

Anuario brasileño  
de estudios hispánicos

X

**A** **b**  
**e** **h**  
2 0 0 0

www.consedu-espanha.org.br

---

Anuario brasileiro de estudos hispânicos, n.1 - 1990 ó  
Madrid,1990 ó n. 22,5cm

1. Cultura hispânica - Periódicos I. Embajada de España en  
Brasil. Consejo de Educación y Ciencia, ed.

CDU 009(460)(058)=60=690(81)(05)

ISSN 0103-8893

---



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE**

© EDITA: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. SUBDIRECCIÓN GENERAL DE INFORMACIÓN Y PUBLICACIONES

EMBAJADA DE ESPAÑA EN BRASIL – CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

NIPO: 176-01-049-0

ISSN: 0103-8893

DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH

Impresión: THESAURUS EDITORA DE BRASÍLIA

## **CONSEJO EDITORIAL**

César Alba  
*Embajador de España en Brasil*

María de la Concepción Martínez-Simancas  
*Consejera de Educación y Ciencia de la Embajada de España*

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Ana Lucia Esteves dos Santos  
*UFMG - Univ. Federal de Minas Gerais*

Antonio Roberto Esteves  
*UNESP - Univ. Estadual Paulista*

Carmen Rojas Gordillo  
*Consejería de Educación*

José Antonio Pérez Gutiérrez  
*Consejería de Educación*

Manuel Calderón Calderón  
*Consejería de Educación*

Manuel Morillo Caballero  
*Consejería de Educación*

María C. Parés Grahit  
*Consejería de Educación*

Mariluci da Cunha Guberman  
*APEERJ – As. de Prof. de Español de Rio de Janeiro*

Mario Miguel González  
*USP - Univ. de São Paulo*

Pedro Câncio da Silva  
*Faculdades Integradas Ritter dos Reis*

Sagrario Ruiz Elizalde  
*Consejería de Educación*

Silvia Cárcamo de Arcuri  
*UFRJ - Univ. Federal de Rio de Janeiro*

Vicente Masip Viciano  
*Centro Cultural Brasil-España*

### **Secretaria de Redacción**

María Cibele González Pellizzari Alonso  
*Colegio Miguel de Cervantes*

### **Director**

Francisco J. Moreno Fernández  
*Director del Instituto Cervantes de São Paulo*



## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

El *Anuario brasileño de estudios hispánicos (Abeh)* publica artículos, reseñas, traducciones e informaciones diversas en español y en portugués. Todos los artículos son revisados y evaluados por un Consejo de Redacción, que decide sobre su aceptación y sobre el volumen en que han de publicarse. El Consejo de Redacción no devolverá los originales recibidos ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

Los trabajos que se envíen deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel y grabados en archivo informático, en disquetes de 3 ½", preferiblemente en la aplicación "Word" para "Windows".

Los originales deberán ajustarse a las siguientes normas de presentación:

1. Todo trabajo debe ir precedido de una página en la que se indique el título, el nombre del autor (o de los autores), situación académica e institución a la que pertenece, dirección, teléfono y correo electrónico, así como la fecha de envío.
2. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a las 30 páginas, en el caso de los artículos, ni a las 5 páginas, en el caso de las reseñas.
3. Los textos se presentarán impresos o mecanografiados por una sola cara y a doble espacio (30 líneas por página, 60 caracteres por línea), con un margen mínimo de 4 cm a la izquierda.
4. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomilladas; las citas largas se separan en párrafo destacado.
5. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.
6. Las notas deben aparecer a pie de página y a un solo espacio. En las notas no se incluyen referencias bibliográficas completas (estas referencias se ofrecen en una bibliografía final).
7. La fuente de una cita o una referencia se anota entre paréntesis en el cuerpo del texto, señalando el autor (si su nombre no aparece inmediatamente antes), el año de publicación y la página (si fuera el caso). Ejemplos: "como afirma Maravall (1986: 138)" o bien "(Maravall, 1986: 138)".
8. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.
9. Las reseñas deberán incluir un encabezamiento donde figure el nombre del autor del libro reseñado, el título de la obra, la ciudad de edición, la editorial, el año de publicación y el número de páginas.
10. Todo autor u obra mencionados en el texto deben aparecer en una bibliografía final. La bibliografía se ajustará a la siguiente presentación:

*Para libros:*

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, *Título de la obra (en cursiva)*, Número de ed. (en su caso), Ciudad de edición, Editorial.

Ejemplo:

Fonseca da Silva, Cecilia, 1995, *Formas y usos del verbo en español. Prácticas de conjugación para lusohablantes*, Madrid, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.

*Para artículos:*

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, "Título del artículo" (entre comillas dobles), *Nombre de la revista (en cursiva)*, Número de la revista, pp. (páginas).

Ejemplo:

Lope Blanch, J.M., 1994, “La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo”, *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, IV, pp. 21-32.

*Para capítulos de libros o comunicaciones en actas de congresos:*

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, “Título del capítulo” (entre comillas dobles), en Nombre de editor (ed.) o director (dir.), *Título de la obra (en cursiva)*, Número del volumen (en su caso), Número de edición (en su caso), Ciudad de edición, Editorial, pp. (páginas).

Ejemplo:

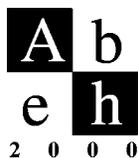
Gili Gaya, Samuel, 1953, “La novela picaresca en el siglo XVI”, en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, pp. 79-101.

Los trabajos serán enviados a la siguiente dirección:

Consejería de Educación de la Embajada de España  
(Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos)  
Av. Jorge João Saad, 905 – Morumbi  
CEP 05618-001 – SÃO PAULO – SP – Brasil

La Consejería de Educación es la propietaria de todos los derechos de edición. Ninguna parte del *Abeh* podrá ser reproducida o almacenada sin el permiso expreso de la Consejería de Educación. Los autores recibirán gratuitamente 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca. La publicación de artículos en el *Abeh* no será remunerada.

*El Consejo de Redacción*



Este décimo número del *Anuario brasileño de estudios hispánicos* responde a la misma intención y al mismo espíritu de los números anteriores. Es, en papel y en letra impresa, un lugar de encuentro.

Los lugares de encuentro tienen una característica común: ser conocidos por quienes se van a encontrar. Nuestro *Anuario* ya no es, afortunadamente, un lugar desconocido. Todos los años llegan a él trabajos excelentes que quieren salir a la luz y que quieren hacerlo acompañados, porque de nada sirve la experiencia si no puede ser compartida.

Esta publicación es el resultado del trabajo de muchas personas. En primer lugar, de los hispanistas de y en Brasil. A ellos está dirigido el *Anuario*, para ellos fue pensado, en ellos se sustenta y ellos lo justifican. Hay nombres que se repiten pero también aparecen, para nuestra fortuna, nombres nuevos. Son personas que dedican lo mejor de su inteligencia al estudio de una lengua, una literatura y una cultura que han hecho suyas. También lo debemos al trabajo de su Director, joven Catedrático de una vieja Universidad Española y, cómo no, a sus vocales que tienen, junto con el placer de revisar los trabajos que se nos remiten, la responsabilidad de seleccionarlos.

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Reino de España felicita, alienta y, sobre todo, agradece, la labor de todos ellos y, muy particularmente, la de los hispanistas brasileños. La vocación de la Administración está fundamentada en el servicio. Agradecemos, por tanto y de todo corazón, la posibilidad que se nos brinda de ser útiles.

Brasilia, 15 de mayo de 2001  
Festividad de San Isidro Labrador, Patrono de Madrid

M. Concepción Martínez-Simancas  
Consejera de Educación y Ciencia



## ÍNDICE

### ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

Comparación fonológica del español y del portugués de Brasil .....	15
<i>Adauto Félix da Hora</i>	
Descripción axiológica de la terminología financiera del español y su equivalencia en portugués .....	31
<i>Ángel Felices Lago</i>	
Lengua y nación en la <i>Gramática</i> de Bello .....	47
<i>Luizete Guimarães Barros</i>	
La unificación e identidad de la lengua española a través de la <i>Gramática</i> de Elio Antonio de Nebrija .....	57
<i>Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold</i>	

### ESTUDIOS LITERARIOS

Renascimento na Espanha: a poesia na época de D. Juan II de Castela e a obra de Marquês de Santillana .....	69
<i>Alexandre Soares Carneiro</i>	
Dos obras granadinas en el universo poético lorquiano: <i>Doña Rosita, la soltera</i> y <i>Mariana Pineda</i> .....	79
<i>Ana Cristina dos Santos</i>	
A sorridente máscara do horror: Texto histórico e discurso ficcional em <i>El mundo alucinante</i> .....	99
<i>Cláudia Helosisa I. Luna F. Silva</i>	
A intrusa expiatória .....	117
<i>Daisi Irmgard Vogel</i>	
Análisis de un fragmento de <i>Como agua para chocolate</i> – una propuesta .....	127
<i>Edna Parra Cândido</i>	
La novela engañosa de Cela .....	133
<i>Erwin Torralgo Gimenez</i>	
Sobre Góngora y el 27: recapitulación .....	157
<i>Francisco Javier Díez de Revenga</i>	
La perspectiva narrativa en <i>Nubosidad variable</i> . Homenaje a Carmen Martín Gaité (1925-2000) .....	171
<i>Lola Josa</i>	
Ocho novelistas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX: reflexiones acerca una nueva estética narrativa .....	181
<i>Luz María P. da Silva</i>	
El retablo de títeres: un teatro de vanguardia en España (1909-1937) .....	187
<i>Manuel Calderón Calderón</i>	

El tema de los viajeros en la literatura Argentina desde la Conquista hasta principios del siglo XX .....	205
<i>Ricardo Szmétan</i>	

#### HISTORIA Y CIENCIA

A Reforma Gregoriana e o Bispado de Santiago de Compostela segundo a Historia Compostelana .....	217
<i>Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva</i>	
<i>Noticias de otros mundos: Historia y estórias en la metaficción historiográfica ...</i>	233
<i>Denise Pini Rosalem da Fonseca</i>	
Romance, mulher e política na Espanha de pós-guerra. ....	249
<i>Valeria De Marco</i>	

#### ESPEJO EN BRASIL

<i>Três anjos bons e um engano</i> , de Rafael Alberti, por ocasião do primeiro aniversário de sua ausência .....	259
Seleção e tradução de <i>Antonio R. Esteves</i>	
<i>Os sete pecados capitais e as sete notas musicais: Silvina Ocampo e Rubén Darío ...</i>	263
Tradução de <i>Lara D`Onofrio Longo</i>	

#### HISPANISMO EN BRASIL

Tesis de doctorado defendidas .....	271
Tesis de doctorado en elaboración .....	272
Tesinas de maestría defendidas .....	273
Tesinas de maestría en elaboración .....	275
Proyectos individuales de investigación científica .....	275
Cursos de posgrado .....	278
Cursos de extensión .....	278
Publicaciones .....	280
Eventos .....	282
Escenificación .....	283
Actas .....	283
Otras informaciones .....	284

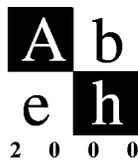
#### RESEÑAS

Romero, Elena, <i>El libro del buen retajar; textos judeoespañoles de circuncisión ..</i>	289
<i>Aléxia Teles Duchowny</i>	
Barei, Silvia N., <i>Borges y la Crítica Literaria</i> .....	291
<i>Andréa Cesco Scavarelli</i>	
Rojo, Grínor, <i>Dirán que está en la gloria...</i> (Mistral) .....	295
<i>Graciela Ravetti</i>	

Cárcamo, Silvia Inés (org.), <i>Mitos españoles – Imaginación y cultura</i> .....	301
<i>Antonio Roberto Esteves</i>	
Bethencourt, Francisco, <i>Historia das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália. Séculos XV-XIX</i> .....	305
<i>Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento</i>	
Castañeda Castro, Alejandro, <i>Aspectos cognitivos en el aprendizaje de una lengua extranjera</i> .....	309
<i>Leonor Novoa Gil</i>	
Cortés Moreno, Maximiliano, <i>Guía del profesor de idiomas. Didáctica del español y segundas lenguas</i> .....	313
<i>José Antonio Pérez Gutiérrez</i>	
Silva, Cecilia Fonseca da y Silva, Luz María Pires da, <i>Español para brasileños. Estudio contrastivo basado en textos</i> .....	317
<i>Ana Isabel Briones</i>	
Masip, Vicente, <i>Fonética espanhola para brasileiros</i> .....	321
<i>Luzete Guimarães Barros</i>	
Pereira, Helena B.C. y Signer, Rena, <i>Dicionário Michaelis: espanhol-português/português-espanhol</i> .....	325
<i>Félix Bugueño Miranda</i>	



*Estudios lingüísticos*





# Comparación fonológica del español y del portugués de Brasil

Adauto Félix da Hora

## Símbolos utilizados en las transcripciones fonológicas

En este trabajo empleamos el Alfabeto Fonético Internacional (AFI), con ciertas modificaciones. En él hacemos uso de los mismos símbolos utilizados por A. Quilis y J. Fernández en su libro *Curso de Fonética y Fonología españolas* (1997). Preferimos, no obstante, utilizar los símbolos [c, ʝ] en lugar de [t̪, d̪] en las transcripciones de la lengua española, toda vez que en castellano estos fonemas son monofonemáticos y no la junción de [t + ʝ] o [d + ʝ]. Sin embargo, en las transcripciones del portugués utilizamos los símbolos [t̪, d̪] por creer que no son monofonemáticos. Hemos elegido el símbolo [j] para la fricativa linguopalatal central española y [r̄] para la vibrante múltiple.

En las transcripciones del portugués empleamos [ĩ] y [ɥ] para representar las semivocales, ya que en portugués no hay semiconsonantes, que aquí representamos por [j] y [w], en español.

Podríamos haber usado el acento al principio de la sílaba para facilitar la mecanografía, pero hemos intentado colocar el acento sobre la vocal tónica.

Los principales símbolos diacríticos utilizados son los siguientes:

(:) indica que el sonido de la vocal es largo;

(,) colocado debajo de un signo consonántico, indica que el sonido sufre sonorización;

(,) colocado debajo de un signo consonántico, indica que el sonido sufre asimilación dental.

## 0. Introducción

El presente estudio ha sido coordinado por el profesor de la Facultad de Traducción de la Universidad de Valladolid, Dr. Joaquín García-Medall.

El objetivo de este artículo es presentar las diferencias vocálicas y consonánticas existentes en ambas lenguas (español-portugués).

## 1. Comparación fonológica del español y del portugués

Hacer una comparación entre los sistemas fonológicos de dos lenguas cualesquiera no es una tarea fácil. Este desafío es mayor cuando la comparación se da entre dos lenguas tan cercanas, como es el caso del español y del portugués, pero que tienen zonas lingüísticas tan extensas (Europa, América, África y hasta hace poco en Asia) y con muchas variaciones. Por ello, en este trabajo esbozaremos algunos de los puntos comparativos del español *estándar* con la variante brasileña del portugués.

### 1.1. Sistemas vocálicos

Los sistemas vocálicos del español y del portugués poseen diferencias significativas:

<i>Español</i>	<i>Portugués</i>
Las vocales se mantienen en sílabas tónicas, átonas y en posición final de palabra.	Las vocales varían de acuerdo con el acento y con la posición en la palabra.

Las dos lenguas, español y portugués de Brasil, presentan un “sistema vocálico triangular”.

#### a) sistema del español

	Anterior	Central	Posterior
Alta	i		u
Media	e		o
Baja		a	

## b) sistema del portugués de Brasil

		Anterior	Central	Posterior
Alta		i		u
Media	Cerrada	e		o
	Abierta	ɛ		ɔ
Baja			a	

**1.1.1. En posición tónica**

En esta posición el número de fonemas es distinto en cada lengua:

a) en español son cinco: /i, e, a, o, u/;

/i/ - hijo, sí

/e/ - época, café

/a/ - agua, mamá

/o/ - oso, tembló

/u/ - uva, Perú

b) en portugués de Brasil hay siete posibilidades: /i, e, ɛ, a, o, ɔ, u/.

/a/ - bala, sofá

/ɔ/ - bola, cipó

/ɛ/ - bela, café

/o/ - boca, alô

/e/ - beco, bebê

/u/ - bule, açúcar

/i/ - bico, saí

**1.1.2. En posición átona**

En esta posición el número de fonemas también es diferente en cada lengua:

a) el español mantiene sus cinco fonemas, incluso en posición final —/i, e, a, o, u/:

/i/ - íntimo, útil

/e/ - presente, parte

/a/ - atrás, mapa

/o/ - compró, plato

/u/ - lugar, tribu

b) el portugués de Brasil, por el contrario, reduce sus fonemas a cinco - /i, e, a, o, u/, excepto si están en posición final. En este caso, el número se reduce a tres - /i, a, u/.

/i/ - felicidade

/e/ - esperar

/a/ - artesanão

/o/ - fogão

/u/ - furado

En posición final, los sonidos *e* y *o* se relajan tanto que las pronunciamos como /i/ y /u/ respectivamente:

/i/ - verde

/u/ - campo

Lo mismo ocurre con las vocales *e* y *o* en posición anterior o posterior a sílabas tónicas y en posición interior de palabra. En las palabras *bodega* y *semiente*, cuya pronunciación debería ser [bodé:ga] y [semé:ti], se oye [budé:ga] y [simé:ti].

Según V. Masip, en su libro *Fonética Española para Brasileños* (1998), ambas lenguas presentan dos alófonos semivocálicos [j̣] y [ɥ̣]:

- [j̣]: semivocal (tónica o átona) tras vocal plena en la misma sílaba.  
*Portugués*: [káj̣:ʃa] caixa, [kaj̣ʃi:na] caixinha, [kéj̣:ʃa] queixa, [kój̣ za] coisa.  
*Español*: [káj̣ɣo] caigo, [béj̣nte], [béj̣ntiθiŋko] veinticinco.
- [ɥ̣]: semivocal tras vocal plena en la misma sílaba.  
*Portugués*: [kóɥ̣:ru] couro, [káɥ̣:li] caule, [féɥ̣:du] feudo.  
*Español*: [féɥ̣ðo] feudo, [féɥ̣ðal] feudal, [káɥ̣sa] causa, [kaɥ̣sál] causal.

Otra diferencia entre los sistemas vocálicos de las dos lenguas es la existencia de semiconsonantes. En español hay dos semiconsonantes cuando la *i* y la *u* van ante *a*, *e* y *o*, en diptongo creciente.

Ej.: [j]: [pjé] pié

[w]: [kwátro] cuatro

El portugués no reconoce estas semiconsonantes.

Con respecto a los diptongos, ambas lenguas también presentan diferencias:

- en español hay diptongos crecientes y decrecientes;
- en portugués sólo se producen diptongos decrecientes.

Sin embargo, las dos lenguas presentan triptongos.

Merece la pena registrar que, para Celso F. Cunha y la mayoría de los gramáticos y lingüistas brasileños, hay, en el portugués de Brasil, diptongos y triptongos nasales. Veámos las ejemplificaciones de Celso F. Cunha (1986, 58):

*Diptontos nasales*

- [ã̃]: mãe, cãibra  
 [ã̃u]: mão, vejam  
 [ẽ̃]: vem, benzinho  
 [õ̃]: põe, sermões  
 [ũ̃]: mui, muito

*Triptongos nasales*

- [uãũ]: saguão, enxáguam  
 [ũẽĩ]: delinqüem  
 [uõĩ]: saguões

**1.1.3. La nasalidad de las vocales**

En este aspecto, la lengua española no presenta problemas, pues este rasgo no es pertinente para su sistema vocálico. Los lingüistas hispanos consideran que hay cinco alófonos en su lengua. Veámos la opinión de A. Quilis: “se da en castellano esta clase de vocales, alófonos de las vocales orales, en dos posiciones:

- 1) casi siempre que una vocal se encuentra entre dos consonantes nasales [mãno] - mano, [nêne] - nene, etc.
- 2) algunas veces, también se nasaliza la vocal cuando se encuentra en posición inicial absoluta, esto es, precedida de pausa, y seguida de una consonante nasal: [õnthéno] - onceno, [ĩnsaõjãble] - insaciable, etc”.

Los lingüistas que estudian la lengua portuguesa tienen tres opiniones distintas.

Hay que pensar que existen fonemas vocálicos nasales. Vamos a ver lo que dice Celso Cunha a este respecto (*Gramática da Língua Portuguesa*, 1986): “Además de las siete vocales orales [...] posee nuestra lengua cinco vocales nasales [...] En portugués, las vocales nasales son siempre cerradas y pueden emplearse con fines distintivos. Comparemos estas palabras: canta ~ cata, sendo ~ cedo, rim ~ ri, bomba ~ boba, funga ~ fuga”. Son de la misma opinión: C. Faraco y F. Moura (1994), E. Terra (1996), R. Hall (1943), H. Lüdtke (1953), G. Hammarström (1954), E. Lopes (1976) y la mayoría de los lingüistas brasileños cuya obra hemos podido consultar.

Hay que no admiten la existencia de fonemas vocálicos nasales. Podemos encontrar sus razonamientos en el artículo de A. Quilis “Comparación de los Sistemas Fonológicos del Español y del Portugués” (1979). Pertenecen a este grupo: H. Sten (1944), M. Câmara (1953 y 1976) y J. M. Barbosa (1965). Los autores citados sostienen que son las mismas vocales orales seguidas de un archifonema nasal. De este modo, [ẽ] = /e/ + /N/, [ĩ] = /i/ + /N/, etc.

Por último, hay quien piensa que existen cinco alófonos como en español, sólo que nasalizados plenamente. Veamos lo que dice V. Masip: el portugués de Brasil presenta los siguientes alófonos vocálicos, tónicos o átonos, seguidos o no de semivocales, nasalizadas por consonantes nasales:

- a) [ĩ̃]: vocal nasalizada plena, entre dos consonantes nasales, o inmediatamente antes de una consonante nasal, tanto si está situada en la misma sílaba [ĩ̃:paR], [ĩ̃teré:si] - *ímpar*, *interesse*, como en la sílaba siguiente [ĩ̃:nu], [ví̃:ju], [prí̃:mu] - *hino*, *vinho*, *primo*. También como semivocal nasalizada, en diptongos decrecientes [seRmõĩ̃:s], [mãĩ̃:], [káĩ̃:bra], [véĩ̃:], [múĩ̃:tu] - *sermões*, *mãe*, *cãibra*,

*também*, *vem/vêm*, *muito*, o en triptongos [delĩkũêĩ:], [saguõĩs:] – *delinquem*, *saguões*.

b) [ẽ]: vocal nasalizada plena:

- ante consonante nasal o entre dos consonantes nasales, principalmente en sílaba tónica: [tê:ma], [mé:nus], [vê:ɲa], [fê:da], [têndê:sia], [tê:poras] – *tema*, *menos*, *venha*, *fenda*, *tendência*, *têmporas*;
- en diptongo nasal decreciente, como núcleo silábico, en el medio de palabras derivadas, [bẽĩzĩ:ɲu], [trẽĩzĩ:ɲu] – *benzinho*, *trenzinho*.

c) [ã]: vocal nasalizada plena, seguida de consonante nasal o semivocal. En el último caso, forma diptongos decrecientes con [i], [u], letras *i*, *e*, *o*. Ej.: [ã:ma], [ã:na], [sã:ɲa], [ká:didu], [ká:pu], [kãĩ:bra], [sãũ:], [mãĩ:], [saguãũ:]; *ama*, *Ana*, *sanha*, *Cândido*, *campo*, *cãibra*, *são*, *mãe*, *saguão*.

d) [õ]: vocal nasalizada plena, entre pausa y consonante nasal o entre dos consonantes nasales, aislada o seguida de consonante o semivocal. En el último caso, forma diptongo decreciente con [i], letra *e*. Ej.: [fõ:niku], [mõ:nu], [sõ:ɲu], [õ:da], [sõ:bra], [botõĩs:]: *fônico*, *mono*, *sonho*, *onda*, *sombra*, *botões*.

e) [ũ]: vocal nasalizada plena, entre dos consonantes nasales o ante consonante nasal, en la misma sílaba o en la sílaba siguiente. Ej.: [ũ:na], [ũ:ɲa], [ũ:midu], [ʒũ:tu], [bũ:bu]: *una*, *unha*, *úmido*, *junto*, *bumbo*.

#### 1.1.4. La nasalización vocálica en el español de América

En el español de las Antillas la nasalización aparece con más intensidad y frecuencia que en otras partes del mundo hispanohablante. En el Caribe, la nasalización puede darse en todas las vocales de una palabra con nasal. Veamos la descripción de M.V. Ramírez (1998):

San Juan – [sãĩ hwãĩɲ]

Salíamos – [sãlfãmõ]

Empezar – [ẽmpesã<sup>1</sup>]

Además, nasalizan las vocales en posiciones en que naturalmente aparecen, lo que hemos visto en el apartado anterior.

En la República Dominicana y en Puerto Rico, a veces desaparece la nasal implorativa, pero se nasaliza intensamente la vocal anterior.

Ej.: tapón – [tapõ]

peló – [pelõ]

En México, al menos en los estados del norte, según las encuestas del Atlas de Hispanoamérica, el relajamiento de la nasal final y la nasalización vocálica por pérdida de esta nasal implorativa se dan muy frecuentemente en hablantes de baja cultura (M.V. Ramírez, 1998).

### 1.2. Sistema consonántico

Vamos a ver, a continuación, los cuadros del sistema consonántico español y portugués. Desde luego, llamamos la atención sobre el hecho de que las consonantes portuguesas y españolas se realizan plenamente en posición prevocálica y que, cuando eso no ocurre, pierden su rasgo, y se convierten en archifonemas como consecuencia de algunos procesos de neutralización.

El sistema consonántico español es el representado en el cuadro siguiente:

	Bilabial		Labiodental		Linguodental		Linguo-interdental		Linguo-alveolar		Linguo-palatal		Linguo-velar	
	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn
Oclusivo	p	b			t	d							k	g
Fricativo			f				θ		s			ʃ	x	
Africado											c			
Nasal		m								n		ɲ		
Lateral										l		ʎ		
Vibrante simple										r				
Vibrante múltiple										̄r				

El sistema consonántico portugués de Brasil se representa en el cuadro siguiente:

	Bilabial		Labiodental		Linguodental		Linguo-interdental		Linguo-alveolar		Linguo-palatal		Linguo-velar	
	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn	Sr	Sn
Oclusivo	p	b			t	d							k	g
Fricativo			f	v					s	z	ʃ	ʒ		
Africado														
Nasal		m				n						ɲ		
Lateral										l		ʎ		
Vibrante simple										r				R
Vibrante múltiple														

### 1.2.1. Definición fonológica de las consonantes oclusivas españolas y portuguesas de brasil

Fonológicamente, el español tiene seis fonemas oclusivos:

- a) bilabial sordo /p/: [ópera] ópera, [kópa] copa;
- b) bilabial sonoro /b/: [báso] vaso, [bóte] bote;
- c) linguodental sordo /t/: [páto] pato, [téla] tela;
- d) linguodental sonoro /d/: [dinéro] dinero, [dónðe] donde, [tóldo] toldo;
- e) linguovelar sordo /k/: ortográficamente responde siempre a los grafemas *qu* ante *e, i*, (que, qui), o bien *c* ante *a, o, u* (ca, co, cu): [kása] casa, [késo] queso, [pakéte] paquete, [kílo] quilo, [lóko] loco;
- f) linguovelar sonoro /g/: ortográficamente responde a los grafemas *gu* ante *e, i* (gue, gui), o al grafema *g* ante *a, o, u* (ga, go, gu): [gása] gasa, [gíso] guiso, [kónðo] Congo, [ónðo] hongo, [gérã] guerra.

Fonológicamente, el portugués tiene también seis fonemas oclusivos:

- a) bilabial sordo /p/: [páta] pata, [pé] pé.  
En posición postvocálica, los brasileños agregan una [i] a este fonema transformándolo en prevocálico, lo que garantiza la perfecta articulación de la sílaba: [kapitáR] captar.
- b) bilabial sonoro /b/: [bá:la] bala, [sã:ba] samba.  
En posición postvocálica ocurre lo mismo que con la /p/: [abisúR:du] absurdo.
- c) linguodental sordo /t/. Este fonema presenta las siguientes realizaciones:
  - como [t], cuando está ante vocal a principio de sílaba: [tí:ru] tiro, [té:la] tela, [tá:ra] tara;
  - como [t̃], ante el sonido [i]: esto ocurre en algunas regiones de Brasil. Sin embargo, en la mayor parte del Norte y Nordeste la pronunciación más usada es [t] en cualquier posición: [tí:a] tia, [reál:mé:nti] realmente.
  - Como [ti] o [t̃i], de acuerdo con lo dicho anteriormente, ante consonante: [Rí:timu] o [Rí:t̃imu] ritmo, [atimõsfé:ra] o [at̃imõsfé:ra] atmosfera.
- d) linguodental sonoro [d]. Este fonema presenta las siguientes realizaciones:
  - como [d], cuando está ante vocal en principio de sílaba: [dá:nu] dano, [dó:nu] dono, [ká:l:du] caldo.
  - Como [d̃], cuando está ante el sonido [i], en algunas regiones de Brasil: [d̃í:a] día, [Realidá:d̃i] realidade.  
Sin embargo, en la mayor parte del Norte y Nordeste, la pronunciación más usada es [d] en cualquier posición.
  - Como [di] o [d̃i] ante consonante: [adivé:tu] o [ad̃ivé:tu] advento.
- e) linguovelar sordo [k]. Presenta tres realizaciones:
  - [k] cuando las letras *c, q* y *k* están ante vocal en principio de sílaba: [kís:tu] quisto, [kéj:zu] queijo, [seküé:sia] seqüência, [ká:za] casa, [kój:za] coisa, [kúR:su] curso, [kiuí] kiwi;

- [ki] cuando la letra *c* está ante consonante: [bakité:ria] bacteria, [á:kini] acne;
- [ks] cuando la letra *x* está en posición intervocálica: [aksiõ:ma] axioma, [óksidu] óxido. La letra *x* es la única letra que tiene tres sonidos en el abecedario portugués.

En español, los tres fonemas sonoros presentan dos alófonos cada uno de ellos:

- Oclusivos [b, d, g]: cuando están después de pausa y consonante nasal, y [d], tras [l].  
Ej.: [dáɲdo] dando, [káɫdo] caldo.
- Fricativos [β, ð, ɣ]: en los demás contextos.  
Ej.: [déðo] dedo, [párðo] pardo  
[kaβáɫo] caballo, [biβír] vivir  
[áɣwa] agua, [álɣa] alga.

En el portugués de Brasil no hay los alófonos fricativos. Sin embargo, según Barbosa (1965: 169-170), el portugués peninsular también presenta los mismos alófonos fricativos, sólo que él no señala la realización de /d/ después de /l/.

### 1.2.2. Definición fonológica de las consonantes fricativas españolas y portuguesas de brasil

Desde el punto de vista fonológico, el español presenta cinco fonemas fricativos:

- |                            |      |
|----------------------------|------|
| a) labiodental sordo       | /f/; |
| b) linguointerdental sordo | /θ/; |
| c) linguoalveolar sordo    | /s/; |
| d) linguopalatal sonoro    | /ʃ/; |
| e) linguovelar sordo       | /x/. |

La /f/ aparece en cualquier posición de la cadena fónica y se representa mediante la letra *f*.

El español, posiblemente, conoció en otros tiempos la correspondiente labiodental fricativa sonora /v/ que hay en portugués, desaparecida seguramente a principios de la Edad Media. Por ello, la pronunciación de la consonante [v] en español es un fenómeno de ultracorrección. No se debe pronunciar [vino] vino, sino [bino] (A. Quilis y J. A. Fernández, 1997: 93-94).

La /θ/ responde ortográficamente a la letra *c* ante *e* y *i* (ce, ci) y a la letra *z* ante las vocales *a*, *o* y *u* (za, zo, zu): [káθa] caza, [koθér] cocer.

En amplias regiones hispanohablantes se desconoce este último fonema que, por razones históricas, fue sustituido por /s/. Llamamos a este fenómeno *seseo*, que la norma admite como forma correcta de pronunciación.

La /s/ española presenta algunas variantes. Las más extendidas son la predorsoalveolar y la predorsodental.

También tiene un alófono que se representa fonéticamente por el símbolo [ʒ]. Se diferencia de aquel por la vibración de las cuerdas vocales y se produce casi siempre que el fonema /s/ aparece ante una consonante sonora, dado que se transmite la sonorización. Ortográficamente se representa por la letra s.

Ej.: [múʒlo] muslo, [míʒmo] mismo, [désʒde] desde.

En relación al fonema /s/ se da la llamada aspiración en amplias zonas de España y de Hispanoamérica, cuando la /s/ se halla en posición silábica postnuclear. La s no se realiza como [s], sino que se aspira como una fricativa laríngea, [h]: [éhte] este, [pehkáðo] pescado. Hablaremos más sobre este tema en el apartado dedicado al consonantismo hispanoamericano.

El sonido y fonema [j̃] es uno de los tres fonemas africados que hay en español y no existe en portugués. Para articularlo, la lengua se adhiere a la parte media y anterior del paladar duro, dejando por el centro un pequeño canal para el paso del aire y las cuerdas vocales vibran para emitirlo. Se representa ortográficamente por la y o por *hi* seguida de *e* o *a*, a principio de palabra, y se realiza como [j] cuando no se encuentra ante pausa, precedida por una cononante nasal /n/ o lateral /l/.

Ej.: [laʒérβa] la hierba, [kaʒáðo] cayado, [máʒo] mayo.

El fonema /j/ presenta el alófono africado [dʒ], sobre el cual hablaremos en el apartado siguiente.

El fonema [x], conjuntamente con los [θ] y [ʝ] es uno de los tres fonemas africados que, como hemos dicho ya, no se da en portugués.

El fonema linguovelar sordo se representa ortográficamente mediante la *j* ante cualquier vocal y con el grafema *g* ante las vocales *e* y *i*.

El portugués presenta los siguientes fonemas fricativos:

a) labiodental sordo /f/:

- delante de vocal: [fí:la] fila, [felí:s] feliz;
- ante consonante implosiva o en final de palabra se realiza como [fi]: [á:fitá] afta;

b) labiodental sonoro /v/: representado por la letra *v*.

- ante vocal: [ví:da] vida, [vúʎ:tu] vulto;
- ante consonante implosiva o en final de palabra se realiza como [vi]: [í:visõ] Ivson, [telaví:vi] Tel Aviv. Esta grafía no es frecuente;

c) alveolar sordo /s/: representado por las letras *s*, *c*, *ç*, *x*, *z* y los dígrafos *ss*, *xc*, *sc*, *sç*.

- ante vocal: [sí:nu] sino, [sé:na] sena, [má:simu] máximo, [casá:du] cassado, [cõsíé:ti] consciente, [esudáR] exsudar, [dé:sa], desça, [esé:di] excede;
- en algunas regiones de Brasil, cuando la *s* o la *z* van a final de sílaba, se agrega la semivocal [j̃] a la vocal anterior, produciéndose el archifonema /s/: [gáj̃s] gás, [kapáj̃s] capaz;
- agregado al sonido [k], se constituye el dígrafo [ks]: [aksió:ma] axioma, [oksí:tõnu] oxítono;

- d) alveolar sonoro /z/: se representa mediante las letras *z, s, x*. Es uno de los tres sonidos fricativos sonoros de la fonética portuguesa, juntamente con los /v/ y /ʒ/.
- Delante vocal: [bõzĩ:ju] bonzinho, [zebú:] zebu, [zõ:na] zona, [zulú:] Zulu, [ezí:liu] exílio, [ká:za] casa;  
Algunos niños y adultos que tienen problemas de fonación pronuncian la /z/ como [s] o [θ] (los llamados “língua presa”) (Masip, 2000: 59);
- e) palatal sordo /ʃ/: Se representa mediante la letra *x* y el dígrafo *ch*:
- ante vocal: [ʃõ:ru] choro, [ʃí:ku] Chico, [ʃé:ga] chega, [ʃá:] chá, [ʃú:va] chuva, [ʃís:tu] xisto, [ʃaʃá:du] xaxado;
  - en algunas regiones de Brasil, cuando la *s* o la *z* van al final de sílaba, se agrega la semivocal [j] a la vocal anterior, de lo que resulta el archifonema /s/: [gá:jj] gás, [kapájj] capaz;
- f) palatal sonoro /ʒ/: se representa mediante las letras *g* ante *e, i* y *j* ante vocal.  
Ej.: [ʒí:ru] giro, [ʒé:ti] gente, [ʒibój:a] gibóia, [ʒé:ka] Jeca, [ʒá:ka] jaca, [ʒó:gu] jogo, [ʒuvẽtú:di] juventude.

### 1.2.3. Definición fonológica de las consonantes nasales españolas y portuguesas de Brasil

En las dos lenguas existen los mismos fonemas nasales /m, n, ɲ/ desde el punto de vista fonológico:

- |                        |   |
|------------------------|---|
| a) bilabial /m/:       | portugués: <i>mesa, maçã</i> .<br>español: <i>mamá, asomar</i> .        |
| b) linguoalveolar /n/: | portugués: <i>Nena, nada</i> .<br>español: <i>cana, nudo</i> .          |
| c) linguopalatal /ɲ/:  | portugués: <i>sonho, espanhol</i> .<br>español: <i>sueño, español</i> . |

Sin embargo, desde el punto de vista fonético, según el punto de articulación y los órganos que intervienen en su conformación, hay una diferencia entre las dos lenguas.

Los lingüistas españoles acostumbran dividir este grupo de sonidos en:

- 1) bilabial [m]
- 2) linguoalveolar [n]  
labiodental [ɱ]  
linguointerdental [ɳ]  
linguodental [ɲ]  
linguovelar [ŋ]  
linguopalatizado [ɲ]
- 3) linguopalatal [ɲ]

El fonema bilabial sonoro /m/ se produce únicamente en posición prenuclear: [mãmá] mamá, [márθo] marzo.

El fonema linguoalveolar /n/ presenta siete alófonos que describiremos a continuación:

- a) se realiza como linguoalveolar sonora [n] en los siguientes casos:
  - en posición silábica prenuclear: [kána] cana, [kóno] cono;
  - en posición silábica postnuclear y seguido de consonante alveolar o de vocal: [insoθjáβle] insociable, [únláðo] un lado, [onrãðo] honrado, [unéxe] un eje;
- b) se produce como bilabial sonora [m] en posición silábica postnuclear cuando va seguida de una consonante bilabial /b/, /p/ o /m/: [úm bás]o un vaso, [ém pjé] en pie, [úm máθ]o un mazo;
- c) se realiza el alófono labiodental sonoro [ɱ] cuando el fonema /n/ está ante la consonante labiodental fricativa sorda /f/: [iɲfáme] infame, [úɲ faról] un farol;
- d) se produce como linguointerdental sonora [ɳ] cuando al fonema /n/ le sigue una consonante interdental sorda /θ/: [ón θe] once, [lán θa] lanza;
- e) se produce como linguodental sonora [ɲ] cuando el fonema /n/ viene ante una consonante linguodental sorda /t/ o sonora /d/: [dónðe] dónde, [úɲdjénte] un diente;
- f) se realiza como palatalizada sonora [ɲ] cuando la /n/ va seguida por consonante palatal [ç] o [j]: [ún,çíko] un chico, [kón,ɟuxe] cónjuge;
- g) se produce como linguovelar sonora [ŋ] cuando el fonema /n/ va ante una consonante linguovelar sonora /g/ o sorda /k/: [mánçko] manco, [ónçgo] hongo.

Merece la pena mencionar que en Pernambuco, en la pronunciación del fonema linguopalatal sonoro /ɲ/, hay una pérdida en la oclusión prepalatal. Ello ocurre porque los pernambucanos nasalizamos demasiado las vocales que anteceden la consonante linguopalatal sonora [ɲ]: [iʃpãɲóu] espanhol.

Los lingüistas brasileños no hacen distinción entre la clasificación fonética y fonológica de las consonantes nasales. Éstas se realizan como:

- [m] – ante consonante bilabial: *pampa*, *bomba*;
- [n] – ante oclusiva apical: *cântico*, *onda*.
- [ɲ] – ante velar: *âncora*, *fungo*.

#### 1.2.4. Definición fonológica de los fonemas africados españoles

El español presenta dos consonantes africadas, desde el punto de vista fonético:

- a) linguopalatal sordo [ç], también representado por [tʃ]: [çíko] chico, [mucáço] muchacho;
- b) linguopalatal sonora [ɟ], también representado por [dʒ]: [kón,ɟuxe] conyuge, [ɟó] yo.

Este segundo es un alófono del fonema fricativo linguopalatal sonoro, /j/; que se produce como africado, cuando el fonema /j/ se encuentra precedido por una consonante lateral [l] o nasal [n], que por influencia de la consonante palatal amplían su zona de

articulación de contacto, resultando algo palatalizadas (Quilis y Fernández, 1997: 108-109). Lo mismo ocurre cuando /ʃ/ está en posición inicial.

Según A. Quilis, estos fonemas no existen en portugués, pero si tenemos en cuenta la pronunciación de las consonantes *t* y *d*, ante /i/ vocal o semivocal, realizada como africadas linguopalatales (fenómeno éste que está en expansión en Brasil), concluimos que se dan como alófonos de las oclusivas /t/ y /d/.

### 1.2.5. Definición fonológica de los fonemas líquidos laterales del español y del portugués

Desde el punto de vista fonológico, las dos lenguas presentan dos fonemas líquidos laterales:

- 1) linguopalatal /ʎ/
- 2) linguoalveolar /l/

Sin embargo, desde el punto de vista fonético, las dos lenguas presentan diferencias.

El español se divide en:

- a) linguopalatal sonora [ʎ]: [ʎáβe] llave, [káʎe] calle;

Esta linguopalatal lateral se distingue de la fricativa linguopalatal central en la dirección que adopta el paso del aire: mientras que en la lateral /ʎ/ el aire fonador sale por un lado, en la fricativa central /ʃ/ el aire sale por el centro de la cavidad bucal (A. Quilis y J. Fernández, 1997: 122).

En gran parte del mundo hispanohablante ya no se realiza la distinción entre la /ʎ/ y la /ʃ/, como consecuencia de la desaparición de la primera. A este fenómeno se le denomina “yeísmo”.

- b) linguoalveolar sonora [l]: se realiza así, cuando la *l* se encuentra en posición silábica postnuclear, seguido de vocal, de pausa o de cualquier consonante que no sea [t, d, θ]: [mál] mal, [el aʎre] el aire, [alfreðo] Alfredo, [púlpa] pulpa;
- c) linguointerdental sonora [ɭ]: este alófono se da cuando el /l/ está en posición silábica postnuclear ante fonema fricativo linguointerdental sordo /θ/: [káɭθáða] calzada;
- d) linguodental sonora [ɮ]: se produce así cuando /l/ está en posición silábica postnuclear ante consonante linguodental sorda /t/ o sonora /d/: [tóɮdo] toldo.

En portugués este fonema tiene dos posibilidades de realización:

- velar sonora [ɮ] o incluso diptongando en [ɮɨ], después de vocal: [maɮ] mal, [aɮto] alto;
- linguoalveolar [l], en los demás casos: [fíla] fila, [lá:du] lado.

El “yeísmo” también es un fenómeno presente en la lengua portuguesa de Brasil, en grupos sociales bajos, como por ejemplo algunos pueblos del Nordeste brasileño: [muiÉ] mulher, [kuiÉ] colher.

Otro alófono del fonema linguopalatal /ʎ/ del portugués brasileño es el /l/, que también se da sólo en estratos socioculturales bajos de muchos pueblos nordestinos: [mulÉ] mulher, [kulÉ] colher.

### 1.2.6. – Definición fonológica de los fonemas líquidos vibrantes

En español hay dos consonantes líquidas vibrantes:

- a) simple [r]: se produce así, en posición interior de palabra: [péro] pero, [káro] caro.
- b) Múltiple [r̄]: se produce como tal en principio de palabra, en posición medial, o precedida de las consonantes [n, l]: [toṙéro] torrero, [peṙo] perro, [enṙike] Enrique, [alṙeðeðor] alrededor.

En el portugués de Brasil hay cuatro alófonos posibles, según V. Masip (1998: 63):

- [r̄]: vibrante retroflexo sonoro (en algunas regiones de São Paulo y Minas, después de vocal): [póṙ :ta] porta;
- [r̄]: vibrante alveolar sonoro múltiple (en algunas regiones de Rio Grande do Sul, Paraná y Santa Catarina, en posición inicial absoluta, intervocálica o después de vocal): [ṙo :ja] rocha, [ká :ṙu] carro;
- [r̄]: vibrante uvular sonoro (en Rio de Janeiro, en posición inicial absoluta, intervocálica o tras vocal): [ṙó :ja] rocha, [ká :ṙu] carro;
- [R]: vibrante velar sonoro (uso general en todos los contextos, en posición inicial absoluta, intervocálica o tras vocal): [Ró :ja] rocha, [ká :Ru] carro.

El lingüista Mattoso Câmara consideraba que en portugués sólo había un fonema vibrante /r/, de realizaciones fuerte y débil, en posición intervocálica. Sin embargo, en su trabajo *Estrutura da língua portuguesa* (1970) considera la existencia de dos fonemas: /r/ y /rr/.

Celso Cunha (1986: 54-55) clasifica las vibrantes en /r/ y /r̄/, esta última como consonante velar, por ser así la pronunciación normal en Rio de Janeiro y en extensas partes de Brasil. Llama la atención sobre el hecho de que, en la pronunciación normal portuguesa, este fonema es una “vibrante ápico-alveolar múltiple”, realización que también aparece en Rio Grande do Sul y en otras partes no bien definidas de Brasil. Se produce también la realización de la “vibrante dorso-uvular múltiple” [r̄] (en el portugués popular de Rio de Janeiro y de otras zonas) y la “vibrante linguopalatal velarizada múltiple, [ṙ] la llamada “caipira”, característica de la región Norte de São Paulo y Sur de Minas Gerais.

Nelson Rossi (1963) clasifica, para el portugués de Bahía, las vibrantes múltiples en alveolar, retrofleja y uvular.

Quilis y Tavares (1961) hicieron un estudio de las vibrantes en el Nordeste de Brasil. Encontraron /r/, en posición intervocálica, o en los grupos /pr, br,.../, vibrante simple, con bastante tensión. Registraron también una fricativa velar sonora o sorda, indistintamente, en los contornos que pide [rr]; tras pausa, en posición inicial de palabra; sorda, ante consonante sorda, y sonora, ante consonante sonora o en posición intervocálica; y, finalmente, sonora o sorda, indistintamente, en posición final de palabra, ante pausa.

Este último estudio refleja perfectamente lo que ocurre con los lusohablantes pernambucanos.

## Bibliografía<sup>1</sup>

- Artés, José, 1994, *Ejercicios prácticos de pronunciación de español*, Madrid, SGEL.
- Cunha, Celso, 1986, *Gramática da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, FAE.
- Faraco, Carlos y Moura, Francisco, 1994, *Gramática*, São Paulo, Editora Ática.
- Masip, Vicente, 1998, *Gente que pronuncia bien - Curso de pronunciación española para brasileños*, Barcelona, Difusión.
- Masip, Vicente, 1998, *Fonética Espanhola para Brasileiros*, Recife, Sociedade Cultural Brasil Espanha.
- Masip, Vicente, 2000, *Fonologia e ortografia portuguesa - Um curso para alfabetizadores*, São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária Ltda.
- Olivé, Dolores, *Fonética para aprender español: pronunciación*, Madrid, Edinumen, 1999.
- Quilis, Antonio y Fernández, Joseph, 1997, *Curso de fonética y fonología española para estudiantes angloamericanos*, Madrid, SGEL.
- Quilis, Antonio, 1979, «Comparación de los sistemas fonológicos del español y del portugués» en *Revista Española de Lingüística*.
- Ramírez, María Vaquero, 1998, *El español de América I - pronunciación - Cuadernos de Lengua Española*, Madrid, Arco/ Libros, S.L..
- Sánchez, Aquilino y Matilla, J. A., 1998, *Manual práctico de corrección fonética del español*, Madrid, SGEL.
- Terra, Ernani, 1999, *Curso práctico de gramática*, São Paulo, Editora Scipione.

Adauto Félix da Hora  
Escola de Idiomas Cultura Latinoamericana, Recife-PE

---

<sup>1</sup> Muchas otras obras, además de las aquí presentadas, fueron leídas y a veces fichadas, principalmente materiales consultados en la red de ordenadores, pero decidimos incluir en la bibliografía solamente los títulos de referencia y aquellos que directa o indirectamente tuvieron más importancia.



# **Descripción axiológica de la terminología financiera del español y su equivalencia en portugués<sup>1</sup>**

Ángel Felices Lago

## **1. Introducción**

**E**s sorprendente el poco desarrollo que ha tenido la axiología aplicada a los fenómenos lingüísticos durante la expansión de la lingüística moderna en todas sus versiones (estructuralista, generativista, etc.). Sin embargo, en esta última década se ha empezado a profundizar en su estudio, pese a que pocos han sido los autores dedicados a este tema (*cf.* referencias de Kreszowski; Felices Lago; Pauwels y Simon-Vandervergen). La mayor parte de los estudios realizados se han circunscrito al marco de la corriente conocida como Lingüística Cognitiva y, de manera más específica, a la versión denominada Teoría de la Metáfora y la Metonimia.

La lingüística axiológica puede definirse como una subdisciplina derivada de la lingüística aplicada que hunde sus raíces en la filosofía de los valores del primer tercio del

---

<sup>1</sup> Este estudio se basa en el análisis de un corpus de términos financieros del español. La terminología equivalente en portugués se ha incluido con la finalidad de facilitar la comprensión del lector en esa lengua. Aun cuando no se trate formalmente de un estudio comparado entre español y portugués, al suministrar equivalencias en el segundo idioma se detectan algunas diferencias dignas de comentarse, sobre todo en lo que respecta a los distintos niveles de penetración de los préstamos del inglés en ambas lenguas.

siglo XX y en la labor de diversas ramas de la psicología y la pedagogía. En síntesis, el objetivo último de esta disciplina sería llegar a comprender la codificación de los valores en el lenguaje y en las diferentes lenguas, así como sus implicaciones en la comunicación intercultural y en el análisis discursivo.

Entre las contribuciones más valiosas para el desarrollo de la axioemática o axiología lingüística destaca especialmente la de T. P. Krzeszowski (1990, 1993, 1997), que ha sido el precursor de estos estudios en el último tramo del siglo. Las razones de esta afirmación se explican del siguiente modo:

- A) Defiende con acierto, desde la teoría semántica cognitiva, que una descripción adecuada de una lengua debe incluir los valores como elemento clave en los procesos de categorización y en los eventos cognitivos de toda especie.
- B) Desarrolla algunos conceptos esenciales e innovadores que ayudan a entender la trascendencia del componente axiológico:
  - Integración del parámetro axiológico en los modelos cognitivos idealizados (ICMs) de Lakoff y Johnson.
  - Enunciación del llamado *principio axiológico*: “*Words have a tendency to be axiologically loaded with ‘good’ or ‘bad’ connotations in proportion to the degree of the human factor associated with them*”. [Las palabras tienden a inclinarse axiológicamente hacia el polo positivo o negativo en función del grado de factor humano asociado con ellas]
  - Enunciación del concepto de carga axiológica.
  - La metaforización refuerza la carga axiológica de los conceptos o activa la carga axiológica latente.
- C) Establece conexión entre el esquema PLUS/MINUS y el esquema de la ESCALA (eje horizontal) y entre el esquema UP/DOWN y la gran cadena del ser y la jerarquía axiológica. No debe olvidarse la interacción de ambas y que supone el fundamento experiencial del dominio de los valores.
- D) Articula la imbricación del esquema Positivo/Negativo (PLUS/MINUS) en los esquemas de imágenes preconceptuales.
- E) propone la matriz axiológica fundamental (FAMA), superesquema esencial para entender la relación axiológica entre dos entidades.

En el marco de la corriente cognitiva se han ofrecido algunos trabajos muy notables desde Bélgica. Merecen destacarse dos de los autores antes citados (Simon-Vandenberg, 1995; Pauwels y Simon-Vandenberg, 1993 y 1995). Ambos lingüistas trabajan juntos y analizan el papel que desempeña el parámetro axiológico en la motivación de las metáforas de acción lingüística. Asimismo, estudian la fundamentación experiencial de las metáforas que expresan juicios de valor y en relación con los diversos esquemas de imágenes. Incluyen también la imbricación de los elementos socio-culturales en la génesis de los juicios de valor.

Finalmente, nuestra propia contribución a la lingüística axiológica se ha inspirado inicialmente en las ideas de T.P. Krzeszowski. En Felices Lago (1991) ofrecemos una síntesis panorámica y esquemática de las figuras y escuelas que han sido especialmente

sensibles al estudio de este tema a lo largo de los tiempos. En este sentido, se realiza un análisis crítico exhaustivo de las diversas clasificaciones de valores efectuadas desde diversas disciplinas. Los aspectos más relevantes del estudio inicial se pueden resumir del siguiente modo:

- A) Nuestro sistema de análisis emana de la combinación de análisis lexemáticos inductivos y su aplicación al componente lexicón de la Gramática Funcional de Simon C. Dik a través del Modelo Lexemático Funcional (MLF) (cf. Martín Míngorance, 1987, 1990 y 1995).
- B) Se intenta comprender el alcance del parámetro axiológico en el lenguaje, realizando, en primer término, un estudio sobre la naturaleza del mismo y efectuando la descomposición de los elementos que lo integran.
- C) Se diseño de una fórmula axiológica que se pueda integrar en los marcos predicativos que forman el lexicón verbal (y otros dominios léxicos) de la lengua.
- D) Se diseño del mapa axiológico completo de los adjetivos que expresan emociones y conducta en la lengua inglesa.

En contribuciones posteriores (cf. Felices Lago 1992, 1994, 1996 y 1997) hemos iniciado el desarrollo de la aplicación de la axioemática al campo lexicográfico y a diferentes áreas de lo que se conoce como lenguas para fines específicos. La finalidad no es otra que desarrollar un mapa axiológico aplicado a los diferentes tipos de discurso que integran lo que se conoce como lenguaje económico-empresarial (primer paso para el análisis de otros tipos de discurso).

## 2. Análisis del corpus

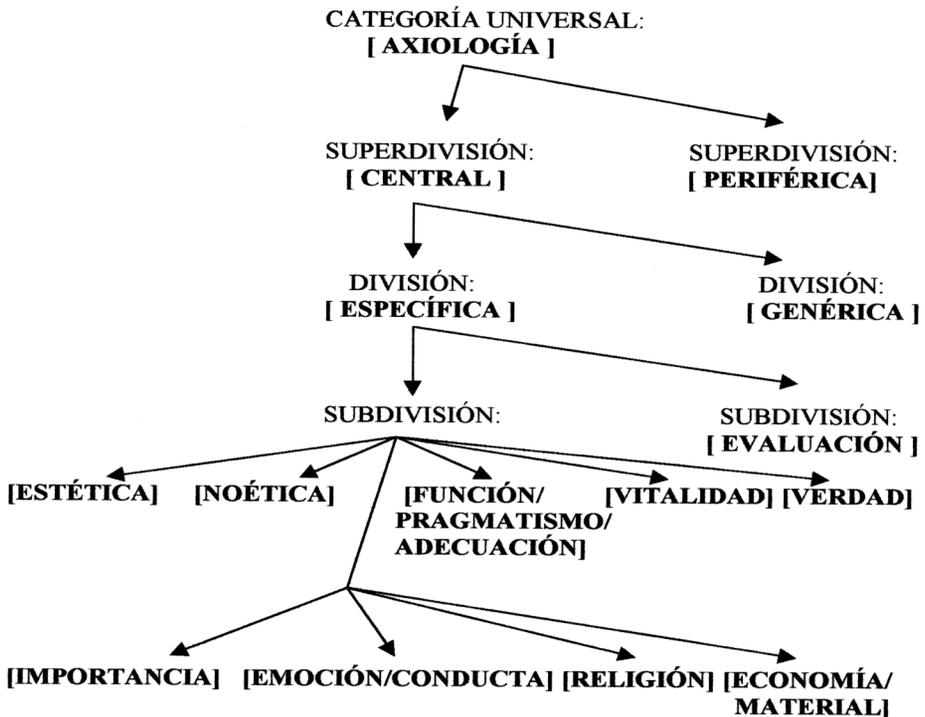
En este estudio ofrecemos los resultados de la aplicación de nuestro análisis axiológico a los términos, conceptos y expresiones recogidas en el *Diccionario de términos financieros y de inversión* (cf. F. Mochón Morcillo y R. Isidro Aparicio, 1995). Asimismo, podremos contrastar las similitudes y contrastes en la proyección axiológica sobre la terminología bancaria y financiera entre el español y el portugués con la ayuda del *Dicionário de termos financeiros e de investimento* (cf. Downes, J. & Goodman, J.E., 1993 [Edición en lengua portuguesa]). Tanto en un caso como en otro intentaremos dar respuesta a una serie de preguntas apriorísticas:

- ¿Hasta qué punto la terminología financiera es sensible a las escalas de valores más conocidas?
- Si las finanzas y la axiología tienen un punto de conexión, ¿qué valores pueden considerarse como los más relevantes y en qué orden de importancia?
- ¿Qué conclusiones pueden extraerse de esa conexión?
- La adopción masiva de préstamos del inglés en este ámbito terminológico, ¿se hace para dar más valor o prestigio al concepto designado o se trata simplemente de “pereza” a la hora de buscar equivalencias en castellano?

La réplica adecuada a estas cuestiones serviría para alcanzar algunos de los objetivos planteados en el proyecto de investigación que estamos desarrollando desde hace un lustro y que se denomina *La codificación de los valores en los géneros que caracterizan el idioma empresarial* (cf. Felices Lago 1994).

Nuestra clasificación del parámetro axiológico (las categorías del ámbito superior) se ha diseñado inicialmente para estructurar las unidades léxicas de la lengua general común (cf. figura 1), pero los datos recogidos demostrarán que los términos y expresiones financieras también pueden incluirse en las mismas subdivisiones de la escala “bueno-malo”, con excepción de una serie de cambios mínimos. Esta clasificación es el resultado de un análisis lexemático-funcional exhaustivo (cf. Felices Lago, 1997) y de la compilación de un lexicón onomasiológico en preparación: *Dictionary of the axiological parameter English/Spanish: Adjectives*. La ordenación propuesta (cf. Felices Lago 1991) ha partido del análisis y síntesis de contribuciones precedentes en el ámbito de la filosofía (Scheler, Ortega y Gasset, Tischner o Louis Lavelle), la psicología (Rokeach, Plutchik o Morris), pedagogos (Marín Ibáñez o Götler) y lingüistas (Bally, Stati o Krzeszowski).

