificado no como chileno, sino como una persona que vive los tejemanejes de estos tiempos. Por esto, no es un libro para ser leído únicamente por estudiantes chilenos ni se queda en un relato testimonial de los acontecimientos de la Revolución pingüina.

Algo similar ocurre con *Gabo. Memorias de una vida mágica*. Dicho documento no quiere quedarse únicamente en la descripción e ilustración en viñetas de la vida de García Márquez. Hay una intención documental, pero como señalé más arriba, sobre todo hay un interés por exaltar al autor como escritor, más allá de acumular anécdotas sobre la vida del nobel colombiano.

En ese sentido el documento deja de cumplir únicamente su función cronológica y explicativa y se funde con el texto y el guion para presentar un nuevo texto que presenta al escritor en una relación vida-creación poética.

En una de las viñetas un García Márquez sin nada que comer y frente a una lata de café vacía se enlaza con el proceso de escritura de *El coronel no tiene quien le escriba.* Por ello, que se presente a García Márquez viviendo en París sin dinero y recogiendo periódicos y botellas vacías para sobrevivir (segunda parte del cómic) además de un indicio de que tiene problemas económicos es una prueba de cómo en dichas circunstancias surgen los temas para escribir, y lo vivido será parte del acervo de lo que se escribirá.

No en vano, García Márquez mismo hizo de su vida literatura, tal y como lo indicara Carlos Fuentes en una reseña sobre *Vivir para contarla*: “Gabriel García Márquez rememora. A los que un día le dirán: ‘Esto fuiste’, ‘esto hiciste’ o ‘esto imaginaste’, Gabo se les adelanta y dice simplemente: soy, seré, imaginé. Esto recuerdo.” (2002)

Un lector de la obra garciamarquiana se encontrará en una vuelta incesante a Macondo, a Úrsula Iguarán, a toda la estirpe de los Buendía y en ese recorrido encontrará a Gabriel García Márquez, el que nació en Aracataca en 1927, el que vivió en Bogotá en los años cuarenta, el que sufrió y gozó Europa en los años cincuenta y el que nunca dejó de contar, de *vivir para*

72 Durante la toma los estudiantes siempre fueron muy recelosos de que los adultos intervinieran. Aunque no estaban completamente solos. Contaban con el apoyo de estudiantes universitarios, de profesores y de padres de familia, es un poco lo que muestra el libro a través de la persona que está vigilándolos todo el tiempo y cuya misión es verificar que los jóvenes estén en buenas condiciones y avancen en su plan.

contarla, de imaginar, de recordar. No es un hombre de bigote rodeado de mariposas amarillas, hay más matices que solo pueden encontrarse leyendo su obra.

Tanto en *Al sur de la Alameda* como en *Gabo. Memorias de una vida mágica,* hay un interés por invitar al lector a leer textos e imágenes y elaborar una nueva forma de leer un libro; es también una invitación a indagar en los hechos históricos y a asumir una posición frente a ellos, bien para entenderse como parte del devenir histórico o bien para atisbar de qué manera ese devenir se representa en el arte.

Bibliografía

Bibliografía primaria

LARRA Lola, REINAMONTES Vicente (ilustrador) (2014), *Al sur de la Alameda*. Caracas, Ekaré.
PANTOJA Óscar (guion). BUSTOS Miguel, CAMARGO Felipe, CÓRDOBA Tatiana y NARANJO Julián. (ilustradores) (2013), *Gabo. Memorias de una vida mágica*. Bogotá, Rey Naranjo Editores.

Bibliografía general

ANDRICAÍN Sergio, RODRÍGUEZ Antonio (2015), *Anuario Iberoamericano del libro infantil y juvenil*. Madrid, Ediciones SM. p. 52.
CONSTENLA Tereixa (2013), Gabo ya tiene quien le escriba un cómic. *El País*. Recuperado el 11 de noviembre de 2015, de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/18/actualidad/1363609332_202720.html
ENTREVISTA A LOLA LARRA. En cuatro gatos. Recuperado el 11 de noviembre de 2015, de http://blog.cuatrogatos.org/blog/?p=2917
FUENTES Carlos (2002), Gabo: Memorias de la memoria en *Babelia*, p.2-4.
GARCÍA Santiago (2010), *La novela gráfica*. Madrid: Astiberri.
KARL Jean (1989), The process of finding the voice in Realistic Fiction for the Middle-Age Child, in: OTTEN Charlotte y SMITH Gary (Eds.), The Voice of the Narrator in Children's Literature: Insights from Writers and Critics New York, N.Y: Greenwood Press, p. 199-205.
NODELMAN Perry (2001), Private Places on Public View: David Wiesner's Picture Books, *Mosaic*, 34, 2, p. 1-16.
RAMA Ángel (2006), Diez problemas para el novelista latinoamericano, in: *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Medellín, Universidad de Antioquia, p. 3-78.
SAVATER Fernando (1983), *La infancia recuperada*. Madrid, Taurus.
STAŃCZYK Ewa (2014), Long live Poland! Representing the past in Polish comic books, en *The Modern Language Review*, *109*(1), p. 178-198.
VAÑÓ Valentín (2013), Novela gráfica latinoamericana, *El País Babelia*. Recuperado el 11 de noviembre de 2015 de https://valentinvano.wordpress.com/2013/07/30/novela-grafica-latinoamericana-2/

LA MÁQUINA ABREVIADA: APROXIMACIÓN A LA ÉCFRASIS EN LA ÉPICA CULTA DEL SIGLO DE ORO

Adolfo Rodríguez Posada
Universitatea din Bucureşti

Abstract
An approach to the history of the ekphrasis in the Spanish epic poetry is carried out in this paper. Questions arise when we regard the considerable presence of descriptions of art within the genre, bearing in mind that the figure itself is not collected by the Renaissance Rhetoric. One reason which explains such circumstance is that the Spanish heroic poetry responds to an imitation of classical and Renaissance epic models, in whose stanzas we find a huge number of ekphrasis. Nevertheless, many aspects of the figure in the context of Spanish epic poetry go beyond the scope of *imitatio*, because they have to do with the peculiar political context of the Spanish Empire during the Renaissance and Baroque. Thus, we will examine in these pages the main features of the ekphrasis in contrast to its models, its narratological functions and its political reading.

Keywords: ekphrasis, ut pictura poesis, sister arts, Spanish Golden Age, epic poetry.

La bibliografía reunida en torno al examen de la écfrasis en la épica culta del Siglo de Oro, nada extensa en comparación a otras materias dentro de los Estudios Hispánicos, ofrece al investigador un terreno poco explorado hasta la fecha. Felisa Guillén, Lucrecio Pérez Blanco, Vicente Cristóbal, J.M. Gómez Gómez o Katryn Mayers, sin olvidar dos referentes de excepción como Rossana Victoria Pattroni y Lara Vilà, han sido algunos de los arqueólogos que se han ido adentrando, con mayor o menor ahínco, en esta región recóndita de nuestra literatura[73]. Nos encontramos ante un campo de estudio fértil, máxime para el hispanista interesado en las relaciones de literatura y arte, toda vez que la écfrasis es uno de los principales tópicos del género en cuestión[74]. Las numerosas descripciones de arte localizadas por Lara Vilà en los poemas heroicos auriseculares nos invitan, pues, a ahondar en un territorio no especialmente frecuentado por el comparatismo interartístico, a fin de sondear el relieve de la écfrasis como expresión de la preceptiva *ut pictura poesis* en la épica culta española[75].

En una de las primeras epopeyas auriseculares, *El Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata (1526-1595), encontramos ya la descripción del arnés de Carlos I, localizada en el Canto XXXV, cuyo modelo no es otro que el escudo de Aquiles descrito por Homero en la *Ilíada*. El Emperador envía a Don Luis de Ávila a Augusta para que Colman, nieto de Vulcano, forje unas nuevas armas donde se figuren las gestas de su hijo Felipe. Entre las imágenes se

[73] Para una bibliografía selecta de la cuestión, ver Peirce (1968), Cebrián (1989), Lara Garrido (1994), Vilà (2001) y Cacho Casal (2012).
[74] F. Guillén, por ejemplo, recuerda que la figura de la écfrasis es "un elemento específicamente literario que, a partir del ejemplo homérico, se convierte en un lugar común de la poesía épica" (1995:231).
[75] La tesis doctoral de Lara Vilà (2001:342-348), titulada *Épica e Imperio: imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, referente ineludible de la materia, nos ofrece una buena muestra del enorme corpus ecfrástico que ofrece el género épico al comparatismo interartístico.

encuentran representadas las escenas de las batallas del sitio de Mazalquivir (1563) y la segunda ocupación española del Peñón de Vélez de la Gomera (1564), como recogen las estrofas ofrecidas a continuación:

Se vía en el oro mismo figurado
Mazalquivir cercado en la ribera,
Y quel luego socorre, y el nublado
De los Moros desparze y echa fuera;
Huyendo yr los Paganos, qual à nado,
Qual a cavallo, y qual se ve'en galera,
Y en las manos de estos sus desvíos,
Su artillería dexarle y sus navíos.
Y luego en otra pieça puesto estava
Un Peñon sobr'el mar, que llega al cielo,
Y qu'al Rey, cuya gente le cercava
En torno, por el agua, y por el suelo;
El Peñón con espanto se le dava,
Se vía echar las armas por el suelo,
Y abrir las puertas de oro, y en las manos
De aquel Rey, entregarse los Paganos
(ZAPATA, 1566:190).

Las écfrasis nocionales de Zapata no poseen una función narratológica aparente. Se trata de la celebración de los éxitos militares del futuro monarca. Son símbolos políticos de la expansión colonialista del Imperio español. Zapata responde, por consiguiente, a un ideal imitativo de Homero, pero también a la tradición retórica en torno a la écfrasis. Así comenta Vega Ramos el papel de la descripción con respecto al género épico en el Renacimiento:

[L]os ejemplos modélicos en las poéticas y retóricas renacentistas ofrecerán mayoritariamente escenas de guerra, batalla y destrucción. En el poema heroico, que incluye necesariamente escenas semejantes, se exige en ellas, regularmente, la consecución de la evidencia. La influencia del texto de Quintiliano es tal que, en muchos casos, la teorización sobre la *enargeia* se manifiesta como la reescritura de un topo, el de la batalla y la ciudad expugnada (VEGA RAMOS, 1994:293).

Las "pinturas" de batallas son una constante en la épica culta. En *El Carlo Famoso*, Zapata las describe en el marco de una obra plástica —las armas del Emperador—, a diferencia de *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla (1533-1594), cuyas descripciones bélicas se identifican con hipotiposis pictorialistas de saqueos, combates y asedios de ciudades como Concepción. No obstante, el cantar épico del poeta madrileño está plagado de écfrasis que tienen por referentes objetos artesanales antes que imágenes artísticas. Un ejemplo de ello es la descripción de la vestimenta y armas de Pedro de Valdivia en el Canto VIII:

Llevaba el General aquel vestido
con que Valdivia ante él fue presentado:
era de verde y púrpura tejido,
con rica plata y oro recamado,

un peto fuerte, en buena guerra habido,
de fina pasta y temple relevado,
la celada de claro y limpio acero,
y un mundo de esmeralda por cimero
(ERCILLA, 1983:274).

La "pintura verbal" de Ercilla desborda la definición canónica de écfrasis de Heffernan —representación verbal de una representación plástica—, pues no se trata de una écfrasis *strictu sensu* como hoy la entendemos, sino de una descripción de un objeto fruto de la técnica artística de la sastrería y armería. Son numerosos los investigadores que han discutido la problemática definición moderna de la figura retórica. La obra de Ercilla se hace eco de la preceptiva de los retóricos latinos, y se observa en su poema una mayor tendencia hacia la descripción en términos generales, que a la écfrasis como descripción de *eikones* a la manera de los Filóstrato y Calístrato.

Tanto es así que es posible considerar la descripción de objetos en Ercilla, como bien ocurre con la descripción de los premios entregados a los vencedores de los "juegos y ejercicios" militares narrados en el Canto X, no transposiciones de arte propiamente dichas, sino más bien riparografías, es decir, descripciones de objetos artesanales —un alfanje, una celada, un arco, etc.—. Si las écfrasis de Zapata tienen como referente las imágenes forjadas por Colman sobre la superficie de las armas del Emperador, las riparografías de Ercilla representan el objeto en sí: el atuendo de Valdivia. Zapata describe el objeto como soporte de la representación artística; para Ercilla la propia pieza es el objeto de arte.
¨
Esta divergencia entre la concepción del arte predominante en la Antigüedad clásica, de la que se nutre el Siglo de Oro, y la concepción moderna del arte como figuración, es la causa de la problemática que genera la écfrasis como concepto cuando es aplicado a contextos anteriores a la modernidad. La épica culta, de hecho, supone la excepción que confirma la regla, pues precisamente en ella la índole metafigurativa de la écfrasis es ejemplar, tanto más que en la novela, y no genera, salvo en casos puntuales como el de Ercilla, mayores conflictos.

Como venimos insistiendo, rara es la epopeya del Siglo de Oro en cuyas estrofas el poeta no describa tablas, telas, armaduras o frescos sobre los que se han pintado o grabado imágenes. Este gusto por la descripción de cuadros imaginarios ya se encuentra presente, como hemos comentado, en la tradición clásica, pero se ve acentuado en el Renacimiento, gracias a la enorme influencia de Ariosto, como bien ha expresado Armas:

Indeed, Renaissance writers became interested in the invisible elements of pictures and how to depict them in their ekphrases. Ludovico Ariosto, a member of the court of the count of Ferrara where Philostratus were discovered, produced just such pictures in Cantos 32-33 of his *Orlando Furioso* […] Bradamant's host, after discoursing upon ancient and modern art, leads this warrior damsel and other guest to a magical gallery. Here are paintings about the future done […] Of course, the description of these art works do not show the actual future, but Merlin's future which includes Ariosto's immediate past (ARMAS, 2005:15).

La reflexión del hispanista norteamericano hace hincapié en la transcendencia del poema de Ariosto para el posterior desarrollo de la écfrasis en la épica culta del Siglo de Oro. Es verdad que el descubrimiento de los *eikones* de los Filóstrato pudo influir en las páginas del poeta italiano; pero realmente lo que nos interesa destacar aquí es la función que la écfrasis adopta en el contexto épico gracias al nuevo modelo de Ferrara. Siguiendo al maestro Virgilio, Ariosto convierte la figura retórica en un recurso narratológico. Al ofrecer esta la posibilidad de representar pictóricamente escenas de acontecimientos tanto pasados como futuros a través de un excurso narrativo, las descripciones de arte devienen en analepsis y prolepsis dentro del discurso, propiciando de este modo una *mise-en-abîme* que actúa como un espejo de la ficción[76]. Esta peculiar condición de la écfrasis como miniatura narrativa, como resonancia dentro del relato por su efecto especular, se ve ejemplificada en las descripciones de las imágenes pintadas sobre las tazas y platos, descritos por Luis Barahona de Soto (1548-1595), en el Canto VIII de *Las lágrimas de Angélica* (1586):

Después con sumptuosísimo aparato
Las mesas puso, y trajo la comida,
Que al gusto, y a la vista, y al olfato
Pudiera reduzir de muerte à vida,
De vivo entalle en cada taça y plato,
Una hazaña heroyca va esculpida
O del futuro tiempo, ò dél passado
Aunque esto claro, y lo otro disfraçado
(Barahona de Soto, 2008:Fol.144r).

La referencia al carácter analéptico y proléptico de las écfrasis constituye un claro *rapport de fait* con la tradición épica avivada por Ariosto, fuente de inspiración para Barahona de Soto. Conforme a lo expresado por Lara Vilà, el aspecto que mejor ejemplifica "la reescritura política del modelo de Virgilio por parte de los poetas quinientistas españoles es el del estadio de las écfrasis proféticas" (2005:309). Pero observamos, además, en la *imitatio* de Virgilio y Ariosto por parte del autor cordobés, la preceptiva retórica renacentista en torno a la *enárgeia*, afianzada por los comentadores del recién descubierto Quintiliano, entre ellos, el influyente Erasmo. El detallismo pictórico y la precisión de la técnica artística de la vajilla ("vivo entalle") se ve correspondido por el detallismo verbal de la técnica descriptiva del autor, produciéndose así un decoro entre lo representado (el objeto de arte) y el estilo (pictorialismo) con que se representa. Pero en el caso de las descripciones de Barahona de Soto, el detallismo, que acaba por poner las vajillas y las imágenes pintadas sobre ellas ante los ojos del lector, no procede tanto de la descripción copiosa (*per partes*), cuanto del poder evocador de los deícticos que estructuran la enumeración presente[77]:

[76] F. Guillén, en su análisis de las écfrasis localizadas en la *Jerusalén liberada* de Lope, advierte acertadamente que "la écfrasis se emplea […] como una suerte de duplicación o comentarios de los temas principales del poema" (1995:232).

[77] Con respecto al carácter enumerativo de las descripciones de Barahona de Soto, anota Lara Garrido: "[E]stas enumeraciones presentan como rasgos principales la búsqueda de la impresión visual, el afán de enciclopedismo y el virtuosismo retórico. La visión panorámica y el dinamismo caleidoscópico van dirigidos a impresionar al lector mediante la demostración de un saber y la insistencia en la[s] series sucesivas sobre elementos lejanos, desconocidos o exóticos" (1994:485).

Allí el largo Arcipiélago se viera
Y hecha en él al mar gloriosa puente,
Aquí el monte Athos de su centro fuera
Acá de Xerxes la infinita gente,
Los muros de la torre, que primera
Se alçó contra su Dios soberbiamente,
Y aquellos huertos Pensiles, que à hecho
Curiosa vanidad más que provecho
(Barahona de Soto, 2008:Fol.144r).

La visualización imaginaria de la estampa del canal y el puente de Jerjes, así como de la torre de Babel y los jardines de Babilonia, se fundamentan aquí en la recurrencia de los deícticos ("allí", "aquí", "acá") que acaban por despertar la *phantasia* del lector. El detallismo copioso cede así al detallismo preciosista de la pintura en miniatura sobre la superficie de los platos y tazas. En este aspecto se distancia Barahona de Soto de los anteriores modelos, y se adelanta al nuevo paradigma de Tasso, en el cual la lectura moral se contrapone al sentido político de Zapata u ornamental de Ercilla. La significación de la écfrasis no deja lugar a dudas y la transforma en una metáfora doctrinal. Las imágenes de las soberbias construcciones son símbolos que advierten al héroe que las contempla, y por extensión al lector que las imagina, de los peligros y castigos de la "curiosa vanidad" del hombre, cumpliendo de este modo una función didáctica dentro del universo ficcional de Barahona de Soto.

No menos interesantes resultan, a efectos de la lectura moral que se desprende de las mismas, las écfrasis localizadas en *El Monserrate* (1587) de Cristóbal de Virués (1550-1614). La obra es una de las piezas más emblemáticas de la épica culta en cuanto a la presencia de écfrasis se refiere. En el Canto IV, se describen las escenas que decoran la popa de la galera real anclada en el golfo de León contempladas por Garín, protagonista de la obra, en el puerto de Marsella. Las imágenes que engalanan el suntuoso navío representan diferentes escenas históricas en la lucha contra los persas y turcos, desde la contienda de Salamina hasta el triunfo de la Santa Liga en la batalla de Lepanto, anacronismo en el contexto de la obra resuelto por Virués al subrayar el carácter profético de la imagen: "si cuan pintor, fuera adivino" (1851:515). Cumple aquí la miniatura narrativa una función de prolepsis que va más allá del texto, conectando así con la realidad histórica del lector (cfr. VILÀ, 2001:342). La écfrasis, en consonancia con la dimensión política de la épica culta como género, sirve para entronizar el orgullo nacional y los valores del cristianismo con la victoria de Lepanto.

Esta misma interpretación de la écfrasis como enaltecimiento patriótico se halla presente, asimismo, en *La Felicísima Victoria* (1578) de Jerónimo Corte Real (1533-1588), en cuyas páginas encontramos multitud de imágenes descritas, entre las cuales cabe destacar la representación de la contienda misma de Lepanto en el Canto IV (cfr. CACHEDA BARREIRO, 2012), hazaña que sirve al poeta para pergeñar un emblema literario del poderío del Imperio español.

Otro tanto sucede en *Las Navas de Tolosa* (1594) de Cristóbal de Mesa (1559-1633), donde la batalla entre la Santa Liga y la armada del Imperio otomano se encuentra figurada en las armas descritas en el Canto VI. Para salvar el anacronismo, ya que la obra se encuentra ambientada en la época de la célebre batalla medieval de 1212, recurre Mesa a la manida

figura del artífice profeta, quien milagrosamente graba en las armas, que el Papa envía como obsequio al rey Alfonso VIII, las futuras gestas de los Austrias. Para Vilà tales ejemplos son claros indicios de la dimensión ideológica del género épico y de la consagración de la écfrasis como emblema de los intereses políticos del Imperio:

[L]os poetas épicos españoles contemporáneos no dudarían en apropiarse de esta batalla naval contemporánea para utilizarla al servicio del elogio de España y su monarca […] El caso del poema de Virués es doblemente interesante porque también es una multiplicación de la écfrasis. Ello permite la descripción de diversas batallas […] en las que se representa poderosamente la lucha sempiterna entre Oriente y Occidente (VILÀ, 2005:311-312).

Las écfrasis por su condición de excurso, "frías digresiones" como las denominará Cervantes, propician la exaltación de Corte Real, Mesa o el propio Virués de los valores nacionales españoles: el poderío militar de la España de los Austrias, la grandeza del Emperador, la autoridad papal como cabeza del cristianismo, etc. Felisa Guillén ya comentaba en su emblemático artículo que "la ekphrasis se emplea […] como una suerte de duplicación o comentario de los temas principales del poema" (1995:232).

No se trata de un elemento decorativo insustancial y carente de significación poética; antes bien, adopta un carácter emblemático que propicia no sólo la exaltación del espíritu patriótico de los lectores, sino también la difusión de los valores cristianos respaldados por la reciente Contrarreforma. No olvidemos que la épica culta era un género fundamentalmente dirigido a la aristocracia, a los caballeros y soldados de la Corte, a un público en definitiva que podía ceder ante la tentación doctrinal de la herejía luterana.

Con todo, nos interesa destacar aquí que *El Monserrate*, frente a las epopeyas de Zapata, Barahona de Soto o Corte Real, se desmarca de los precedentes épicos —Homero, Virgilio, Lucano, Ariosto, Folengo, Vida, etc.— en cuanto al relieve que adquiere lo descriptivo en la obra. Virués no se contenta con imitar los modelos clásicos y renacentistas; bien al contrario, la dimensión descriptiva se presenta en su caso bajo la égida del tópico *ut pictura poesis*, de tanta transcendencia a partir de la época en la que está fechada la composición de *El Monserrate*. La estrofa que ofrecemos a renglón seguido es un buen ejemplo de cómo el creciente interés por el arte pictórico empieza ya a manifestarse, a ojos vistas, en la épica culta de finales del XVII:

Tan vivamente el arte los sentidos
De cada cosa allí representaba,
Que no la vista, pero los oídos
Con espanto dulcísimo engañaba:
Parece que se oían los rüidos
Que aquella belicosa gente brava
Mostraba en el pintado movimiento,
Cual si gozara de vital aliento
(VIRUÉS, 1851:514).

Parece imposible explicar la singular sinestesia a la que hace referencia Virués sin atender a los elementos ligados a la preceptiva estética en torno al lugar común configurado por

Horacio. La pintura, aunque carente de voz, como artificio poético logra engañar a los sentidos, brindándole la sensación al espectador de que "se oían los ruidos" de las batallas descritas en las imágenes de la galera real que contempla Garín. Significativo también resulta que, pese al carácter estático de las escenas, el arte plástico logre la ilusión de un "pintado movimiento", como si tuviera lo figurado por medio de pinceles y colores "vital aliento", algo que sólo el cine llevará a término tres siglos más tarde.

Destacan de las pinturas religiosas que decoran la celda del monje descritas por Virués las écfrasis de los cuadros de la Asunción de la Virgen y la penitencia de María Magdalena, y sendas representaciones de santa Águeda y Judit, esta última de un detallismo extremo, que sigue claramente el carácter exuberante y copioso de lo descriptivo, dando lugar, vista su extensión, a una pragmatografía, esto es, una descripción tanto más de escenas en movimiento que de iconos estáticos:

Tras esto, el caso heroico, el alto hecho
Sabidamente al vivo parecía,
Do con su espada el bárbaro, en su lecho
Durmiendo, à manos de Judit moría,
Cortada la cabeza, que en estrecho
Zurrón la diestra y fiel Abra ponía,
En tanto que la heroica dama, donde
El cuerpo yace, entro el dosel le esconde.
Ya fuera de la grande tienda, y fuera
De los alojamientos caminando,
Cual si a rezar, como solía, fuera,
Se ven las dos que el valle van girando;
Y a la puerta llegada donde espera
Betulia, de su vuelta ya dudando,
Desde algo lejos a la guardia alerta
Muestra decir Judit : «Abrid la puerta»
(VIRUÉS, 1851:523).

Como se puede observar, la descripción de la pintura de Judit representa un conjunto de escenas que conforman una "hipotiposis dinámica" del pasaje bíblico, antes que una transposición verbal del "frozen moment" inherente al arte pictórico. Es característico de la écfrasis que la espacialidad plástica se traduzca verbalmente en una secuencia temporal; en otras palabras, que la descripción de cuadros dé lugar a una narración y no tanto a una mera enumeración de detalles descriptivos. Con más razón cuando el objeto de la écfrasis de Virués se identifica no con un cuadro, sino con un conjunto pictórico que ilustra la historia de Judit. No obstante, hasta tales extremos lleva el poeta la temporalización de la imagen pictórica que incluso verbaliza, en la transposición ecfrástica, la voz muda de la heroína bíblica figurada dentro del cuadro.

La descripción de Virués, en términos narratológicos, alcanza una vez más la condición de *mise-en-abîme*, por cuanto suspende el curso del relato para introducir una miniatura narrativa dentro de un conjunto mayor, actuando como espejo y resonancia del mismo. Cuanto más reparamos en el contenido religioso de las écfrasis, mayor es la percepción de la

conexión de estas con la trama del poema épico protagonizado por el ermitaño Garín: la virginidad y pureza de María, la penitencia de Magdalena, la castidad de Águeda o la venganza de Judit por la lujuria de Holofernes, trasuntos de la violación y muerte de la hija del conde de Barcelona, que acarrean el peregrinaje y la penitencia del héroe.

Las écfrasis actúan como espejo moral del ermitaño, al ver representados ante sí un conjunto de ejemplos cristianos que no dejan de recordarle su pasado pecaminoso y la necesidad de la oración. Por ello, el valor de *El Monserrate* estriba en que, mientras las écfrasis de sus precedentes épico-cultos son fruto de la *imitatio* de los pasajes descriptivos de Homero, Virgilio o Ariosto, las de Virués se hacen eco de la emergente doctrina *ut pictura poesis*. Así lo manifiestan las referencias localizadas en las octavas a los influyentes lemas popularizados por la teoría en torno a la hermandad de las artes: "Pluma y pincel", "versos y colores", "muda pintura", etc.