FIGURA 1: CLASIFICACIÓN DEL PARÁMETRO AXIOLÓGICO



El corpus objeto de estudio se ha extraído fundamentalmente del diccionario de terminología financiera en español antes citado (*cf.* Mochón Morcillo e Isidro Aparicio, 1995) que contiene en torno a 2.150 entradas léxicas. De este conjunto, se han detectado 524 entradas [24'3%] susceptibles de integrarse en la escala de valores que hemos elaborado. Ahora bien, las unidades del corpus finalmente seleccionadas son las que se relacionan con las clasificaciones axiológicas existentes a diversos niveles: literal, metafórico o simbólico. Esta decisión no excluye otras asociaciones de significado posibles y legítimas, si bien nuestro criterio se fundamenta en la evidencia y clara justificación de los significados e ideas asociadas con este corpus. Se han incluido también los términos referidos a acontecimientos percibidos por la mayor parte de los especialistas como “axiológicamente sensibles”, aun cuando esos términos no aparezcan normalmente como entradas léxicas en un diccionario axiológico de carácter general.

Con los criterios manejados, en torno a un 25% de las entradas del diccionario se puede considerar como axiológicamente sensible, lo cual se puede calificar no sólo como un resultado sorprendente sino también como una clara demostración de la motivación emotiva y axiológica de un grupo considerable de modismos, expresiones o términos financieros en función de las escalas de valores más o menos sistematizadas en nuestra sociedad. Esta afirmación choca frontalmente con la creencia popular de que la terminología técnica o científica suele ser siempre un reflejo de la realidad “objetiva” y que, por lo tanto, escapa a los procesos afectivos y subjetivos que condicionan la lengua general común.

### **Distribución de las entradas entre las divisiones axiológicas:**

(Para una observación detallada de la distribución de las entradas, véase el apéndice)

- 1.- ECONOMÍA/MATERIAL: (Ganancias y beneficios/ Pérdidas, gravámenes y escasez; Propiedad; Ahorros/Deudas; La especulación y otras conductas impropias en el mundo financiero; Gratuidad): 168 = 32%
- 2.- FIABILIDAD Y SEGURIDAD/RIESGO: 78 = 14,8%
- 3.- PRESTIGIO/IMPORTANCIA: (Genérico; Aristocracia; Liderazgo; Humanidades y Religión; Riqueza Simbólica): 52 = 9,8%
- 4.- ARRIBA ES BUENO/ ABAJO ES MALO: 49 = 9,3%
- 5.- ADECUACIÓN A LAS NORMAS Y EQUILIBRIO/ DESEQUILIBRIO: 27 = 5%
- 6.- VERDAD/LEGALIDAD FRENTE A FALSEDAD/ ILEGALIDAD: 26 = 4,8%
- 7.- COOPERACIÓN/ UNIÓN FRENTE A CONFLICTO/ DIVISIÓN: 26 = 4,8%
- 8.- LIBERTAD/ FALTA DE LIBERTAD : 21 = 4%
- 9.- VITALIDAD (FORTALEZA, DURACIÓN) FRENTE A DEBILIDAD: 21 = 4%
- 10.- ATAQUE/DEFENSA: 15 = 2,8%
- 11.- REFERENCIAS EXÓTICAS Y MISTERIOSAS: 11 = 2%
- 12.- EVALUACIÓN (POSITIVA/NEGATIVA): 11 = 2%

- 13.- FUNCIONALIDAD/PRAGMATISMO: 10 = 1,9%  
 14.- HEDONISMO: 6 = 1,1%  
 15.- ESTÉTICA/HIGIENE: 5 = 0,9%  
 16.- AFECTO/AVERSIÓN: 3 = 0,5%  
 17.- FACILIDAD/DIFICULTAD: 3 = 0,5%  
 18.- RECOMPENSA/CASTIGO: 1 = 0,2%

El desglose y la ubicación de los términos en función de los parámetros axiológicos considerados sirven para mostrar claramente cómo una serie de conceptos de raíz axiológica (la pérdida y el beneficio, la seguridad y el riesgo, la importancia, la verdad y el engaño o la cooperación y la eficacia) están profundamente ligados a esta esfera terminológica. Esto supone, además, la evidencia de que ciertos grupos de términos están íntimamente vinculados con la manera en que percibimos y filtramos la realidad. Así, el volátil mundo financiero con su corolario de pérdidas y ganancias agita nuestras emociones y afecta con frecuencia la manera en que se desarrollan los semas que otorgan sentido a los términos respecto a una escala ideal «bueno-malo» (parámetro axiológico).

### **La naturaleza axiológica de los préstamos financieros del inglés**

Cantidad total de préstamos lingüísticos respecto al corpus global: 294, [13,6%]

Cantidad total de préstamos del inglés: 265, [12,3%]

En líneas generales, el número de términos procedentes del inglés es muy elevado en este corpus (13,6%). Si bien el número de entradas de lenguas diferentes del inglés supone una cantidad irrelevante (1%, aproximadamente), al menos resulta significativo el hecho de que dos tercios (0,7%) procedan de las lenguas clásicas (latín y griego). En cuanto a las altas cifras de préstamos del inglés, se puede afirmar que, a pesar de la relevancia del dato, no se puede establecer una conexión con una motivación propiamente axiológica. En cambio, sí se encuentran razones concluyentes en el dinamismo y en la aplastante influencia que ejercen los países de habla inglesa en el mundo financiero, sin olvidar la brevedad, originalidad y expresividad de los términos acuñados en inglés. Estos se introducen con gran rapidez en nuestros mercados financieros y comportan, además, una precisión terminológica tan ajustada que los hombres de negocios y los expertos financieros no logran crear alternativas que sean a la vez aceptables y competitivas.

Al comparar el corpus seleccionado del diccionario de términos financieros y de inversión del español con los conceptos equivalentes en lengua portuguesa (*cf.* Downes, J. y Goodman, J.E., 1991, y otros diccionarios de uso general) se observa que los préstamos crudos del inglés han penetrado el portugués con mayor intensidad que el español, sobre todo en lo que se refiere a las expresiones de naturaleza u origen metafórico. En los ejemplos que siguen puede comprobarse cómo la lengua española ha traducido una serie de expresiones que el portugués ha preferido dejar en su lengua original.

## 1.- Expresiones de origen aristocrático:

Español	Portugués
Caballero blanco	White Knight
Caballero gris	Grey Knight
Caballero negro	Black Knight
Joyas de la corona	Crown jewels

## 2.- Expresiones que simbolizan riqueza:

Español	Portugués
Acción de oro	Golden share
Paracaídas dorado	Golden parachute
Esposas doradas	Golden handcuffs

## 3.- Otras expresiones relacionadas con la religión, el engaño, la estrategia de ataque y defensa o lo misterioso y exótico:

Español	Portugués
Ángel Caído	Fallen Angel
Adquisición furtiva	Creeping tender offer
Punto de ruptura	Breakout
Defensa come-cocos	Pac-man defence
Píldora envenenada	Poison pill
Triple hora bruja	Triple witching hour
Abrazo del oso	Bear hug

## Conclusiones

Los resultados del análisis mostrado en las páginas precedentes sólo son un botón de muestra de un proyecto de investigación de un grupo de profesores de lenguas para fines específicas en el área de Ciencias Económicas y Empresariales de las universidades de Almería y Granada. El título y el objetivo del proyecto se funden en una misma definición: *Análisis y codificación de los valores en las áreas temáticas del discurso empresarial*.

Evidentemente, un conjunto de investigaciones similares a la expuesta en este estudio servirán para demostrar un principio fundamental: los diferentes tipos de discurso especializado no sólo se sirven de los valores ya reconocidos y sus escalas en un plano general, sino que también generan sus propios valores, confiriéndoles un carácter preeminente. Así pues, los *beneficios* frente a las *pérdidas*, la *seguridad* frente al *riesgo* o las metáforas de carácter orientativo como *arriba es bueno, más es mejor y abajo es malo, menos es peor* no suelen especificarse en las clasificaciones generales de valores. Por lo tanto, llegar a describir el mapa completo de los axioemas (unidades que comportan valor) más destacados en el ámbito de la terminología financiera puede servir para desvelar los procesos conscientes e inconscientes que residen en la creación y utilización de este tipo de terminología, sin olvidar tampoco la utilidad que un “mapa” de estas características puede ofrecer tanto al lingüista como al investigador de mercados.

Por otra parte, las equivalencias en lengua portuguesa de los términos financieros descritos sirven para comprobar que tanto el español como el portugués han desarrollado mecanismos literales y metafóricos muy parecidos a la hora de plasmar los valores en este ámbito terminológico, si bien en portugués hay una cierta tendencia a no traducir las expresiones metafóricas del inglés relacionadas con símbolos de aristocracia, riqueza o humanidades.

## Bibliografía

- Downes, J. y Goodman, J.E., 1991, [3ª edición], *Dictionary of Finance and Investment Terms*, Nueva York, Barron's. [Edición en lengua portuguesa, 1993, *Dicionário de termos financeiros e de investimento*, São Paulo, Nobel].
- Felices Lago, Ángel, 1991, *El componente axiológico en el lenguaje. Su configuración en los adjetivos que expresan emociones y conducta en la lengua inglesa*, Tesis Doctoral, Granada, Universidad.
- , 1992, "The Integration Process of the Evaluation Classeme in a Dictionary", *Proceedings from the IV Congress of EURALEX*, Barcelona, VOX-Biblograf, pp. 349-358.
- , 1994, "El análisis axiológico de los discursos característicos del inglés empresarial: diseño de una línea metodológica apropiada", *Colección Idiomas para Fines Específicos, A Practical Approach/ Un Enfoque Práctico*, Volume II, Ana Gimeno Sanz (ed.), Valencia: Universidad Politécnica, pp. 39-56.
- , 1996, "Axioematic Analysis of Brand Names in English: A Semantico-Pragmatic Approach to Branding", *Multilingualism in Specialist Communication (Proceedings of the 10th European Symposium on Language for Special Purposes)*, Vol. II, Gerhard Budin (ed.), Vienna, IITF/Infoterm, pp. 991-1010.
- , 1997, "The Integration of the Axiological Classeme in an Adjectival Lexicon Based on Functional-Lexematic Principles", *A Fund of Ideas: Recent Developments in Functional Grammar*, C.S. Butler, J.H. Connolly, R.A. Gatward, R.M. Vismans (eds.), Amsterdam, IFOTT.
- Krzeszowski, Tomasz P., 1990, "The Axiological Aspect of Idealized Cognitive Models", *Meaning and Lexicography*, J. Tomaszczyk & B.Lewandowska (eds.), Amsterdam, John Benjamins, pp.135-165.
- , 1993, "The Axiological Parameter in Preconceptual Image Schemata", *Conceptualizations and Mental Processing in Language*, R.A. Geiger & B. Rudzka-Ostyn (eds.), Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 307-330.
- , 1997, *Angels and Devils in Hell. Elements of Axiology in Semantics*, Varsovia, Energeia.
- Martín Mingorance, Leocadio, 1987, "Clasematics in a Functional-Lexematic Grammar of English", *Actas del X Congreso Nacional de la A.E.D.E.A.N.*, Zaragoza, A.E.D.E.A.N., pp. 377-382.

- , 1990, “Functional Grammar and Lexematics in Lexicography”, *Meaning and Lexicography*, J.Tomaszczyk & B. Lewandowska Tomaszcyk (eds.), Amsterdam, John Benjamins, pp. 227-253.
- Michaelis*. Diccionario monolingüe del portugués, en línea y accesible a través de internet
- Mochón Morcillo, Francisco e Isidro Aparicio, Rafael, 1995, *Diccionario de términos financieros y de inversión*, Madrid, McGraw-Hill.
- Pauwels, Paul y Simon-Vandenberg, Anne Marie, 1993, “Value Judgment in the Metaphorization of Linguistic Action”, *Conceptualizations and Mental Processing in Language*, R.A.Geiger & B.Rudzka-Ostyn (eds.), Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 331-367.
- , 1995, “Body Parts in Linguistic Action: Underlying Schemata and Value Judgments”, *By Word of Mouth: Metaphor, Metonymy and Linguistic Action in a Cognitive Perspective*, L. Goossens, P. Pauwels et alii (eds.), Amsterdam, John Benjamins, pp. 35-70.
- Simon-Vandenberg, Anne Marie, 1995, “Assessing Linguistic Behaviour: A Study of Value Judgements”, *By Word of Mouth: Metaphor, Metonymy and Linguistic Action in a Cognitive Perspective*, L. Goossens, P. Pauwels et alii (eds.), Amsterdam, John Benjamins, pp. 71-123.

## Apéndice

Distribución temática de los términos financieros del español y del portugués sujetos al parámetro axiológico.<sup>2</sup>

La utilización del asterisco (\*) significa que hay al menos dos asociaciones de significado axiológico muy bien delimitadas y que, consecuentemente, la misma entrada léxica se incluye en dos secciones diferentes.

Las equivalencias en portugués de las acepciones principales de las entradas léxicas del diccionario de Mochón y Morcillo se colocan en cursiva y entre corchetes. El símbolo [-] significa que no se ha encontrado ninguna equivalencia de los términos en español en las fuentes consultadas y disponibles de la lengua portuguesa.

Las entradas que aparecen en el apartado “*Terminología de origen axiológico*” no se han contabilizado como referencias axiológicas. Se refieren a términos que poseían originalmente una naturaleza axiológica, pero que en la actualidad su uso en el ámbito terminológico financiero se refiere a conceptos técnicos o especializados sin ninguna implicación valorativa.

---

<sup>2</sup> Quiero expresar mi gratitud a Paulo de Holanda Morais, ya que su ayuda ha sido inestimable para encontrar equivalencias en portugués de los términos del corpus seleccionado más allá de las fuentes consultadas o disponibles.

## 1.- Economía/material

### 1.1.- Ganancias y beneficios/pérdidas, gravámenes y escasez

-*Positivo*: beneficio [*lucro*] (14 entradas); realización de beneficios [*lucros*] (reparto de-; toma de-; realización de-); contrapartida [*contrapartida*]; counterparty [-]; desgravación [*desgravamento*] fiscal; desgravar [*desagrar*]; dividendo [*dividendo*] (6 combinaciones); ganancia [*ganho*] de capital; plusvalía [*ganhos de capital*] (-teórica); productividad [*produtividade*] (-marginal; -media; -del trabajo); capital productivo [*produtivo*]; rendimiento [*rendimento*] (9 entradas); rentabilidad [*rentabilidade*] (8 entradas); superávit [*superávit*] de la balanza comercial (-de la balanza por cuenta corriente; -de la balanza de pagos); ventaja [*vantagem*] comparativa; yield [*rendimento*](-to call; -to put).

-*Positivo/negativo*: cuenta de pérdidas y ganancias [*perdas e lucros*]; todo o nada [*all or none*].

-Terminología de origen axiológico (positiva o negativa): imposición [*tributação*]; impuesto/s [*imposto*] (19 entradas); interés [*juros*] (6 entradas); periodo de carencia [*periodo de carência*].

-*Negativo*: bancarrota [*falência*]; déficit [*déficit*] presupuestario (-público cíclico; -público estructural; -público primario); política de empobrecer a tu vecino [*empobrecer*]; escasez [*escassez*]; mercado estrecho [*limitado*]; gravamen [*gravame*]; deseconomías [*deseconomias*] de escala (-externas); minusvalía [*perda de capital*]; racionamiento [*acionamento*] del crédito; recesión [*recessão*]; suspensión de pagos [*suspensão de pagamentos*].

### 1.2.- Propiedad

-*Positivo*: antimonopolio [*antitruste*]; capital [*capital*] (8 entradas); socio capitalista [*capitalista*]; patrimonio [*patrimônio*] (-bruto; -neto); renta [*renda*] (11 entradas).

-*Negativo*: cártel [*cartel*]; duopolio [*duopólio*]; duopsonio [*duopsônio*]; embargo [*embargo*]; monopolio [*monopólio*]; competencia monopolista [*monopolista*]; beneficio monopolístico [*monopolista*] (renta-); monopsonio [*monopsônio*] oligopolio [*oligopólio*]; oligopsonio [*oligopsônio*].

### 1.3.- Ahorros/deudas

-*Positivo*: ahorro [*poupança*] a la vista (-a plazo; -bancario); caja de ahorros [*poupança*];

-*Negativo*: agujeros negros [*buracos negros/ sem fundo*]; deuda [*dívida*] (11 entradas); endeudamiento [*endividamento*] (ratio de-); fallido [*inadimplemento*]; \*moroso [*mau pagador*] (accionista-).

### 1.4.- La especulación y otras conductas impropias en el mundo financiero

-*Negativo*: agio [*ágio*]; agiotaje [*agiotagem*]; agiotista [*agiota*]; bear [*especulador pessimista*]; \*bear raid [*bear raid*] envilecer [*aviltar*]; especulación

[*especulação*]; especulador [*especulador*]; burbuja especulativa [*especulativa*]; dinero especulativo [*empréstimos de curtíssimo prazo*]; \*fraude fiscal [*fraude*]; \*manipulación [*manipulação*]; \*moroso [*mau pagador*]; \*tiburón [*investidor agressivo*]; usura [*usura*].

### 1.5.- Gratuidad

-*Positivo*: exención [*isenção*]; actividades exentas [*isentas*]; exonerar [*exonerar*]; acción gratuita [*gratuita*]; sin gastos [*sem gastos*].

## 2.- Fiabilidad y seguridad frente al riesgo

-*Positivo*: afianzamiento [*garantia*]; aval [*aval*] (-del estado); antidilución [-]; colocación asegurada [*segurada*]; asegurador [*segurador*] (banco-; sindicato-); aseguramiento [*asseguração*] (acuerdo de-; -de una emisión; comisión de-); asegurar [*assegurar*]; avalista [*avalista*]; cobertura [*cobertura; hedge*] (12 entradas); venta cubierta [*coberta*]; custodia [*custódia*] (comisión de-; gastos de-); dinero fiduciario [*fiduciário*] (circulación-/a); coeficiente de garantía [*garantia*] (cláusula de salvaguardia de-; depósito de-; fondo de- de depósitos; préstamo con-; sindicato de-; sociedad de-recíproca); obligación garantizada [*garantida*]; previsión [*reserva*] (-bursátil); cláusula de protección [*compromisso*]; bono protegido [*protegido*]; cláusula de salvaguardia de garantía [-de *não-constituição de garantias reais*]; solvencia [*solvência*] (calificación de-; ratio de-).

-*Terminología de origen axiológico*: seguro [*seguro*] (de cambio); trust [*truste*]; trustee [*trustee*]

-*Negativo*: exposición [*exposição*]; cláusula de insolvencia cruzada [*insolvência*]; riesgo [*risco*] (27 entradas); risk [*risco*] (*at-; settlement-; transaction-*).

## 3.- Importancia (prestigio) frente a insignificancia

### 3.1.- En general

-*Positiva*: punto básico [*básico; base*]; análisis fundamental [*fundamental*]; teoría de la preferencia [*preferência*] por la liquidez; tipo de interés preferencial [*preferencial*]; Preferente [*preferencial*] (acción-; acreedor-; derecho de suscripción-; deuda-); prelación [*prioridade*]; bono de primera clase [-*classificada com triplo A ou duplo A*]; acción privilegiada [*preferencial*].

- *Referencia positiva, pero percepción social negativa*: Información privilegiada [*privilegiada*].

-*Terminología de origen axiológico*: Mercado primario [*primário*]; Principal [*principal*] (-nocional).

-*Referencia negativa [carencia de importancia]*: subordinada [*subordinada*] (acción-; deuda-; obligación-); subsidiaria [*subordinada*] (acción-; crédito-);

-*Terminología de origen axiológico*: marginal [*marginal*] (9 entradas); mercado secundario [*secundário*]; residual [*residual*] (valor-; vida-).

### 3.2.- Liderazgo

-*Positiva*: toma de control [*aquisição de uma sociedade por outra*]; comisión de dirección [*gerenciamento*]; director [*diretor*] (banco-; banco co-; -de emisión; -principal); socio fundador [*fundador*]; jefe [*gerente*] de fila; *lead managerj* [*lead manager*]; sociedad matriz [(*sociedade*) *controladora*]; sociedades rectoras [*Comissão*] de la Bolsa de Valores; Consejo Superior de Bolsas [*Comissão*].

### 3.3.- Aristocracia

-*Positiva*: caballero blanco [*white knight*]; \*\*defensa joyas de la corona [*crown jewels*].

-*Negativa*: caballero gris [*grey knight*]; caballero negro [*black knight*]; riesgo soberano [*soberano*].

### 3.4.- Riqueza simbólica

-*Positiva*: acción de oro [*golden share*]; paracaídas dorado [*golden parachute*]; esposas doradas [*golden handcuffs*]; diamante [*diamante*]; \*\*\*defensa joyas [*jewel*] de la corona; riqueza [*riqueza*].

-*Terminología de origen axiológico*: tesoro [*tesouro*] (bono del-; deuda del-; fond-; letras del-; pagarés del-).

-*Negativa*: bono basura [*título de alto risco*].

### 3.5.- Literatura/historia/religión

-*Positiva*: \*bonos aladino [*obrigações Alladin*]; bonos Rembrandt; bonos Samurai; bonos Shogun; bonos *Yankee*.

-*referencia positiva, pero percepción social ambigua*: \*paraíso [*paraíso*] fiscal.

-*Negativa*: \*Ángel caído [*Fallen Angel*]

## 4.- Arriba es bueno/ abajo es malo

(La afirmación que encabeza este apartado suele ser cierta en el mundo financiero, pero sólo como una tendencia general. La mayor parte de las entradas aquí recogidas pueden ser axiológicamente ambivalentes dependiendo de la situación o del contexto financiero)

-*Positiva* [*ARRIBA*]: alcista [*otimista; altista*] (bono-; *spread*-; mercado-); alza [*alta*] de cotizaciones; \*apreciación [*valorização*]; bono ascendente [*step up*]; *boom* [*boom*]; \*crecimiento [*crecimento*] económico: expansión [*expansão*]; impuesto progresivo [*progressivo*]; recuperación [*revigoroamento*]; \*revaluación [*revalorização*]; subida [*revigoroamento*] técnica.

-Negativa [ABAJO]: \*Ángel caído [*Fallen Angel*]; baja [*baixa*]; bajista [*pessimista*] (bono-; *spread*-; mercado-); \*black friday [*sexta-feira negra*]; crack bursátil [*craque*]; crash [*quebra*]; bono declinante [*step down*]; \*depreciación [*depreciação*]; depresión [*depressão*]; \*devaluación [*desvalorização*]; dilución [*diluição*]; (-total del beneficio por acción); goteo [*gotejamento*]; impuesto regresivo [*regressivo*]; suelo [*solo*] (-de cabeza y hombros;-doble); tocar fondo [*tocar fundo*].

-Positiva [ABAJO]: deflación [*deflação*].

-Negativa [ARRIBA]: inflación [*inflação*] (7 entradas); \*sobreevaluación [*sobrestimação*]; techo [*cima*] (-de cabeza y hombros; -/s dobles); tocar techo [*tocar o extremo*].

## 5.- Adecuación a las normas y equilibrio frente a desequilibrio

-Positiva: acuracidad [*acurácia*]; ajuste [*ajuste*] (-de precios...; -estacional; - por periodificación); armonización [*harmonização*] fiscal; compensación [*compensação*] bancaria (-de órdenes); sociedad de \*contrapartida [*especialista no mercado de balcão*]; presupuesto equilibrado [*equilibrado*]; equilibrio [*equilíbrio*] (-financiero; punto de-); panel de subasta estándar [*padrão*]; distribución normal [*normal*]; competencia perfecta [*perfeita*]; mercado perfecto [*perfeito*]; ponderación [*ponderação*]; regularización [*regulamento*] (-contable; -de balances); regulation A [*regulamento A*].

-Negativa: asimetría [*assimetria*]; desregulación [*desregulamentação*]; mercado desregulado [*mercado de balcão*]; fallos [*falhas/buracos (do mercado)*] del mercado; incumplimiento [*inadimplemento*].

## 6.- Verdad/legalidad frente a falsedad/ ilegalidad

-Positiva: antidumping [*antidumping*]; dinero de curso legal [*legal*] (dinero-; opinión-); cobertura natural [*natural*]; activo real [*real*] (rentabilidad-; tipo de interés-); transparencia [*transparência*] (-fiscal); transparente [*transparente*] (sociedad-).

-Negativa: cobertura artificial [*artificial*]; colusión [*colusão*]; competencia desleal [*desleal (concorrência)*]; dumping [*dumping*]; activo ficticio [*fictício*] (capital-); \*fraude [*fraude*] fiscal; adquisición furtiva [*creeping tender offer*]; ilusión [*ilusão*] monetaria; \*manipulación [*manipulação*]; activo negro [*sujo*] (dinero-); activo oculto [*oculto*]; economía sumergida [*informal*].

## 7.-Cooperación/ unión frente a conflicto/ división

-Positiva: alianza [*aliança*] (-estratégica); apoyo [*sustentação*] (carta de-; compra de- al mercado); consorcio [*grupo; pool*] (-bancario); derecho comunitario [*comunitário*];

obligación participativa [(*obrigação*) *participativa*]; crédito de mutuo respaldo [(*crédito*) *de mútuo respaldo*]; solidario/a [*solidário/a*] (acción-; acreedor-); sinergia [*sinergia*] (-financiera); soporte [*suporte*].

-*Terminología de origen axiológico*: cooperativa [*cooperativa*] (-de crédito); participación [*participação*] (-de fondo de inversión; -hipotecaria); sociedad [*sociedade*] (18 entradas); unión [*união*] aduanera (-económica y monetaria europea).

-*Negativa*: escisión [*cisão*]; valor de fragmentación [*break up*]; teoría de la opinión contraria [*lote fracionário*]; protesta [*protesto*]; quebranto [*prejuízo*]; quiebra [*falência*]; ruptura [*breakout*] (hueco de-; punto de-);

## 8.- Libertad frente a falta de libertad

(La libertad económica frente al proteccionismo puede considerarse como axiológicamente ambivalente en función de la ideología o la situación económica específica)

-*Positiva/Negativa*: emisión abierta [*lançamento*]; emisión cerrada [*fechamento*]; tipo de cambio fijo [*fixo*]; tipo de cambio flexible [*flutuante*]; free rider [*free rider*]; freno [*freio*] fiscal; liberada [*liberada*] (emisión- [*scrip*]; acción- [*paid-up*]); comercio liberalizado [*livre*]; liberalización de los movimientos de capital [*liberalização*]; grados de libertad [*liberdade*] (-de competencia; -de entrada); flotación libre [*livre*] (-competencia; -comercio; sistema de tipo de cambio-); acción no liberada [*não realizável*].

-*Negativa*: evasión [*evação*] de capitales (-fiscal).

## 9.- Vitalidad (fortaleza, duración) frente a debilidad

-*Positiva*: creador [*negociador*; *especialista*] de mercado; \*crecimiento [*crescimento*] económico; firme [*firme*]; cotización en firme [*firme*] (operaciones-); índice de fuerza [*força*] relativa; inmunización [*imunização*] (delta-); poder [*poder*] adquisitivo (-de mercado).

-*Positiva/Negativa*: perpetuo/a [*perpétua*] (bono-; deuda-; obligación-).

-*Terminología de origen axiológico*: vida [*vida*] media de una obligación (-residual).

-*Negativa*: hueco de agotamiento [*exaustão*]; divisa débil [*fraca*] (moneda-); estancamiento [*estagnação*]; estanflación [*estagflação*]; esterilización [*esterilização*]; punto muerto [*ponto de equilíbrio*].

## 10.- Ataque/defensa

-*Positiva/Negativa*: \*\*defensa [(*pac-man*) *defence*] comecocos; defensivo [*defensivo*] (apalancamiento-; fusión-; valor-); resistencia [*resistência*] (nivel de-).

-*Negativa*: \*\*abrazo del oso [*bear hug*]; valor agresivo [*agressivo*]; bear raid [*bear raid*]; \*\*defensa comecocos [*pac-man*]; killer bees [*killer bees*]; órdago [*pagamento anti-aquisição*]; píldora envenenada [*poison pill*]; \*tiburón [*investidor agressivo*].

## 11.- Referencias exóticas y misteriosas

-*Positiva*: \*bono aladino [*obrigação Alladin*]; bono carabela [*Carabela*]; bono dingo [*dingo*]; bono kiwi [*kiwi*]; bono matador [*matador*]; cóndor [*condor*] (-comprado; -vendido); divisa exótica [*exótica*];

-*Negativa*: margen alligator [*alligator*]; triple hora bruja [*triple witching hour*].

## 12.- Evaluación (positiva/ negativa)

-*Positiva*: \*apreciación [*valorização*] de una moneda; controles cualitativos [*de qualidade*]; orden por lo mejor [*melhor*]; cartera óptima [*ótima*]; \*revaluación [*revalorização*] de una moneda;

-*Terminología de origen axiológico*: bien mueble [*bem*]; valor/es [*valor/es*](30 entradas).

-*Negativa*: [*Negatividad simbólica*]: black friday [*negra*]; lunes negro [*negro*]; \*depreciación [*depreciação*]; \*devaluación [*desvalorização*](-/es competitivas); \*sobrevaloración [*sobrestimação*].

## 13.- Funcionalidad/pragmatismo

-*Positiva*: emisión competitiva [*competitiva*]; mercado competitivo [*competitivo*]; eficiencia [*eficiência*] (-económica; técnica); cartera eficiente [*eficiente*] (mercado-); apalancamiento operativo [*operativo*] (arrendamiento-).

-*Negativa*: activo antifuncional [-].

## 14.- Hedonismo

-*Positiva*: acción de disfrute [*obrigação do fundador*]; acción de goce [... *do fundador*]; bono de disfrute [... *do fundador*]; acomodación continua [-]; swap de circo [*circo*].

-*Referencia positiva, pero percepción social ambivalente*: \*paraíso [*paraíso*] fiscal.

### 15.- Estética/higiene

-*Positiva*: (Desde el punto de vista del inversor): lavado [*lavado*] de cupón; maquillaje [*window dressing*]; precio limpio [*limpo*; *livre*].

-*Negativa*: flotación sucia [*suja*]; precio sucio [*sujo*].

### 16.- Facilidad frente a dificultad

-*Terminología de origen axiológico (positivo)*: facilidad [*facilidade*] (-de emisión de pagarés); bono simple [*simple*] (obligación-).

### 17.- Afecto frente a aversión

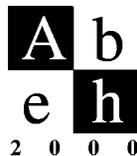
-*Positiva*: bono bunny [*bunny*]. *Referencia irónica*: abrazo [(*bear*) *hug*] del oso.

-*Negativa*: aversión [*aversão*] al riesgo.

### 18.- Recompensa frente a castigo

-*Negativa*: cláusula de penalización [*penal*].

Ángel Miguel Felices Lago  
Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales  
Universidad de Granada



## Lengua y nación en la *Gramática* de Bello

Luizete Guimarães Barros

**H**oy se discute el lugar de la lengua castellana como una de las lenguas oficiales en la España postfranquista del mundo globalizado. En la época de Andrés Bello se discutía la cuestión de qué lengua oficializar en el universo plurilingüístico y multicultural del continente americano postcolonial. El desmembramiento del imperio español obligaba a las naciones recién formadas a tomar decisiones sobre qué tipo de sociedad constituirían a partir de la independencia. Y patriotas como Bello vivieron el sueño de Bolívar de una América unificada.

Nacido en Caracas en 1781, Andrés Bello pasó los años de su madurez en Chile (de 1829 a 1865) dedicado a formar las instituciones de la nueva nación: trabajó para una nueva organización en el campo jurídico, como autor del primer Código Civil; en el campo educativo, como primer rector de la Universidad de Chile, que él ayuda a crear; como filósofo y periodista, participa de la difusión de sus artículos por la prensa, y por último propone un proyecto de ley que regule los derechos del autor y del traductor.<sup>1</sup> Bello influyó en todas las instancias de poder de la nueva sociedad en formación, y actuó en nombre del nacionalismo y de la creación de la república chilena. De ahí que el epígrafe de una tesis sobre Bello y Bolívar que dice: “Chile, país

---

<sup>1</sup> Ver el libro de Pedro Graes, *Antología de Andrés Bello*, Barcelona, Seix Barral, 1954.

inventado por Bello”<sup>2</sup> se entienda como confirmación del punto de vista de Ernest Guellner que opina que el nacionalismo crea las naciones y no el contrario.

Si se visita Santiago de Chile y vemos cuántas escuelas, cuántos edificios, cuántas calles, cuántas plazas llevan su nombre, uno se pone de acuerdo con esa afirmación. Pero si uno pregunta a un chileno que conoce desde cerca la realidad variada de su país si él está de acuerdo con ese asunto, ciertamente pensará que su país se redujo considerablemente en las palabras de esa afirmación.

Lo cierto es que Bello trabajaba en nombre de una realidad idealizada y de un patriotismo utópico, y su concepción intelectual formada en la lectura de Humboldt, Locke y Condillac ponía la lengua en el rango más noble de las ocupaciones mentales. Él consideraba tan graves las convulsiones idiomáticas para la formación de un Estado como las convulsiones surgidas en la organización política, por eso su defensa en favor del estudio de la lengua nativa era una de sus principales banderas, y su labor como gramático uno de sus más preciados oficios.<sup>3</sup> Pero Bello incurrió en el peligro que Mario Vargas Llosa ve en todo nacionalismo: el peligro de reducir una sociedad multicultural y plurilingüe a un monolingüismo institucionalizado y a un monoculturalismo exacerbado. Vargas Llosa en un artículo de *O Estado de São Paulo* del 20 de diciembre de 1998 sobre el plurilingüismo catalán en España afirma lo suficiente: “medidas destinadas a promover la realidad de una sociedad bicultural o multicultural retroceda a una mítica unidad lingüística que justifique la visión histórica del nacionalismo, se traduce, tarde o temprano, en violaciones de los derechos humanos, a comenzar por el derecho del libre albedrío.”

“A pesar de su vocación pacifista, en la mayoría de los nacionalistas, por su ideología, y su concepción del hombre, de la sociedad y de la historia, se anida una semilla de violencia” porque (...) “si el nacionalismo es consecuente con sus postulados, sobretodo, con su principal: su empeño en reconstruir una comunidad unida, homogénea, y soberana”, el respeto a los derechos de los que no se conforman a ella se encuentra amenazado. Una nación se crea por la identificación de sus miembros a través de límites de frontera, soberanía y, entre otros, de lengua, siendo la lengua, para Benedict Anderson, el símbolo más potente entre ellos.<sup>4</sup>

Por esa razón, estudiar la obra gramatical de Bello significa evaluar cómo la lengua fue abordada como emblema de la nación y cómo un hispanoamericano describe la lengua castellana en sus particularidades locales.

Universalismo o localismo, civilización o barbarie: estos polos orientan nuestra visión sobre Andrés Bello, cuya intención es integrar América en el universo occidental, o bien integrar América en la globalidad europea: “Chile y Venezuela tienen tanto derecho como Aragón y Andalucía a que se toleren sus accidentales divergencias”(Bello, 1984:32).

<sup>2</sup> Cussen, Antonio, 1992, *Bello and Bolívar – Poetry and Politics in the Spanish American Revolution*, Cambridge,

<sup>3</sup> Se incluye dentro del discurso sobre la instalación de la Universidad la frase: “Haced buenos estudios, principiando por los de la lengua nativa.” *Antología de Andrés Bello*, de Pedro Grases, Barcelona, Seix Barral, 1954, p. 108.

<sup>4</sup> Anderson, Benedict, 1983, *Nação e consciência nacional*, São Paulo, Ática. University Cambridge Press, p. 145.

En la época que las naciones americanas luchaban por la emancipación y por la delimitación de sus territorios, una obra que legislase e impusiese las fronteras de lo lingüístico se consideraba una contribución para la definición de la identidad nacional. El problema de soberanía y autonomía era una de las preocupaciones de las naciones en formación en la época del romanticismo, y la formulación de una descripción para el castellano aceptada por la Real Academia Española desacreditaría a aquellos gramáticos españoles que juzgaban “viciosa” toda forma hispanoamericana de hablar que no fuera encontrada también en la península.<sup>5</sup>

Por esa razón subrayo que la obra de Bello fue editada en la época de la formación de las naciones hispanoamericanas, cuando las instituciones del nuevo orden social se reestructuraban. Su trabajo de articulador político como oficial de la comisión encabezada por Simón Bolívar, destinada a obtener el reconocimiento de la independencia de Venezuela en Inglaterra, como secretario de relaciones exteriores de diversos países hispanoamericanos y como legislador, contribuyen a la formación política de la nación liberal. Su participación cultural como autor del primer libro editado en Venezuela, de libros de historia y filosofía, además de la *Gramática*, contribuyen de manera sustancial a la representación ideológica para el surgimiento de la nueva nación.

Nuestro estudio coloca a Bello en la perspectiva del discurso de fundación de las naciones hispanoamericanas independientes, a través de interpretaciones que cruzan lo político con lo lingüístico, como aparece en la visión de Julio Ramos (1989, 1993), en el caso específico de Bello; y de Mario Vargas Llosa, que discute en un artículo reciente la situación de las lenguas nacionales de España. Esos autores comparten una filosofía única: la idea de Benedict Anderson de nación como una “comunidad imaginada”, unida gracias a lazos principalmente de lengua.

Anderson (1983:5-78) explica la voluminosa producción lexicográfica de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX por la estructuración del nacionalismo. Para él, la lengua común aparece como necesidad requerida por la burguesía liberal en proceso de comercialización que tiende a configurar un mercado. En ese proyecto de la burguesía, la extinción de la esclavitud, la promoción de la educación popular y la adopción del sufragio electoral por la democracia representativa que implica una política lingüística orientada a la comunicación interna y externa.

El panorama lingüístico americano, formado por un gran número de lenguas indígenas y por las diferencias dialectales del castellano hablado en diversas regiones del continente, explica la base empírica que lleva Bello a comparar el período en que vive a la época de la desagregación del latín en las lenguas romances.

Siguiendo la orientación de Nebrija, la importante prerrogativa de la labor intelectual y política de Bello es la unificación idiomática. Él escribe la gramática movido por el mayor “peligro” y el “mayor mal que se nos ataja” que es la pérdida de un idioma común (Bello, 1984:33).

---

<sup>5</sup> Alonso, Amado, 1989, “Introducción a los estudios gramaticales de Andrés Bello”, *Andrés Bello*, La Habana, Casa de las Américas, p. 539.

La preocupación por la unidad lingüística constituye una de las prerrogativas de la generación postindependencia y la razón por las cuales se proponía el castellano como lengua a ser oficializada en las repúblicas nacientes se debe al prestigio del castellano como lengua de los *criollos*.

No todos los criollos, sin embargo, comparten la misma opinión acerca de la lengua a ser oficializada. Alberdi, por ejemplo, nutre gran simpatía por el pensamiento republicano liberal nacido en Francia, y llega a proponer el francés como lengua a ser oficializada en la Argentina postcolonial.<sup>6</sup> Las discusiones sobre las posibles elecciones lingüísticas son vividas en la Asociación de Mayo, y debatidas en revistas como *El Iniciador*. Se crean también los Salones Literarios como organismos con función semejante a la academia, para sustituir la “tiranía”, en las palabras de Sarmiento, de la Real Academia Española.

En América hispánica, la generación de 1837 entiende la lengua como elemento básico de la identidad cultural, es decir, ésta es el amalgama de las instituciones sociales, por lo que, consecuentemente, la lengua está concebida como metáfora de la nación. Bello desarrolló su trabajo en favor de la uniformidad lingüística porque en “Chile, el Perú, Buenos Aires, Méjico, hablaría cada uno su lengua, o por mejor decir, varias lenguas.” (Bello, 1984: 33) Por esa razón, propone a través de su *Gramática*, editada en Chile en 1847, la difusión de una norma única, vehiculada ampliamente por la educación formal.

La unidad conquistada alrededor de una lengua nacional se organiza a través de un mecanismo complejo en que varias fuerzas intervienen y que no suponen, obligatoriamente, la destrucción de otras lenguas dominadas, y las lenguas indígenas, en ese caso, ni suponen la normativización o reglamentación de la norma por el Estado, ni depende del uso político que se haga de ella. La lengua nacional es una lengua reorganizada por el Estado en su estructura misma. Eso dice Julio Ramos (1989:49), que fundamenta su potente artículo en las palabras iniciales de Bello: “Mis lecciones se dirigen a mis hermanos, los habitantes de Hispanoamérica” (Bello, 1984: 32).

La idea de no escribir para los castellanos de España, sino para los del continente se presenta ya en la portada de la obra: *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Se trata, pues, de una de las primeras gramáticas escritas por un hispanoamericano en la América independiente; en la reducción “Gramática del castellano para americanos” está lo esencial de su título.

A través de la metáfora fraternal, Bello permite inferir la formación de un campo imaginario de identidad que traza en el mapa de la lengua unificada las fronteras de la “familia” hispanoamericana futura. Ramos (1993:18) cree que la pulsión “sistematizadora que moviliza el discurso en la gramática de Bello pueda leerse como una instancia de ciencia de ficción, como una ficción de la lengua”.

Muchas podrían ser las maneras de comprender qué quiere decir Julio Ramos con “ficción de la lengua”. Hemos supuesto, incluso, que él había creado ese término por

---

<sup>6</sup> Serrani, Silvana M., 1991, *A paráfrase como ressonância discursiva na construção do imaginário de língua – o caso do espanhol rioplatense*, Tese de Doutorado, Campinas, UNICAMP, p. 207.

desprecio a la labor gramatical de Andrés Bello, como paralelo a la expresión peyorativa “ficción gramatical” con que Amado Alonso llama las explicaciones poco convincentes.<sup>7</sup>

La denominación de Ramos no está acuñada con criterios exclusivamente lingüísticos, ya que atiende a la esfera de los estudios culturales que posicionan la creación de la gramática de una lengua nacional como una de las primeras prerrogativas del nacionalismo.

Ese estudio de los comienzos del romanticismo en América parte de la concepción de que toda doctrina nacionalista es un acto de fe, no una concepción racional y pragmática de la sociedad y de la historia. Según las palabras de Mario Vargas Llosa, “todo acto de fe colectivista impregna una entidad mítica —la nación— de atributos trascendentales, capaces de conservarse intangibles en el tiempo, incólumes a las circunstancias y a los cambios históricos, preservando una coherencia, una homogeneidad y una unidad de substancia entre sus miembros y sus elementos constitutivos, aunque, en la contingencia, esa unidad sea invisible y pertenezca al dominio de la ficción”.

“Al lado del colectivismo, el esencialismo metafísico es ingrediente central del nacionalismo. Para esa doctrina, los individuos no existen separados de la nación, placenta materna que les da el ser, la identidad, palabra-clave de la retórica nacionalista, que los vivifica social, cultural y políticamente y se manifiesta, por medio de ellos, en la lengua que hablan, en las costumbres que practican, en las vicisitudes de una historia común y también, en algunos casos, en la religión, en la etnia o raza a la cual pertenecen o, incluso, en la conformación craneana y en el grupo sanguíneo con que Dios o el azar lo dotaron”.

“Esa utópica noción de una comunidad perfectamente homogénea y unitaria se desvanece cuando intentamos ponerla en relación con las naciones reales y concretas de la realidad ordinaria, en la cual todas —unas más, otras menos— exigen una heterogeneidad flagrante en los campos cultural, racial y social, a punto que la noción de “identidad colectiva” —sin decir de la “identidad nacional”— se hace un concepto falible, que, bajo su pretensión unificadora, desnaturaliza siempre una rica y fecunda diversidad humana.”

“El nacionalismo rebate esa negación de su tesis con otra de sus llaves maestras, el *complejo de víctima*: una larga lista de ofensas históricas y usurpaciones políticas y culturales por parte de la potencia colonizadora e imperial” es el sentimiento que mueve Sarmiento, por ejemplo, a reducir toda la literatura española a una sola basura.<sup>8</sup>

“El nacionalismo necesita su *complejo de víctima* para explicar la supuesta adulteración de la unidad nacional en los campos de la lengua, de la cultura, de las instituciones y incluso de raza —y para justificar las políticas que pretende promover desde el poder a

<sup>7</sup> Alonso, Amado, 1988, “ Estudio preliminar”, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Madrid, Arco/Libros, v. I, p. 43.

<sup>8</sup> Ávila Martel, Alamiro, 1988, “Memoria (sobre la ortografía americana)”, de Domingo F. Sarmiento (1843), *Sarmiento en la Universidad de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, p. 43.

fin de restablecer la pureza y la integridad de la nación, maculadas por siglos de dominación extranjera.”

La diversidad de la realidad y la unidad pretendida son el binomio que hace de esa descripción una “ficción” de la lengua. Y para Ramos (1993:18), son sinónimos “ficción de la lengua” y “ética del habla”, siendo así el libro de Bello funciona como un “manual” que reglamenta el “saber decir”.

Ramos postula que la lengua descrita en la gramática se encuentra en un punto equidistante entre la “espontaneidad del habla y la sistematización de la lengua”. Ese punto medio entre “lengua” y “habla”, en términos saussureños, o entre “lengua imaginaria” y “lengua fluida”, en términos de Eni Orlandi, nos lleva a otra relación más antigua que nos parece también apropiada: la de Dante, que en 1305, en *De vulgari eloquentia*, defiende la necesidad de que la Italia diversificada en varias “lenguas maternas” o “lenguas habladas, dialectos” o “hablas” se unifique a través una única “lengua paterna, o lengua escrita, o gramática”.<sup>9</sup> En el caso de la Italia feudal, Dante eligió la opción de la lengua que él hablaba, el “fiorentino”, su lengua materna. En el caso de América, la diversidad de lenguas en el territorio chileno, y la diversidad que el propio castellano asumió en el continente, hizo que Bello optara por un modelo de castellano que él tenía en mente.

Cuando Bello critica la educación en la colonia, afirma que no había “cinco personas entre cien que poseyesen gramaticalmente su propia lengua.” (Bello, 1979: 459) De esa manera, él que confiere autoridad no al hablante o a los sentidos que éste crea cuando habla, sino enaltece la “gramática” como depositaria de un conocimiento. La conclusión de Bello acerca del comportamiento lingüístico de los americanos en la colonia se puede relacionar al análisis que Eni Orlandi hace de las primeras consideraciones de los jesuitas acerca de las lenguas indígenas en Brasil —son lenguas sin gramática, y cuando ellos pasan a describirlas se valen de los modelos de análisis del latín, ya que no conocen otro. De este modo, la Gramática de una lengua se constituye en un artefacto, en una interpretación de la realidad lingüística desde el punto de vista institucional.<sup>10</sup>

Un punto equidistante entre la variedad de habla y la sistematización de la lengua escrita: así define Julio Ramos el discurso de Bello como participante del discurso fundador de la identidad cultural hispanoamericana. Tal discurso no sería fundador por decir una cosa por primera vez, sino por otorgar una discusión un modelo de análisis<sup>11</sup>. Muchas de las obras cuyo tema es el español de América tienen como referencia la producción de Bello. La

<sup>9</sup> Ver de Eni P. Orlandi: “Vão surgindo os sentidos”, *Discurso fundador – a formação do país e a construção da identidade nacional*, Campinas, Pontes, 1993, p. 11 - 25; e “A língua imaginária e a língua fluida: dois métodos de trabalho com a linguagem”, *Política lingüística na América Latina*, Campinas, Pontes, 1988, p. 27 - 35; Dante Alighieri, 1983 (1305), “De vulgari eloquentia”, *Opere minori*, Torino, Torinese, v. I, p. 355 - 533.

<sup>10</sup> Orlandi, Eni P., 1990, “A dança das gramáticas”, *Terra à vista! – Discurso do confronto: velho e novo mundo*, Campinas, UNICAMP, p. 75.

<sup>11</sup> Celada, María Teresa, 1993, “A fundação de um destino para a pátria argentina”, *Discurso fundador*, Campinas, Pontes, p. 89 - 109.

*Gramática* de Bello no es fundadora por ser la primera elaborada en territorio americano, sino que lo es por ser una de las primeras que reivindica el *status* de lengua castellana para las particularidades del español americano.

El discurso de Bello se considera fundador porque participa del imaginario que constituye y fundamenta la unidad cultural y lingüística hispanoamericana. La función de Bello como legislador de la lengua castellana consiste en participar en la tarea de instaurar la norma castellana en América, y eso forma parte de la memoria hispanoamericana y participa de lo imaginario de chilenos y venezolanos que estudiaron a partir de sus lecciones.

Autores como Bello y Sarmiento actúan en el sentido de difundir a través de la lengua clásica una concepción unitaria de lengua. Su generación, comprometida históricamente con la formación de las nuevas repúblicas, defiende la unidad y la comprensión entre las antiguas colonias españolas, a la vez que trabajan para que se acepten ciertas características del español hispanoamericano.

Y ahora surge la cuestión específica: si la *Gramática* de Bello se destina a los americanos, ¿cómo contempla la pluralidad lingüística del continente?

## Lenguas indígenas

Aunque las lenguas indígenas estén alejadas del proyecto bellista, aparece un ejemplo de una palabra local: “*tlascalteca*” (Bello, 1984: 38, &22), de origen netamente mejicana, incorporada al repertorio castellano sin ninguna alusión a su especificidad indígena. Ésa y algunas otras palabras catalanas están incorporadas no como vocablos extranjeros en la gramáticas actuales de la academia. Según sepa, sólo palabras de lenguas mejicanas están incluidas como parte de la lengua castellana en las recientes gramáticas de la Academia.

## Ejemplos

Si la gramática de Bello se destina a los americanos, ¿describe el castellano hablado en el continente?

La gran mayoría de los ejemplos utilizados en esa obra se extraen de la obra de autores españoles de los siglos XVI y XVII, básicamente. No hay ejemplos de la literatura hispanoamericana contemporánea de Bello. Por ejemplo, Sarmiento o Alberdi están excluidos de ese repertorio. El único autor hispanoamericano que aparece con pocas citas es Ruiz de Alarcón, y Bello como traductor. Los demás ejemplos vienen de los célebres escritores españoles: observamos que Cervantes es el primero con un número de ejemplos tres veces mayor que los de Calderón o Tirso.

Sin embargo, no todos los ejemplos ilustrativos son ejemplos literarios. Hay frases inventadas por el propio Bello que ocupan más de una tercera parte del total. Pero esa parte inventada imita un lenguaje oral y cotidiano que no llega a distanciarse del castellano clásico porque el libro debe mantener una uniformidad en el lenguaje presentado.

Hay, sin embargo, ejemplos del lenguaje oral de los americanos, y por esa razón decimos que los libros sobre el español de América de hoy no se cansan de hacer referencias a Bello. Algunas de las alusiones a la especificidad americana, empero, vienen como notas al pie de página. Forman parte del proyecto inicial de Bello: “En las notas al pie de página llamo la atención a ciertas prácticas viciosas del habla popular de los americanos” (Bello, 1984: 31).

Y la pregunta final: ¿cuáles serían?, o ¿cómo Bello define el castellano americano?

## Diminutivo

Podíamos decir como Richard Morse (1990:110), que tiene un libro sobre la situación lingüística en las Américas española, portuguesa e inglesa, que alguna de las diferencias principales entre la lengua hablada en la metrópoli y en las colonias españolas y portuguesa se resumen en: 1) el exceso de diminutivos, y 2) un sistema pronominal distinto. Esas serían las dos características básicas.

Sobre el diminutivo, Bello ve en el lenguaje de Chile y de otros países de América algo “empalagoso” porque llaman a señoras “ancianas y corpulentas” de “señorita”, o si es “Pepa” de “Pepita” (Bello, 1984: 89 y 218). Ese comentario prejuicioso del abuso de diminutivos en los latinoamericanos, que adulteran el sentido de la expresión, viene al pie de página, siguiendo la prescripción inicial.

Sin embargo, otros diminutivos de palabras invariables (“despacito, cerquita”) (Bello, 1989: 148 y 417), así como el diminutivo de gerundio (“corriendito, callandito”) (Bello, 1984, 155 y 477), están incorporados al cuerpo del texto como si fueran característicos del castellano y no como elementos específicos del habla localizada de región americana. Tales ejemplos pasan a formar parte de la descripción del castellano de ediciones recientes de la gramática de la academia, aunque, desde mi punto de vista, hayan sido creaciones específicas del español de Bolivia o de México, y que en algunos contextos particulares adquieren tono superlativo, según idica Bello.

## Colocación pronominal: el voseo

La colocación pronominal parece ser un caso característico de distinción entre la lengua de Europa y de las Américas portuguesa y española. Una clara distinción entre un castellano de España y un argentino de la Plata se define por las formas de tratamiento. El voseo es el único fenómeno de América hispánica presente en regiones diversificadas del continente y que caracteriza principalmente a la región platina. El voseo se define por el empleo de “vos” como pronombre personal referido a la segunda persona informal, que excluye al “tú” del sistema pronominal coloquial.

Aunque el voseo distinga países como Argentina y Uruguay, básicamente, en la época de Bello el voseo era tan fuerte en Chile como lo es hoy en Argentina, según estudios como el de Alatorre (1979: 298). El hecho de que Chile ya se encuentre en la misma isoglosa que Argentina en el mapa americano del voseo se debe a la labor educa-

tiva de Bello, según autores como Lapesa (1968: 363), Zamora Vicente (1967: 405) o Kany (1970: 72).

Parece ingenuo imaginar que la determinación de un gramático puede imponer límites a un fenómeno de habla, por algunos motivos importantes: porque las gramáticas normativas se destinan a disciplinar la lengua escrita, no la lengua hablada por una parte de la población; y porque no es la acción de un gramático lo que contiene las inclinaciones de un pueblo en materia de lengua. A pesar de eso, el cuadro dialectológico del voseo ha cambiado considerablemente desde la época de Bello hasta nuestros días, porque hasta mediados del siglo pasado el voseo era tan normal en Chile como lo es hoy en Argentina. Bello sabía de eso, pero vio en el voseo una expresión de incultura y, en la tarea de educador de su país, encabezó una campaña para erradicarlo. Esa campaña fue promovida por el ciudadano, poseedor de un ideal social de cultura, y ese ideal coincidía con la lengua hablada en Castilla. Según Vaquero Ramírez (1996: 24), en el Chile de hoy el voseo sigue presente en zonas rurales, y el tuteo es característicos de los niveles cultos.

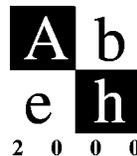
Por esa razón, hay que concordar con Morse (1990: 57-58) en que en Chile el español asumió algunas características castellanas gracias a la eficacia de la red escolar de la República en seguir la tradición de Bello.

La tarea de expansión de la educación formal y la propagación de ciertos ideales de lengua tienen en Bello un marco que coincide con el surgimiento de la nación en América.

## Bibliografía

- Alatorre, Antonio, 1979, *Los 1,001 años de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bello, Andrés, 1979 (1823), “Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía”, en *Obra literaria*, Caracas, Ayacucho.
- Bello, Andrés, 1984 (1847), *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Madrid, EDAF.
- Kany, Charles, 1970, *Sintaxis hispanoamericana*, Madrid, Gredos.
- Morse, Richard, 1990, *A volta de Mc Luhanáima – 5 estudos solenes e uma brincadeira séria*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Ramos, Julio, 1989, *Desencuentros en la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Julio, 1993, “El don de la lengua”, en *Revista de la Casa de las Américas*, n° 23, oct.-dic., p. 13 – 26.
- Vaquero Ramírez, María, 1996, *El español de América II – morfosintaxis y léxico*, Madrid, Arco/Libros.
- Zamora Vicente, Alonso, 1967. *Dialectología española*, Madrid, Gredos.

Luizete Guimarães Barros  
Universidade Federal de Santa Catarina



# La unificación e identidad de la lengua española a través de la *Gramática* de Elio Antonio de Nebrija

Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

## Introducción

La gramática tiene un papel importantísimo en la historia de una lengua puesto que es una descripción sistemática de su estructura y funcionamiento. La primera gramática española, de Elio Antonio de Nebrija, también lo tuvo, puesto que supuso el primer intento de formalización de la lengua española y, además, sirvió de instrumento de unificación, en un momento en que la lengua se sentía amenazada por la expansión a las colonias y además por el contacto con las lenguas que ya se hablaban en el Nuevo Mundo. A los europeos les llamó la atención el exagerado sentimiento de honra, hidalguía y grandeza de los españoles (Alatorre: 1993). Dicho sentimiento fue la afirmación de los valores nacionales:

En el sentimiento de honra confluían la superstición de la “limpieza de sangre” y la ostentación de ortodoxia y además el sentimiento de un “don nadie” que ha subido y llegado muy lejos. (p. 226)

La *Gramática* de Antonio de Nebrija surge en el momento en que el español se configura como una lengua de prestigio. La situación del español es favorable a su expansión en el exterior, especialmente en Europa. Allí España emerge como imperio y potencia.

En pleno siglo XVI el imperio español sale de las fronteras peninsulares y se convierte con Carlos V en potencia hegemónica y motor comercial de Europa. Dice Sánchez (1992) que la historia de la enseñanza del español como lengua extranjera comienza a partir de entonces.

La historia de España desde el siglo VIII hasta fines del XV ha obligado a los españoles y a sus gobiernos a preocuparse de la reconstrucción de la unidad política reconquistando las tierras ocupadas por los árabes durante siete siglos y cabe decir que originariamente el español era responsable de la unidad del país. De ahí las relaciones lengua-nación, lengua-identidad, lengua-cultura.

De esta manera, volver a uno de los primeros textos teórico-científicos de la lengua –la *Gramática* Castellana de Nebrija, supone encontrar huellas de un discurso nacionalista afirmado por la sistematización de la lengua.

Elio Antonio de Nebrija, con la *Gramática de la Lengua Castellana* del año 1492, lanza, pues, uno de los primeros símbolos de identidad de la lengua española. Buscar cómo Nebrija a través de su *Gramática* da legitimidad a la lengua española y cómo construye una imagen de la lengua como representación máxima de una nación sirve perfectamente para corroborar la relación lengua/poder.

## La relación lengua-poder

La teoría lingüística viene siguiendo dos enfoques para abordar su objeto de estudio. De un lado, bajo una perspectiva formal, la descripción lingüística ha estudiado el carácter sistémico de la lengua habiendo descrito las formas lingüísticas sin considerar los propósitos y funciones a los que se destinan. De otra parte, la sociolingüística y las teorías de análisis del discurso adoptan el punto de vista funcional, que estudia los valores de uso de la lengua.

En verdad, la lengua es más que un conjunto de enunciados efectivamente realizados, más que un conjunto de reglas, es decir, la lengua existe también y, principalmente, en un nivel ideológico.

Respecto a ese nivel, dice Francisco Dias (1996): “O idiomático é então a injunção da unidade, do espaço/tempo comuns, do domínio em que o efeito identidade se dá plenamente” (p. 71).