La función moral de la écfrasis será una constante a partir de *El Monserrate*, y tendrá una especial trascendencia en la épica culta del Barroco, que es presidida por la novedad que supone el modelo instituido por la *Jerusalén liberada* de Tasso. Como subraya Cebrián, el autor italiano llega a ser considerado "un Virgilio cristiano en quien está la fórmula que permite cristianizar la antigua materia poética" (1989:174). El modelo tassiano se adapta mejor a la ideología postridentina, pues se le entrega a lo fantasioso una utilidad moral, como bien adelanta la obra de Virués. El carácter religioso e histórico, más acorde al nuevo horizonte de expectativas, se va superponiendo a la naturaleza novelesca del poema de Ariosto. En palabras de Peirce, "la combinación de heroísmo y fe, tal como se daba en las historias de las Cruzadas, no podía menos de tener fácil aceptación en el Siglo de Oro" (1968:305).

Así las cosas, ya en el siglo XVII las écfrasis de escenas históricas dan paso a las descripciones de símbolos religiosos que afianzan la fe entre los lectores cultos. Ni siquiera se trata de una lectura moral implícita, sino de una estrategia doctrinal deliberada, paralela a la emergencia de la cultura visual en el Barroco, que responde en último término al espíritu de la Contrarreforma.

La epopeya cristiana española que mejor representa esta perspectiva es *La Cristíada* (1610) de Diego de Hojeda (1570-1615). Destaca Vicente Cristóbal el carácter prospectivo y retrospectivo de la obra, y comenta que "es una regla en la construcción de esta epopeya que la unidad de contenido que constituye cada libro […] se componga de una parte narrativa del presente y otra analéptica o proléptica, en alternancia y equilibrada compensación" (2005:60). El carácter digresivo de la écfrasis es, por consiguiente, uno de los instrumentos narratológicos de los que se sirve Hojeda, siguiendo la tradición épica virgiliana, para lograr tal fin. "La écfrasis de la capa con que se cubre a Cristo" en el Libro I; la "[é]cfrasis del palacio divino, con representación en relieve de escenas bíblicas anteriores a Cristo" en el Libro II; las tarjas pintadas por los ángeles en los cuales figuran las historias de los mártires en el Libro IX, así como la "[d]escripción de la Impiedad y de su casa" en el Libro IX, en cuyas "paredes están grabados casos históricos de impiedad" (CRISTÓBAL, 2005:60-61), constituyen ejemplos paradigmáticos de la función narratológica que desempeña la écfrasis en el contexto de la épica culta.

Si la retórica clásica prescribe en la écfrasis un efecto amplificador que suspende el discurso mediante una *digressio*, en la epopeya tal poder de suspensión, sumado a su carácter metafigurativo, permite al poeta interrumpir el curso de la narración, no para amplificar las circunstancias de la acción, sino para amplificar temporalmente la acción misma. En palabras de Cristóbal, las cuatro écfrasis de *La Cristíada* "están subordinadas a este propósito amplificador de las fronteras cronológicas de la acción narrada" (2005:63). Con lo cual, la écfrasis en la épica culta, tal y como se ejemplifica en la epopeya de Hojeda, favorece un excurso analéptico y proléptico, merced a una puesta en abismo (*mise-en-abîme*) de una acción dentro de otra acción, es decir, de una miniatura narrativa dentro del marco general diegético.

El atractivo que ejerce sobre los poetas del nuevo siglo las técnicas plásticas se ve traducido en un mayor empleo de tecnicismos procedentes de la tratadística de arte, hasta tal punto que propicia la constitución de una notable corriente pictorialista en el seno de la poesía barroca. Un buen ejemplo de ello es la écfrasis del palacio de Júpiter, presente en el Canto IX de *La Mosquea* (1615) de José de Villaviciosa (1589-1658), cuyo diseño ("traza") imita la planta y arquitectura de El Escorial:

Entre colunas jónicas que a trechos
hermosos arcos sobre sí sustentan,
se ven artificiosos antepechos
de blancas piedras que al cristal afrentan.
Suben los sustentáculos derechos,
en cuyas cumbres y remate asientan
arcos que dan envidia al de los cielos
sus hermosas volutas y listelos.
(VILLAVICIOSA, s/f:156).

Los abundantes tecnicismos arquitectónicos — "antepechos", "subtentáculos", "volutas", etc.— en la descripción del palacio en *La Mosquea* contaminan el estilo de Villaviciosa, dando lugar a la máxima expresión del pictorialismo. Sus écfrasis arquitectónicas ejemplifican como pocas las significaciones políticas de la épica culta en el Barroco. La literatura, como puntualizaba Lara Vilà, se convierte así en un instrumento de clara propaganda política al ser identificado el monarca español con la figura de Júpiter. Cuanto mayor es la distancia con las fantasías y tramas novelescas del poema de Ariosto, tanto más se alejan las transposiciones en el poema heroico de sus funciones narratológicas. Regresan a su concepción como excursos que, si bien adornan el discurso, están cargados de implicaciones ideológicas vinculadas a la exaltación patriótica del Imperio.

Esta misma perspectiva característica de la écfrasis en la epopeya de Villaviciosa preside el poema heroico *Sagrario de Toledo* (1616) de José de Valdivielso. Nos encontramos ante una obra marcadamente descriptiva — "La invención de la sacra efigie canto" (VALDIVIELSO, 1616:Fol.I)—, tanto que por momentos la aproxima a la literatura artística y adelanta en buena parte el gusto por la recreación en lo figurativo del Parnasianismo, pues la acción se encuentra reducida a mínimos, por tratarse de una pieza fruto de la devoción a la Virgen y la celebración de los monumentos y reliquias consagradas a ella en la ciudad imperial. Más cercana al panegírico o al sermón que a la epopeya, brillante ejercicio de copiosas

enumeraciones y armónicos paralelismos, que hacen resonar en este templo poético el eco de la más elevada erudición, plantea el poema de Valdivielso un verdadero desafío para el género, pues no es reconocible en él lo heroico salvo por su arreglo formal de la octava rima y las heroicas anécdotas vinculadas a los monumentos de Toledo. Se trata de una pieza única dentro de la épica culta de signo religioso, una rareza del Barroco, un prolongado himno de la España de la Contrarreforma, que ha sido ignorada tal vez injustamente por la crítica, siendo como es una obra que brilla por la sublime complejidad de su estilo y la singularidad de su propuesta.

Destacamos del poema heroico del autor toledano, con respecto al tema que nos ocupa, la extensa écfrasis de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario localizada en el Capítulo XVIII. Se trata de una descripción tan detallada que llega a rivalizar, en cuanto a fidelidad documental, con la ofrecida por Pedro de Herrera en la relación historiográfica *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario*, fechada en 1617, justo un año después de la publicación de la obra de Valdivielso[78]:

Deste requadro sobre el frontispicio
Entre otras dos, verás una acroteria,
Sobre quien con el niño amor propicio,
Verá su amparo la común miseria;
De coxines las dos haziondo oficio,
A dos bultos de sólida materia,
Para quien mil colmadas dichas guardo,
Uno de Alfonso, otro de Bernardo
(VALDIVIELSO, 1616:Fol.327).

A semejanza de Valdivielso, quien celebra a través de su écfrasis los monumentos y mitos religiosos toledanos, los poetas épicos del siglo XVII aspiran a la exaltación de los monarcas, caballeros y eclesiásticos peninsulares. Es en el Barroco cuando el vínculo entre épica culta y Estado se afianza hasta tal punto que es verdaderamente difícil encontrar una epopeya española de la época que no suponga un intrincado ejercicio de patriotismo. Dos de los mitos nacionales más destacados a este respecto son las figuras del Gran Capitán y Bernardo del Carpio. Este último, por haber derrotado a Carlomagno en Roncesvalles según contaba la leyenda, y siendo como fue uno de los héroes nacionales más antiguos junto con el Cid, protagonizó un número nada despreciable de romances, piezas teatrales, obras caballerescas en prosa y epopeyas auriseculares, entre las cuales cabe destacar el célebre *El Bernardo del Carpio* (1624) de Bernardo de Balbuena (1562-1627). En los Libros I y II localizamos un sinfín de transposiciones de arte que reinciden en la exaltación patriótica de "la invencible España".

Siguiendo el modelo de Tasso y haciéndose eco del gusto antitético del Barroco, mezcla Balbuena en sus écfrasis lo histórico y lo fantástico, lo poético y lo novelesco, lo real y lo ficcional. Así se puede observar en la descripción del real palacio de Morgana, donde se

[78] "Sobre el medio alto del frontispicio, una acroteria, o peana, en que está una Imagen de la Asunción de Nuestra Señora, e inferiores al plomo de las pilastras (en otras dos acroterias) la acompañan dos Imágenes de San Ilefonso, y san Bernardo, arrodillados" (HERRERA, 1617:Fol.21).

encuentra la sala de Apolo, en cuyo techo se ve figurada una singular representación del cosmos:

Es de la altiva sala la techumbre
Un repartido cielo en mil estrellas,
Que del sol de un carbunco enciende lumbre
La plateada luna á un tiempo y ellas;
A quien sigue la excelsa pesadumbre
De clavos de cristal y ruedas bellas,
Con su cerco vital, cuyo tesoro
La esfera parte en varios climas de oro
(BALBUENA, 1851:154).

La écfrasis de Balbuena responde a la compleja visión renacentista del macrocosmos, a caballo entre el modelo ptolemaico y el heliocéntrico, entre la concepción sublunar del orbe y la nueva dimensión física del planeta. Por un lado, el fresco descrito representa las regiones del globo: "los apartados polos", "las templadas regiones" "el abrasado igual meridiano", y "los trópicos de invierno y verano"; por otro, la cosmografía zodiacal procedente del mundo antiguo, como a continuación se detalla:

Relumbra aquí el dorado vellocino
Que un tiempo á Coicos hizo ser famosa,
Y el Toro que con cuernos de oro lino
Nadando el mar pasó una ninfa herniosa;
Dos niños, uno humano, otro divino,
El Cancro y su figura portentosa,
El León con la cerviz de oro estrellada,
Y la Virgen, de espigas coronada:
El peso ajustador de nuestras horas,
El Escorpión de su veneno armado,
El que con arco y flechas voladoras
De tierna nieve deja el campo helado;
El frio Capricornio, que en sonoras
Borrascas da el sereno mar turbado,
El copero que á Júpiter infama
Con los dos peces de argentada escama
(BALBUENA, 1851:154).

La descripción del firmamento (astrotesia) que conforma la écfrasis de Balbuena se completa con la figuración de las diferentes constelaciones: Atlante, Orión, las dos Osas, etc. Tal representación pictórica del orbe es descrita e interpretada por el autor como una "máquina abreviada", es decir, como una miniatura que conceptualiza la vastedad del universo en una imagen[79]. La fuente de la descripción procede en último término de Homero, como bien se esclarece en el propio poema:

[79] Recuérdese que Dámaso Alonso (1993:51), en referencia al famoso verso del poema heroico de Antonio de Escobar y Mendoza, *Nueva Jerusalén María*, destaca la importancia de lo abreviado para la concepción poética

Aquellas armas que del griego Aquiles
A Ulises se entregaron por sentencia.
De ricas perlas llenas y perfiles.
En quien Vulcano echó toda su ciencia
(BALBUENA, 1851:160).

La transposición de arte se orienta aquí hacia la composición de un emblema poético que represente el macrocosmos en una "abreviada" miniatura. Su disposición se corresponde con la imagen del universo siguiendo una determinada escala, logrando "pintar" en la *phantasia* del lector una *imago mundi*. Balbuena se ciñe al modelo homérico y compone la écfrasis del fresco de la sala de Apolo conforme al sentido cosmográfico que encierra el escudo de Aquiles (cfr. FERRARI, 1983). La écfrasis se convierte en un microcosmos dentro del macrocosmos que es el cantar épico de Balbuena; pero la obra épica actúa a su vez como microcosmos en el seno de ese macrocosmos que es el mundo. La écfrasis propicia la creación de una miniatura dentro de otra miniatura, de una "máquina abreviada" dentro de la creación poética, que es reflejo de la obra maestra del *Deus artifex*, en un juego de espejos, de reflejos y resonancias, que acaban por generar nuevamente una proyección en abismo (*mise-en-abîme*).

Bibliografía

ALONSO Dámaso (1993), *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos* (5ª Edición), Madrid, Gredos.
ARMAS Frederick A. de (2005), *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press.
BALBUENA Bernardo de (1851), *El Bernardo* en: *Biblioteca de autores españoles (Tomo XVII): Poemas épicos I*, Madrid, Rivadeneyra.
BARAHONA DE SOTO Luis (1586), *Primera parte de la Angélica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/primera-parte-de-la-angelica--0/html/ [26/10/2015].
CACHEDA BARREIRO Rosa Margarita (2012), *Las Naves de Lepanto, las Glorias de Jerónimo Corte Real*, en: *Quintana*, 11, p. 125-138.
CACHO CASAL Rodrigo (dir.) (2012), *La poesía épica en el Siglo de Oro* (*Criticón*, 115), Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail.
CEBRIÁN José (1989), *El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico*, en: *Philologia hispalensis*, 4 (1), p. 171-184.
CRISTÓBAL Vicente (2005), *Virgilianismo y tradición clásica en la Cristíada de Fray Diego de Hojeda*, en: *Cuadernos de Filología Clásica*, 25 (1), p. 49-78.
ERCILLA Alonso de (1983), *La Araucana I*, Madrid, Castalia. Ed. de Isaías Lerner y Marcos A. Morínigo.
FERRARI Ángel (1983), *La conjunción de heptadismos y écfrasis en textos antiguos y medievales*, en: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 180 (3), p. 435-494.

del Siglo de Oro. Se trata de una de las principales cualidades de la poesía para la mentalidad aurisecular, pues el microcosmos de la obra literaria abrevia y sintetiza la esencia del macrocosmos.

GÓMEZ GÓMEZ J. M. (2010), *La descripción del escudo de Eneas y las historias de Orfeo y Eurídice y de Venus y Adonis en las Écfrasis de las Navas de Tolosa de Cristóbal de Mesa*, en: LUQUE MORENO Jesús, RINCÓN GONZÁLEZ María Dolores y VELÁZQUEZ Isabel (coord.), *DVLCES CAMENAE. Poética y Poesía Latinas*, Granada, Universidad de Granada, p. 955-968.
GUILLÉN Felisa (1995), *Ekphrasis e imitación en la* Jerusalén Conquistada, en: *Hispania*, 78 (2), p. 231-239.
HERRERA Pedro de (1617), *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario*, Sevilla, Fondos digitales de la Universidad de Sevilla. URL: http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3565/8/descripcion-de-la-capilla-d-na-sa-dl-sagrario-que-erigio-en-la-sta-iglesia-d-toledo-el-cardenal-d-bernardo-de-sandoual-y-rojas-arcobpo-sic-de-toledo-y-relon-de-la-antiguedad-de-la-sta-imagen-con-las-fiestas-de-su-traslacion-c-por-pedro-de-herrera/ [26/10/2015].
HOJEDA Diego de (1851), *La Cristíada*, en: *Biblioteca de autores españoles (Tomo XVII): Poemas épicos I*, Madrid, Rivadeneyra.
KRIEGER Murray (1992), *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press.
LARA GARRIDO José (1994), *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del Manierismo)*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Diputación provincial de Málaga.
MAYERS Katryn (2009), *American artifice: ideology and ekphrasis in the Poema Heroico a San Ignacio de Loloya*, en: *Hispanófila*, 155, p. 1-19.
—(2010), Modelos visuales y epistemología colonial en las ékfrasis icónicas del *Poema Heroico* de Hernando Domínguez Camargo, en: *Cuadernos de literatura* (Bogotá, Colombia), 28 (Julio-Diciembre), p. 54-77.
OROZCO DÍAZ Emilio (1988), *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.
PATTRONI Rossana Victoria (1998), *La écfrasis en La Christiada de Diego de Hojeda*, North Carolina, University of North Carolina at Chapel Hill.
PÉREZ BLANCO Lucrecio (2007), *Presencia relevante de la descripción en La Araucana*, en: *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 32, p. 131-170.
PIERCE Frank (1968), *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos. Trad. J. C. Cayol de Bethencourt.
VALDIVIELSO José de (1616), *Sagrario de Toledo: poema heroico*. URL: http://www.europeana.eu/portal/record/9200110/BibliographicResource_1000126603391.html [26/10/2015].
VILÀ Lara (2001), *Épica e Imperio: imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Barcelona, Universidad de Barcelona. Tesis doctoral. URL: http://www.tdx.cat/handle/10803/4862 [26/10/2015].
—(2005), *Batallas más que pictóricas: écfrasis e imperialismo en El Monserrate de Cristóbal de Virués*, en: *Silva*, 4, p. 299-325.
VILLAVICIOSA José de (1851), *La Mosquea*. Ed. de Enrique Suárez Figaredo. URL: http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_LaMosquea.pdf [26/10/2015].
VIRUÉS Cristóbal de (1851), *El Monserrate*, en: *Biblioteca de autores españoles (Tomo XVII): Poemas épicos I*, Madrid, Rivadeneyra.
VEGA RAMOS María José (1992), *El secreto artificio: «qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura.

ZAPATA DE CHAVES Luis (1566), *Carlo famoso*. Ed. facsímil de Lara Vilà. URL: https://docs.google.com/uc?id=0B-LDfBNLt9fNZnJ3bkJweGE1Z28&export=download&pli=1 [26/10/2015].

LA EMOCIÓN REPRESENTADA EN LA PALABRA Y SUS REPERCUSIONES EN LA TRADUCCIÓN DEL POEMA *"EXTRABLATT!"* DE JULIAN TUWIM AL ESPAÑOL

Aleksandra Jackiewicz
Uniwersytet Warszawski

Abstract
A comparative study of the poem *"Extrablatt!"* by Julian Tuwim and its translation into Spanish of Luis Melgarejo and Joanna Studzińska, which we offer in this article, aims to describe some of the translation difficulties that may arise while transferring the emotional intensity represented in the original verses. In this paper we take in consideration the conception of the translation as the "trial of the foreign" proposed by Antoine Berman with the system of textual deformation that operates in every translation and prevents the foreign work to open up to the recipient in its foreignness. We intend to demonstrate that the translators do not maintain a unique virtuosity of language and a specific poetic strategy of the author, which drives to an inconsistency in the process of the translation that does that the original images stay without reflex in the Spanish versions, with which the Spanish-speaking reader may cannot perceive the mastery of the original poem in its entirety.

Key words: poetry translation, emotion, word, image, Julian Tuwim.

La traducción de los poemas de Julian Tuwim, uno de los más destacados poetas polacos del período de entreguerras, conlleva distintos tipos de dificultades. El poeta, ya a partir de su debut, decidió aprovechar todo el abanico de posibilidades que la lengua polaca le podía ofrecer a la hora de escribir poemas. Fue el poder creativo de la palabra, lo que le ayudó a transformar el tema principal de su poesía, es decir, la realidad del período de entreguerras, en un asunto pleno de espontaneidad, dinamismo y de energía vital (GAWLIŃSKI, 1996: 74). Los primeros poemas de Tuwim gozaban de mucha admiración por parte de los lectores, pues representaban de manera eficaz la euforia promovida por la recuperación de la independencia por Polonia en 1918. Tuwim bajó del pedestal la idea del poeta que está por encima de la sociedad y la sustituyó por la del poeta como representante de la multitud. Además, el autor, aficionado a la lengua polaca, decidió aplicar diversos juegos lingüísticos y asimilar expresiones del habla cotidiana que precisamente gracias a él empezaron a ser consideradas como unos procedimientos adecuados para la creación poética (GAWLIŃSKI, 1996: 77). La palabra, durante toda la presencia de Tuwim en el escenario poético polaco, constituía para él un objeto de reflexiones y experimentos artísticos. Por una parte, el poeta se vio fascinado por el lenguaje como un medio de expresividad de sentimientos, pero, por otro lado, la lengua le interesaba como un fenómeno en sí mismo, cuya estructura y forma pueden convertirse en el tema de un poema. Cada vez que Tuwim empezaba a componer un verso, la palabra poética se convertía en un "cuerpo vivo" capaz de reflejar cualquier tipo de emoción, e incluso ser una fuente para conocer la historia de la nación.

Para comprender mejor la propensión de Tuwim a jugar con las palabras, conviene resaltar la idea de Velimir Jlébnikov, poeta futurista ruso, cuya teoría sobre la lengua consistía en transformar las palabras sin romper las reglas del idioma para poder así conocer su verdadero significado (KWIATKOWSKI, 2008: 68). La influencia de dicho concepto se puede observar

en la obra de Tuwim, puesto que con frecuencia hacía malabares con una palabra hasta conseguir encontrar su significado original. Para cumplir con dicho objetivo, al poeta le complacía, por ejemplo, arcaizar el lenguaje, por lo que en algunos de sus poemas aparecían diferentes términos que provenían del polaco de otras épocas, lo que hacía que el carácter de estos poemas fuera todavía más específico. La palabra constituía uno de los principales problemas de la creación de Tuwim, ya que la ponía bajo el procedimiento etimológico, así como morfológico. Dicha práctica se debía también a la idea de Tuwim de que el hecho de encontrar la raíz de una palabra y así revelar su naturaleza le podía ayudar al poeta a acercarse al lenguaje poético más verdadero posible (SAWICKA, 1975: 39).

Ahora bien, dentro de una pluralidad de problemas de traducción con las que tienen que enfrentarse los traductores de obras versificadas destaca el problema de que la poesía transforma radicalmente el lenguaje, por lo que las palabras tienden a perder su movilidad y asimismo no pueden intercambiarse entre dos sistemas lingüísticos con tanta facilidad (HERNÁNDEZ, 1996/97: 48). El lenguaje poético con frecuencia trasciende los límites semánticos del lenguaje estándar, lo cual hace que los versos de un poema contengan ciertas asociaciones extralingüísticas que, por su parte, despiertan en el lector determinadas emociones y sensaciones. Por tanto, la sustitución de una palabra por otra puede originar una destrucción del original, incluso cuando se trata de una obra en que prevalecen expresiones sencillas propias del lenguaje cotidiano, pues es muy fácil ofrecer una traducción que constituya un ejemplo de prosa rimada, y no de poesía.

Entre las dificultades que se relacionan con el aspecto estilístico de una lengua, conviene mencionar también los sonidos propios del idioma en que está escrita la poesía. Como es sabido, no hay dos lenguas que suenen igual, de ahí que sea imposible reproducir en el proceso de traducción los sonidos de una lengua en otra. Los teóricos postulan incluso que, si el traductor trata de compensar todos los efectos sonoros del original, lo que hará será "sobretraducir" con creces y deformar inevitablemente el sentido (NEWMARK, 1992: 262). De este hecho derivan problemas en la traducción de la instrumentalización sonora de un poema, especialmente, en la transmisión de recursos tales como las onomatopeyas, las aliteraciones, las paronomasias, la entonación, así como de los juegos de palabras. Ante dicha dificultad, al traductor no le queda otra solución que la búsqueda de equivalentes y su aplicación al texto meta según el método de los "vasos comunicantes", es decir, utilizar en la versión española el mismo tipo de recursos fónicos usados en polaco, aunque sea en una parte diferente dentro del poema, para así compensar el efecto presente en el texto original (BELTRÁN, MURCIA SORIANO, 1998: 168-169).

Dada la presentación de la manera en la que Tuwim trabajaba con la palabra, podríamos deducir que el poeta era perfectamente consciente del gran talento que tenía. Los juegos de palabras constituían para Tuwim un método para describir la realidad de su época e incluso para ampliar sus conocimientos lingüísticos. Además, si tomamos en consideración el hecho de que Tuwim trataba la creación poética como cualquier otro tipo de artesanía, dado que este también requiere cierto grado de esfuerzo y aportación, no tenemos duda de que era poeta por vocación.

Quisiéramos enfocarnos en este artículo en los problemas que derivan de una variedad de juegos lingüísticos que Tuwim aplica a sus versos con el fin de revelar una intensidad de

emociones propia de la realidad que le rodea. Nos proponemos realizar un análisis comparativo entre el poema *"Extrablatt!"* (TUWIM, 1955: 90), publicado en 1918, y su traducción al español ofrecida por Luis Melgarejo y Joanna Studzińska, publicada en 2014, con el fin de averiguar si la manera de poetizar la realidad observada se ha conservado en la versión meta. Intentaremos verificar también hasta qué punto las soluciones adoptadas en el proceso de traducción han conseguido reflejar el programa estilístico-formal desarrollado en los versos originales, dado que este atestigua la gran destreza del poeta en el manejo del lenguaje, así como hace que sus versos sean únicos en su género. Asimismo, esperamos que esta indagación nos ayude a establecer en qué medida se le ha propiciado al receptor hispanohablante experimentar los atributos ajenos del mundo representado.

En esta obra estudiaremos seis versos junto con sus traducciones al español que, según nosotros, alteran las imágenes originales relativas a la mencionada intensidad de emociones:

"EXTRABLATT!"	EXTRABLATT
Pan kapelmistrz zwariował widocznie:	El director de la banda parece que ha enloquecido:
Macha strasznie, podnieca go hałas!	¡Se agita fuerte, se agita, le excita el ruido, le excita!
Brak już tchu! Panie, niech pan odpocznie!	¡Que nos falta ya el aliento! ¡Ay, buen hombre, pare ya!
Takie tempo – to absurd, to chaos!	Este *tempo*… ¡Este *tempo* es un absurdo, puro caos!
Wrzawa, wrzawa, a two-step szalony	¡Alboroto, alboroto, con un *two-step* a lo loco
Wre i pieni się, miota iskrami!	hierve y se rebulle y echa chispas!
Ponad głową mą kelner spocony	¡Y un camarero sudado, por encima de mi testa,
Z entuzjazmem wywija kuflami!	blande y lleva y pone jarras con empeño y frenesí!
Sapią, dyszą, parują i pachną,	Y jadean y resuellan y echan humo y mucho sudan,
Wrzawa, wrzawa, w rozgwarze, w rozdźwięku:	alboroto, alboroto clamoroso y disonancia:
"Extrablatt!" Ktoś wyskoczył i machnął	"¡Extrablatt!" ¡Y alguien brinca y se agita
W dymie, zgiełku i krzyku, i brzęku!	entre el humo y los gritos y el estrépito!
A przez miasto, kipiące narodem,	Y por las calles, hervidero de gentes
Ktoś buchnął, jak czarna krew z płuca,	que salen como sale del pulmón la sangre negra,
Pędzi Śmierć, pędzi Śmierć samochodem,	la Muerte se apresura, ¡corre la Muerte en coche
Chmary kartek czerwonych rozrzuca!	lanzando al aire un enjambre de papelillos rojos!

(Trad. de Luis Melgarejo y Joanna Studzińska en: MELGAREJO, STUDZIŃSKA, 2014: 94-96)

En el presente poema el poeta describe la realidad sumergida en la espontaneidad, la exaltación, la euforia e incluso la bravura propia de la última estrofa y relativa a la velocidad con la que pasa la muerte por las calles. Cabe observar que esta fascinación se refuerza mediante las exclamaciones que aparecen ocho veces en toda la obra. Asimismo, este

entusiasmo se revela en el comportamiento y los gestos de distintas figuras que Tuwim menciona en su poema, por ejemplo, el director de banda excitado por el ruido, el camarero absorbido por su trabajo o una muchedumbre de personas que, tal como lo transmiten Melgarejo y Studzińska, "jadean y resuellan y echan humo y mucho sudan". De ahí que en la obra prevalezca el léxico muy expresivo y vigoroso, propio del lenguaje coloquial, por lo que es de suponer que su traducción al español puede originar ciertas dificultades. Además, el carácter específico de este poema se debe a su aspecto formal, pues Tuwim encierra dicha fascinación en unas estrofas muy bien equilibradas, siendo al mismo tiempo un ejemplo del virtuosismo del poeta.

Teniendo en cuenta la estructura métrica y rítmica de la obra, cabe señalar que ésta se relaciona muy fuertemente con el plano semántico, ya que se observa la precisión de los versos. En este caso, el texto original consta de cuatro estrofas, cada una formada por cuatro versos decasílabos, excepto el segundo verso del último cuarteto que tiene nueve sílabas. En cuanto al sistema de rimas que aparece en la obra, aquí también hay regularidad que se debe al hecho de que Tuwim aplica a cada estrofa rimas cruzadas, formando así el esquema "abab". Al reflexionar sobre las rimas que se emplean en *"Extrablatt!"*, valdría la pena aclarar que en la versificación española la rima consonante o perfecta se basa en la igualdad de sonidos a partir de la última vocal acentuada. No obstante, en la versificación polaca existe un tipo de rima que también se llama "consonante", pero ésta consiste en la semejanza de los sonidos consonánticos (SŁAWIŃSKI, 1988: 448). Desde luego, dicha rima es característica de la poesía polaca del período de entreguerras, especialmente de los poetas vanguardistas. De esta manera, si analizamos el original siguiendo las normas de la versificación polaca, resulta que en la primera estrofa los versos impares riman en consonante y los versos pares en asonante, mientras que, en la segunda, la tercera y la cuarta estrofas todos los versos riman en consonante.

En lo referente a la traducción que Melgarejo y Studzińska hacen de este poema, resulta que los traductores deciden prestar más atención al argumento de la obra, sin tratar de salvar también las peculiaridades métricas y rítmicas del texto de partida. En primer lugar, nos referimos al número de sílabas que en la versión española oscila entre nueve y dieciséis, mientras que, en el original, tal como hemos mencionado arriba, prevalecen los versos de diez sílabas. Teniendo en cuenta el sistema de rimas empleado por Tuwim, cabe señalar que este tampoco se mantiene en la traducción, dado que ninguna de las estrofas presenta una rima cruzada al final de los versos. Por otra parte, debemos admitir que los traductores construyen unas rimas internas, por ejemplo, "agita-agita", "excita-excita", "aliento-tempo", "alboroto-loco", "alboroto-clamoroso", "gritos-estrépito". Desde luego, tales modificaciones pueden originar un debilitamiento de la sugestividad de las imágenes originales, así como suavizar el valor poético del texto.

La siguiente parte de nuestro análisis la dedicamos a la comparación detallada de los versos originales y las soluciones por nosotros seleccionadas y resumidas en el presente cuadro:

Versión original	**LM/JS**[80]
Macha strasznie, podnieca go hałas!	¡Se agita fuerte, se agita, le excita el ruido, le excita!
Wre i pieni się, miota iskrami!	hierve y se rebulle y echa chispas
Z entuzjazmem wywija kuflami!	blande y lleva y pone jarras con empeño y frenesí
Sapią, dyszą, parują i pachną	Y jadean y resuellan y echan humo y mucho sudan
Wrzawa, wrzawa, w rozgwarze, w rozdźwięku	alboroto, alboroto clamoroso y disonancia
W dymie, zgiełku i krzyku,i brzęku	entre el humo y los gritos y el estrépito

Cuadro 1. Las soluciones adoptadas para las expresiones relativas a la intensidad de emociones.

Comenzaremos nuestras observaciones por el verso: *Macha strasznie, podnieca go hałas!*, traducido como "¡Se agita fuerte, se agita, le excita el ruido, le excita!". Cabe observar que los traductores vierten la imagen original literalmente, pero introducen al mismo tiempo la repetición de las expresiones "se agita" y "le excita", produciendo así un aumento en la longitud del verso. Efectivamente, esta solución hace el verso meta más dinámico, así como origina un efecto eufónico. Sin embargo, es una decisión que enturbia la estrategia poética de Tuwim, dado que desaparece en esta traslación tanto la sencillez de la versión original como el ritmo que, en este caso, es de carácter regresivo, lo cual se nota también en el verso: *Takie tempo – to absurd, to chaos!*. Cabe observar que el autor crea estos dos versos con la intención de disminuir el dinamismo omnipresente en la realidad, y no agilizarlo, tal como lo sugiere la versión española.

Otro fragmento que parece interesante desde el punto de vista de su transmisión es el verso: *Wre i pieni się, miota iskrami!*, traducido como "hierve y se rebulle y echa chispas". Aquí, el poeta emplea tres verbos *wrzeć*[81] ("hervir"), *pienić się* ("espumar" o "remolinarse"), *miotać* ("echar" o "tirar"), mediante los cuales define el *two-step* del verso anterior, y más concretamente alude a la gente que está sumergida en el baile vertiginoso. Al reflexionar sobre la versión española de este fragmento, observamos que Melgarejo y Studzińska adoptan, respectivamente, los verbos "hervir", "rebullir" y "echar", con lo cual, en nuestra opinión, consiguen transmitir la sugestividad de la imagen original, a pesar de que el mencionado verbo "rebullir", relativo a "algo que estaba quieto: empezar a moverse" (DRAE[82]), no es propio del verso original.

A continuación, nos detendremos en el verso: *Z entuzjazmem wywija kuflami!*, traducido como "blande y lleva y pone jarras con empeño y frenesí". En este caso, llama nuestra

[80] Empleamos las siguientes abreviaturas de los nombres de los traductores: LM/JS (Luis Melgarejo y Joanna Studzińska).
[81] Las traducciones provisorias de las respectivas palabras polacas y españolas incluidas a continuación entre comillas y entre paréntesis son nuestras, a menos que se indique lo contrario.
[82] Empleamos la abreviatura DRAE para referirnos al *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. En línea: http://rae.es/ [2015-10-14].

atención el hecho de que el verso meta es más extenso que el original, lo cual es resultado de la sustitución de la expresión *z entuzjazmem* ("con entusiasmo") por "con empeño y frenesí", así como de la adopción de los verbos "blandir", "llevar" y "poner" en lugar de un simple verbo *wywijać* ("mover algo en el aire") que alude al camarero que domina de modo extraordinario su profesión. En consecuencia, las soluciones tomadas en el proceso de traducción reflejan hasta un cierto punto la idea de Tuwim, pero sacrifican al mismo tiempo la naturalidad propia del verso polaco en aras de una traducción explicativa que hace perder la gracia del comunicado, así como le estorba al lector meta experimentar un efecto poético parecido al original.

Un caso igualmente interesante presenta el verso: *Sapią, dyszą, parują i pachną*, traducido como "Y jadean y resuellan y echan humo y mucho sudan". Aquí, observamos una extensión del verso español que se debe a una sobreinterpretación de la imagen original. Conviene señalar que Tuwim emplea los verbos *sapać*, *dyszeć*, *parować*, *pachnieć*, que los traductores sustituyen, respectivamente, por "jadear", "resollar", "echar humo", "sudar". A la luz de estas soluciones, resulta que las tres primeras expresiones corresponden al significado original, mientras que el último verbo atestigua una traducción libre del término empleado por Tuwim. Cabe resaltar que el poeta introduce el verbo *pachnieć* ("oler") sin hacer una referencia directa a la acción de expulsar el sudor por las personas que le rodean al sujeto lírico, gracias a lo cual la imagen que proporciona todo el verso permanece ambigua para el lector de partida. Los traductores, por su parte, a través de emplear el verbo "sudar" en su versión, producen una revelación de los elementos que deberían permanecer inexplicados en el texto de llegada. En consecuencia, se le ofrece al lector hispanohablante una imagen subjetiva de la realidad representada en el verso original.

Otro fragmento que parece interesante desde el punto de vista de su traslación es el verso: *Wrzawa, wrzawa, w rozgwarze, w rozdźwięku*, traducido como "alboroto, alboroto clamoroso y disonancia". El carácter específico de este fragmento reside en la aliteración *w rozgwarze, w rozdźwięku* ("en vocería, en desarmonía"), que los traductores sustituyen por "alboroto clamoroso y disonancia", con lo cual se nota una pérdida del efecto eufónico propio del original. Conviene aclarar que en la versión española el sustantivo *rozdźwięk* se traduce literalmente, mientras que en lugar del sustantivo *rozgwar* se adopta el adjetivo "clamoroso", lo cual probablemente se debe a la intención de transmitir este conjunto de voces vehementes de una multitud, tal como lo sugiere el original. En consecuencia, se consigue reflejar el plano semántico de la imagen representada, pero se sacrifica al mismo tiempo el recurso poético-estilístico aplicado por Tuwim.

Por último, nos ocuparemos del verso: *W dymie, zgiełku i krzyku, i brzęku*, traducido como "entre el humo y los gritos y el estrépito". Tuwim introduce en este verso los siguientes sustantivos: *dym* ("humo"), *zgiełk* ("ruido"), *krzyk* ("grito"), *brzęk* ("sonido"), que tienen como objetivo reforzar la potencia expresiva de la realidad representada. Al reflexionar sobre la versión española, resulta que Melgarejo y Studzińska emplean solo dos términos para la traducción de las palabras polacas: *zgiełk*, *krzyk* y *brzęk*, pues éstas se sustituyen por "estrépito" y el plural del sustantivo "grito", siendo así una simplificación de la estructura del verso original. En consecuencia, se reducen los atributos de esta intensa realidad, así como se suaviza la sugestividad del comunicado.

Como hemos podido observar, las soluciones adoptadas en la traducción del poema *"Extrablatt!"* aquí analizadas revelan una inconsecuencia de los traductores en el proceso de la transmisión de la realidad sumergida en la mencionada intensidad de emociones, puesto que no se ha realizado de manera consciente una estrategia análoga a la que el poeta polaco emplea en su obra.

Conviene resaltar que Melgarejo y Studzińska se han centrado más en la traslación del argumento del poema a favor de resignar de la transmisión de la estructura métrica y rítmica propia del original. En consecuencia, la precisión de los versos de Tuwim, que podría incluso considerarse la dominante poética de todo el texto, queda sustituida por una irregularidad de los versos meta, siendo así un exponente de algunas tendencias deformantes propuestas por Antoine Berman, que no le posibilitan al lector hispanohablante experimentar lo específico del texto de partida (2005: 9-10). En este caso, nos referimos a dos fenómenos: la destrucción de ritmos y la expansión que se notan en el aumento en la longitud de algunos versos españoles, así como en la desatención de los traductores al sistema de rimas empleado por el poeta polaco.

En cuanto a las modificaciones a nivel semántico, debemos admitir que las imágenes ofrecidas por Melgarejo y Studzińska corresponden solo parcialmente a las imágenes originales, porque tanto el lenguaje como los recursos estilísticos adoptados en la traducción se desvían del programa poético de Tuwim. Por tanto, entre las tendencias deformantes ofrecidas por Berman, podemos distinguir fenómenos tales como la aclaración, el empobrecimiento cualitativo y la destrucción de sistematismos.

Ahora bien, en lo que concierne a la aclaración, cabe señalar que algunas expresiones polacas relativas a la descripción de la realidad se sustituyen por otras que, evidentemente, son una sobreinterpretación de las imágenes originales. En este caso, nos referimos a las siguientes modificaciones: la adopción de la repetición léxica al traducir el verso *Macha strasznie, podnieca go hałas!* ("¡Se agita fuerte, se agita, le excita el ruido, le excita!" LM/JS), la cual está ausente en el original; la explicación de expresiones polacas mediante la introducción de distintos elementos en el verso *Z entuzjazmem wywija kuflami!* ("blande y lleva y pone jarras con empeño y frenesí" LM/JS). Así, vemos que los traductores han mostrado una propensión a racionalizar las metáforas ofrecidas por el poeta mediante una traducción explicativa y parafrástica que alteran, asimismo, los sentidos figurados.

En segundo lugar, la traducción de Melgarejo y Studzińska muestra el empobrecimiento cualitativo que se trasluce en el empleo del léxico que no tiene la misma riqueza sonora e icónica que las palabras originales. En cuanto a la falta de riqueza sonora, ésta se observa en la traslación de las aliteraciones *w rozgwarze, w rozdźwięku* ("alboroto clamoroso y disonancia" LM/JS) y *parują i pachną* ("echan humo y mucho sudan" LM/JS). La falta de riqueza icónica, por su parte, se nota en la omisión de ciertos elementos: *zgiełku i krzyku, i brzęku* ("los gritos y el estrépito" LM/JS), así como en la introducción de palabras de significado distinto al original, por ejemplo, *pieni się* ("se rebulle" LM/JS), *pachną* ("mucho sudan" LM/JS). Finalmente, se observa en la versión española el uso de sinónimos, aunque existan equivalentes exactos de las palabras originales, por ejemplo, *buchnął* ("salen como sale" LM/JS), *rozrzuca* ("lanzando" LM/JS). Todo ello produce unas evidentes pérdidas en la "superficie de iconicidad" de los versos originales en los que el poeta describe la realidad,

cuya parte forma también la intensidad emocional, la cual el sujeto lírico manifiesta mediante una variedad de unidades léxicas y recursos estilísticos.

Por último, en la versión española surge la destrucción de sistematismos que se trasluce en el uso de palabras distintas allí donde en la versión original hay repetición léxica, por ejemplo, el verbo *pędzić*, relativo a la figura de la muerte, que se repite en el tercer verso de la última estrofa del poema, se sustituye en la versión de Melgarejo y Studzińska por dos verbos diferentes "se apresura" y "corre" que consiguen transmitir, en cierta medida, el plano semántico del original, pero sacrifican al mismo tiempo la estrategia realizada por el poeta.

A la luz del análisis aquí realizado podríamos deducir que la versión española del poema *"Extrablatt!"*, siguiendo la tipología de Etkind, constituye un ejemplo de la "traducción-aproximación"[83], puesto que los traductores han mostrado una indudable propensión a verter sobre todo el argumento de la obra, sin salvar sus características formales, lo cual probablemente se debe a lo complejo que es la estructura métrica y rítmica. Tal como hemos señalado antes, la traducción no mantiene el ritmo ni las rimas aplicadas por Tuwim, lo cual origina una pérdida difícil de recuperar, especialmente si no se transmiten por completo las peculiaridades del programa estilístico que el autor realiza en sus versos. Desde luego, cabe admitir que los traductores se han esforzado por conservar la manera en la que Tuwim describe la realidad a través de construir expresiones que, a primera vista, se parecen a las que utiliza el poeta polaco, pues una buena parte de los versos se traduce literalmente. Por otra parte, tenemos la sensación de que Melgarejo y Studzińska lo han hecho de modo incoherente, ya que el vocabulario que se ha seleccionado no refleja la destreza del autor en el manejo del lenguaje. Entre los procedimientos empleados por los traductores distinguimos la aclaración, la simplificación, la traducción libre, así como la omisión de algunas palabras adoptadas por Tuwim. Finalmente, es inevitable notar que en el proceso de traducción se ha enturbiado la organización lingüística y extralingüística de la obra, en consecuencia de lo cual se desintegra la lógica de las imágenes originales y se atenúa al mismo tiempo el valor poético del texto de partida.

Bibliografía

BELTRÁN Gerardo, MURCIA SORIANO Abel (1998), Mała antologia problemów przekładu poezji polskiej na hiszpański, en: FILIPOWICZ-RUDEK Maria, KONIECZNA-TWARDZIKOWA Jadwiga, KROPIWIEC Urszula (eds.), *Między oryginałem a przekładem IV*, Kraków, Księgarnia Akademicka, p. 167-181.

BERMAN Antoine (2005), La traducción como experiencia de lo/del extranjero. La traduction comme épreuve de l'étranger, ÁNGEL Claudia, PULIDO Martha (trads.), *Colección Hermes. Traductología: Teoría y Práctica. Cuadernos Pedagógicos 10*, Medellín, Reimpresos, p. 1-27.

Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, in: http://rae.es/, 14 de octubre de 2015.

[83] En el presente estudio nos servimos de la siguiente tipología de la traducción poética elaborada por el teórico ruso: 1) la traducción-información; 2) la traducción-interpretación; 3) la traducción-alusión; 4) la traducción-aproximación; 5) la traducción-recreación; 6) la traducción-imitación (ETKIND, 1982: 18-27).

ETKIND Efim (1982), *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme.
GAWLIŃSKI Stanisław (1996), Julian Tuwim – poezja przeciwieństw, in: Biedrzycki Krzysztof (ed.), *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8-9 grudnia 1994*, Kraków, Universitas, p. 69-82.
HERNÁNDEZ Magdalena (1996/97), *Un intento de traducción poética, Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción 4-5*, p. 41-52.
KWIATKOWSKI Jerzy (2008), *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
MELGAREJO Luis, STUDZIŃSKA Joanna (2014), Poesía polaca contemporánea, *Nayagua. Revista de poesía 20*, p. 91-124.
NEWMARK Peter (1992), *Manual de traducción*, MOYA Virgilio (trad.), Madrid, Cátedra.
SAWICKA Jadwiga (1975), *"Filozofia słowa" Juliana Tuwima*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
SŁAWIŃSKI Janusz (ed.) (1988), *Słownik terminów literackich*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
TUWIM Julian (1955), *Wiersze*, vol. I, Warszawa, Czytelnik.

LA "VIDA" DE ISABEL DE LA ENCARNACIÓN: LA INTERPRETACIÓN DE LA EXPERIENCIA AJENA

Katarína Zatlkajová
Univerzita Karlova v Praze

Abstract
The intention of this paper is to analyse the mystical language which appears in the hagiographical text of Isabel de la Encarnación, written by Pedro Salmerón. For this purpose, the text of the "vida" is compared to some of the mystical works of Saint Teresa and San Juan de la Cruz.

Key words: hagiography, colonial Mexico, symbols, mystical union

1. Introducción

El propósito de este trabajo es analizar el lenguaje místico que aparece en la descripción de la vida de Isabel de la Encarnación. Seguiremos el análisis comparativo de la obra hagiográfica con las obras de los místicos españoles para marcar así los posibles puntos en contacto y las principales diferencias.
Isabel de la Encarnación (con el nombre secular Bonilla) entró en el convento de Carmelias Descalzas en la Puebla de los Ángeles a la edad de diecinueve años. Ya desde la tierna edad se sentía atraída hacia la vida monástica. Fue, como dice su hagiógrafo, Pedro SALMERÓN (2013:94)[84], "una rosa trasplantada al vergel florado de la religión". Fue una de las muchas "vírgenes" novohispanas, cuya vida fue eternizada mediante el género hagiográfico.
La importancia de trazar las biografías de monjas se debe, en primer lugar, al prestigio que tenían en la sociedad. Fue un lugar que tenía méritos en la sociedad como foco de las virtudes, y así se distinguía de otras ciudades del imperio español. Manuel Ramos Medina señala al respecto de la fundación del convento carmelita en la ciudad de México:

El hecho de implantar una comunidad de la reforma carmelita daba una distinción a las ciudades de Indias, por lo que representaba el convento: un honor hoy diríamos una clase social, en el que las mujeres enclaustradas simbolizaban el más perfecto triunfo de la contrarreforma, bajo las enseñanzas de Santa Teresa de Jesús. (1990:65)

Las monjas se comunicaban con el exterior mediante la escritura y la fama que causaban por medio de sus virtudes, de la mortificación aguda y por medio de la experiencia mística. Estos fenómenos fueron muy buscados y, gracias a ellos, la monja se hacía presente en la sociedad (RAMOS MEDINA 1990: 65).

[84] Todas las citas proceden de esta edición. SALMERON, Pedro (2013), *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación, ed. de RICE, Robin Ann*, Madrid/Frankfurt/México, Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artiga Editores. Se la primera edición moderna del impreso original: SALMERON, Pedro (1675), *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación*, México, Francisco Rodríguez Lupercio. (Biblioteca Nacioanl de México)

Isabel de la Encarnación es una de las enclaustradas que se hizo conocer gracias a los numerosos encuentros con seres sobrenaturales y, ante todo, por ser tormentada por los demonios. Mi propósito es estudiar la manera en la que su hagiógrafo expresa e interpreta esos fenómenos pseudomísticos.[85] Por eso primero veremos algunos rasgos del género hagiográfico barroco que se pueden contemplar en la obra de Pedro Salmerón.

2. Las "vidas" de monjas como la "sinfonía" de voces

Los escritos siguen el esquema del género hagiográfico. Normalmente siguen la división tradicional tripartita en el nacimiento, vida y milagros post mortem. Cumplen una triple función de entretenimiento, enseñanza y asombro (*docere, delectare, movere*). Su afán primordial es promover un personaje, cuya existencia sobresale por tener experiencia sobrenatural (muchas veces de aportes místicos), además de salir victoriosamente de las diversas tentaciones y llevar a cabo una vida llena de mortificación. Según Antonio RUBIAL GARCÍA (2004:122), la santidad como tal es un elemento gracias al que en los habitantes de la Nueva España surgía sentimiento de pertenencia a una cierta realidad política y cultural, el de la Nueva España, frente a la monarquía española:"(...) la santidad constituyó para los novohispanos barrocos un medio para aglutinar tendencias sociales y sentimientos patrios, para desarrollar prácticas y creencias. En este sentido se puede hablar de "santos para pensar", es decir de los santos como una herramienta de análisis de la realidad cultural novohispana."

Sin embargo, como bien explica Jodi BILINKOFF (2005:3), a diferencia de muchas de las *vitae,* no trazan experiencia de santos proclamados, sino de personajes que murieron en olor de santidad, no obstante, no fueron proclamados como tales por el oficio de la Iglesia. Además, dichas "vidas" fueron escritas por sus coetáneos, muchas veces los propios confesores. Darcy DONAHUE (1989:231) dice que esas obras constituyen un género híbrido, porque contienen tanto elementos autobiográficos como los biográficos.

Según Francisco FRANCO (2006:412-413), se trata de la "biografía mítica", pues en ella se conjuga "el mito, la historia y la ficción". Lo que se busca es la creación de un arquetipo, no de un personaje individual. Por eso también los hechos no son entendidos de manera lineal, histórica, sino como legendarios. Es decir, lo que nos interesa no es presentar una individualidad, sino lo que importa es lo ejemplar.

Pedro Salmerón, uno de los confesores de Isabel, escribe su "vida" a partir de los apuntes de otro de sus confesores, de Miguel Godínez. Asimismo, otro de los antecedentes de la obra son las observaciones de una de sus hermanas de celda – Francisca de la Natividad que se convirtió en cronista (BIEÑKO DE PERALTA, 2004:93). Así, el texto hagiográfico constituye un ejercicio de lectura de otros autores. Toda la obra es, por lo tanto, la

[85] Sería erróneo hablar de experiencia mística, ya que estudiaremos el texto biográfico, que carece de la subjetividad del yo místico. Asimismo, se pone en duda si Isabel fue mística o ilusa. Por ejemplo: RICE, Robin Ann, *Introducción* in SALMERON, Pedro (2013), *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación, ed. de RICE, Robin Ann*, Madrid/Frankfurt/México, Iberoamricana/Vervuert/Bonilla Artiga Editores. Asimismo, Lavrin cuestiona la experiencia de las monjas novohispanas. LAVRIN, Asunción (2005), *La Madre María Magdalena Lorravaquio y su mundo visionario* in Signos históricos, enero-junio, núm. 13, p. 25. [en línea] Visto el 9 de octubre de 2014 http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34401302

interpretación de otros textos. La existencia milagrosa de Isabel aparece también en las crónicas carmelitas. Una de ellas es la de Agustín de la Madre de Dios quien escribe la historia de los carmelitas en México (*Tesoro escondido en el Monte Carmelo*).

Divide la obra en tres partes, la primera está dedicada a su infancia y entrada al convento y en las dos siguientes se hace un recuento de sus virtudes, mortificación y de vivencias sobrenaturales. Retoma el texto de padre Godínez y añade una tercera parte al discurso, dedicada a las devociones de la monja venerable (RICE, 2013:21). La obra presenta una visión maniqueísta del personaje, a moda de las "vitae" medievales. Isabel es un personaje lleno de virtudes que está dispuesto a padecer por Cristo hasta el extremo:

(...) traía cilicios, cadenillas, rallos, usaba rigurosas disciplinas, dormía, vestida, y en mucho tiempo, no se acostó en la cama sin tener más que un jergón de paja y sin usar en ella ni el vestuario de alivio descanso, ni regalo, y esto con disimulación sin que hiciese de ver. Tenía sobre el jergón una tabla cubierta con la frazada porque era muy recatada en todo cuanto hacía para que no se entendiese en el convento. (SALMERÓN, 2013:149)

Salmerón traza las heroicas mortificaciones de la religiosa, a modo de los textos medievales, e hiperboliza sus virtudes para subrayar la ejemplaridad del personaje. Podemos observar que el texto tiene el afán de promover la "santidad" de Isabel. Destaca el esquema ascético-místico. Quisiera detenerme en el modo en el que el hagiógrafo describe las vivencias sobrenaturales de la monja, centrándome ante todo en el lenguaje unitivo. Para ello será necesario explicar primero algunas cuestiones de la mística.

3. Algunos aspectos de la mística

La mística describe una relación específica del alma con Dios. Tiene normalmente forma de un camino hacia el interior del ser, a través de ciertos grados de oración hasta que el místico se transforma en Dios. Tradicionalmente el itinerario místico se divide en tres fases: la vía purgativa, iluminativa y unitiva. La primera requiere tanto una actividad por parte del místico, ya que como lo anhelado es perfecto, el místico también aspira a la perfección. (UNDERHILL, 1911:108) Después de la purgación, viene el periodo iluminativo en el que el místico percibe la belleza de Dios. En esta fase el místico empieza a sentir la presencia de Dios mediante el contacto sobrenatural. El místico tiene que pasar por el proceso de adentramiento en el que se aleja del mundo físico y se centra en su interior. Por eso se habla de oración de recogimiento y de quietud en las que el místico concentra sus potencias (voluntad, entendimiento y memoria) (CILVETTI, 1974:20). Después el alma se unifica con Dios, sin embargo en esta fase no ocurre todavía la transformación total. Uno de los rasgos de la vía iluminativa es la frecuencia de visiones, éxtasico o arrobamientos (pérdida de conciencia) (CILVETTI, 1974:20). En la siguiente tiene que pasar primero por la "muerte mística" en la que se abandona totalmente a Dios. La última fase es la transformación del ser que tiene una expresión en la unión del alma con Dios. (UNDERHILL,1911:204-207)

El proceso de interiorización y la unión con Dios tiene su expresión a través de diferentes símbolos. Ya desde la Edad Media la actividad mística se describe mediante los llamados sentidos espirituales. Mediante éstos los escritores tienden a expresar la relación con Dios que difiere de la operación del intelecto. Ofrece un conocimiento pasivo de Dios (GARCÍA

DE CASTRO, 2007:1673). Este imaginario es de larga tradición. Las primeras imágenes relacionadas con los sentidos interiores provienen del *Comentario al Cantar de los Cantares* de Orígenes, aunque en él tienen un significado alegórico (GARCÍA DE CASTRO, 2007:1673). Más explícito es san Buenaventura para quien los sentidos entran en juego con la contemplación mística (GARCÍA DE CASTRO, 2007:1673). San Buenaventura dice:

Y es que el alma, en este grado, reparados ya los sentidos interiores para ver el sumamente hermoso, oír el sumamente armonioso, oler el sumamanete oloroso, gustar el sumamente suave y asir el sumamente deleitoso, queda el alma expuesta para los excesos mentales. (SAN BUENAVENTURA, 1955: 605).