Para adentrar en lo ideológico, cabe hacer referencia a Foucault. Él es un pensador postestructuralista y según su visión, el estructuralismo señala el descubrimiento por parte del pensamiento occidental, de las bases lingüísticas de conceptos como “hombre”, “sociedad” y “cultura”.

Nos interesa, principalmente, una de sus obras más importantes: *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. En esta obra, Foucault hace una historia de las ideas, de las distintas teorías de la vida, de la riqueza y del lenguaje que surgieron en la Europa Occidental entre el siglo XVI y XX. Su tema es la representación del orden de las cosas en el orden de las palabras en las ciencias humanas. El protagonista de su obra es el lenguaje.

La tradición en la historiografía lingüística suele plantear la división de los estudios gramaticales en cuatro modelos básicos: la gramática tradicional, los estudios de tipo comparativo, la gramática estructural y la gramática generativo-transformacional.

El término gramática tradicional es, sin duda, el más ambiguo de todos. En él están englobados más de veinte siglos de especulaciones, desde las raíces del pensamiento occidental hasta los manuales del siglo XX. Toda esa producción viene basada fundamentalmente en el prestigio de la tradición grecolatina en todos los aspectos de la cultura occidental. Con ese término, el concepto de lengua corresponde al de expresión del pensamiento, con una identificación entre las categorías lógicas y lingüísticas.

Con *Les mots et les choses* la palabra vuelve al orden de las cosas donde ocupa lugar como una cosa entre muchas. La consecuencia de la desacralización de la palabra es destruir el impulso para percibir jerarquías eternas en el orden de las cosas. El lenguaje está, pues, libre de la tarea de representación del mundo de las cosas.

Dice Foucault que, en la edad clásica, la existencia del lenguaje es soberana, puesto que las palabras recibieron la tarea y el poder de “representar el pensamiento”. La palabra tiene, pues, el poder de representarse a sí misma.

Lo que ha cambiado del siglo pasado a éste fue el saber como modo de ser entre el sujeto que conoce y el objeto de conocimiento. El Discurso, como modo de saber, es sustituido por el Lenguaje. Y el lenguaje se hace objeto de conocimiento:

No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser. (p. 317)

El pensamiento clásico hace surgir el poder del discurso, es decir, del lenguaje. El hombre es dominado por el trabajo, por la vida y por el lenguaje: sólo se puede acceder al hombre por medio de sus palabras.

En tiempos de globalización y a las puertas de un nuevo siglo cabe replantear no sólo la relación lengua y poder sino también la relación lengua y nación. Barros (1998) afirma:

Neste final do século XX, em que desaparece a possibilidade de um repertório de símbolos que possam ser denominados de “nacional” e se destrói a possibilidade de uma pluralidade de idiomas e culturas constitutivos da nação... (p. 14)

Según Seton-Watson (apud Anderson, 1985: 14) una nación existe cuando un número significativo de personas de una comunidad considera que constituyen una nación o se comportan como si así fuera.<sup>0</sup>

La nación es pues una comunidad que se identifica como tal por medio de una lengua. Y a partir de este momento vamos a tomar como referencia el abordaje que hace Anderson (1985) desde una perspectiva sociológica de la cuestión.

Hasta el siglo XVI, el latín era la única lengua que se enseñaba. Sin embargo, a partir del siglo XVI, gracias sobre todo al capitalismo editorial, empieza el proceso de decadencia del latín. Es el momento del nacimiento de las lenguas vulgares administrativas. La promoción de dichas lenguas al status de lenguas de poder, y por lo tanto rivales del latín, contribuyó a su decadencia. Anderson destaca, sin embargo, que no fue simplemente una cuestión de casualidad la que determinó la manutención de algunas lenguas y de otras no:

Nada serviu para “agrupar” línguas vulgares correlatas mais do que o capitalismo que, dentro dos limites impostos pelas gramáticas e sintaxes, criou línguas impressas mecanicamente reproduzidas, passíveis de disseminação pelo mercado. (p. 53)

El autor insiste en que la fijación de lenguas impresas y la diferenciación de status entre ellas fueron procesos no intencionales, resultado de la interacción entre el capitalismo, la tecnología y la diversidad lingüística humana.

Nada más oportuno que la importancia que Anderson atribuye a la gramática en el proceso de ascensión de las lenguas vulgares a lenguas de poder. La publicación de la primera gramática española en 1492 da a esa lengua el status de lengua de prestigio y es determinante en los primeros momentos de la política lingüística en España y fuera de ella, pero a eso volveremos en la segunda parte de este trabajo.

## La unidad en España

Durante la historia de España el discurso que se quería que predominara fue sin duda el de la unidad lingüística, que pretendía ser también política, en todo el territorio español. Contradictoriamente la realidad siempre evidenció el plurilingüismo.

El régimen del General Franco (1939-1975) siempre intentó impedir, como podía, que la autonomía se hiciera presente. Se basaba en la idea de la unidad indisoluble de la Patria y de ahí deriva la erradicación de toda manifestación nacionalista.

En el siglo XX, se impidió el uso y desarrollo de las lenguas autonómicas, dando primacía al castellano y las lenguas han sido pues afectadas, puesto que eran entendidas como un símbolo de identidad nacional.

Dice Alatorre (1993): “El dialecto castellano fue, en verdad, una cuña que escindió lo que había sido una masa bastante compacta de madera (materia) lingüística. Y, si se tiene en cuenta que en los siglos X y XI, el mozárabe era el romance hablado por el mayor número de españoles, se comprenderá mejor la trascendencia lingüística de la reconquista castellana.” (p. 102), es decir, el castellano empezaba a imponerse como lengua única; sin embargo, las diferencias dialectales seguían existiendo.

Hace 1.001 años Castilla era un “pequeño rincón” y el castellano un pequeño dialecto arrinconado en la mal romanizada Cantabria. Algunos aspectos de la historia de España, responsables del hecho que la lengua castellana se haya establecido como lengua nacional, fueron la superioridad política y cultural de Castilla, el traslado de la

Corte a Madrid, la literatura escrita en lengua castellana y el poder social del centro de la Península.

Cabe decir que los primeros documentos que presentan palabras en español datan de hace 1.001 años. Los documentos se presentaban en latín, pero las palabras españolas aparecían bajo la forma de “glosas” marginales que explicaban o traducían palabras de más difícil comprensión.

Los diez siglos que precedieron a la época de las “glosas” son los que verdaderamente hay que considerar para la historia del nacimiento del español. En ese momento, antes del comienzo de la era cristiana, casi toda la Península Ibérica estaba en manos de los romanos. Todavía no habían desaparecido todas las lenguas prerromanas, pero ya el latín dominaba.

La conquista de Hispania significó el comienzo de la expansión del poderío romano fuera del territorio de la península itálica. Cuando los romanos desembarcan en Ampurias (218 a.C.), todavía luchaban contra varios pueblos del norte de Italia.

Javier Medina (1997) plantea algunos aspectos sociolingüísticos del contacto de las lenguas en España. Primero define el Estado español como un país multilingüe aunque razones histórico-lingüísticas además de factores externos a dichas lenguas, hayan dado la impresión de que fuera monolingüe.

El mapa lingüístico de la España de finales del siglo XX se compone de cuatro lenguas, tres lenguas derivadas del latín (gallego, español, catalán) y una lengua de origen prerromano —no indoeuropea— (vasco o euskera).

Las lenguas de España —castellano, gallego, vasco y catalán— han seguido caminos distintos. Unas han desarrollado una importante literatura popular y culta; otras han quedado aisladas por la dificultad de aprendizaje. El gallego se ha indicado una situación de diglosia, y por ello la lengua común y formal, el castellano, ha compartido su espacio con la vernácula utilizada en contextos familiares o informales.

En 1975 muere Franco y la situación cambia radicalmente. Con la instauración de la democracia y la aprobación de la Constitución de 1978, se reconoce el carácter multicultural y multilingüe de España. De la imagen de la España franquista de las regiones con una única lengua oficial se ha pasado a un conjunto de 17 Comunidades Autónomas, una lengua estatal en todo el territorio español (el castellano) más tres lenguas vernáculas (el gallego, el vasco y el catalán) en las comunidades bilingües. El proceso autonómico comenzó con la aprobación de los Estatutos de Cataluña y del País Vasco en diciembre de 1979 y terminó en febrero de 1983.

El Preámbulo de la Constitución dice que la nación española quiere proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones.

El artículo 3º presenta la lengua española como oficial del Estado y por lo tanto, todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho de usarla, y, además, las demás lenguas españolas tienen el status de oficiales, es decir, serán cooficiales en las respectivas Comunidades Autónomas de acuerdo con sus Estatutos.

En su Constitución de 1978, España finalmente se reconoce como un país plurinacional y plurilingüe, todo lo que no pretendía el Generalísimo Franco con su política de unifica-

ción, y además reconoce que serán las distintas Autonomías las que regularán el uso, desarrollo y fomento de las lenguas o modalidades lingüísticas de cada región.

## Nebrija y su gramática

En España el gran maestro se encuentra ante el siguiente panorama: la barbarie de mediocres maestros había corrompido el latín y había que restablecer su pureza. Ahí está un procedimiento que se repetirá muchas veces en Nebrija, en su discurso el autor pone en el mismo nivel la intención de introducir la religión cristiana y la necesidad de exterminar la barbarie de los hombres y de la lengua:

“nunca dexé de pensar alguna manera por donde pudiesse desbaratar la barbaria por todas las partes de España tan ancha y luenga mente derramada. [...] Assí, io, para desarraigat la barbaria de los ombres de nuestra nación no comencé por otra parte sino por el estudio de Salamanca, el qual como una fortaleza, tomado por combate, no dudava io que todos los otros pueblos de españa vernían luego a se rendir”

La lucha del maestro empieza ante todo contra la barbarie latinista que imperaba en España. Para ello publica en 1481 sus *Introductiones latinae*, libro de gran éxito que se convierte en el texto utilizado en la enseñanza de la lengua latina.

Ya en aquel entonces intentaba demostrar que la barbarie que imperaba en todas las ciencias se podría combatir con la gramática. En 1486 publica la *Repetitio secunda, de corruptis Hispanorum ignotantia quarimdam litterarum vocibus* y con ella se proponía a hacer la reforma de la pronunciación del latín.

No sólo su labor agresiva sino también el ataque en contra de los llamados bárbaros hizo que el ambiente en la Universidad le fuera hostil. El maestro Antonio de Nebrija “se armó caballero” y como el Quijote se otorgó la misión de salvar la lengua. Y eso lo hacía no sólo en los dominios de la gramática. Se metió con juristas, teólogos y médicos. Aclara Antonio Quilis en su edición de la *Gramática*: “Contra los juristas disparó el *Lexicon Iuris*, contra los médicos, el de medicina; contra los historiadores, los cinco libros de las Antigüedades de España.”

En los tiempos de Nebrija la lengua española llegó a su desarrollo, madurez y dignidad del 1492. Pero también hace falta controlar ese crecimiento y para ello hay que fijarla por medio de las reglas. El maestro se hace responsable de esa labor pero también exige que la autoridad haga cumplir dichas reglas.

Cuando Nebrija empieza su obra pensaba simplemente en hacer una traducción de una gramática del latín al español. Al terminarla se da cuenta de que el español era una lengua con estructura propia y además hacía falta hacer un Arte del español —que era entonces una lengua vulgar que todavía no había sido sometida a reglas.

Al fin, Nebrija ya considera el español como una lengua independiente del latín. Él compara el conocimiento del español al del latín. Si el conocimiento del latín era

expresable en una gramática, también lo podría ser el del español. En ese momento las lenguas clásicas, latín y griego, no eran utilizadas como vehículo de comunicación y ya no se podían aprender por la interacción hablada. Así es que la gramática cumplía también la función de llevar el conocimiento de dichas lenguas “muertas” mediante la descripción gramatical, es decir, ser un compendio sistematizado.

En 1492, la gramática de Nebrija es el primer compendio sistematizado de la lengua. Según Sánchez (1992), la obra de Nebrija era de corte escolar y académico, no de carácter práctico. Dice también Sánchez que la creencia de que la gramática es un compendio sintetizador de la perfección de una lengua lleva a dar la más calurosa bienvenida a la obra de Nebrija. Con su primera gramática el español accede a ser una lengua de prestigio, tal como el latín y el griego.

El estilo quijotesco de Antonio de Nebrija, que le hacía suponer que la gramática era el principal tesoro de una nación y la visión de que la gramática es la base de toda ciencia y la guía de la verdad, tenía como base los estoicos.

La posición de los estoicos y de Aristóteles tuvo una gran importancia. Ella nos conduce a una de las controversias lingüísticas de la Antigüedad: ¿analogía o anomalía?

Los estoicos consideran el lenguaje como una capacidad humana natural, que debería aceptarse como tal, con sus irregularidades características. Estaban, por lo tanto, del lado de la anomalía. Las conquistas obtenidas por generaciones de filósofos estoicos en el terreno gramatical contribuyeron a la construcción de la gramática en su sentido moderno.

Quilis (1984) en su estudio dice que Nebrija tiene dos definiciones distintas para el término gramática. La primera aparece en la Gramática y en ellas el autor la considera como “arte de las letras”; la segunda aparece en las *Introductiones* y en ella la gramática aparece como “quasi scientia literaria”. De ahí los distintos criterios que adopta Nebrija: de un lado, la gramática es la ciencia que tiene como base el conocimiento de las letras y lo que ellas representan y de otro representa el concepto de autoridad para fijar la norma, utilizado en las obras gramaticales latinas.

Nebrija hace el trabajo de un gramático descriptivo y normativo mucho más que el de un filólogo (Quilis:idem). En un primer momento, divide su gramática siguiendo a Quintiliano y entonces, presenta una primera parte metódica o doctrinal en la que recoge preceptos y reglas del arte para después presentar una segunda parte histórica.

Ya quedó dicho que Nebrija introduce el concepto de gramática como modernamente se lo conoce. Aquí, Nebrija la define como el arte de las letras:

Los que boluieron de griego en latin este nombre gramática: llamaron la arte de letras: ( a los professors ( maestros de lla dixeron grammaticos: que en nuestra lengua podemos dezir letrados.

El prólogo de la *gramática* va dirigido a la Reina y en él el maestro Nebrija define la lengua como compañera del Imperio. Es decir, la lengua es un elemento de identidad de un pueblo. En la visión de Johann Gottfried von Herder (apud Anderson: p. 77), a fines del siglo XVIII, todo pueblo es pueblo; posee su formación nacional como posee su lengua.

Anderson afirma que la concepción de *nation-ness* está íntimamente vinculada a una lengua propia y exclusiva:

Sáco por conclusion mui cierta que siempre la lengua fue compañera del imperio: ( de tal manera lo siguió: que junta mente començaron, crecieron. ( florecieron. ( después junta fue la caída de entrambos.

Según Alatorre, cuando Nebrija dice eso no estaba pensando en lo que encontraría Colón. En los primeros días de 1492, los Reyes Católicos habían recibido de manos del rey Boabdil las llaves de la ciudad de Granada, último reducto de los moros en España y todavía se seguía hablando de quitarles las tierras a los musulmanes en el norte de África, al otro lado de Gibraltar.

Nebrija sigue con la relación lengua-imperio y tras hablar de la lengua hebraica, griega y latina y su degeneración, introduce el tema de la lengua castellana. En ese momento reafirma la importancia de la lengua en la unificación de España:

En la fortuna ( buena dicha dela cual los miembros ( pedaços de españa que estauan por muchas partes derramados: se reduxeron ( aiuntaron en un cuerpo ( unidad de reino.

Aun en el prólogo, Antonio de Nebrija declara el peligro que sufre la lengua amenazada por los cambios y por la diversidad:

Esta hasta nuestra edad anduvo suelta ( fuera de regla: ( a esta causa a recebido en pocos siglos muchas mudanças. Por que si la queremos cotejar con la de oi a quinientos años: hallaremos tanta diferencia ( diversidad: cuanta puede ser maior entre dos lenguas.

Nebrija sigue afirmando que su meta es lograr la uniformidad de la lengua:

Como vemos que se a hecho enla lengua griega ( latina: las cuales por aver estado debaxo de arte: aun que sobre ellas an passado muchos siglos: doa via quedan en una uniformidad.

Según sus palabras, las leyes deben responder al uso que se hace: escribir como se pronuncia y pronunciar como se escribe. Cuando no se puede guiar por el uso, Nebrija aconseja el ejemplo de los doctos y sabios: “porque el uso de los sabios siempre vence”. La norma viene pues definida por los hablantes pero también por los intelectuales.

Queda aún por decir que Elio Antonio de Nebrija, además de ver en su Gramática la salvación del idioma, la veía como instrumento de dominación de los pueblos en la labor de imponerles sus leyes:

el mui reverendo obispo de Ávila me arrebató la respuesta, i respondiéndome por mí dixo que después que Vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros i naciones de peregrinas lenguas, i con el vencimiento aquéllos ternían necesidad de recibir las leyes que el vencedor pone al vencido i con ellas nuestra lengua, entonces por este mi Arte podrían venir en el conocimiento della.

Los comentarios hechos en este estudio, fundamentados por el cuadro teórico definido anteriormente, intentaron tratar uno de los aspectos de una obra de vital importancia en la historia lingüística hispánica, la Gramática de Antonio Nebrija.

La lectura que hicimos de su abordaje de la lengua vinculada a un concepto de nación e imperio nos pareció novedosa y permitió reconstruir un momento importante de la historia del pensamiento español.

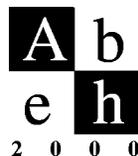
Concluimos nuestro estudio con las palabras de Lope Blanch (1990):

Cualquier pueblo que alcanza la cúspide de su trayectoria histórica, de su capacidad creadora, suele ser capaz y creador en todas las actividades propias de la cultura de su época. La grandeza de la España renacentista no fue sólo obra de sus navegantes y de sus soldados, de sus poetas y de sus dramaturgos, de sus prosistas y de sus pintores, sino que también sus gramáticos y sus filólogos aportaron una valiosa contribución a la conquista de aquel esplendor cultural. ( p. 50)

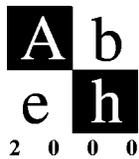
## Bibliografía

- Alatorre, Antonio, 1993, *Los 1.001 años de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, Benedict, 1989, *Nação e consciência nacional*, São Paulo: Ática.
- Barros, Luizete Guimarães, 1998, *Tradição e inovação na teoria verbal da Gramática de Andrés Bello*, Tese de Doutorado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mimeo. Rio de Janeiro.
- Foucault, Michel, 1984, *As palavras e as coisas*, São Paulo, Martins Fontes.
- Francisco Dias, Luiz, 1996, *Os sentidos do idioma nacional*, São Paulo, Pontes.
- Histoire Épistémologie Langage, “La tradition espagnole d’analyse linguistique”, Tome 9 – fascicule II – 1987.
- Lope Blanch, Juan M., 1990, *Estudios de Historia Lingüística Hispánica*, Madrid, Arco/ Libros.
- Medina López, Javier, 1997, *Lenguas en contacto*, Madrid, Arco/Libros.
- Nebrija, Elio Antonio de, 1984, *Gramática de la lengua castellana*, Estudio y edición de Antonio Quilis, Madrid: Nacional.
- , 1992, Introducción y notas, Miguel Ángel Esparza y Ramón Sarmiento, Madrid, SGEL.
- Sánchez Pérez, Aquilino, 1992, *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Madrid, SGEL.

Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold  
 Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ



*Estudios literarios*





# Renascimento na Espanha: a poesia na época de D. Juan II de Castela e a obra de Marquês de Santillana

Alexandre Soares Carneiro

“... E si careçemos de las formas, seamos contentos de la materia”.<sup>1</sup>

Se uma das características distintivas do Renascimento é a intenção entusiasta de reviver a cultura da Antigüidade, possivelmente um dos pontos mais importantes deste projeto esteja no processo de retomada daquilo que os intelectuais do período chamavam de *bonae litterae*, isto é, a língua latina, a literatura e o ensino da Antiga Roma. A ambição destes intelectuais, os chamados humanistas, incluía assim o propósito de renovar, de acordo com modelos antigos em sistemático processo de recuperação, gêneros literários antigos como a épica e a pastoral virgilianas, a comédia plautina e terenciana, a ode horaciana, além do diálogo, da epistolografia e, sob a inspiração de Tito Lívio, da historiografia.

Entretanto, o sonho grandioso de voltar a escrever em um latim comparável ao de Cícero concluía na verdade outro projeto mais amplo, que era o de compreender corretamente o que escreveram aqueles mestres da Antigüidade, algo que, para Loren-

---

<sup>1</sup> Íñigo Lopez de Mendoza, Marquês de Santillana, Carta a seu filho Pedro Gonzáles de Mendoza “cuando estava estudiando en Salamanca”, c. 1450.

zo Valla (1407-1457), não ocorria há séculos. Para o erudito italiano, a verdadeira compreensão implicava a assimilação do sentido profundo das *elegantiae* dos antigos, ou seja, seguindo a lição da *Rhetorica ad Herennium* (IV, 12), a capacidade de fazer com que cada tópico fosse expresso de forma pura e transparente, com uma clareza (*claritas*) que deriva do recurso a termos próprios e correntes (*usitatis verbis et propriis*), em contraposição declarada ao tecnicismo escolástico. A isto se associava uma dimensão ética e civilizacional (Rico, 1993: 36-37), pois, através desta compreensão lingüística, buscava-se o acesso, em todos os seus matizes, ao imenso repertório de temas e saberes sepultados por interpretações equivocadas, ou pelo descaso frente o riquíssimo patrimônio cultural dos romanos (Burke, 1993: 7-27).

Assim, se no centro do projeto renascentista estão os *studia humanitatis* —conjunto de saberes que engrandecem o homem naquilo que ele teria de distintivo, ou seja, a linguagem e a ética—, entre as disciplinas de que este se compõem —a gramática, a poética, a retórica, a filosofia moral e a história—, um lugar especial estará reservado à primeira delas. Idealizado como um arsenal sólido porém flexível que acompanharia o homem em várias dimensões de sua existência, o saber humanista prepara-o para uma tarefa que em muitos aspectos se reveste de um aspecto combativo, com as questões gramaticais ocupando a vanguarda deste combate (Rico, 1993: 1 e ss.).

A introdução dos *studia humanitatis* na península ibérica, como aliás em toda a Europa, está decididamente relacionada à cultura itálica. Tão complexo como o processo de assimilação dos antigos entre os italianos foi a adaptação da cultura dos primeiros humanistas no estrangeiro. O renascimento espanhol tem, como em outras nações, uma base cultural diferente daquela, cívica e republicana, do primeiro humanismo italiano. É nas universidades que devemos buscar seu maior foco de difusão, e é sobretudo a partir dela que podemos retrair as principais influências dos estudos humanísticos na literatura do quinhentos castelhano.

Um dos aspectos mais fecundos do renascimento cultural castelhano está associado ao combate levado a cabo pelo gramático Antonio de Nebrija (c. 1442-1522) em prol da reforma dos estudos clássicos em Salamanca. Este combate é identificável sobretudo pela publicação das suas *Introductiones latinae* em 1481, obra que fez frutificar os estudos filológicos na península não só pelo empenho em difundir a metodologia de Valla (levado adiante por discípulos seus à frente de várias cátedras universitárias) como também pelas controvérsias que suscitou. Todo este labor repercutirá profundamente, através da filologia bíblica, nos estudos de religião, conjugando-se finalmente a duas das mais notáveis realizações culturais dos inícios do século XVI espanhol: a refundação, iniciada em 1498 e concluída em 1508, da Universidade de Alcalá de Henares pelo Cardeal Cisneros, e seu projeto de edição da *Bíblia políglota*. Em um dos momentos mais altos da interação entre os estudos religiosos e o movimento humanista na Europa, a mesma Universidade converte-se alguns anos depois, como se sabe, em importante centro de discussão das idéias erasmistas (Coroleu, 1998: 295-330).

Contudo, além das universidades, podemos discernir no universo ibérico o influxo do humanismo também em outra de suas facetas, isto é, como uma paixão aristocrática que

renova o ideal da cavalaria letrada engendrada desde o chamado “renascimento do século XII”. Através do histórico trânsito entre os reinos peninsulares e as cortes do norte, a civilização ibérica recebe, em ondas sucessivas, uma importante contribuição da refinada cultura dos trovadores, romancistas e tratadistas que, em *langue d’oc*, *langue d’oil* e também em latim, ilustram aquele primeiro renascimento europeu. Esta cultura cortesã e aristocrática resulta, por sua vez, pode-se dizer, do feliz encontro do saber profano elaborado nas escolas francesas com a cultura também profana das grandes cortes reais e senhoriais, à altura invadidas por sábios (historiadores, tradutores, chanceleres, juristas, romancistas) que lhes vinham aparelhar os sistemas administrativos, enriquecer seu instrumental político e ideológico e satisfazer seus anseios de refinamento (Bezzola, 1984).

Em boa medida, neste clima profano e erudito que se respira nas cortes ao norte (França, Borgonha, Provença, Catalunha), mas também na própria Castela, está-se configurando aquilo que depois virá a ser chamado por alguns de humanismo cavaleiresco, ou cavalaria ilustrada. Assim como parte do clero tentava combinar as técnicas do humanismo às da teologia, encontraremos, a partir do século XV, príncipes e nobres que pretendiam assimilar certos ideais do humanismo classicizante aos valores da aristocracia militar. Sem considerar esta história em seu aspecto de “longa duração” não se compreenderá, por exemplo, o caráter “medievalizante” do famoso tratado em que o “renascentista” Castiglione exalta os valores da cortesia e da cavalaria. Assim, para Peter Burke, seu *Libro del cortegiano* (redigido entre 1513 e 1518) pode bem ser considerado um “libro de cortesia medieval reescrito bajo la influencia de los ideales clásicos, o como una adaptación de esos ideales adecuándolos a una situación no clásica” (Burke, 1990, 1993).

Neste quadro escolar ou cortesão dito “medieval” destacam-se ainda as importantes reflexões (morais, espirituais e médicas) sobre o amor, desde a *Correspondência de Abelardo e Heloísa* —texto a que Petrarca dedicou atentas anotações pessoais e onde a marca de Cícero se faz sentir em profundidade, ao lado de Sêneca e Lucano (Duby, 1955)—, até o *De Amore* de Andreas Capellanus (onde os traços de Ovídio são decisivos), sem mencionar os textos de natureza mística de Bernardo de Claraval.<sup>2</sup> No domínio das cortes capetíngias e plantagenetas os *romans antics* (ou seja, as adaptações em versos franceses de textos latinos da *matière de Rome*) e a tradução de crônicas latinas lançam os fundamentos dos romances de cavalaria cortês. Ainda no século XII, no domínio provençal, a decisiva produção trovadoresca aparece como a matriz mais importante da lírica vernacular européia, aí incluída a italiana, e, de um modo muito especial —com a obra e o mecenato de Alfonso X— a hispânica.

No processo de reelaboração clerical de uma ideologia aristocrática, faz-se presente também uma renovação da reflexão sobre o poder, igualmente enraizada neste humanismo do século XII. A partir deste século e do seguinte, difundem-se duas das obras mais importantes e influentes da tratadística política do período, o *Policraticus*, do “humanista” inglês João de Salisbury, e o *De regimine principum*, do escolástico

<sup>2</sup> Sobre a obra de S. Bernardo no contexto do renascimento latino do século XII, ver E. Gilson (1934).

Egídio Romano. Já no século XIII, no âmbito da oficina cultural alfonsina, reaparecia o sistema jurídico romano como base da institucionalidade estatal. Desta reflexão, que tanto se desenvolve por ocasião das discussões conciliares dos séculos XIV e XV, a poesia ibérica dará muitos e importantes sinais. Tal como acontece com a lírica amorosa até inícios do século XVI, também aqui o modelo francês conviverá com o italiano, mesmo após o momento em que os primeiros ecos humanistas *stricto sensu* se fazem sentir (Gómez Moreno, 1994: 33 e ss.). De modo semelhante ao que se observou sobre a questão da cortesia, podemos dizer que a tratadística política de entre os séculos XV e XVI mantém-se em grande medida tributária deste tradição anterior.

Desta forma, ligados a uma prática poética que depois se plasma em importantes compilações coletivas do século XV (como o *Cancioneiro de Baena*), mas também em obras individuais, alguns dos grandes nomes do período de D. Juan II dedicar-se-ão à poesia política nas vertentes polêmica e aconselhadora. É o caso de Fernán Pérez de Guzmán (1376-c.1460), historiador e moralista, sobrinho do Chanceler Pedro López de Ayala e tio-avô de Íñigo López de Mendoza, o Marquês de Santillana; é o caso do próprio Marquês, bem como de seu confrade literário Juan de Mena, de seu sobrinho Gómez Manrique, e, em certa medida, do sobrinho deste, Jorge Manrique.

Será pensando nos inícios do processo de transformação intelectual que se assiste em Castela sob o signo da cultura italiana como processo que se dá em compromisso com uma sólida tradição já instalada no meio aristocrático, e tendo como pano de fundo a vida política e cultural do reinado de D. Juan II (1406-1454), que gostaria de comentar aqui a atividade de um dos poetas do período, o Marquês de Santillana, grande aristocrata cuja carreira relaciona-se diretamente às vicissitudes políticas do reinado daquele monarca.

Como em outros países que se vinculam intelectualmente à Itália dos humanistas, a história do renascimento espanhol depende em grande parte de contatos e influências pessoais de alguns de seus principais agentes, sobretudo em sua circulação pelos meios curiais do eixo Castela-Itália. Basta lembrar, para um momento posterior, do catalão Boscán, responsável pela tradução castelhana (1534) do *Libro del cortegiano*, após receber, enviada de Itália por seu amigo Garcilaso, uma cópia do texto.<sup>3</sup> Um pouco antes, em 1526, visitando a Espanha como embaixador de Veneza, fora a vez de Andrea Navaggero persuadi-lo a escrever seus poemas à maneira italiana, dando continuidade a uma empresa iniciada anteriormente pelo próprio Marquês de Santillana. Quanto a este, veremos a seguir importância dos contatos que estabelece, em sua juventude, com os humanistas italianos hospedados na corte aragonesa.

Contatos entre aristocratas ibéricos e intelectuais italianos foram decididamente patrocinados já por D. Juan II de Castela, e principalmente por seu parente aragonês, D. Afonso V, apelidado o Magnânimo (1416-1458). Junto a este se reúne um nutrido grupo de humanistas, tendo sido proverbial sua generosidade para com eruditos estrangeiros como Pier Candido Decembrio, Flavio Bionda e Jorge de Trebisonda, além do já citado

---

<sup>3</sup> Sobre a recepção do tratado de Castiglione na Espanha, ver Burke (1997)

Lorenzo Valla. É em sua corte que este produz, em 1440, um dos seus mais marcantes trabalhos no campo da crítica textual, o *De falso cretita e ementita Constantini donatione*, cuja realização relaciona-se diretamente ao projeto do monarca aragonês de conquistar de Nápoles. Fascinado pela Antigüidade em seus vários aspectos, o Magnânimo acompanha atentamente os trabalhos de depuração, já iniciados em Florença, dos *Ab Urbe condita* de Tito Lívio, a partir de um luxuoso manuscrito presenteado por Cosimo de Medici em 1444. É que, como diz Francisco Rico, embora a liberalidade do rei busque resultados a curto prazo, interessavam-lhe também resultados menos imediatos. Dentro daquela busca de uma aura de sofisticação intelectual que caracterizará o mecenato cortesão, o monarca perceberá que os *studia humanitatis* não eram apenas uma escola de erudição, mas um estilo de vida que se convertia por si só em instrumento político para grandes senhores (Rico, 1993: 55-56).

Assim, para entendermos o papel que exerce o Marquês de Santillana (1398-1458) nas letras de seu período devemos antes de mais nada mencionar seu contato com a corte aragonesa, experiência que está na raiz de sua coerente sustentação do empenho cultural como elemento do tradicional ideal de união entre cavalaria e sabedoria, na convicção de que “la sciencia non embota el fierro de la lanza, nin façe floxa el espada en la mano del cavallero” (Caravacci, 1990: 255). Rico senhor feudal, hábil capitão militar, sutil político, refinado homem de corte, bom conhecedor de literaturas românicas e magnífico mecenas, em 1412 (portanto bastante jovem) D. Íñigo Lopez passa a fazer parte, como copeiro, do séquito de D. Fernando de Antequera, proclamado rei de Aragão segundo o Compromisso de Caspe. Viverá ali durante uns cinco anos, atingindo portanto os primeiros anos do longo reinado do Magnânimo. Não se pode atribuir a tão curta estada, é certo, um papel exagerado em sua formação, marcada por uma simpatia italianizante, mas não se deve, como vimos, negligenciar estas ações pessoais na história das idéias do período. Pois à distância o Marquês irá manter, ao longo do tempo, seu contato com a corte aragonesa, e —quicá através dela—, com eruditos italianos como o citado Pier Candido Decembrio e seu irmão Angelo, que lhe prepara, sob encomenda, uma tradução de Cícero para o toscano. Registros importantes desta epistolografia literária são também, em outra direção, a correspondência que mantém com o Condestável de Portugal, e a carta que escreve a seu filho Pedro Gonzáles de Mendoza, futuro Cardeal Primaz de Espanha, quando este estudava em Salamanca (e a quem solicita uma tradução, para o castelhano, da versão latina da *Ilíada* feita por Leonardo Bruni e Pier Candido Decembrio).

De regresso a Castela após o “período formativo” aragonês, participou ativamente das contendas políticas em que se envolvia o rei D. Juan II, convertendo-se em um dos principais antagonistas de D. Alvaro de Luna, astuto favorito do rei e depois seu Condestável. Em sua atuação política irá se valer das armas literárias, e, embora sem a intensidade das reflexões de seu tio Guzmán, desenvolve por escrito uma interessante reflexão moral-política, sobretudo a partir da espetacular queda do seu inimigo. O tom de invectiva de certas peças circunstanciais cede passo a uma característica reflexão moral —com digressões sobre a Fortuna e a Providência— em um poema intitulado

“Doctrinal de privados”, também conhecido como “Espelho de magnates”. Versão irônica —pois referida direta e à vezes acidamente ao fracasso do Condestável— dos *specula principis* em versos que pululam no período (como os *Proverbios* que elaborará para a educação de Enrique IV, herdeiro de D. Juan II), tal texto o coloca na já referida tradição da poesia ético-política do fim da Idade Média, onde a doutrinação ou a reflexão moral parte de um escopo amplo —versando sobre as virtudes e vícios, os pecados e castigos, a Fortuna e a Providência, a inevitabilidade da morte—, para cristalizar-se em comentários sobre o Estado e mesmo sobre eventos e personagens políticos bastante concretos.

Tendo assistido o apogeu e a derrota do Luna, o que lhe assegurou a ascendência nos assuntos do reino, tendo, após incansáveis disputas, recuperado e mesmo aumentado seu patrimônio em lutas com castelhanos e mouros de Granada, o Marquês se retira para o seu suntuoso palácio de Guadalajara, onde lograra reunir uma biblioteca considerável (a mais notável de seu período), e onde irá passar seus últimos anos rodeado de fiéis discípulos, secretários e tradutores. Dedicar-se então com mais afinco ao estudo e à reflexão poética, reatando os contatos com a Itália. Além das traduções já de passagem mencionadas, a este cenáculo se deve o patrocínio de outras importantes versões para o castelhano, como as pioneiras da *Eneida*, das *Metamorfoses* e dos tratados de Sêneca, a que se deve somar uma tradução do *Fedro*, sem falar de obras italianas como a *Commedia* dantesca.

Quanto à sua obra poética, toda ela em castelhano, o leitor familiarizado com a lírica medieval galego-portuguesa com certeza se deixará cativar pelos seus *villancicos* e *serranillas*, poemas breves de motivo pastoril, na tradição das pastorelas provençais e galego-portuguesas. Seu vivo apego à lírica tradicional (de tão marcante quanto duradoura descendência entre outros poetas cultos castelhanos, das *letrillas* de Góngora ao *romance-ro* Lorca) enquanto sutil e estilizado exercício cortesão, confirma-se com sua coleção de provérbios folclóricos, os *Refranes que dizem las viejas tras el fuego*. De um modo muito particular poderíamos divisar neles uma retomada da tradição paremiológica da Antiguidade, que se reata, por exemplo, com os apotegmas de Erasmo.

Por outro lado, seu apego as representações alegóricas de inspiração dantesca, seu interesse pela erudição latina e pelos primeiros indícios do petrarquismo indicavam a vertente mais relacionada ao gosto humanista. Aqui devemos situar tanto os seus sonetos compostos “al itálico modo”, tentativa de recriar aspectos do *dolce stil nuovo* em castelhano, como também as obras de maior fôlego e elaboração, como a sua *Comedieta de Ponza*, composta pouco depois de 1435 e inspirada na derrota sofrida pela frota aragonesa na sua primeira tentativa de conquista de Nápoles. Visão alegórica que tematiza a questão (tão importante desde Boécio) da Fortuna e da Providência, o Marquês segue aqui os passos de Boccaccio (*De casibus virorum illustrium*), mas também, de certa forma, de Dante, a quem cita, com humildade, no título de sua obra. Em seu *Inferno de los enamorados* repete esta tentativa de assimilação localizada da *Commedia* (adaptando a famosa passagem dos apaixonados Paolo e Francesca), da mesma forma que o *Triunphete de Amor* tentava imitar, ainda que atendo-se ao aparato coreográfico mais superficial, o *Trionfo d'Amore* de Petrarca.

Desta confluência de tradições, a que se deve somar naturalmente aquela da *gaya sciencia* de origem provençal (pelo filtro da escola poética catalã com que conviveu na juventude), o Marquês dá conta inclusive em um texto teórico, pioneiro tratado a respeito da origem e do estatuto da poesia vernacular na península. Trata-se do *Prohemio e carta* dirigido ao Condestável D. Pedro de Portugal, com quem travara relações por ocasião de uma campanha militar contra os mouros. Composta por volta de 1448, o texto é uma dedicatória que abre uma cópia de suas obras poéticas, enviada a pedido do jovem nobre português. Ali dará vazão a uma exaltação do exercício artístico, que confere dignidade e prestígio à poesia, e onde pôde-se identificar ecos do *Pro Archa* de Cícero (Gómez Moreno, 1994: 153-159).

Em uma de suas passagens ele parece manifestar um distanciamento perante a sua primeira produção, quase considerando-a uma fase ainda imatura de sua personalidade, “ca estas cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la nueva edad de la juventud, es a saber con [el] vestir, con el justar, con el danzar e con otros tales cortesanos exercicios”. Contudo, imediatamente a tais supostas reservas segue-se o elogio da “regra própria do canto”, através da qual se enobrece a inspiração poética, definida como “un zelo celeste, una affeción divina, un insaciable cibo del ánimo”. O interesse do *Prohemio* se encontra além disto acrescentado por uma perspectiva consideravelmente ampla do desenvolvimento da poesia nas principais línguas românicas (italiano, francês, provençal, catalão, galego-português e castelhano) e por uma resenha das personalidades mais notáveis e suas criações mais significativas, o que põe em relevo os vastos conhecimentos literários do autor (Caravacci, 1990: 259).

Além daquela atividade que dá ao Marquês uma verdadeira estatura de promotor de um “humanismo cortesão e cavalheiresco” —que é a promoção de traduções de antigos e italianos e o colecionismo de livros, onde fica patente seus diversos contatos com os intelectuais italianos (que lhe irão dedica por ocasião de sua morte inúmeros elogios)—, cabe mencionar as relações que estabelece com algumas importantes figuras intelectuais da Castela do seu tempo. Em primeiro lugar, lembremos seu contato estreito com o secretário para cartas latinas de D. Juan II, Juan de Mena (1412-1490). Formado em Salamanca, este cordobês tem sua biografia marcada por uma importante, ainda que curta (1447-1449), estada em Florença, onde acompanha o Cardeal Juan de Torquemada por ocasião do Concílio ali convocado por Eduardo IV.<sup>4</sup>

Pensando ainda em termos de continuidade, lembremos o poema moral de Mena intitulado “Coplas de Vício e Virtude” é concluído por Gómez Manrique (c.1402-1490), poeta cortesão da linhagem dos Mendoza. Sobrinho do Marquês, ele irá

---

<sup>4</sup> Mena foi por seus contemporâneos considerado o mais importante dos poetas de seu tempo, e sua obra continuou sendo apreciada ainda no século XVI. Cultor de uma erudição alegórica, é lembrado sobretudo pelo épico *Laberinto de la fortuna* (1444). Dirigido ao monarca Juan II, trata-se de mais uma *visio* alegórica em que versa sobre a Providência e a Fortuna enquanto reguladoras do poder, com referências manifestas a acontecimentos espanhóis contemporâneos, principalmente os conflitos que assolavam o reino de Castela.

notabilizar-se, na poesia de cunho político com um “Regimiento de Príncipes” de finais do século XV (impresso em 1486), dedicado a Fernando, “o Católico”. Mais notável como poeta é o sobrinho deste, Jorge Manrique (c.1440-1479), que com as suas tão belas quanto famosas *Coplas por la muerte de su padre* constrói a mais lida e imitada elegia do final século XV. Ativo interveniente na arena política do tempo, Cavaleiro de Santiago e comendador de Montizón, somou-se, em 1468, à causa de Isabel a Católica, por quem morreu combatendo.

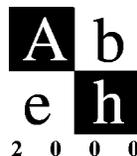
Finalmente, para concluir, um dado que permite vislumbrar a dimensão das empresas pessoais e familiares na alteração do quadro cultural peninsular, processo que pode ser acelerado e revolucionário em um momento, mas que sempre se dá na continuidade daquele outro, mais lento e fecundo: será um descendente direto do Marquês, o seu filho Pedro Gonzáles de Mendoza, mencionado na epígrafe deste texto, um dos principais articuladores da sua sucessão, no posto que ocupava de Grande Cardeal da España, por Francisco de Cisneros, a quem já nomeamos como grande articulador do renascimento político, religioso e cultural espanhol. Tanto geográfica como historicamente, portanto, há uma antiga rota que une Aragão, Guadalajara, Alcalá, e, ali bem perto, Madri, logo a futura sede do império e uma das mais ilustres cortes da Europa. Era um caminho que, no entanto, freqüentemente se estendia um pouco mais para alcançar, na outra ponta, a Itália dos humanistas.\*

\* Conferência apresentada em 18/9/1998 no 1º Simpósio Interdisciplinar do Núcleo de Estudos do Renascimento (PUC-SP).

## Bibliografia

- Bezzola, R. R., 1984, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500-1200)*, Genève/Paris, Slatkine/Champion.
- Burke, P. 1990, “O cortesão”, in Eugenio Garin (ed.), *O homem renascentista*, Lisboa, Presença.
- , 1993, *El Renacimiento*, Barcelona, Critica.
- , 1997, *As fortunas d’O cortesão*, São Paulo, Editora da Unesp.
- Caravacci, G. 1990, “El marqués de Santillana”, in *Historia de la literatura castellana I*, Madri, Catedra, pp. 255-264.
- Coroleu, A., 1998, “El humanismo en España”, in Jill Kraye (ed.) *Introducción al humanismo renacentista*, Madrid, CUP, pp. 295-330.
- Duby, G., 1995, “Heloísa”, en *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Gilson, E., 1934, *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, Vrin.
- Gómez Moreno, A., 1994, *España e Itália de los humanistas. Primeras huellas*, Madri, Gredos.
- Rico, F., 1993, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madri, Alianza.

Alexandre Soares Carneiro  
Universidade Estadual de Campinas — Unicamp





## Dos obras granadinas en el universo poético lorquiano: *Doña Rosita, la soltera* y *Mariana Pineda*

Ana Cristina dos Santos

Si algún día, si Dios me sigue ayudando, tengo gloria, la mitad de esta gloria será de Granada, que formó y modeló esta criatura que soy yo: poeta de nacimiento y sin poderlo remediar.

*Federico García Lorca*

Federico García Lorca, poeta granadino, es uno de los grandes exponentes de la palabra-denuncia. Sus obras dramáticas parten de elementos existentes en la sociedad en que vivía, conforme admite el propio Lorca (1989: 635). Así lo es en varias de sus obras: *La casa de Bernada Alba*, *Yerma*, *Bodas de Sangre*, *Mariana Pineda*, *Doña Rosita, la soltera*, entre otra:

Cada minuto, cada persona, cada actitud puede ser el germen de una obra dramática. Cada criatura que nos tropezamos va pasando a través de su vida por climas dramáticos diferentes, en combinación infinita hasta su última escena, en [que] se tiende para morir. El poeta dramático tiene obras detrás de cada esquina.

Sin embargo, las dos únicas obras que tienen como tema principal la sociedad granadina —donde nació y vivió el poeta— con sus paisajes, su gente y su tradición son

*Mariana Pineda y Doña Rosita, la soltera*. En las dos, el autor utiliza los temas que desde niño formaron parte de su vida: el romance de Marianita y la historia de una solterona granadina.<sup>1</sup>

*Mariana Pineda y Doña Rosita...* constituyen en las únicas obras dramáticas del autor que tienen como telón de fondo e incluso como elemento principal su ciudad natal: Granada. Así, es posible encontrar similitudes entre las dos narrativas por ser sus personajes principales mujeres pertenecientes a un contexto social común: la ciudad de Granada —aunque separadas por un lapso de tiempo de 10 años entre el estreno de una y de otra. En las dos, la delimitación del espacio físico, según nuestra opinión, se da a causa de que los dos temas formaban parte de la vida personal de Lorca. Eran temas con los cuales convivía y, por eso, los ha situado en la ciudad donde vivió su niñez y su juventud: Granada. En otras obras suyas el espacio no está delimitado y así, la acción puede ser transferida para cualquier pueblo español.

## Dos temas granadinos

El simple nombre de Federico García Lorca evoca en sus lectores la región de Andalucía. No es posible leer cualquier obra de Lorca sin recordar la región al sur de España. Andalucía está constantemente presente en su obra a través de sus tres ciudades principales—Córdoba, Sevilla y Granada<sup>2</sup>. De hecho, de toda Andalucía es Granada la que está más presente en la poética lorquiana. Toda su obra —aun la más lejana— tiene impresa la marca granadina. Díaz Plaja (1954: 49) afirma que esta presencia en su poética está más allá de la cuestión del sentimentalismo: es una clave estética para el estudio de la obra garcía-lorquiana.

Al abrir el libro *Mariana Pineda*, encontramos bajo su título el siguiente subtítulo: *Romance popular dividido en tres estampas*. Luego, tras el listado de los personajes, en el prólogo, encontramos el siguiente romance popular:

¡Oh, que día tan triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar  
al ver que Marianita se muere  
en el cadalso por no declarar!

---

<sup>1</sup> Algunos teóricos afirman que el autor se inspiró en su prima Clotilde García Entre ellos, las estudiosas Fanny Rubio en su artículo *El tío Baldomer: Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986: 341. Antonina Rodrigo en su artículo *La huerta de Tamarit: Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986: 832: “El conflicto sentimental de la obra lorquiana Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores, recreado en un plan poético, pertenece a una vivencia de su prima hermana Clotilde. El novio era primo, hijo de la tía Mercedes, hermana de su padre. Ella vivía en Fuentevaqueros y él en Valderrubio. Era un hombre guapo y buen caballista, que se fue a Tucumán (Argentina) y allí se casó con otra. La novia-prima se quedó soltera en Granada.”

<sup>2</sup> Esta analogía se encuentra muy clara en los poemas *San Miguel*, *San Rafael* y *San Gabriel* del libro *Romancero Gitano (1924-1927)*.

Marianita sentada en su cuarto  
 no paraba de considerar:  
 “Si Pedrosa me viera bordando  
 la bandera de la Libertad.  
 ¡Oh, que día tan triste en Granada,  
 las campanas doblar y doblar! (p.692)<sup>3</sup>

El lector, ya en las primeras páginas del libro, constata que la historia está basada en un romance popular que resume, en tan pocas palabras, la historia que va a leer. Si es un lector más atento, se da cuenta también de la ubicación de la escena: “*Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucharas y perspectiva de la plaza Bibarrambla, en Granada, ...*” (p.691). Así, es capaz de ubicar la pieza en un espacio físico y en un entorno social específico: la ciudad de Granada. Más aún, es capaz de relacionarla con el romance popular introductorio a causa de los nombres de las protagonistas: Mariana Pineda en la obra y su diminutivo Marianita en el romance. Entretanto, sólo con un conocimiento más profundo será capaz de relacionar el romance popular con la ciudad de Granada. Sin embargo, es el propio Lorca (1989: 399), al hablar sobre *Mariana Pineda*, quien aclara al lector sobre dicha relación:

La escribí hace cinco años, atraído por el tema que tan vivo sigue en Granada y que desde niño me rodeó en forma de romances y narraciones muy próximas al suceso.

A través de la obra, Mariana Pineda pasa de personaje popular local, conocido por los granadinos, para personaje universal, conocido por todos que lean la obra. Lorca (1989: 399) universaliza el drama de la joven granadina, pero no como en realidad fue sino como el pueblo lo cuenta en los romances.

No enfoqué el drama épicamente. Yo sentí a la Mariana lírica, sencilla y popular. No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de placeta.

Algunas frases saltan de las afirmaciones de Lorca y resuenan en nuestras mentes: “*tema que tan vivo sigue en Granada*” y “*desde niño me rodeó*”. Así, vemos que el tema no surge de una noticia o de un suceso, pero como nos afirma Cano (1974: 61) de algo que siempre estuvo presente en la vida del autor.

Mariana Pineda fue una de las grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano, en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos en un tono melancólico que a mí me antojaba trágico [...] Un día llegué

---

<sup>3</sup> Todas las citas del romance estarán inseridas en el propio texto con el número de la página indicada entre paréntesis.

—continúa Federico—, de la mano de mi madre, a Granada: volvió a levantarme ante mí el romance popular, cantado también por niños que tenían las voces más graves y solemnes, más dramáticas aún, que aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo, y con el corazón angustiado inquirí, pregunté, avizoré muchas cosas, y llegué a la conclusión de que Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, y la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor y la libertad.

Lo mismo se puede constatar en la obra *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*. El propio subtítulo de la obra (1960: 1261) nos advierte: “*poema granadino de los novecientos, dividido en varios jardines con escenas de canto y baile.*”<sup>4</sup> Una vez más, Lorca (1989: 406) especifica el espacio físico y el entorno social de la obra (además del tiempo): la ciudad de Granada en los novecientos:

Amb Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores, he volgut realitzar un poema de la meva infantesa a Granada, en el qual surten criatures i ambients que jo he conegut i he sentit.

Sobre el modelo que sirvió a Lorca para escribir la pieza Martínez Cuitiño (1996: 41) nos cuenta:

No hay una granadina determinada que haya servido de modelo para la protagonista. La crítica ha señalado ya a una, ya a otra, dado que en Granada fueron muchas las solteras amigas de Lorca. El tema de la solterona se reitera en la obra dramática y poética de este autor y, según su hermano Francisco, el problema de las mujeres solteras preocupaba y atraía a la madre de ambos. Doña Rosita es algo así como la síntesis de varias solteras y reúne rasgos de unas y de otras. Posiblemente, por su propio carácter metafórico de “rosa” trasciende todo modelo real.

En esta pieza, se delimita el espacio físico desde el inicio de la obra “*poema granadino*”, conforme nos afirma Fernández Cifuentes (1986: 326):

Antes de comenzar la representación, el subtítulo —“Poema granadino”— propone a los espectadores una noción precisa y previsible espectacular del espacio que será escamoteada durante el curso de la obra, a medida que ese espacio se configure como imagen cerrada y distante, imagen de lo distante y cerrado. García Lorca había entrevisto en 1926 aquella condición de “paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos” del poema de Soto de Rojas, donde se fundaba una estética granadina de diminutivos y habitaciones cerradas: “Granada no puede salir de su

---

<sup>4</sup> Todas las citas de *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores* estarán inseridas en el propio texto con el número de la página indicada entre paréntesis.

casa. Granada solitaria y pura, se achica, ciñe su alma extraordinaria y no tiene más salida que su alto puente natural de estrellas” (p. 1686). Pocos días después del estreno de *Doña Rosita*, insistirá: “Granada es una ciudad encerrada, maravillosa, pero encerrada. Y debe ser así.” (p. 1804). El espectador conocerá un desplazamiento desde aquella Granada anterior y exterior a la obra (que posiblemente conservaba para aquel público ciertas connotaciones románticas de espacio abigarrado y distante, en la Geografía y en la Historia), hacia esa otra Granada poemática, tan ajena a su experiencia real como los espacios inanimados y utópicos de *Yerma* y *Bodas de sangre*.

Así, las dos obras surgen de la misma fuente de inspiración: la infancia del poeta en Granada. La *estética granadina de diminutivos*<sup>5</sup> y de *habitaciones cerradas* puede ser encontrada en los dos textos. Rosa es Rosita en la obra y, Mariana Pineda es Marianita en el romance. La casa de Mariana es una prisión, pues la encarcela en una serie de convenciones sociales y; en *Doña Rosita*, el jardín es la prisión donde ella propia impone esta clausura a sí.

De todas las obras teatrales de Lorca, éstas son las únicas que tienen una *estética granadina* por excelencia y temas que *desde niño le rodeó*. Parte de temas granadinos específicos que van convirtiéndose en temas nacionales y generales: Para Lorca (1989: 667), *Doña Rosita* es “*la vida mansa por fuera y quemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España.*” Mientras Mariana Pineda (1989: 587) es “*el Gran Capitán [que mata] con su larga espada a todos los que no aceptaron como esencia fundamental de la vida el amor y la libertad.*”

Entretanto, Lorca afirma (1989: 622-3) que los recuerdos de su niñez son elementos que pueden ser encontrados en su obra dramática en general. Afirmación que no logramos confirmar en las demás obras dramáticas:

Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campos, cielo, soledad. Sencillez en suma. Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mi obra son atrevimientos míos, audacias de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros porque es raro también acercarse a la vida con esa actitud tan simple y tan poco practicada: ver y oír. ¡Una cosa tan simple! [...] Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo.

Solamente encontramos afirmaciones explícitas del autor sobre los recuerdos de su niñez cuando habla de *Mariana Pineda* y *Doña Rosita*... Los dramas que el autor ambienta en el espacio físico y social en que ha pasado su niñez: Granada. La ciudad es mucho más: es

---

<sup>5</sup> Lorca (1960: 3): *Granada ama los diminutivos. [...] El diminutivo no tiene más función que la de limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestra mano los objetos e ideas de gran perspectiva.*

el *leitmotiv* para el poeta denunciar una sociedad que aplasta la voz femenina en un débil sonido. ¿Será que tal hecho ocurre por pura casualidad? En nuestra opinión: ¡no! Nos parece que hay una estrecha relación entre los recuerdos de su niñez en Granada y la elección del espacio físico de las obras. Esta elección nos parece obvia: si las situaciones vividas son productos de sus recuerdos de Granada, de ambientes y acciones típicas de un entorno social, ¿qué otra ciudad podría engendrar a una Mariana Pineda sino la Granada de las revoluciones liberales?, ¿qué otra ciudad podría engendrar a una Doña Rosita, sino la Granada de las solteronas decentes —aunque las solteronas decentes hayan existido en toda España?, ¿qué otra ciudad podría engendrar tales personajes sino la Granada de los recuerdos de la niñez de Lorca?

## Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores

*Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores* es la última obra estrenada en vida de Lorca. Los teóricos suelen clasificarla como la más ligera, pues no posee las pasiones sensuales que llevan a la violencia que vemos en las tragedias. El propio Lorca (1989:406) la clasifica como un drama. Afirma que escribe algo más liviano para descansar de las dos tragedias anteriores —*Yerma* y *Bodas de sangre*:

Per a descansar de *Yerma* y *Bodas de sangre*, que són dues tragèdies, jo volia realitzar una comèdia senzilla i amable; no m'ha sortit més que un poema que a mi em sembla que té més de les meves dues anteriors produccions.

Sin embargo, el resultado final fue un *drama* de final trágico. No una tragedia al modo clásico, sino la tragedia íntima del protagonista moderno: que se sostiene en la fuerza del sentimiento. La tragedia de una vida sin sentido y sin fruto que va marchitándose poco a poco, en una ilusión estéril e inútil de esperar por un amor que no podrá jamás poseer. Como nos aclara Lorca (1989:619/67):

¿Cómo que nada más? Una obra en la que he puesto mi mejor sentido: *Doña Rosita, la soltera, o El lenguaje de las flores*, drama familiar en cuatro jardines. Se trata de la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedaban solteras. El drama empieza en mil ochocientos noventa, sigue en mil novecientos y acaba en mil novecientos diez. Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, que es algo que hará reír a nuestras jóvenes generaciones, pero que es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media. [...] Doña Rosita es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España. Cada jornada de la obra se desarrolla en una época distinta [...] Poema para las familias, digo en los carteles que es esta obra, y no otra cosa es. ¡Cuántas damas maduras españolas se verán reflejadas en Doña Rosita como en un espejo! He querido que la más pura línea conduzca mi comedia desde el principio

hasta el fin. ¿Comedia he dicho? Mejor sería decir el drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida.

Su tema principal adviene del entorno social en que vivió: “*el drama profund de la solterona andalusa i espanyola en general*” (Lorca, 1989:406), es decir, de la condición marginal de la mujer soltera en la sociedad española. Sin embargo, el tema de *Doña Rosita* no es sólo la tragedia de la solterona, sino también de su disimulo, de su ocultación. Es un grito en contra un rígido código de honor que no permite que las personas puedan vivir como quieran pues la gente puede, con una simple palabra, acabar con todo el honor de uno.

La obra abarca la juventud, la madurez y parte de la vejez de la protagonista. A lo largo de la pieza es posible encontrar algunos elementos de tristeza que están siempre presentes en la vida del ser humano: el miedo del tiempo; la pérdida de la juventud; el amor perdido; los anhelos rotos, el miedo de la murmuración, etc. A cada acto la protagonista va perdiendo sus ilusiones y se vuelve más desposeída de esperanza, más silenciosa, más envejecida y más alejada del contacto social.

El lapso que transcurre entre el primer y el tercer acto es necesario para señalar el paso del tiempo en la vida de los personajes. Todos los críticos son unánimes en afirmar que el tiempo —*fugit irreparabile tempus*— es el tema de la obra. Un tiempo implacable que alcanza a todos los personajes y no sólo a Rosita. Martínez Cuitiño (1996:18) considera que Lorca innovó con la obra, pues hizo de una de las unidades del teatro clásico —el tiempo— personaje.