La contemplación (la vía mística) se desarrolla a través de los grados en los que el alma ve, oye, siente y gusta la presencia divina. En el imaginario místico se habla de visiones, locuciones y del símbolo de tacto que expresa ante todo la unión con Dios. El lenguaje unitivo proviene del siglo cuatro. Aparece, por ejemplo, en la obra de Psuedodionisio Aeropagita, pero los místicos empiezan a desarrollar este imaginario hasta el siglo XII. Para los místicos españoles tiene expresión, ante todo, en la imagen del matrimonio (McGINN, 2006:427-429).

Es importante subrayar que el lenguaje del místico es subjetivo y como expresa la relación sobrenatural, indecible, su expresión debe reflejar la esencia de tal experiencia. Por eso, como dice por ejemplo Baldini (1986:33-36), los místicos, como los poetas y humoristas, son quienes tientan las márgenes lingüísticas. Para ellos la lengua no posee el carácter dogmático y tratan de abrir sus límites. En este ejercicio se encuentran muchas veces con la ambigüedad y su expresión es paradógica. Por un lado, su actividad es creadora, abre el lenguaje hacia nuevos horizontes, pero por otro lado, pueden tentarlo hacia tal punto que caen en el silencio y la destrucción. A veces el lenguaje tiende hacia la paradoja y su aniquilación, de la misma manera que el místico tiene que "callar su potencias" para hablar con Dios. Jorge Guillé n (1969:109) habla del "apuro silencioso" en el que "el espíritu calla de tanto como tiene que manifestar".

Como el místico se mueve en una realidad sobrenatural, el intento de expresar lo vivido batalla con la imposibilidad. El lenguaje es inefable, ya que el místico tiene que traducir en palabras el secreto de su experiencia (UNDERHILL, 1911:90). Se trata de la relación paradójica entre la falta de palabras y la necesidad de comunicar la experiencia sobrenatural. Por eso, el signo empleado es el símbolo. El lenguaje simbólico, sugestivo, es el de la poesía. De esa manera, el místico-poeta proporciona palabras que logran expresar algo del contenido de la experiencia y a la vez estimulan la intuición del lector (UNDERHILL, 1911:94). Sin embargo, el símbolo no es perfecto, no logra expresar plenamente su vivencia (CILVETTI, 1974:54).

A pesar de eso, la mística está relacionada con la escritura. El campo del místico es la palabra. Se convierte en traductor de su experiencia y, como dice Certeau (1993:124), "forma un todo con las incesantes operaciones sobre palabras extranjeras". Según Massimo Baldini (1986:34), el místico es quien experimenta constantemente con el lenguaje ya que trata de decir lo indecible. Vemos que el lenguaje místico tiende hacia cierta "oscuridad" de expresión, dado su carácter subjetivo e inefable. Si queremos analizar el lenguaje de la

hagiografía, es imprescindible prestar atención a las imágenes y símbolos que aparecen en la obra de los místicos por excelencia. Para el análisis, escogí la obra de santa Teresa. Mi propósito no es demostrar que hay una influencia teresiana sobre Isabel (aunque es probable). Quisiera estudiar los temas e imágenes del texto hagiográfico y contemplarlas a la luz de los textos místicos, para ver cómo el hagiógrafo trata e interpreta el tema de la unión mística.

4. El lenguaje unitivo en la "vida" de Isabel de la Encarnación

Este tema se desarrolla en la obra teresiana a través de varios ejes. Estudiaremos solamente los que tienen un paralelo con la hagiografía. El primero tiene su expresión en la imagen de la relación humana (imaginario nupcial). Santa Teresa lo desribe en *Moradas V – VII.* En las quintas aparece el tema de la unión en la que "está su Majestad tan junto y unido con la esencia del alma" (SANTA TERESA, 2006:509). En las siguientes moradas el alma se desposa con Cristo (520). Mientras que en las últimas, el alma llega al grado del matrimonio místico que significa una transformación del ser. En cuanto a las características del matrimonio espiritual (570) es que es "un secreto tan grande" y permanente, ya que "siempre queda el alma con su Dios" (SANTA TERESA, 2006:571) Además, trae consigo la paz interior (SANTA TERESA, 2006:572). Uno de los rasgos de los místicos españoles es que toman imágenes tradicionales y las transforman según su propósito. Así, santa Teresa toma la imagen del matrimonio místico y lo asemeja a la realidad cotidiana. La imagen de unión se acerca a la celebración de bodas en aquel entonces, a las que preceden los desposorios (IZQUIERSO SORLI, 1993:103).

Salmerón describe la oración de unión como parte del crecimiento en el amor hacia Dios. Explica que la monja consiguió "el alto grado de oración" sin el cual no sería capaz de "padecer los trabajos, enfermedades, tormentos y martirios tan prolongados" (SALMERÓN, 2013:178). Describe su vida interior como una especie de crecimiento en el amor mutuo con Dios: "Desde su tierna edad, se dio a este santo ejercicio y siempre fue creciendo con los años con particular Providencia de Dios" (SALMERÓN, 2013:178). Siempre aumentaba su amor hacia Dios, ya que "como el verdadero amante no puede hallarse ni vivir sin la presencia de la cosa amada porque todas sus delicias tiene libradas en su trato y comunicación, la tenía este virgen con su amado esposo continúa sin apartarse de su presencia con tiernos y amoroso efectos" (SALMERÓN, 2013:178). El hagiógrafo relaciona la oración de contemplación con el crecimiento en la relación entre amantes, lo cual se corresponde con la imagen de desposorio y matrimonio. Además, como la monja vivía "sin apartarse" de ella, el hagiógrafo sugiere que era permanente. El lenguaje hagiográfico se acopla al propósito edificante, sin embargo, en este caso vemos que el narrador omnisciente no solamente interpreta, sino que también logra agregar algo de la belleza de la unión amorosa del alma y su Creador. En otro lugar dice que se trataba de la "unión estrecha" en la que le comunicaba "grandes secretos y maravillas, ilustrándole el entendimiento con divinas iluminaciones para entender muchos lugares de la Sagrada Escritura" (SALMERÓN, 2013:184). El lenguaje unitivo es, de alguna manera, indecible ya que Dios le comunica secretos. Sin embargo, en este caso vemos que el hagiógrafo interpreta la temática mística de una manera algo abstracta. Dice que es "estrecha unión" sin entrar con más profundidad hacia el interior de la monja, como lo hace en otras ocasiones, al ser el narrador omnisciente.

Así, en varias ocasiones pasa del narrador omnisciente e intérprete o traductor de la experiencia a mero espectador de sus vivencias místicas. En esos casos las describe desde fuera:

En los raptos y éxtasis que esta alma enamorada tenía de ordinario, se le encendía el rostro con tanta hermosura de más de la natural que parecía un ángel del cielo y estando enajenada de sus sentidos decía los versos siguientes y otros semejantes con tanto fervor y dulzura que enternecía a las religiosas que de propósito venían a oírla porque se encendían y abrazaban en el amor de Dios (SALMERÓN, 2013:186).

Podemos comparar esta imagen con la estatua de Bernini del éxtasi de santa Teresa. Se trata de una representación del goce físico que contagia su entorno.

La unión produce diversos efectos que tienen su imagen en varios campos semánticos. Primero, santa Teresa compara la unión con los efectos del fuego. Asimismo, la imagen de fuego tiene que ver con el símbolo de tacto místico. Este se relaciona en la simbología cristiana con la fuerza del Espíritu Santo que inflama el alma en el amor de Dios (HOWE, 1985:299). Según Cirlot (1992:210), se desarrolla en dos dimensiones. Puede hallarse al nivel de la pasión animal. Allí, unido a lo erótico, se desarrolla en la dimensión fuego-tierra. La otra es la de la fuerza espiritual, regenerativa, transformante. Según Heráclito, el fuego es el agente de destrucción y, a la vez, de la renovación (CIRLOT, 1992:210). En el imaginario cristiano tiene que ver tanto con aspectos positivos como con negativos. Se habla del fuego purificador, pero también de las llamas del infierno (HOWE, 1985:300). En la simbología mística el fuego está relacionado con la unión y con la imagen del amor pasional.

El fuego es lo que hiere a la vez que hace renacer. Esta acepción pasa a los textos de los místicos. Santa Teresa se inspira, posiblemente, en la obra de Francisco de Osuna y Bernarido de Laredo. Osuna incluso emplea la imagen del "brasero" que aparece también en las *Moradas* teresianas (IZQUIERDO SORLI, 1993:84). El campo semántico del fuego se desarrolla también en el *Libro de la Vida* en el eje centellica-fuego-dardo de oro-llama. Así la imagen representa el crecimiento en la oración (IZQUIERDO SORLI, 1993:86). En el capítulo 15 aparece la imagen de centellica relacionada con la oración de quietud (IZQUIERDO SORLI, 1993:87). En la manera en la que crece la oración, el alma llega a la unión, "crece" metafóricamente también el fuego en el alma.

Santa Teresa (*Libro de la vida*, 2006:88) dice que la oración es "la centellica que comienza el Señor a encender en el alma del verdadero amor suyo". En el siguiente capítulo describe el arrobamiento (como parte de la fase iluminativa) como el fuego grande y "aunque sea mayor el hierro (el alma), en muy poquito pierde del todo su ser" (*Libro de la vida*, 2006:101). Así, el fuego se hace violento y culmina con la imagen de la transverberación en el capítulo 29.

Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y me llegava a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevara consigo, y me dejava toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que

me pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios (*Libro de la vida,* 2006:158).

Los dardos de fuego producen en el alma de santa Teresa los efectos de gozo, suavidad, unidos al dolor. El tópico de la "quemadura suave", asimismo no es el campo semántico que los místicos comparten con los trovadores. Rougemont dice que la imagen de la "quemadura suave" y "rapto" de amor, el "entendimiento arrebatado" o el "corazón robado" provienen de la poesía de los trovadores (ROUGEMONT, 2006:165). Asimismo, la "herida de amor" está presente en el *Cantar de los Cantares*. Orígenes en ese sentido habla de "una especie de drama de amor" (ORÍGENES, 2007:224). Como dice CILVETTI (1974:214), "lo propio de esta unión es la mezcla de padecimiento y gozo, cada vez más profundos, como efecto de la absorción de las potencias y sentidos en Dios." La sensación de herida y de gozo aparece hasta que el alma se transforme en el matrimonio místico.

La transverberación produce en Teresa una especie de éxtasis: "Los días que durava esto andava como embovada; no quisiera ver ni hablar, sino abrazarme con mi pena"(*Libro de la vida,* 2006:158). Santa Teresa a la hora de describir el éxtasis dice que el alma "siente con un deleite grandísimo y suave casi desfallecer toda con una manera de desmayo que le va faltando el huelgo y todas las fuerzas corporales" (*Libro de la vida,* 2006:101).

Una imagen similar aparece en las *Moradas* cuando la religiosa carmelita expone la imagen del "brasero":

Estava pensando ahora si sería que en este fuego del brasero encendido, que es mi Dios, saltava alguna centella y dava en el alma, de manera que se dejava sentir aquel encendido fuego, y como no era aún bastante para quemarla y él es tan deleitoso, queda con aquella pena, y a el tocar hace aquella operación. Y paréceme es la mejor comparación que he acertado a decir. Porque este dolor sabroso –y no es dolor–no está en un ser; aunque a veces dura gran rato otras de presto se acaba [...] (*Moradas del castillo interior,* 2006:529).

El campo semántico del fuego se relaciona con el de la "herida suave". El fuego es el elemento ambiguo en el cual el alma tiene que "morir" para poder transformarse. Así en la imagen de la transverberación y en la del "brasero" se produce la paradoja de destrucción y renovación. La actividad del místico es en este caso la del paciente. En el alma "se deja sentir aquel encendido fuego". Dios "toca" el alma a través del "salto de la centella". La unión se produce a través del tacto místico que produce dolor (quema), produce "pena", pero al mismo tiempo es "tan deleitoso".

El campo semántico de la "pena" y la "herida", es decir, de la acción violenta de Dios tiene su representación en el verbo "abrasar" que aparece en la imagen de la transverberación y se relaciona con la del "brasero", ya que como dice COVARRUBIAS (1611:151): "de brasa se dijo abrasar, lo mesmo que quemar. Brasero donde se tiene la lumbre". Así el verbo "abrasar" corresponde al significado del brasero que produce la acción de quemar.

Habíamos ya mencionado que santa Teresa como otros místicos transforman el significado común de las palabras, dándoles su acepción mística. Debido al problema de la inefabilidad, tienden hacia cierta "oscuridad" de la imagen. Esto lo logran gracias al empleo del símbolo. Mientras que la hagiografía tiende hacia la "transparencia" discursiva.

Otra de las cuestiones a resolver es la relación entre el símbolo y la alegoría que será útil para el análisis de los textos hagiográficos. Jorge GUILLÉN (1969:84) dice que "la poesía y la alegoría se desarrollan en rutas paralelas que, si se mantienen acordes a su definición, no podrán rozarse ni estorbarse". Los dos tropos llegan a intercambiarse a veces, sin embargo, responden a procedimientos poéticos diferentes. Según Norbert UBARRI (2002:61-62), el símbolo crea multiplicidad de interpretaciones, mientras que la alegoría "concreta un corto número de posibilidades significativas para convertir la cadena de símbolos en instrumento de enseñanza".

El rasgo fundamental de la alegoría es su carácter didáctico y carece de opacidad de significado.. Nace, como explica GUILLÉN (1969:84), del "arranque vital". El símbolo está cerca del enigma y está abierto a la posibilidad de ambivalencia. Mientras tanto la alegoría es fácil de leer. El símbolo no es dado, sino encargado como una tarea sin tener una sola solución. MATHAUSER (1988:55) ve su rasgo esencial en su espontaneidad y su carácter alusivo. De allí, como dice Jean BARUZI (2001:321) el símbolo "traduce una intuición del mundo". Según el autor los símbolos hacen revivir, en cierto sentido, la experiencia del místico, por eso la Noche, siendo la ausencia, se convierte en emblema de presencia. Esas imágenes nos hacen "entrar bruscamente en un mundo nuevo" (BARUZI, 2001:327-328) El símbolo verdadero es lo que "hace sentir la hondura de la experiencia"; el "verdadero símbolo se adhiere directamente a la experiencia" (BARUZI, 2001:341).

En la hagiografía de sor Isabel contemplamos las imágenes místicas en su acepción alegórica. Pedro Salmerón emplea una serie de imágenes en su significado más o menos fijo como aparece en la tradición mística. No hay lugar para ambivalencia ni para multiplicar los sentidos.

SALMERÓN (2013:180) dice: "Los afectos eran amorosos, delicados, tiernos y suaves, encendiéndose su alma en las llamas del Divino Amor, y éste era su ordinario modo de oración, y como los trabajos y mortificaciones sirven de leña con que el Espíritu Santo atiza este fuego."

El hagiógrafo describe alegóricamente los efectos de la oración de unión que eran: delicados, tiernos y suaves. Además aparece la metáfora de la llama que es el amor divino. Esta imagen se asemeja, por lo tanto, al imaginario de los místicos y a la tradición de la Iglesia, pues el Espíritu Santo es asemejado a la acción del fuego.

Asimismo, este tiene sus efectos paradójicos:

Tenía tales inflamaciones en la voluntad que ella misma se espantaba de verle con afectos seráficos tan unitivos que parecía se hacía una misma cosa con Dios. Era este amor y unión suave, secreto y delicado porque la abrazaba sin que la quemase. Hallaba el cuerpo acongojado y atormentado y el alma consolada y alegre (SALMERÓN, 2013:181)

Es interesante el empleo del verbo "abrazar" en este caso que se relaciona con el campo semántico del tacto, pero no del fuego. Sin embargo, dice el hagiógrafo que la "abrazaba sin que la quemase". Parece que el hagiógrafo emplea el verbo "abrazar" con el significado de "abrasar", posiblemente, por similitud de realización foné tica. De todos modos, vemos el tópico de la "quemadura suave". A diferencia de la violencia léx ica de santa Teresa, el

hagiógrafo subraya la delicadeza y suavidad del contacto místico. El hagiógrafo, otra vez a manera de narrador omnisciente, transcribe la intimidad de la experiencia de su biografiada. Salmerón utiliza la terminología mística con el mismo significado que santa Teresa, pero su discurso carece de la descripción "violenta" de Teresa. Mientras que la santa emplea el léxico cargado de expresividad y de cierto erotismo: "quejidos", "excesiva la suavidad", "grandísimo dolor" (*Libro de la vida,* 2006:158). El hagiógrafo es más recatado a la hora de describir la paradoja mística.

Otro de los temas que tratan los dos textos es la llamada "muerte" mística. Cuanto más cerca está el alma de Dios, tiene que pasar por, lo que se llama, la purificación pasiva. Es la última prueba preparatoria antes del matrimonio espiritual (CILVETTI, 1974:215).

En esta fase el místico siente un deseo penoso de Dios, pero no puede sentirle. Así, santa Teresa dice que el alma es "abrasada con esta sed" (de Dios), pero "no puede llegar a el agua" (*Moradas,* 2006:564). Así el alma sufre por la ausencia de Dios. Además, éste es agente de su sufrimiento: "¡Oh, válame Dios, Señor, cómo apretáis a vuestros amadores!" (*Moradas,* 2006:564).

Ahora bien, en la obra de san Juan, quien emplea el símbolo de la "noche" para hablar de la purificación activa ("la primera noche") y de la pasiva: "Y la segunda noche, o purificación, pertenece a los ya aprovechados, al tiempo que Dios los quiere ya a comenzar a poner en el estado de la unión con Dios; y ésta es más oscura y tenebrosa y terrible purgación" (SAN JUAN DE LA CRUZ, 1996:188).

El alma siente "juntamente grandes ansias de amarle sin poder (a su parecer), alcanzar lo que pretendía con verdadera resignación en sus manos y una sed extraña de padecer, y con sumo menosprecio de sí misma." Dice que "hallaba su alma grande aflicción en este género de unión sin poderse apartar de ella" (SALMERÓN, 2013:182). En este estado el alma tiene el "conocimiento de su miseria". Es la "obscuridad" y "este modo de oraciones es penosísimo y muy provechoso porque la purifica y hace más capaz de los dones divinos" (SALMERÓN, 2013:183).

De la misma manera que en la acepción mística, la purgación tiene el carácter pasivo ya que el alma "se resigna" en las manos de Dios. Asimismo el alma siente "ansias de amarle", pero no lo puede alcanzar. De la misma manera santa Teresa habla de la "sed" y la imposibilidad de saciarse (*Moradas,* 2006:564). Salmerón habla de la "obscuridad penosísima", empleando así el término sanjuanista. Podemos observar que en ambos casos aparece el tema de la pasividad y privación o ausencia. El hagiógrafo expone el drama interior de la monja al emplear el imaginario místico. Además, se convierte en intérprete ya que no solamente describe, sino que también explica el provecho que se puede extraer de ese tipo de oración.

5. Conclusiones

Habíamos visto que el texto hagiográfico tiene la función edificante. Pedro Salmerón sitúa la oración de la unión dentro del recuento de virtudes de Isabel de la Encarnación. Emplea el imaginario místico para hacer hincapié en la caridad de la monja por su Creador. Así, los temas e imágenes místicas cumplen el propósito hagiográfico de trazar la imagen de un personaje ejemplar. Asimismo, estas imágenes alegóricas se asemejan a los ejes temáticos de

los místicos españoles. Aparecen tópicos como la "herida suave", temas de la unión nupcial entre la esposa y su Amado, además del símbolo de fuego y de la "noche oscura". Todas estas imágenes remiten al itinerario místico que debería culminar en la transformación del ser. Los místicos batallan en su discurso con la falta de palabras para expresar la esencia de su experiencia inefable, para ello recurren al símbolo. El discurso del hagiógrafo no vacía las palabras de su contenido místico, en cierto sentido. Al describir la experiencia ajena, ésta deja de ser mística, pues pierde su matiz esencial: la subjetividad del yo místico. Así, el hagiógrafo, lector y traductor de experiencia ajena traspone el lenguaje místico y le da un matiz "trasparente". El lenguaje sigue siendo místico, pero pierde su esencia "multivalente".

Bibliografía

SALMERON, Pedro (2013), *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación, ed. de RICE, Robin Ann*, Madrid/Frankfurt/México, Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artiga Editores. Impreso

SAN JUAN DE LA CRUZ (1996), *Noche y noches*, in ANDRES, Melquiades, *Los místicos de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, BAC.

SANTA TERESA DE JESUS (2006), *Libro de la vida*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos. Impreso

SANTA TERESA DE JESUS (2006), *Moradas del castillo interior*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos. Impreso

SAN BUENAVENTURA (1955), *Obras*, Madrid, BAC. Impreso

BALDINI, Massimo (1986), *Il linguaggio dei mistici*, Brescia, Queriniana. Impreso

BARUZI. Jean (2001), *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Impreso

BIEÑKO DE PERALTA, Doris (2004), *Un camino de abrojos y espinas: mística, demonios y melancolía*, in BARTRA, Roger, *Transgresión y melancolía en el México colonial*, México, UNAM. Impreso

BILINKOFF, Jodi (2005), *Related lives*, New York, Cornell University Press. Impreso

CERTEAU, Michel de (1993), *La fábula mística: siglos XVI-XVII*, México, Universidad Iberoamericana. Impreso

CILVETTI, Ángel (1974), *Introducción a la mística española,* Madrid, Gredos. Impreso

CIRLOT, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor. Impreso

COVARRUBIAS, Sebastián Horozco (1611), *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Luis Sánchez. [en línea] Visto el 9 de octubre de 2015 http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/340/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/

DONAHUE, Darcy (1989), *Writing lives: Nuns and confessors as auto/biographers in Early Modern Spain. Journal of Hispanic Philology*, No 13. Impreso

FRANCO, Francisco (2006), *La hagiografía y el mito en los relatos sobre un Muerto Milagroso: Gregorio de la Rivera*, Boletín Antropológico, No 68, año 24. Impreso

GARCÍA DE CASTRO, José (dir.) (2007), *Diccionario de espiritualidad ignaciana (G-Z)*, Bilbao, Mensajero. Impreso

GUILLEN, Jorge (1969), *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial. Impreso

HOWE, Teresa (1988), *Mystical imagery*, New York, Peter Lang. Impreso

IZQUIERDO SORLI, Monteserrat (1993), *Teresa de Jesús, una aventura interior,* Ávila, Institución Gran Duque de Alba. Impreso
LAVRIN, Asunción (2005), *La Madre María Magdalena Lorravaquio y su mundo visionario* in Signos históricos, enero-junio, núm. 13, p. 25. [en línea] Visto el 9 de octubre de 2014 http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34401302
MATHAUSER, Zdeněk (1988), *Metodologické meditace,* Brno, Blok. Impreso
MCGINN, Bernard (2006), *Christian mysticism,* New York, The Modern Library. Impreso
Orígnes (2007), *Comentario al Cantar de los Cantares,* Madrid, Ciudad Nueva. Impreso
RAMOS MEDINA, Manuel (1990), *Imagen de santidad en un mundo profano,* México, Universidad Iberoamericana. Impreso
RICE, Robin Ann, *Introducción* in SALMERON, Pedro (2013), *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación, ed. de RICE, Robin Ann,* Madrid/Frankfurt/México, Iberoamricana/Vervuert/Bonilla Artiga Editores. Impreso
ROUGEMONT, Denis (2006), *El amor y Occidente,* Barcelona, Kairos.
RUBIAL, Antonio (2004), *Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana. Prolija Memoria*, Vol. 1, No 1. [online] 9.3. 2013 http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1101/1/06_Prolija_Memoria_1_2004_Rubial_121-146.pdf
UBARRI, Miguel Norbert (2001), *Categorías de espacio y tiempo en San Juan de la Cruz,* Madrid, Espiritualidad. Impreso
UNDERHILL, Evelyn (1911), *Mysticism: a study in the nature and development of man's spiritual consciousness*. London, Methuen and co., ltd. Impreso

ESPERPENTO Y METÁFORA: DESCANONIZAR LA MÍMESIS

Pedro Santa María de Abreu
Universidade Nova de Lisboa

Abstract
This paper seeks to analyze how the aesthetic program created by Ramón del Valle-Inclán in the 1920's avant-garde context, which he named Esperpento, deconstructs collective identities based on metaphorical constructs. For that purpose, Nietzsche's theory of metaphor and fictionalization in human knowledge, along with Ortega y Gasset and Pavel Kouba's statements on the matter will be related as well. Secondly, the paper presents some XX century hispanism historiographical examples in order to prove the ultimate oddity of the Esperpento representation of the world, as well as the fallacy of terms such as *hispanism*, *lusitanism*, or *America*.

Key words: Valle-Inclán**,** Nietzsche**,** Pavel Kouba**,** esperpento**,** grotesque representation**,** metaphor**,** mational identity.

Valle-Inclán, en su novela *Tirano Banderas,* aquélla que el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos consideró novela fundadora del género de la *novela de dictador*,[86] pone en boca de don Celestino Galindo, rico gachupín, "orondo, redondo, pedante […] barroco y pomposo" (2007:37-43), representante de la Colonia Española en Santa Fe de Tierra Firme, estas palabras:

La plebe de todas partes se alucina con metáforas. (2007:65)

Al margen de que esta afirmación pueda o no corresponder a la voz del propio Valle-Inclán, lo cual ahora no importa, la tomaremos como punto de partida para nuestra reflexión. Reflexión en torno a la densa red de ficciones, metáforas y modos de representación literarios, y fosilizados, con los que juega, burlona y escéptica, la estética conocida como esperpento.

El esperpento, ya se sabe, es una sistematización de procedimientos estilísticos, propios aunque no exclusivos, del ámbito de la representación grotesca. Las consabidas animalización, cosificación, personificación, literaturización… Desplazamientos o reubicaciones de unos signos en otros, de unas categorías hacia otras. En otras palabras, un proceso de *descanonización de la mímesis*.

[86] "La novela de don Ramón del Valle-Inclán se perfila así definitivamente como el modelo fundador de la saga de dictadores de la literatura latinoamericana y caribeña [...] Inauguraba ella un tema de encrucijadas tejiendo los elementos de una realidad de pesadilla en la irrealidad de los signos de la escritura". (ROA BASTOS, 1998: 145-158)

El esperpento opera, por tanto, en el ámbito de lo metafórico: devolviendo la extrañeza de la metáfora consciente a la metáfora naturalizada, oficializada, canonizada. Extrañando los cánones de la mímesis.