Para demostrar el fluir temporal, el autor utilizó los signos externos como los sucesos que denotan el cambio de siglos, las modas, los ascensos y descensos sociales y también una figura-clave: la rosa. Desde el clasicismo se utiliza el símil de la rosa<sup>6</sup> para designar la fugacidad de la vida. En el título, dos elementos nos llaman la atención para esta simbología: 1) El nombre de la protagonista Rosa en su diminutivo *Rosita*, como predicaba la estética granadina; 2) el subtítulo de la obra *El lenguaje de las flores* que alude a un código floral propio. Para Martínez Cuitiño (1996:13), este lenguaje remite también a un profundo significado de la fugacidad de la vida. Estas simbologías se confirman cuando, en el primer acto, el lector se depara con la *Rosa mutabile*<sup>7</sup>, cultivada por el tío de Rosita. La definición de la *rosa mutabilis* es la síntesis de la vida de Rosita: roja por la mañana/juventud; al mediodía dura como un coral/ madurez y blanca por la noche cuando comienza a deshojar/vejez. Es la síntesis

<sup>6</sup> Pierre de Ronsard, en el siglo XVI, en su *Sonnets pour Hélène* ya utilizaba este símil: “*Regrettant mon amour et vostre fier desdain./Vivez, simén croyez, nâttendez à demain./Cueillez des aujourdhuy les roses de la vie*”. (subrayado nuestro)

<sup>7</sup> Según Lorca la historia de la rosa es verdadera: *Mi amigo Moreno Villa me dijo: “Te voy a contar la historia bonita de la vida de una flor: la rosa mutabile, de un libro de rosas del siglo dieciocho”. Venga “Había una vez una rosa...” Y cuando acabó el cuento maravilloso de la rosa, yo tenía hecha mi comedia. Se me apareció terminada, única, imposible de reformar.* LORCA (1989: 674).

de la decadencia física de Rosita en cada acto: como la *Rosa mutabile*, Rosita también pierde su encanto, su esperanza y su juventud hasta convertirse en la *nada*:

*Tío: Cuando se abre la mañana,  
roja como sangre está,  
el rocío no la toca  
porque se teme quemar [...]*  
*Abierta en el mediodía  
es dura como coral. [...]*  
*y, se desmaya la tarde, [...]*  
*se pone blanca, [...]*  
*y cuando toca la noche [...]*  
*se comienza a deshojar. (p. 1267) <sup>8</sup>*

En el primer acto, así como la rosa, Rosita es joven, alegre y trae la esperanza de un amor. El tiempo no se convierte en *problema*, pues sabe que tiene toda la vida por adelante. En el segundo acto, ya no quiere darse cuenta del paso del tiempo. El mundo exterior empieza a cambiarse con la llegada de la modernidad. La encontramos más silenciosa, envejecida, encerrada en sí misma y en su círculo de amistad más íntimo para seguir ignorando la decadencia que trae el paso del tiempo:

*Rosita: Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta y no quiero enterarme de cómo pasa el tiempo. (p. 1299)*

En el tercer acto se da cuenta de la inutilidad de seguir ignorando el tiempo, se hace presente la decadencia física y económica que ya le toca. No hay más cómo enmascarar el tiempo. En este acto, lo trágico de la obra se presenta: Rosita se da cuenta del choque entre el mundo ideal construido íntimamente y el mundo real que le devuelve su imagen de solterona. Sólo cuando se da la coincidencia de tiempos es que ve el verdadero reflejo de su imagen:

*Rosita: [...] y un día bajo al paseo y me doy cuenta que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: “Ahí está la solterona”; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: “A ésa no hay quien le clave el diente” Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enorme de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón. (p. 1339)*

---

<sup>8</sup> Todas las citas de la obra estarán inseridas en el propio texto con el número de la página indicada entre paréntesis.

Ahora también se hace presente la muerte. No sólo la física con la del tío, sino la de todos los sueños de felicidad que todavía tenía. Se concienza que sus sueños no podrán realizarse. Lo único que le resta es la soledad que compartirá con las demás mujeres de la casa: la tía y la criada:

*Rosita: Todo está acabado (...) y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. (p. 1339)*

Según Ruiz Ramón (1971: 222), este choque entre el mundo ideal y el mundo real hace que Rosita construya una noción de tiempo particular. Es un tiempo interior personal, distinto de lo real/social. En su tiempo particular no hay espacio para el desengaño y la vejez. Sin embargo, hay el tiempo de los demás, de la gente que conoce su verdadera historia, le ve envejecer con las mismas ilusiones de la juventud y le apunta como una solterona:

*Rosita: Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado, si vosotras no hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modesta de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. (p.1338)*

Así, sale a descubierto otro tema caro a Lorca: el del honor. Un honor heredado desde hace siglos por España y que sigue vigente en los mismos moldes de la época del Siglo de Oro. Un país cuyas tradiciones se establecen sobre valores envejecidos y cada vez más anacrónicos, que llevan el comportamiento de la clase social a adquirir, poco a poco, la función de máscara tras la que se esconde una realidad acechada y temerosa. La relación entre el comportamiento de clase y los niveles auténticos del individuo se desequilibra y se deforma en la norma, que a la larga, no hace sino aumentar su sensación de vacío. Un honor que masacra la vida profunda y auténtica del *yo* individual. El individuo siente derruir su realidad, pues vive en esta sensación de vacío, pierde su individualidad y entonces se refugia en las apariencias para mantener, ante la sociedad, su calidad de persona honrada.

En una sociedad en que uno vive preso a las convenciones, su libertad jamás aparece. Así lo es en *Doña Rosita...* Los personajes están presos a las normas sociales; a la repetición del rito; al compromiso de mantener la conducta social en el nivel esperado por la sociedad. No ve a los otros, se ve en ellos: “*Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir.*” (p. 1347) Se debe mantener la honra. Es el nombre que no debe mancillarse. Se hace lo que todos esperan que se haga, jamás se vive la libertad.

Así vive Rosita. En una constante angustia, preocupada con lo que saben los demás de su vida y de lo que pueden decir de ella. El miedo de la murmuración aldeana le impide vivir su propia vida, pues debe mantener su imagen social. Ella sabe que, en verdad, su vida no es otra sino aquello que de ella se dice.

Sólo cuando decide enfrentarse con lo que en verdad es —una mujer vieja y solterona— una vez que ya no hay cómo ocultarlo - es que ve la realidad en que vive. Por esto, se asusta cuando, por primera vez, alguien antepone un *doña* delante de su apodo. La modificación de su nombre es la última palabra de los demás que le alcanza, rompiendo la propia imagen que tenía de sí y reflejando la imagen que los demás tenían de ella:

*Muchacho: Usted lo pase bien, doña Rosita.*

*Rosita: ¡Anda con Dios, hijo! (Salen, la tarde está cayendo.) ¡Doña Rosita!  
¡Doña Rosita! (p. 1345) (grifo nuestro)*

Es a causa de las apariencias que no ocurre una comunicación real entre los personajes. No se debe hablar nunca sobre lo que se pasó a Rosita. Todo se mantiene en el nivel superficial de las apariencias que engañan, pero mantienen intacto el honor. Cuando los personajes deciden, por primera vez en la obra, hablar sobre lo que pasa es que se da la verdadera comunicación entre ellos y se muestran cómo en realidad son y sienten. Es la primera vez que Rosita habla de su desengaño, de su ilusión y de su condición de solterona a su tía y a la ama. Es la primera vez que la ama y la tía hablan sobre el tema a Rosita. Por primera vez, la palabra no más oculta o encubre. Se admite la necesidad de hablar sobre lo que ocurre en la vida de las mujeres decentes —sin derecho— que viven conforme la sociedad determinó: “*Rosita: No me haga usted hablar. Tía: Este es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras: ¡no hablar! No hablamos y tenemos que hablar.*”(p.1337). Así, la palabra que encubría, rompe el disimulo y el enmascaramiento de la ilusión en que vivían. Es el reconocimiento de una frustración vital cuando ya es mucho tarde para sanarla. En este momento se estalla la tragedia y se verifica la veracidad del *lenguaje de las flores* —anunciado desde el subtítulo. En este momento se completa el ciclo de la *rosa mutabilis* que refleja el largo deterioro de Doña Rosita

## Mariana Pineda

La historia de *Mariana Pineda* se sostiene por el romance popular que Lorca oía cuando niño. La acción dramática se mueve dentro de las lindes de la realidad y el poeta la elabora incorporando las tradiciones populares. Landeira Yrago (1976:159), nos cuenta la verdadera historia de Mariana Pineda: era una joven granadina seguidora de los ideales democráticos de su fallecido esposo que, durante el segundo período absolutista de Fernando VII, mantuvo contacto activo con los conspiradores constitucionales, llegando incluso a participar en arriesgadas reuniones políticas. Lo que no pasó desapercibido a la policía que sospechaba de sus relaciones con los constitucio-

nales. Denunciada por estar bordando una bandera con el lema *Ley, Libertad e Igualdad*, le sorprendieron en su casa con la bandera. Fue presa, juzgada y condenada a la muerte. Se le atribuyó la acusación del ministerio público de complicidad con los expatriados en Gibraltar. La defensa insinuó que la persecución obedecía, en gran parte, a la lujuria de ciertos personajes rechazados por Mariana y no logró librarla del cadalso donde muere en 26 de mayo de 1831.

La obra está dividida en un prólogo (que contiene el romance de Marianita) y tres estampas que abarcan algunos hechos importantes (pero sin una delimitación de tiempo como encontrábamos en *Doña Rosita...*): el bordar de la bandera, la huida de Pedro, la batalla de Torrijos, la prisión y muerte de Mariana Pineda. Lorca parte, como en *Doña Rosita...* de un tema popular granadino que le llega a través de su tradición y lo recrea con todo un sentimentalismo romántico apropiado. Según Díaz Plaja (1954: 182), el gran acierto de Lorca en esta obra ha sido subordinar el tema político a un tema sentimental. Sobre el tema de *Mariana Pineda*, Lorca (1989: 588) asegura que está: “*acercándose lo más posible al hecho histórico y vistiéndolo de emoción.*” Así, la bandera que borda Mariana es el telón de fondo para el amor que siente por Pedro de Sotomayor (en la historia real un primo suyo, Fernando Álvarez de Sotomayor, cuya única coincidencia en la obra es haber sido libertado de la cárcel con la ayuda de Mariana) y para la pasión lasciva de Pedrosa (hecho aludido en la defensa de Mariana). El tema político sirve para ambientar el espacio, los personajes y las acciones. La verdadera historia en Lorca gira a través de la figura de Mariana y, a la vez, el amor benigno de Pedro de Sotomayor con su ansia por la libertad y el amor maligno de Pedrosa.

Entretanto, el sentimentalismo presente en la obra no enmascara lo trágico anunciado por el romance en el prólogo: la muerte de Mariana Pineda en el cadalso. Aunque no estén presente las pasiones sensuales, como en las demás obras dramáticas de Lorca, las fuerzas del amor, de la represión y de la violencia estallan sobre Mariana que intenta, a través del amor y de la libertad, construir un nuevo destino. Amor y libertad son las armas que levanta contra el mundo, pero que se vueltan contra ella y acaban destruyéndole pues, según Ruiz Ramón (1971: 194), en la visión dramática del mundo, propia del teatro lorquiano, amor y libertad no nacen para triunfar, sino para destruir a su portador.

En el mundo social retratado por Lorca no hay espacio para que las mujeres luchen por su amor y libertad. A ellas les cabe el espacio institucionalizado por la sociedad como suyo: la casa. Sin embargo, en esa sociedad son las propias mujeres las que asimilan esos códigos, actúan como sus transmisoras y están siempre cuidando para que uno no viole las reglas. En *Mariana Pineda* la figura que está siempre acordándole sobre el peligro de bordar una bandera en contra el régimen político institucionalizado y de ayudar a los conspiradores es Angustias, su madre adoptiva y Clavela. Ellas son las voces de la sociedad represora española que no permitía a las mujeres una legítima participación en la sociedad en que vivían:

*Angustias: Se le ha puesto la sonrisa casi blanca, como vieja flor abierta de encaje. Ella debe dejar esas intrigas. ¿Qué le importan las cosas de la calle? Y si borda, que borde unos vestidos para su niña, cuando sea grande. Que si el rey no es buen rey, que no lo sea; las mujeres no deben preocuparse. (p.694)*

Esa sociedad sólo legitima la casa como espacio de la mujer. Un sitio que la aprisiona a una serie de convencionalismos sociales. La casa se vuelve, entonces, una prisión de la que no puede salir para no ser descubierta. Todas las noticias del mundo vienen desde afuera por, Fernando, Pedro, Pedrosa o las hermanas Campillo que van a visitarle y le cuentan las nuevas. Sólo en estos momentos es que sabe lo que pasa en las afueras del muro que cerca la casa:

*Mariana: (Inquieta por algo que ocurre fuera de las escena); Cuéntame! Si vieras cómo necesito tu fresca risa, cómo necesito de tu gracia joven. Mi alma tiene el mismo color del vestido.*

Es en la casa-cárcel que Mariana se empeña en cuidar de su amor, donde mantiene encendida la llama de la esperanza a través de un breve mensaje o de una carta del amado:

*Mariana: (Levantándose rápidamente)  
¡Clavela! ¿Llegó? ¡Di!  
Clavela: (Triste); Señora no ha venido nadie! (p.701)*

Angustias y Clavela intentan hacer que las reglas sociales no sean violadas. Saben que la violación de las reglas se paga, en todos los casos, con la muerte. Muerte esa que muestra su simbología en las metáforas utilizadas en los diálogos de las dos al inicio de la tragedia: el color rojo de la sangre; el cuchillo preanunciando una tragedia y la palidez, característica de los muertos, en Mariana Pineda:

*Angustias: Borda y borda lentamente, Yo lo he visto por el ojo de la llave. Parecía el hilo rojo, entre sus dedo, Una herida de cuchillo sobre el aire. (p. 693)  
Clavela: ¡Ay, doña Mariana, qué malita está! Desde que usted puso sus preciosas manos en esa bandera de los liberales, aquellos colores de la flor de granado desaparecieron de su cara. (p. 716)*

Sin embargo, aunque sepa que el peligro la esté siempre acechando, Mariana prefiere sentirlo a seguir una vida vacía y sin amor:

*Mariana: (En el momento de salir FERNANDO da rienda suelta a su angustia.) ¡Pedro de mi vida! ¿Pero quién irá? Ya cercan mi casa los días amargos. Y este corazón, ¿adónde me lleva, que hasta*

*mis hijos me estoy olvidando? ¡Tiene que ser pronto y no tengo a nadie! ¡Yo misma me asombro de quererle tanto! ¿Y si le dijese... y él lo comprendiera? ¡Señor por la llaga de vuestro costado! (sollozando) (p.715)*

Cuando tiene la opción de elegir entre el amor de Pedrosa que le ahorrará la vida, pero le encarcelará una vez más en un mundo de mentiras e, incluso, le quitará la honra o el amor de Pedro que puede llevarla al cadalso, pero le libertará. Su opción es a favor del amor de Pedro y de la libertad:

*Pedrosa: Sé también que hay mucha gente complicada. Espero que dirás sus nombres, ¿verdad? Nadie sabrá lo que ha pasado. Yo te quiero mía, ¿lo está oyendo? Mía o muerta. Me has despreciado siempre; pero ahora puedo apretar tu cuello con mis manos, este cuello de nardo transparente, y me querrás porque te doy la vida. (p. 766)*

*Mariana: ¡Eso nunca! ¡Primero doy mi sangre! Que me cueste dolor, pero con honra. ¡Salga de aquí! [...](p.767)*

Al elegir entre el amor y la libertad Mariana sacrifica su vida, pero mantiene la honra intacta: no se somete a las lujurias de Pedrosa y tampoco delata a los demás conspiradores:

*Mariana: ¡No quiero que mis hijos me desprecien, ¡mis hijos tendrán un nombre claro como la luna llena! ¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro, que no podrán borrar los años ni los aires! Si delato, por todas las calles de Granada este nombre sería pronunciado con miedo. (p. 795)*

El amor y la libertad que defendía acaban por ser las armas que van a matarla. Va a la prisión aún con la esperanza en el corazón de que los demás conspiradores y Pedro vendrán a salvarla. Mantiene encendida la luz de la esperanza cuando todos ya no la poseen. No admite la hipótesis de que el hombre que ama y por el que está presa va a abandonarla a la muerte:

*Fernando: Don Pedro no vendrá, porque nunca te quiso, Marianita. Ya estará en Inglaterra, con otros liberales. Te abandonaron todos tus anti-guos amigos. Solamente mi joven corazón te acompaña... (p. 795)*

Cuando por fin Mariana percibe que Pedro no la salvará: “A la vera del agua, / sin que nadie la viera, / se murió mi esperanza.” (p. 782), se convierte en la personificación de la única cosa en verdad amada por Pedro: la Libertad “Mariana: [...] ¿Amas la Libertad más que a tu Marianita? / ¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras!” (p. 795). En ese momento, su personaje trasciende el espacio local granadino de la escena y se convierte en el Amor y la Libertad, como bien lo aclara Lorca (1960: 558):

Yo he intentado que Mariana Pineda, mujer de profunda raigambre española, cante al amor y a la libertad la estrofa de su vida en forma que adquiriera el concepto de universalidad de aquellos dos grandes sentimientos, y así mi heroína exclama al final de la obra con una voz que viene de más lejos:

*Yo soy la libertad porque el amor lo quiso,  
¡Pedro!, la libertad por la cual me dejaste.  
Yo soy la libertad herida por los hombres.  
Amor, amor, amor y eternas soledades*

En el Amor y en la Libertad se busca el sentido más hondo de la obra. Sus tres últimos capítulos es la lucha de Mariana Pineda para defender su amor a la vida y su aspiración a la felicidad. El Amor y la Libertad que defiende son más fuertes que el propio sentimiento de la muerte. Comprende que todas las personas son seres cautivos —a los hombres no está permitido la Libertad, pues viven presos a las convenciones que han creado. Amor y libertad son términos excluyentes en el universo de los personajes femeninos de Lorca.. Y Mariana Pineda es una de la más grande exponente de esa dualidad.

Al intentar conjugar el Amor con la Libertad, lo único que logra es el fracaso y la muerte. Así, su muerte se explica y justifica como el resultado final de la búsqueda infructífera del ser humano por la libertad y la individualidad dentro del mundo en que vive. De esa manera, según Ruiz Ramón (1976:195), el final de la obra es la presentación solidaria, líricamente concebida, del combate histórico —la lucha de los liberales— y del combate vital —la lucha por la Libertad y el Amor— en que Mariana Pineda está comprometida:

*Mariana: ¡Os doy mi corazón! [..]. Amas la Libertad por encima de todo, pero yo soy la misma Libertad. Doymí sangre, que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas. ¡No se podrá comprar el corazón de nadie! (Una monja le ayuda a ponerse la mantilla. Mariana se dirige al fondo gritando) Ahora sé lo que dicen el ruiseñor y el árbol. El hombre es un cautivo y no puede librarse ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera, enciende para mí tus estrellas distantes, ¡Adiós! Secad el llanto! ( p. 800/1)*

## Aproximaciones entre las dos obras

Como personajes que advienen de la infancia granadina del poeta, Dona Rosita y Mariana Pineda presentan muchas características en común. Características que escapan a una lectura más superficial, pero que están presentes en un análisis más detallado de las dos obras.

Los dos personajes son mujeres granadinas, una soltera y otra viuda, pero ambas viviendo en una *espera* a través de una promesa de amor y de matrimonio: la de Rosita hecha por su primo/novio y la de Mariana por Pedro. Es la promesa que pone en marcha las dos obras, pues esta siempre renovándose por nunca cumplirse. Rosita está siempre *espe-*

rando que el novio cumpla la promesa de volver y casar con ella, pero a cada nueva carta, la promesa se posterga. Mariana está bordando una bandera para que, cuando huya Pedro de la cárcel y la revolución sea vencedora, pueda cumplir su promesa de amor y matrimonio. Al final de la obra, al ser descubierta *espera*, amparada en la promesa, el retorno de Pedro para librarla de la muerte. Así, las dos mujeres están presas a la promesa que no se cumple por estar siempre renovándose. Para Fernández Cinfuentes (1986:332) son promesas hechas con palabras que regresan, que abren y cierran los dramas y así es posible describir [los argumentos de las dos obras] “*como la interminable espera por el cumplimiento de una promesa que se ha convertido en promesa de promesas, enunciación en sí misma, anuncio sólo de su propia repetición*”.

Las dos mujeres están atadas a un mundo de promesa que solamente incluye el creer o no creer. Optan por el creer y viven en una promesa que se convierte al final en una amenaza: la de Rosita de quedarse solterona, ya que no se casó por estar presa a la promesa y la de Mariana de morir en el cadalso en la esperanza de que Pedro cumpla la promesa y venga a buscarle. Una amenaza que se justifica ahora por la falta de tiempo: Rosita no tiene edad más para casarse y Mariana va a morir en el cadalso. Así, el tiempo —personaje en *Doña Rosita, la soltera*— también muestra su fuerza en *Mariana Pineda*. Mariana sabe que su tiempo se agota en la cárcel, pero mientras no vienen a buscarla la promesa puede cumplirse:

*Mariana: ¡Pedro! ¿Dónde está Pedro? [...] ¡Todos deben saber, pero ninguno sabe! Entonces, ¿Cuándo viene para salvar mi vida? ¡¿Cuándo viene a morir, si la muerte me acecha? ¿Vendrá? Dime, Fernando. ¡Aún es hora! (p. 794) (grifo nuestro)*

Ambas viven en el *tiempo de la posibilidad*, del *todavía* y, por lo tanto, de la promesa que puede cumplirse. Al final, cuando necesitan afrontarse por primera vez con la realidad es que cesa el *todavía* y se instaura el tiempo del *ya*. En el *ya* no hay lugar para la esperanza, pues todo ya está desenmascarado. Saben que todo lo que vivieron fue una ilusión ya no les resta nada:

*Mariana: (Exaltada) ¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía; Pero nunca lo quise a decir a mi esperanza. Ahora ya no me importa. Mi esperanza lo ha oído y se ha muerto mirando los ojos de mi Pedro. (p.795) (grifo nuestro)*

*Rosita: (Arrodillada delante de ella). Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba. (p. 1338) (grifo nuestro)*

Ambas viven en un mundo de disimulo, de ocultación que se contrapone con el mundo del conocimiento que descubren al final. Crean un mundo personal en contraste con el mundo exterior. Mariana debe ocultar del mundo exterior lo que pasa dentro de los muros de su casa, donde reúne a los conspiradores, ayudándoles en la causa mientras Rosita crea un mundo personal donde no hay el paso del tiempo y así no envejece. Ambas están presas a los mundos que crearon a causa de la promesa de amor, en una soledad femenina que hace un fuerte contraste con la libertad en que viven los personajes masculinos, autores de las promesas. El primo/novio de Mariana se marcha para la Argentina para ser labrador, país en aquel entonces estimulaba la imaginación con vastas llanuras, lo que le asocia más a la libertad. Asociación que la propia tía hace en la obra:

*Tía: [...] porque mi niña se queda sola en estas cuatro paredes, y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña, aquí, un día igual a otro, y tú, allí: el caballo y la escopeta para tirar el faisán. (p. 1273)*

Pedro, el amor de Mariana, también experimenta esta libertad. Mientras ella se queda en las cuatro paredes de su casa esperándole, él en su huida recorre las sierras, las ciudades, hasta llegar a otro país: “*Pedro; ¡Qué otoño interminable sufrí por esa sierra! [...] Después vagué por la Alpujarra... (. 740-1), Fernando: [...] (Pedro) Ya estará en Inglaterra, con otros liberales...*” (p. 795).

Se crea en las dos obras un mundo masculino y un femenino simbolizado, respectivamente, por la libertad y por el encarcelamiento y la soledad entre cuatro paredes. Sin embargo, el mundo masculino no tiene espacio en las obras. La intervención del novio y de Pedro se da más por la ausencia que por la presencia. Son siempre nombrados, como un mito o una leyenda. Sus interferencias en las obras son aisladas, provisionales e insuficientes. Se los utiliza para poder desarrollar la acción. Se trata sólo de un punto de partida, de un pretexto. Es un mundo sin acciones en las obras. El mundo femenino, por lo contrario, se da por la presencia, por la acción. Todo el drama se centra en él. Una vez más se oponen los dos mundos: uno de la ausencia y otro de la presencia.

Entretanto, el drama de la obra no se centra solamente en los círculos cerrados de sus soledades, pero también en sus círculos compartidos y abiertos, es decir, en la sociedad. Los personajes femeninos están siempre preocupados, en menor o en mayor grado con que los demás piensen de ellos. Es el honor femenino.

En *Doña Rosita, la soltera...* esta cuestión se vuelve más importante. Los personajes de esta obra saben que los demás son un espejo que refleja su calidad de persona honrada. Rosita vive en una constante angustia, preocupada con lo que saben los demás de su vida y de lo que se puede decir de ella: Así están todos los personajes de la pieza, viviendo con miedo de la murmuración aldeana. La madre de las solteras y las solteras, aún cuando están sin plata, siguen vistiéndose con trajes de la moda y haciendo todo lo que hacían cuando tenían dinero para que nadie supiera que estaban en la ruina:

*La madre: [...] A pesar de todo nosotras no hemos descendido de clase; ¡y qué angustias he pasado, señora, para que estas hijas puedan seguir usando sombrero! [...] muchas veces les pregunto: “¿Qué queréis hijas de mi alma: huevo en el almuerzo o silla en paseo?” Y ellas me responden las tres a la vez: “Sillas.” [...] Y allá nos vamos con unas patatas y un racimo de uvas, pero con una capa de mongolia o sombrilla pintada o blusa de popelnette, con todos los detalles. Porque no hay más remedio. ¡Pero a mí me cuesta la vida! (p. 1303-4)*

En *Mariana Pineda* la cuestión del honor se verifica en dos momentos específicos: cuando rechaza a Pedrosa y cuando dice a Fernando que no delatará a los conspiradores porque quiere que sus hijos tengan un nombre limpio. En estos dos momentos se verifica que el honor español del siglo XIX aún seguía los mismos patrones del honor del Siglo de Oro: un honor que se centraba en la castidad de la mujer y la deshonor que, por contaminación, alcanza a todos que forman parte de la familia. Así, la deshonor de Mariana alcanzaría a sus hijos que se volverían personas deshonradas. Con Pedrosa defiende su honra de mujer: “*Mariana: ...[a Pedrosa] Sepa que no tengo miedo a nadie./ Como el agua que nace soy de limpia, y me puedo manchar si usted me toca. (p. 764)*.” Mariana intenta defender su honra, porque en una España católica y conservadora, perder la pureza del cuerpo sería la deshonor mayor. Con Fernando defiende su derecho de no delatar a los conspiradores, prefiere la muerte a ser conocida en toda Granada como una delatora. Sabe que la deshonor no será solamente suya, mancillará su nombre y también los de sus hijos:

*Mariana:.(A Fernando) [...] ¡mis hijos tendrán un nombre claro como la luna llena! ¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro, que no podrán borrar los años ni los aires! Si delato, por todas las calles de Granada este nombre sería pronunciado con miedo. (p. 795)*

La sociedad se vuelve, por lo tanto, otro personaje en los dramas ya que será ella quien va a determinar las actitudes de Mariana y Rosita. Una sociedad que tiene su raíz en Granada, la cuna de Lorca. Una sociedad que se cierra en sí misma, de diminutivos, de Rositas y Marianitas pero, a la vez, una sociedad conservadora que puede llegar a anular los deseos de sus mujeres, encerrándolas en sí mismas, haciéndolas negar su naturaleza. Y cuando ésa viene a la superficie se estalla la tragedia femenina.

## Conclusión

En las dos obras analizadas, vimos que la elección de la ciudad de Granada no se hizo al azar: se tratan de recuerdos de la niñez del poeta. Son temas que conoce bien, pues forman parte de la vida de uno en cualquier pueblo de Granada. Las historias de una joven que muere por no delatar al amante y la de una solterona están presente en cualquier hogar granadino.

En las dos, Lorca enseña las dos caras de la misma moneda. Una cara es doña Rosita que no se permite ser libre e irse en contra los rígidos códigos impuestos por la sociedad. Prefiere vivir en la mentira, a engañarse en la esperanza de que los demás no sepan la verdad a afrontar la realidad. Puede, desde que descubrió la verdad sobre su novio, optar por la Libertad, pero no lo hace. Su opción no refleja sus propios deseos, lo hace pensando en los demás, se sublima en nombre de una honra que todos esperan que siga. Es el retrato típico de todas las mujeres españolas de la época que se someten a las leyes morales de la sociedad, prefieren reprimir el fuego que quema en sus venas por el deseo de sentir la fuerza de un amor, a infringir cualquier ley moral que pueda mancillar su honra.

En la otra cara, encontramos a Mariana Pineda que elige la Libertad de ser lo que eligió. De hacer lo que bien quiera con su propia vida, aunque esa elección le lleve a la muerte. Su elección está basada en sus propios anhelos y opiniones. Puede optar por la vida, aceptando la condición de Pedrosa, pero si así lo hace estará presa a él durante toda su vida y estará traicionando a Pedro, su verdadero amor y a la libertad por la que tanto luchaba. Opta por la libertad de su propio ser, aunque esta libertad no le traiga el ser amado.

Juntamente con la voz del poeta sus voces se alzan para descubrir la monstruosidad más secreta de una sociedad represiva y opresora que sacrifica a sus propias mujeres en pro a un código de honor ya antiguo que les enseña la imposibilidad de compromiso entre Amor y Libertad.

Es contra esta España que, con su código de honra anticuado, sofoca o destruye la vida de sus mujeres, que Lorca grita su enojo. Recoge temas populares de su infancia en Granada, los trae a la superficie, *traicionándolos* poéticamente para expresar su honda comprensión de una sociedad que vive según un código de honra que no cambia desde hace tres siglos; que es el eje sobre el cual se mueve toda la sociedad; que dicta a los seres humanos la conducta distinguida y abnegada; que es el principio básico sobre el que se asienta la dignidad y la nobleza entera de la vida humana; que encarcela a las mujeres en una vida con patrones rígidos e inmutables, en contra las personas que prefieren vivir de apariencias a afrontar sus propios deseos, en contra una España que, por todos los motivos presentados, es el tablado de grandes tragedias femeninas.

Así, *Mariana Pineda*, de 1925 y *Doña Rosita, la soltera...* de 1935, a pesar de los 10 años que las separan, poseen personajes que transitan por dolores, angustias y tragedias semejantes. Por supuesto, que poseen sus particularidades, pero el arraigado suelo granadino y sus costumbres, presentes en todas las páginas de las dos obras, hacen que sea posible, a un lector más cuidadoso, entrelazarlas y encontrar a Mariana Pineda en Rosita y a Rosita en Mariana Pineda.

## Bibliografía

Díaz-Plaza, Guillermo, 1954, *Federico García Lorca*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Cano, José Luis, 1974, *García Lorca*, Barcelona, Destino.

Fernández Cifuentes, Luis, 1986, «Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 319-40, 433-434, julio-agosto.

García Lorca, Federico, 1999, *Obras Completas*, Tomo III. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo de Hoyo. 23ª ed., Madrid, Aguilar.

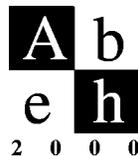
—, 1960, «Mariana Pineda / Doña Rosita, la soltera», en *Obras Completas*. 4ª ed., Prólogo de Jorge Guillén. Madrid: Aguilar, pp.691-801 / 1261- 341

Ladeira Yrago, José, 1976, *García Lorca de A a Z*, trad. Stella Leonardos, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Martínez Cuitiño, Luis, 1998, «Introducción», en García Lorca, Federico, *Doña Rosita, la soltera o El lenguaje de las flores*, Ed. Luiz Martínez Cuitiño, 8ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-60 (Colección Austral)

Ruiz Ramón, Francisco, 1971, «García Lorca (1898-1936) y su universo dramático», en *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, v. 2, Siglo XX, pp. 187-227.

Ana Cristina dos Santos





# **A sorridente máscara do horror: Texto histórico e discurso ficcional em *El mundo alucinante***

Cláudia Heloisa I. Luna F. Silva

Ocorre que a tirania latino-americana muitas vezes supera a imaginação. Apresenta-se como uma realidade inverossímil. É algo que é dado na história e na vida das pessoas, grupos, classes, sociedades. É verossímil, mas contém um elemento de absurdo, paroxismo, loucura. (Ianni, 1988: 29)

## **Introdução**

**N**osso trabalho tem como foco de análise o romance *El mundo alucinante*, do escritor cubano Reinaldo Arenas, buscando estabelecer as conexões entre texto histórico e discurso ficcional ali presentes.

Embora publicado há cerca de trinta anos, no período do chamado *boom* hispano-americano, não gerou o mesmo volume de estudos que outros romances da época. Nesse sentido, abre-se como imenso campo novo a desbravar, desafiando a tarefa crítica. Ao mesmo tempo, em sua relação com outras matrizes literárias e históricas, revela uma relação ambivalente e tensionada, insinuando releituras e novas interpretações.

O fator desencadeante de nossa análise foi a constatação de que, sob a máscara sorridente do personagem Servando Teresa de Mier, o perseguido frei mexicano cuja biografia Arenas recria, há uma face horrorífica, que perturba e provoca o leitor, insinuando outras vozes.

Partindo das relações entre literatura e história, inicialmente procuraremos investigar o *modus* de construção da esfera ficcional. Em seguida, seguindo o trajeto do personagem Servando, intentaremos estabelecer as relações entre o espaço literário e o universo histórico apresentado na obra. Finalmente, buscaremos conectar história e literatura, a partir da esfera alegórica.

## Texto histórico e discurso ficcional

### Questões preliminares

A primeira questão a determinar é o campo de trabalho, que se delimita a partir do tema proposto. O que temos expresso no sintagma “texto histórico e discurso ficcional” não representa o todo, mas um corte nas duas esferas —a da história e a da literatura. Texto histórico refere-se à escrita da história, o documento, o relato, a narração. Ou seja, uma das acepções do termo história. Discurso ficcional, por sua vez, refere-se ao texto literário, no nosso caso —o romanesco, apontando para a voz que fala, apresentando sua versão, e também para a construção da obra literária, tanto do ponto de vista formal, estilístico, como do universo criado. Finalmente, na relação que se estabelece entre ambas as esferas, aponta-se para o estudo dos conflitos, confrontos e acordos entre o histórico e o literário, no romance.

A partir daí se impõem dois universos de reflexão. O primeiro remete à teoria geral das relações entre história e literatura. Se a história se refere tanto aos fatos e processos sociais como à disciplina que os estuda e que busca, muitas vezes, através desse estudo, transformá-la, a literatura remete-se tanto ao real como ao imaginário, sendo o espaço da ficção exatamente o *locus* intermediário e tensionado entre esses dois pólos.

O segundo universo relaciona os discursos da literatura e os da história. Sabemos que os gêneros literários podem ser ficcionais ou não-ficcionais. Como gêneros fronteiriços, temos o ensaio, o diário, os relatos de viagem, as biografias. Talvez onde haja mais conexão entre o texto histórico (aquele do modelo narrativo típico da historiografia tradicional) e o discurso romanesco seja na autobiografia. Afinal, como gênero confessional, apesar de “supor o relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro”, constitui um texto em que “o escritor acaba distorcendo a imagem de seu passado” (Moisés, 1985: 50), seja por censura (ou autocensura), esquecimento ou narcisismo.

Desta forma, a autobiografia, embora se pretendendo um discurso do “real”, sobre fatos efetivamente ocorridos, termina participando do processo literário, já que “em nome

do estilo e da narrativa, se cometem deformações, omissões e obliteramentos que fatalmente emprestam caráter romanesco às lembranças” (ibidem: 50).

### Da biografia de Frei Servando ao romance de Arenas

O romance de Reinaldo Arenas apresenta-se como uma recriação dos relatos autobiográficos<sup>1</sup> escritos pelo frade mexicano Servando Teresa de Mier (1763-1827), no início do século XIX.

A figura histórica de Frei Servando chegou a nós fortemente condicionada pelo personagem elaborado em seus relatos. Segundo nos informa Irlemar Chiami, nas notas críticas a *A expressão americana*, de Lezama Lima (1988: 111), Arenas teria sido influenciado pela interpretação que seu conterrâneo faz, nesta obra, sobre o frei mexicano.<sup>2</sup> O que podemos inferir, a partir disso, é que há uma mediação do nível interpretativo, onde se percorrem várias esferas: a começar pela vida de Frei Servando, passando-se pelas “autobiografias” escritas pelo próprio, o texto interpretativo de Lezama Lima, até chegarmos ao personagem literário Frei Servando, do romance de Arenas.

Nesse sentido, não se pode falar de uma relação direta entre literatura e história. O próprio Arenas, no início da edição em português ao seu romance, define sua obra como “esta sorte de poema disforme e desesperado, esta mentira torrencial e galopante, irreverente e grotesca, desolada e amorosa, este (de alguma forma é preciso chamá-lo) romance” (1984: 11).

Interessante é que este texto, intitulado “Frei Servando: vítima infatigável”, não existe na edição original em espanhol, de 1970. Outras diferenças entre as duas edições referem-se à disposição e organização do índice e à existência, na brasileira, de uma pequena apresentação, onde Arenas nos diz que: “Esta é a vida de Frei Servando Teresa de Mier, tal como foi, tal como pôde ter sido, tal como eu gostaria que tivesse sido. Mais do que um romance histórico ou biográfico, ele pretende ser simplesmente um romance” (1984: 1).

As discrepâncias entre as duas edições nos levam a algumas reflexões. A primeira é que os textos acrescentados condicionam uma recepção diferente por parte do leitor (redefinem a totalidade do romance); a segunda é que se evidencia o caráter mediatizado do livro e seu jogo de espelhos, de sutis aproximações entre texto histórico e discurso literário, entre autor(es) e narrador(es).

---

<sup>1</sup> Dada a fluidez existente entre os diversos tipos de relatos confessionais, consideraremos como sinônimos os termos “memória” e “autobiografia”, já que o segundo só passa a ser empregado no século XIX. Não obstante, os textos das memórias de Frei Servando têm nítido tom autobiográfico.

<sup>2</sup> Comenta ela: “A singular imagem, que Lezama desenhará em dez parágrafos, do dominicano frei Servando Teresa de Mier (1763-1827), inspira-se no divertido texto das suas memórias (...) O escritor cubano Reinaldo Arenas, por sua vez, inspirou-se na recriação de Lezama para reinventar o frade mexicano em *El mundo alucinante* (1969)”.

O romance de Arenas constitui a biografia de um protagonista que *não* se revela; não se deixa conhecer. Dele só sabemos que se *identifica* (o que é diferente de se confundir) com Frei Servando. São, portanto, duas biografias superpostas. Considerar, ademais, o narrador (ou um deles) como alter ego do escritor Arenas pode gerar a interpretação de que vários aspectos do discurso literário seriam projeções autobiográficas do autor. Assim, o aspecto autobiográfico poderia ser lido em duas direções: na de Servando e na de Arenas.

Por outro lado, não podemos relacionar o romance diretamente com a história. Na verdade, ele faz duas espécies de vinculações centrais: uma, com a biografia do mexicano; outra, com os textos não-ficcionais, escritos por este autor (seus discursos e textos ensaísticos). O Frei Servando do romance, em suma, é o mesmo e é o outro. É recriado; ou seja, o personagem histórico serve a uma interpretação “livre” do romancista, que ressalta ou anula traços de sua autobiografia, procedimento estendido aos demais personagens históricos que aparecem na obra.

O dado em comum entre as duas “autobiografias” está no “inventar” realidades e situações: “o que foi, o que poderia ter sido” refere-se não só ao romance do cubano, mas também ao próprio relato de Frei Servando. O aspecto de “reinvenção da vida de Frei Servando” é mencionado tanto por Irlemar Chiampi (Lima, 1988: 111) como por Anderson Imbert (1987: 410), em relação ao romance.

*El mundo alucinante* requer uma caracterização múltipla. Segundo Bella Jozef, Arenas realiza “uma mescla de biografia imaginária, conto picaresco, fábula filosófica, afresco histórico, grave e burlesco” (1989: 284). Já Donald Shaw ressalta a presença de episódios picarescos e a filiação a uma tradição de “novelas alegóricas” (1985: 180). O caráter alegórico do romance, ademais, está patente na interpretação de Bella Jozef, em artigo referente à edição brasileira, onde pondera que “a obra converte-se em testemunho de uma leitura que propõe outra” (1984: 5), definição que se coaduna com a de alegoria, segundo um dicionário especializado: “um discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra” (Moisés, op. cit.: 15).

## Literatura e História – realismo e realidade

Nos dois textos introdutórios ao romance, constantes da edição brasileira, é declarada a opção por uma literatura não-realista, e, mais especificamente, contra o realismo socialista, esse modelo que “atormentou” muitos escritores no decorrer do século XX.

É por demais sabido que a literatura do *boom* hispano-americano, tal como ficou conhecida nossa produção na década de sessenta, se caracterizou por buscar explodir esse modelo de realismo fotográfico, que muitas vezes se afigurara como o único caminho lícito para o escritor engajado. Pertencem já à história as argumentações lúcidas de autores como Cortázar ou Scorza quanto à possibilidade de fazer uma literatura comprometida sem abrir mão do componente imaginário, representando uma terceira via, entre os adeptos do modelo realista socialista e os “evasionistas”.

Da mesma forma, a literatura passa a rechaçar os ditames da história oficial, padronizada, centrada em heróis cuidadosamente construídos, segundo a visão da classe hegemônica. A tentativa crítica de classificar a diversidade narrativa da época pautou-se em rótulos como “realismo mágico”, “realismo maravilhoso” ou “fantástico”. Donald Shaw (op. cit.: 214), que situa Arenas entre os autores do “boom junior”, o classificaria entre os cultores do “realismo fantástico”, ao lado de Borges, Cortázar, Lezama Lima, Fuentes e Donoso.

A dificuldade de publicação imediata do romance, escrito entre 65 e 66, levaria os críticos a inferências cômicas, como comenta, irônico, o próprio Arenas. A aqueles que viram em *El mundo alucinante* influências de obras posteriores, como *Cien Años de Soledad* ou *Donde son los cantantes*, ambas de 1967, ele responde concluindo que isto seria “prova irrefutável, pelo menos para os críticos e resenhistas literários, de que o tempo, realmente, não existe” (1984: 11).

Dentro desse contexto, o romance de Arenas se caracteriza, portanto, por delimitar tanto uma concepção de história como uma proposta de fazer literário, balizadas ambas por novos padrões, que negam tanto a história oficial como o modelo realista. Considerando que a obra realista, mesmo quando se propõe a criticar o modelo dominante, acaba por reforçá-lo, pois apresenta uma visão da história como um relato sem fraturas, a obra não-realista teria o poder de iluminar aspectos não explorados da realidade, de modo a apresentá-la de forma crítica e mais total, ao incorporar outras vozes e discursos; outras facetas, encobertas pelo discurso oficial; outras versões, encobertas pelas vencedoras.

### A construção do discurso literário

Antes de mais nada, poderíamos dizer que Arenas revela uma filiação evidente ao universo borgeano, no jogo de ocultamentos do narrador e do texto, em sua dúbia relação entre criação e paródia, entre escritura e leitura, na mistura de personagens reais e inventados, na arte das citações, no humor refinado, no jogo de espelhos entre várias versões dos fatos, e, finalmente, no horror metafísico que subjaz a algumas passagens.

É inevitável recordarmos Pierre Menard, o personagem imortalizado no conto “Pierre Menard: autor del Quijote”. Sobre sua empresa temerária de reescrever a obra de Cervantes, conta ele que “He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la Galatea, las novelas ejemplares, los trabajos sin duda laboriosos de Persiles y Sigismunda y el Viaje del Parnaso...” (Borges, 1981: 54). Este também parece ter sido o processo de Arenas, tal a multiplicidade dos discursos literários que compõem seu romance: há traços de picaresca, fábula, alegoria, “novela” de aventuras, diário, entre outros.

Cruzam-se diversos discursos, num processo de intertextualidade radical. Afinal, a obra dialoga com clássicos como o *Quijote*, *Cândido*, *A Divina Comédia*, *Orlando*, entre

muitos outros. De todos eles se ressalta o grotesco, o hiperbólico, o surreal e o humor negro. Na verdade, o discurso alia o dado crítico, paródico, a uma perspectiva alucinante, que o título já anuncia.

*El mundo alucinante*, em suma, é a reinvenção delirante da vida de Frei Servando Teresa de Mier, em seu périplo incessante através de cárceres das mais variadas espécies, percorrendo oceanos e continentes. Vítima da Inquisição, sofrerá perseguições e castigos, sem nunca desistir de seu ideal: a plena liberdade latino-americana.

Através desta recriação livre, o romance faz uma crítica acerba dos valores dominantes na época, dos desmandos dos poderosos, da hipocrisia dos valores morais e da decadência tanto do mundo ibérico como do universo colonial latino-americano. Usando como base as memórias de Frei Servando, dialoga com este e com outros textos históricos, para elaborar um universo próprio.

Não obstante, pode-se dizer que a chave do livro está numa das reflexões do personagem: “aun en las cosas más dolorosas hay una mezcla de ironía y bestialidad, que hace de toda tragedia verdadera, una sucesión de calamidades grotescas, capaces de desbordar la risa” (Arenas, 1970: 114).

## O Surrealismo como chave do universo ibérico e a busca da liberdade

Desde a picaresca até as cenas mórbidas de Goya, o absurdo de Baroja ou o surrealismo de Buñuel ou Dali, a cultura ibérica parece mostrar predileção por um tipo de arte que se centra no grotesco, no mórbido, no horrorífico. Como se o padrão constitutivo da Inquisição e do arbítrio ecoasse através das gerações. O sentimento de decadência e degradação, a recusa à sexualidade, marcada na caça às bruxas, parecem evocar uma luta multissecular entre os princípios ordenadores do universo católico e as tentativas de transgressão ou liberdade.

Pecado, culpa e expiação, negação do “outro”, cerceamento do livre pensamento e da imaginação são traços que permeiam o relato. A esse universo se opõe a luta inglória do protagonista pela liberdade. Um dos traços comuns às obras alegóricas, presente em relatos como *Romance da rosa*, a *Divina Comédia* ou os autos de Gil Vicente é que estão “todas centradas na idéia segundo a qual a vida se resume numa longa e fatigante caminhada, empreendida pelo ser humano, rumo da Salvação” (Moisés, op. cit.: 15).

Além do tema clássico da viagem, presente tanto no relato do mexicano como no de Arenas, há outro a destacar: o da fé. Não a fé com estrito sentido religioso, mas a crença em algum ideal, que faz com que o ser humano resista às piores agruras, sem desistir de seus intentos. Frei Servando, como um Cândido *criollo*, teima em sua esperança de liberdade, tal como a crença no otimismo *panglossiano* animara o personagem de Voltaire.

## Da trajetória de Frei Servando

O relato segue, cronologicamente, todo o percurso da vida do frade, da infância a sua morte. Na impossibilidade de analisarmos, no curto espaço deste trabalho, todos os tópicos de seu trajeto, estudaremos alguns aspectos, mais ou menos detidamente.

### O desvario e a repressão

A primeira parte, no México, dedica-se aos supostos “anos de aprendizagem”: a infância e a adolescência. O capítulo 1, de certa forma, nos dá a chave para o entendimento da técnica do romance. Contrariando a organização linear da narrativa tradicional, temos este capítulo repetido por três vezes. Aqui devemos recordar a intenção expressa do autor: narrar o que foi, o que poderia ter sido, o que gostaria que tivesse sido.

São três apresentações, ou versões, de um mesmo conjunto de fatos. O jogo da paródia e espelhismo já fica patente, na mescla de discurso “racional” a discurso “alucinante”.

A primeira versão apresenta uma linguagem lúdica, fantasiosa, correspondendo à voz infantil e seu modo de ver o mundo. Alguns recursos estilísticos são usados para reforçar esse padrão, como trava-línguas e jogos de crianças, marcados por enumerações assindéticas e anafóricas, jogos associativos e com metamorfoses constantes, como em “había un nido de cernícalos y maté a la cernícala pues el otro cernícalo” (Arenas, 1970: 12)<sup>3</sup> ou “mi madre estaba desemillando algodón – para sacarle el hilo, para hacerlo tela para venderla – para comprar un acocoté” (p. 12).

A segunda versão penetra na linguagem do onírico e do inconsciente, como evidencia a presença das lacraias, o tom cambiante entre o avermelhado e o negro (lembremo-nos dos escorpiões de Buñuel), num jogo de imagens pleno de sentido simbólico.

A terceira representa, finalmente, o discurso racional, que explica ou tenta explicar o lúdico e o onírico das anteriores, embora acabe por ser vencida pelas outras, rendendo-se ao domínio da fantasia. Resumida, funcionaria como a síntese das outras duas (encaradas como tese e antítese). Nesse discurso crítico, os fatos narrados nas outras versões são imputados à imaginação: “Solo, en medio de aquella enorme vegetación imaginaria (...) inventaba proyectos lentos que bajo el sol iba desmadejando (...) Inventos. Inventos...” (p. 16-7).

Dessa recriação do universo infantil, destacam-se a presença da morte e do desejo – associado à culpa-, a descoberta da sexualidade explicando o imaginário delirante: “Los deseos, como figuras rojizas que sobresaliesen sobre el rojo del arenal.” (p. 16). Nesta “prisión de arena y sol” (p. 18), a repressão é exercida por pais e mestres, que funcionam, ainda na esfera

---

<sup>3</sup> A partir de agora, indicaremos as páginas das demais citações da obra de Arenas, retiradas da edição em espanhol, diretamente no corpo do trabalho.

familiar e imediata, como retransmissores de um padrão mais geral. A eles cabe determinar o castigo (o corte das mãos) e a prefiguração do cárcere.

O aspecto alegórico já se insinua no Fim, no Terror dos Desejos Misteriosos, em suas múltiplas corporificações – areia, lacraias, varas de marmelo-, através do processo das metamorfoses constantes, que antecipam já a instabilidade desse universo e a “chave” para o leitor de que, por sob o discurso alucinante, há outro sentido a ser buscado.

A infância, todavia, será o *locus* perdido, ao qual se recorrerá num dos momentos cruciais do romance. Se associarmos este(s) primeiro(s) capítulo(s) à cena da masmorra, no capítulo 24, com as infundáveis correntes, percebemos na hipérbole desvairada tanto o absurdo e mesquinhez da repressão religiosa-estatal, como a força da imaginação, vista como única arma de resistência.

No trecho de maior força do romance, narra-se com detalhes estarrecedores (e surreais) o encadeamento de membros, olhos, lábios, fios de pestanas, até que o frade se transforme numa informe bola de ferro. Através do caráter fantasioso, é possível colocar no lugar de Servando todos aqueles, latino-americanos ou não, que já sofreram torturas infames.

A insegurança do poder e sua impotência, no entanto, ficam marcados, já que:

algo hacía que la presión siempre fuera imperfecta, algo se estrellaba contra aquella red de cadenas y las hacía resultar mesquinas e inútiles. *Incapaces de aprisionar...* Y es que el pensamiento del fraile era libre (p. 146).

O recurso alegórico permite, portanto, que as várias vozes assumam como seu o discurso de frei Servando ou Arenas e atemporalizem o relato. Não no sentido de tirar-lhe a carnadura histórica, mas como forma de elaboração de um outro fio, ou melhor, teia histórica, onde o escabroso e o arbitrário são narrados.

É o discurso do oprimido, política ou sexualmente, que dá sua versão ou testemunho dos fatos, fazendo ecoar os gritos de horror, como nos quadros de Goya ou Bosch ou nas figuras de Picasso, desacomodando as camadas sedimentadas do discurso oficial.

A América Latina tem sido pródiga em textos que denunciam a tortura, desde os relatos de Las Casas, no século XVI até os volumes do Nunca Mais, há algumas décadas, testemunhando, infelizmente, que o absurdo apresentado no livro, antes de ser fruto do desvario do personagem -ou do narrador-, é forma de denúncia da crueldade e arbítrio que sempre teimaram em vigorar nessas paragens.

### **Frei Servando e a Inquisição**

Frei Servando será perseguido pela Inquisição por se contrapor à tradição mexicana da aparição da Virgem de Guadalupe. No entanto, o suporte para sua tese vem de longe. Como Octavio Paz pondera, em *O Ogro filantrópico* (1989: 46-63), o espírito emancipatório sempre foi forte, entre as elites *criollas* da Nova Espanha. Assim,

Servando somente retoma uma série de tradições coloniais, que investigavam as possíveis semelhanças entre determinadas tradições cristãs e as religiões pré-cortesianas. Uma herança que podemos encontrar, por exemplo, na *Loa a El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz (1953), em que o mito do Teocualo (deus comido) é confrontado com o mistério da Eucaristia.

A história da Igreja Católica, aliás, é inseparável da história de sua luta contra as “superstições” e crenças pagãs, desde o Império Romano, quando o culto aos deuses familiares é incorporado na figura dos santos protetores, por exemplo. Já no período medieval, será necessário conviver com determinados padrões populares. Em muitos casos, no entanto, a heresia é tratada com severidade, como no tocante aos saberes femininos, em termos medicinais. A figura da bruxa faz parte de uma longa história de opressão da mulher, através de sua associação ao demônio, maniqueísticamente contraposta à figura da Virgem.

Como sabemos, o espírito da Contra Reforma, que norteará a atuação da Igreja na colonização americana, tratará também a diferença religiosa com rigor, de modo a impor a religião única e a Salvação.

Embora tenha passado para a história como fruto de desvario, a proposta de Frei Servando nada mais faz que buscar retirar à empresa colonizatória o aval que detinha por ter trazido as luzes da verdadeira religião para estas terras. Não devemos esquecer, também, que o período de transição entre a colônia e a emancipação é marcado por intenso anticlericalismo, que parece contagiar tanto Servando como Arenas.

O romance apresenta um painel demolidor da sociedade novo-hispânica, não poupando críticas quer à Coroa, quer ao Clero. A ausência de liberdade de opinião fica flagrante no episódio macabro-burlesco da dama que é queimada por recusar-se a extrair um dente, como sinal de deferência à “peculiaridade” da vice-rainha desdentada. Como exemplo da lógica reinante, evidenciando o que o personagem caracteriza como junção entre “a miséria e a superstição”, lemos no romance (p. 24) que:

se dijo que se había debado toda la dentadura era por desprecio al Virrey, y que si despreciaba al Virrey estaba despreciando al Rey de España y, por lo tanto, al mismo Papa, y, por lo tanto, a la Santísima Iglesia y, por lo tanto, era una bruja. Y como era una bruja debía ser quemada.

Um tópico especial é destinado à perversão sexual, dentro do clero.<sup>4</sup> Selecionamos, dentre os vários, um dos trechos, pela agudeza de sua crítica. O aspecto contra-ideológico se dá pela inversão de discursos. Em um episódio, a designação de “demônio” será dada ao padre Terêncio, que assedia Servando, no convento: “Y una visitación joven de los demonios trató de rozarte por sobre las blancas telas (...) era el padre Terencio” (p. 26). O mesmo

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar que os biógrafos de Frei Servando afirmam que este nunca foi “tentado” por ambições financeiras ou sexuais

episódio será narrado pela ótica do “bom senso”: “Pero el padre Terencio, alma noble, ni caso te hizo, y hasta trató de inducirte en el reino del amor” (p. 26).

Discurso transgressor e discurso do “bom senso” são contrapostos, aproveitando-se o recurso dos múltiplos narradores. Neste episódio, por exemplo, o narrador dois criticará o primeiro: “¡Tan joven, y siempre poniendo reparos! (...) ¡ Ah, so gruñón!” (p. 26).

Sobre o tema, no entanto, a cena culminante é a que retrata o encontro do frei com a Bruxa, já na Espanha. O embate ideológico entre Servando e a Bruxa, ou seu “arqui-inimigo”, o bispo León, ou a feroz ratazana, num sonho aparente, reproduz, na verdade, uma clássica cena de tentativa de confissão (confronte-se com o *Manual dos Inquisidores* e suas técnicas para tal): “Te has entregado, Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra – y soltó una carcajada. Has caído como un cordero después de haber confesado” (p. 98).

Também o Rei será associado à Bruxa-mor, no episódio dos Jardins do Rei, onde a filiação aos círculos infernais dantescos revela sua visão pessimista daquela sociedade. Nesse território marcado pelo desvario e alegoria se condensam alguns dos pontos chave do relato: o desejo e a culpa, o inconformismo e a corrupção, a “inutilidade” do poeta, e até a constatação da impotência real.

O auge da crítica à repressão e à rede de poderes que uniria a Igreja e o Estado está na constatação sarcástica de que só as pequenas bruxas sofrem o suplício da fogueira. As grandes, ao contrário, não só estão imunes a ela, como são as verdadeiras responsáveis por sua criação.

## Entre dois mundos

Acompanhando as peripécias do frei, o texto lançará seu olhar pelo chamado mundo desenvolvido. O ambiente europeu —França, Portugal, Itália, Inglaterra— é observado e analisado segundo o ponto de vista americano. A começar pelo navio que o transporta e, onde, como um Castro Alves hispânico, denuncia a luxúria e a ignorância por parte dos condutores, invertendo o sentido dos signos; afinal, o latim, idioma com que tenta fazer-se entender, é confundido com o dialeto “bárbaro” de uma tribo africana.

Mais virulenta que a crítica à sociedade mexicana colonial, somente a feita à Espanha. Mesclando tons sarcásticos da picaresca à perspectiva alegórica, acusa ali a raiz dos descalabros do universo hispânico, no Velho ou no Novo Mundo.

Quanto a Paris, o berço do pensamento e nossa futura mentora intelectual, é apresentada com os traços enfadonhos do elitismo (Chateaubriand) ou reacionarismo (abade Gregoire). Em suas palavras: “Paris no se diferencia de la Corte de Madrid más que en que aquí las cosas más escandalosas se hacen a la luz pública” (p. 120).

Mais importante, porém, que detectar esse olhar extremamente crítico em relação ao velho continente, é poder rastrear toda a história de luta pela emancipação das terras americanas, que ali se desenrolou. Cruzam-se naquelas terras figuras históricas, convertidas em personagens literários, como Simón Bolívar e seu mestre, o visionário

Simón Rodríguez —com seu espírito radicalmente libertário—, e o espanhol Blanco White, já em terras inglesas. Uma profunda amizade uniria Frei Servando a White, apesar das divergências quanto à profundidade da emancipação: para White, parcial; para Servando, total, discussão que ficaria registrada, na história, através das cartas que ambos trocaram<sup>5</sup>.

Enquanto se realiza a viagem temática de Frei Servando, enceta-se uma visita à tradição literária ocidental, através da recriação discursiva. Temos, por exemplo, o uso da forma diário, no capítulo vinte; ou o discurso do narrador sobre o primeiro, no capítulo 22, em que aquele intermedia o relato do Frei e o resume para o leitor.

Nesse ambiente, destaca-se a figura “exótica” de Orlando. O personagem de Virginia Woolf, aqui, funciona como um dos alter egos do romance, com seu traço andrógino —que aponta tanto para a assexualidade como para a homossexualidade— e transtemporal, e pode ser lido alegoricamente como um ponto de união, na esfera autobiográfica, tanto na direção de Servando como na de Arenas.

Finalmente, as relações do Frei com o ambiente capitalista do primeiro mundo mostram o mesmo tom mordaz. O exemplo mais flagrante são as “gaiolas de ouro” em que a milionária Raquel Fineta tenta aprisionar seus pretendentes. Já nos Estados Unidos, as agruras do personagem enfatizam duas críticas. Uma, à produtividade norte-americana: “que estes americanos, amantes de la productividad, hacen retardar a través de espejos y disparos al aire” o pôr-do-sol (p. 164); a outra, relativa ao “uso” de mão-de-obra escrava como mais uma mercadoria, geradora das riquezas do mundo capitalista em expansão, ou até mesmo como combustível: “por eso usamos negros, tenemos en abundancia. Y como ya les dije: por ser más semejantes al carbón” (p. 164). Detecta-se, aí, um certo desencanto atemporal, ao observar “esa calamidad que nada tiene de original, pues todavía se repite” (p. 164-5). Mais que contrapostas, portanto, as duas metades do Globo revelam-se complementares.

## A emancipação latino-americana

Donald Shaw, no artigo já citado, recorre a uma análise de Gordon sobre o romance, que consideramos extremamente relevante. Segundo este,

en el fondo de la estructura de *El mundo alucinante*, hay un proceso dialéctico. Tesis, la Hispanoamérica colonial; antítesis, la Europa revolucionaria y contrarrevolucionaria; síntesis, la Hispanoamérica seudorevolucionaria. (Shaw, op. cit., p. 181).

Realmente, o bloco final do romance funciona como uma espécie de síntese, embora provisória, que tanto faz a retrospectiva dos eventos narrados, como se abre ao futuro.

---

<sup>5</sup> A esse respeito, consultem-se BERRUEZO LEÓN, 1989 e LUNA, 1992, artigo onde analiso alguns traços marcantes do pensamento do frei mexicano.

Refere-se aos últimos anos da vida do frei, embora não se detenha em sua firme atuação no Congresso Constituinte, quando desempenha papel determinante na elaboração dos princípios norteadores da nascente nação mexicana.

O discurso literário passa a dialogar com diversos textos ensaísticos do autor, como sua carta a Frei Pascal de Santa Maria (capítulo 29) ou alguns de seus discursos. Concomitante ao processo de luta pela independência, marca-se o anacronismo americano em relação à Europa, através da permanência tardia da Inquisição nestas terras:

Y al cabo de tres años de estar en aquella prisión supe que ya en España había sido suprimida la Santa Inquisición, y que los millares de hogueras, que a tanta gente habían carbonizado, ya no servían más que para calentar pucheros y dar abrigo a los mendigos. (p. 175)

O conturbado processo de idas e vindas, falsas e verdadeiras revoluções, o diálogo com Iturbide (tratado, no capítulo 32, como Señor Agustín), são todos fatos que mostram a demarcação da personalidade do frei como incansável lutador. Criticando a tentativa de restauração monárquica, dirá a Iturbide: “Usted es mi enemigo, Señor Agustín, como lo es para mí cualquiera que se ponga en contra de la libertad y de la independencia” (p. 182).

Finalmente, a libertação efetiva, que trará a “nueva batalla, ahora en tiempos de la democracia” (p. 185) quando opta por um regime intermediário entre o federalismo e o centralismo, que

dejando a las provincias las facultades muy precisas para proveer a las necesidades de su interior, y promover su prosperidad, no destruye la unidad, ahora más que nunca indispensable, para hacernos respetables y temibles a la santa alianza (p. 185).

Este trecho, que reproduz parte da “Profecía sobre la Federación Mexicana”, de Servando, é representativo do papel que assume o discurso literário, ao incorporar os textos históricos esquecidos ou “enfeitados” pela história oficial, permitindo, assim, a releitura do passado.

### **Servando, Heredia e o escritor latino-americano**

O trecho final do livro é ao mesmo tempo o relato do fim e o recomeço. No texto “Frei Servando, vítima infatigável”, já citado, Arenas observaria que

Embora ainda não se tivesse sic) conhecido pessoalmente (a História não “certifica” se eles chegaram a conhecer-se), Frei Servando Teresa de Mier e José María Heredia precisaram experimentar, em um tempo símile, a mesma sensação, a mesma desolação, em diferentes cenários. (1984: p. 7).

Sobre o encontro entre o frei mexicano e o poeta cubano, lamenta Arenas o fato de que:

a história “oficial”, como a maioria dos instantes importantes, não registra como o poeta e o aventureiro, já no México, encontraram-se depois das mil e uma infâmias padecidas, e ante o vasto panorama das que lhes restam para padecer. (ibidem, p. 8).

O papel que se impõe aqui, portanto, ao discurso literário, será o de preencher as lacunas do texto histórico, realizando em seu espaço esse encontro imaginário. Nessa última e peculiar forma de prisão, que é o Palácio do Governo, onde os dois são acolhidos, a dimensão alegórica se assume em seu grau mais poderoso. Afinal, é o encontro entre o “poeta e o aventureiro”.

Utiliza-se o intertexto central dos poemas de Heredia, em seu caráter precursor ao Romantismo. Lembremo-nos, por exemplo, do percurso exposto no poema “En el teocali de Cholula”: o poeta sobe a um dos picos montanhosos mexicanos e de lá, ao pôr do sol, viaja no tempo, presenciando outra vez os sacrifícios astecas, execrados por ele como exemplo da tirania ancestral; ao mesmo tempo, aponta para a derrota daquela civilização como uma espécie de consolo aos oprimidos, já que mostra que também os poderosos sucumbem à ação do tempo. Assim, o poema acaba por remeter a uma crítica de seu momento histórico.

Através do mesmo processo onírico, Servando e Heredia, no final do romance, viajam ao passado pré-colombiano e ao futuro (o deles, nosso presente): “esta vez levantó las dos manos y se proyectó hacia un futuro desconocido (...) Las llamas, y entre ellas alguien que contaba la vida del fraile” (p. 207). No *mise en abîme* temporal, mais uma vez a sutil fronteira entre desencanto e esperança.

## **Alegoria literária e as ruínas da história**

Frei Servando unia uma formação escolástica à adoção do ideário ilustrado. Talvez se possa falar, com Ángel Rama, de uma “escolástica distorcida”, já que nele o discurso serve a uma intenção contra-ideológica. Fruto da transição entre dois séculos e dois mundos, representa o discurso da subversão à ordem. Em tal nível que até hoje a versão que nos chega dele é a do louco. É sabido que o rótulo da demência muitas vezes, no decorrer da história, permitiu o confinamento ou neutralização da diferença indesejável.

O romance desmascara a lógica preponderante na época, colocando em questão a validade desse julgamento. O discurso desvairado da obra agudiza este aspecto, mostrando a arbitrariedade do discurso instituído, através do grotesco.

Walter Benjamin, em seu *Origem do drama barroco alemão*, analisa o processo de surgimento da alegoria medieval e sua utilização no universo barroco. Nos dois períodos, segundo ele, a alegoria “visava a circunscrever em termos cristãos a verdadeira

natureza (demoníaca) dos deuses antigos, e servia para a piedosa mortificação da carne” (1984: 265).

A preponderância da alegoria como figura estética, no universo da Contra Reforma, prendia-se à concepção religiosa do Cristianismo, em que a repulsa a deuses e crenças pagãos, identificados com o demônio, o controle da sexualidade, o culto à morte e ao cadavérico, à mortificação do corpo, eram todos elementos identificados à idéia de culpa, pela queda da criatura (daí a necessidade da salvação), onde o saber se associava à emergência do Mal, à *physis* culpada.

Enquanto o símbolo é figura tranqüilizadora, pois representa uma totalidade, mesmo que momentânea, a alegoria emerge como agente desestabilizador, fragmento amorfo. Nas palavras de Benjamin, a alegoria “mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada” (ibidem: 188).

O conceito de alegoria tangencia os domínios da Teologia e da Ciência Natural ou Moral, das Artes Plásticas e da Literatura. Realiza, outrossim, a interseção entre discurso literário e texto histórico, exatamente através desse processo desestruturador. Afinal, dela emerge a noção de fragmento e a visão da história como ruína. Se a arte clássica buscava a norma, harmonia e economia de recursos, a alegoria será vista como desperdício, ambigüidade, transgressão das fronteiras entre artes e gêneros.

A alegoria descobre na face da história a impossibilidade de retomar uma unidade perdida, “a ordenação exuberante de elementos antigos em um edifício, que sem unificar esses elementos em um todo, fosse superior, mesma na destruição, às antigas harmonias” (ibidem: 201).

Este romance *bricolage*, que constrói seu discurso pela fragmentação de outros, os consagrados, encerra uma concepção de história que não é linear, progressiva, harmônica. Ao desnudar o outro lado, esfacela essa face sorridente, mostrando a contraface do horror. Um relato que desestabiliza as certezas sedimentadas dos valores hegemônicos, que buscam mascarar a face violenta e opressiva da história, marginalizando e oprimindo as outras vozes. Lembremos, a respeito, outro texto de Benjamin (“Sobre o conceito de História”) em que o autor nos adverte de que só será possível uma história total quando as “outras” histórias puderem finalmente ser contadas (1987: 224)

A transtemporalidade do romance, em sua feição alegórica, lança-nos seu apelo também em uma linguagem cifrada, tal como tantas vezes o artista latino-americano tentou passar suas mensagens, sob regimes de opressão. São vozes que buscam ultrapassar as diversas fortalezas, erguidas pelos poderes e totalitarismos.

As máscaras caem e talvez aí se possa ouvir o grito de horror. Essa outra história da América de que a face risonha mostra ser apenas um disfarce macabro. O grito do outro, índio ou negro, mulher ou homossexual, oprimido ou torturado, das tantas vítimas dos massacres disfarçados nas boas intenções. É esse apelo que nos lança o romance, com seu tom burlesco e satírico, desvairado e grotesco. *El mundo alucinante* é esse apelo desesperado.

## Conclusão

Em suas sutis relações com a história, a literatura hispano-americana tem buscado transitar nas frestas, fraturando as máscaras sedimentadas dos discursos hegemônicos.

Reinaldo Arenas, em *El mundo alucinante*, refaz a saga do audaz frei mexicano, Servando Teresa de Mier, pondo em xeque a versão consagrada do Servando picaresco e tresloucado, sugerindo que sob o disfarce do riso bradava um grito de horror.

No jogo alegórico, várias vezes se superpõem. Um mesmo rosto, várias máscaras: Servando/Arenas/ Heredia/ artistas/ loucos/ torturados/ latino-americanos. Remontando as ruínas da história, faz um romance estilhaço, um espelho fragmentado em que reconhecemos nosso próprio rosto.

## Bibliografia

- Amorós, Andrés, 1976, *Introducción a la novela contemporánea*, 4. ed., Madrid, Cátedra.
- Anderson Imbert, E., 1987, *Historia de la literatura hispanoamericana. II: Época contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Arenas, Reinaldo, 1970, *El mundo alucinante (una novela de aventuras)*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- , 1984, *O mundo alucinante*, [tradução de Paulo Octaviano Terra], Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- Auerbach, Erich, 1972, *Introdução aos estudos literários*, São Paulo, Cultrix.
- Bakhtin, Mikhail, 1988, *Questões de literatura e de estética*, São Paulo, UNESP/HUCITEC.
- , 1987, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*, São Paulo, HUCITEC.
- Baroja, Julio Caro, 1986, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Behar, Henry, 1971, *Sobre el teatro dada y surrealista*, Barcelona, Barral.
- Benjamin, Walter, 1971, *Origem do drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense.
- , 1987, “Sobre o conceito de história”, em —, *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, 3. ed., São Paulo, Brasiliense, pp. 222-32.
- Berruezo León, María Tereza, 1989, *La lucha de Hispanoamérica por su independencia en Inglaterra. 1800-1830*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- Borges, Jorge Luis, 1981, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial.
- Breton, André, 1983, *Antología (1913-1966)*, 6ª ed., México, Siglo XXI.
- , 1972, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1973, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Retorno Ediciones.
- Dalí, Salvador, 1974, *Sem ver a paranóia*, Rio de Janeiro, Arte-nova.
- Dante Alighieri, 1976, *A divina comédia*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.

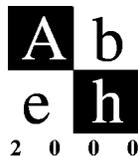
- Donovan, Frank, 1985, *Historia de la brujería*, Madrid, Alianza Editorial.
- Eagleton, Terry, 1983, *A ideologia da estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Emérico, Nicolau, 1972, *O manual dos inquisidores*, Lisboa, Edições Afrodite.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1978, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Inés de la Cruz, Sor Juana, 1953, “Loa al Auto del Divino Narciso”, en —, *Obras completas. Vol. III- Autos y loas*, en A. Mendez Plancarte (ed., prólogo y notas), México, Fondo de Cultura Económica.
- Jozef, Bella, 3/6/1984, “Arenas, uma revelação para o leitor brasileiro”, *O Globo*, Segundo Caderno, p. 5.
- , 1989, *História da literatura hispano-americana*, 3. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- Kramer, Heinrich y Sprenger, James, 1991, *Malleus Maleficarum. O martelo das feiticeiras*, Rio de Janeiro, Rosa dos Ventos.
- Las Casas, Bartolomé, 1985, *Obra indigenista*, [edición de José Alcina Franch], Madrid, Alianza Editorial.
- Le Jeune, Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil.
- Lima, Lezama, 1988, *A expressão americana*, [trad., intr. e notas de Irlemar Chiampi], São Paulo, Brasiliense.
- Luna, Cláudia, 1992, “Fray Servando Teresa de Mier e a ensaística da Independência”, en *América: descoberta ou invenção. 4 Colóquio UERJ*, Rio de Janeiro, Imago, pp. 313-17.
- Mendilow, A. A. , 1972, *O tempo e o romance*, Porto Alegre, Globo.
- Michelet, Jules, 1984, *La bruja*, Barcelona, Labor/ Punto Ómega.
- Moisés, Massaud, 1985, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix.
- Novinsky, Anita, 1985, *A Inquisição*, 3. ed., São Paulo, Brasiliense.
- Paz, Octavio, 1988, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral.
- , 1989, “Nova Espanha: orfandade e legitimidade”, en —, *O ogro filantrópico*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara. pp.
- Poly, J. P. y Bournazel, E, 1983, “Mentalidades feudales”, en —, *El cambio feudal (siglos X al XII)*, Barcelona, Labor, 1983, pp. 346-86.
- Portella, Eduardo et alii, 1979, *Teoria literária*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- Quiñonero, Juan Pedro Baroja, 1974, *Surrealismo – terror y transgresión*, Madrid, Taller de Ediciones TB.
- Rabelais, s.d., *Gargântua*, Rio de Janeiro, Tecnoprint.
- Rama, Ángel, 1985, *A cidade das letras*, São Paulo, Brasiliense.
- Shakespeare, William, s.d., *A tempestade*, Rio de Janeiro, Tecnoprint.
- Shaw, Donald, 1985, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra.
- Teresa De Mier, Fray Servando, 1978, *Ideário político*, [prólogo, notas y cronología de Edmundo O’Gorman], Barcelona, Biblioteca Ayacucho.

Testas, G. y Testas, J., 1968, *A Inquisição*, São Paulo, DIFEL.

Vassalo, Lígia et alii, 1984, *A narrativa ontem e hoje*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

Voltaire, s.d., *Cândido*, Rio de Janeiro, Tecnoprint.

Cláudia Heloisa I. Luna F. Silva  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro*





## A intrusa expiatória

Daisi Irmgard Vogel

[...] sin embargo, nos rigen la mística y la poesía.

*J. L. Borges*

A violência não é um tema raro na obra ficcional de Jorge Luis Borges; passionalidade, duelos de subúrbio, culto da coragem e vingança são nela recorrentes. Em seu conto “La intrusa”, publicado inicialmente na terceira edição de *El Aleph* (1960) e depois incluído em *El Informe de Brodie* (1970), ocorre uma forma muito peculiar de violência: o assassinato da personagem feminina, Juliana Burgos, com uma conotação sacrificial. Se observado o universo mítico do qual se alimenta a narrativa de “La intrusa”, enraizado nas profundezas do Antigo Testamento, pode-se perceber um sentido também mítico no trágico destino da personagem, e interpretá-lo como sendo o de bode expiatório. Procuo, a seguir, discutir brevemente essa hipótese, e sugerir a partir dela como Borges dramatiza em seus contos alguns dos conflitos humanos mais básicos e primordiais.

O conto relata uma tragédia doméstica. No final do século 19, os irmãos *cuchilleros* Cristián e Eduardo Nelson vivem sozinhos numa casa em Turdera, até que Cristián, o mais velho, leva para casa uma mulher, Juliana Burgos. Eduardo começa a também desejar Juliana e, certa noite, Cristián sai e oferece a mulher ao irmão. Passam a partilhá-la sexualmente,

nasce alguma preferência de Juliana por Eduardo, inicia-se uma crescente rivalidade entre os irmãos. Cristián decide vender o motivo da desavença a um prostíbulo em Morón e divide o dinheiro com o irmão. Cristián então esbarra com Eduardo no prostíbulo, ambos indo estar com Juliana, nome que, aliás, não pronunciam. Ele a recompra e a rivalidade entre os irmãos recomeça, desenha-se um clima de violência iminente. Eduardo volta para casa numa tarde de domingo e o mais velho lhe pede ajuda para levar “uns couros”. Num campo deserto, Cristián informa que matou Juliana, e pede ajuda para enterrá-la. Os irmãos se abraçam, unidos como nunca pelo sacrifício.

Do trágico desenlace da história, levanta-se a pergunta quanto ao sentido da violência exercida pelos irmãos contra Juliana, uma personagem ironicamente complacente, descrita como dócil e simpática. As relações a se fazer podem ser inúmeras, desde o sexismo das relações de poder a um mergulho no contexto sociocultural desses *cuchilleros*. Vou me limitar, contudo, à hipótese de que os sentidos atribuíveis ao crime dos irmãos Nelson podem estar em essência ligados ao papel de bode expiatório que destinam a Juliana Burgos, iniciando minha análise por alguns dos aspectos mitológicos da pergunta.

Desde logo, pode-se traçar uma linha de intertextualidade entre Cristián, Eduardo e os irmãos do homicídio primordial do Gênesis; o próprio narrador nos autoriza esse procedimento. Já no início do relato, quando nos apresenta os irmãos Nelson, ele semeia a informação de que uma velha Bíblia “de tapas negras, con caracteres góticos” era o único livro da casa. Como Caim e Abel, os Nelson desejam o mesmo objeto; enquanto aqueles concentravam seu desejo na receptividade e benção do Deus, esses coincidem na paixão pela mesma mulher —uma causa de conflito e inimizade entre irmãos que não é nova em literatura<sup>1</sup>. De fato, “Caín andaba por ahí, [...]”, afirma ao longo do relato o narrador, explicitando um vínculo a mais com a passagem do Gênesis.

Referências a mitos bíblicos são comuns na ficção de Borges e mesmo o de Caim e Abel povoa outros de seus escritos. A “Milonga de dos hermanos”<sup>2</sup>, por exemplo, conta a história dos irmãos Iberra, “hombres de amor y de guerra”, na qual Juan, enciumado dos crimes de seu irmão menor, o mata:

Cuando Juan Iberra vio  
Que el menor lo aventajaba,  
La paciencia se le acaba  
Y le armó no sé qué lazo,  
Le dio muerte de un balazo,  
Allá por la Costa Brava.

<sup>1</sup> Philippe Sellier menciona, a título de exemplo, o “Caim de G. Kastropp (epopéia, 1880), de L. Weber (drama, 1896), de P. Heyse (‘Mistério’, 1904). Irá inspirar também o romance de John Steinbeck, *East of Eden*, 1952”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. (Trad. Carlos Sussekind et al.) Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.143.

<sup>2</sup> BORGES, J. L. *Para las seis cuerdas*. In: *Obras completas*, Barcelona: Emecé, 1989, (vol. 2).

[...]  
 Así de manera fiel  
 Conté la historia hasta el fin;  
 Es la historia de Caín  
 Que sigue matando a Abel.

Não será, pois, por acaso que o próprio Juan Ibera é personagem também em “La intrusa”, onde entra em conflito com Eduardo, o menor dos irmãos Nelson. Aqui, Eduardo é desafiado pelo Caim que é o maior dos Ibera e leva vantagem na defesa de Cristián, seu próprio irmão maior, exemplificando o início de uma propagação descontrolada da violência a partir da rivalidade dos irmãos. A coesão contra a repetição do mito —Caim matando a Abel por alguma sorte de desejo coincidente— terá, no entanto, o seu preço. Os irmãos Nelson, em sua rude e direta compreensão do mundo, interpretam piamente a lição bíblica acerca dos irmãos inimigos (do mesmo modo linear como o fazem os *paisanos* do conto “El Evangelio según Marcos”, também em *El Informe de Brodie*), e para evitar de se matarem, sacrificam Juliana. De fato, em “La intrusa”, para reforçar os laços rompidos, parece não haver escapatória que achar um bode expiatório, outra figura, aliás, do Antigo Testamento<sup>3</sup>.

Em seu *Anatomia da crítica*, Northrop Frye<sup>4</sup> percebe a cristalização dessa “figura de uma vítima típica ou casual”, o bode expiatório ou *pharmakós*, ao caracterizar os modos da ficção trágica, e observa que a sua presença demarca uma tendência da literatura moderna de retomar o mito nas narrativas, como já foi observado em relação a Kafka e Joyce. A palavra significa feiticeiro, mágico, envenenador, mas está sobrecarregada na cultura grega por outra função, a de representar também “o *mal* e o *fora*, a expulsão do mal, sua exclusão fora do corpo (e fora) da cidade”<sup>5</sup>. Como personagem trágico permanente e arquetípico na cultura ocidental<sup>6</sup>, Frye define o *pharmakós* como aquele que “não é inocente nem culpado”:

É inocente neste sentido: o que lhe acontece é muito maior do que algo que ele tenha feito possa provocar, como o montanhês cujo grito faz cair uma avalanche. É culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte inevitável da existência.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> No Levítico, o bode —sempre o animal— é recomendado para expiação dos pecados e ofensas a Deus.

<sup>4</sup> FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. (Trad. Péricles Eugênio da S. Ramos.) São Paulo: Cultrix, 1978. p. 47.

<sup>5</sup> Cf. Jacques Derrida em *A farmácia de Platão*. (Trad. Rogério Costa.) São Paulo: Iluminuras, 1997. 2. ed. p. 79. Grifos do autor.

<sup>6</sup> A observação é feita por Derrida (obra citada, p. 84), que cita os exemplos oferecidos por Frye: “Deparamos com exemplos de *pharmakós* na Hester Prynne de Hawthorne, no Billy Budd de Melville, na Tess de Hardy, no Septimus de Mrs. Dalloway, em histórias de judeus e negros perseguidos, em histórias de artistas cujo gênio os faz Ismaéis de uma sociedade burguesa”. FRYE, N. Obra citada, p. 47.

<sup>7</sup> FRYE, N. Obra citada, pp. 47-48.

No clássico compêndio de ritos, sacrifícios e superstições organizado por James Frazer, o bode expiatório é apresentado como uma “variedade de práticas pelas quais pessoas procuram transferir males de si próprias para um objeto, uma planta, um animal, ou mesmo para outro ser humano, que era então morto ou expulso da sociedade”<sup>8</sup>. O mal, no caso de “La intrusa”, é claro que não está exclusivamente em Juliana, como parecem crer os irmãos (“Ya no hará más perjuicios”), mas também e principalmente neles próprios e na moral que os orienta. Com seu assassinato, o mal é expulso —o que para os irmãos parece ter efeito direto, é, de fato, um ato simbólico, uma sorte de ritual reagrador.

Frazer, cujo sistema antropológico caiu em descrédito com o peso de seus preconceitos evolucionistas, se mantém perfeitamente vivo do ponto de vista literário, na medida em que se percebe *O Ramo de Ouro* como um ensaio sobre o conteúdo ritual do drama primitivo, do qual os princípios estruturais e genéricos do drama podem ser logicamente (não cronologicamente) derivados<sup>9</sup>. Mesmo Borges recorre diversas vezes a ele para ordenar seu universo mitológico pessoal. No caso do bode expiatório, Frazer o associa à idéia da magia simpática por contágio, aquela em que benefícios ou malefícios se transferem a alguém por intermédio de um objeto que lhe pertence ou com que teve contato —a mesma contigüidade “mágica” que Borges utiliza e recomenda para imprimir ritmo e credibilidade às narrativas<sup>10</sup>. Já a expulsão do mal está associada à magia imitativa, onde a transferência ocorre pela substituição direta do objeto por outro com que tenha similaridade.

Percebido como bode expiatório, o sacrifício de Juliana implicaria, pelo compêndio de Frazer, numa sorte de magia simpática, prática e negativa, na medida em que se propõe a exorcizar o conflito entre os irmãos mediante a morte daquela que lhes é comum e contígua. Juliana se tornara uma espécie de afasia, um nome impronunciável<sup>11</sup>. Matá-la, uma forma simbólica de eliminar a “doença” —uma rivalidade que caminhava vertiginosa para o crime. De modo que, em “La intrusa”, o assassinato de Juliana foi inscrito no mito dos irmãos inimigos como metonímia, um pólo de simbolização que desvia, por contigüidade, do fratricídio ao sacrifício. Este, por sua vez, se inscreve como metáfora: ao matarem Juliana, os irmãos matam um desejo coincidente. Nesse ponto, se tornam esclarecedoras as teses de outro antropólogo, René Girard<sup>12</sup>; esse, contemporâneo.

Girard considera que a mola propulsora da violência é o desejo. Mais do que isso, o homem é desejo, mas um desejo de natureza muito especial, mimético, que precisa expe-

<sup>8</sup> FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. (Resumo de Sabine MacCormack trad. por Waltensir Dutra.) Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982. pp. 165-184.

<sup>9</sup> Cf. FRYE, N. “A linguagem da poesia”. In: CARPENTIER, Edmund e McLuhan, Marshall. *Revolução na comunicação* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar, 1980. 4ª ed. pp. 64-75.

<sup>10</sup> Cf. “El arte narrativo y la magia”. In: BORGES, J.L. *Discusión*. Obras completas, vol. 1. Barcelona: Emecé, 1989.

<sup>11</sup> Veja-se a respeito o ensaio “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, do livro de JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação* (trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1975. 8ª ed.

<sup>12</sup> GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. (Trad. Martha Conceição Gambini). Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1998.

rimentar a ameaça de um outro. Esse outro, porém, só desejará o que eu desejo e vice-versa. Na visão de Girard, o desejo é um drama existencial original que se joga a três, expressando assim o modo inaugural da violência entre os seres humanos. Ou seja, os homens são governados por um mimetismo<sup>13</sup>, instintivo, que provoca comportamentos de apropriação mimética geradores de rivalidades de tal ordem que a violência seria parte natural das sociedades humanas, uma violência fundadora a ser sempre exorcizada por meio do sacrifício de vítimas expiatórias.

O sacrifício do bode se torna assim, pela tese de Girard, o sacrifício mais básico da história da humanidade e, no fundo, a origem da religião. Ele considera que o bode expiatório é a primeira manifestação do divino, sendo usado como sacrifício pelo pecado. Defende, então, a idéia do sacrifício como “instrumento de prevenção na luta contra a violência”<sup>14</sup>, uma violência que, de outro modo, se perpetuaria de forma incontrolável, ameaçando a sobrevivência do grupo ou comunidade. Sob essa ótica, o papel do sacrifício seria o de aquietar a violência e evitar o irromper de conflitos gerados por rivalidades cada vez mais agudas —exatamente o papel que o sacrifício de Juliana tem a cumprir em “La intrusa”. Os irmãos Nelson depositam seu desejo no mesmo objeto, o que acaba gerando um conflito que perturba a ordem social e a estabilidade de um desejo mais imperativo, o que reúne os irmãos e os mantém juntos (um desejo remetente à homossexualidade que já foi objeto de outras análises e a que voltarei a seguir). A violência a que eles fatalmente parecem estar destinados só pode ser expiada se aplicada a um terceiro. Nesse caso, a mulher, intrusa expiatória.

O mesmo Girard percebe na vítima sacrificial um dos possíveis significados da história de Caím e Abel:

No Antigo Testamento e nos mitos gregos os irmãos são quase sempre irmãos inimigos. A violência que eles parecem estar fatalmente destinados a exercer um sobre o outro só pode se dissipar quando aplicada a vítimas terceiras, a vítimas sacrificiais. Os ‘ciúmes’ que Caím sente em relação a seu irmão são inseparáveis da privação da válvula de escape sacrificial que define o personagem.<sup>15</sup>

Ele considera que não apenas nos mitos os irmãos inimigos ao mesmo tempo se aproximam e afastam, impulsionados por um desejo mimético por uma pessoa ou objeto que não querem ou não podem partilhar. Quaisquer irmãos inimigos podem, de acordo com sua análise, anunciar e significar a totalidade da crise sacrificial, ou seja, a perda do sacrifício, a supressão da diferença entre a violência impura e a violência purificadora. O

---

<sup>13</sup> Girard trabalha com a ausência da importância do desejo mimético na teoria freudiana sobre o complexo de Édipo. Para Freud, o desejo do objeto materno é intrínseco e não se funda em outro desejo. O pai, entretanto, é para o filho um modelo de identificação, não de desejo. Girard sugere, então, que seja necessário abdicar da idéia do complexo edípico para admitir, isso sim, que a mimese conflitual é o fio que conduz da natureza à cultura.

<sup>14</sup>Ibidem, p. 30.

<sup>15</sup>Ibidem, p. 15.

fato de ser uma mulher a vítima do sacrifício em “La intrusa” não será tampouco casual, e tem várias implicações, a começar pela impureza atribuída às mulheres no Antigo Testamento e ao lugar considerável que a sexualidade ocupa em qualquer pensamento religioso primitivo, relacionando-se diretamente com a violência<sup>16</sup>. Afora isso, as mulheres ocupam um espaço de “estrangeiras” no universo masculino do conto de Borges, o que aproxima Juliana potencialmente do sacrifício<sup>17</sup>, mais ainda por ser ela um claro objeto de contato e contágio com o “impuro” entre os dois irmãos.

O crime narrado em “La intrusa” já mereceu várias e diferentes interpretações. Herbert Brant<sup>18</sup>, num artigo onde propõe sua própria leitura pelo enfoque da “queer theory”, reúne e compara as bases das interpretações de outros seis autores. Uma parte dessas interpretações considera o conto essencialmente anti-borgeano, seja em termos estilísticos ou no conteúdo, quando não indigno do autor, e que marca a incorporação de mudanças significativas na sua prosa —o que, de resto, o próprio Borges acentua no prólogo a *El Informe de Brodie*. A maioria dos críticos parte do princípio de que o tema da amizade e da fraternidade opera como argumento definitivo de que o conto narra uma história de amor e ciúme homossexual.

Não é o que defenderá o próprio Brant que, a partir de dois contos, “La intrusa” e “El muerto” (esse último publicado na primeira edição de *El Aleph*, em 1949), propõe discutir o modo pelo qual os elementos homosociais do universo ficcional de Borges deslizam para a homossexualidade, quando dois homens se utilizam da mesma mulher para alcançar um contato físico e emocional entre si. Ele conclui que a presença de Juliana Burgos

furnishes the Nilsen brothers with a physical link through which they can fulfill heretofore unacknowledged and growing passion for each other. Their fame in the community for being both strange and unusually intimate implies from the very beginning that all they need is a catalyst to change their homosocial relationship into a homosexual one. It is Juliana, in her role as communal sexual body, that provides the transformative element.

Um dos pontos fortes da análise de Brant é quando sugere um significado para um certo silêncio presente em “La intrusa”, no momento em que, no conto, ao enfatizar os laços de união entre os irmãos Nelson, o narrador afirma que “lo que ignoramos, ayuda a comprender lo unidos que fueron”. Ou seja, o que os torna tão próximos é algo que não sabemos nem podemos saber, algo que o texto não quer, não pode ou não consegue pronunciar, algo inominável. Um silêncio no qual as hipóteses de Brant ganham autoridade.

<sup>16</sup> Vide páginas 48 a 54 de Girard, obra citada.

<sup>17</sup> O papel do estrangeiro como bode expiatório foi amplamente desenvolvido por Girard em seu livro *El Chivo Expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1986.

<sup>18</sup> BRANT, Herbert J. “The Queer Use of Communal Women in Borges’ ‘El muerto’ and ‘La intrusa’”. Consultado na Internet em <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/brant.html>

Borges sempre rechaçou qualquer hipótese de homossexualismo em “La intrusa”. Quando falou a Osvaldo Ferrari<sup>19</sup> sobre alguma intencionalidade autoral nesse conto, ele diz ter partido de uma idéia abstrata, “la idea de que la esencial pasión argentina es la amistad”. Sua proposta teria sido a de escrever uma história de dois homens que preferem sua amizade ao amor de uma mulher e, então, “como el concepto de amistad ha sido contaminado últimamente, bueno, por la sodomía, no?; yo pensé: para que nadie pueda sospechar eso, voy a hacer que esos dos hombres sean hermanos”. Uma resposta curiosa, que parece indicar um tipo de explicação tipicamente construída *a posteriori*. Seja como for, no que se refere ao tipo de sexualidade presente ou ausente do relato, com certeza fala mais alto a intensa refração de Borges<sup>20</sup> à idéia de uma relação homossexual latente entre os dois irmãos, e que seguramente diz mais do autor que de seu texto.

Gregorio Santiago Montes<sup>21</sup> sugere uma possibilidade absolutamente diversa e de cunho biográfico. Partindo da idéia de que Borges dramatiza a si mesmo em sua ficção, ele levanta a possibilidade de que, matando a “intrusa”, Borges estaria exorcizando um trauma que o perseguia desde os 18 anos, quando seu pai lhe armou um encontro com uma prostituta num apartamento da praça Dufour, em Genebra. Borges não apenas fracassou nessa sua primeira experiência sexual, como deduziu que a mulher seguramente também servia a seu pai, de modo que o ato implicava numa dupla traição para com sua mãe (teria sido ela, aliás, quem sugeriu a frase com quem Cristián anuncia o crime a seu irmão —“A trabajar hermano; esta mañana la maté”). Montes enumera várias passagens dos escritos e entrevistas de Borges para amparar o cunho biográfico de sua leitura, como quando diz na revista *Visión*, em 1979, “esos cuentos son símbolos sociológicos, de estados de ánimo, son símbolos de hechos de mi vida”, e aponta certas coincidências como o uso do termo “calaveras” (mulherengo) para qualificar tanto os irmãos Nelson, em “La intrusa”, quanto seu próprio pai (em entrevista a Roberto Alifano).

<sup>19</sup> Borges em entrevista a Osvaldo Ferrari. Em BORGES, J.L. & FERRARI, Osvaldo. *Reencuentro: diálogos inéditos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. p. 122.

<sup>20</sup> Sua refração ao motivo da homossexualidade é mais agressiva quando comenta o filme *A intrusa* realizado por Carlos Hugo Cristensen (Brasil, 1979). Numa entrevista a Clark Zlotchew em 1984, Borges o alerta contra o filme, “a frightfull film”, segundo ele. E diz:

“Now, they’ve injected into the story two elements which were not in my story, which have nothing at all to do with me. These elements are: incest and homosexuality. Oh, yes. And sodomy. Well now, this gentleman [the director], Christensen, I think his name is, an unworthy descendant of his Viking ancestors, has introduced homosexuality, incest and sodomy into my story. And ridiculous scenes... For example, in my story I say that this two brothers share the same woman, but it’s understood that I mean *successively*, not simultaneously. But Christensen has this scene – for comic effect – in which there is an actress standing there, undressed, and then one gentleman advances toward her from the left, while another advances from the right, and they perform a pretty uncomfortable form of coitus, I’d say. [...] In: BURGIN, Richard (editor). *Jorge Luis Borges: conversations*. University Press of Mississippi, 1998. 225-226.

<sup>21</sup> MONTES, Gregorio Santiago. “La intrusa en la vida de Borges”. In: *Proa*, Buenos Aires, jul.-ago. 1999, 3ª época, nº 42. pp. 93-96.

Um dos pontos, contudo, que acirra a polêmica acerca da homossexualidade em “La intrusa” (de certo modo confirmando a máxima de Borges de que cada texto é outro conforme outro o leitor, mas persiste sendo único em sua grandeza<sup>22</sup>) é a referência bíblica que serve de epígrafe ao conto, “2 Reis, I, 26”. O versículo é parte do pranto de Davi pela morte de Saul e seu filho Jônatas e diz: “Angustiado estou por ti, meu irmão Jônatas; quão amabilíssimo me eras! mais maravilhoso me era o teu amor do que o amor das mulheres.”<sup>23</sup> A partir dessa epígrafe, Emir Rodríguez Monegal afirma:

Como acontece em muitos contos de Borges, sob um relato estrito dos fatos se adivinha uma história mais sombria da homossexualidade latente entre os dois irmãos, essas relações incestuosas dos dois homens através do corpo da intrusa que por um tempo compartilham.<sup>24</sup>

Ou seja, também Monegal lê em “La intrusa” a “sodomia” cuja possibilidade Borges se recusa a admitir. Parece-me, contudo, que a hipótese de que Juliana cumpre um papel de bode expiatório não apenas não esvazia as diferentes leituras que vêm sendo feitas de “La intrusa”, como lhes agrega força e sentido. No caso de Brant, por exemplo, que não se propõe a uma análise da intertextualidade do conto com o mito dos irmãos inimigos, e afirma que os irmãos Nelson matam Juliana para eliminar o corpo que se interpõe entre eles, tornando viável seu próprio amor carnal, a hipótese do bode expiatório poderia funcionar como um dispositivo a mais para a interpretação dessa relação de violência e sexualidade.

A idéia da vítima expiatória também parece não colidir com a linha de investigação que Beatriz Sarlo<sup>25</sup> vem desenvolvendo acerca da ficção de Borges, na qual analisa os diversos aspectos da paixão em seus escritos. Ela observa que a Argentina “marginal” do final do século 19, que Borges utiliza como tempo e cenário de vários de seus contos e poemas, configuram um cronotopo no qual a paixão e a violência se faziam necessários, e onde a vingança ainda constituía um exercício privado da justiça, na medida em que a

---

<sup>22</sup> Ponto de vista manifestado em diversas ocasiões, como na conversa que teve com Susan Sontag, em 1985, reproduzida sob o título “Um encontro às escuras” pelo jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 set 1990. Disse Borges: “Creio que a diferença essencial está no leitor, não no texto. [...] Um clássico não é um livro escrito de determinada maneira: é um livro lido de determinada maneira. [...] Há tantos tipos de leitores quanto leitores no mundo. Da mesma forma, penso que cada página de poesia ou prosa é única.”

<sup>23</sup> Cf. tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. Nesta edição, os 1º e 2º livros de Reis aparecem como 1º e 2º livros de Samuel, respectivamente.

<sup>24</sup> MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges* (trad, Ernani Ssó). Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 76.

<sup>25</sup> Cf. aula proferida por Beatriz Sarlo na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires em 13 de maio de 2000, onde abordou, entre outros, os temas da violência e da vingança enquanto paixões básicas presentes na obra de Borges.

sociedade que Borges descreve é ainda carente de uma esfera pública que pudesse exercer o papel da lei<sup>26</sup>. É esse, sem dúvida, o cronotopo de “las orillas” de “La intrusa”. Os irmãos Nelson habitam um tempo-lugar primitivo, exposto à escalada de uma violência que Girard denomina de *essencial* e contra a qual se tomam atitudes quicá incompreensíveis para nós<sup>27</sup>.

Um cronotopo que propicia, em “La intrusa”, o ambiente chave para reproduzir conflitos e transferências primordiais dos grupos humanos, sendo que, desse modo, Borges parece selar de forma paradigmática o ciclo mimético descrito por Girard. Ao aludir à imagem do bode expiatório, uma figura presente na base das literaturas pagã, hebraica e cristã, Borges não só dá nova roupagem a uma antiga tradição metafórica como, por sua força dramática e pela ausência de censura sobre o registro imaginário, ilumina com seu fazer literário um mundo que sobrevive submerso nas sombras da razão.

Daisi Irmgard Vogel

*Doutoranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina*

---

<sup>26</sup> Beatriz Sarlo traça essa análise para interpretar a paixão e a violência em outro conto de Borges, “Emma Zunz”, publicado no livro *El Aleph*. Em “Emma Zunz”, que transcorre numa Buenos Aires já industrializada, nas primeiras décadas do século 20, há um deslocamento cronotópico, considera Sarlo, na medida em que a personagem, não por acaso feminina, ao protagonizar uma vingança toma em suas próprias mãos o exercício da justiça num época e lugar em que as instituições públicas já têm posição efetiva.

<sup>27</sup> Diz Girard: “Essa nossa incompreensão deve-se sempre a duas razões: a primeira é que não sabemos realmente nada sobre a violência essencial, nem mesmo que ela existe; a segunda é que os próprios povos primitivos só conhecem essa violência sob uma forma quase inteiramente desumanizada, ou seja, sob as aparências parcialmente enganosas do sagrado”. In: Obra citada, 1998, p. 44.



## **Análisis de un fragmento de *Como agua para chocolate* – una propuesta**

Edna Parra Cândido

**E**l fragmento que se va a analizar pertenece a la novela *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel (1992). Se hace un análisis sucinto, en el que se observan los niveles fónico, morfológico, sintáctico, léxico y semántico, tomándose como base el trabajo de Maria Luisa Ramos, *Fenomenologia da obra literária* (1972). También sirven de soporte otros estudios, cuyos autores están relacionados en la bibliografía. El tema es el enamoramiento. La protagonista, Tita, recuerda una noche de navidad, en la que conoció a Pedro, un vecino suyo. En esa época tenía ella quince años, una adolescente plena de vida, pugnando por refrenarse el ímpetu:

Cada vez que cerraba los ojos podía revivir muy claramente las escenas de aquella noche de navidad, un año atrás, en que Pedro y su familia habían sido invitados por primera vez a cenar a su casa y el frío se le agudizaba. A pesar del tiempo transcurrido, ella podía recordar perfectamente los sonidos, los olores, el roce de su vestido nuevo sobre el piso recién encerado; la mirada de Pedro sobre sus hombros... ¡esa mirada! Ella caminaba hacia la mesa llevando una charola con dulces de yemas de huevos cuando la sintió, ardiente, quemándole la piel. Giró la cabeza y sus ojos se encontraron con los de Pedro. En ese momento comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo. Era tan real la sensación de calor que invadía todo su cuerpo que, ante el

temor de que, como a un buñuelo, le empezaran a brotar burbujas por todo el cuerpo —la cara, el vientre, el corazón, los senos— Tita no pudo sostenerle esa mirada y bajando la vista cruzó rápidamente el salón hasta el extremo opuesto, donde Gertrudis pedaleaba en la pianola el vals Ojos de Juventud. Depositó la charola sobre una mesita del centro, tomó distraídamente una copa de licor de Noyó que encontró en su camino y se sentó junto a Paquita Lobo, vecina del rancho. El poner distancia entre Pedro y ella de nada le sirvió; sentía la sangre correr abrasadoramente por sus venas. Un intenso rubor le cubrió las mejillas y por más esfuerzos que hizo no pudo encontrar un lugar donde posar su mirada. Paquita notó que algo raro le pasaba y mostrando gran preocupación la interrogó:

ó QuÈ rico est· el licorcito, øverdad?

ó øMande usted?

ó Te veo muy distraída, Tita, øte sientes bien?

ó SÍ, muchas gracias.

(...) (p. 17)

La narración se contruye dentro de una focalización heterodiegética (Genette, 1979), donde la protagonista evoca un pasado reciente, que señaló un nuevo ciclo en su vida. Se utiliza un código elaborado. El lenguaje tiene la función expresiva y poética a la vez, ya que trabaja con los sentimientos del personaje principal. El discurso está dividido en tres partes: 1ª: el recuerdo, la evocación del pasado —del inicio hasta la línea 6: *jesa mirada!* - ; 2ª: el establecimiento del enamoramiento— de la línea 7 hasta la 12: *Ella caminaba hacia la mesa (...) el vientre, el corazón, los senos*, y 3ª: la reacción de Tita ante una “curiosa” posibilidad (líneas 11 y 12: *ante el temor de que (...) le empezaran a brotas burbujas*) hasta el final.

Hay, en el léxico, gran cantidad de verbos de acción —aunque sean sólo elaboración mental—, que expresan la agitación interior de la jovencita. Sólo hay dos verbos copulativos, pero solamente uno de ellos es significativo para la narrativa: *Era tan real la sensación de calor*. Los sustantivos son muy sugestivos. En el núcleo de los sintagmas los hay concretos (la mayoría primitivos, para indicar sentimientos más instintivos) y abstractos. Establecen un juego, una clara relación con la sensualidad que revienta en Tita, al sentirse observada. Se sobresalen: *hombros, noche, sonidos, olores, roce, mirada, dulces, piel, cabeza, momento, mesa, aceite, sensación, cuerpo, burbujas, cara, vientre, corazón, senos, vista, camino, sangre, venas, rubor, mejillas*.

La fragmentación del cuerpo en determinadas partes identifica la calidad del sentimiento. Es predominantemente físico, no es sublimado, idealizado. Pero, a la vez, trabaja como si sugiriera la insatisfacción del deseo. Es como si fuera un rompecabezas del que se hubieran perdido algunas partes y no se puede completar. Por otra parte, los “fragmentos” son vitales para el juego amoroso, por el “calor” que se establece entre los enamorados: *hombros, vientre, senos, sangre* son metonimias que se recogen y se juntan en la *mirada ardiente*.

Los determinantes del núcleo de los sintagmas nominales, más precisamente las locuciones prepositivas son, en su mayoría, especificativos, porque Tita quiere precisar muy bien los momentos que vive, sorber cada minuto, para no perder cada detalle, cada sensación recogida. Eso se ve también en la utilización de adverbios muy precisos: *claramente*, *perfectamente*. Sin embargo, como no quiere ella perder un solo momento de aquel goce, al beber el licor (que empaña los sentidos) lo hace *distraídamente*.

Todo el conjunto de signos que determinan la categoría del sentimiento se refuerzan en el adverbio *abrasadoramente*. Pero el adjetivo *ardiente* (que ejerce la importante función de predicativo), más que todo, determina todo lo que va a experimentar; es el desencadenador, la causa del desordenamiento metabólico de Tita.

La relación con las cosas de la cocina (su espacio físico, su fin, los productos que allí se procesan) es tan estrecha y apasionada que lleva a Tita a personificar un simple *buñuelo*. Ella no compara el calor que siente con la temperatura del aceite en el momento de recibir la porción de masa para freírla, sino la “sensación” de calor que “experimenta” el bocado de harina y huevos. Esa íntima sensación de amor, sensualidad y entrega es muy fuerte, porque la cocina, para Tita, es un espacio mágico, al que se adaptó desde el primer momento de su vida. La relación con el alimento y su preparación sigue un ritual muy peculiar; hay una correspondencia intrínseca entre el ardor amoroso de la chica y el “preparar” los platos, transformarlos por su gusto y deseo. La labor física a la que se lanza metaforiza la propia entrega amorosa —entera, placentera, gozoza— y es la manera por la que puede exteriorizar los sentimientos refrenados por los valores de la sociedad de la que forma parte. Una vez que no puede cambiar la realidad, actúa en ella en otro ámbito.

Reanudando los vocablos (sin reunirlos por clases o categorías) *claramente*, *yemas de huevos*, *ardiente*, *quemándole*, *aceite hirviendo*, *burbujas*, *rubor* y *abrasadoramente*, se puede advertir que éstos remiten a “fuego” y su simbología. Según I Ching (Chevalier, 1993), el fuego corresponde al color rojo, al corazón, y simboliza las pasiones, sea para representar el espíritu, sea para simbolizar el conocimiento intuitivo. Ya en la doctrina hindú (Chevalier, 1993), hay dos fuegos: el de la penetración o absorción (Vaishvanara) y el de la destrucción (Agni). Tita va a trabajar con esos dos sentidos —gustar y cohibir las sensaciones.

Todos los vocablos arriba sugieren el color rojo y sus matices (desde *claramente*, pasando por *yemas de huevos*, hasta *rubor*). El rojo, según la teoría de la “instrumentación-verbal y la lengua música” de René Ghil, un teórico de la estética simbolista (Michaud, 1947:86), significa soberanía, triunfo. Los instrumentos que lo representan son los de metal —lo que remite a los pertrechos de la cocina, en muchos casos fabricados con ese material. Aun según la teoría, la vocal que “realiza” esa correspondencia es la “o”. En el texto hay una presencia expresiva de la “o”: *ojos*, *noche*, *sonidos*, *olores*, *roce*, *hombros*, *momento*, *cuero*, *temor*, *corazón*, *senos*, *rubor*, pero no menos de la “e” (mencionadas en párrafo anterior). Para Ghil, la “e” corresponde a la serenidad (pasividad con que Tita va a aceptar los designios) y su color correspondiente es el blanco (el adverbio *claramente* también se presta a esa definición). El arpa simboliza esa vocal (y, a su vez, metaforiza la voz de Tita y el contacto delicado y armonioso de sus manos con el alimento).

Se halla en el texto una fuerte sinestesia que propicia la armonización de todos los sentidos: el paladar, por la comida ofrecida (*dulces de yemas de huevos, licor*); el olfato (*los olores*); el tacto —por una transposición (*el roce del vestido*); la visión (*¡esa mirada!*) y la audición (*los sonidos*).

Muchas veces las palabras elegidas llevan al lector a experimentar la “ebullición” de Tita, pero otras veces la puntuación ayuda a calmar los sentidos y presta musicalidad al texto (presencia de punto y coma, puntos suspensivos, puntos de exclamación).

La elección de determinados sinónimos o el cambio de categoría gramatical les da a las palabras más leveza: *el roce de su vestido*, en vez de “el ruido de su vestido”; *la masa de un buñuelo al entrar en contacto con* en lugar de “colocar”, *echar un buñuelo en; depositó la charola*, en vez de “puso, colocó la charola”; *el poner distancia* (sustantivando el verbo para darle más significación —un gesto costoso), en lugar de “distanciamiento”; *posar su mirada*, en vez de simplemente “mirar”. En ese acto se recoge la delicadeza del texto, que confluye con la de Tita.

Porque quiere el texto narrar acciones (mentales y físicas), se eligió el uso de muchas proposiciones adverbiales (de concesión, consecuencia, tiempo, lugar). Los artículos, a su vez, son determinados en su mayoría, para precisar la evocación de la protagonista y sus recuerdos.

El texto sobresale por la valorización de los sentidos y el juego amoroso sólo no es simplemente físico, instintivo, por la presencia de los vocablos *cabeza* y *corazón*, que determinan que los sentidos pasan primero por la razón y después por el sentimiento amoroso, para refinarse, uniendo cuerpo y espíritu, comprobado por el esfuerzo que hizo Tita para dominar aquella sensación sobrecogedora.

Todo el fragmento es evocación de una realidad vivida con tal intensidad, que Tita se obliga a huir de la intensa mirada, con temor de que le revienten burbujas por el cuerpo (restringido por sus partes más sensuales). Lo que puede ser mágico, fantástico para el lector, es real para Tita. La sensación de calor que la toma, aunque es muy fría la noche, es realmente física.

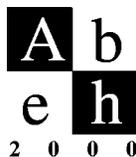
Es todo muy propio de la edad de la protagonista, y la elección de los términos consigue captar de manera muy feliz lo que experimentan los jovencitos, sorprendidos por la pasión.

## Bibliografía

- Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain, 1993, *Dicionário de símbolos*, Trad. Vera Costa e Silva et alii, 7ª ed., Rio de Janeiro, J. Olímpio, pp. 440-443.
- Esquivel, Laura, 1992, *Como agua para chocolate*, México, Mondadore, p. 17.
- Genette, Gérard, 1979, *Discurso da narrativa*, Trad. Maria Alvira Seixo, Lisboa, Arcádia.
- Ghil, René, 1891, “Méthode à l’Oeuvre”, en Michaud, Guy, 1947, *La Doctrine Symboliste* – Documents, Paris, Nizet, p. 86.

- Lopes, Edward, 1976, “Os campos semânticos – A Sinestesia”, en *Fundamentos da Lingüística contemporânea*. 2ª ed., São Paulo, Cultrix, pp. 242-244.
- Lote, Georges, 1934, “La Poétique du Symbolisme”, en *Revue des Cours et Conférences*, T. II. Paris, p. 367.
- Matte Bon, Francisco, 1992, *Gramática comunicativa del español. De la idea a la lengua*, Madrid, Difusión.
- Moisés, Massaud, 1985, *História da Literatura Brasileira*. Simbolismo. V. IV, São Paulo, Cultrix.
- Pires, Orlando, 1985, *Manual de teoria e técnica literária*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Presença.
- Ramos, Maria Luisa, 1972, *Fenomenologia da obra literária*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Forense.
- Sarmiento, Ramón y Sánchez, Aquilino, 1993, *Gramática básica del español. Norma y uso*, 5ª ed., Madrid, SGEL.

Edna Parra Cândido





## La novela engañosa de Cela

Erwin Torralgo Gimenez

“Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar.”

Adorno

Nuestro trabajo respecto al proyecto novelístico de Camilo José Cela intenta examinar las líneas de sus estructuras narrativas, persiguiendo los puntos de fuerza que denotan la perspectiva del autor. Es cierto que no se trata de empresa fácil, puesto que Cela conoce los mecanismos propios para despistar al lector más armado —pero creemos que hemos logrado por lo menos revelar cierto descompás entre las bases de sus obras. Tal desajuste se debe, según lo que pensamos, a una intención de engaño por parte del autor: la faz formal de sus libros no está en acuerdo con la faz del contenido, porque aquella procura ocultar (y así inculcarlos entre nosotros) los motivos inauténticos de ésta. En suma, su modernidad, en términos de literatura y de política, atiende al nivel estético, pero no al ético.

Para ello, definimos al principio los rasgos fundamentales de la novela contemporánea, pasando enseguida a analizar las dos obras elegidas —*Café de Artistas* y *La Familia*

*de Pascual Duarte*— a la luz de tales consideraciones teóricas. Al final, procuramos deducir el sentido más oscurecido por la capa del engaño, llegando así a un juicio negativo acerca de la perspectiva engendradora en esas hojasseudomodernas.

## La novela contemporánea: búsqueda y fragmentación

La novela contemporánea se caracteriza por abolir el corte omnisciente. El nuevo narrador ya no es objetivo y tampoco capaz de desvendar cabalmente el mundo, como si éste fuera una máquina de mecanismos simples; los análisis fáciles, que reducían los fenómenos a argumentos, perdieron el efecto, porque los problemas trataron de relativizar las perspectivas. A los casos narrados vinieron a sumarse las experiencias psíquicas, lo que hizo palpar en el centro de la novela el drama moderno: la búsqueda de sentido en un mundo que gira bajo el signo del desconcierto. Con eso, la arquitectura fija y lineal del siglo XIX se volvió insostenible, pues ya no correspondía a los apelos de un tormento que exigía reflexión a partir de la representación sensible: la estructura tuvo que acoger las mismas inquietudes, de manera que se fragmentó para mejor reflejar su tiempo. La novela adquirió el aspecto de un cuerpo subjetivo, cuyo fondo y cuya forma están en confluencia; empezó a captar una órbita lírico-poética, conjugando el tema y el verbo.<sup>1</sup>

Pero, antes de estudiar lo que significa todo eso, es necesario esbozar brevemente el trayecto cultural e histórico que hizo la novela desaguar en forma expresiva dada. En rasgos generales, se trata de enfocar la descomposición del mundo clásico, anclado en sus certezas perennes, frente a las fuerzas de la modernidad: el *yo colectivo* que se le ofrecía al sujeto de la comunidad como piedra segura deja de existir en favor de un *yo individual*, lleno de incertidumbres y volcado hacia sí mismo. Ese pasaje está íntimamente relacionado con la ascensión de la burguesía y de su sistema económico a partir de la revolución en los medios de producción; en la medida en que se llenan de gente los centros urbanos y se achata a los hombres como piezas de un aparato sin conmoción, se instaura el tiempo vectorial que destruye las certezas míticas y arroja al sujeto al sin sentido de la existencia. En ese momento se nota la emergencia del individuo, hecho que traza un nuevo rumbo para la historia del pensamiento humano, porque ya no hay cómo sostener el mundo clásico o cómo refrenar el mundo romántico, que pretende entonces derramar sobre todas partes las expansiones de un *yo* que se acabó de descubrir. Para sobrevivir al soterramiento en el tiempo de la máquina, el hombre necesita lanzar su grito y exponer su interioridad; por lo tanto, en la soledad de las masas reconoce su vida íntima y bucea en ella, enfrentándose con las penas de ese espacio movedizo que es el espíritu humano.

---

<sup>1</sup> Cortázar considera que la novela contemporánea desea alcanzar: “o que está mais aquém de toda descrição e só admite ser apreendido na imagem de raiz poética que a persegue e revela”. (“Situação do romance”, *Valise de Cronópio*.)

En seguida, hay una reacción al ánimo romántico, que se equivocó por lo exaltado de su respuesta a los nuevos tiempos radicalizando una postura subjetiva para oponerse a la postura radicalmente objetiva. En efecto, se vuelve a la perspectiva racional en arte, gracias a la fiebre de las investigaciones científicas en el XIX: es la escuela realista. Ahora la palabra de orden es retratar los cuadros de la realidad con la sonda exacta, sin permitir que la emoción adultere lo visto. Y otra vez el acento exagerado de una posición determina el fin de una estética, que intentó ignorar la faz subjetiva del hombre. Luego, surge una escuela que funde sujeto y objeto, revelando el *yo profundo* del inconsciente: el Simbolismo. Diferente del romántico, que deja ultrapasar de sí los apelos sensibles sin el filtro de la razón, y diferente del realista, que pone la razón en primer lugar y borra lo sensible, el simbolista crea una poesía apurada que sabe unir los dos puntos bajo una visión más compleja de la verdad; se extiende así el puente hacia la modernidad. Y es justo en la modernidad que la certeza clásica de las epopeyas se deshace y tampoco la perspectiva puramente racional de las novelas del XIX puede resistir. Para recoger el problema en su aspecto más intenso, el arte narrativo tiene que promover la difícil simbiosis entre contenido y forma, haciendo ésta mezclarse con aquél.<sup>2</sup> O sea, la inquietud de los temas pasa por contagio a la faz lingüística de la novela: todo está bajo un conjunto de tensiones de extracción moderna.