De los esperpentos escribió Díaz Migoyo en *Guía de Tirano Banderas* (1985:137) que "tanto en el relato como en el lenguaje en que se lleva a cabo tienen algo de contradictorio, de irreal, que no cuadra con nuestros hábitos de percepción".

De hecho, Valle recurre a expresiones que disuelven el terror – o el respeto, que tantas veces se confunde lo uno con lo otro - del poder absoluto en lo insignificante, lo bichesco o lo risible: lo grotesco. Desde su nombre, Presidente Don Santos Banderas, cuyos apellidos no por plausibles son menos burlescos, y más aún combinados como aquí lo están; sobre todo por lo que implican: lo religioso teológico y lo religioso nacionalista son las dos estructuras simbólicas que han obligado, en nuestra poética occidental, y en las demás, a la persistencia de lo solemne, de lo épico; de la mímesis clásica, en resumen. Y contra los cuales actúa, sistemáticamente, la representación grotesca, esperpéntica. Por ejemplo, "banderas españolas decoraban sobre pulperías y casas de empeño" (2007: 195). Pulpos (animal estupendo para la mímesis grotesca, por su distancia respecto a lo humano, que sin embargo mantiene inmensas posibilidades de analogía: tiene visión, inteligencia, tentáculos como brazos de guiñol…) y usureros (la banca, a la luz de la ideología revolucionaria y libertaria de aquel Valle de los años 20). El contraste con la pompa de las banderas es, en suma, esperpéntico. Es esto el esperpento: el contraste entre lo solemne y lo viscoso. La representación esperpéntica del tirano, a su vez, lo alarga y disuelve en su voz, deshumanizada en "una cucaña de gallos" (2007:43), es "siempre el garabato de un lechuzo" (2007:36), "momia taciturna" (2007: 37); tiene "el prestigio de un pájaro nocharniego" (*id*.), "de pájaro sagrado" (2007:44) ; "con paso de rata fisgona" (2007:55) y "olisca de rata fisgona" (2007:72).

Repárese en la representación de otro personaje que representa al poder, aquí en contexto postcolonial. Es la máxima autoridad de la exmetrópoli, la madre patria, España, en la excolonia o neocolonia (a duras penas imaginaria) de Santa Fe de Tierra Firme:

> El barón de Benicarlés. Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de lujuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melosidades. (2007:45)

El esperpento, anclado en el terreno firme de lo común pero deconstruyendo los pilares culturales de éste, reubica la metáfora habitual y busca con ello el extrañamiento crítico. Un conjunto de mecanismos dirigidos a desmontar las ficciones asentadas como verdades; las ficciones fosilizadas como "verdades", y con valor operativo y de identidad, por los poderes públicos, privados, individuales, colectivos.

Nietzsche, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* nos decía:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible […] compromiso que la sociedad establece para existir: […] el hombre se olvida de que su situación es ésta: por tanto, miente de la manera señalada inconscientemente y en virtud de hábitos seculares – y precisamente en virtud de esta inconsciencia, precisamente en virtud de este olvido, adquiere el sentimiento de la verdad. (2012:28)

Nietzsche atribuía una función biológica al fingimiento, que compartimos: "El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo" (2012: 23). Esto es, *ficcionalizando*.

Destacamos, pues, la naturaleza metafórica –ficcional– de toda representación de lo real, la ilusión de veracidad desarrollada a partir de esas representaciones metafóricas. Como ejemplos, y considerando la actualidad e importancia de los mismos en nuestra área de trabajo, comento la metaforicidad de algunos conceptos recurrentes en el área del llamado hispanismo, como el mismo término *hispanismo*, *hispánico* o *hispano*, o *ibérico*, o *lusitanista*.

Así, aprovecho para poner en duda el rigor científico del término *Hispanismo*. Algo a modo de lo que hace Jorge Volpi, al desmontar la naturalidad o unicidad del concepto de la *América Latina*, en *El insomnio de Bolívar* (2009). Las tradiciones mítico-metafóricas de las filologías con las que nos topamos por doquier, y supongo que no sea ajena a aquéllas ninguna zona de la geografía occidental (de otras no hablo por desconocimiento)… *Lusitanismo*, *hispanismo*, *american literature* (y… qué eficazmente se ha impuesto en casi todos los idiomas la asimilación de Estados Unidos de América a *América*; tal como se hace en España con el *hispanismo*; o como se hace con el sustantivo *árabes*, tan inexacto al incluir, en él, a tantos y diversos grupos humanos – desde musulmanes, árabes o no, hasta ateos o agnósticos de países de confesión *oficial* – de oficio – islámica).

¿Es esto buscarle tres pies al gato? ¿Sirve para algo buscarle tres pies al gato, aparte de recrearnos con lo ingenioso de esta carrolliana expresión? Citaré, a propósito, las palabras de Pavel Kouba, catedrático de filosofía en esta acogedora universidad Karlova, traducidas al castellano por el siempre admirable Juan Sánchez, en *El mundo según Nietzsche*. En defensa de un escepticismo sistemático, escribía:

Allí donde lo que se intenta es una búsqueda explícita de la verdad mediante el desenmascaramiento de la ilusión, lo que se está poniendo en juego es el *ethos* de la dignidad intelectual, de la preparación continua y cautelosa para llegar a comprender algo que nos sorprende y que posiblemente no queríamos saber. (2009:271,272)

Es, ante todo, una cuestión de dignidad intelectual y de asumir las últimas consecuencias de la primera palabra de la expresión *Ciencias sociales y humanas*: esto es: ciencia como conocimiento.

Además, el propósito de la interpretación/deconstrucción sería, y sigo citando a Kouba, "la posibilidad de extraer […] una forma de comprender el mundo que hasta entonces no habíamos podido imaginar, que no estaba a nuestro alcance" (p. 16).

Desenmascarar, por ejemplo, metáforas como la que subyace al concepto de *Hispanismo*, o la abusiva, aunque ingenua, transposición metonímica de un concepto geográfico simple, como lo es el de *península*, al político cultural, siempre complejo, de *España*. Proceso en el que, por cierto, se aprovecha para soslayar la existencia de una realidad portuguesa. No: ni *España* es *Hispania*, ni España es la Península. De Perogrullo, quizá: pero son expresiones que emanan incesantemente de las fuentes académicas y que, con la autoridad que ello les – nos - proporciona, sirve para todo tipo de sopas identitarias en las mesas y en los platos de quienes organizan y cocinan a la gente (perdón por el lapsus: con la gente, para *la gente*). Que Claudio Sánchez-Albornoz u otros hayan mantenido que es legítimo e incluso un acto de fe en la *esencia* patria incluir, por ejemplo, al romano latinísimo Séneca, preceptor de Nerón que no conocía el castellano (*lengua para el diálogo*), en una imaginaria tradición intelectual española, o ver en las pinturas rupestres de Altamira arte *español*, no convierte estas falacias historiográficas y filológicas en asociaciones conceptuales válidas. Ello, por muchas páginas urdidas en apoyo de dichas estructuras de representación, y que se revela en afirmaciones épicas (y algo futboleras) como la de que:

> ningún pueblo europeo ha llevado a cabo una aventura tan dilatada y tan monocorde como la que implicó la reconquista y la repoblación del solar nacional […] Ninguno ha presenciado los continuos y colosales trasiegos humanos que en la Península fueron precisos para repoblar al país ganado al enemigo […] ¡Extraña historia la de España! (1976:15).

Pero, ¿por qué "extraña"? O mejor: ¿acaso más o menos extraña que cualquier historia *nacional*?

Sin embargo, "la plebe de todas partes se alucina con metáforas". Y la metáfora de la *nación*, de lo nacional, es de las más exitosas en estos últimos dos siglos. Muy rentable desde el punto de vista evolutivo, tribalmente exitosa. Olor de multidudes, de las masas.

O cuando Julián Marías, en *España Inteligible* mantenía, sin las debidas reservas que podríamos suponerle a su, por otro lado, merecidísimo prestigio, la romántica – delirante: concretemos – conexión entre historia, pueblo y epopeya:

> lo más sorprendente de España, es la extremada coherencia de su historia. Los actos del drama en que consiste se encadenan con la libre necesidad propia de lo humano. Será difícil encontrar un pueblo en que sea más transparente explícito el proyecto histórico que lo ha constituido, con mayor constancia, durante siglos y siglos. (1985:396)

Los modos de representación de la épica y de la tragedia - metáforas desarrolladas en narraciones – han servido siempre para educar (formar, conducir) identidades (memorias) históricas. Identidades que tienden a configurarse desde y para colectividades, con la consiguiente devaluación o incluso supresión simbólica del individuo: como ocurre con la ficción del *pueblo* (la cual, en tanto generalización que incluye a *todos* los individuos, ya desindividualizados y reagrupados en conformidad a esquemas ideológicos de uno u otro

signo, subsidiarios de uno u otro gremio: con toda la flexibilidad de los conceptos-comodín, como Dios, el alma u otros).

Tales representaciones de la historia oscilan entre la voluntad poética irresoluble y el encaje en paradigmas narrativos de unos fenómenos que podrían, siempre, representarse de una u otra manera, solemne aunque también grotesca, como en el esperpento, pero que se imponen, desde el poder, como absolutos, definitivos, sólidos y coherentes. *Lusitanismo, Hispanismo, América*: metáforas cándidas, inocentes y que no conllevan necesariamente mala fe, pero cuya vigencia, en última instancia, defenderá, cuando se estime oportuno, la benemérita mano castrense.

Ortega escribió, en nota a *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1983b:261) que "la palabra *metáfora* – transferencia, transposición – indica etimológicamente la posición de una cosa en el lugar de otra", que "consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental".

Y son inexpugnables los sentimientos, ya lo sabemos. Como los que están bajo la conceptualización míticohistórica de Hispania=España o de la operación sinonímica de Península=Iberia, Iberia=España=lengua castellana. O en las que desde la actual dialéctica catalanaespañola se elaboran y repiten, hasta ganar factualidad (naturalización de los conceptos culturales) que mueve montañas… y masas. Ficcionalización de lo múltiple, simplificación, representación metafórica. Lengua por pueblo, pueblo por raza, raza por nación, nación por fe, fe por credos dietéticos.

Escribió, Ortega también, en *La deshumanización del arte* (1983a:373) que "la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades".

Sea como fuere, evoco las palabras acertadísimas, a propósito de Nietzsche, de Pavel Kouba, no el futbolista sino el filósofo:

> La abstracción científica desea penetrar la realidad del mundo verdadero mediante la superación de la multiplicidad de significados del mundo natural; se construye a partir de un conocimiento *común y participable* (para Nietzsche, "gregario"), agudiza el proceso de *esquematización* comenzado por el lenguaje y trabaja en la construcción de un código simbólico generalmente válido y público, una descripción con la cual *todos* puedan coincidir. (2009:289)

Pero, ¿cómo desmontar las falacias derivadas de metáforas estructurales en las que se apoya la legitimidad y aceptación del sistema?

El esperpento, grotesco y nihilista, se burla del sistema de representación de un sistema ideológico compartido por señores y esclavos, lobos y corderos, explotados y explotadores, los de arriba y los de abajo. Puesto que todo conocimiento es representación y tiende a la metáfora, Valle busca desenmascarar el lugar común en el cual la fosilización de lo metafórico, de la metonimia y de la sinécdoque sirve como mecanismo de adoctrinamiento y control del individuo, la persona masificada, metaforizada.

Valle-Inclán, en la sexta parte de *Tirano Banderas*, reintroduce al "Ministro Plenipotenciario de su Majestad Católica en Santa Fe de Tierra Firme, Barón de Benicarlés y Caballero Maestrante, condecorado con más lilailos que borrico cañí" (2007: 184), "perfumado, maquillado, decorado" (2007: 195), caricatura paródica de las decadentes élites burguesas que habían bebido del arte modernista finisecular, aquellos ensueños exóticos y refinados de las *Sonatas* o de las *Prosas Profanas* de Rubén Darío. Y que decoran bibliotecas nacionales, academias (republicanas o reales), ayuntamientos, *paços dos concelhos*. Valle, con su deconstrucción esperpéntica – a través del lenguaje y forzando los límites de la representación de entonces (y de ahora) –, labor a la que podríamos llamar representación nihilista, puso en tela de juicio la metáfora totemizada al servicio de las estructuras de poder. Sin gran éxito, a la luz de la permanencia y fuerza que han tenido y siguen teniendo los procedimientos metafóricos (ficcionalizantes), en las filologías y en la historiografía. Fingimientos más o menos imaginativos que configuran, al fin y al cabo, *verdades* colectivas.

Bibliografía

DÍAZ MIGOYO Gonzalo (1985), *Guía de Tirano Banderas*, Madrid, Fundamentos.

KOUBA Pavel (2009), *El mundo según Nietzsche*, traducción al castellano de Juan Antonio Sánchez Fernández, Barcelona.

MARÍAS Julián (1985), *España Inteligible*, Madrid, Alianza Editorial.

NIETZSCHE, Friedrich (2012), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, ed. De Manuel Garrido, trad. Luis Manuel Valdés, 2ª ed., Madrid, Tecnos [1873]

ORTEGA Y GASSET, José (1983), *La deshumanización del arte. Obras completas 3* (a) y *Ensayo de estética a manera de prólogo. Obras completas 6* (b), Madrid, Alianza Editorial/Revista de Occidente. [1926]

ROA BASTOS, Augusto (1986), Valle-Inclán, fundador de la saga de los dictadores latinoamericanos, in: *ABC* [Madrid], "Sábado Cultural", Núm. 257 (4-I-1986): II-III. Citado por Dru Dougherty, en "*Tirano Banderas*, novela transcultural", in *Seminario internacional Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, ed. Santos Zas, Iglesias Feijoo, Serrano Alonso, Bolufer. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (pp. 145-158), 1998.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio (1973), *España. Un enigma histórico*, Barcelona, Edhasa (1ª ed. 1956)

VALLE-INCLÁN, Ramón del (2007), *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, edición Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral.

VOLPI Jorge (2009), *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Barcelona, Debate.

LAS PALABRAS QUE (M)ATAN

Lada Hazaiová
Vysoká škola ekonomická v Praze

Abstract
Fernando Vallejo's novel *La virgen de los sicarios* was published in 1994 when the tragic phenomenon of hired killers became a popular literary topic. The omnipresent violence of the Colombian reality including all assassinations is coldly represented like an ordinary element of daily life while the verbal violence of narrator's discourse is shocking. In his eyes, Medellín became an apocalyptic place where nobody is innocent and all of them deserve death. As time goes by, the narrator's nature changes and animosity and fury dominate him. His transformation is a metaphor of a whole society transformed by violence and consumerism. Vallejo's criticism is remorseless and points at social, cultural and political structures of the postmodern epoch.

Key words: novel of violence, contract killing novel, Fernando Vallejo, hired killer.

Los seres humanos son corruptos por naturaleza
y buenos por excepción.
Fernando VALLEJO

1. La novela sicaresca

La novela *La virgen de los sicarios* del colombiano Fernando Vallejo salió en 1994 cuando el fenómeno del sicariato ya había sido planteado por los periodistas y los sociólogos y junto con el tema de la violencia había entrado en el imaginario colectivo.

La formación del sicariato como una subcultura del narcotráfico, más tarde representada en la novelística y en el cine, se data a los años ochenta del siglo pasado. Los primeros que llamaron la atención sobre el trágico fenómeno de asesinos adolescentes que a gran escala se dejan alquilar por carteles y matan por dinero a "los incómodos", sean políticos, jueces, policías, sindicalistas o jefes de carteles competitivos, fueron los medios de comunicación, pronto seguidos por los sociólogos y antropólogos (JÁCOME, 2009:17-22). Los testimonios de los sicarios de Medellín publicó por ejemplo Alonso Salazar en el libro *No nacimos pa´ semilla* (1990). En las entrevistas con los delincuentes jóvenes, que surgieron entre 1989–1990, quedó incluida también el habla popular – *el parlache* – que es un idiolecto surgido y desarrollado en las zonas marginales de Medellín y en el que mejor se manifiestan las transformaciones socioculturales que se han llevado a cabo en la vida, la muerte, la violencia, la religiosidad y las relaciones entre los individuos. Con el tiempo *el parlache* se ha hecho un idiolecto propio a diversos grupos marginados, no sólo a los sicarios y con el desarrollo de la novela de la violencia y la sicaresca fue retomado por los escritores como una herramienta textual de la representación (JÁCOME, 2009:51).

Como sostiene Margarita JÁCOME (2009:204), la novela sicaresca como una nueva tendencia narrativa apareció, casi desapercibida por la crítica, al lado de la novela de la violencia y la narconovela en los años noventa. El término proviene de Héctor Abad Faciolince (1995 y 2008) que lo utilizó en relación con la prosa de origen de Antioquia, inspirada por la estética del narcotráfico cuyo personaje central era un sicario joven, marginalizado por su oficio y su condición social, que narra sus propias aventuras y se gana la complicidad del lector.

Aunque Jácome parte del concepto de la novela sicaresca de Abad, lo aplica en sólo cuatro novelas que forman un corpus de obras básico: *La virgen de los sicarios* (1994, en checo en imprenta), *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape. El protagonista es un sicario estilizado, a sueldo del narcotráfico colombiano, que tiene rasgos de delincuentes jóvenes, pero a la vez es un chico normal, integrado en la dinámica de lo urbano y de la música rock y punk, llevado por el ritmo voraz de los medios de comunicación y del consumismo general que tiene por mercancía hasta la vida humana. Para los jóvenes sicarios también es típico el uso del parlache que por un lado funciona como un antilenguaje, por otro recrea un ambiente de ilegalidad en el que se desarrolla la historia y crea también cierta ilusión de oralidad.

A diferencia del género testimonial, la novela sicaresca no se centra exclusivamente en la violencia y el narcotráfico o en las relaciones entre los carteles y los sicarios. Sus temas son más bien existenciales (como el amor, el desengaño, la separación, la soledad y la muerte) y revelan la corrosión de los valores tradicionales, corrupción de la religión y de las leyes, así como los cambios culturales de las últimas décadas en Colombia. En cuanto a su aspecto formal, la novela sicaresca comparte algunos elementos con los testimonios y otras narraciones sobre el sicariato, pero los retoma, los desarrolla y transforma de manera subversiva configurando así un nuevo discurso literario caracterizado por una técnica narrativa experimental (JÁCOME, 2009:23).

2. Diablo letrado y ángel sicario

En comparación con otras novelas del género, *La virgen*, que algunos denominan pionera (JÁCOME, 2009), difiere, entre otras cosas, ante todo en la focalización externa ya que el narrador no es sicario, sino un viejo, amante de dos jóvenes sicarios, que en realidad es alter ego del autor mismo.

La anécdota de la novela es muy sencilla. El narrador Fernando vuelve a Medellín, su ciudad natal, después de años de ausencia que pasó en el extranjero. Poco después de su llegada conoce en casa de un amigo al joven sicario Alexis y entablan una relación amorosa. Comparten el piso de Fernando y así también sus vidas. Los días pasan deambulando por las calles de la ciudad, visitando iglesias y haciendo "limpieza social" (WALDE, 2001:35), es decir, matando a todos que de una u otra forma molestan – a los taxistas porque ponen la radio en voz alta, a las mujeres embarazadas porque reproducen la raza degenerada, a los jóvenes porque son jóvenes, y a los viejos porque son viejos y estorban con su vejez, a los vecinos porque hacen ruido, a los desconocidos, basta con que incomoden a Fernando o a Alexis: *"Y que no me vengan los alcahuetas que nuca faltan con que mataron al inocente por poner música fuerte. Aquí nadie es inocente, cerdos. Lo matamos por chichipato, por*

bazofia, por basura, por existir. Porque contaminaba el aire y el agua del río." (VALLEJO, 2002:28) Un día Alexis es asesinado por otro sicario y la historia se repite: Fernando conoce a otro joven sicario y llegan a ser amantes. Con el tiempo Fernando llega a saber que fue Wílmar, su nuevo ángel exterminador, su niño único, quien mató a Alexis. Como la ciudad declina, deciden salir de allí, pero antes de la salida Wílmar es asesinado. Fernando, desprovisto de todos los sueños e ilusiones, abandona la ciudad para siempre.

Fernando y los dos sicarios forman dos polos y dos mundos opuestos que parecen irreconciliables. Fernando es erudito, "el último gramático de Colombia" como se denomina a sí mismo, es decir, es representante del mundo tradicional donde los valores como la educación, la moral y la justicia no carecían de sentido. No por casualidad Fernando es gramático, ya que la letra y la lengua desde siempre servían como instrumentos civilizadores contra la violencia y la barbarie. Y es él quien "tiene la palabra" y narra la historia. Fernando también tiene su pasado, hasta un pasado idílico del niño de una familia acomodada y privilegiada, lleno de recuerdos que le dan su identidad personal y cultural a la vez: *"Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro presente sin futuro en ese sucederse de las horas y los días vacíos sin intención, lleno de muertos."* (VALLEJO, 2002:76)

Los dos sicarios se encuentran en el lado opuesto. Alexis y Wílmar corresponden en general al modelo del sicario – ambos nacieron en barriadas, no pasaron por ninguna formación excepto la vida en la calle y no tienen otro objetivo que conseguir "cosas" como ropa de marca, buen "fierro", una moto rápida, etc. Por otro lado, llevan algunos rasgos diferentes – primero, los sicarios vallejianos son homosexuales, lo que corresponde a la misoginia de Fernando. Segundo, ni Alexis ni Wílmar matan exclusivamente por encargo de algún narco, ellos matan por su propia voluntad, por razones menos legibles que sería un pedido pagado. Los dos representan la nueva realidad desahuciada, provista de ideas e ideales. Ellos son barbarie, pero una nueva barbarie que es compendio del ansia de sobrevivir casi animal y del consumismo del mundo postmoderno. Ellos no tienen futuro ni pasado y ni lo lo desean: *"¡Nada de nostalgias! Que venga lo que venga, lo que sea, aunque sea el matadero del presente. ¡Todo menos volver atrás!"* (VALLEJO, 2002:97)

El único personaje que pasa por un desarrollo es Fernando, ya que Alexis y Wílmar son personajes planos, sin voz propia y sin desarrollo psicológico. Su carácter cosificado enfatiza su papel narrativo – son objetos del deseo para Fernando, mercancía en el mercado de muerte para los jefes del narco, instrumento de la muerte para las víctimas (HAZAIOVÁ, 2015). Al principio, Fernando intenta enseñarlos a Alexis y luego a Wílmar e introducirlos a su mundo sofisticado, pero con el tiempo su carácter cambia, lo dominan odio y furia y poco a poco deja de ser maestro y mero observador pasivo de los actos violentos y se torna un agente implícito ya que ambos sicarios matan o por la voluntad inexpresada, o por lo menos bajo la tutoría intelectual de Fernando que "justifica sus actos con diatribas de odio contra el país, el gobierno, la raza." (WALDE, 2001:35)

El esfuerzo de Fernando de racionalización y legitimación de homicidios realizados por sus amantes muestra su transformación moral y manifiesta la desestabilización de lo tradicional en el mundo actual donde sólo valen la violencia y la impunidad. Además, el elitista Fernando va adoptando el parlache que como un antilenguaje contamina el discurso del estudioso

letrado y la mutación del español castizo que experimenta "el último de los gramáticos" insinúa cuán fácil puede llevarse a cabo la devastación del ser humano por medio de la violencia. El parlache se vuelve "un dialecto de impunidad" (JÁCOME, 2001:96) y sirve como representación de la violencia sistematizada en un contexto de impunidad y de desesperanza. Pero Fernando no pasa sólo por el proceso de sicarización lingüística, sino también mental y del último gramático llega a ser el último juez que juzga Colombia y la condena a la pena capital: *"Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada."* (VALLEJO, 2002:21) La mente de Fernando va contaminándose por la misma violencia e indiferencia que la de sicarios, o hasta peor, la suya encuentra razones para los asesinatos, para su odio y su furia. El paso de Fernando a lo marginal es como metáfora de la sicarización de lo tradicional en general, toda la sociedad tradicional se sicariza, se subvierten sus cimientos y lo marginal se apodera del mundo actual, entra en todas las esferas de la sociedad.

3. Dios es la gran gonorrea

La novela empieza por la evocación de la infancia de Fernando y se parece al típico inicio de cuentos de hadas: *"Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta."* (VALLEJO, 2002:18) Fernando, que vuelve a Medellín para morir, evoca el mundo de su infancia más o menos idílico que choca con el actual porque en vez del idilio y belleza encuentra una ciudad transformada y devastada por el narcotráfico, la violencia y el consumismo. La visión de Medellín, de Colombia y en general de todo el mundo que presenta Vallejo en *La virgen* es casi apocalíptica: *"Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, más muertos. Esta es la ley de Medellín que regirá en adelante para el planeta tierra."* (VALLEJO, 2002:82-3) La historia está llena de muertes, de asesinatos perpetrados o por Alexis y Wílmar (en compañía de Fernando o sin), o por otros de los que Fernando es testigo en la calle. Pero los actos de la violencia omnipresente en la cual todos están involucrados están narrados con indiferencia que está dada por la naturalización de la violencia en la cultura colombiana en general y en la vida cotidiana en concreto. Erna von der WALDE (2001:35) dice que "más allá de los eventos violentos que se narran, se siente la exasperación ante la falta de referentes, de nociones básicas que permitan hacer inteligible lo que está sucediendo." El sicariato colombiano como la condensación de sus violencias sociales, económicas, políticas, históricas y estructurales "anuncia lo que pronto va a suceder en muchos lugares del planeta en tiempos de globalización: vaciamiento de sentidos, el cierre de horizontes, el desencanto en un mundo pre predica el consumo como única forma de pertenencia ciudadana." (WALDE, 2001:37)

Salí por entre los muertos vivos que seguían esperando. Al salir se me vino a la memoria una frase del Evangelio que con el viejo que soy hasta entonces no había entendido: "Que los muertos entierren a sus muertos." Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte, pensando sin pensar tomé a lo largo de la autopista. Los muertos vivos pasaban a mi lado hablando solos, desvariando. (VALLEJO, 2002:120)

La historia de Fernando no está definida con respecto a la historia de Colombia, aunque se puede – si se quiere, pero es inútil – intuir que todo ocurre en la época después de la muerte de Pablo Escóbar. El tiempo no sigue ni circula, más bien permanece paralizado, ya que todo es variante de lo anterior, en un existir atemporal que no tiene futuro y cuyo pasado ha sido aniquilado. La ilusión del pasado perdido y el futuro no existente se manifiesta hasta en el hecho de que Fernando vive en un piso sin muebles, sin libros, sin nada, hasta sin ropa, como si antes no existiera. La imagen de este infierno atemporal y ahistórico refuerza el manejo de temas y elementos narrativos que es iterativo – la repetición del destino de Alexis y Wílmar, la incesante reproducción biológica, la sucesión de asesinatos, estallidos, masacres, noticias en la tele o periódicos, la alteración de políticos que repiten las mismas palabras, presenta un mundo donde no hay modo – ni intención – de mejora ni de salida. Tal vez por eso Fernando al final vuelve a la postura del observador nula e impotente.