En una interpretación marxista del fenómeno literario, diríamos que se dio una incompatibilidad entre la estructura novelesca clásica y la estructura de cambio en la economía liberal. En resumen: conforme el valor de uso fue sustituido por el valor de cambio, y las cosas perdieron el valor en sí mismas, pasando el valor a existir de manera virtual, todo en el mundo capitalista se vació de sentido y las personas también sufrieron la marcha de ese proceso, vaciándose de los valores más auténticos. Con eso, aquél que todavía busca tales valores en este mundo del mercado se siente un desenraizado, deambulando por todas partes sin jamás encontrar lo que busca. Es suficiente citar un trecho del *Manifesto*: “(...) A revolução constante da produção, os distúrbios ininterruptos de todas as condições sociais, as incertezas e agitações permanentes distinguiram a época burguesa de todas as anteriores. Todas as relações firmes, sólidas, com sua série de preconceitos e opiniões antigas e veneráveis, foram varridas, todas as novas tornaram-se antiquadas antes que pudessem ossificar. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e o homem é, finalmente, compelido a enfrentar de modo sensato suas condições reais de vida e suas relações com seus semelhantes.”

---

<sup>2</sup> Así, Adorno, en “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, afirma: “Desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite. (...) Com justiça, a impaciência e o ceticismo vão ao encontro da narração que surge como se o narrador dominasse tal experiência.”; y adelante: “O sujeito da criação literária, que renega as convenções da representação do objeto, reconhece, ao mesmo tempo, a própria impotência, o superpoder do mundo-coisa que no meio do monólogo retorna.” (*Os Pensadores – Textos Escolhidos*.)

Según Goldmann (1967), ese sujeto es quien polariza las tensiones del mundo moderno, pero él mismo sabe que su búsqueda es un fracaso desde siempre:

(...) um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram 'romance'.

Así, *Yo y Mundo* se divorciaron: aquél ya no se conforma con éste, pero lo quiere traducir a partir de su matriz subjetiva. El hombre moderno no más está en el mundo para ser víctima de las contingencias; antes destina su esfuerzo a conocer el móvil último de la existencia en el mundo. Viéndose en un espacio desprovisto de sentido, se aleja siempre más de las certezas convencionales, adquiriendo una actitud crítica ante los problemas: los problemas ya penetran al hombre. El héroe moderno, entonces, anda a ciegas por ese campo vacío y no tiene otro fin que el desconsuelo, el fracaso, la angustia *demoníaca*; si el héroe clásico toma parte en el mundo de un modo seguro para transformarlo, el héroe moderno no transforma nada, sino observa y sufre un aprendizaje que lo transforma.<sup>3</sup> Lukács, sin embargo, nos advierte que por más que la conciencia del héroe sea profunda, y capaz de captar las tensiones del mundo, siempre se mueve bajo un grado de conciencia superior, del escritor, quien se muestra más hábil para trascender el punto de vista del héroe y narrar desde la distancia su experiencia. Y es más: lo que les sirve de mediador a esos distintos niveles de la conciencia, tanto del héroe con el mundo como del escritor con el héroe, es la ironía: su fuerza negativa retira de los hechos comunes el disfraz positivo.

En su estudio *Teoría de la Novela*, Lukács nos enseña:

Só no romance ocorre uma recordação criadora que acerta e metamorfoseia o objeto... A dualidade de mundo interno e externo pode ser superada pelo sujeito "só" se ele vislumbra a unidade de sua vida inteira... no fluxo da vida passada e concentrada na lembrança... A percepção que apreende esta unidade... torna-se a apreensão intuitivo-divinatória do sentido inalcançado e por isso indizível da vida.

El principio de fragmentación nos resulta así muy claro: en un tiempo en que no hay dónde fijarse en el ámbito exterior, el sujeto bucea en su interioridad, que siendo de naturaleza imprecisa y cambiante, lo hace vivir las inquietudes de su tiempo. Así, no hay un plan compacto y lineal de vida, sino que se multiplican las perspectivas; puesto que el trayecto es inútil, y al fin no habrá salida; solamente importa la travesía (la búsqueda), que a su vez tiene que hacerse de modo fragmentario, pues es en el

---

<sup>3</sup> Rosemfeld, en "Reflexões sobre o Romance Moderno", nos dice: "O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não-perspectivica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas." (*Texto/Contexto*.)

*problema atomizado* —y no en el sentido general de la marcha— que se encuentra la clave para introducirse en una sala sin puertas. En la famosa frase de Lukács: “El camino empezó, el viaje terminó.”

Es evidente que ese héroe desenraizado produce así un testimonio que se va a estrechar con la norma establecida, o mejor, que es al fin y al cabo una voz en contra de la ideología en vigor. Toda la tradición literaria desde el Prerromanticismo hasta hoy se asienta como una contraposición al orden político-económico, porque éste determina el curso de un mundo que se vació al entregarse a la fuerza del capital. Siendo el héroe moderno el único que se mantiene al margen del Sistema como tal, su aventura denuncia justamente los disparates en escena —y si no puede vencer el Sistema, al menos puede lanzar su juicio lúcido, incitando a la gente a también volverse en contra de esa situación que la obliga a seguir desvaneciéndose. La novela contemporánea es un foco de resistencia en medio al caos de la vida automatizada y un alerta feroz en la contramano de la ideología, a la cual pretende desenmascarar.

Cervantes supo, en los primeros años del XVII, señalar la ruptura con el héroe clásico. Al parodiar la novela de caballerías, probó que ese tipo ideal y acabado ya no podía salir a enfrentarse con el mundo; la figura desencantada de Don Quijote propone la disipación de una forma fantástica ante los percances de la realidad. En ese sentido, Cervantes prefigura al héroe moderno pues ridiculariza al héroe clásico, matándolo a la vista de los lectores, y dibuja una estructura muy adherente a los cuadros reales: se inaugura ahí el principio de unidad en la novela, por medio del efecto de sentido que la obra produce en su totalidad intrínsecamente coherente. En lugar de presentarnos episodios sueltos en la trama, según la noción de *casualidad*, el autor nos da un conjunto coheso de momentos narrativos, atados según la noción de *causalidad*. Y tal avance estructural surge como reacción al falso equilibrio del Renacimiento, cuya base eran las certezas que no hacían más que ocultar las tensiones presentes en el período y darle al hombre un estatuto suprahumano en el Universo; por eso decimos que se trata de una obra manierista, más honesta en la medida en que no se esquivo de evaluar o de poner en choque las contradicciones existentes.

Pero si el *Quijote* enterró la novela de caballerías, no impidió que su hijo —el folletín moderno— ganara tantos fanáticos en el XIX. Esos enredos absurdos les encantaban a los burgueses en su sed de aventura y pasión canalla; de hecho su estructura recupera la de la novela de caballerías: una sucesión de eventos emocionantes sin el hilo de la inteligencia crítica que le dé sentido o unidad. Y había aún la novela basada en la estricta verosimilitud, que intentaba conocer el mundo en su aspecto físico. Contra esos libros vino la novela contemporánea, en verdad un eco todavía del soplo que nos lanzó Cervantes, convocándonos a nosotros, lectores, a *ocuparnos* de lo que leíamos.

La retomada sistemática del principio de unidad crítica en la obra en prosa se impuso, conforme decíamos antes, en la vida contemporánea gracias a los cambios en el orden político y cultural, lo que exigió de la novela un modo de expresión más significativo, o sea, una forma que se adecuara al contenido de manera que uno se reflejara en el otro. Así, un narrador que dictara todo en la trama, que conociera a los

personajes integralmente y los pusiera en escena apenas para ilustrar la situación descrita ya no podía existir; el narrador tenía que buscar el sentido de una experiencia sensible, a fin de ofrecerle al lector ciertas coordenadas en un mundo sin direcciones fijas, viviendo junto al personaje los dramas y al final imprimiendo sobre todo su ironía, capaz de desnudar las causas del caos.<sup>4</sup>

(...) Nos anos de ao redor e de após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. (Auerbach, 1971)

Un cuadro de la evolución de la novela, según Cortázar<sup>5</sup>, sería:

- clásico: narró el mundo del hombre;
- XIX: se preguntó el *cómo* del mundo del hombre (conocimiento);
- XX: busca la respuesta para el *por qué* y para el *para qué* del mundo del hombre.

De esa manera, el tiempo de la novela deja de ser una línea estéril y pasa a significar la conciencia inquieta del héroe *problemático*. El flujo de esa conciencia es lo que le da forma a la narración, trayendo al lector hacia el núcleo vivo de la obra y llevándolo a compartir esa experiencia. Tales obras no admiten el desocupado lector, que sólo busca entretenerse, sino que lo ocupan con la tarea de reconocer en el ámbito ficcional los signos de su realidad y con eso intentar armarse ante las trampas de la ideología. Una novela que no choque con el sistema ideológico moderno no es honesta, porque se vale de una estructura para significar algo que la contradice. Si lo que plasma la novela contemporánea es el vacío de un mundo cuya política se sostiene por la conversión de los valores auténticos en virtuales —bajo la firma del capital—, ese desconcierto que le da fondo debe detonar la conciencia crítica y nunca la conformidad.

### ***Café de Artistas: la parodia***

*Café de Artistas* es una novela corta, de 1953, muy parecida, en la estructura y en el ambiente, a una de las novelas más importantes de Cela, *La Colmena*. Se trata de un retrato de la vida artística en Madrid, donde la dinámica alborotada de las grandes ciudades llegó a impregnar el modo de componer las obras de arte. Pero el autor señala con su mirada crítica que tal ritmo, de naturaleza moderna, se reflejó en el arte de una manera inocente: nos presenta un grupo de artistas (pintores, cómicos, poetas, novelis-

<sup>4</sup> Benjamin, en “O Narrador”, explicita: “O ‘sentido da vida’ é, na verdade, o centro em torno do qual o romance se move. Mas a pergunta que se faz sobre ele não é outra coisa senão a expressão inaugural da desorientação com que seu leitor se vê introduzido nesta vida escrita.” (*Os Pensadores – Textos Escolhidos*.)

<sup>5</sup> Cortázar, Julio. *Op. cit.*

tas, etc.) que se exilia en un café para discutir sobre su oficio, y hasta realizarlo allá, sin darse cuenta de nada de lo que pasa en las calles. No hay entre ellos la intención de observar la realidad en tránsito y luego producir obras que conduzcan a una meditación, investigando así el sentido de esa modernidad feroz. De hecho, no son más que hombres marginales al mundo del mercado, pero de una marginalidad sin oposición crítica. Cela pretende con eso construir una sátira cuyo blanco son los artistas que considera sin conciencia, autores de obras vacías en un mundo que pide reflexión; pero desde ya debemos decir que no seguimos fielmente las propuestas de Cela, que nos parece tener una ética muy propia (quizás a veces engañosa), la cual intentaremos evaluar adelante.

La novela se arma, por lo tanto, a partir de una mirada satírica, muy contraria a las prácticas literarias que se procesan en la capital; el expediente de que se vale el autor es la parodia: va a instalarse en el medio de esos tipos a fin de exponernos lo ridículo de sus pensamientos y actitudes, advirtiéndonos del carácter flojo de sus palabras. En verdad, esa indisposición de Cela (1973) frente a la ciudad está patente en algunos de sus ensayos, por ejemplo:

Para el escritor, como para la linda piba del tango, la ciudad está llena de peligros cuya sola enumeración sería tan prolija como enojosa. La tertulia, eso que ayuda, también desbarata. La política, eso que apasiona, también esteriliza. La vida social, eso que puede agradar, también asquea. La emulación, eso que impulsa, también detiene. Sólo la vocación, ese don de los dioses que se recibe o no se recibe, y la entera y verdadera dedicación, si se sabe mantener, dignifican y confortan. Y consuelan, por añadidura, del solitario llanto que el oficio produce.<sup>6</sup>

*Café de Artistas* se organiza, en efecto, sobre dos venas que caminan paralelas: de un lado se fotografía la dinámica propia de esos artistas y de otro se narra las aventuras de un joven recién llegado de la provincia en su empresa de hacerse un artista en la capital. Así se muestran un espacio y los actos de un candidato a participar de ese círculo.

El espacio surge como un campo neutro, o mejor, una plaza apartada de lo real, donde todos se envenenan con el humo de la fantasía: se discuten fórmulas increíbles que nada tienen que ver con los problemas más densos de la vida moderna, la cual se mueve fuera de ese “paraíso”. Los poetas se preocupan de los juegos florales y se olvidan de la poesía como arma de protesta; los pintores buscan tonalidades clásicas ignorando los contornos más significativos de su tiempo; los cómicos no conocen la ironía. En resumen, no se notan las necesarias raíces entre esos artistas y su tiempo: todo lo que producen está en este tiempo por azar y nunca es resultado de la vivencia en este tiempo.

El “joven de provincias” es un tipo muy curioso: se fue a Madrid con la ilusión de vivir para el arte, pero todavía no sabe qué puede hacer: tiene vocación para todo y no

---

<sup>6</sup> Cela, Camilo José. “Sobre la soledad del escritor”, *A Vueltas con España*.

tiene talento para nada. Así, pasa los días en el café, de mesa en mesa, de los pintores a los poetas, de los actores a los novelistas, para aprender cómo ser un gran artista. O sea, es el caso más absurdo porque en él está clara la voluntad de usar el arte como un medio de ascensión, lo que comprueba que las obras de tales hombres sólo viven de la apariencia. En el café, se envuelve con una viuda mayor, Rosaurita, que también es poetisa.

De todos los casos descritos por el narrador, queremos analizar a Cirilo, “un novelista flaquito, con cara de padecer del hígado y quién sabe también si de hemorroides”. Sin exageración, este novelista deja de seguir todos los rasgos de la novela contemporánea tal como la definimos arriba: se trata de un folletinista en el siglo XX, y más, cree que realiza obra de gran relevancia, de hecho muy atenta a la técnica esencial de composición. Sus argumentos se basan en fantasías cuyo único efecto es provocar la emoción fácil de las lectoras más ingenuas, totalmente distante de la realidad y de la reflexión consciente. Con razón, cuenta con la sincera admiración del “joven de provincias”.

Un editor, don Serafín, es quien orienta a Cirilo para que haga una novela estructuralmente perfecta: todo se resume en tener bajo un control estricto los pasos de la trama. La omnisciencia de la novela del XIX no se rompió para don Serafín, porque se trata de un editor, por lo tanto un hombre del mercado financiero, que hace de la literatura un producto de venta: no hay como ir de contra el curso histórico cuando se está dentro de él, lucrando mucho gracias a sus avances. Veamos la lección del editor a Cirilo, al enseñarle los tres elementos *tradicionales, clásicos, esenciales* de la novela:

- Pues son: planteamiento, nudo y desenlace. Sin planteamiento, nudo y desenlace, por más vueltas que usted quiera darle, no hay novela; hay, ¿quiere usted que se lo diga?
- Sí, señor, sí.
- Pues no hay nada, para que lo sepa. Hay, ¡fraude y modernismos! (Cela, 1994)

Sin duda, una teoría mecánica de la novela, típica por supuesto de los anacrónicos novelistas que siguen escribiendo tramas lineales y entretenidas en un tiempo en que se derrumbaron las totalidades y que la literatura ganó la tarea de penetrar el fondo de esa transformación. ¿Qué significa escribir una novela así regular y *clásica* en los días de hoy? Simplemente esquivarse de analizar la realidad en su aspecto moderno, evitando profundizarse en una investigación que apunte las fallas del Sistema.

Don Serafín incluso le regala al novelista el argumento, providencialmente dividido en los tres momentos narrativos; planteamiento: una joven huérfana, Esmeralda de Valle-Florido, trabaja mucho para darles sustento a sus once hermanos menores, cuando conoce al joven Carlos en una cafetería americana (“¡hay que ser modernos!”), estudiante de ingeniería, empezándose así una gran pasión; nudo: cierto día, Carlos ve a Esmeralda desempaquetar el parchís de una manera muy particular y se queda impresionado, lo que le causa sobresaltos al lector; desenlace: se revela, gracias al modo propio con que Esmeralda desarrolló el pachís, que los dos son hijos del mismo padre, y así se dió el instante trágico (“Esmeralda se apartó y, ¡zas!, se desmayó. Carlos,

cabizbajo, se hizo benedictino.”). La parodia es evidente: recupera la perspectiva del folletín, al trazar una trama de fondo amoroso con un final triste que emociona al público desarmado; y peor: la trama es todo, y una vez leída ya no sirve para nada, pues no puede más cumplir su papel, que es entretener al lector.

Cela (1973) tiene conciencia de la muerte de esa estructura, puesto que ella ya nada significa ni tampoco logra reflejar la fragmentación de nuestros días – le resulta una forma alienante de hacer literatura y así se empeña en ridicularizar a los que todavía siguen ejercitándola a despecho de todo:

Ida es ya —bien ida sea y con viento fresco— la postura del escritor semidiós, aquel que se proclamaba singular y dispar de sus semejantes, árbitro de sus situaciones, mentor de sus aficiones y sus atribuciones. El escritor que acierte a vivir en el calendario que le ha correspondido (el otro no es ni escritor: no es sino su mera máscara estética) sabe bien que la actual acre circunstancia del mundo no tolera los áureos juegos de palabras como tampoco permite los turbios juegos de manos: aunque ambos —a espaldas de la ley de Dios— sigan a la orden del día.

Precisamente porque el escritor —hoy— ha de caracterizarse de hombre de la calle, su labor —suponiendo que valga para algo— ha de venir marcada con el noble hierro de las dos más claras servidumbres del hombre (que también anda por la calle) de oficio intelectual: la de la verdad y la de la libertad.<sup>7</sup>

Hasta el lector menos armado, después de conocer el modo de composición de la novela tipo folletín, se dará cuenta de que lo que lo comueve no pasa de una fórmula vacía. La sonda de Cela es, en este sentido, terrible: arrastra al lector hacia los bastidores de la novela engañosa de manera que se rompe la ilusión y se expone a la luz lo falso que ella trabaja. Los personajes son criaturas sin tensión psicológica y por eso no hay cómo relativizar las perspectivas ni tampoco invadir los problemas modernos, comunes a todos, llevando las inquietudes incluso al nivel de la forma. Y hay que reconocer que así Cela arma una novela contemporánea, en la medida en que la estructura de *Café de Artistas* es lo opuesto de la novela de Cirilo: fragmentaria, metalingüística, irónica, paródica y consciente de que los elementos modernos son diferentes de los antiguos, dada la nueva función del arte en este siglo.<sup>8</sup> Tal vez le falte a la estructura un punto, y de los más fundamentales, para hacerla auténticamente contemporánea, pero lo discutiremos más abajo.

<sup>7</sup> Cela, Camilo José. “Brújula de las servidumbres del escritor”, *A Vueltas con España*.

<sup>8</sup> La cuestión de la parodia está excepcionalmente definida por Alfredo Bosi, en su “Poesia Resistência”: “Na luta contra a ideologia e o estilo vigentes, o satírico e o parodista devem imergir resolutamente na própria cultura. É dela que falam, é a ela que se dirigem. Tal imersão não se faz sem riscos e arrepios: não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor, as suas antipatias, mas também as suas ambiguidades morais e literárias. O satírico aparece em estágios complexos e saturados da vida urbana; momentos em que a consciência do homem culto já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam. E a paródia, “canto paralelo”, só se faz possível quando uma formação literária e um gosto, outrora sólidos, entram em crise, isto é, sobrevivem apesar do cotidiano, sobrevivem como disfarce, véu ideológico.” (*O Ser e o Tempo da Poesia*.)

Y si hay cálculo económico por parte del editor, que piensa siempre en un producto de buena recepción en el mercado, Cirilo no pasa de un ilusionado: imagina que está escribiendo una obra monumental, capaz de ponerlo al lado de genios como Dostoievski y Cervantes. Así se convence en sus sueños:

- Sí, don Serafín tiene razón. Sin planteamiento, nudo y desenlace, no hay novela. Dostoievski lo primero que hacía era apuntar en un cuaderno eso del planteamiento, del nudo y del desenlace. Después se ponía a escribir todo seguido y la cosa salía sola. Sus críticos siempre señalan lo cuidadoso que era. Su señora le decía: Fiodor Mijailovich, *¿qué tal va el mundo?*, y Dostoievski le respondía: *bien*, María Dmitrievna, *parece que va bastante bien*.<sup>9</sup> (Cela, 1994)

Lo curioso es que quizás ningún novelista se ha alejado más de la novela lineal, con su narrador omnisciente, que Dostoievski: sus novelas alcanzan la unidad justamente por la ampliación de las perspectivas, según un juego de voces que les permite a los personajes, aunque sean dispares, defender su punto de vista, ejerciendo el narrador de tercera persona el papel de mediador entre tales voces; los personajes dilacerados de Dostoievski están siempre en convivencia con un problema de fondo temporal e histórico, además de reflejar así un estado de angustia humana sin tiempo; en efecto, sus libros buscan formas de expresión adherentes a lo encarnado por los personajes, lo que obliga al lector a *ocuparse* de los mismos problemas. Por eso Bakhtin (1981), en su extraordinario estudio sobre la novela de Dostoievski, desarrolló la teoría de la polifonía, en oposición a la monofonía de las novelas regulares del XIX, matrices seguras de lo que intenta escribir Cirilo:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoievski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.

Con razón, Cirilo piensa entrar para la escuela de Dostoievski porque no supo leerlo; deduce que sus personajes también circulan en la obra como autómatas que repiten las palabras dictadas por la única voz del libro, la del propio autor. Y siendo este autor un sujeto alienado, los personajes no harán más que chocarse en la vida con sus desencuentros banales y sufrir su desgracia pasional sin tener presentes las desgra-

---

<sup>9</sup> Subrayados míos

cias de toda la gente; es sintomático que Cirilo se imagine que el autor ruso se cerraba a escribir sin querer saber del mundo, siempre conjeturando que todo iba bien; de hecho, es lo que hace Cirilo, cerrado en el café y contento con su tramita desarrollada en tres momentos esenciales, olvidándose del mundo que no tiene lugar en su literatura (el modalizador *parece que* denota bien alejamiento de lo real y la falta de interés en cuestionarlo).

La referencia a Cervantes también constituye una ironía: “Cirilo había estudiado la carrera de comercio y era muy meticulado. Cervantes también era muy meticulado; de él era aquella famosa anécdota de... ¡bueno, de lo que fuera!”. Cirilo juzga que su “método” se asemeja al de Cervantes, dado su grado de meticulosidad; nuevamente se equivoca en la interpretación de un gran autor: confunde la arquitectura engendrada para significar una perspectiva conciente y lograr la unidad de sentido, como ocurre en el *Quijote*, con su método riguroso de composición que no pasa de una receta estéril. Es claro que Cirilo no comprende la referida “anécdota”, puesto que las anécdotas, así como las obras orgánicamente tramadas, exigen una inteligencia lista para deducir significados, y eso Cirilo no lo puede alcanzar, pues seguramente una anécdota sobre Cervantes contradice su postura tan regular.

Al final de su trabajo, Cirilo no traía la gravedad de los que revelan las penas de nuestro tiempo, sino que “le rezumaba la alegría por todos los poros”: porque consigue engañarse con la fantasía de los enredos fáciles, que ocultan la verdad y narcotizan al individuo, el novelista se hace alegre en un tiempo de desgracias y de pérdida de los valores reales. Cirilo confirma, sin duda, la negación del artista moderno, en su ausencia de vida inteligente o conciencia investigadora. En otro ensayo, Cela (1973) lo señala perfectamente:

(...) Nuestro tiempo no es, de cierto, bueno ni amable y la alegría de su puntual reflejo ha de basarse, si no quiere morir y ser barrida, en la verdad: en la paladina confesión de toda la verdad. En este sentido, la literatura es más inexorable que el muro de las lamentaciones.

No es empresa de pusilánimes el llegar a la alegría —o a la salud— por el cruento y espinoso camino de la verdad. Hay sendas más gratas —y también más ruines— que llevan hasta *los lindos campos donde reside la mentirosa ficción, la máscara de la verdad que algunos toman, como quien toma el rábano por las hojas, por la verdad misma*. Pero tampoco el escritor ha de merecer la consideración de tal, si la verdad se le niega, o se le anquilosa, o se le desfigura al brotar de los puntos de su pluma.<sup>10</sup>

Cela nos apunta así que al escritor moderno no se le permite huir de la realidad, aunque ésta sea tan cruda, pues hay que revelar la verdad misma. No ignora que hay otras sendas, más fáciles, las cuales sin embargo suelen enmascarar la verdad —tales

<sup>10</sup> Cela, Camilo José. “Los gozos y las alegrías del escritor”, *A Vueltas con España*. (subrayados míos)

obras sólo falsean los cuadros reales, convirtiéndolos en escenas fantásticas. Y la fantasía es lo que ya no se puede admitir en estos días de pérdida de los valores: hay que meterse entre los datos propios de una realidad endurecida y penetrarla a fin de denunciar los disparates que nos molestan; escribir tramas de perspectiva ingenua o falseante equivale a emborrachar al público, esquivándolo de enfrentarse con la verdad y así cambiarle el curso.

Se propone, por lo tanto, un contraste entre la obra de Cela y la obra de Cirilo, siendo aquella la parodia crítica de ésta. Si comparamos las parejas que ambos crean en sus textos, veremos los matices de ese contraste: el “joven de provincias” y Rosaurita, Carlos y Esmeralda. Mientras la primera pareja presenta diferencias entre los enamorados (de edad, de condición social, de gustos, etc.), alejándose del estereotipo romántico, la segundo lo reproduce tal y cual (dos jóvenes muy lindos y mutuamente encantados) —pero, como la realidad siempre se impone, el matrimonio por así decir realista sigue viviendo en paz su pasión, y el matrimonio proyectado por la fantasía romántica tiene un triste desenlace.

Un personaje de gran significación es don Mamed, un pobre viejo sin conciencia de nada y muy ilusionado con las cosas más huecas, que vive sus últimos días entre los artistas del café para disfrutar de un placer también fantástico: oír las aventuras que nunca pudo vivir. Don Mamed, por ejemplo, recibe del “joven de provincias” una corbata de colores muy vivos que de pronto le encanta como nada; la usa sólo en días especiales, cuando se siente un hombre de enorme importancia; se ve ahí la valoración que hace de un objeto de adorno, el cual sirve para darle una felicidad aparente, capaz de desviarlo de adquirir una visión más crítica de lo real, lo que haría ver que las apariencias nada simbolizan. Por fin, cae enfermo y lo amparan el “joven de provincias” y Rosaurita, llevándolo a un albergue, donde gasta sus postreros instantes; pero, aquí está lo curioso, la pareja evita contarles a los frequentadores del café el caso pasado con Don Mamed: inventan que el viejo hizo un viaje y ya no volverá, pero está muy bien. Así vemos cómo se apartan del ambiente alienado que es ese Café los hechos verdaderamente trágicos o reales, como la muerte; la similitud con la novela-folletín es evidente: el expediente consiste en sólo convivir con los hechos ingenuos o falsamente terribles, desplazando la realidad hacia el campo fértil e imbécil de la fantasía. El Café, como la novela de Cirilo, constituye un espacio suspendido en el tiempo, donde no se admiten choques con la vida real, por lo tanto no hay que tratar en esos campos de los pasajes crudos: se oculta la muerte de don Mamed, muerto en la soledad; se ocultan los problemas de nuestros días en la ficción.

Mientras se nota el engaño en el Café al tratar de don Mamed, el narrador nos enseña la faz triste de su situación sin disfrazarla: don Mamed es un hombre abandonado al azar de la ignorancia, ilusionándose en vano para sobrevivir a la soledad; constituye el personaje trágico de la novelita, porque siente pesar sobre sí las fuerzas de una fatalidad. Sin embargo, Cela se vale de un tono realista, incluso grotesco, al anunciarnos la muerte del viejo, porque a su vez no pretende falsificar el hecho:

... la hora exacta en la que los gusanos, después de haber secado bien a conciencia la sosa babita de don Mamed, habían de meterle el diente a la corbata nueva, verde y colorada, a franjas, igual que una bandera... (Cela, 1994)

En efecto, la corbata, signo de esa falsificación que embriaga y les vuelve ciegos a todos, no escapa a la Naturaleza cruel, que todo transforma en polvo.

Al fin, para cerrar el sentido de la obra, el narrador amarra las puntas, retomando en el último capítulo la imagen que había abierto el primero: “La puerta giratoria del Café de Artistas da vueltas sobre su eje.”. Con eso se amplía la anécdota de la novelita, que en el fondo representa más que un enredo sino que define la vida artística de esa Madrid de los 50 en sus aspectos generales: la puerta gira siempre igual, repitiendo las mismas historias; tanto que ya habla aquí de los “jóvenes de provincias”, como si el trayecto de aquel difuso joven se les extendiera a todos sus pares. La novela se dobla sobre sí misma, logrando la unidad que extrapola los límites de la ficción banal y planteando una discusión de matiz crítico. Si el argumento de Cirilo anda con pasos regulares, dibujando una línea, el texto moderno traza un círculo, en que las puntas de la línea se encuentran, haciéndola girar sin parar.

### ***La Familia de Pascual Duarte: la obra***

Nuestro propósito, en esta parte del trabajo, es reconocer en *La Familia de Pascual Duarte* las señas de una estructura novelesca contemporánea, puesto que ya probamos la posición de Cela como narrador. Debemos, por consiguiente, examinar en la obra el desarrollo ficcional de los puntos que definimos al comienzo de este estudio; pero desde ahora ya anticipamos que nuestra idea es identificar cierta intención moderna por parte de Cela al construir su novela, valiéndose de una forma nueva, y al mismo tiempo desmenuzar la ideología que mueve tal perspectiva, la cual no está en consonancia con la propuesta antes definida. En suma, hay, según pensamos, un descompás entre la forma y el contenido en la obra de Cela; se puede verificar tal hecho en las distintas críticas que se le hicieron al autor, pues éste suele realizar sus proyectos bajo la ambigüedad.

Tal vez convenga retomar la teoría con un apunte de Cela (1973):

Mi amigo Fernando Vela me decía en una carta – cito de memoria – que *la novela es un ámbito vital cerrado, un espacio acotado por el novelista y en el que el novelista bucea hasta agotarlo*; sin ser esto tampoco una definición, sí es, a no dudarlo, algo que pudiera conducir a una definición. El problema, si no resuelto ni aun siquiera iniciado, está planteado en sus límites justos y mi comunicante no se pierde en vanos escarceos sobre el estilo, el argumento, la acción o demás elementos puramente aleatorios.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Cela, Camilo José. “A vueltas con la novela”, *A Vueltas con España*. (subrayados míos)

La expresión *un ámbito vital cerrado* es muy favorable para resumir lo que veníamos anotando respecto a la novela contemporánea: se trata de un espacio literario donde se representan los elementos ficcionales de manera a amarrarlo todo en un resultado que conduzca a una revelación sin enunciarla, que insinue mensajes sin imponerlos. Si se consigue coser todo dentro de un marco propio, generando la “vida” de la obra en sus límites también propios, se puede decir que es una novela de significación moderna.<sup>12</sup>

En *La Familia de Pascual Duarte*, en efecto, se encuentran los rasgos de una obra estructuralmente compleja, cerrada en su esfera íntima. Como dijimos al inicio, el narrador moderno prescinde de la objetividad omnipotente – en esta novela, la primera persona construye un relato cargado de incertidumbres y de inquietantes indagaciones. Pascual Duarte es arrastrado hacia la escritura como si ésta fuera último remedio para su angustia: el ejercicio consiste en recomponer lo que se vivió y no se entendió en el ámbito de la palabra, permitiéndole al sujeto enfrentarse con los tormentos que se fijaran en precipitados en la vida interior; al revivirlos en la memoria, puede inferirles significados nunca alcanzados en la vivencia propiamente dicha: el pasado flota en un presente que se pretende un momento de análisis y de resolución.

Le projet autobiographique implique une recherche du sens de la vie, non pas en fonction des repères extrinsèques du sillage social, mais dans une relation de soi à soi qui requiert un examen de conscience, une remise en ordre de ces données confuses qui constituent pour un individu quelconque le tout venant de l'existence. Le récit de vie dans son authenticité, n'est pas une récapitulation de ce qui a eu lieu, mais nécessairement une interprétation, c'est-à-dire une oeuvre de soi sur soi. L'écriture elle-même joue dans la circonstance un rôle d'intervention active; l'écrivain de soi ne se contemple pas “au miroir de l'écriture”, l'écriture n'est pas un miroir, mais un instrument d'intelligibilité sur le chemin de soi à soi. Elle opère, elle démasque, elle crée une distance par le passage de l'informulé à l'écrit; elle fait rebondir la conscience, parfois démasquée par l'expression, forcée dans ses retranchements et obligée de prendre parti. (Gusdorf, 1991)

La finalidad del relato de Pascual Duarte es liberarlo de una desesperación, que se concreta en la pregunta: ¿por qué me conduzco como una bestia fatal si en esencia no soy malo? Así, su proyecto comprende la búsqueda de una respuesta que jamás se presenta; su intención es decifrar el sentido de una existencia que se escapa de su control racional, porque en verdad el personaje es un ente cuya razón se limita a seguir los impulsos de su naturaleza. Por lo tanto, el único intento de emerger de su estado “natu-

---

<sup>12</sup> Paul Ilie, en su *La Novelística de Camilo José Cela*, ubica al autor en esa corriente de narradores: “... hoy se hace impensable expresar nuestros sentimientos en la impúdica retórica epistolar del siglo XIX, debe la literatura actual ser verbalmente evasiva, velando la idea con la imagen y mostrando la emoción por inferencia. Idénticos motivos hacen de la nuestra la época de la exégesis: el escritor moderno disimula, y su texto exige a menudo la disección para entregarnos su sentido.”

ral” es mediado por la palabra escrita, cuando el sujeto se encuentra apartado de la plaza de sus crímenes, donde de hecho no logra organizar el pensamiento. Con eso, el narrador no nos dicta a nosotros lectores los pasajes de una trama, sino que intenta envolvernos en un problema sin contornos fijos, planteando la búsqueda y la inquietud.

Y así alcanzamos otro aspecto fundamental: la entrada del lector en el juego narrativo. Si la perspectiva no aparece de salida trazada en la novela, el lector se deja contagiar por las inquietudes propuestas, en especial porque se trata de cuestiones comunes a todos: cuando uno se pregunta qué sentido tuvo su vida, les extiende la pregunta a quienes lo oyen; los lectores son invitados a participar del drama de Pascual Duarte, *ocupándose* de él. Y a su vez el narrador procura aproximarse a los lectores para descubrir el *otro* (el *no-yo*), a fin de escaparse de sí mismo, alejándose de la irracionalidad que lo molesta y refrena.

Acto seguido, este narrador sólo va a relatar lo que le parezca importante, o sea, lo que *significa* para una investigación acerca del sentido de su vida; de esa manera cumple el principio de fragmentación: Pascual selecciona entre los momentos de su existencia aquéllos que puedan ayudarlo a penetrar el significado de ella, es decir, no nos cuenta todos los pasos de su vida sino que la fragmenta dándonos los recortes substanciales:

Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada, pero resulta que de manera alguna, que ésta no sea, podría llevarlo, ya que lo suelto como me sale y a las mientes me viene, sin pararme a construirlo como una novela (...). (Cela, 1979)

La forma tradicional aquí se despedaza por completo: escrito aparentemente sin orden, el relato sigue el ritmo del tema y no un ritmo bien acompasado (planteamiento, nudo y desenlace); como Pascual no reconoce en sus páginas la estructura habitual, cree que lo que realiza no pasa de una carta de arrepentimiento; pero ahí está un rasgo más de la modernidad: el arte se reniega a sí mismo, planteando el metalenguaje, que es sin duda una manera de no dejarse ahogar en los límites de la forma convencional, alargándose para investigar un problema que tampoco tiene contornos precisos. La narrativa de Pascual camina con las piernas de su emoción, casando la expresión y el contenido: sólo así podrá reflexionar sobre la cuestión propuesta.

(...) porque pienso que si escribiendo, como escribo, poco a poco y con los cinco sentidos puestos en lo que hago, no del todo claro me ha de salir el cuento, si éste lo fuera a soltar como en chorro, tan desmañado y deslavazado habría de quedar que ni su mismo padre —que soy yo— por hijo lo tendría. (Cela, 1979)

Es flagrante la relación del narrador con lo que escribe, derramando sobre las palabras su mirada subjetiva: los sentidos físicos guían la escritura, desarticulando el molde tradicional y articulando un aparato sensible que mezcla la faz lingüística y la faz semántica de

los hechos narrados. Delante de tal construcción, el lector no puede resistir pasivo, antes se siente arrancado de su inercia rumbo a la aventura significativa al lado del narrador. Por supuesto, lo que viene a meterse en la trama, haciéndola subjetiva y desarticulada, son las experiencias psíquicas: en la época en que el hombre se zambulló en los reinos del Incosciente, viéndose disolver del todo su identidad más inflexible, no se podía querer que las piezas literarias siguieran un orden regular – para proyectar las inquietudes del hombre moderno sin certezas, tuvo que desreglamentarse.

Pascual Duarte encarna un drama de carácter animalizante: siempre que sufre un agravio, reacciona por medio de la violencia, es decir, pierde totalmente la razón y se siente impulsado a alcanzar a su atacante con ganas de matarlo. Después de ejecutar a sus víctimas, no logra descubrir el motivo de tal impulso, puesto que conscientemente nunca llegaría a cometer esos crímenes; así la visión que se tiene del personaje es algo determinista, pero lo que nos hace desviar de tal concepción es el hecho de Pascual Duarte inquietarse con el problema, empeñándose en responder a la pregunta antes anunciada.

La secuencia de muertes que ocasiona es: la perra, la yegua, el Estirao, su madre y don Jesús – pero es necesario hablar de la última víctima como un caso separado. Las anteriores registran momentos en que Pascual se vió amenazado por otra persona: a semejanza de un animal acorralado, parte contra su enemigo sin valerse de las prácticas civilizadas – la sangre lo lanza sobre el otro, obligándolo a matarlo<sup>13</sup>. Al fin, Pascual se conforma con la respuesta mística: se imagina que la Fortuna es la culpable y él no pasa de un títere infeliz en sus manos; pero esa afirmación no nos convence, porque se trata de una respuesta tan primitiva como los actos de Pascual; y nosotros, lectores modernos, no nos resignamos a ello. Si Pascual se persuade de que su destino irreversible es ser un asesino, nosotros resolvemos cuestionar los móviles reales y caemos en las venas latentes de ese relato, las cuales ya escapan de la conciencia del narrador simplón, ubicándose en las perspectivas del protonarrador, que es Camilo José Cela.

Se evidencian dos niveles de comprensión crítica: el del narrador ficcional, Pascual Duarte, que está preso a su visión por así decir primaria de las cosas, y el del protonarrador, Cela, que ya logra trascender los límites del personaje, ocultando en su obra conotaciones políticas que merecen un análisis más cuidadoso. De hecho, si Cela realiza una novela contemporánea en términos estructurales, deja de cumplirlo en la esfera ideológica, pues sospechamos que su perspectiva no choca con el Sistema sino que lo autentica.

Veamos el enredo bajo una interpretación histórica: por un lado, podemos identificar en el núcleo familiar de Pascual Duarte un reflejo de la nación española: los varios miembros de esa familia no se ponen de acuerdo para nada; así, tiene que surgir un brazo

---

<sup>13</sup> El estudio de Paul Ilie aboga la tesis de que Pascual Duarte es simplemente la representación de lo primitivo, que encuentra en la violencia la única respuesta posible; nuestro punto de vista pretende sobrepasar el análisis que se restrinja al nivel ficcional, persiguiendo los significados históricamente imbricados.

fuerte que destruya la semilla del desierto y establezca el orden, como lo hace Pascual al matar a todos que le parecen equivocados en sus actitudes, en especial la madre, responsable por los desreglamentos que tanto molestan a Pascual, justo la madre que debería darles el mejor ejemplo. A la luz de esa lectura, Pascual representa, en el ámbito familiar, la mano del orden en un estado de desacuerdo entre las partes de un grupo; por otro lado, si vemos a Pascual en el escenario más ancho de la historia española, él nos surge como el causador del desorden, porque es un hombre guiado por la naturaleza primitiva, o sea, es la porción desreglada de un estado que se quiere reglado y por lo tanto debe ser eliminado; bajo ese ángulo, Pascual cambia de lugar, pasando de ordenador a delincuente. Sea de un lado sea de otro, se impone un problema de carácter político: fuerzas contrarias, respecto a la organización interna, se chocan siendo que el orden, aunque se ratifica por la violencia, siempre debe prevalecer.

Así, el caso se configura de manera maniqueísta: hay dos lados en combate – la libertad y el orden, o lo primitivo y lo civilizado –. Se instaura un péndulo en el centro de la novela; debemos ahora saber para que lado se inclina el escritor y para que lado se inclinaría una postura más sublevadora de la realidad.

Hobbes (1988), en su libro *Leviatan*, nos presenta el origen del Estado en las sociedades humanas: sin la organización social, los hombres viven en estado de guerra en el cual cada cual pretende garantizar su sobrevivencia; todo es permitido, porque no hay leyes que reglamenten los pasos y distribuya deberes entre todos (“Onde não há poder comum não há lei, e onde não há lei não há injustiça.”); así, los hombres siguen dos leyes naturales, en principio: la búsqueda de la paz y la manutención de la misma, cueste lo que cueste; de esa doble necesidad nace el *contrato*, según el cual los hombres se transfieren mutuos derechos, asegurando la supervivencia de todos; con eso, ya se forma la noción de justicia, puesto que los derechos son acompañados de normas y, ahora sí, desobedecerlas constituye un crimen. Muy resumidamente, está definido el pasaje del hombre de un estado natural/primitivo a un estado artificial/civilizado, gracias a la formación de leyes. Para hacer funcionar tales reglas, se crea el Estado:

(...) Portanto, para que as palavras “justo” e “injusto” possam ter lugar, é necessária alguma espécie de poder coercitivo, capaz de obrigar igualmente os homens ao cumprimento de seus pactos, mediante o terror de algum castigo que seja superior ao benefício que esperam tirar do rompimento do pacto, e capaz de fortalecer aquela propriedade que os homens adquirem por contrato mútuo, como recompensa do direito universal a que renunciaram. E não pode haver tal poder antes de eigrir-se o Estado.

En pocas palabras, la teoría de Hobbes nos demuestra cómo el Estado, fuerza inhibidora, garantiza la paz, derecho mayor de los hombres. A un estado de barbarie es preferible un estado bien reglado, aunque sí sólo se lo consigue mediante la violencia oficial que refrena la violencia natural. Primitivismo x Civilización: es ésa la cuestión política de la novela, que leída desde su marco histórico (período postguerra civil) significa: libertad del Frente Popular (liberal) x orden arbitrario de la tradición antirrepublicana (conservadora):

En última instancia, el combate era una lucha entre el progreso y el “orden”. Era indudable que el progreso estaría acompañado de altibajos, experimentos violentos, asesinatos, cambios transitorios que sólo traerían sufrimientos hasta que hubieran encontrado la dirección correcta. Pero el “orden” sólo podía ser el orden de esos cementerios españoles donde los muertos son enterrados en tumbas construidas en una pared vertical que da a uno de los paisajes más bonitos del mundo.

(...) La guerra civil española es sólo un incidente dentro de la lucha mundial de la clase obrera por la liberación y el progreso. La derrota no sería vergonzosa, sino sólo la traición de esta solidaridad histórica. Y el resultado de esta traición sería simplemente la aniquilación: una guerra de la que los obreros y las fuerzas progresivas tendrían que ser inevitablemente los primeros en pagar el muy personal y doloroso precio de la muerte. (Jellinek, [sf])

Ahora, intentemos aprender la lección de Cela: si Pascual Duarte representa la situación desreglada, típica del estado primitivo en que la República popular convirtió a España, dado su temperamento furioso y terrible para todos, es necesario aniquilarlo como se aniquiló a los republicanos, sustituyéndolos por un Estado fuerte, basado en la autoridad ordenadora, a semejanza del gobierno del dictador Franco. En el ámbito familiar— especie de metonimia de una nación dividida por las diferencias— ya se había señalado la muerte como castigo a los desordenados; en el ámbito más ancho, si la República de manos tibias le permitió a Pascual volver a la calle después de haber matado a dos, dándole oportunidad de matar nuevamente, se debía claramente derrumbar tal estado de cosas, imponiendo el orden. Pascual mata a su madre, vista por él como la matriz del mal que lo consumía y generaba el desacierto; el gobierno fuerte de Franco mata a Pascual, que difundía el desacierto y que no fue debidamente controlado por el Frente Popular, que no supo conducir el país al estado bien reglado de la civilización.

Lo cierto es que, basado en el poder absoluto con que surgió de la guerra civil, el general Franco fue configurando su propio régimen político, siempre entre las coordenadas con que en la España tradicional se acotó el poderío de un jefe de Estado: Ejército, Iglesia y medios económicos. Claro es que a la construcción económico-social así levantada hubo de dársele el correspondiente barniz populista y “social”, para lo cual sirvió la Falange —paulatinamente transformada en Movimiento Nacional— con toda una serie de dispositivos complementarios: seguridad social, sindicatos y difusión de la enseñanza. (Tamames, 1980)

Siguiendo, pues, una concepción falsamente pragmática, Cela nos propone que si la oposición se establece entre un estado de cosas desordenado, en que los hombres accionan de modo primitivo, y un estado de cosas ordenado, en que los hombres tienen que contenerse en favor de la paz común, aunque eso sólo se consiga a través de la represión tiránica —es mejor legitimar el sistema absoluto. En fin, Cela se pone, en 1942, al lado de los

franquistas, una vez que escribe una novela que pretende hacer ver la necesidad de la dictadura en un momento desordenado como el de la República. Sin duda, la biografía de Cela en esos años confirma su adhesión al sistema.

Debemos así identificar *Pascual Duarte* con la literatura de perspectiva didáctica: se trata simplemente de un ejemplo que se dirige a convencer al público a adoptar determinada conducta. La vida de Pascual constituye naturalmente un paradigma negativo, o sea, nadie debe inclinarse a seguirlo; la educación se hace por su revés: se enseña lo errado para autenticar lo correcto; en otros términos: reaccionar con la ferocidad de una bestia, tomada ahí la hipérbole como paralelo al tono “natural” de la República, es equivocado y sublevarse en contra de la clase dominante, representada en la figura de don Jesús, es más equivocado aún; para arreglar la casa, es necesaria la mano fuerte de un sistema totalitario.

Lease la nota inicial del transcriptor:

El personaje, a mi modo de ver, y quizá por lo único que lo saco a la luz, es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo; un modelo ante el cual toda actitud de duda sobra; un modelo ante el que no cabe sino decir:  
— ¿Ves lo que hace? Pues hace lo contrario de lo que debiera. (Cela, 1979)

Ya de salida se matiza la intencionalidad de esos escritos: darles a los lectores un modelo al revés, para que no lo sigan. Es, en último análisis, un cuento ejemplar que quiere indicarnos por dónde ir y qué hacer —siempre de manos dadas con el Orden, que si a veces es truculento, no lo es sino por un exigencia de los tiempos.

Basta con que se note que las tres esferas apuntadas por Tamames —Ejército, Iglesia y medios económicos— están debidamente contempladas en la obra: es la fuerza armada que finalmente refrena los actos fatales de Pascual, encarcelándolo y ejecutándolo al fin, además de manifestarse con las palabras más equilibradas y justas por la voz del guardia civil de Badajoz, don Cesáreo Martín, en la carta final; Pascual se resigna ante los ojos de Dios gracias al buen párroco que lo va a visitar en el cárcel (don Santiago Lurueña); los medios económicos también son respetados con la punición al asesino de don Jesús, el gran hombre de bien de Torremejía, que por fin recibe de su ejecutor la dedicatoria de sus memorias. Los tres pies del Nuevo Sistema absoluto son reverenciados y legitimados por Cela, que se vuelve en contra del pueblo, tan desastroso en su condición animal.

Y la prueba final de que la furia de Pascual era irremediable se da en la hora de su ejecución: a pesar de antes se revelar arrepentido y conformado con su pena (decía: “¡Hágase la voluntad del Señor!”), a la hora de morir volvió a sublevarse, pues le emergía otra vez la rabia sin control —“tales voces daba de que no quería morir y de que lo que hacían con él no había derecho”; es decir, según la visión del narrador: se prueba el peso de la índole incoercible sobre el criminal, que ciertamente volvería a amenazar la paz general, y por lo tanto el gobierno totalitario toma la decisión más acertada, que es eliminarlo.

En resumen: Cela se vale de una forma moderna, al introducir en la tela ficcional las palpitations psíquicas y revolucionar el orden narrativo, pero por otro lado traiciona el corte ideológico del arte en la modernidad conforme endosa las prácticas represoras y se adhiere a la política de los dominantes. Cela insiste en ser positivo en una época en que el arte ya se desvinculó del poder, pasando a denunciar a partir de la palabra negativa.

## Camilo José Cela, de limpio

Tal vez resulte difícil afirmar que Cela es incoherente en sus libros o que la concepción desarrollada en ellos se pierde al intentar casar elementos contradictorios en una misma estructura. Y eso se muestra así gracias a un juego interno de perspectivas, muy bien acomodadas al principio, la disimulación de efectos rotundos. Ocurre que Cela remodela el plan de la novela contemporánea de manera a adecuarlo a sus intenciones, y con eso no cae en contradicciones explícitas, pues su estructura es en sí misma coherente, aunque es engañosa. A medida que desplaza los rasgos formales modernos hacia una concepción retrógrada —no por azar la concepción que estimuló la formulación de esa estructura como una voz en contra—, los incorpora al nuevo esqueleto ficcional, creando la impresión de coherencia. Es necesario invadir el sentido más específico de esos textos, lo que exige comprender su estructura propia, para darse cuenta de que ahí se está ocultando un embuste, porque las novelas estudiadas parecen seguramente tener un eje de verdad muy firme —pero ¿de qué matiz es esa verdad?

Creo que, en efecto, el escritor de gran audiencia debe comprometerse, pero ¿con qué o con quién? Mi punto de vista es claro: con su propia conciencia, ya que no concibo espectáculo más triste que el ofrecido por el escritor degradado por un disciplina externa, sea la que fuere (...).

La responsabilidad del escritor no tiene más límites que la que quiera marcarse el escritor.<sup>14</sup>

Se trata de una declaración que Cela dió en 1967, en la cual queda muy evidente su orientación: se siente libre para realizar el fenómeno de la movilidad de los materiales literarios; su proyecto, como escritor, no necesita estar en conexión con nada a no ser con sus ideales propios. Planea sus obras en conformidad con la noción hobbeniana de gobierno fuerte, lo que en suma significa un gobierno basado en la autoridad desmedida, y usa la novela de aspecto moderno para legitimar un sistema que equivale a una retroacción histórica. La verdad se convierte así en una pieza particular, algo que está a merced de la voluntad o del interés de cualquiera; Cela se figura que puede organizar su novela, intrínsecamente verdadera, valiéndose de los elementos más convenientes de la novela contemporánea y borrando otros menos favorables a su proyecto personal.

---

<sup>14</sup> Apud Villanueva, Santos Sanz. *Historia de la Novela Social Española (1942-75)* - vol. I.

En *Café de Artistas*, utiliza la parodia para derrumbar un estilo de época ya anacrónico, lo que sin duda constituye según intentamos mostrar un expediente moderno; pero se recusa a poner en escena una punta fundamental de la parodia: la crítica ideológica. De hecho, lo que se satiriza en Cirilo es su afición a la estructura novelística del XIX pero en ningún momento se critica la ideología que está por debajo de esa estructura, ya que se trata de una novela por así decir “oficial”, por no sublevarse en contra del Sistema, antes por confirmarlo con su alienación de arte que entretiene al público sin *ocuparlo*. La razón de tal silencio en cuanto a la ideología en vigor es que Cela está a favor de ella, constatación que nos obliga a concluir que su novela, a pesar de presentar tantas correspondencias contemporáneas, no se filia a la tradición de la novela contemporánea, que es de base contestataria:

(...) O sátiro insofrido quer, tanto quanto o lírico mais ardente, alcançar a difícil transparência dos seres, a rara comunhão com os homens; mas diversamente do cantor órfico, ele precisa limpar a voz de toda empostação falsa ou injusta para com o seu grau de consciência. A paródia poderá ser, nesse exato momento, o ácido depurador.<sup>15</sup>

El grado de conciencia de Cela, como se ve, no aparece limpio de palabras falsas o dobles y tampoco busca transparentarse. Su ejercicio paródico se restringe a lo estético, fingiendo olvidar lo ético; no tiene la fuerza honesta de la parodia cervantina, la cual se enraíza en la Historia para cambiar los rumbos malogrados en favor de la buena marcha nacional.

En *Pascual Duarte*, aunque se noten los síntomas de una obra moderna, los cuales circulan alrededor de los dos ejes —búsqueda y fragmentación—, hay un desvío muy calculado: el punto de vista desde donde vemos el caso. Decíamos en la primera parte de este trabajo que el héroe moderno es *problemático*, pues polariza todas las tensiones de su tiempo; es quien sufre el ansia de una búsqueda ya de salida fracasada, y peor, es quien tiene la más triste conciencia de todo el proceso de degradación del mundo externo, desviviéndose en esta angustia en su vida íntima. Es justamente de un personaje así consciente, y por lo tanto apto a formular la crítica del Sistema, que se esquivo Cela; Pascual Duarte es un hombre del pueblo, que reproduce la mentalidad desarmada de todos los ingenuos que consignan al Destino —esa entidad caprichosa— la fuente de su suerte. Sin la visión crítica, ese narrador no representa a manera de denuncia, como hacen los textos francamente militantes, su trayectoria personal en este mundo vacío de sentido, antes se muestra una figura sin gobierno a quien viene a orientar la autoridad del sistema franquista. Lukács ciertamente no lo clasificaría como un héroe moderno (o *demoníaco*), porque en Pascual Duarte la agresividad física lleva a la pasividad mental, vaciándolo del sentido políticamente marginal del héroe de conciencia: no pasa de un marginal común, que podría estar en cualquier novela antigua, sirviendo para ilustrar una fábula de razón moralizante.

---

<sup>15</sup> Bosi, Alfredo. *Ob. cit.*

Cela rechaza de la novela contemporánea su elemento más contundente: el personaje que sorprende el mundo en su desconcierto, cuyo motor es el orden del capital. El autor no le permite a su personaje ningún nivel de conciencia: ésta es un privilegio suyo, a fin de que solamente él pueda infundir significados en lo que dice, oscureciendo así los reversos del Sistema al cual adhiere. Hay, en la espina dorsal de *Pascual Duarte*, la estética moderna (con restricciones seguras) y cierta concepción de los dramas rurales, que tuvieron tanto éxito en el XIX, con su mensaje determinista<sup>16</sup>: el tipo es siempre una víctima de su medio y los problemas sociales aparecen retratados en paralelo, y nunca mezclados a la psicología del personaje. Cela, en efecto, recoge en una y en otra estructuras lo que le conviene para dibujar una fórmula que, revistiéndose de moderna, intenta difundir y mantener en escena los esquemas de una norma institucional.

En el prólogo de 1960, Cela afirma: "... mi cabeza no es la misma de hace veinte años y este libro es producto de mi cabeza aquella y no de mi cabeza de hoy." Quizás haya en estas palabras un balance de la madurez que lo hizo arrepentirse de los engaños de la juventud, lo que nos persuadiría a no conducir al autor al mismo garrote donde por crímenes menos hediondos ejecutaron a Pascual Duarte.

## Bibliografía

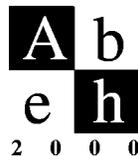
- Adorno, Theodor W., 1980, "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo", en *Os Pensadores – Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril S.A.
- Auerbach, Erich, 1971, "A Meia Marrom", en *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva.
- Bakhtin, Mikhail, 1981, *Problemas da Poética de Dostoievski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Benjamin, Walter, 1980, "O Narrador", en *Os Pensadores – Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril S.A.
- Bosi, Alfredo, 1997, "Poesia Resistência", en *O Ser e o Tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix.
- Cela, Camilo José, 1973, *A Vueltas con España*, Madrid, Seminarios y Ediciones S.A.
- Cela, Camilo José, 1979, *La Familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Ediciones Destino.
- Cela, Camilo José, 1994, *Café de Artistas*, Madrid, Alianza.
- Cortázar, Julio, 1990, "Situação do romance", en *Valise de Cronópio*, São Paulo, Perspectiva.
- Goldmann, Lucien, 1967, "Introdução aos Problemas de uma Sociologia do Romance", en *Sociologia do Romance*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

---

<sup>16</sup> Jorge Urrutia y Alonso Zamora Vicente, en el artículo "*La Familia de Pascual Duarte*: Estructura y Lenguaje" (Rico, Francisco (org.). *Historia y Crítica de la Literatura Española – Época Contemporánea: 1939-1980.*) desmenuzan las técnicas de deformación naturalista que Cela utiliza para caracterizar a Pascual Duarte, además de darle un lenguaje popular muchas veces inadecuado.

- Gusdorf, Georges, 1991, “La recherche du sens de la vie”, en *Auto-Bio-Graphie*, Paris, Odile Jacob.
- Hobbes, Thomas, 1988, *Leviatã*, São Paulo, Nova Cultural.
- Ilie, Paul, [sf], *La Novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos.
- Jellinek, Frank, [sf], *La Guerra Civil en España*, Madrid, Ediciones Júcar.
- Marx, Karl y Friedrich, Engels, 1996, *O Manifesto Comunista*, São Paulo, Paz e Terra.
- Rosemfeld, A, 1973, “Reflexões sobre o Romance Moderno, en *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva.
- Tamames, Ramón, 1980, *Historia de España Alfaguara VII – La República/ La Era de Franco*, Madrid, Alianza.
- Urrutia, Jorge y Alonso Zamora Vicente, 1981, “La Familia de Pascual Duarte: Estructura y Lenguaje”, en Rico, Francisco (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española – Época Contemporánea: 1939-1980*, Barcelona Crítica.
- Villanueva, 1980, Santos Sanz. *Historia de la Novela Social Española (1942-75)*, vol. I, Madrid, Alhambra.

Erwin Torralbo Gimenez





## Sobre Góngora y el 27: recapitulación

Francisco Javier Díez de Revenga

Hacer un recuento completo de las relaciones entre los poetas del 27 y don Luis de Góngora, el poeta cordobés, cuyo III centenario dio a la famosa generación poética el número de documento nacional de identidad, 1927, con el que hoy la conocemos, es tarea larga y compleja, y de difícil resolución en breves páginas. Desde que en 1962 la hispanista belga Elsa Dehennin, publicó su libro *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, que fue la primera obra importante sobre el asunto, hasta nuestros días, las relaciones Góngora-generación del 27 han sido muchas veces recordadas. El 1993, el poeta Andrés Sánchez Robayna integraba en su libro *Silva gongorina* un interesante artículo titulado “Aspectos desconocidos de la conmemoración gongorina de 1927”, que pone de relieve cuánto se ha exagerado, por otra parte, en lo que se refiere al descubrimiento y al estudio de Góngora por parte de los poetas de la generación del 27, cuando en realidad el redescubrimiento de Góngora es tarea que ha durado más, mucho más de lo que duraron las conmemoraciones gongorinas del tercer centenario de su muerte en 1927. Pero, además, hay que decir que esta generación fue también fiel a otros poetas del siglo de oro, y es en estos años cuando se acentúan sus influencias, y podemos decir que son los poetas del Siglo de Oro más notables los que han estado más presentes en la lírica de la “joven literatura” que surge en torno a 1920: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cervantes poeta, Góngora, Quevedo y Lope de Vega poeta serán de un gran interés en estos años.

En 1986, Raquel Asún, en su introducción al estudio sobre la presencia de Fray Luis de León en los poetas del 27, clarificó, con una lucidez envidiable y extraordinaria, el valor que las recuperaciones de los clásicos del Siglo de Oro, realizadas en los años veinte, tuvieron en el contexto de los movimientos literarios que habían surgido en aquellos años, y que definen el espíritu de toda una época como una compleja relación de tradición y vanguardia. Todos sabemos, porque se ha repetido mucho, y se ha estudiado hasta en sus detalles más nimios, la importancia que tuvo la figura de Góngora para estos poetas, pero hoy no se valora tanto como años atrás la aportación filológica o textual al conocimiento del poeta cordobés llevada a cabo por los poetas y escritores de los años veinte y que niegan algunos estudiosos, entre ellos Andrés Sánchez Robayna. Se aprecia en cambio su consideración como emblema del espíritu de un tiempo, como bandera de una lucha, más que como objeto de estudio y de conocimiento, ni tan siquiera como modelo único, porque otros muchos fueron, con Góngora, los escritores recordados y los modelos clásicos restablecidos por los escritores de los años veinte.

Raquel Asún insistía en que la renovada y renovadora lectura de los clásicos “no se debe únicamente a una tarea erudita ni tampoco a la sola exigencia profesional del grupo de los poetas-profesores. Ni la erudición ni la pedagogía explicarían por sí mismas el original sentido de las vanguardias españolas, los propósitos de lograr un arte intemporal; y ni siquiera explicarían el latente deseo de reafirmar la tradición cultural hispana”, sino que más bien los hallazgos de toda esta tradición literaria “formarán parte del presente y sus obras serán punto de referencia y aun cumbre de hallazgos estéticos perseguidos desde la actualidad que viven los poetas a que nos referimos”. En definitiva, que la recuperación de escritores como Góngora, Fray Luis, Garcilaso, Lope o Quevedo se debe a que en ellos se encuentran objetos estéticos perseguidos por estos poetas. Góngora parece estar claro que para Salinas era la meta de la relación entre realidad y poeta, para Guillén era el que había hallado el triunfo de la belleza perseguido por él mismo, y para García Lorca era quien había conseguido la tan ansiada suficiencia de la imagen.

Pero, naturalmente, no estaba sólo Góngora. Había otros muchos poetas de nuestro Siglo de Oro presentes en la actividad creadora de los intelectuales de los años veinte y treinta y, entre ellos, Lope de Vega, tenía que aportar también su lección de originalidad. Frente a la muy llamativa y agresiva conmemoración del centenario de Góngora por los jóvenes, la conmemoración de Lope (como la de Fray Luis o la de Garcilaso) fue muy distinta, y en opinión de Raquel Asún, cualquiera de ellas “debe inscribirse en el más ambicioso propósito de recuperar y vitalizar ese pasado cultural que se siente como una herencia fecundante”.

Pero a lo ya señalado por tan prestigiosos estudiosos hay que añadir que, aunque parezca sorprendente, se han llevado a cabo últimamente notables avances en lo que se refiere a un asunto tan tratado como la relación Góngora-poetas del 27, con discusiones de muy diverso nivel y algunos descubrimientos notables. Destaco en primer lugar dos aportaciones, publicadas en ese mismo 1994, de la relación Góngora-poetas del 27 que me parecen excepcionales y absolutamente iluminadoras. Ambas figuran en el *Homenaje a Robert Jammes*, publicado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, y se deben a dos hispanistas de prestigio: Biruté Ciplijauskaitė y Gonzalo Sobejano. Se refiere la primera a

la relación de un poema trascendental de *Cántico* de Jorge Guillén, “Salvación de la primavera”, con el *Polifemo* de Góngora, relación que se basa en que ambos poemas contienen una representación real del acto amoroso, que queda transformado por la magia de la palabra poética, tal como ocurre con un tercer término de la comparación, “L’Après-midi d’un Faune”, de Stéphane Mallarmé. Basándose en las cartas escritas en esas fechas por Guillén, a su mujer, Germaine Cahen, confirma el intento guilleniano de crear, como había hecho Góngora, una poesía del amor y de la voluptuosidad, influida por la realidad inmediata, pero abierta a una interpretación universal del amor. Por su parte, Sobejano pone en relación a “los dos Luises”, parafraseando a *Azorín*, pero que, en esta ocasión, no son sino Luis de Góngora y Luis Cernuda, con motivo del olvido, incomprensible, de Elsa Dehennin, de citar a Cernuda como uno de los poetas del 27 que más hizo por Góngora. En efecto, a Cernuda se le debe un poema como “Égloga”, que Andrenio consideró ya en 1929 un “fino medallón gongorino”, una serie de reflexiones sobre Góngora y su generación, publicadas en sus libros *Crítica, ensayos y evocaciones, Poesía y Literatura y Estudios sobre la poesía española*, y recogidas en *Prosas completas*, y finalmente un poema titulado “Góngora”, que el poeta incluyó en su libro *Como quien espera el alba*, escrito entre 1941 y 1944. A este poema dedica Sobejano un espléndido comentario, interpretando el poema como un retrato más ético que estético de Góngora, más atento a la actitud vital que a las excelencias formales de su poesía. Lo cierto es que el artículo de Sobejano nos devuelve a un Cernuda rebelde, defendiendo al Góngora vivo más humano, y también rebelde, frente a los eruditos que en su contra e incluso en su favor tanto le han perjudicado. Solo el acto infalible de crear poesía, motor de intenso gozo en Cernuda, es el que defiende el poeta contemporáneo como genuino sentir del poeta áureo.

Entre las aportaciones más sobresalientes de los últimos años hay que destacar que, por fin, se ha encontrado la tesis de Jorge Guillén sobre Góngora. Biruté Ciplijauskaitė da cuenta del hallazgo en un trabajo presentado en un simposio gongorino en Italia, en 1995, aunque la publicación de tales actas se lleva a cabo en 1998. En efecto, en un trabajo titulado “Un comentarista moderno: Jorge Guillén y su contexto”, Ciplijauskaitė, tras hacer un estado de la cuestión de la recepción de Góngora por el 27, y tras analizar las relaciones de Guillén con Góngora, que comienzan en 1920 (por lo menos eso se desprende de una carta a su novia Germaine Cahen, en la que, relacionándolo con Mallarmé, le dice: “J’ai lu du Góngora, notre Mallarmé, père a nous tous”) pasa a darnos cuenta del contenido de la tesis doctoral de Guillén, titulada *Notas para una edición crítica del Polifemo de Góngora*, depositada en la Universidad Central de Madrid, en febrero de 1925, como trámite imprescindible para poder opositar a Cátedras de Universidad, oposición que obtendrá en 1925 con plaza en la Universidad de Murcia. Para Ciplijauskaitė el mayor mérito de la tesis guilleniana reside en el entusiasmo hacia el poeta áureo del poeta contemporáneo convertido en comentarista: “No sólo se le saca a Góngora del olvido; se le rejuvenece y se muestra que mucho de lo que más se admira en los grandes modelos franceses modernos existía ya en el no menos grande clásico español. Se invita al público a una relectura, al descubrimiento de significados insospechados. Esta plurivalencia, la posibilidad de generar, al ser vista a través de prismas cambiantes, siempre nuevos alicientes, constituye precisamente una de las cualidades más destacadas de una gran obra”.

Una buena síntesis de lo que el gongorismo supuso en la generación del 27, en sus poetas, junto al neopopularismo, la ha llevado a cabo con su habitual acierto Francisco J. Díaz de Castro en su estudio “Gongorismo y neopopularismo”, en el que llega a la conclusión esperada, adoptada con algún matiz interesante: “Góngora fue una bandera de colores bien visibles para los del 27 en una batalla de mayor envergadura, y hasta podría decirse tras de Góngora, el verdadero recuperado fue Lope de Vega en su poesía más directa, y, también, más arraigada en la tradición popular.” A esta suma hay que añadir también la aportación de Agustín Sánchez Vidal, sobre la presencia de Góngora y las conmemoraciones centenarias de 1927 en el contexto de las vanguardias, y en conexión con Buñuel y el también centenario de la muerte de Goya.

Otras reflexiones han puesto nuevamente en relación a Góngora con los del 27. La relación Federico García Lorca-Góngora ha recibido nuevas perspectivas a través de un estudio de inmediata aparición de Javier Pérez Bazo en torno a la “Soledad insegura”, un poema que García Lorca comenzó a realizar bajo la experta dirección de Jorge Guillén, según consta nutridamente en el epistolario entre ambos, un asunto de un gran interés, al que también me referí yo en la ponencia presentada, en 1998, en el Congreso de Granada, en torno a la figura de Federico García Lorca. Pérez Bazo pone este poema lorquiano en relación con la “Soledad Tercera” de Rafael Alberti y se interroga sobre lo distinto de los resultados en uno y otro poeta. Mientras Alberti finalizó su poema, Lorca lo dejó inacabado, y además lo tituló con el adjetivo de “insegura”: “El sentimiento de irreverencia y los escrúpulos confesados a Guillén —asegura Pérez Bazo— no son razón suficiente para explicar su truncamiento” y que más bien hay que buscar “el despecho del propio Lorca ante su recreación malogradamente percibida, insegura”, cuando manifiesta a Guillén: “Todavía tengo que trabajarlo mucho. O quizá lo tire al cesto de los papeles. ¡Es tan difícil acertar!”

Fue Gerardo Diego el que ideó la conmemoración del centenario, en el que todos participaron con la programación incluso de una serie de ediciones, de las que sólo vieron la luz la *Antología poética en honor de Góngora* de Gerardo Diego, la edición de los *Romances* de José María de Cossío y la de las *Soledades* a cargo de Dámaso Alonso. Será precisamente el ilustre filólogo la persona que ha dedicado más trabajos, estudios críticos y eruditos, comentarios de texto, análisis estilísticos y ediciones a don Luis de Góngora. En su edición de *Obras completas* serán tres los volúmenes dedicados a Góngora y al gongorismo y entre sus libros más considerados por la posteridad, varios de ellos tendrán al poeta cordobés como protagonista: *La lengua poética de Góngora*, *Estudios y ensayos gongorinos*, *Góngora y el “Polifemo”*, etc.

Pero también los otros poetas de la generación mostraron su interés por el poeta cordobés, perceptible tanto en su propia poesía, en momentos muy concretos de su trayectoria literaria, como a lo largo de trabajos como críticos literarios: Salinas, en “La exaltación de la realidad (Luis de Góngora)”, incluido en *La realidad y el poeta*; Jorge Guillén, en “Lenguaje poético: Góngora”, perteneciente a *Lenguaje y poesía*; Gerardo Diego, en “Un escorzo de Góngora” y “Nuevo escorzo de Góngora” en *Crítica y poesía*; Vicente Aleixandre en “Con don Luis de Góngora”, integrado en los *Nuevos encuentros*; Federico García Lorca, en su conferencia *La imagen poética de don Luis*

de Góngora; y, por último, Luis Cernuda, en sus apuntes para un trabajo sobre *Góngora y el gongorismo*, de 1937.

Como vemos, una auténtica cruzada de gongorinos, que Gerardo Diego resumía en 1961 con referencias concretas a lo que Góngora significó para cada uno de ellos: “Cada uno de los poetas que honramos a don Luis proyectaba sobre el paño de su ideal museo su efigie personal de Góngora. La de Guillén era más o menos “postsimbolista” o de poesía casi pura. La de Lorca, maravilloso y humilde doctrino, imaginista y popularista. La de Alberti, andalucista entre gaditana y antequerana. La de José María de Cossío, auténticamente barroca y refinadamente taurófila. La mía, creacionista y moderada, porque sabía muy bien que otra cosa hubiera sido trampa y llevaba dentro mi serio catedrático. Por encima de todas y de todos, se imponía la infalible, geométrica, humanista y válida a cualquier luz de siglo actual y futuro de Dámaso Alonso, capitán por aclamación del equipo. Nadie como él estudió, enseñó y demostró a Góngora como dos y dos son cuatro.”

Quizá el momento de mayor relación entre todos los poetas de la generación del 27 tuvo lugar con motivo de los conocidos proyectos y luego actos del centenario de Góngora. La crónica más puntual de todos los hechos la podemos leer en los números 1 y 2 de *Lola*, la “amiga y suplemento de *Carmen*”, que por obra de Gerardo Diego recoge en sus páginas muchos de los sucesos ocurridos. *La arboleda perdida* de Rafael Alberti dará también cuenta detallada de todos los acontecimientos gongorinos. Dámaso Alonso en su artículo “Una generación poética 1920-1936”, integrado en su libro *Poetas españoles contemporáneos* dará cuenta de la crónica más puntual de todos los acontecimientos, incluido, por supuesto, el homenaje a Góngora llevado a cabo en el Ateneo de Sevilla, en el que se hicieron la más famosa fotografía de los componentes de la generación.

Como es sabido, una tarde del mes de abril de 1926, en la animada mesa de un café, una serie de jóvenes poetas y escritores planean que en España se celebre el centenario de Góngora. En la memoria de Gerardo Diego quedan los nombres: él mismo, Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro, Rafael Alberti y algunos más, cuyo nombre en este momento no indica. Más tarde se adherirían, en una reunión general más amplia, “asamblea” la llama Gerardo Diego, Antonio Marichalar, Federico García Lorca, José Bergamín, Moreno Villa, José María Hinojosa, Gustavo Durán, Dámaso Alonso y algunos otros, cuyo nombre no recuerda. El programa de ediciones fue de lo más ambicioso y en él tanto Gerardo Diego como Alberti son implicados importantes y con papeles muy similares. Al poeta de Santander le correspondería hacer la *Antología en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío* y al del Puerto de Santa María la de *Poesías de poetas contemporáneos a Góngora*. Alberti sería el “animador y colector”. La *Antología* de clásicos en honor de Góngora sí vio la luz, y la de contemporáneos, en cierto modo, también, porque las contribuciones se habrían de publicar, como indica Diego, en la revista *Litoral*, números 5, 6 y 7. Según información de Alberti, los poetas que ya habían contribuido al homenaje fueron: Alberti, Alexandre, Altolaguirre, Adriano del Valle, Cernuda, Buendía, Frutos, Diego, Lorca, Guillén, Bergamín (se incluía una interrogación en su nombre), Garfias, Romero Murube, Moreno Villa, Hinojosa, Prados y Quiroga: “Si se me olvida alguno, estará en *Litoral*, 5, 6 y 7.”

En relación con este homenaje poético, hemos de citar la interesante “Epístola” que Gerardo Diego dirigió a Rafael Alberti y que se publicó en *Verso y Prosa*, en la que le recordaba sus funciones de secretario del centenario. Epístola, que Gerardo recogería en su libro *Hasta siempre* y que contiene una referencia poética de todos y cada uno de los convocados, desde Valle-Inclán a Juan Larrea. Conocemos muchos datos sobre esa epístola y su texto no deja de ser hoy representación del contexto amistoso en que se desarrolló el Centenario de Góngora, por lo menos el contexto en el que se planeó:

La más hermosa ausencia de tu tinta  
ha decorado con su olvido vago  
—pliego que no llegó no se despinta—

este aposento que al mentido halago  
de musas hoy, de ayer y aun de mañana  
atiende desde el día de Santiago.

Cuando al frisar la hora meridiana  
me dejaba acunar, depuesto el peso,  
en brazos de la espuma verde y cana,

yo meditaba ocioso en ti exprofeso  
y en tu blanca sirena submarina,  
proveedora de sal y esquiva al beso.

Pensaba en la trainera aguda y fina  
que las olas enhebra con su aguja  
por la regata azul de ventolina,

cuando el ritmo en los torsos se dibuja,  
y se abre y cierra el vuelo de las palas  
y la voz del patrón ahínca y empuja.

Así, tendido en las flotantes salas,  
modelado del mar que me acaricia  
con el tacto infinito de sus alas,

pensé, almirante, en ti, y en la solsticia  
luz de tu mar abierto al sur de plata  
y al cabotaje que tu verso oficia.

Tercetos encadenados, nutridos de muy felices referencias al proyecto común en que, marineros ambos ese 25 de julio 1926, están embarcados. La epístola es rogatoria y su destinatario, el Almirante Rafael Alberti, exhortado a que anime a la participación en la

antología de contemporáneos a todos los poetas convocados. Él debe animarles y convencerlos a entrar en la empresa común a todos los “nietos de Góngora”. Pero no fue éste el primer poema que dedicaría Gerardo Diego a Rafael Alberti, ni tampoco el último. Pero volvamos a las conmemoraciones gongorinas. Gerardo Diego reproduce, en el número de *Lola*, la carta que escribieron como convocatoria del homenaje. La firmaban Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Estaba fechada en Madrid el 27 de enero de 1927 y un “post-scriptum” indicaba: “Su trabajo puede enviarlo a nombre de Rafael Alberti, Lagasca, 101.” Se convocaba a las celebraciones que debían coincidir con el 23 de mayo. Y en *Lola* se cuentan las cosas que, en efecto, se hicieron ese 23 de mayo, empezando por el “auto de fe” celebrado en la Plaza Mayor de Madrid al atardecer de ese día. El tribunal, como recuerda el poeta de Santander, “lo constituían los tres mayores gongorinos”, y que no eran otros que Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Rafael Alberti”, continuando con los ya conocidos “juegos de agua”, que Alberti ha contado en numerosas ocasiones y que Gerardo Diego con divertidos eufemismos relata así: “Juegos de agua.- De este festejo, muy Felipe IV, se encargaron los más arriesgados y tiernos gongorinos. Y en la noche memorable fueron decoradas las paredes de la R.A.E. (Real Academia Española) con una amorosa guirnalda de efímeros surtidores amarillos. El caudal sobrante se distribuyó entre algunos monumentos públicos”. Y la crónica continúa dando cuenta de los escasos actos que tuvieron lugar en distintos lugares de España, las publicaciones aparecidas y alguna nota más. El final, no puede ser más divertido y propio del medio en que se publica, la revista *Lola*:

*Escena última.*

Yo: —Qué ganas tenía de quedar libre de este gran pelma de don Luis.

Alberti.: —Hasta la coronilla, chico. ¡Qué lata!

(Dámaso refunfuña).

Hay algún otro documento interesante entre los que se produjeron aquel 1927 y que revela la amistad y el buen tono de las relaciones entre los poetas, en este caso entre Gerardo Diego y Federico García Lorca. El caso es que entre las jinojepas que figuran en *Obras completas* de Gerardo Diego se halla recogido un “Romance apócrifo de Don Luis a caballo”, que se publicó en *La Gaceta Literaria* en 1927 con la firma de Federico García Lorca, pero en *Obras completas* de Gerardo Diego se editó con una nota que se reprodujo siguiendo las instrucciones del poeta que dice: “Aprócrifo de Jaime de Atarazanas en *La Gaceta Literaria*, número del centenario de Góngora”. La autoría está clara, ya que Jaime de Atarazanas era el seudónimo que siempre utilizó Gerardo para firmar sus “jinojepas”, y vuelve a ser prueba de su autenticidad de su autoría el hecho de que Diego lo incluyera en sus *Obras completas*, aunque en *Lola*, cuando relata la crónica de las celebraciones del centenario gongorino señala que fue una broma “que le gastamos” a Lorca por no enviar su adhesión al homenaje del centenario. Como ocurre con otros poemas parecidos de esta época, lo de la autoría colectiva no es tan patente, aunque sí parece colectiva la intención

de enviarlo al homenaje de Góngora en la citada revista. El romance es, como era de esperar, una feliz parodia del mundo del *Romancero gitano* que, aunque aún no se había publicado el libro, que aparecería en 1928, ya era muy conocido, por la aparición de algunos de sus poemas en las revistas de esos años. Recordemos el texto:

ROMANCE APÓCRIFO  
DE DON LUIS A CABALLO

Por el real de Andalucía  
marcha don Luis a caballo.  
Va esparciendo su manteo  
negra fragancia de nardos  
y luciendo su repertorio  
en los pliegues de sus paños  
el viento, escultor de bultos  
y burlador de romanos.  
Dos amorcillos, hijuelos  
del amor abanderado,  
le van enjugando perlas  
del noble sudor del cráneo  
con pañuelos de estameña  
de rayadillo y cruzados.

¿Quién es la niña morena  
que va a deponer el cántaro  
a la fuente que le dicen  
la Fuente de los Espárragos?  
—Felices, don Luis de Góngora,  
¿no me conoce su garbo?  
—Ay, si es mi colmeneruela  
del corpiño almidonado.  
Ya don Luis se apea airoso  
del estribo plateado  
y ella le nieva la bota  
con el sostén de su mano.

Un rumor de galopines  
galopantes, galopando  
entre los olivos vienen  
con los trabucos terciados.  
—¿Quiénes son los tres barbianses?  
¿Quiénes son los tres serranos?

—Son tres flamencos de Flandes  
 que instalaron un semáforo  
 para dar órdenes falsas  
 a los vientos y a los barcos.  
 Ya se acercan, cataduras  
 feas, ceños renegados.  
 barba que tarde o que nunca  
 peines de hueso peinaron.

—¿Cómo os llamáis, barbianes?  
 —La niña tiembla de verlos  
 aviesos y aborascados—.  
 Van diciendo uno, dos, tres.  
 —José María el Temprano.  
 —El príncipe de Esquilache.  
 —Justo García Soriano.

De la abierta carcajada  
 don Luis se ha desquijarado.

Cuenta García-Posada que Federico encajó muy bien la broma: “Lorca tomó muy buena cuenta de la burla y adoptó parcialmente el título en su hasta entonces denominado “Romance con lagunas”, que pasó a llamarse “Burla de don Pedro a caballo”, con intencionada referencia burlesca en su encabezamiento: respuesta a la broma y respuesta también en otras dimensiones más profundas, que conciernen al poema más enigmático del Romancero gitano.”

Conservamos también un testimonio de la época sobre esta broma de Gerardo Diego. Se trata de una de las cartas que el poeta de Santander dirigió a Lorca, en concreto la fechada el 13 de septiembre de 1927, desde Santander, en la que, entre otras cosas, se dice: “Mi broma de *La Gaceta Literaria* —justo castigo a tu incalificable deserción del homenaje a “don Luis”— surtió el efecto apetecido. Picaron muchos. El nº, como viste, fue una indecencia. Dámaso y yo quedamos justamente indignados. A mí no me quiso publicar la *Crónica*, que saldrá ahora corregida y envenenada. Mi ataque a Valle-Inclán y mi broma a ti resultaron aisladas, desairadísimas: flores equivocadas de juventud, en un programa acomodaticio de jardín podrido académico.”

Quiero destacar de una forma muy clara que el mundo de la jinojepa se configura como un espacio para la broma en amistad, ya que este tipo de poema, como otros muchos jocosos de Gerardo Diego, son poemas hechos en amistad, para divertirse entre amigos, y que difícilmente podían llegar a producir un disgusto serio. De ello presumía Gerardo Diego —y la verdad que hay que alabar su diplomacia y acierto para burlarse sin herir— cuando aseguraba que ni Juan Ramón Jiménez ni Ortega y Gasset ni por supuesto ninguno de los restantes amigos, que habían sido objeto de sus jinojepas, le guardaron ningún rencor.

Además de la imitación, hubo otros procedimientos jocosos que no dejan de llamarnos la atención. Y Gerardo Diego, que tan aficionado era a las antologías (ya había publicado entonces la *Antología poética en honor de Góngora* y pronto se le ocurriría reunir la de *Poetas españoles contemporáneos* de 1932, que tantísima trascendencia histórica habría de tener), publica en este número de *Lola*, una antología que hay que reconocer que es muy original. Los componentes de lo que con el tiempo llamaríamos “generación del 27” ya se encuentran en esta antología reunidos, con sus maestros, tal como luego haría en la *Antología* de 1932.

En el último número de *Lola*, el 6-7, aparece como “traca final” en palabras de Gerardo, la “Tontología”, antología de poemas tontos recopilada por el poeta de Santander, quien justifica en 1976, así la gracia de su ocurrencia: “Si Alberti se había definido como “el tonto de Rafael”, ¿por qué no podía yo erigirme en el cronológicamente primer tontólogo del mundo?”. La idea era recoger poemas “tontos” o malos de poetas buenos, no de poetas malos, y en esta tarea emprendida por Gerardo Diego colaboraron Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Rafael Alberti. Así lo explica el propio Diego en el prólogo de su “Tontología”: “Desde luego, hubiese sido sencillo publicar versos malos de poetas malos. Pero eso no tenía gracia. En cambio, resulta de una conmovedora edificación el recoger algunos de los muchos resbalones de los poetas capaces de escribir versos buenos (No estoy muy seguro de que los hayan hecho alguna vez ni Pérez de Ayala ni Gerardo Diego ni Díez-Canedo. Pero se incluyen en el tontilegio versos suyos, entresacados al buen tun-tún, a petición respectivamente de Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Rafael Alberti).”

A propósito de Rafael Alberti y de las conmemoraciones gongorinas, hay un testimonio muy reciente que revela, en la memoria del viejo poeta gaditano, la condición de grupo en torno a la conmemoración gongorina que constituye para la posteridad todo el conjunto de su generación, y el reconocimiento que por parte de Alberti se lleva a cabo en torno a la figura de Gerardo Diego y su responsabilidad en todo este asunto de Góngora y la conmemoración gongorina. Gerardo Diego murió en 1987 y en 1996 se celebró, como recordábamos al principio, su centenario, que se planteó como un encuentro de todos aquellos que, admiradores de la poesía y de la figura de Gerardo Diego, sintieran el deseo de conocer mejor su obra, de entender mejor su significación histórica y de ver publicada una importante parte de su creación literaria, la prosa, hoy en período de edición. Y en ese encuentro de tantos poetas, investigadores, estudiosos y lectores, Rafael Alberti, el pintor, el compañero de generación, el amigo, ha creó un cartel de tan bellos colores como lectura simbólica que queremos glosar brevemente. Decíamos que a Gerardo Diego le corresponde un papel histórico fundamental en la formación de la conciencia colectiva de renovación del lenguaje poético y de recuperación de la tradición clásica del Siglo de Oro, como signos definidores de toda una generación. Y Rafael Alberti esto lo sabe bien y así lo plasma en el cartel del centenario, de color blanco abierto y sin marco, en el que al centro, en un color azul intenso con fondo rojo para los huecos de las letras y de los números que lo permiten, figura el nombre de Gerardo Diego y sus años: 1896-1987. Sobre su nombre, y en letra menor, el de Góngora, rematado en una artística L y otra fecha: 1927. Y a su alrededor figuran en distintos colores los nombres del grupo de amigos que formaron esta promoción singular (siguiendo las agujas del reloj, partiendo de las siete: Emilio Prados,

Dámaso Alonso, Aleixandre, Sánchez Mejías, Luis Cernuda, Bergamín, Federico (al norte, en las doce, solo y situado sobre el nombre de Góngora), Jorge Guillén, Salinas, Altolaguirre, Pepín Bello y, en el lugar de la firma, en las cinco, Rafael Alberti-96). Artística composición y armonía en la ejecución de los nombres multicolores, sin márgenes, sobre el espacio abierto de un blanco immaculado, en el que solo unos nombres en torno a un nombre central, componen una bella página pictórica de honda significación histórica y literaria. Una promoción de amigos, unidos por un mismo afán, en cuyos fructíferos logros tanto trabajaron Gerardo Diego y Rafael Alberti.

La significación histórica que puede tener 1927 como *annus mirabilis* del nacimiento de una nueva generación, pasa posiblemente por su condición primera de fecha de ese centenario y por aglutinarse en torno a él una serie de actos y actitudes de reivindicación de un poeta maldito y al mismo tiempo de manifestación y defensa de una nueva concepción de la poesía. En todo ello tuvo mucho que ver, en su condición de ser uno de los protagonistas principales, Gerardo Diego.

Posiblemente, con Dámaso Alonso, fue él quien más contribuyó a la revalorización de Góngora en las letras españolas. Pero fue Diego quien más se preocupó, en aquellas fechas del centenario, de movilizar a una serie de jóvenes, desconocidos en su mayor parte, para que la figura del autor de las *Soledades* no continuase en el injusto olvido en que estuvo hasta esa fecha. Son conocidas sus gestiones para la publicación de una serie de libros que formasen una biblioteca gongorina, con ediciones y prólogos de lo más granado del 27.

Los doce “Cuadernos”, que habría de publicar la *Revista de Occidente*, eran los siguientes (entre paréntesis, el editor): Poesías de Góngora: 1. *Soledades* (Dámaso Alonso), 2. *Romances* (José María de Cossío), 3. *Sonetos* (Pedro Salinas), 4. *Octavas* (Jorge Guillén), 5. *Letrillas* (Alfonso Reyes), 6. *Canciones, Décimas y Tercetos* (Miguel Artigas). *Homenaje a Góngora*: 7. *Antología poética en honor de Góngora* (Gerardo Diego), 8. *Poesías de poetas contemporáneos a Góngora* (Rafael Alberti), 9. *Prosas de contemporáneos sobre Góngora* (Antonio Marichalar), 10. *Álbum de dibujos* (José Moreno Villa), 11. *Álbum musical* (Ernesto Halffter), 12. *Relación del centenario* (Varios). Solo se publicaron, en 1927, en las ediciones de la *Revista de Occidente*, *Soledades*, *Romances* y la *Antología poética en honor de Góngora*. Parece ser que Reyes llegó a entregar su edición de *Letrillas*. Las referencias las podemos hallar en *Lola*, número 1, 1927.

A Diego, por tanto, en el reparto correspondiente, se le adjudicó —o se adjudicó él mismo— una *Antología poética en honor de Góngora*, que, en efecto, fue uno de los pocos libros que llegaron a publicarse de los proyectados, y que, reeditado en 1979, constituye una deliciosa joya bibliográfica que todavía se puede considerar el único instrumento para conocer a muchos poetas culteranos olvidados “desde Lope de Vega a Rubén Darío”, tal como se anuncia en el subtítulo de la *Antología*.

La devoción de Gerardo Diego por Góngora es anterior. En 1924 ya había publicado un revelador artículo en la *Revista de Occidente* (la misma que en su biblioteca paralela publicaría en 1927 la *Antología* de culteranos) con el título de “Un escorzo de Góngora”, en el que ponía en conexión los entusiasmos gongorinos del XVII con los revolucionarios impulsos modernistas, porque la recuperación de Góngora comienza en el simbolismo

francés con Verlaine. Entre una y otra fecha, entre el XVII y 1900, quedan la incomprensión y el olvido de dos siglos completos, el XVIII y el XIX. Como escribe el poeta de Santander, “con el *noviecientos* Góngora es rehabilitado por obra, claro es, de los poetas, no de los eruditos.”

Comienza en 1927, por tanto, un camino que se ofrecía polémico y apasionado, y no es raro leer en artículos de Gerardo Diego de esos años gritos de combate arengando al grupo de leales, en el que pronto figurarían Salinas, Guillén, García Lorca, Aleixandre y Alberti, que formó parte del grupo organizador como Secretario de la comisión que habría de llevar a cabo el homenaje. Algo que es menos conocido, y que casi nunca se recuerda en la relación Góngora-poetas del 27, es que Jorge Guillén realizó su tesis doctoral sobre Góngora, en concreto con el título *Notas para una edición crítica de Góngora*. A ello se alude en el que quizá es el texto más conocido de todos los que produjo el poeta de Santander con motivo del centenario, una epístola, en tercetos encadenados, que aparece en el número 2 de *Verso y Prosa*, dedicada “A Rafael Alberti”, en la que insta a su amigo a convocar a todos los comprometidos a celebrar el centenario de Góngora: “Insiste, estrecha, apremia y si rehusa / alguno, o ya vencido o pudoroso / vuélvele tú a la fe con frente ilusa”. El resto de los poemas escritos este año por Gerardo Diego, así como cartas conservadas y todos sus documentos escritos, los precedió con un lema inexcusado y permanente: “Góngora, 1927”.

En esta lucha, Gerardo Diego no estaba solo, y los del 27 fueron aquel año más grupo o generación que nunca. García Lorca, en una conferencia tantas veces recordada sobre “La imagen poética en Góngora”, representa bien lo que fue un deseo de renovar la lengua poética española, sobre la base de los hallazgos gongorinos. Las actitudes de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Rafael Alberti y otros confirman, con su nueva creación de la escritura poética, la novedad de estos proyectos. Por eso a Góngora lo reivindicaron los poetas y no los eruditos: Por eso, su máximo estudioso durante muchos años, Dámaso Alonso, será a la vez extraordinario poeta y renovador, también, más adelante, de nuestra poesía. “Mientras todos piden pan —escribe García Lorca sobre Góngora en 1927— él pedía la piedra preciosa. Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética.”

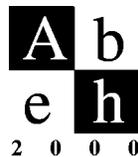
Gerardo Diego fue el espíritu y la letra de este movimiento reivindicativo, que llegó a tener, para gozo de los que ahora nos aproximamos a esta historia, una faceta desmelenada y llena de buen humor en la crónica, hecha por el propio Gerardo, en su revista deslenguada *Lola*, el suplemento sin límites de la pulcra y distinguida *Carmen*. Releer hoy, después de tantos años, los dos primeros números de *Lola*, que contienen la continuada crónica de aquel centenario, de aquel 1927, se constituye en una de las más divertidas experiencias al observar el atrevimiento que las gambetas, morisquetas y cuchufletas de los jóvenes gongorinos (son palabras de Azorín de una carta de aquellas fechas) llegaron a alcanzar, y cómo aquellos bisoños leales no dejaron títere con cabeza.

## Bibliografía

- ALBERTI, Rafael, 1988, *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza.
- Alonso, Dámaso, 1969, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- Asún, Raquel, 1986, «1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León», en *Studia in honorem Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, I, pp. 201-234.
- Delgado, Juan-Canelo, Pureza (eds.), 1996, *Gerardo Diego y la poesía española del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- Ciplijauskaitė, Biruté, 1994, «Lectura de *Polifemo* en “Salvación de la primavera” de Jorge Guillén», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 231-238.
- Ciplijauskaitė, Biruté, 1998, «Un comentarista moderno: Jorge Guillén y su contexto», en *Da Góngora a Góngora*, edición de Giulia Poggi, Verona, Edizioni ETS, pp. 253-269.
- Dehennin, Elsa, 1962, *La résurgence de Góngora et la Génération poétique de 1927*, París, Didier.
- Dehennin, Elsa, 1990, «El resurgimiento de Góngora y la Generación del 27 —revisitado—», en *Palabras del 27*, 4, pp. 23-26.
- Díaz de Castro, Francisco J., 1998, «Gongorismo y neopopularismo», en *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación. Sevilla 1927-1997*, edición de Rafael de Cózar, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 193-224.
- Diego, Gerardo, 1984, «Escorzo de Góngora. Nuevo escorzo de Góngora», en *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar.
- Diego, Gerardo (ed.), 1977, *Carmen. Revista chica de poesía española. Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, Madrid, Turner.
- Diego, Gerardo, 1989, *Obras completas. Poesía*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, 1989, *Panorama crítico sobre la generación del 27*, Madrid, Castalia, Literatura y Sociedad.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, 1998, «García Lorca en 1927: neotradicionalismo, neobarroquismo», en Congreso Internacional *Federico García Lorca clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Universidad de Granada.
- Florit Durán, Francisco, 1994, «Guillén y su *Homenaje* a los clásicos del Siglo de Oro», en *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Obra Cultural de CajaMurcia, pp. 175-190.
- Florit Durán, Francisco, 1999, «Doce reseñas de Dámaso Alonso (1926-1932): amistad y filología», en *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Obra Cultural de CajaMurcia, pp. 313-329.
- García-Posada, Miguel (ed.), 1988, *Federico García Lorca, Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia.
- Garrison, David, 1995, «José Bergamín y la poesía del Siglo de Oro», en *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición de Nigel Dennis, Lleida, Pagès-Universitat de Lleida, pp. 31-44.

- Londero, Renata, 1995, «José Bergamín y la sátira antiurbana barroca. En torno a “Tres sonetos a un Madrid viejo y verde (1561-1961)», en *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición de Nigel Dennis, Lleida, Pagès-Universitat de Lleida, pp. 17-30.
- Pérez Bazo, Javier, 1999, «Agudeza y concepto en la “Soledad insegura” de Federico García Lorca», en *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Obra Cultural de CajaMurcia, pp. 181-203.
- Sánchez Robayna, Andrés, 1993, «Introducción», en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, pp. 9-19.
- Sánchez Vidal, Agustín, 1995, «Góngora, Buñuel, the Spanish Avant-garde and the Centenary of Goya's Death», en *The Spanish Avant-garde*, Manchester, edición de Derek Harris, Manchester University Press, pp. 37-45.
- Sobejano, Gonzalo, 1994, «Los dos Luises: Góngora en Cernuda», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 1145-1156.

Francisco Javier Díez de Revenga  
*Universidade de Murcia*



# La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable*. Homenaje a Carmen Martín Gaité (1925-2000)

Lola Josa

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas.

María Zambrano, *La confesión: género literario*.

Cuando por fin la necesidad de verse, de reencontrarse cara a cara, se ha apoderado de Sofía y Mariana (después de veinticuatro días de haberse estado escribiendo la una para la otra), unas horas antes del encuentro, y tras haber hablado por teléfono y enterarse de que ambas han escrito “cuadernos” —Sofía— y “cartas sin enviar” —Mariana—, a ésta última le asalta la emoción del intercambio. Y por ahí deriva a pensar que, entre lo que ha de traer Sofía y lo que ella ya tiene, debería salir “una novela estupenda a poco que la ordenáramos, o incluso sin ordenar.”<sup>1</sup> Mariana está segura de que hablan “de las mismas cosas en más de una ocasión y con un tratamiento diferente” (p. 339). Contar la misma

---

<sup>1</sup> Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable*, p. 339. Citaré siempre por esta edición.

historia desde el punto de vista de diferentes “testigos” le resulta interesantísimo: las versiones múltiples.

Gérard Genette (1989: 245), al ejemplificar el relato de focalización interna múltiple —“como en las novelas epistolares, en que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes epistológrafos”—, recurre a la película *Rashomon*. No es casual que Mariana también remita a esta película a la hora de pensar en la focalización de la novela resultante de sus cartas y los ejercicios de redacción de Sofía. Ambas amigas, autoras ficticias de *Nubosidad variable*, vienen a encarnar lo que Carmen Martín Gaité expuso como breve reflexión en *El cuento de nunca acabar*, acerca de las “versiones múltiples”: sobre un suceso o sobre una persona no hay que “rechazar los datos nuevos ni admitirlos como una esponja que borre los tuyos. Entre todos se va componiendo el rompecabezas.” (1988: 265) Anteriormente, en *El cuarto de atrás*, el narrador-personaje cuyo nombre empieza por C. —Carmen, sin lugar a dudas— dice (1992b: 167):

lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos, [...] cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos.<sup>2</sup>

La cita de Natalia Ginzburg que encabeza la novela que tratamos también nos manifiesta que, cada vez que esta autora ha escrito novelas, se ha encontrado que entre sus manos tenía:

‘añicos de espejo’, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca. [...] Esta vez, ya desde el principio no esperaba nada. El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible.<sup>5</sup>

La identificación de Carmen Martín Gaité con esta escritora es evidente.

Pero tengamos presente que Sofía es la máscara de ficción —autor implícito— a través de la cual Martín Gaité se expresa. No olvidemos que el *collage* de la portada del libro es “*collage* de la autora” y que se titula «Petición de socorro», epígrafe del capítulo XVI en el cual Mariana expresa su emoción ante la futura novela de versiones múltiples, y, precisamente, en la novela quien realiza *collages* es Sofía, a la que Mariana otorga prioridad de criterio en la composición literaria. En «A vueltas con el tiempo», contestación a la única carta que recibe de Mariana y que, por ello, la inicia en estilo epistolar, Sofía dice que su “cuaderno de deberes” “va en plan de añicos de espejo.” A continuación pasa a justificar esta técnica narrativa:

---

<sup>2</sup> Carmen Martín Gaité, «Homenaje a Natalia Ginzburg», en *Agua pasada*, pp. 348-351

la historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y de cuerpo entero. [...] Se merece otro tratamiento, que iré inventando, porque más que contarla quiero [...] proyectar la perplejidad que me produce sus fisuras, sus quiebras y sus *trompe l'œil*. Usaré la técnica del *collage* y un cierto vaivén en la cronología.(pp. 152-153)

De este modo, para refrescar la memoria y poder componer ese *collage*, recurrirá a diferentes elementos: varias cartas de amor y de ruptura, retazos de un diario y unos apuntes tomados de una conversación. Éste es un ejemplo bien claro de esta técnica que toma elementos ya existentes, los cuales, a lo largo de la historia, se nos han ido ofreciendo, tanto por parte de Sofía como por parte de Mariana, para integrarlos en una creación nueva, para producir una totalidad original en la que se manifiestan rupturas relacionadas por analogías emocionales entre el narrador —Sofía o Mariana— y el narratario —Mariana o Sofía—; entre el autor y el lector. De esta manera, la estructura de la novela queda determinada por esta técnica narrativa, y la alternancia de cartas-ejercicios de redacción equivaldría a esas rupturas relacionadas por analogía. Determinación derivada de la concepción que tienen Martín Gaité, y Sofía, de “componer, fragmentariamente, el rompecabezas de la historia.” (1988: 247-248) Ya en el capítulo III encontramos a una Sofía que recurre a los *collages* para reconstruir vivencias, pues ya que no somos un solo ser, “tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible.” (1992b: 167) Argumento que utilizará para reprochar a Soledad su defecto profesional, como historiadora, de fechar continuamente la experiencia.

Sofía no pretende que sus historias sean perfectamente inteligibles e inocuas. El desorden es huella de vida y la vida está hecha de añicos de espejo, aunque “en cada añico se puede uno mirar” (p. 31). Desde que el 28 de abril empezó a escribir no le salen, según ella:

más que cuentos incompletos, todo son cachitos, y los voy uniendo como puedo, pero quedan cachitos para dar y tomar, vivos y coleando, empujándose para entrar en el argumento.

Todo le estalla en mil añicos, en los que “se espejan nuevos fragmentos de vida: historias despedazadas” (p. 305).

Si la técnica narrativa del intercambio de cartas entre varios personajes de una novela alcanzó un amplio desarrollo en el siglo XVIII, también, hasta este siglo, la aspiración del hombre por la cultura es conocer y aceptar unas verdades absolutas presentadas en bloque, externas al hombre. Sin embargo, con la Modernidad, ya ha de buscar esta verdad dentro de él, hallando no una verdad sólida, sino desmenuzada. La imagen del espejo servirá para representar este cambio conceptual: hasta el Siglo de las Luces, la verdad es un espejo único y entero — sólo a Dios se le veía repartido, aunque íntegramente, en cada sagrada forma con la que comulgaba el fiel—. A partir de Goethe, la verdad comienza a verse fragmentada: el espejo se ha roto. Y cada trocito nos permite ver trocitos de verdad; y cuantos más trocitos, más nos aproximamos a ella. Así, comprendemos la importancia de los cachitos de espejo como reflejos de nuestra verdad interior. Evidentemente, Martín Gaité plasma esta concepción estética encarnándola en Sofía.

Para poder proyectar la perplejidad de los *trompe l'œil* —“vivencias de irrealidad” —, Sofía recurre a la forma narrativa más mimética, la forma narrativa de “escenas”, facilitando de esta manera la identificación del lector con el protagonista, con ella. No marca tanto la distancia temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, pues crea, así, la ilusión de que la acción se está produciendo. Si es necesario, hasta “congela la imagen” para indicarle al actor personaje —ella misma— cuál debe ser su mejor actuación; tras las indicaciones: “¡Acción!” (p.245). Esto es comprensible teniendo en cuenta la psicología de Sofía. Mariana, en cambio, tiende más a volver hacia atrás a partir del presente, a ser retrospectiva, percibiendo la acción como ya sucedida. Si su amiga crea la ilusión de la presencia y la inmediatez, Mariana no, aparece alejada en el tiempo, como narradora extradiegética-homodiegética. No facilita nuestra identificación con ella, ya que pretende crear distancia temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo del narrador. Sofía con el predominio del discurso imitado pretende dar “más juego” al narratorio; pretende mostrarle. Si a Mariana le cuesta meter las imágenes fragmentarias y descabaladas en su relato —ella misma así lo dice—, Sofía confiesa (haciendo un paréntesis en su técnica del *collage*, en la única contestación a la única carta recibida de Mariana) que el estilo epistolar es “el único que me sirve para el reproche” (p. 159). Sin lugar a dudas está aludiendo a la intención que su amiga manifiesta en sus cartas, por el rencor hacia su relación con Guillermo. Y no deja de ser curioso que, desde que Mariana reconoce que sólo la ceguera y la soberbia le hicieron pensar que tanto Sofía como Guillermo necesitaban de su absolución —capítulo VI—, ya no vuelve a poner referencias de lugar ni de fecha en sus cartas, pues ya no piensa en enviárselas. En la del capítulo XIV concluye así: “Yo no estoy haciendo más que copiar descaradamente el sistema que tú empleas.”

Ya sabemos que estas formas del discurso son difícilmente separables; pero estamos hablando de predominios. Mariana se inicia con discurso narrativizado y transpuesto, pero conforme va alejándose de esa “retahíla egocéntrica sin otra finalidad que la de explorar un proceso de deterioro gradual” (p. 357); o sea, conforme su debate con la “doctora León” va cediendo terreno a Mariana y, por ello, necesitando más a Sofía, retornando progresivamente, a través de la escritura, a ese mundo del que se alejó, refugiándose en la psiquiatría, empieza a adentrarse en un estilo más próximo al de Sofía: “llevo varias horas escribiendo en plan ‘ejercicio de redacción’, lo mismo que te receté a ti” (p. 314). En el capítulo XIV, por ejemplo, ya mezcla distintos elementos compositivos, “en plan *collage*”, como su historia de la vivencia en el hotel de Puerto Real, una conversación con Josefina Carreras, la imaginaria carta para Daniel Rueda y lo de Manuel Reina. Incluso hay un momento en que Mariana se revela a su *alter ego*, la doctora León, impulsada por la evocación de las palabras de Sofía:

pero recuerda que no hay una sola verdad, sino muchas. Que cada instante está plagado de átomos que lo refractan en mil sensaciones posibles. (p. 131)

He aquí un discurso interior restituido en el que, como en una escena, como en una comedia, Mariana se representa a sí misma para desdramatizar esa pugna que tiene entabla-

da con su propia conciencia: o dejarse llevar por el sentir que ese mundo de evocaciones le produce o permanecer en el raciocinio de una psiquiatra que en todo momento debe controlar sus pensamientos. Acaba triunfando Mariana que, refugiada en su “territorio”, en su escritura, —“un territorio que defino al elegirlo, a medida que lo palpo y lo exploro, lo cual supone explorarme a mí misma. [...] Porque ese territorio [...] es la escritura misma” (p. 130)—, reconcentrada en sí misma comprende el goce de la evocación y la contemplación. Para ello sólo le queda partir hacia el pasado y recrearse en las descripciones de las imágenes y vivencias no debidamente atendidas en su momento: cuando de joven a Mariana se le ocurrió exclamar que quería ser mayor, Sofía le señaló:

sin hablar un grupo de nubes doradas [...]. Que me acariciase con el aire, que estaba lleno de ángeles. Cuántos años han pasado hasta poderte obedecer. (p. 131)

Como Ramalho Ortigao y Eça de Queiroz, reaccionan contra un estancamiento del entorno —en ellos nacional, en ellas personal—, escribiendo; y también como ellos, hay uno que admira más al otro por sus capacidades literarias que acertarán a perfilar la obra que escriben entre los dos. El paralelismo que se establece es entre Mariana y Ramalho, entre Eça y Sofía. Quien da la pista es el que más admira, Mariana: “con veleidades de ser para ti lo que fue Ramalho Ortigao para Eça de Queiroz en aquello de *El misterio de la carretera de Sintra*” (p. 340), novela policíaca, género al que ambas son asiduas lectoras. Además, como ellos, que fueron publicando su novela en el diario, la primera entrega iba acompañada de una nota de la Redacción en donde se prometía seguir: Sofía-narrador, en su primer ejercicio de redacción, promete continuar, aunque no sabe por dónde; también lo hace Mariana tras haber narrado cómo decidió volver a ver Manolo Reina: “Continuará, Sofía, aunque no sé por dónde” (p. 275).

Acerca de todo esto cabe añadir otro pilar fundamental que sostiene la estructura narrativa y la historia de *Nubosidad variable*: la necesidad consciente de un interlocutor (1992c: 8).

toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reduce, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor.

Búsqueda de un interlocutor que no sea un mero receptor pasivo del mensaje narrativo, sino que sea partícipe de la narración que se le brinda, seguida “con interés por el presunto lector de [estas cartas], una personalidad desdibujada cuyo nombre, Sofía, coincide con el tuyo” (p. 324). El interlocutor, oyente o narratario, aparece, según Martín Gaité, siempre y cuando se haya imaginado antes cómo nos gustaría que nos escuchara y de haber dotado “atributos ideales” a ese destinatario del mensaje, “a inventarlo”: “Aprendamos [...] a desdoblarnos.” (1998: 118) Al respecto, Roland Barthes, evocado por Mariana, dice (Barthes, 1974: 11):

es preciso que yo busque a ese lector (que lo “rastree”) *sin saber dónde está*. Se crea entonces un espacio de goce. No es la “persona” de otro lo que necesito, es el espacio:

la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del goce: que las cartas no estén echadas, sino que haya juego todavía.

A lo largo de la novela, el papel del interlocutor-narratorio queda muy resaltado por ambas; sus “escrituras” mismas son un ejemplo. Sin la motivación —que Mariana activa el día 27 de abril cuando se encuentran—, de que tarde o temprano se van a entregar lo escrito, de que se escribe para el otro, no se podría entender la andadura narrativa de las dos narradoras-personajes. Las historias despedazadas de Sofía sólo tendrán un “final un poco feliz” cuando pueda entregárselas algún día a alguien que sonría entre lágrimas al recibirlas, a Mariana.

Cuando Jean Rousset habla de las formas epistolares y se refiere a la idea de policromía, la caracteriza por su variedad de estilos, por la voz múltiple. En *Nubosidad variable*, conforme avanzamos en su lectura, llega un momento en que fácilmente identificamos a Sofía o a Mariana. El estilo de las cartas-ejercicios de redacción son un elemento de identificación del personaje. Como ya hemos resaltado más arriba, es muy significativo que al final de la novela, Mariana acabe escribiendo con el estilo de Sofía. Mariana, una vez logra comprender a Sofía en su relación con Guillermo, se libra de ese muro que propició su separación y que acabó con la simbiosis, gracias a la cual crecieron como “compañeras del alma”: “Fue allí donde te hablé por primera vez de Guillermo[...], donde empezamos a ser dos y no una, a crecer” (p. 59). En el epílogo, del que luego hablaremos, se nos informa de que ambas vuelven a ser una al reintegrar sus escritos (sus dos escrituras que se identifican con cada una de ellas, respectivamente) en una novela. Si de jóvenes les gustaba —sobre todo a Sofía, que solía ser el autor-narrador de los cuentos, el “Per Abat”— “fabular” situaciones de futuro y un “tema recurrente en esas historias era el de nuestro reencuentro cuando fuéramos mayores, después de haber estado largo tiempo separadas por circunstancias de la vida” (p. 58) —circunstancias argumentadas en la novela—, ahora, con el reencuentro se han visto volcadas a “fabular” sus pasados pero por separado, sin dejar de contarse mutuamente los cuentos, pues ambas son interlocutores —narratorios intradieгéticos— y de nuevo unidas por la fabulación (la novela que crean), quedando así el círculo cerrado.

Rousset resalta el hecho de que uno de los temas de esta clase de novelas está sugerido desde el inicio: el reencuentro de la inocencia —Sofía— y la racionalidad —Mariana—; la confrontación de una víctima y el culpable: bajo el criterio de Mariana, Sofía es culpable por su relación con Guillermo, hasta que por fin se da cuenta de lo absurdo de esa postura: “Estaba escrito que os encontraríais y os amaríais.” Este comentario da luz también a las frecuentes referencias a *Cumbres borrascosas* —título con el que *Nubosidad variable* guarda relación—: no gratuitamente el marido de Sofía se llama Eduardo, pues Mariana compara a su amiga con Catherine, y a Guillermo con Heathcliff, quienes nunca “necesitaron [...] que los perdonara el mesurado Linton” (p. 109). Mariana, a su vez, queda equiparada a Eduardo. Con la focalización interna múltiple, la multiplicación de interlocutores produce un significado profundo del universo novelesco. Rousset declara que éste se presenta como una red de relaciones

complejas, fragmentarias, un mundo lleno de añicos de espejo, según Carmen y Sofía. El mundo como un tejido de relaciones que se diversifican y se entremezclan. “La multiplicación de personajes entraña la multiplicidad de puntos de vista y de aclaramientos.” (Rousset, 1986: 85) La diferencia de las condiciones vitales —Mariana es soltera, sin hijos, profesionalmente considerada, en contraste con Sofía, mujer casada, con tres hijos, sin dedicación profesional que le arranque del tedio cotidiano, excepto sus “vivencias de irrealidad”—, produce una continua variación de óptica que permite siempre resultados nuevos e interesantes. Con este planteamiento novelístico se edifica una estructura de “movilidad”, según Rousset, en la que la nota dominante es el entrecruzamiento de líneas, la fragmentación del discurso, el *collage*; las rupturas del tono, el continuo desplazamiento del punto de vista. El tiempo se desarticula y se mueve irregularmente: prolepsis, analepsis, planos paralelos; progresión en línea recta, aunque triunfa la línea serpenteante. Este estilo narrativo permite aprehender el despertar de la sensibilidad de unos personajes que se nos describen, y los caprichos de su emoción.

Sofía y Mariana se nos presentan como narradoras intradiegéticas-homodiegéticas generalmente, aunque, Mariana, propensa a la retrospectión, en oposición al discurso imitado de Sofía, sitúa el foco en el pasado y su voz en el presente (narrador extradiegético-homodiegético). En «Persistencia de la memoria» se da una alteración de la perspectiva, una paralepsis, pues es la madre de Sofía que, desde los sueños de su hija, recorre los umbrales de la habitación donde duerme, y nos informa, a partir de su conciencia, de lo que Sofía había narrado desde su perspectiva personal. En este caso, Sofía como narradora, pues no olvidemos que es ella quien lo escribe, se sitúa en un nivel metadiegético, y digamos que, esencialmente, con una función temática explicativa.

Ambas narradoras ejercen de manera destacada la función de dirección, ya que hay una conciencia directa que alude a la organización interna de la narración, y la función de comunicación —ya hemos hablado de la orientación constante, y su repercusión estructural, hacia el interlocutor—. En el epílogo se da otra alteración de perspectiva, una paralipsis, puesto que al pasar de focalización interna a narración con focalización externa se nos omite la información que, desde el nivel diegético, Sofía y Mariana nos daban. Ahora, un narrador heterodiegético, testigo de la escena, y sin participar en ella, nos describe lo que ve. A través del discurso imitado, de la reproducción del diálogo que entablan Rafael Heredia y su sobrino, nos enteramos del tiempo —tres días— que Mariana y Sofía llevan reuniéndose en el bar para trabajar su novela, y de lo más importante de todo: que hasta ellas mismas dan título a ésta:

la tinta se había desteñido sobre una de las palabras en letra mayúscula. No eran más que dos. La primera, NUBOSIDAD, casi no se leía. (p. 391)

Si el epílogo tiene por función exponer brevemente una situación posterior al desenlace (una situación estable), el nuestro nos presenta a Mariana y a Sofía tres días después de que sus escrituras cesasen, por esta razón se debe recurrir a la focalización externa. En éste,

también, se conjugan las diferentes expectativas que las dos amigas manifestaron en sus narraciones: un final feliz para los cuentos de Sofía, que consistiría en poderse los entregar a Mariana para que los leyera; que de las cartas y de los ejercicios de redacción surgiera una novela de “versiones” múltiples, y reencontrarse, tras largo tiempo de separación, tal como en sus “fabulaciones de futuro” solían argumentar.

\*

\* \*

Una vez finalizada la lectura, te recorre la emoción por haber creído leer la novela de Sofía y Mariana...; por el círculo ficticio en el que Carmen Martín Gaité te ha implicado, ya que consigue la “imprevisión del goce”, y, asimismo, que el juego continúe. Se agradece muy profundamente que un escritor piense en ti como el interlocutor imaginado, que te seduzca con su buen narrar, con el simple contar las cosas bien y “sin perder el hilo”, a lo que tanto alude nuestra escritora en sus ensayos. Y es que, como ella nos diría, “en cualquier caso de nuevo empeño literario, encontramos juego en su raíz” (1992c: 29).

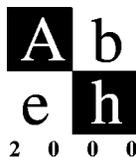
La vida hecha palabra,[...] el único instrumento que tenemos. Y, aunque de carácter tan diferente a aquello sobre lo que opera, a la larga inyecta vida en la vida —otra clase de vida—, la rectifica y nos salva de su ahogo. (1988: 31)

Gracias por tu arte legado, Carmen Martín Gaité. En la memoria, siempre.

## Bibliografía

- Barthes, Roland, 1974, *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal, 1989, *La novela*, Barcelona, Ariel.
- Genette, Gérard, 1989, *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- , 1989, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- Martín Gaité, Carmen, 1988, *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama.
- , 1992, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- , 1992, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino.
- , 1992, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino.
- , 1993, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama.
- , 1996, *Retahílas*, Comentado por Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Ediciones Destino.
- Rousset, Jean, 1986, *Forme et signification*, Paris, José Corti (11ª reimp.).
- Sotelo Vázquez, Adolfo, 1990, *Glosario de teoría de la narrativa*, Barcelona, PPU.
- Sulla, Enric (ed.), 1989, *Poètica de la narració*, Barcelona, Empúries.