Lo que sí que choca son el odio y la violencia de Fernando con respecto a las mujeres. Fernando es misógino, por eso aprecia tanto que sus dos amantes no hayan tenido relaciones sexuales con las mujeres: *"…le pregunté si a él le gustaban las mujeres. 'No', contestó, con un 'no' tan rotundo, tan inesperado que me dejó perplejo."* (VALLEJO, 2002:18-19) Su odio violento acierta ante todo a las mujeres embarazadas: *"…surgen niños de todas partes, de cualquier hueco o vagina como las ratas de las alcantarillas cuando están muy atestadas y ya no caben."* (VALLEJO, 2002:71); *"…gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de estas putas perras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas en la impunidad más monstruosa."* (VALLEJO, 2002:64) Según Silvia Polit DUEÑAS (2006:132) resulta imposible que las partes en las que Fernando habla de lo femenino con desprecio y asco, sobre todo de su función reproductiva, como si las mujeres fueran hermafroditas que se reproducen solas y fueran únicas responsables de la pobreza, se puedan leer con ironía y sostiene que la crítica que busca hacer Fernando de lo execrable de Colombia de una forma tan mordaz vuelve el texto sospechoso y lo aleja de cualquier propuesta crítica seria.

4. Disparando palabras

La fuerza de la novela reside ante todo en la forma de la narración oral que está dominada por una tremenda violencia verbal ya que la narración pronto se vuelve una diatriba feroz, un sermón rencoroso, una acusación despiadada contra Colombia y colombianos, contra la Iglesia y sus preceptores, el estado y los políticos, en fin, contra el mundo entero y ante todo contra Dios: *"Dios no existe y si existe es la gran gonorrea."* (VALLEJO, 2002:78) El parlache como un lenguaje lleno de elementos de muerte y violencia completa la diatriba al mundo condenado a la perdición.

La chocante retórica del acusamiento del narrador es propia a Vallejo mismo como declara Julia MUSTAVO (2011:109): "Vallejo no vuelve atrás, continúa como el río continúa con su cauce y no se detiene a mirar qué arrastra con él. No parece importarle a Vallejo qué imagen guardan sus lectores; sus desenfrenos, abusos, inmoralidades, desmedros, injurias y descalificaciones son redimidos por el distanciamiento irónico." Así, el sarcasmo (más bien que la ironía) le sirve a Vallejo para mostrar el vacío e inutilidad de instituciones antes dominantes – la patria, el papa, la Iglesia, la familia. Su postura irreconciliable frente a todo lo colombiano se nota en cada su palabra, y no sólo en *La virgen*: *"Colombia es un desastre*

sin remedio. Máteme a todos los de las FARC, a los paramilitares, los curas, los narcos y los políticos, y el mal sigue: quedan los colombianos." (VILLORO, 2002:3)

El discurso vallejiano es como una metralleta que escupe, sin cesar y sin tregua, palabras como balas que matan una y otra vez al lector, es un asesinato literario, pero también un vértigo impresionante que deja atado al lector desde el principio hasta el final. Con todo, *La virgen de los sicarios* representa una lectura fascinante, aunque dolorosa, es "una novela sobre la violencia y al mismo tiempo una violenta narración que confronta al lector con las fricciones de sus códigos morales y culturales." (BUSCHMANN, 2009:142)

Bibliografía

ABAD FACIOLINCE, Héctor (1995), Estética y narcotráfico, *Revista Número*, núm. 7, Separata II–III, p. 6-7.

ABAD FACIOLINCE, Héctor (2008), Estética y narcotráfico. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, núm. 3, p. 513-518.

BUSCHMANN, Albrecht (2009), Entre autoficción y narcoficción: la violencia de *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Iberoamericana*, vol. IX, núm. 35, p. 137-143.

HAZAIOVÁ, Lada (2015), Od zabijáka k lúzrovi. Literární postava jako vyjádření proměny ve vztahu jedince a bytí. *Svět literatury*, č. 52, p. 166-176

JÁCOME, Margarita (2009), *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

MUSITANO, Julia (2011), A imagen y semejanza: una lectura de *Almas en pena, chapolas negras* de Fernando Vallejo, *Iberoamericana*, vol. XI, núm. 43, p. 101-128.

POLIT DUEÑAS, Gabriela (2006), Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana, *Hispanic Review*, vol. 74, núm. 2, p. 119-142.

SALAZAR, Alonso (1990), *No nacimos pa' semilla*, Bogotá, Editorial CINEP.

SOLANES, Ana (2007), Los seres humanos son corruptos por naturaleza y buenos por excepción. Entrevista con Fernando Vallejo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 680, p. 133-142.

VALLEJO, Fernando (2002), *La virgen de los sicarios*, Bogotá, Alfaguara.

VILLORO, Juan (2002), Literatura e infierno. Entrevista a Fernando Vallejo, *Babelia Digital*, 6/1/2002 [cit. 10/9/2015]

WALDE, Erna von der (2001), La novela de sicarios y la violencia en Colombia. *Iberoamericana*, vol. I, núm. 3, p. 27-40.

NARRATIVA VANGUARDISTA Y SALINAS NARRADOR

Jerusalem Gago
Univerzita Karlova v Praze

Abstract
This work studies the essence of the new avant-garde narrative in confrontation with the nineteenth and realist tradition. The perspective to analyse the avant-garde narrative is the Ortega's vision on art in his work *The Dehumanization of Art*. The narrative of Pedro Salinas of the twenties was representative of this new spirit. *Víspera del gozo* (1926) was a collection of short stories, later collected in one book. Some of these shorts stories just inaugurated the series of avant-garde fiction called *Nova Novorum* published in the *Revista de Occidente*.

Keywords: narrative, avant-garde, short story, Pedro Salinas, Ortega y Gasset.

En los años veinte, tras un periodo de gestación previa con corrientes como el Novecentismo, surgió en España un nuevo espíritu artístico en gran parte herencia europea, que se encarnó en la llamada Vanguardia. Extendida a todas las artes, en literatura dejaron su impronta tanto en la lírica como en la narrativa.

La esencia de la novedad narrativa vanguardista con respecto a la tradición decimonónica y realista, aparece en la obra de Pedro Salinas, *Víspera del gozo* (SALINAS, 1976) aparecida en 1926. Esta obra fue una colección de relatos cortos[87], escritos por Salinas en su época sevillana. Fueron justamente fragmentos de este libro los que inauguraron la serie de ficción "vanguardista" Nova Novorum de la editorial *Revista de Occidente*. No obstante, *Víspera del gozo* no es una obra pura del espíritu de los llamados Ismos en cuanto que carece, entre otras cosas, de la subversión lingüística de la mayoría de los relatos de la Vanguardia hispana.

Si por algo es conocido Pedro Salinas fue por la brillante creación literaria sobre todo lírica, que llevó a cabo durante toda su vida. En los años veinte y treinta publicó sus más conocidas obras líricas como *Presagios* (1924), *Seguro azar* (1929), *Fábula y signo* (1931), *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (editada por primera vez en las *Poesías completas* de 1955). Pero la obra narrativa de Salinas se inició ya en los años veinte con publicaciones de relatos cortos. Después de esta primera obra narrativa, Salinas no vuelve a publicar prosa hasta casi el final de su vida. Escribió durante el exilio narraciones como *La bomba increíble* (Buenos Aires, 1950) y *El desnudo impecable y otras narraciones* (México, Tezontle, 1951).

Desgraciadamente esa variedad de géneros que resulta ser el elemento central de la obra creativa del autor no ha encontrado una respuesta adecuada en la crítica que se ha ocupado de ella. Al contrario, el gran interés despertado por la poesía saliniana ha actuado en detrimento del resto de su producción. La creación poética del autor, sin duda una de las más

[87] La obra se compone de siete relatos breves: "Mundo cerrado" de siete páginas, "Entrada en Sevilla" de seis, "Cita de los tres" de nueve, "Delirio del chopo y el ciprés" de tres páginas y media, "Aurora de verdad" de cinco y media, "Volverla a ver" de seis, "Livia Schubert, incompleta" de doce páginas.

importantes de la primera mitad del siglo XX de la literatura española, ha eclipsado casi totalmente sus incursiones en narrativa. (VARA FERRERO, 2008:19)

1. La narrativa de vanguardia

Necesidad de una renovación

Ciertamente en palabras de Ortega "si el hombre modifica su actitud radical ante la vida, comenzará por manifestar un nuevo temperamento en la creación artística y en sus emanaciones ideológicas". (ORTEGA Y GASSET, 2004:18) El espíritu de la Vanguardia[88] de los años veinte cuenta con unos precedentes históricos de carácter social y político de gran densidad. De ahí que la actitud del hombre ante esa realidad cambiante tuviera como resultado una renovación en el pensamiento y en las artes.

En estos años el desarrollo técnico se fue introduciendo en la vida y costumbres del hombre occidental y la prosperidad de las ciudades anunciaban una evolución en los estilos de vida que obviamente no dejó indiferente a las artes. Realidades cosmopolitas como la iluminación en las calles, la comunicación telefónica, el automóvil con su necesaria infraestructura, los aviones y transatlánticos, los rascacielos, los cines, etc., supusieron un nuevo escenario de la cultura y de la inspiración artística. Por este motivo, la decena de los años veinte se caracterizó por un generalizado ambiente de confianza en el progreso y la modernización, a pesar de las revueltas sociales que acechaban la tranquilidad popular en algunas ciudades españolas y que culminaron en el golpe militar de 1923.

En lo que se refiere a la esfera artística y cultural, Juan Marichal considera el medio siglo que va desde 1886 hasta 1936 una *"segunda Edad de Oro"* de la cultura española. Incluye en estos años a varias generaciones de narradores –el Modernismo, la Generación del 98, el Novecentismo, la Generación del 27– y artistas representantes de una variada paleta de producción que va desde el naturalismo realista finisecular hasta la vanguardia más radical. Fue un periodo de transición en la que las artes y las letras fueron un exponente de la talla intelectual de los creadores de la época.

Recordemos que se inició con la obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, y se cerró con la muerte de Unamuno en 1936. Y que a ese medio siglo pertenecen también Maragall y Menéndez Pelayo, Manuel de Falla y Pablo Casals, Gaudí y Pablo Picasso, Ortega y Gregorio Marañón, Pedro Salinas y Jorge Guillén, Menéndez Pidal y Federico García Lorca. Pero asimismo el matemático Eduardo Torroja, el físico Blas Cabrera y, por supuesto, Santiago Ramón y Cajal. (MARICHAL, 1995:291)

1.2 Los "Ismos" y la Vanguardia

En los años veinte unos jóvenes artistas hispanos que conectan con los nuevos movimientos estéticos surgidos en países europeos, comienzan a despuntar con sus publicaciones y atraen

[88] El vocablo "vanguardia" tiene en una doble acepción: por un lado, se refiere a la mencionada Vanguardia histórica en cuanto que movimiento artístico surgido en los años veinte; y por otro, expresa un tipo de espíritu innovador que puede presentarse en cualquier época y que comparte con la Vanguardia tanto el estatus de avanzadilla como el deseo de experimentalismo estético.

la atención de la crítica por su novedosa visión del arte. “En los primeros años veinte la necesidad de una profunda renovación de la prosa narrativa española y, más específicamente, de la novela, se convirtió en un lugar común para los críticos y en una obsesión para los creadores jóvenes”. (RÓDENAS DE MOYA, 1997:19)[89]

A estos jóvenes creadores que encuentran en los modelos europeos nuevas vías de expresión artística, se les denomina con el término genérico de *Vanguardia*; del mismo modo reciben el nombre de “Ismos”, tomando las sílabas finales de los distintos movimientos artísticos de carácter experimental que iban apareciendo. El término “vanguardia” aplicado al naciente espíritu y a sus propagadores, nació en torno a la Primera Guerra Mundial y pretendía subrayar el carácter beligerante (TORRE, 1974:23-24) e innovador de la nueva estética. Sus propulsores mostraban una actitud de arriesgada exploración del arte, precediendo con sus novedosas manifestaciones estéticas y formales, en rebeldía contra los modos anquilosados del arte decimonónico. (PEDRAZA JIMÉNEZ, 1991:19)

Fueron en Europa Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) y Guillaume Apollinaire (1880-1918), los que comenzaron con la carrera de los Ismos: “En 1929 en *Documents internationaux de l´Esprit Noveau* se publicaba una relación que incluía: futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, primitivismo y panlirismo”. (PEDRAZA JIMÉNEZ, 1991:21) A pesar de la extensa nómina existente, pueden reducirse a cuatro los movimientos internacionales de mayor importancia –Futurismo, Cubismo, Dadaísmo y Surrealismo– y a dos propios y limitados al mundo hispánico, Ultraísmo y Creacionismo.

El Futurismo nació de manos de Filippo Tommaso Marinetti, que el 20 de enero de 1909 publicó en *Le Figaro* su *Manifiesto* en el que exponía los principios fundamentales del nuevo arte: una provocadora ruptura con los valores admitidos hasta el momento, un vitalismo exacerbado más allá del bien y del mal, anarquía, belicismo, exaltación de la sensualidad, idolatría de la técnica, cierto aire de nacionalismo. En 1910 Ramón Gómez de la Serna publica una traducción en la revista *Prometeo*.

El Cubismo sustancialmente surgió como manifestación de las artes plásticas y fue llevado a la literatura por Guillaume Apollinaire. Su nacimiento se atribuye al cuadro *Las señoritas de Avignon* (1907) de Pablo Picasso, que la crítica resolvió en denominar como cubismo porque el pintor descomponía las figuras reduciéndolas a cubos y esquemas geométricos.

El 8 de febrero de 1916 Tristan Tzara (1896-1964) con un grupo de exiliados crearon el Dadaísmo en el café Terrasse de Zúrich. La palabra *dadá* parece no significar nada y se debe a un capricho de sus creadores. Su ideología nuevamente se funda en la anarquía, en la supresión de todo lo anterior sin más. Una muestra del espíritu dadaísta lo encontramos en el famoso *collage*, obra de naturaleza arbitraria, y en ocasiones con una marca irreverente. Todo lo elevan a categoría artística.

[89] Este empeño aparece descrito innumerables veces con expresiones como “ilusión colectiva de relevar la fórmula del relato de ficción que venía del siglo XIX”. (RÓDENAS DE MOYA, 1997:12)

Del Dadaísmo surgió el Surrealismo, fruto de divergencias personales entre Tzara y André Breton (1896-1966), que en 1924 escribió el primer *Manifiesto*. Ensalza la voluntad creativa y el universo del subconsciente, y propugna la escritura automática, que consiste en dejarse arrastrar por el dictado de la inconsciencia sin restricciones ni límites. Las doctrinas y técnicas de Freud se han considerado el punto de apoyo del Surrealismo. En España se ha visto una fuerte huella surrealista en obras de artistas como García Lorca, Cernuda, Alberti, Aleixandre, Larrea, Buñuel, José María Hinojosa y Agustín Espinosa.

El Ultraísmo se vincula al paso por Madrid del poeta chileno Vicente Huidobro en 1918. Venía de París donde había conocido y asimilado los movimientos en boga, llevándole a inaugurar el creacionismo, que ensalza la palabra como creadora de la realidad artística. A raíz de este hecho un grupo de jóvenes poetas se propusieron con su literatura renovar las artes, lograr el *ultra* (más allá) que se pretendía en el campo científico y político. En 1921 se funda la revista *Ultra*, seguidas por otras de igual talante como *Tableros*, *Horizonte* y *Plural*. Esta corriente resultó de cierta originalidad formal, y sí que llegó a tener una poética clara y precisa: la de inventar una nueva realidad a través de la poesía. Pero se extinguió a los pocos años dejando un camino abierto a nuevas formas estéticas.

1.3 La versión hispana

Por primera vez encontramos la voz "vanguardia" en un joven poeta ultraísta Miguel Romero en la revista *Grecia* en 1919. Los términos usados entonces para denominar a la *Vanguardia* eran Ultraísmo y Creacionismo. Se trataba de un nuevo concepto de carácter estético, aunque algunos críticos también han visto una intencionalidad de tipo político. (SIEBENMANN, 1984)

La apertura de los jóvenes artistas españoles hacia las corrientes europeas, permitió una veloz acogida que se hizo sentir en la producción literaria publicadas en las revistas culturales del momento. Sin embargo, no se puede hablar de una asimilación total y pura de los novedosos movimientos de procedencia europea.

Un amplio sector de la crítica duda que en España se diera realmente la Vanguardia europea en los mismos términos que en Francia o en Italia. Ya Guillermo de Torre, que fue el primero en recoger y estudiar las manifestaciones literarias de la época en *Literaturas europeas de vanguardia* (TORRE, 1925), señala que no hubo en la península una plena recepción a pesar de que un buen número de artistas la asumieron, pero se trató de una asunción con una marcada impronta personal.

Una de las razones más importantes que explican la falta de identificación total con el modelo europeo se funda en la asentada tradición estética de la cultura española en la época. Además del Novecentismo, que se hallaba en plena vigencia, encontramos otras tendencias de acentuado carácter hispano como la poesía pura, el Neopopularismo y otros tantos restos de movimientos finiseculares que seguían con plena actualidad –la Generación del 98, restos del Modernismo, Simbolismo, Expresionismo–. Estas corrientes ya asentadas influyeron decisivamente en la adopción de las nuevas tendencias europeas, porque los escritores contagiados de estas nuevas formas extranjeras de algún modo ya pertenecían a alguna tendencia existente.

Otro motivo que podría explicar la limitada acogida de los Ismos en su versión neta, fue la etérea conciencia de grupo, pues no se llegó a dar la solidaridad necesaria entre sus propugnadores para que el movimiento se configurara como tal. En gran parte se debió a la pluralidad ya existente que hemos señalado, así como a la falta de gusto por el manifiesto y las proclamas sobre el arte, que en otros países de Europa fueron definitivos para el triunfo de los "Ismos". (PEDRAZA JIMÉNEZ, 1991:42-43; CALVO SERRALLER, 1979:5)

En definitiva, lo que realmente hizo que la *Vanguardia* se manifestara en su versión hispana, será la propia idiosincrasia cultural española de arraigado corte tradicional y folclórico. (PEDRAZA JIMÉNEZ, 1991:41) El gusto latente por lo clásico y por los elementos del folclore marcará tanto los temas y las formas. No hay que olvidar que sus cultivadores, la mayoría estudiosos de la literatura por profesión, se dedicaron ampliamente al estudio del Siglo de Oro y de la Edad Media. Esto explica el nacimiento de la escuela más representativa de la *Vanguardia* hispana que fue la Generación del 27, un grupo de poetas e intelectuales aunados tanto por sus ideas del nuevo sentir poético, como por un común aprecio a Góngora en el cuarto centenario de su muerte[90].

En la poesía de los autores del 27 las influencias vanguardistas conviven con el clasicismo y la tradición folclórica[91]. Una doble actitud creacionista y neotradicional se mezclan de modo llamativo en algunos de sus componentes como Lorca, Alberti o Villalón. Aunque al principio se inclinan hacia las nuevas experimentaciones formales, en obras posteriores se mostrarán más distantes de la Vanguardia y consolidarán la estética neotradicional y clasicista. La síntesis de la ambivalencia experimentalismo-tradición fue la nota que lacró la nueva poesía en su madurez. (PÉREZ BAZO, 1984:74)

Sin embargo, la nueva narrativa producida por los mismos autores de la Generación del 27, asumió aquella subversión lógica –e incluso en ocasiones lingüística– propiamente vanguardista. Es especialmente llamativa la diferencia de estilo entre la poesía y la prosa escrita por los mismos literatos. Ponemos como ejemplo de narrativa vanguardista relatos cortos como *Se reciben bahías* (1931) de Rafael Alberti, *El solitario* (1933) de Vicente Aleixandre, *Fábula verde* (1930) de Max Aub, *¿A dónde va Vicente?* (1933) de José Bergamín, *El indolente* (1926) de Luis Cernuda, *El desorientado* (1929) de Juan José Domenchina, *Bi o el edificio en humo* (1924) de Antonio Espina, *El paseo de Buster Keaton* (1928) de Federico García Lorca, *La pobre muñeca rusa* (1918) de Ramón Gómez de la Serna, *Walkyria* (1933) de Benjamín Jarnés y otras tantas narraciones de la Vanguardia hispana, que manifiestan una novedosa y alternativa propuesta estética.

Salinas, como poeta, es uno de los máximos exponentes de la Generación del 27 y como todos, aunque con un tinte deliberadamente personal, combina el gusto por las nuevas formas con una exquisita formación clásica que se hace notar en el tono de sus escritos líricos. Salinas como narrador vanguardista manifiesta aquella alteración de los moldes realistas en sus primeros relatos recogidos en *Víspera del gozo* (1926); de ahí que algunos aparecieran

[90] Sobre distintas reacciones al encuentro gongorino: véase PEDRAZA JIMÉNEZ (1991:72-73) y RÓDENAS DE MOYA (1997:15).

[91] La poesía neopopular cultivada por algunos de la Generación del 27, nos hace ver la influencia de lo folklórico en artistas puramente cortados por el metro de la nueva sensibilidad, que sintetizaron con el folclore, como vemos en el romancero o en la presencia de la guitarra en pinturas abstractas y poemas.

inaugurando la serie de ficción vanguardista de la *Revista de Occidente*. No obstante, en Salinas no se da la radicalidad de la propuesta estética vanguardista, en cuanto que no recurre a técnicas como la escritura automática ni tampoco escribió relatos con la falta de cordura lógica y lingüística propugnada por la Vanguardia más radical.

De hecho en uno de los estudios sobre el cuento español del siglo XX (DÍAZ NAVARRO, 2002), encontramos un capítulo dedicado a la renovación vanguardista, donde al enumerar la nómina de autores de la nueva tendencia citando por ejemplo a Ernesto Giménez Caballero, Antonio Espina, Luis Buñuel, Gerardo Diego, Dámaso Alonso o Juan Larrea, entre otros muchos, afirma a continuación: "Ligeramente distintos –menos radicales en sus planteamiento– serán los relatos que componen otros contemporáneos, como Pedro Salinas o Moreno Villa, en los que la innovación tiene el contrapeso de un cierto clasicismo y en donde se mantienen algunas convenciones argumentales y es posible reconocer una concepción del personaje literario no muy alejada de la tradicional." (DÍAZ NAVARRO, 2002:62)

Aun así, para el estudio detallado de la narrativa vanguardista, Díez Navarro y González toman como prototipos de narradores de la *Vanguardia* hispana a Salinas, junto a José Moreno Villa y Antonio Espina, pues *Víspera del gozo*, constituyó una de las primeras narraciones vanguardistas. La visión de la crítica es unánime al situar los primeros relatos de Salinas entre las nuevas formas narrativas.

1. 4 La modernidad

Un lugar común de la narración vanguardista es el gusto por la modernidad. Son abundantes los motivos de la nueva realidad urbana del hombre de principios del siglo XX plasmados en elementos narrativos como el espacio, el tiempo y los personajes. Igualmente, en la temática de la prosa vanguardista advertimos la aplastante presencia del mundo moderno, tanto por lo que hace al tema en sí, como en asuntos, motivos y otros elementos. (RODRÍGUEZ FISCHER, 1999:52)

La idealización de los valores del futuro unido a una inusitada sensibilidad hacia las distintas manifestaciones de lo moderno, pueden ser consecuencia, e igualmente causa, de la explícita negativa hacia los gustos del pasado. El entusiasmo por el porvenir y lo cosmopolita quedó plasmado no sólo como marco de las historias narrativas sino también significó un motivo de inspiración en las obras. Eugenio d'Ors colocaba la ciudad como escenario de la cultura y la novela *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos así como la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang se inspiran directamente en la ciudad como motivo.

El estilo de vida de la ciudad moderna, así como los descubrimientos y avances de la técnica, y de modo particular, por el cine, expresan una nueva mentalidad que se desborda en la imaginación de los artistas de nuevo arte[92].

[92] Añadimos algunos elementos de interés recogidos en PEDRAZA JIMÉNEZ (1991:62-63): "El juego y el deporte fueron temas predilectos de una época en que el auge económico era considerable. (...). Como elemento de higiene fisiológica y mental es un fenómeno aristocrático, que en España, como nos recuerda Díaz-Plaja (EsNe, 186-187), estuvo favorecido por la casa real. Alfonso XIII (1886-1941) practicó el polo, el alpinismo y

La ciudad moderna es, pues, en la narrativa nueva el escenario predilecto. Las avenidas y carreteras, los grandes hoteles y rascacielos con sus ascensores y puertas giratorias, los bancos, los anuncios luminosos, las nuevas costumbres cosmopolitas de clubes sociales y náuticos, cafés y cines, deportes como tenis, músicas como el jazz, aparatos como el gramófono, la cámara fotográfica, la nueva comunicación telefónica, los medios de transporte con coches de nuevo diseño, los tranvías en las ciudades, los transatlánticos, los aeroplanos y aviones, las estaciones de trenes y los puertos de nuevo corte, etc. Todos estos elementos se hacen ver en la narrativa y en otras manifestaciones artísticas como en las artes plásticas y la cinematografía.

Guillermo de Torre en su artículo "Del Tema Moderno como número de fuerza"[93], presenta la voz "modernolatría". La define como presencia de elementos modernos, símbolos maquinísticos y fuerzas mecánicas en la creación literaria del momento, e igualmente inspiradora de otras artes. (RODRÍGUEZ FISCHER, 1999:50)

Con la irrupción del interés por la ciudad y sus productos es usual encontrar en la narrativa campos semánticos relacionados con el paisaje urbanístico (asfalto, avenidas, andenes, farol, chimeneas, vidrieras, policlínica); con los medios de transporte (maquinismo, automóvil, coche de turismo, tren, tranvía, velocidad, dinamismo); con la publicidad y el consumo (gaseosa de limón, botella de Mondariz); con los medios de comunicación de la nueva modernidad (radio, radiograma, teléfono); y frecuentemente términos relativos a la música (pentagrama, violín, ritmos, piano) o a la diversión (music-hall) o al deporte (sport, jockey, sky, tenis, pelotaris). (PÉREZ BAZO, 1984:72)

Observamos una interacción entre valores estéticos y vitales, expresados en la abundancia de préstamos de vocabulario técnico procedente no sólo del cine, la pintura o la música, que nos parecería lógico al tratarse de artes igualmente, sino también de las matemáticas o de la mecánica, es decir, del léxico aparecido a raíz de los avances científicos y tecnológicos. (RODRÍGUEZ FISCHER, 1999:59)

Los relatos de *Víspera del gozo* recogen una buena muestra del atractivo cosmopolita. El tema central de "Entrada en Sevilla" es la visión desde un coche en marcha de la ciudad de Sevilla; en "Livia Schubert, incompleta" la acción desarrolla la espera de la amada en una estación de tren; y en "Aurora de verdad" se nos narra la visita a un museo. Son elementos muy propios de la sociedad moderna que no tuvieron cabida en la literatura finisecular, bien por la inexistencia de esas realidades o porque aún no eran considerados motivos literarios.

2. Una nueva visión del arte

Como consecuencia del desorbitado afán de novedad y del rechazo de las formas miméticas, surgieron nuevas posturas estéticas que denegaban la fiabilidad de la tradición. Esta actitud

---

la natación, conducía su propio automóvil y patrocinó el nacimiento de la organización de los Exploradores en España, los "boys scouts" (1912). Se pusieron de moda el tenis y los baños de mar. (...) El deporte creó una nueva mitología social. En los años veinte llegó a España la profesionalización del fútbol (...) La literatura y el arte en general se harán eco de este proceso." Podremos apreciar este rasgo en nuestra obra *Víspera del gozo* (1926). No obstante, en *El defensor* Salinas da su interesante parecer sobre cuestiones de la modernidad.

[93] Publicado en la revista *Mediodía* (Sevilla, agosto de 1927)

presentaba básicamente como objeto de negación los cánones realistas y todo aquello que supusiera una vuelta a los modelos de cualquier época precedente. Se trataba de una "radical ruptura con el siglo XIX –con el naturalismo en literatura y con el impresionismo en pintura– que condujo a una situación transitoria, a un interregno en donde se sabía con relativa facilidad de lo que se debía huir; no tanto, sin embargo, de los nuevos caminos a emprender". (RODRÍGUEZ FISCHER, 1999:44)

En un primer momento la negativa pareció ser una actitud vacía y poco constructiva, pues se rechazaba lo anterior sin aportar nada nuevo. Pero no todo fue negativa sin más hacia la tradición. El espíritu de vanguardia ofreció un nuevo modo de hacer que se fundaban básicamente en la renuncia a toda ilusión de realidad expresada "mediante la deliberada deformación de los objetos naturales". (HAUSER, 1989:269; PEDRAZA JIMÉNEZ, 1991:67)

En la historia del arte hallamos movimientos de estilización antirrealista[94], pero nunca antes el arte se propuso de modo tan radical y directo alejarse de la realidad o de su imitación. Los modelos quedan tan distantes del producto artístico, que acaban siendo cosas dispares, a veces incluso inidentificables[95]. Con la huida de los moldes miméticos-realistas hacia unos nuevos procedimientos de expresión, se crea una concepción de la existencia que Apollinaire expresa del siguiente modo: "La verosimilitud no tiene ya ningún valor, porque el artista lo sacrifica todo a la verdad, a la necesidad de una naturaleza superior que él imagina, sin descubrirla." (PEDRAZA JIMÉNEZ, 1991:68)

La obra de arte se acaba encerrando en sí misma eliminando toda referencia objetiva al mundo exterior. El arte joven lejos de buscar una suplantación de la realidad, tiende a una pura creación distante de intentos miméticos[96]. Se trata de una tarea artística que tiene como fin sólo el arte por el arte y constituye un nuevo modo de entender el mundo desde la perspectiva del arte. Podría sintetizarse este modo de afrontar el quehacer artístico en palabras nuevamente de APOLLINAIRE (1913): "Son la verdad y, fuera de ellas, no conocemos ninguna realidad."

La mayoría de los intelectuales y creadores reflexionaron en sus escritos sobre las innovaciones surgidas en torno a la modernidad. No hemos de olvidar que los predecesores inmediatos y de alguna manera los padres de la Vanguardia en España son artistas y pensadores novecentistas. Este grupo de intelectuales fueron unos excepcionales comentaristas de su época. No se mostraron reacios a las novedades que veían aparecer, pues ellos mismos adelantaron esa naciente sensibilidad de cambio y de nuevas formas, que no llegaron a plasmar en arte, pero sí en sus ensayos.

Destacamos la contribución de Ortega y Gasset por su inequívoca tarea de pensador sobre la renovación de las artes de su tiempo. El tipo de interés con que afrontó la cuestión del arte

---

[94] En pintura por ejemplo el Greco, El Bosco o Goya; en literatura podemos citar a Góngora o Quevedo.

[95] Sirva como ejemplo en la pintura Juan Gris (1887-1927), Picasso (1881-1973), Braque (1882-1963) o Piet Mondrian (1872-1944)

[96] Cfr. MARICHALAR, Antonio: "Síntomas", *Revista de occidente*, 14, p. 395. (RODRÍGUEZ FISCHER, 1999:47).

naciente, fue de carácter más intelectual que artístico. Por eso, su estudio sobre las vanguardias fue de orden filosófico y les proporcionó una sólida base conceptual.

La visión orteguiana sobre la naciente Vanguardia artística aparece expuesta en *La deshumanización del arte* (1925). De modo sistemático con un tono asequible a un lector no especializado en filosofía, este ensayo expone en distintas claves –estética, gnoseológica, social– el fenómeno de la estética vanguardista y constituyó una preceptiva ineludible para entender el nuevo arte. Los postulados orteguianos principales se pueden contener en los siguientes enunciados: la "deshumanización" del arte; el desprendimiento del objeto artístico respecto a la realidad; la perspectiva subjetiva; el experimentalismo y la fragmentación expresiva; el elitismo artístico; el interés por la realidad toda: el gusto por lo nimio.

2.1. La "deshumanización" del arte

La *deshumanización* no es una suerte de arte inhumano, en el sentido de ajeno a la lógica del hombre o en contra de la humanidad. Se trata de una noción técnica que, por ser epistemológica, no sólo es aplicable a las artes.

Entre las realidades que integran el mundo se hallan nuestras ideas. Las usamos "humanamente" cuando con ellas pensamos las cosas, es decir, que al pensar en Napoleón, lo normal es que atendamos exclusivamente al grande hombre así llamado. En cambio, el psicólogo, adoptando un punto de vista anormal, "inhumano", se desentiende de Napoleón y, mirando a su propio interés, procura analizar su idea de Napoleón como tal idea. Se trata, pues, de una perspectiva opuesta a la que usamos en la vida espontánea. En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento. Ya veremos el uso inesperado que el arte nuevo hace de esta inversión inhumana.(ORTEGA Y GASSET, 2004:25)

Tras describir el modo de conocimiento humano y fundarlo en la realidad objetiva, habla de lo que sucede a nivel gnoseológico en el nuevo arte.

Quiere decir esto que en la escala de las realidades corresponde a la realidad vivida una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como "la" realidad por excelencia. En vez de realidad vivida, podríamos decir realidad humana. El pintor que presencia impasible la escena de agonía parece "inhumano". Digamos, pues, que el punto de vista humano es aquel en que "vivimos" las situaciones, las personas, las cosas. Y viceversa, son humanas todas las realidades –mujer, paisaje, peripecia- cuando ofrecen el aspecto bajo el cual suelen ser vividas. (ORTEGA Y GASSET, 2004:24)

Parte del modo natural de conocimiento que denomina humano, que es una captación de la realidad en cuanto vivida y subjetivamente asimilada. En cambio, inhumano en cuanto contrapuesto a humano, es una asunción de la realidad no como vivida, sino como contemplada con un fin distinto al natural, transformada en contemplación, en experiencia no práctica.

Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son –meros esquemas subjetivos- y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en

suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas-, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar –falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo. (ORTEGA Y GASSET, 2004:41)

El conocimiento artístico de los seres o situaciones se orientan a la asunción no de aquella realidad en cuanto ideas captadas, que casi comienzan a tener, según Ortega, una entidad propia y autónoma convirtiéndose en el objeto de interés para el artista de vanguardia.

La intencionalidad de expresar en la obra no tanto la realidad como la imagen artística que el autor guarda de ella, la vemos en los relatos de *Víspera del gozo*. Baste por ahora como ejemplo "Entrada en Sevilla" en la que Claudio va montado en un auto y atraviesa las calles de la ciudad. El relato es una suerte de imágenes diestramente colocadas que dan la impresión de fragmentos sin conexión en la mente del protagonista que le lleva incluso a preguntarse si existe la ciudad Sevilla, que se le aparece como "algo incierto e inaprensible".

2.2. La perspectiva subjetiva

La subjetividad del artista sustituye a la realidad objetiva como objeto artístico. Lo que interesa al arte es el producto resultante de una realidad tamizada por el sujeto creador. Se trata de una transposición de lo epistemológico por lo ontológico. Lo interno y lo subjetivo no se refiere a la interioridad romántica o impresionista o a la de tantos movimientos que vuelven los ojos a sus adentros para mostrar el eco que la realidad deja en ellos. Lo interno y lo subjetivo se refiere ahora al mismo objeto del arte plasmado a partir de la idea. Ya no anda tras las siluetas que el mundo graba en el artista, sino tras la misma silueta sin buscar en ella referente alguno. "El expresionismo, el cubismo, etc., han sido en varia medida intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos". (ORTEGA Y GASSET, 2004:41)[97]

Pueden servir unas palabras de Gerardo Diego de raíces creacionistas: "Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto, esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede". (PÉREZ, 1989:24)

El relato de *Víspera del gozo* "Livia Schubert, incompleta" refleja el mundo interior en cuanto manifiesta la experiencia interior del protagonista como configuradoras de la realidad. El protagonista espera a una mujer en una estación de tren y mientras va exponiendo su visión

[97] Y continúa: "El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona, cuando en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable. El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro –una irrealidad".

interior de la amada. La realidad objetiva con la que choca al final del relato contrasta con la que su imaginación ha ido creando con tanta intensidad que parecía ser más cierta que lo objetivo.

2.3 La fragmentación expresiva

Al concentrarse la fuerza creadora hacia los objetos interiores puros, se renuncia a presentar la realidad misma. Consecuencia de renunciar a emular lo objetivo, se produce un desgajamiento del objeto artístico en relación al objeto real. Se construyen por tanto objetos que no son "copia" de lo "natural" y que, sin embargo, poseen una cierta sustantividad, una entidad propia. Las obras de arte elaboradas mediante este procedimiento se relacionan con la realidad de un modo fragmentario o disonante en ocasiones. "De esta nueva manera de tratar la realidad –fundamentalmente subjetiva, caótica y fragmentaria– deriva, según Ayala, el desconcierto y la impopularidad que provoca la obra nueva". (RODRÍGUEZ FISCHER, 1999:48)

El modo de elaboración artístico basado en la expresión de ideas en sus propias coordenadas, será una constante en la literatura contemporánea. El discurrir interior con sus emanaciones conceptuales, así como los productos de la imaginación desprovistos de la realidad que los evoca, se mueven en parámetros de caotismo, fragmentación y subjetividad.

Aunque aparece incoado en narraciones modernistas o novecentistas[98], se inicia visiblemente con las Vanguardias y evoluciona hasta la Posmodernidad literaria.

Darío VILLANUEVA (1992:32) propone dos vertientes del realismo: un realismo genético y un realismo formal. El primero se funda en una realidad unívoca, anterior al texto, asumida por la conciencia perceptiva del autor. En el realismo formal el sujeto que conoce es "la única fuente de realidad". (VILLANUEVA, 1992:60)

Entre los relatos salinianos en "Cita de los tres", el autor hace juegos de percepción con la realidad del tiempo, que aparece trastocada a través de las reflexiones del autor. Algo tan real como la puntualidad de una hora en punto, "las seis de la tarde" en el relato, aparece sometido a disquisiciones que acaban relativizando el modo humano consensuado de contabilizar el paso de tiempo, resaltando el interno y subjetivo. Quizás sea este punto uno de los más convergentes con el Posmodernismo.

2.4 El elitismo artístico

Estos procedimientos artísticos suponían una novedad sin antecedentes para los artistas, pero sobre todo para el público y para la crítica, que reaccionó de modo dispar y en general no simpatizante hacia el nuevo sentir. "A mi juicio, lo característico del arte nuevo, 'desde el

[98] Nuevamente traemos algunos ejemplos representativos de los anteriormente citados: Frank Kafka (1883-1945), James Joyce (1882-1941), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Marcel Proust (1871-1922), Thomas Mann (1875-1922), Virgina Woolf (1882-1941).

punto de vista sociológico', es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden". (ORTEGA Y GASSET, 2004:14)[99]

Según Ortega, el arte nuevo se reservó para minorías. Se trataba de un arte de élite, sólo para aquellos espíritus que sabían discernir lo que aportaban los hacedores de extravagancias. Ortega penetró en la imposibilidad de que obras del nuevo estilo fueran aceptadas por un público común. En *La deshumanización del arte* (1925) dedica un capítulo a la cuestión que titula "Impopularidad del arte nuevo". A continuación, en otro llamado "Arte artístico" explica los motivos de la impopularidad y la naturaleza del nuevo arte. Es un arte para artistas, que sólo ellos pueden entender, de ahí su denominación de "arte artístico". El término "artista" no se reduce a los creadores, sino que se aplica a todos aquellos capaces de descubrir la realidad plasmada en arte o en su esencia pura. La capacidad de "contemplar" la realidad estética de los productos artísticos pertenece a los entendedores del nuevo arte, pues no se proponen presentar una realidad para ser vivida, sino para ser contemplada en cuanto idea.

En los relatos de Salinas, el lector se ha de preparar para saber que no encontrará una obra de fácil acceso. Tanto la trama del argumento como las formas narrativas no expresan la realidad de unas historias, sino unos mundos autorreferenciales que sólo se entienden a través del discurso del narrador y a veces parece un juego donde el autor traslada constantemente al lector a la pirueta intelectual absolutamente ajena a las reglas de lo objetivo.

2.5 El gusto por la toda realidad y el experimentalismo

Volviendo al tema de la desrealización orteguiana, hemos de añadir el paradójico interés de la nueva estética por la realidad en toda su amplitud. "Así, no se selecciona apriorísticamente en base a la mayor o menor potencialidad estética de un objeto, sino que se registra todo lo que está al alcance de la retina, todo lo que aparece en primer plano. Cualquier objeto es capaz de irradiación estética: la tarea del creador consistirá en saber situarse ante él y captar sus vibraciones." (RODRÍGUEZ FISCHER, 1999:61)

Todo lo existente es de interés estético, tanto lo nimio, como lo llamativo, lo trivial o lo ordinario. Lo que importa es el enfoque. Se dota a la perspectiva misma de un sentido estético e intencional. El mismo modo de plantear se sobrepone sobre el objeto del planteamiento. Cualquier realidad es digna de ser traspuesta en arte. El tratamiento estético se aplica incluso a aquello que tradicionalmente parecía no ser objeto artístico por su carácter corriente y ajeno a los grandes motivos de inspiración como el amor, la muerte o la tragedia de la vida.

De esta apertura que trajo consigo una amplia paleta de posibilidades, se deriva el experimentalismo, un afán estético de explorar temas y formas artísticas aún no descubiertas. Otros motivos alegados que justifican este deseo indagatorio, se sintetizan en una vigorosa voluntad de renovación formal y en una insaciable reflexión crítica sobre el arte, ambas ya tratadas. Esa esforzada voluntad de forma se manifestará en el experimentalismo narrativo de los años veinte.

[99] Explica en esta sección que el arte nuevo no es para el pueblo, sino para intelectuales, artistas y gente cultivada.

Tal postulado explica la aguda conciencia de la tarea creadora que se traduce en una voluntad de forma. El novelista "nuevo" confía en que el poder jerarquizador y estructurador de la forma someterá y vencerá las imperfecciones y deficiencias de la materia que va a ser transformada en sustancia estética. Así, no extraña la elevada frecuencia con que en las declaraciones estéticas de estos escritores aparecen términos procedentes del campo semántico de la arquitectura, por ejemplo, o de las otras artes. (RODRÍGUEZ FISCHER, 1999:56)

Vemos en Salinas el gusto por el detalle, no en cuanto descriptor de una realidad, sino en cuanto símbolo de una experiencia o como pieza clave de un razonamiento. Es difícil seleccionar por la abundancia de su uso, pero podemos traer alguna que nos ilustren. En "Aurora de verdad" descubre a su amada a la que espera encontrar poco después, en objetos comunes que ve en el camino y parecen ser las piezas de un *puzle* de la Aurora que luego será la de verdad: un sombrerito de paja, la postura de una estatua, el color azul de una blusa, etc.

2.6 Hacia una narrativa vanguardista

Entorno a los años veinte la narrativa publicada era una suerte de mezcolanza de géneros donde la prosa, el verso, la originalidad tipográfica y lo curioso de los argumentos, se daban cita sin más en los relatos cortos aparecidos en publicaciones de revistas culturales. La renovación de la narrativa breve se hizo ver incluso en la misma denominación tradicional de "cuento" que casi desaparece para abrir paso a rótulos como "narraciones", "prosa", "fragmento", "trozo", "noveloide" o "embeleco". (DÍAZ NAVARRO, 2002:62) En cuanto a la construcción literaria se privilegia la construcción y el estilo en una constante búsqueda de perfección formal y originalidad.

Paradigma español de la nueva narrativa fue Ramón Gómez de la Serna, creador de las greguerías y considerado "el primer narrador vanguardista, primero en términos cronológicos y en poder de cristalización de una fórmula". (RÓDENAS DE MOYA, 1997:31) Su primer experimento fue *El doctor inverosímil* (1914), relato antirrealista que inaugura un estilo compositivo que llegará a perfilar en sus posteriores novelas, y que será modelo compositivo de los nuevos narradores de la época como Benjamín Jarnés, Domenchina, Neville, Jardiel Poncela, José Moreno Villa, Antonio Espina, etc., que encabezaron la Vanguardia narrativa del momento. (RÓDENAS DE MOYA, 1997:31)

Pedro Salinas fue estudiado durante largos años por la crítica como poeta representante de la Generación del 27, pero su producción artística se inició y estuvo atravesada por una labor narrativa que ha vivido a la sombra de su obra lírica.

Su primera obra narrativa publicada fue *Un conocido por conocer*. Vio la luz en 1921 en el tercer número de la revista *Índice (Revista de definición y concordia)*. Constituyó "la primera plasmación textual de la novedosa concepción narrativa modernista del primer Salinas. El conflicto central del relato es el proceso de conocimiento y rememoración del protagonista, que a lo largo de toda una jornada trata de identificar un rostro cuya identidad lo obsesiona. La acción del relato es mínima y todo el interés se centra en los procesos psicológicos y emocionales." (VARA FERRERO, 2008:20)

La combinación de un argumento que es sustancialmente cognoscitivo con una acción que se vuelve secundaria y mínima, sitúa a esta obra en la Vanguardia narrativa más novedosa. Posteriormente encontraremos estos rasgos en la colección *Víspera del gozo*, que da perfecta cuenta de la vinculación de Salinas con los presupuestos narrativos de los años veinte en formas y técnicas, en temas y contenidos. (RICO, 2003:364)

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, Enrique (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

APOLLINAIRE, Guillaume (1913), *Les soirées de Paris. Méditations esthétiques*, Editorial Figuêre.

CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA Ángel (1975), Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936), *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 349.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón (2002), *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza.

MAINER, José-Carlos (2010), *Historia de la literatura española (9 vol.), Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Madrid, Crítica.

MARICHAL, Juan (1995), *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Madrid, Taurus.

ORTEGA Y GASSET, José, (2004), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza editorial.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (1991), *Manual de literatura española. Tomo X. Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Pamplona, CÉNLIT Ediciones.

PÉREZ BAZO, Javier (1984), *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid, Editorial Playor.

REY BRIONES, Antonio DEL (ed.) (2008), *El cuento literario.* Madrid, Akal.

RICO, Francisco (2003), *Historia y crítica de la Literatura Española 7/1, Época Contemporánea: 1914-1939*, Primer Suplemento, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Barcelona, Crítica.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.) (1997), *Proceder a sabiendas: antología de la narrativa de vanguardia española (1923-1936)*, Barcelona, Alba.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (ed.) (1999), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia.

SALINAS, Pedro (1976), *Narrativa completa*, Barcelona, Barral Editores.

SIEBENMANN, Gustav (1984), El concepto de "vanguardia" en las literaturas hispánicas, in: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

TORRE, Guillermo de (1925), *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio. Revisado y reeditado como *Historia de las literaturas de vanguardia* (1.ª ed., 1965; 4.ª, Ed. Madrid, Guadarrama, 1974).

VARA FERRERO, Natalia (2008), *La narrativa de Pedro Salinas: análisis y edición.* Tesis doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: LA LITERATURA DE INQUILINOS Y LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE

Lucie Núñez Tayupanta
Univerzita Karlova v Praze

Abstract
The aim of the article is to examine the relationship between global world and the individual who is forced to leave the place where he was born or who voluntarily decides to do so. This issue was the main theme of the Colombian writer Juan Gabriel Vásquez' essay "Literatura de inquilinos" published in 2009 in his book *El arte de la distorsión* (2009). Vásquez considers incorrect the idea that the writer loses its essential theme and its roots while living in another country; he believes that one of the consequences of abandoning the motherland is the transformation and hybridization of language, which the writer must make use of. Furthermore, his concern is the "contamination", the state of being affected by all types of external incentives. Similarly, he considers the literary tradition as a source of inspiration, however, not as a way of pure imitation.

Key words: emigration, literary creation, inquiline writer, hybridity, contamination

El colombiano Juan Gabriel Vásquez (nacido en 1973 en Bogotá) es uno de los exitosos escritores contemporáneos de América Latina, cuya novela *El ruido de las cosas al caer*, con la que ganó el Premio Alfaguara en 2011, ha sido traducida por Anežka Charvátová al checo este año.[100] En este artículo me dedicaré al tema de la relación entre el mundo global y el individuo que fue obligado a abandonar el lugar donde nació o que se decidió voluntariamente a realizar este acto. Voy a examinar cómo refleja esta cuestión Juan Gabriel Vásquez en su ensayo "Literatura de inquilinos" publicado en el libro *El arte de la distorsión* (2009).

Para comprender mejor el tema del ensayo de Vásquez lo más adecuado sería empezar desde el final del texto donde el autor resume la problemática en tres preguntas claves: ¿Para qué se va uno? ¿Cómo escribirá cuando esté fuera? ¿Cómo justificarán sus libros su partida? En el mundo contemporáneo, potencialmente cualquier persona puede ser emigrante, pero la esencia de la palabra que interesa a Vásquez es particular: para él, el emigrante voluntario contemporáneo no es expulsado, es un nómada, buscador de experiencias, de oportunidades de trabajo o relaciones interpersonales, de diferentes costumbres culturales. El escritor no está interesado en la migración y la búsqueda de una vida mejor, emigración por razones políticas o económicas; es una decisión del individuo basada en voluntad libre, sin temor por su propia existencia y por las posibilidades de sobrevivir; aun así, se trata de un cambio igualmente profundo que tiene un impacto permanente en la vida del hombre y del escritor.

Para poder describir esta situación peculiar del escritor moderno, Vásquez se dedica, primero, a la definición de términos, ya que señala que ninguno de los frecuentemente utilizados describe precisamente su situación. La noción *diáspora* para Vásquez no es satisfactoria porque lleva connotaciones históricas con la situación en que se encontraban los judíos, y

[100] VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2015), *Hluk padajících věcí*, přel. Anežka Charvátová, Praha, Paseka.

además advierte que muchos escritores latinoamericanos la abusan actualmente para darle a su obra una impresión de exclusividad y particularidad. El término *exilio* adquirió en el siglo XX gran popularidad, pero está tan conectado con las circunstancias políticas de los emigrantes que para un escritor-nómada no encaja. Tampoco la noción *desarraigo* es la palabra correcta, ya que contiene muchos más significados, sobre todo, negativos que no coinciden con la situación de un emigrante voluntario. Por lo tanto, Vásquez utiliza el término, que adoptó del escritor Naipaul, *el escritor inquilino*. Naipaul utilizó este término en inglés (*inquiline*) en su sentido zoológico y arcaico donde tiene significado de un "animal que vive en el hogar del otro". El diccionario de la lengua española de la Real Academia Española indica que el significado de esta palabra es simplemente "persona que ha tomado una casa o parte de ella en alquiler para habitarla",[101] lo que viene muy bien con la intención de Vásquez.

Cuando Vásquez escribió este texto, había vivido ya desde hace 10 años fuera de su país. En el ensayo confiesa que ya se acostumbró a esta situación de inquilino, sin embargo, no por ello se debe considerar menos colombiano que otros; incluso podría decirse que él escribe una literatura más auténtica colombiana que los escritores que viven en este país permanentemente. Para describir lo absurdo que es su situación, Vásquez cuenta una historia que considera sintomática. Después de publicar la colección de sus cuentos, su amigo que vivía en Colombia le envió un recorte del periódico donde Vásquez figuraba entre los escritores más vendidos en Colombia, pero en la sección de autores extranjeros. Así, el solo hecho de vivir fuera de su país natal, lo convierte a un escritor extranjero. Su tesis básica es, por lo tanto, que la estancia fuera del hogar es para la creación artística sumamente importante ya que el escritor comienza a entender su país natal sólo cuando se va de allí: desde afuera será capaz de entender cosas que antes se le escapaban, de las que no se daba cuenta, o simplemente las que ignoraba: "Una de las consecuencias de emigrar es que al cabo de un tiempo desaparece el espejismo de la comprensión: aquella ilusión apenas humana de que uno entiende el lugar de donde viene." (2009:187)

Vásquez critica la afirmación de Philip Roth según el cual el escritor que vive fuera de su país natal, carece de temas sobre las que puede escribir. En este sentido, Roth se basa en la tradición norteamericana de estilo Faulkner, en la que el énfasis está puesto en el máximo grado de localidad o regionalismo. Según Vásquez es necesario precisamente apartarse de esta localidad, del entrelazamiento con un territorio particular, lo cual, no obstante, no quiere decir que el artista rompa todos los lazos o pierda sus raíces:

> No creo que ningún novelista escriba si no tiene una relación difícil con su país, su momento, su familia o su visión del mundo, o con todo al mismo tiempo. Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta, dolorosa, problemática o incomprensible. La escritura de ficción es un intento de remediarlo o de explorar por qué no sabemos lo que no sabemos, aunque no lleguemos a ninguna conclusión. Es lo que Colombia ha sido para mí: un territorio oscuro cuya historia y sociedad actual no entiendo, y me duele. (DE MAESENEER: online)

Para él, la perspectiva desde el exterior no significa perder la autenticidad y la credibilidad, sino más bien, revela lo que ha estado oculto o ajeno, y le da legitimidad a la obra. En esta situación, el escritor está constantemente buscando, creando algo nuevo, tratando de

[101] http://dle.rae.es/?w=inquilino&o=h

conseguir cierta seguridad, y en muchas ocasiones falla; por lo tanto, la incertidumbre es un elemento constante y presente en la obra de los escritores y también de su existencia. Juan Gabriel Vásquez admite que su literatura está llena de preguntas y de la sensación de experiencia incompleta, fragmentaria; sin embargo, así debe ser, porque la buena literatura no debe describir lo que está claro, evidente y familiar.

A continuación, considera que una de las consecuencias del abandono de la patria es la transformación del lenguaje, mezcla e hibridación, de los que el escritor debe hacer uso. Vásquez advierte que la situación del escritor inquilino en el mundo moderno, en la sociedad en perpetuo movimiento, influye en la forma y en las posibilidades de expresión. En esta situación, el escritor debe ser capaz de reinventar su propia lengua, adaptarla a las condiciones nuevas y, en general, tomar el control sobre las consecuencias del desarraigo: "Lo que quiero decir es que el territorio del escritor es la lengua en que escribe, y que la condición del emigrado causa en esa lengua interferencias que el escritor debe estar en condiciones de aprovechar creativamente. Escribir fuera, igual que leer en otras lenguas, es someterse voluntariamente a la hibridación, a la impureza." (2009: 184)

Al parecer, haciendo hincapié en la hibridación, mezcla y situación multicultural, y en sus preferencias por los autores como Naipaul, Salman Rushdie o Joseph Conrad, Vásquez está muy cerca al postcolonialismo, en su sentido literario. De hecho, el desarraigo y la incapacidad para formar parte de la sociedad es una de las consecuencias de la situación postcolonial. La pluralidad de culturas y la cuestión de mezcla, una especie de "hibridez", fue elaborada principalmente por Homi Bhabha, quien subrayó el papel de los inmigrantes de los llamados "terceros países", de las minorías ubicadas en el entorno nuevo, generalmente urbano, y en su influencia artística, que crea una nueva forma de cultura y, en consecuencia, una forma alternativa de la historia postcolonial. (BHABHA, 1994) Por eso, una de las preguntas que vienen a la mente es que si la obra de Vásquez se ve influida de alguna manera por el hecho de que su estancia en el extranjero es voluntaria. ¿Escribiría de manera diferente si fuera un exiliado político, expulsado por fuerza de su patria? Parecería natural y lógico suponer que las condiciones bajo las que el escritor abandona su hogar deben necesariamente marcar su relación con el país del que se va y al que llega. Sin embargo, parece que Vásquez no distingue entre estas dos situaciones. Para él, el hecho de que un escritor puede escribir sobre su país más verdaderamente y sinceramente cuando está fuera, es esencial, ya sea una salida forzada o voluntaria. Tampoco le interesan los aspectos ideológicos del postcolonialismo, hibridación, orientalismo y otras corrientes de finales del siglo XX. Es más, parece que Vásquez superó estas posturas, la sensación del individuo que no pertenece a ninguna parte, que se ve desarraigado, expulsado de su entorno original, y tampoco toma parte del nuevo ambiente. Vásquez nunca ha perdido la relación estrecha que lo une con su país – enfrenta otro problema: el de no estar plenamente aceptado por el entorno original sólo por el hecho de vivir fuera. Abre así la cuestión antigua y no resuelta de qué precisamente es literatura nacional en el entorno hispanoamericano (y no sólo allí) y cómo se distingue de las demás.

Igualmente, trata de confrontarse con la tradición literaria. En varias entrevistas ha mencionado cómo le han influido las estancias en el extranjero y, sobre todo, en París donde pasó tres años a finales de la década de los 90. Allí se encontró con varias opiniones de que los escritores latinoamericanos no deberían escribir como los europeos, sino que se esperaba

de ellos una literatura llena de exotismo e imaginación asombrosa. Vásquez no quiere imitar a los antiguos maestros, en este sentido, quiere romper con la tradición, pero al mismo tiempo la considera importante. Le resulta difícil escribir sobre los autores cuya influencia puede ser obvia en su obra; al contrario, prefiere dedicarse a los espacios oscuros, a las cuestiones todavía no resueltas, a las relaciones ambiguas: "Mis ensayos incluyen a familiares con quienes mantengo una relación de tensión, como esos tíos incómodos que nos encontramos en todas las reuniones: preferiríamos no encontrarlos pero allí están, y hay que preguntarse ¿qué es lo que nos une? Por ejemplo, todavía no tengo claro qué es lo que me une a García Márquez pero he intentado explorar qué es lo que nos separa." (DE MAESENEER: online)

Aunque está claro que se opone a la literatura del *boom* y realismo mágico, reconoce que también los "tíos incómodos" como García Márquez han dejado una huella significativa en su propia obra. Vásquez señala que su interés es lo que él llama "contaminación", dejarse afectar por todos los tipos de estímulos del exterior. En una de las entrevistas ha proclamado que "[l]os libros son como maletas en las que uno va metiendo lo que encuentra en el curso de sus viajes." (DE MAESENEER: online) Como ya hemos visto, esta contaminación está presente también en su manera de expresarse ya que admite que su lenguaje artístico, marcado y contaminado por numerosos encuentros, ya sean literarios, culturales o sociales, representa su interés permanente intentando siempre conservar un respeto por las tradiciones de la lengua española.

Parece que Vásquez ha logrado encontrar un camino exitoso de creación literaria moderna dejándose inspirar por la tradición tanto como por las influencias corrientes. Este hecho lo aprecia en su obra también Jorge Volpi quien opina que "[e]n su caso, resulta ya inútil decir que la vieja distinción entre lo universal y lo local carece de relevancia. […] Su Colombia, donde no vive desde hace una década, nada tiene de exótico: es un territorio tan abismal, enrevesado y terrible (o fantástico) como Nueva York, París y Londres (o el Congo)." (2001: online) Habiendo vivido en París, Bélgica y Barcelona, Vásquez es considerado, por lo tanto, un escritor puramente nacional, perseguido por sus obsesiones colombianas (RODRÍGUEZ MARCOS: online) que trata de comprender con el uso de la forma y del lenguaje quizás multicultural, híbrido o globalizado, recogidos durante su vida nómada de inquilino.

Bibliografía

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen (2001), *Key concepts in post-colonial studies*, London/New York, Routledge.
BHABHA, Homi K. (1994), The Location of Culture, London/New York, Routledge.
DE MAESENEER, Rita, VERVAEKE, Jasper, *Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez*, online <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/demaeseneer.html>
GELI, Carles (2011), *La novela ha sido empujada a los márgenes de la sociedad. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez*, El País, online <http://elpais.com/diario/2011/03/22/cultura/1300748404_850215.html>
LOOMBA, Ania (1998), *Colonialism – Postcolonialism*, London, Routledge.
RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2011), *Retrato de la generación del miedo*, El País, online <http://elpais.com/diario/2011/03/22/cultura/1300748402_850215.html>
SAID, Edward W (2003), *Orientalism*, London, Penguin Books.

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (coord.) (2011). *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*, México, Herder.
VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2009), *El arte de la distorsión*, Madrid, Alfaguara.
VOLPI, Jorge (2011), *Intérprete de las tinieblas*, El País, online <http://elpais.com/diario/2011/03/22/cultura/1300748401_850215.html>
WIENER, Gabriela (2010), *El escritor debe ser un aguafiestas. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez*, Revista Arcadia, online http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-escritor-debe-agua-fiestas/20691

LA IDEOLOGÍA DE LA COMEDIA NUEVA EN LAS PALABRAS (DES)ATADAS DEL GRACIOSO

Magdalena Kolmanová
Masarykova univerzita v Brně

Abstract
This article aims to sum up and organize the existing interpretations of the Spanish Golden Age comedy ideology. The base of the investigation is the doctoral thesis project called "The adviser function of the *gracioso* in Lope de Vega's comedy – internal and external views" which analyses the advice of this figure from various points of view to explain the meaning of this function and the figure in general, and to bring new arguments to the conflict of the ideology interpretation of the golden age theatre.

Key words: the *gracioso*, adviser function, Lope de Vega, Golden Age comedy ideology, Melveena McKendrick, comedia nueva, Spanish comedy.

1. Introducción al marco de la investigación

El tema que estamos a punto de presentar forma parte del proyecto de tesis doctoral que hasta ahora tiene el título de "El papel consiliario del gracioso en el teatro lopesco: enfoques internos y externos". El interés por el personaje del gracioso y la investigación de su lenguaje nos llevó al descubrimiento sorprendente de que, a pesar de la multitud de trabajos dedicados a la figura, una función suya casi nunca ha sido vista separada de otras características por eso sigue sin ser estudiada y explicada: esta función es *el papel de consejero del gracioso*. El propio hecho de que el criado aconseja tan a menudo a su amo es algo que llama la atención y, aunque en uno de nuestros análisis cuantitativos establecimos que los consejos forman en promedio casi una tercera parte de los diálogos del personaje, no encontramos ni una explicación ni opinión erudita de por qué lo hace. La mayoría de los estudios del gracioso reduce este aspecto solo a una mención de la existencia de este papel suyo[102], lo que, por lo menos, confirma la existencia de éste. Sin ninguna duda, si intentamos investigar la naturaleza de una función del personaje-tipo, hay que establecer los objetivos precisos y un marco metodológico.

Primero, no sabemos de dónde proviene esta característica suya. Es cierto que el personaje del gracioso es resultado de las circunstancias históricas y sociales de la época, pero no queda claro de dónde proviene exactamente el papel consiliario del personaje. ¿En qué se inspiraba Lope al crear este impresionante personaje-tipo?

La segunda pregunta que naturalmente aparece en la mente se refiere a la aparente paradoja de un criado, es decir, un personaje socialmente subordinado a la nobleza, que aconseja a su

[102] Una síntesis más compleja del estado de cuestión está disponible en nuestra tesina *Lenguaje y funciones dramáticas de los consejos del gracioso lopesco*, 2013. La mayor aportación la ofrece Jesús Gómez en su monografía sobre el gracioso, no obstante, no encontramos ningunas observaciones que aclaren el asunto.

amo y dirige o, por lo menos, influye así en sus acciones. Preguntamos por qué. ¿Por qué tiene el criado gracioso la función de aconsejar en las obras del teatro de aquella época?

Otra pregunta que enlaza con la última es ¿para qué sirve su función de aconsejar? Es decir, nos interesa cuáles son las razones para otorgar la función consiliaria al gracioso, pero también cuáles son los efectos de este hecho. ¿Habrá algo que intentó el creador de este personaje a la hora de darle esta función? ¿Podemos llegar a saber cuáles eran las reacciones del público ante el gracioso, y, concretamente ante su papel consiliario?

Ahora bien, nos queda una sola pregunta. ¿Por qué es importante responder todas esas preguntas mencionadas más arriba? En general, hay dos razones para llevar a cabo esta investigación. Primero, contribuir a *un mejor entendimiento del personaje del gracioso en su contexto socio-histórico, o incluso a la comprensión más global del teatro del Siglo de Oro*, tratando de examinar este hueco que encontramos en los actuales estudios que se dedican al personaje.

La segunda razón está vinculada con la primera y, más concretamente, con la interpretación ideológica de la comedia nueva. Existen, en general, dos tendencias opuestas dentro de esta problemática. Los partidarios de la primera (Maravall, Díez Borque y otros) afirman que la base ideológica del teatro clásico español es la propaganda de los valores convencionales y conservadores de la monarquía y, según ellos, el gracioso es un elemento dramático que debe «acercar» las dos capas y contribuir así a la conservación de la estratificación social fija y, generalmente, de los ideales absolutistas. Por otro lado, siguen apareciendo opiniones (Forbes, McKendrick y otros) que hablan en contra de esta opinión y tratan de confirmar el carácter ideológicamente innovador de la comedia, por ejemplo, también a través de la presentación del gracioso como un actante que con su carácter carnavalesco hace que la sociedad sea más abierta a cambios.

Creemos que el análisis del personaje del gracioso y, más particularmente, de su papel consiliario en las obras puede traer un poco de luz a esta problemática y crear nuevos argumentos en el conflicto de la interpretación ideológica, ya que intenta aclarar una faceta suya que todavía no ha sido estudiada.

Para formar una estructura fija y suficientemente compleja y exhaustiva de la investigación, elegimos la teoría del personaje teatral de Robert Abirached (en la primera parte de *La crisis del personaje en el teatro moderno*, 1ª edición 1994) porque ofrece tanto los enfoques internos – dramáticos (concretamente persona, carácter, fábula y actor), como los externos (tipo y público).[103] En la tesina ya hemos investigado en un corpus no tan extenso dos de los componentes internos – el lenguaje de sus consejos, o sea la *persona*, y su papel consiliario en la *acción* dramática. Los resultados han demostrado cuáles eran los medios lingüísticos más utilizados para aconsejar y también que en la acción los consejos tenían dos funciones básicas – la de hacer avanzar la trama y la de proteger el honor del galán. Esa segunda conclusión ya nos revela algo también de la tendencia ideológica del papel del gracioso.

[103] Para una información de los elementos más detallada véase nuestra tesina *Lenguaje y funciones dramáticas de los consejos del gracioso lopesco*, 2013, pp. 9-12.

2. La guerra de las interpretaciones ideológicas

Antes de empezar una verdadera investigación de lo ideológico del papel consiliario de la figura del donaire hay que tener claro qué es lo que se opina de la ideología general del personaje, respectivamente del teatro de Lope, el creador de este personaje. Por lo tanto, hemos preparado este resumen a modo de estado de la cuestión.

A la hora de examinar las existentes teorías de la ideología del teatro áureo se nota que las diferencias son tan extremas que la palabra "guerra" no resulta una hipérbole tan grande. ¿Cómo es posible que ni después de cuatrocientos años de investigación de la comedia nueva no sabemos cuál es su base ideológica? ¿Quizás sea justamente por la cantidad de tiempo que ha pasado? Por ahora vamos a tratar de orientarnos en las teorías y reconocer cómo manejan los hechos. Presentemos las tendencias y sus representantes más importantes, iremos paso a paso de un extremo a otro.

2.1 Conservación de valores absolutistas y propaganda política

Empecemos con la teoría que entiende la comedia nueva como un instrumento para la conservación de los valores de la monarquía, sobre todo de la impenetrabilidad de las barreras entre los estamentos sociales de aquella época. Según José Antonio Maravall, se trataba de una verdadera propaganda política encargada por los Austrias cuyo fin era parar la migración de la población del campo a Madrid y otros centros urbanos. Presentando una sociedad idílica con sus estratos sociales bien definidos, o sea los villanos contentos en el campo y los señores en la corte, la comedia tenía que mantener o restablecer el orden. En su estudio *Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros* (1977) explica muy claramente su visión del contexto socio-histórico de la creación del personaje-tipo del gracioso. Según él, Lope creó la figura del donaire a propósito de reconciliar los estamentos bajos y altos cuya hostilidad mutua (ya actual en aquella época gracias al desplazamiento de los villanos a la ciudad) podría causar cambios nefastos de la estratificación social. Debía de conseguirlo presentando un criado totalmente fiel a su amo, pero a la vez simpático a la clase baja y utilizando la risa como una herramienta universal de romper la incomunicación social.

José María Díez Borque, hasta hoy uno de los especialistas más reconocidos en la materia de la sociología cultural del Siglo de Oro, sigue la doctrina de Maravall y en su *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (1976) se refiere en el capítulo de relaciones políticas también a Amado Alonso afirmando con él que "Lope ha sido el más grande poeta de la conformidad" (DÍEZ BORQUE, 1976:129). En su estudio se concentra sobre todo en el personaje del rey y su representación como semi-Dios, representación que apoyaba el absolutismo real. Fijémonos sobre todo en sus afirmaciones como "la comedia de Lope defenderá siempre el estatismo, como en otros planos, bajo aisladas situaciones conflictivas que generan acción pero que no destruyen ningún sistema, ni discuten ningún principio" (DÍEZ BORQUE, 1976:130) o "en la comedia nunca habrá asomo de crítica, sino que con versos inflamados proclama el imperialismo hispano, la superioridad nacional y explota cualquier débil victoria para difundirla propagandísticamente, encubriendo voluntariamente la realidad" (DÍEZ BORQUE, 1976:148). Díez Borque llega a afirmar que, defendiendo la política belicista, Lope incluso "propugna la acción" despertando el deseo de participar en la guerra.

En cuanto a la función del gracioso no va mucho más allá de lo que plantea Maravall: lo confirma, advierte que el personaje es de origen literario y documenta que siempre se trataba de un cristiano viejo. Es interesante que sugiera profundizar más en lo que se refiere a nuestro tema: "Habría que estudiar, con nueva óptica, las relaciones amo-criado para comprender el sentido de esta pretendida lealtad" (DÍEZ BORQUE, 1976: 245).

Además de estos dos partidarios de la doctrina pro-absolutista que describieron sus ideas con mayor diligencia, podemos enumerar otros que defienden esta visión. Se trata por ejemplo de Karl Vossler (1933), Eduardo Forastieri (1976), Alberto Blecua y Noël Salomon (1978)[104] o Francisco Márquez Villanueva (1988).

2.2 Actitud moderada o estética

Como siempre, entre dos extremos encontramos un camino intermedio. Francisco Ruiz Ramón, ya en el año 1979, se atreve a poner en duda la visión radical de sus colegas. En su famosa *Historia del teatro español* (1ª edición 1979) interpreta el drama lopesco como teatro nacional y conservador diciendo que Lope "como dramaturgo no se permitiría la más mínima actitud de protesta" (RUIZ RAMÓN, 2011:161) pero al mismo tiempo menciona que los reyes lopescos no son siempre (aunque en la mayoría de los casos sí) ideales representantes de la monarquía, y que en los casos donde aparecen monarcas crueles e injustos (*El Duque de Viseo* y *La Estrella de Sevilla*) la ciega aceptación de la crueldad por los vasallos no se debería confundir con la opinión del dramaturgo. Resume su opinión en el siguiente párrafo que, por supuesto, podemos entender como reacción a las teorías de los críticos del primer grupo:

Es demasiado ingenuo identificar la palabra de los personajes con la palabra del dramaturgo, olvidando que éste no sólo crea la palabra del personaje, sino la acción, y que ambas sustentan el universo dramático de cada pieza. Y que ese universo - construcción total – y no sólo la palabra o la acción quien se impone al espectador. Tener esto en cuenta nos evitaría muchos errores críticos en la interpretación de nuestro teatro clásico. Y muchas acusaciones de conformismo al dramaturgo. (RUIZ RAMÓN, 2011:163)

En la recopilación exhaustiva de las interpretaciones ideológicas llevada a cabo en *Manual de literatura española* (1981) por Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres se nos ofrece un segundo ejemplo de esta actitud moderada que en este caso también podríamos clasificar como actitud estética. Los autores resumen las teorías que acabamos de presentar aquí y añaden su opinión. Se oponen a las interpretaciones extremas: "Aplicar rígidos esquemas ideológicos a la *comedia*, tan varia y rica, es un error." (PEDRAZA, 1981:93); "Nos parece francamente exagerado hablar de «campaña propagandística». La comedia no nació, desde luego, con vocación revolucionaria, porque en ese caso no hubiera nacido. Sus autores defienden ideas políticas corrientes en la época." (PEDRAZA, 1981:91). A la hora de hablar del teatro lopesco, no obstante, se ponen a valorar de manera más intuitiva y menos científica:

[104] WARDROPPER Bruce W. (1978), *La comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Ariel.

Mucho nos tememos que se sacan las cosas de quicio cuando se acusa al *ingenuo y cordial* Lope de intencionalidades políticas a las que posiblemente era muy ajeno. Defiende, no tiene sentido negarlo, un sistema político que ha mamado desde la cuna. *Orgulloso* de su país, no se plantea, en las más de sus obras, crítica alguna a un edifico político que, a nuestros ojos, se presenta lleno de imperfecciones. (PEDRAZA, 1981:91 [subrayado nuestro])

Los autores ni siquiera pretenden sacar conclusiones científicas, porque, como confiesan a finales del capítulo, les interesa mucho más la vivencia estética: "Pero a los que gustamos y estudiamos la literatura o asistimos a representaciones teatrales, la arqueología sociológica no debe importarnos ni poco ni mucho" (PEDRAZA, 1981:94).

El último autor cuya opinión queremos mencionar y la incluimos en este grupo de los moderados es la del famoso hispanista José Ruano de la Haza. En su reseña del libro *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity* (2000), de la que vamos a hablar en el siguiente capítulo ya que representa la lectura subversiva de la comedia, ya admite que alguna crítica del absolutismo se infiltró en las obras lopescas de los reyes. "How could it be otherwise?" (RUANO, 2003:229) dice, si eso era corriente en aquella época. Sin embargo, acusa a la autora del libro de exageración porque sus afirmaciones no corresponden con el carácter comercial de los teatros ni con la multitud de obras que Lope producía con tanta rapidez ni con el hecho de que el dramaturgo era amigo tan íntimo de la corte en los años cuando, según ella, debía de escribir sus obras más críticas.

2.3 Renovación de valores y crítica antiabsolutista

Este grupo lo podríamos llamar también angloparlante porque los que sustentan esta opinión de la interpretación ideológica normalmente son de países anglófonos, pero en este lugar no vamos a crear más teorías de las teorías, sino que vamos a presentar los argumentos de los autores concretos.

Ya en los años ochenta empiezan a aparecer reacciones críticas a la teoría de Maravall. Por ejemplo, en el artículo "Lope de Vega Propagandist?" de Charlotte Stern que se publicó en 1982 o el libro *"El bien más alto." A Reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays* (1984) de Alix Zuckerman-Ingberg. Las dos tratan de refutar la tesis del carácter propagandista del drama lopesco de Maravall. En el año 2000, no obstante, aparece el libro ya mencionado de Melveena McKendrick, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, que va más allá y llega a afirmar que Lope era uno de los mayores críticos del absolutismo y su influencia equivale a la de los filósofos políticos más importantes de la época (MCKENDRICK, 2000:209). Así como en el caso de Pedraza y Rodríguez Cáceres a veces nos da la sensación de que la autora haya conocido al dramaturgo personalmente: "Desperately eager as he was for social and literary respectability, stronger compulsions repeatedly pulled him away, and his life and his work show the urge to rebellion and self-expression time and again triumphing over the weight of orthodoxy and convention." (MCKENDRICK, 2000:32); "In his determination to see the arch-conformist in all Lope's writings Márquez Villanueva underestimates both the complexity of Lope's personality and the crucial relevance of the relationship between his work and its context" (MCKENDRICK 2000:201). Y mientras que por ejemplo Díez Borque subraya varias veces que no se puede hablar de ninguna crítica, McKendrick opina que Lope critica prácticamente todo: "His plays

denounce injustice, corrupt government, social and political irresponsibility, delegation of rule, excessive distribution of royal favour, and his characters attack the rich, the great, the court" (MCKENDRICK 2000:89).

En su libro la autora analiza una serie de obras de Lope de Vega y su contexto socio-histórico con gran erudición y argumentación cuidadosa. La estratagema más importante que utiliza Lope es, según ella, el "doublespeak" que le ayuda a difundir sus críticas y encubrirlas a la vez para protegerse (MCKENDRICK 2000:58, 96 y 109). En su teoría, no obstante, podemos encontrar varias contradicciones. Por ejemplo al principio del libro dice que los censores no se fijaban en la significación de la obra tanto como en la representación y por eso pasaban por alto o no entendían recursos como la ironía, etc. (p. 24) pero en otro lugar dice: "a central form of subversion [...] is the protective doublespeak which counterbalances criticism with ritual flattery [...], an effective strategy since the critique, explicit or implied, would certainly have attracted attention in a way that the conventional language of obeisance to royalty would not" (MCKENDRICK 2000:109). Otro ejemplo de cierta contradicción en su teoría de las estrategias de Lope es cuando explica que las obras eran una crítica totalmente directa del rey porque éste solía asistir a las representaciones y se veía "a sí mismo" en el escenario, pues siendo un personaje de rey "malo" o "bueno" el rey real debía de fijarse en lo parecido o contrario que era comparándose con el personaje (MCKENDRICK 2000:31 y 56). En la página 172, no obstante, dice de Lope que "his intellectual loyalties were firmly monarchist, for all his preoccupation with the inadequacy of monarchs. When peasants rebel, they rebel against their feudal lord and not against their monarch".

Su visión del personaje del gracioso se asemeja más bien al personaje del loco (que se considera más bien uno de los antecedentes o componentes de la figura del donaire) ya que dice que "*gracioso* is the ideal scapegoat, the voice of unpalatable truth out of a mouth that is able to disclaim responsibility for what it says precisely because it is denied validity" (MCKENDRICK 2000:76) y aunque ignora el hecho de que las palabras del gracioso muchas veces influyen considerablemente en la acción de otros personajes, como hemos comprobado en la tesina, no niega la importancia de sus palabras: "What he says could be conveniently dismissed, but it could not be erased because his observations are crystallizations of preoccupations embodied in the play as a whole and in its parts." (MCKENDRICK 2000:76)

El último autor que, según nosotros, pertenece a este grupo es F. William Forbes, ya que en su artículo "The "Gracioso:" Toward a Functional Re-Evaluation" (1978) explica que este personaje es un elemento que en el teatro barroco con su carácter carnavalesco y comicidad tanto verbal como no verbal revive varios tipos de comportamiento en la corte restrictivamente formal y por eso, es "a structural entity or device which allows for an openness to change, an expansion of alternative modes of behavior" (FORBES, 1978:83).

3. Conclusiones

Hemos visto que las interpretaciones de la ideología de la comedia nueva en general o de la figura del donaire en particular ofrecen una gama muy variada de opiniones con dos extremos opuestos. Aunque pueda provocar cierta confusión, también apela a la búsqueda de nuevos hechos que aclaren el asunto. Por lo tanto, volvemos a advertir que nuestro trabajo no tiene

el fin de resolver la cuestión de la interpretación ideológica de la comedia nueva, sino que intenta contribuir a su mejor entendimiento investigando la parte que no ha sido estudiada.

Después de repasar las teorías existentes, por ahora no podemos inclinarnos completamente hacia ninguna de ellas, pero es posible constatar varias actitudes metodológicas que intentaremos evitar al ver que traen confusión y desprecian la labor científica.

Primero, hay que evitar las afirmaciones extremas que niegen todas las otras posibilidades, porque tales teorías son muy fáciles de atacar, muchas veces con razón. Segundo, no vamos a incluir evaluaciones intuitivas, porque llevando a cabo una investigación científica, podemos utilizar nuestra intuición, pero las conclusiones deberían ser apoyadas por hechos defendibles. Tampoco se deberían sobreestimar, a nuestro juicio, los hechos extraliterarios. Desde luego, al investigar la ideología como factor externo, hay que conocer el contexto socio-histórico, pero nunca podremos reconstruir por ejemplo el carácter del escritor y, aun si pudiéramos, no sería de interés, porque el arte no es un documento sino un hecho estético.[105] La última regla que intentaremos obedecer es la de aislarse lo más posible de las contradicciones. Puede resultar muy difícil en una investigación extensa, pero es una de las cosas que más desvaloran un trabajo y conllevan confusión aunque otras partes signifiquen grandes aportaciones.

Bibliografía

ABIRACHED Robert (2011), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, 2a edición Madrid, Asociación de directores de escena de España.
DÍEZ BORQUE José María (1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
FORASTIERI Eduardo (1976), *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Hispano Europea.
FORBES William F. (1978), The "Gracioso": Toward a Functional Re-Evaluation. *Hispania*, Tomo LXI, pp. 78-83.
MARAVALL José Antonio (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
MARAVALL José Antonio (1977) Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros. *Ideologies & Literature Journal*, Tomo I, pp. 3-32.
MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco (1988), *Lope: vida y valores*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
McKENDRICK Melveena (2000), *Playing the king: Lope de Vega and the limits of conformity*, Rochester, Tamesis.
PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES Milagros (1980), *Manual de la literatura española IV. Barroco: teatro*, Tafalla, Cénlit Ediciones.
RUIZ RAMÓN Francisco (2000), *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.
RUANO DE LA HAZA José (2003), Playing the king: Lope de Vega and the limits of conformity (reseña), *Romance Quarterly*, ProQuest Central.
STERN Charlotte (1982), Lope de Vega Propagandist?, *Bulletin of the Comediantes 34*.

[105] En esto respetamos la teoría estructuralista de Jan Mukařovský.

VOSSLER Karl (1933), *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente.
WARDROPPER Bruce W. (1978), *La comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Ariel.
ZUCKERMAN – INGBER Alix (1984), *"El bien más alto." A Reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays*, EEUU, UP of Florida.