Lola Josa  
*Universidad de La Rioja*





## **Ocho novelistas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX: reflexiones acerca una nueva estética narrativa**

Luz María P. da Silva

**E**n Brasil, dentro de los programas de estudio de Letras en el ámbito académico, pocas veces se encontrará la propuesta de analizar y comparar autores brasileños con autores del mundo hispánico. Mucho menos aún, hacer una selección exclusiva de mujeres autoras de ficción.

En estos momentos, con la aproximación entre los países hispanohablantes y Brasil, ya no se puede hablar de desinterés o de indiferencia. Basta ver el aumento explosivo de la demanda de profesores de castellano para hablantes de portugués. Pero aprender sólo la lengua no es suficiente. Con ello, sin duda, nace una creciente curiosidad o necesidad de conocerse y de identificarse culturalmente. Pero, paralelamente, se yerguen unas fronteras infranqueables cuando el alumno o el profesor brasileño quieren adquirir libros en español.

Octavio Paz, en su visita al Itamaraty —Ministerio de Relaciones Exteriores brasileño—, hace ya más de 10 años, comentó la lamentable situación de penuria y desinformación que se notaba entre las diversas culturas —tan ricas y diversas— de los pueblos iberoamericanos. En aquel entonces, cuando fue preguntado al respecto, su intervención fue muy optimista, si se considera que no consiguió evaluar las dificultades que hasta ahora, y a pesar del Mercosur, se interponen en la soñada integración cultural. Institucionalmente, no hay, siquiera, salidas a corto plazo, a pesar de los tan alabados medios tecnológicos. La aproximación literaria, el intercambio académico de ideas, todavía deja mucho que desear.

Así, por más paradójico que pueda parecer, en la Universidad de Brasilia, la institución de enseñanza superior más prestigiada en muchas áreas, no sólo por estar en la Capital y rodeada de embajadas, asesores culturales, etc., se reflejan también esos problemas. La aproximación académica con el mundo hispánico es muy pobre y depende más, o casi exclusivamente, de la iniciativa particular del interesado.

Al proponerse un acercamiento entre lo brasileño y lo hispánico, este trabajo indaga quiénes son, cómo escriben, qué cuentan, qué lazos en común hay entre dos autoras brasileñas, Lygia Fagundes Telles y Clarice Lispector —muy estudiadas también fuera de Brasil— y un grupo de escritoras<sup>1</sup> de Uruguay, Argentina, Chile y México que publicaron obras en los cinco primeros decenios de este siglo. Unas todavía están vivas, algunos nombres suenan, por lecturas paralelas. Pero no existe ninguna obra de las hispánicas en la Biblioteca de la Universidad de Brasilia, ni siquiera traducidas. Sólo se sabe que en sus países de origen fueron y siguen siendo muy leídas y que son de referencia en los manuales de Literatura Hispanoamericana.

Todas ellas son mujeres pertenecientes y relacionadas con la alta burguesía de sus países y, por consiguiente, tuvieron la oportunidad de vivir y estudiar en el extranjero —Londres, París, Madrid— y formaron parte de grupos de intelectuales y artísticos europeos e hispanoamericanos que investigaban y producían obras vinculadas a las corrientes estéticas en boga en la Europa de los 30 y 40.

Al trazar algunas líneas de aproximación y comparación frente al conjunto de las obras citadas, compuesta más específicamente por narraciones breves, cuentos en forma de cartas, relatos, testimonios, fragmentos biográficos, subgéneros hasta aquí desprestigiados por la crítica, asunto que hace correr mucha tinta desde la década de los 70, más que nada en universidades francesas y norteamericanas, se pueden extraer algunas características presentes, con más o menos fuerza, en todas ellas.

Se observa, por ejemplo, que ninguna novelista ubica, relaciona o menciona su identidad latinoamericana, periférica y subdesarrollada. Tampoco aparece ningún personaje que declare pertenecer a un país hispánico o que de alguna forma se identifique como hispánica: sólo la lengua lo revela.

Además, ninguna se ocupa de los cánones estéticos seguidos en su época (aunque los conozcan, como mencioné antes), por toda una importante generación de escritores de la

---

<sup>1</sup> Silvina Ocampo (Argentina 1903-33): *La red. Autobiografía de Irene* (1948); *El sótano. La furia* (1959); *Carta bajo la cama. Las invitadas* (1961). María Luisa Bombal (Chile, 1910-80): *La última niebla* (1943); «El árbol». (en revista *Sur*, set. 1939). Leonora Carrington (Inglaterra / México, 1917): *Vuela, paloma* (publicado por primera vez en *Pigeon*, Vole, 1986); *La dama oval. (La Dame Ovale, 1939). Fragmentos de Memorias de Abajo. (Down Below, 1940).* Clarice Lispector (Ucrania /Brasil , 1920-77): *Mistério em São Cristovão y Amor (Lacos de Família: contos, 1960). Miss Allgrave y Onde estivestes de noite (Coletânea A Via Crucis do Corpo, 1974).* Lygia Fagundes Telles (Brasil, 1923): *Apenas um saxofone (Antes do baile verde, 1970).* *As formigas y Tigrela (Seminário dos Ratos, 1977).* Olga Orozco (Argentina 1920-99): *Las enanas (La oscuridad es otro sol, 1967). Cosas de duendes (También la luz es un abismo, 1995).* Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-72): *Fragmentos de La condesa sangrienta (1971) y de Textos de sombra y últimos poemas (1982), y finalmente, Marosa di Giorgio (Uruguay): Fragmentos de: Los papeles salvajes y Camino de las perdrerías: relatos eróticos (1997).*

literatura realista, neorealista, costumbrista, producida en sus propios países en tono de denuncia social frente a estructuras injustas. No aparecen caracterizadas etnias, grupos sociales discriminados ni el problema del mestizaje.

Igualmente descartan o no le dan espacio a la mujer ideal. No hay ningún personaje femenino con las características consagradas por las hipócritas costumbres, moralidad y ética de la sociedad burguesa.

Otra semejanza importante es que hay una fusión de asuntos e intereses narrativos en una identidad muy semejante entre las ocho narradoras.

Es decir coinciden, unánimemente, en crear un nuevo espacio narrativo. Y es, sin duda, algo que nace de la propia intuición femenina, porque el desconocimiento recíproco, de hecho, entre las escritoras brasileñas e hispánicas es indudable. Se observa que, cuando la voz narradora se identifica como sujeto femenino, en todas ellas, no es un simple yo, mujer individual, sino un yo que tiene mucho en común con las formas de sentir y de ver el mundo de otros *yos* femeninos. En el fondo, hay como una coherencia tácita: los personajes narradores, todos femeninos, o las propias protagonistas, buscan en ellas una relación y definición de su existencia, diferente por subjetiva, en la descripción del detalle de una versión más, de una realidad que se ve pero que se quiere otra; la conciencia de ser mujer capta y vislumbra lo antes no fabulado. Hay una identidad implícita que el lector puede observar entre los cuentos: el mundo de la desdichada narradora de *El árbol* de María Luisa Bombal, y el de Laura, la indefensa y aturdida narradora de *Las enanas*, sumado al misterio que no se resuelve y que aumenta el pavor de la narradora en *As formigas* de Lygia.

Las novelistas ignoran dogmas que repriman contar un drama interno concreto, pero hasta allí silenciado. Por ejemplo, la locura que domina a la narradora de *Memorias de abajo* de Leonora Carrington y otro tipo de locura en la que se encuentra la narradora de *Onde estivestes de noite* de Clarice, ya no es un tema extraño ni imposible: es tan real, que es vivida, expresada, narrada, sin medias palabras. Es escalofriante la lectura de *Memorias de Abajo*, un texto doloroso que surge de la escritura de una loca indefensa y que dentro del manicomio, en algunos momentos, supera la angustia de la dominación masculina, la tortura y la violencia: lo único con lo que realmente cuenta es con una sábana para cubrirse, hojas y lápiz para escribir.

Además, el detalle adquiere una importancia nueva en la perspectiva de las narradoras; ellas sorprenden, porque valoran el fragmento de un objeto y el fragmento de un instante como fragmentos de la realidad. Valen por sí mismos, porque existen, por minúsculos que sean: Silvina Ocampo los trabaja en *La red* y *El sótano*, y Clarice en *Mistério em São Cristovão*.

También la valoración del elemento onírico, como parte concreta de la existencia, llama la atención por ser un motivo que la mayoría de las narradoras introduce con mucha naturalidad.

Lo onírico, como elemento que no se separa de lo racional, así como lo que se convenció en denominar de surreal, abren espacio a lo desconocido, a lo cambiante, a lo que se desfigura, se deshace y se desplaza o se amalgama, mediante mutaciones sorprendentes mágicas y fantásticas. Por ejemplo, la protagonista de *Vuela, paloma* cuenta en su relato autobiográfico cómo, al pintar, crea figuras que se encarnan, se esfuman o se reflejan en otras. En *Los papeles salvajes*,

Marosa di Giorgio narra su vida como una sucesión de metamorfosis. Dependiendo de la interpretación que haga el lector, las tomará como sorprendentes o como muy normales para el calidoscopio que se presenta. Parece que las autoras quieren decir que el ser humano es un elemento más de la naturaleza y que el cambio o la transformación no son tan imposibles.

Las narradoras, a partir de escenarios concretos y reales (con excepción, tal vez, de *Onde estivestes de noite* —porque se desarrolla en un espacio onírico, versión de un posible infierno— y de los textos de Pizarnik, que nos llevan deliberadamente al siglo XVI, en insospechables historias de espanto, tortura y sexo, además de *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio, ¿nuevo género de autobiografía – fragmentos/ pesadilla?) y en contextos domésticos reconocibles de un apacible e insignificante cotidiano, introducen al lector en lo que pasa en su casa o en la de otros, dentro del cuarto o en la cocina, en la calle, cuando una sale de compras, o en sus momentos de lucidez dentro del manicomio.

Estos espacios revelan lo que estaba invisible; los abismos psicológicos de las narradoras son novedosos, porque hasta el momento no habían sido elaborados narrativamente. Al traerlos a la luz, aunque familiares, adquieren otra dimensión que se agiganta, una dimensión misteriosa y perturbadora, hostil, amenazadora, de desprotección, de soledad y angustia. Es necesario notar, también, que la presencia del otro u otros, en vez de aliviar el sufrimiento, lo intensifica. Muchas veces, el silencio, frente a la perplejidad, rellena los espacios de lo inexplicable, lo imprevisible, lo que es casi inverosímil. Incluso, la descripción de lo real hace que se descubra lo que hasta el momento se tenía por irreal, por desconocido. Se puede afirmar que las pesadillas sucesivas —o la abrumadora realidad que se narra— les dan el ritmo a los cuentos. Y si en algunos casos la depresión está presente, no es patológica. El personaje no sucumbe en ella. La imaginación, el sueño, la fantasía, le dan vitalidad al personaje para seguir adelante.

En su realidad doméstica de señora de sociedad, como en *Apenas um saxofone*, la voz narrativa, al hacer una autocrítica demoledora, nos muestra todo lo contrario a lo previsible: el propio asco de la mujer y el rechazo por la podredumbre de la realidad consumista y consumida en la que vive.

En la vida sentimental engañosamente alimentada por un amor clandestino (*La última niebla*, *Amor*, *Tigrela*, *Misterio em São Cristovão*, *Mis Allgrave*), en el delirio de la fuga, cuerpo y pensamiento a la deriva, en su conformidad de aceptar la mediocridad cotidiana o la vida como algo definitivo o irremediable, todos los personajes buscan el lenguaje de lo sensual: la narradoras también se detienen para mostrar el detalle del ver, del color y del tacto. Se aproximan al otro para sentirse vivas, para oler, verse, imitarse. Parece que buscan algo o a alguien en qué asirse, pero no lo encuentran. Se observan y observan a los otros, pero no encuentran amparo ni aliados.

Otra constatación, común a todas, es que el hombre concreto es un ser a la vez extraño y lejano, pero ejerce en ellas un poder tirano: el machista, el marido, el hermano, el médico, son figuras que, en su mayoría, están implícitas, ya que no tienen voz. Son, casi todos (con excepción de *La última niebla*), personajes sin nombre y sin forma, pero dominan a la mujer en su silencio: “una luz blanca, aterradora, que quema de frío” (“El árbol”). Son seres presentes/ ausentes “mirarlo, sin verlo” como dice una narradora, sumergidos, indirectamente mencionados en las entrelíneas. Son símbolos del poder paternalista y machista, de la opresión y violencia cotidiana, que ocupan un dilatado, y tal vez único y hasta ahora desconocido nivel de

importancia dentro del espacio psíquico de las narradoras y en la psique de los personajes femeninos. Opuesta a la figura masculina, causante de soledad, desamor, tristeza, desolación, locura, silencio en el universo femenino, está el ser onírico, el fantasma amante, el deformado, el extraterrestre, el homosexual, enanos, duendes, tan o igualmente extraños, que invaden la realidad con su presencia y, a diferencia del hombre real, rompen el silencio con algún diálogo.

Ejemplos del silencio que impera en la pesadilla de la realidad de un mundo nada idílico, profundamente marcado por el sufrimiento de la soledad, miedo, locura, falta de raíces, duda e incertidumbre, fantasía, delirio de las muchas narradoras y personajes, los encontramos en los tres cuentos de Silvina Ocampo: el silencio se impone, porque el diálogo con los otros es una amenaza latente. En *La red* la mujer está por sucumbir y muere porque ingenuamente osó desafiar el poder superior de la naturaleza; en el *El sótano*, marginada y excluida por la pobreza, ella sólo se comunica con “roedores”. En *Carta bajo la cama*, rompe sólo ficticiamente con el silencio forzado al escribir en total soledad, vulnerabilidad, abandono y mucho miedo. La narrativa se interrumpe por la violencia que se aproxima como amenaza de muerte.

También el silencio de la pareja es preferible para la esposa al diálogo que la mata y hiere como en *La última niebla*. En *Jardín Salvaje*, el silencio de Daniela es total: ella, personaje principal, no tiene voz. Otros personajes narran indirectamente a su respecto. Su silencio, como el silencio de un mito, donde no se explican las actitudes, genera la muerte en doble.

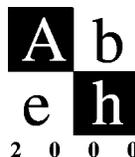
Las mujeres narradoras brasileñas e hispánicas proyectan su imagen en el espejo de la narración. La repetición cambiante de la versión de sus diversos modos de sentir y vivir, que habían permanecido invisibles y desconocidos, produce en el lector ampliaciones y reproducción de otras similares. Parece que sin saberlo, intuyen la importancia de darle protagonismo a la voz femenina que no se mantuvo callada. A partir de los 70, cuando aflora, rescatada gracias a la crítica universitaria francesa y norteamericana, muestra que está presente y consciente de su valor como conocimiento del aquí y ahora, aunque se descubra 40 años después. Sin duda, construyen una nueva versión de un discurso del ser y existir en su experiencia subjetiva y múltiple. No creen en un discurso totalizador y valoran lo individualizado, variado. Su encanto es que cada una muestra, a partir de las coincidencias aquí citadas, una forma especial de narrar. La diversidad y pluralidad, lo particular, lo parcial y el fragmento, lo transitorio, la versión y no el dogma: todas características de un discurso narrativo nuevo que lleva dentro la marca de la diferencia.

El sentir femenino capta la realidad a su manera; el modo de transmitirla compone las características de una nueva propuesta de estética narrativa. Lo que cuentan y cómo lo cuentan es el nuevo elemento que desvela el vasto mundo de la experiencia de ser mujer en los primeros cincuenta años del presente siglo. Son muchas voces brasileñas que quedan por estudiar y aproximar a las hispánicas. Entre las narradoras de esa generación, Victoria Ocampo (Argentina 1890-1919), Elena Garro (México, 1920), Rosario Castellanos (1925-1974). Además, hay una producción poética muy importante, donde Gabriela Mistral (1889-1972) ya mereció algunas aproximaciones y conocida aquí por ser Premio Nobel; Delmira Agustini (Uruguay 1886-1914), Alfonsina Storni (Argentina 1892-1938) y Norah Lange (Argentina, 1906-1972) que también es narradora.

## Bibliografía

- Brosbank Jones, Anny, s/f, «Latin American Feminist Criticism Revisited», en *Latin American Women's Writing* (ed. Anny B. Jones y Catherine Davies).
- Castro-klarén, Sara, 1991, «Introduction: Women, Self, and Writing», en *Women's Writing in Latin America: An Anthology*, Boulder: Westview Press.
- Franco, Jean, 1989, «Sentido e Sensualidade: notas sobre a formação nacional» (traducción de Cristina Cavalcanti), en *Tendencias e impasses: o feminismo como crítica da cultura*.
- , 1988, «Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo», en *Revista Casa de Las Américas*, año 29, n° 171, nov/dic.
- , «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana», en: *Hispanoamérica*, año XV
- Holanda, Heloísa Buarque de, 1993, «Introdução – Feminismo em tempos pós-modernos», en *Tendencias e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rocco, Rio de Janeiro.
- , Idem, 1994, “O que querem os dicionários?”, en *Ensaístas brasileiras*.
- Hoppe Navarro, Márcia, s/f, «O discurso feminista na América hispânica», en: *O Discurso Crítico na América Latina* (org. Tânia Franco Carvalhal), Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, Unisinos.
- Mohillo, Sylvia, 1991, «Female Textual Identities: The Strategies of Self-figuration», en *Women's Writing in Latin America: an Anthology*, Boulder: Westview Press.
- Nicholson, J. Linda, 1992, *Feminismo/posmodernismo*, Traducción de Márgara Auerbach. Feminista Ed., Buenos Aires.
- Lobo, Luiza, 1997, «El nuevo milenio y la reconstrucción del canon en la literatura latinoamericana de mujeres» (revista electrónica del NIELM/UFRJ).
- Richard, Nelly, 1993, *Masculino/Femenino*, Francisco Lopez Ed., Santiago de Chile.
- , 1990, «De la literatura de mujeres a la textualidad femenina», en *Escribir en los bordes* (comp. Carmen Berlinguer, Eliana Ortega), Santiago de Chile.

Luz María M. Pires da Silva  
Departamento de Linguas Extranjeras y Traducción  
Universidade de Brasília – UnB



## *El retablo de títeres: un teatro de vanguardia en España (1909-1937)*

Manuel Calderón Calderón

A finales del siglo XIX, los modernistas y noventayochistas arremetieron contra el teatro mercantil, realista y chabacano que aún seguiría acaparando los escenarios durante el primer tercio del siglo XX. Estas críticas no iban dirigidas tan sólo a los empresarios, ávidos de beneficios, sino también a los autores, sometidos al mal gusto de un público indiferente y mal acostumbrado y, sobre todo, a los “cómicos” faltos de cultura y de formación dramática. El divismo de los llamados “primeros actores” era, a su juicio, el responsable tanto de los vicios del público como de la suplantación del director de escena y, en algunos casos, como el de María Guerrero, hasta del mismo empresario de la compañía (Rubio, 1982; Dougherty y Vilches, 1990: 57-63, 119-189).

Supuesto que el mal gusto del público, según Valle-Inclán, estaba “corrompido con el melodrama y la comedia ñoña” (*La Esfera*, 6-3-1915), los intentos de reforma debían encaminarse a la educación de ese público, empezando por los más jóvenes. El 20 de diciembre de 1909, Benavente inauguró el *Teatro de los niños* (Bravo-Villasante, 1972: 259-271; Cervera, 1982: 265-310), en el que colaboraría, tres meses después, Valle-Inclán con *La cabeza del dragón*. En esta farsa, que parece transcurrir en una nube y cuyos personajes danzan y tienen “ojos de porcelana” y un “aire galante y hueco de maniqués”, Valle combate los convencionalismos literarios (“un poeta acaba un soneto lleno de amorosas quejas, la mayor locura sutil y lacrimosa, y tiene a la mujer en la cama con la pierna quebrada de un palo” dice el príncipe Verdemar), al tiempo que emplea los

tópicos modernistas y la ironía para provocar el rechazo ante lo cursi. Entre 1927 y 1933, Melchor Fernández Almagro expresaba, en *La Voz*, esta misma preocupación por la formación del público (García-Abad, 1996), aunque no al modo de la “puericultura” (un *prodesse* pueril y facilón) del teatro infantil al uso (Porras, 1995: 293 y 328). Por el contrario, los decorados y la escenografía de los muñecos ingenuos y primitivos de Salvador Bartolozzi (titiritero, ilustrador de cuentos y contertulio de Pombo) se inspiraban directamente en los ballets rusos (Vela, 1995); y el guiñol de García Lorca y Valle-Inclán fue un campo de experimentación de nuevas técnicas (luego trasplantadas al teatro de actores y a otros géneros extrateatrales), así como un instrumento para replantear de nuevo el hecho teatral.

En cuanto a los “cómicos” (actores mediocres “movidos sólo por la emoción” e imitadores de las viejas formas de realidad), había que sustituirlos, según había propuesto Gordon Craig, por “supermarionetas” que actuasen en un escenario integrador de otras formas artísticas y que, a la vez, crease “grandes síntesis humanas”, como intentaría Rivas Cherif, admirador de Copeau y de Lugné-Poe, directores del Vieux-Colombier, con el Teatro de la Escuela Nueva en junio de 1920; y como aún reclamaban, cuatro años más tarde, el crítico Manuel Pedroso, en el *Heraldo de Madrid*, y el propio Rivas Cherif al proponer un teatro “artístico” basado en la armonización de todos los elementos del espectáculo, en la disciplina del actor, en el trabajo del estilo por el autor y en la revelación más que en la descripción (Torre, 1967; Sánchez, 1976: 32; Dougherty y Vilches, 1990: 47, 55 y 64). En el mismo sentido hemos de valorar los intentos de Valle-Inclán: el *Cuento de abril* y sus farsas poéticas (Murcia, 1968: 250). “¿Qué mejor enseñanza para libertar el teatro de la tiranía pseudoartística —añade Rivas Cherif (1920)— que el retorno a los antiguos modos de la *Commedia dell’arte*? El guiñol infantil, la marioneta ingrávida, la improvisación; he aquí, tal vez, los elementos más asequibles para la creación de un teatro libre, desmoralizador, antinacional”. Él mismo colaboró en grupos vanguardistas como “El cántaro roto” (con el montaje de un auto para siluetas valleinclanesco, *Ligazón*, cuya escenografía diseñó Bartolozzi) y “Caracol” (para cuyo montaje del *Orfeo*, de Cocteau, se inspiró en los ballets rusos de Diaghilev).

Por lo que respecta al repertorio, el teatro español hasta 1931 estuvo supeditado a los criterios mercantilistas de las compañías; cosa que explica el predominio de géneros como la revista y el astracán, que hacían las delicias de la pequeña burguesía de técnicos, empleados y comerciantes que medró al socaire de la Primera Guerra Mundial. Para este tipo de público, el teatro cumplía satisfactoriamente con su función de distraer. Autores como Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca, en cambio, proponían un teatro equidistante entre el negocio y el arte, que fuera de ideas (crítico e iconoclasta), innovador tanto en las formas como en los contenidos (Vilches y Dougherty, 1997: 62-67), de modo que recogiese el “tono” y el “drama total de la vida actual” y estuviese dirigido a un público reflexivo que no fuera al teatro “como a disgusto, que llega tarde y se va antes de que termine la obra, que entra y sale sin respeto alguno” (Ucelay, 1989: 51). “Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto” —dirá Federico García Lorca desde Nueva

York (Maurer, 1985).<sup>1</sup> Por eso había asegurado a Manuel de Falla, en 1922, que «debemos hacer esto [los cristobitas] muy en serio» (*Epistolario*, p. 153); y por eso Ramón Gómez de la Serna propone también, en lugar del «teatro realista», el «teatro de fantoches espirituales» lorquiano: un teatro que «estilice los hechos, que avionice la realidad».<sup>2</sup> Es el mismo rechazo que sentía Valle-Inclán ante los «trozos de realidad» de *Señora ama* («las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos»). Incluso Díez Canedo señala, refiriéndose al *Teatro dei Piccoli*, de Vittorio de Podrecca: «traen a los grandes, quizá un poco hartos de ‘trozos de vida’, un más maravilloso don hecho de lirismo y de burla» (Porrás, 1995: 207; *cfr.* Echevarría, 1975; Lavaud, 1992: 365-366 y García-Abad, 1997).

A la vista de lo expuesto, es evidente que entre algunos de los principales dramaturgos y críticos de comienzos de siglo existía el deseo deliberado de renovar el teatro español (¿hace falta volver a recordar las referencias de don Estrafalario a los muñecos del compadre Fidel?) acudiendo al planteamiento, las técnicas y los recursos de un género marginal y de “ínfima y servil condición” como era y sigue siendo el retablo de títeres; un tipo de teatro tosco (Brook 1986) que ha sobrevivido fuera de los canales de la gran cultura.

Lo que sigue es un resumen de las aportaciones más importantes de este teatro “menor” a la tradición del teatro de actores, referidas a la dramaturgia, la escenografía, la acción, los personajes y su lenguaje.

En enero de 1923, Mora Guarnido contraponía el teatro guiñolesco de Lorca al fracasado teatro de actor, por sus “escenas ingenuas y fantásticas”, por su antirretoricismo y porque “es posible dar al muñeco apariencia y virtudes humanas *sin pretender que deje de ser muñeco. Este segundo artificio nos parece más leal y sincero y más ‘teatral’*”. El abandono de la *mimesis* y la exploración de dimensiones “invisibles” de lo real (el sueño, el inconsciente, las pasiones) es, precisamente, uno de los rasgos del teatro de vanguardia de los años 20, junto con la búsqueda de un distanciamiento pirandelliano entre la ficción teatral y la realidad (Vilches, 1998: 15); lo cual no significaba desvincularlo de la sociedad, ignorando las propuestas de Romain Rolland, Erwin Piscator y el Teatro de Arte de Moscú (Vilches-Dougherty, 1997: 202-208). Ejemplo de lo primero fue el llamado “teatro de la subjetividad”, entre cuyas “obras de fantasía” cita Ayuso (1996) *Brady, mucho Brandy*, de Azorín; *El público y Así que pasen cinco años*, de García Lorca; y *Tic tac*, de Claudio de la Torre. El intento de trascender el realismo ingenuo y costumbrista al uso, mediante los tabanques de muñecos valleinclanes, tendrá continuidad incluso cuarenta años más tarde en el

<sup>1</sup> Opinión que no varió transcurridos seis años: “el teatro actual de España es indudablemente pobre y sin virtud poética de ninguna clase”, frente al cual destaca el *Amor de don Perlíplín*, “aleluya erótica” que “por su lirismo verdadero ninguna compañía profesional se atreve a poner” (*Alocuciones*, p. 31-33)

<sup>2</sup> ¿Por qué carece “el gran teatro de las grandes bambalinas y personajes de carne y hueso” de la claridad de líneas, la sencillez y riqueza del teatro de títeres? “¿Qué mixtificaciones habrán derruido, poco a poco, a ese teatro para alejarlo del *espíritu*?” —se preguntaba Sebastián Gasch (1949: 7).

“teatro subterráneo” de José Ruibal, Luis Riaza, Romero Esteo y Francisco Nieva (Zahareas, 1998:25).

Fruto de ello fue, asimismo, la ruptura de fronteras entre géneros, puesta de relieve por Francisco Nieva (1986) en el caso de García Lorca; por Dougherty (1996) en el caso de *La marquesa Rosalinda*, obra que transgrede la *mimesis* convencional e incorpora unos personajes planos como los personajes híbridos del *Cristobal* lorquiano (Ucelay, 1996); y por García-Abad (1997: 145 y 147) en el caso del “Teatro dei piccoli” de Vittorio Podrecca.

El origen de esta ruptura lo señalaba, a mi juicio, el citado Mora Guarnido al referirse a una de las características básicas de la dramaturgia de títeres: la autonomía del muñeco respecto al manipulador y, por tanto, de la ficción respecto a la realidad. Más de un siglo antes, Heinrich von Kleist (1810) había explicado que la sensación de vida de la marioneta depende del gobierno que el manipulador (el bailarín) tenga del centro de gravedad del muñeco. La línea imaginaria que pasa por dicho centro de gravedad es “el recorrido del alma del bailarín” que, de este modo, transmigra al cuerpo de las marioneta.<sup>3</sup> En la *Carta de un poeta a otro poeta*, este mismo autor declara que aspiraba a que la forma (es decir, las mediaciones, como la del actor) pasase inadvertida y se percibiera únicamente el espíritu. Pues no es el títere (o la marioneta) quienes pretenden cobrar vida, sino que es el titiritero quien habla de la vida, a través de ese objeto, creando una vida distinta. El títere funciona, así, como refuerzo de la actividad creadora y poética del manipulador (Astell, 1993); lo que, sin duda, atrajo a autores como García Lorca y Valle-Inclán.

Por otro lado, cuando Fernández Almagro subrayó en 1924 la coincidencia sintomática del estreno de *La cabeza del Bautista* (melodrama para marionetas) con la actuación del retablillo de Podrecca, porque «los muñecos le daban [a Valle-Inclán] la única fórmula posible para libertarse» de empresarios y cómicos (1943:233), en realidad estaba insistiendo en algo que ya señalaron los críticos más perspicaces de la época, como Luis Bello: «el títere no piensa en nada, no es culpable de nada... lo demás lo pone Podrecca. La misión de ellos, como títeres, está precisamente en no ser nada». Con los cómicos, añade, pasa algo parecido: «su talento debe consistir en representar bien su papel... A los títeres se les pide que no parezcan hombres y sigan siendo, llana y sencillamente, títeres. Podremos tomar en serio su historia; pero a ellos, no». Y añade: «la obediencia no les cuesta ningún dolor. El secreto está, sin duda, más que en su psicología, en su fisiología». En el mismo sentido, Julio Camba oponía al realismo vulgar un realismo *artístico*: «las personas mayores creen que, en un medio totalmente convencional como es el teatro, un actor de carne y hueso tiene más reali-

---

<sup>3</sup> El análisis que hace von Kleist del movimiento corporal coincide con la descripción hecha por William Hogarth (1997:82-83 y 148-149), en su *Analysis of Beauty* (1753), de los movimientos del cuerpo humano, en general, y de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, en particular. “Y aquí no estaría de más llamar la atención sobre un perjuicio que acompaña a las acciones copiadas en el teatro: que, por lo general, se reducen a determinados números y escenas que, al ser repetidas y hacerse demasiado trilladas entre el público, resultan al final objeto de burla y de remedo. Cosa que difícilmente sucedería si un actor estuviese en posesión de tales principios” (*Ibidem*, p. 151).

dad que un títere; y, sin duda alguna, la tiene [como] señor particular, pero tiene mucha menos de personaje».

A principios de los años veinte, actuaba en el Paseo del Prado y en el Retiro un titiritero llamado Mayeu, con quien Luis Buñuel había colaborado, antes de su conferencia sobre marionetas en la Residencia de Estudiantes (Sánchez Vidal, 1988: 348; Porras, 1995: 45 y 255). Poco después, en febrero o marzo de 1923, García Lorca le dijo a Falla, refiriéndose probablemente a los *Títeres de cachiporra*, que en Madrid “el guiñol trae intriguado a muchos. ¡Garrotazo y tentetieso!” (*Epistolario*, p. 174).

Fue precisamente en aquel ambiente de la Residencia de Estudiantes donde Pepín Bello, según Alberti, puso en circulación un remoquete, aplicado por los amigos de García Lorca a los sostenedores de ideas o actitudes retrógradas desde el punto de vista social y artístico: los *putrefactos* (Sánchez Vidal, 1988: 50; Santos Torroella, 1995). El apelativo se convirtió en un lugar común de los artistas y críticos vanguardistas: Dalí publicó, en mayo de 1928, una conferencia en la que cargaba contra el cadáver en “descomposición” del arte viejo, vale decir, de campanario, típico, extasiado y emocional (Rodrigo, 1975: 257-259); y casi un año después, Sebastià Gasch opondría el Charlot “de las arbitrariedades ritmadas” y de los “ballets mecanizados de sus primeras películas” al “Gran Artista delicuescente, sentimental y putrefacto” ante el cual “ya no restan sino el insignificante Buster Keaton, tan importante como una botella, y el irresponsable Harry Langdon, ausente como una flor” (Gasch, 1987: 158 y 182-184).

Este nuevo arte lustral y ajeno a los convencionalismos de un público *ancien régime*, como diría Gasch, fue, precisamente, lo que molestó al público argentino que había asistido, en mayo de 1934, al estreno del *Retablillo de don Cristóbal* (Auclair, 1968: 320; Soria Olmedo, 1986:17). En la presentación de dicha obra en el teatro Avenida, de Buenos Aires, Cristobica apela a la benevolencia del público doliéndose de ser “muy mal hablado” y de “haber trabajado siempre entre los juncos del agua... rodeado de muchachas simples, prontas al rubor, y de muchachos pastores, que tienen las barbas pinchonas como las hojas de la encina”. Pero ante la réplica del Poeta (“yo creo que el teatro tiene que volver a usted”), Cristobica prosigue lamentándose, con un tono entre irónico y melancólico, de no poder derramar lágrimas y de que “los muñecos no sean buenos actores, en gracia a que han estado muchos años durmiendo, olvidados de todos” (Porras, 1995: 104-105). El 25 de junio de 1923, Falla había estrenado en París, en el palacio de la princesa Edmond de Polignac, el *Retablo de maese Pedro* (Crichton, 1990: 83-89), cuya originalidad consistía, según García Lorca, en haber sabido destacar “ese fondo lírico, tierno del alma de don Quijote”. A su juicio, Falla supo guardar “la proporción del dibujo del caballero” de la manera más “sorprendente y sencilla: no es el don Quijote dramático... ni es el don Quijote de la risa y la caricatura; es el don Quijote *exacto* de Miguel de Cervantes... porque *vamos deseando exactitud*; nuestro momento no es un momento romántico, gracias a Dios” (*apud*. Porras, 1995: 295-296; García Lorca, 1997b).

La búsqueda de precisión, exactitud y pureza fue, como es sabido, el propósito de los poetas de los años veinte. Sebastià Gasch (1987: 153) llegaría incluso a sustituir el

término ‘vanguardia’ por el de ‘arte puro’. En relación con el teatro de García Lorca, vuelven a utilizarlo, al menos, en tres ocasiones. La primera, a finales de 1922, cuando éste invitó a Fernández Almagro a ver “un Guiñol extraordinario... de arte puro del que tan necesitados estamos” (*Epistolario*, pp. 164-166), refiriéndose a *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, adaptada al teatro de cachiporra. El éxito que tuvieron las lecturas privadas de *Mariana Pineda* en los círculos intelectuales y artísticos de Madrid “me ha convencido —declararía su autor— de que no es ni debe... ser político, pues es una obra de arte puro... y yo quiero que el éxito sea un éxito poético” (*Epistolario*, p. 254). Y aún años más tarde, Alberti escribió a García Lorca una carta abierta desde París (publicada en *El Sol*, 20-1-1932), anunciándole que un grupo de estudiantes universitarios había tenido una iniciativa parecida a la de “La Barraca” en “las barriadas parisienses, en las provincias y en los pueblos” siguiendo “las más puras formas del teatro” (Alberti, 1970: 70-74).

Una de las fuentes de inspiración escénica en el teatro de esos años, con especial incidencia en la farsa, fue el mencionado *teatro de los niños* (Vilches y Dougherty, 1997: 270-274). “La puesta en escena de estas creaciones daba importancia a los juegos luminotécnicos y los temas musicales como sugeridores de espacios psicológicos, los contrastes cromáticos ofrecidos por decorados y figurines, el uso de la marionetística y las interpretaciones de los actores en la línea de Craig” (*Ibidem*, p. 271). Existía, por lo demás, una relación entre este teatro y otras formas populares y primitivas de teatro para actores de carne y hueso, desde el *Auto de los Reyes Magos* hasta el teatro entremesil de Cervantes, pasando por Lope de Rueda y Gil Vicente. “La actitud de Falla y Lorca ante los títeres de cachiporra o cristobicas es la misma que ya habían manifestado ante el cante jondo en el famoso Concurso del año 22 [...], la misma reivindicación de un arte tradicional preterido y la misma actitud de ‘investigadores de campo’, preguntando a los viejos letras y canciones” (M. Hernández, 1992: 36); porque aquello que García Lorca se proponía al recuperar el primitivo teatro castellano era devolver “los ojos, los oídos y el sentido del gusto” al pueblo que antaño había sido educado viendo aquellas representaciones (Adams, 1975: 30); es decir, recuperar unas formas y unas técnicas imaginativas y eficaces de hacer teatro, inspiradas en las del pasado remoto.

La tendencia a experimentar con nuevos lenguajes escénicos y a incorporar los últimos adelantos técnicos fue un empeño de pequeñas compañías como el “Mirlo Blanco”, “Caracol”, “El cántaro roto”, “La cancela abierta” y los “Teatros íntimos”, quienes daban una gran importancia al juego escénico, al vestuario, a las luces y a la música. Ni que decir tiene que el director de escena, en este teatro de cámara, tenía también un papel protagonista, de acuerdo con las nuevas tendencias escénicas. Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra, Valle-Inclán, Cipriano Rivas Cherif, Salvador Bartolozzi y García Lorca, entre otros, se esforzaron por dignificar el papel del director de escena, según las teorías de Antoine, Apia, Stanislavsky, Craig, Reinhardt y Pirandello (Ucelay 1986 y 1989).

Dru Dougherty (1984) y David Vela (1995) han resaltado la importancia de los elementos escenográficos en los montajes de Salvador Bartolozzi y la influencia del estilizado arte popular de los ballets rusos. Los montajes de “La Barraca” —declaraba García

Lorca— tenían una “decoración simplista, sobria y estilizada” (Moreno Báez, 1975). Las obras para títeres o para marionetas de García Lorca y de Valle-Inclán poseen un dinamismo que evoca los pasos de la danza, en el sentido que le da von Kleist cuando describe el movimiento de la marioneta. Por eso Valle-Inclán, como Gordon Craig, insistían tanto en ello: Valle-Inclán reclamaba para nuestro teatro “el grito y la decoración”, ya que “no es la situación la que crea el escenario”, sino al revés (Sánchez, 1976: 34-35); idea en la que coincidía con la crítica de *El Defensor* de Granada a *La zapatera prodigiosa*: “el escenario prejuzga en algún sentido la acción y la atmósfera creada, la explica en su desarrollo” (*apud.* Porras, 1995: 340).

El propio Valle-Inclán propuso acercar la estética cinematográfica a un teatro “sin relatos ni únicos decorados” que se valiera únicamente “del dinamismo y la variedad de imágenes... del cine actual” (Dougherty, 1983: 258-264). No voy a repetir lo que ya se ha dicho acerca de las técnicas cinematográficas de este autor; pero sí me interesa subrayar que en sus autos para siluetas y en sus melodramas para marionetas se inspira también en el cine (Cardona, 1986: 176 y 181) y que hay una evidente familiaridad entre éste y el teatro de sombras, como demuestran algunos de los ensayos que García Lorca hizo en ambos terrenos (Laffranque, 1987; Soria Olmedo, 1996). En febrero o marzo de 1926, proyectaba incluso una comedia cuyos personajes no serían actores, sino ampliaciones fotográficas (*Epistolario*, pp. 331-332); idea que estaba probablemente relacionada con los dos bocetos publicados por Marie Laffranque.

Ramón Gómez de la Serna intentó aplicar a la novela el fragmentarismo narrativo del cine (*Cinelandia*, 1923) y García Lorca escribió dos guiones cinematográficos: *El paseo de Buster Keaton* (1925), donde son más importantes el movimiento, los gestos y la manipulación de las formas en el espacio que la trama, formada por imágenes líricas sin coherencia narrativa, y *Un viaje a la luna* (1929), donde el movimiento cobra una importancia semejante y la bicicleta de Keaton es sustituida por una locomotora que se precipita hacia el espectador. Al final de *Un viaje en la luna*, además, “un hombre vestido de blanco se yuxtapone con una muchacha vestida de negro” y nos presenta “un panorama de árboles negros frente a una luna blanca” (Higginbotham, 1978: 87-88 y 90); lo cual tiene una evidente semejanza con el teatro de sombras tradicional.

Tampoco en este teatro lo esencial es el objeto, sino su imagen en la pantalla que lo agranda y deforma creando nuevas formas y apelando a la fantasía del espectador. Herta Schönewolf (1968: 13) lo ha relacionado con el teatro psicológico, porque analiza los objetos por dentro como una radiografía; y con el teatro expresionista, porque permite usar los objetos como vehículos de acciones vistas desde ángulos insólitos. Es más: el uso del tiempo en el teatro de sombras es tan flexible como el del cine (“the techniques of blending, montage, prolonging moments of tension and shortening non-dramatic phases”); las pausas y el ritmo tienen la misma importancia que en la pantomima, mientras que el espacio se alarga y se acorta subjetivamente sugiriendo el transcurso del tiempo. Espacio y tiempo devienen reales sólo por el movimiento y la coordinación de los gestos (en las sombras javanesas el movimiento es muy reducido: se concentra en los brazos); y, al modo de los letreros del cine mudo (que era en blanco y negro), el narrador del teatro de sombras se sitúa entre éstas y el público. Por último,

la música de las sombras chinescas es descriptiva, sugeridora y simbólica, y está relacionada siempre con la percepción visual (Schönewolf, 1968: 24 y 27-29; Remise y van de Walle, 1979).

La acción y el espacio cinéticos de las marionetas de Vittorio Podrecca, puestos de relieve por García-Abad, citando a los críticos de la época (1997: 145 y 149-150), son los mismo que García Lorca intentará trasladar al teatro de actores. Higginbotham (1978: 91) y Vilches de Frutos (1998: 17) así lo han destacado refiriéndose a la discontinuidad de sus tramas surrealistas, a algunas acotaciones de *La zapatera prodigiosa* y escenas de *Así que pasen cinco años*, a las imágenes kinésicas de *Don Perlimplín* y *Doña Rosita la soltera* y a la escenografía de *La casa de Bernarda Alba*.

García Lorca también se sirvió de la dramaturgia del guiñol para profundizar en la realidad oculta del ser humano, como en el caso de *La zapatera prodigiosa*, “una comedia por el estilo de los cristobicas... donde no se dicen más que las palabras precisas y se insinúa todo lo demás” (*Epistolario*, p. 240-242). En efecto, la sabia incorporación de elementos escenográficos como el cromatismo de los figurines, la funcionalidad de las canciones y de la música de inspiración tradicional, la escueta vistosidad de la coreografía y el ajustado ritmo escénico, constituyen los principales atractivos de esta farsa violenta en dos actos. Como advierte el zapatero-ciego de los romances, la labor del director de escena “es un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro”.

La misma que quiere desentrañar el protagonista de *Así que pasen cinco años*, en cuyo tercer acto un joven interpreta su propio drama en un teatrillo en miniatura, mientras los personajes de la escena de actores van todos disfrazados de lo que no son y con máscaras.<sup>4</sup> No sería descabellado relacionar tales planteamientos con lo que Peter Brook ha llamado un ‘teatro sagrado’: aquel que busca encarnar lo invisible recuperando «las formas que habían sido destruidas por los valores burgueses» (Brook, 1986: 55 y 60); teatro que, en cierta medida, había reclamado también Unamuno (Rubio Jiménez, 1982: 189) y al que Valle-Inclán se refería cuando afirmó, en 1929, que «el teatro, antes que nada, exige un público, incluso antes que el propio autor. Y la condición específica de este público es estar ligado por un sentimiento común... un fondo religioso (*religari*)... hacia donde debe converger el haz de incitaciones estéticas».

A Valle-Inclán y a García Lorca el retablo de títeres debió de impresionarles también por lo que tiene de horrible y de misterioso. Hay un aire familiar evidente entre los fantoches valleinclanescos, *Los autómatas* céreos y con ojos de vidrio que pintaba José Gutiérrez Solana en su caserón de la calle de Santa Feliciano, donde vivía rodeado de maniqués y cachivaches mecánicos, y “el Marioneta” de *Alfanhuí*, pescador de peces muertos en el Manzanares y aficionado a bailar sobre los ataúdes. El propio Valle-Inclán llamó ‘novelas macabras’ y luego ‘melodramas para marionetas’ a *La rosa de papel* y *La*

<sup>4</sup> Guillermo de Torre señaló los antecedentes de *El Público* y de *Así que pasen cinco años* en las obras para títeres que Lorca había escrito antes: *La doncella*, *el marinero* y *el estudiante*, *Quimera* y *El paseo de Buster Keaton*, “anticipaciones de un teatro poético interior donde los personajes —se diría— dialogan no entre ellos, sino consigo mismos, con las voces de su más caprichoso subconsciente” (Torre, 1967:128).

*cabeza del Bautista*. Pero no me refiero tanto a las truculencias del *Grand-Guignol* (Murcia, 1968: 247 y 249) como al tipo de impresión, recreada por Maupassant, que produce un objeto tan antinatural como un títere o un *puppo* siciliano, capaces de hablar y de sentir como un ser humano, teniendo en cuenta la escasa movilidad del títere, enfundado en los dedos del manipulador, y lo envarado del mecanismo de una marioneta, clavada en una varilla que apenas le permite un penduleo monótono.<sup>5</sup>

El juego kinésico de los títeres y las marionetas es, en efecto, muy limitado y sometido a un sistema fijo de gestos y desplazamientos. El rostro y la mirada son tópicos e inalterables. La forma de salir o de retirarse los personajes, de dirigirse a un lado o a otro, de morir es siempre la misma. Los recursos escénicos, a los que me referiré después, son muy humildes. Y, sin embargo, todo tiene una gran plasticidad y los muñecos resultan muy expresivos. Pensemos, por ejemplo, en las descripciones de *Tirano Banderas* o del *Ruedo ibérico* (perfiles congelados, fogonazos que destacan la acción o las poses caricaturescas de un personaje) hechas con la misma técnica minimalista del guñol. En este contexto de ‘teatro tosco’ y ‘teatro sagrado’, podríamos incluir, pues, las alusiones al carácter visionario de *Las comedias bárbaras* (Gabrielle, 1992: 264-267) y las anticipaciones de Valle-Inclán al teatro de la crueldad, señaladas por otros críticos (Gabrielle, 1992: 177-207).<sup>6</sup>

Aun así, el citado Henrich von Kleist ya había explicado en qué consiste el secreto de la euritmia, la movilidad y la ligereza que a veces tienen las marionetas. A su juicio, éstas poseen dos cualidades de las que carecen los actores de carne y hueso: la falta de afectación y la ingravidez (1988: 31-32), con las cuales pueden alcanzar el virtuosismo, pongamos por caso, de los muñecos de Vittorio Podrecca, cuyas técnicas describieron Marga Donato y Eugenio D’Ors en su época.

Por otro lado, suele citarse, al hablar del teatro esperpéntico de Valle-Inclán, su observación de que el escritor adopta siempre uno de estos tres puntos de vista (Martínez Sierra, 1943: 211-212; Buero Vallejo en R. Doménech, 1988; Torrente Ballester, 1982: 194-243; J.M. Lavaud y E. Lavaud, 1992: 364): el punto de vista de quien se sitúa debajo de sus personajes, como en los famosos contrapicados de Orson Welles (caso de Homero, dice Valle); el de quien se pone a su misma altura, mirándolos a los ojos (como hace Shakespeare); y el de quien se sitúa en el aire, por encima de sus personajes (Cervantes y Quevedo). La interpretación de los críticos difiere a la hora de asignar uno u otro punto de vista a Valle-Inclán; pero quienes sostienen que adopta el punto de vista aéreo, lo relacionan con la disposición de un tablado de marionetas o con el bululú del compadre Fidel. Refiriéndose a *Los cuernos de don Friolera* y, por extensión, al esperpento, Torrente Ballester describe los rasgos que, a su juicio, conforman

<sup>5</sup> Mario Hernández (1992: 37) recuerda la coreografía de Massine en *Las mujeres de buen humor*, de Stravinsky, cuyos personajes tienen “una mecanicidad de títere” que “prolonga en este sentido inhumano la plástica estatuaría del *Après-Midi d’un faune* por Nijinsky”.

<sup>6</sup> Don Estrafalario, sin ir más lejos, pidió para nuestro teatro la “violencia estética” y el “temblor de las fiestas de toros”, como luego harían los artistas de vanguardia, “asesinos del arte de eunucos” (Gasch, 1987: 177-178).

esta manipulación desde arriba y, entre ellos, destaca un peculiar proceso de deshumanización cubista del personaje, unido al uso de la máscara inmovilizadora que, como el *rigor mortis*, pretende provocar en el espectador un sentimiento de horror (Torrente Ballester, 1982: 204 y 445).

Desde el punto de vista del contenido, el hecho de que la acción de un retablo de títeres infantil no tenga un desarrollo lineal o sucesivo (con un final que el espectador desconoce), sino restrospectivo (es decir, que el espectador, a diferencia de los personajes, conoce de antemano el final), propicia en el manipulador el desarrollo de la forma y las técnicas de actuación, así como la participación del espectador, capaz de anticiparse a la acción cuando se percata del sentido irónico de un parlamento o cuando lo relaciona con los personajes-tipo de la obra.

Otra de las características básicas del teatro de títeres es la economía argumental, no muy distinta a la del cuento maravilloso; hasta el punto de que puede incluso faltar el texto previo con argumento desarrollado, ya que la improvisación en la acción y en los diálogos forma parte de la dramaturgia de este teatro, heredada de la técnica de los *scenari* y los *cannovacci* de la Commedia dell'Arte, de donde procede el mismísimo Polichinela (Torre, 1967: 125; Nicoll, 1977: 37-43 y 51-53). García Lorca adaptó ante públicos diferentes su *Retablillo* (Soria Olmedo, 1986: 16); las representaciones del *Retablo de Fantoques*, creado por las *Misiones Pedagógicas*, eran improvisadas (Cervera, 1982: 405); y la existencia de varias versiones de su *Teatro de cachiporra*, probablemente sea debida a este mismo hecho (Porras, 1995: 450-451). Finalmente, tampoco se puede hablar de un argumento en el caso de *La Pájara Pinta*, de Rafael Alberti; un “guirigay lírico-bufo-bailable” en el que personajes salidos del cuento folclórico y del refranero van ensartando letrillas, romances y onomatopeyas que recuerdan las jitanjáforas de la poesía lírica.

Los sustos, las carreras, los chascos y los porrazos dan a la acción del títere popular un ritmo vivo y, a menudo, crispado; algo que, curiosamente, también comparten la “prosa crispada” y el “laconismo vivo y urgente” del esperpento (Risco, 1977: 208). Polichinela, Guñol o Cristobita matan, mueren y renacen constantemente, arrastrados por una fuerza interior que tiene mucho que ver con el entusiasmo dionisiaco.

El frenesí del títere y la marioneta se proyecta también en el público rompiendo la cuarta pared. En julio de 1922, García Lorca escribe a Manuel de Falla: “en el pueblo no hace muchos días hubo un tío con unos cristobical que se metía con todo el público de una manera verdaderamente aristofanesca” (*Epistolario*, p. 153-154). En los entreactos de la primera representación de *La niña que riega la albahaca...*, en versión para títeres, salía don Cristóbal y entablaba diálogo con los niños, llamándolos por su propio nombre; práctica seguida, en los años veinte, por el titerero Ezequiel Vigués para que los chiquillos se desahogaran y reaccionasen ante lo que estaban viendo (Porras, 1995: 62; Gasch, 1949:36). Asimismo, los personajes de la *Tragicomedia*, el *Retablillo*, *El maleficio de la mariposa* y *Así que pasen cinco años* también pasan con facilidad del mundo de la ficción al de la realidad, según una técnica que su autor volvería a utilizar en *El público* y en *Comedia sin título* (Vilches, 1998: 16).

Un día —cuenta García Lorca— descubrió que “no había nacido todavía”, pero “en el almacén del porvenir” había contemplado otros mil Federico García Lorcas “muy planchaditos, unos sobre otros, esperando que los llenasen de gas para volar sin dirección... ¡con razón creo algunas veces que tengo el corazón de lata!” (*Epistolario*, pp. 157-159). Los personajes del retablo de títeres, como herederos de la *Commedia dell'Arte*, viven hacia fuera, son pura exterioridad y están limpios de psicología y de sentimentalismo. Ya en el siglo XVIII Carlo Goldoni afirmaba: “la máscara debe siempre perjudicar mucho a la acción del Actor, sea en la alegría, sea en la pena; ya esté enamorado, ya sea brabucón o gracioso, lo que se muestra es siempre el mismo cuero” (Goldoni, 1994: 352; *cf.*: Rumbau, p. 11). Valle-Inclán expresó, como escritor, una disposición semejante: “hay escritores que van detrás de sus personajes y les siguen la pista y cuentan todo lo que hacen. Yo necesito trabajar de cara, como si estuviesen ellos en el escenario; necesito oírlos y verlos para reproducir el diálogo y sus gestos” (Martínez Sierra, 1930).

Don Cristóbal es un personaje arquetípico que entronca no sólo con la tradición folclórica, sino también con la tradición clásica de la Antigüedad y del Siglo de Oro. García Lorca utiliza, como hemos visto, el adjetivo *aristofanesca* para referirse a la farsa de guiñol; y, en otro lugar, describe al protagonista de su *Tragicomedia* como un *hércules* (*Epistolario*, p. 124). El enano de la venta, Mingo Revulgo, Pero Grullo, Urdemalas y don Lindo son personajes que desfilan por las tablas de entremeses y comedias del Siglo de Oro y por las farsas de contemporáneas. Margarita Ucelay (1988: 96-97) vincula a Don Perlimplín a la literatura de cordel del siglo XIX (“pliegos de colores en que una serie de estampas nos contaban lo mismo la historia de Don Barrigón que la del general Cataplún o el Gran Turco Mustafá o los héroes de Filipinas o los Siete Infantes de Lara”, comprados en droguerías y cacharrerías o en ferias y mercados). Otras veces, Don Cristóbal recuerda al figurón del teatro español de los siglos XVII y XVIII.

Julio Caro Baroja cita un aleluya del siglo XIX titulada *Vida de don Perlimplín*, cuyo protagonista es un figurón ridículo, de casaca y coleta (Caro Baroja, 1969: 412); y el Don Cristóbal de la *Tragicomedia* es extravagante, zafio y vanidoso como todos los figurones (Caro Baroja, 1974: 133-136; Lanot, 1980: 131 y 136), cuyos rasgos más típicos se relacionan con el aspecto físico (fealdad, malformaciones), el lenguaje (transforma o inventa palabras sin querer), la indumentaria (extraña o pasada de moda) y el comportamiento, que es una versión paródica y opuesta a la del galán: glotón, torpe, ingnorante, vanidoso, cobarde y crédulo (A. Hernández, 1994). Las comedias de magia en las que intervenía este tipo acabaron siendo, por lo demás, un verdadero “teatro para niños en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX” (Caro Baroja, 1974: 246).

A su vez, el figurón puede manifestarse bajo disfraces o apariencias distintas. Una de ellas es la del indiano que ha hecho fortuna en América y regresa, ya maduro, a la patria chica para instalarse definitivamente y casarse con una jovencita de su elección, como Don Igi, el gachupín que tiene un “rictus de fantoche” en *La cabeza del Bautista*, y el Don Cristóbal lorquiano, especialmente en el montaje de la compañía

extremeña Suripanta (1991). En *La Pájara Pinta*, de Rafael Alberti, un bululú llamado Pipirigayo aparece armado con un puntero y un cartelón donde están pintados todos los personajes del guirigay que va a representar. Al principio del primer acto, la Carbonerita, que está enamorada de Don Diego Contreras, canta “Don Diego no tiene Don”; pero, muy a su pesar, es cortejada por Antón Perulero, nombre folclórico del indiano que volvemos a encontrar en *La viudita que se quería casar*, de García Lorca: la viudita del Conde Laurel quiere casarse con el Conde de Cabra, pero un malvado marqués se enamora de ella y pide a Antón Perulero que asesine al Conde.

El indiano tenía un trasfondo social todavía vigente a comienzos de siglo: el de la burguesía mercantil enriquecida con el comercio de Ultramar. En un reciente estudio sobre la burguesía mercantil santanderina de los siglos XVIII y XIX, Ramón Maruri (1990: 38-42 y 205) explica cómo sólo unos pocos comerciantes acaudalados del setecientos utilizaban el tratamiento de “Don” para distinguirse de sus compañeros de profesión; y cita, además, los testamentos del siglo XIX que hacen expresa referencia al desequilibrio que había en la edad de los cónyuges.<sup>7</sup>

Si pasamos de la farsa infantil a los géneros mayores de la época, también detectamos la presencia de este tipo dramático. A la delirante Sebastiana y al golfo de Roque, protagonistas de *El Indiano* (1911), de Santiago Rusiñol, los dedos se les hacen huéspedes esperando las onzas y los pesos que traerá Antón. Por otro lado, Carmen sueña con reunirse con su marido en Perú y Rita confiesa que “como en este pueblo a todos los mozos les da por emigrar, las mozas se marchitan y se consumen”; lo mismo que *Doña Rosita, la soltera*, cuyo novio emigró a Tucumán y se casó con una niña bien, dejando a Rosita en Granada “con un rosario, unas macetas, el sonido de las melodiosas campanas del Albaicín y una colección de cartas amarillas impregnadas de la más tierna, de la más auténtica cursilería” (*Alocuciones*, pp. 114-115).

Quisiera referirme, para concluir, al lenguaje de los títeres. La trabazón entre el lenguaje verbal y la gestualidad, de forma que cada réplica sugiere el gesto correspondiente, es lo que sostiene la acción del *Retablillo de don Cristóbal* (Auclair, 1968:242), siguiendo así el uso del género para el que fue escrito. A esta trabazón se une, además, una particular manera de focalizar los temas y de precisar el significado de los enunciados mediante la sabia regulación de los recursos lingüísticos: entonación, parataxis, modalidad oracional, juegos semánticos, giros grotescos, derivación léxica...

No olvidemos que el lenguaje de los títeres es el de la plaza pública: procaz y carnavalesco (Bajtín). Y muchas de sus estrategias se han incorporado a los títeres de cachiporra de García Lorca, a las farsas, los autos para siluetas y los esperpentos de Valle-Inclán y de Rafael Alberti. “Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada” —dice el Director del *Retablillo*. He recordado antes los escrúpulos irónicos

---

<sup>7</sup> En *El Indiano*, de Santiago Rusiñol, Narcisca se queja de que su marido (un indiano de sesenta años, al cual había servido) siempre estaba “seco como un panecillo del día antes”.

de Cristobita porque hablaba sin la gazmoñería socio-política que nos obliga a ser convencionalmente correctos. Y no hablemos del lenguaje, deliberadamente provocador e iconoclasta, de Valle-Inclán.

Durante la Guerra Civil, Rafael Alberti y M<sup>a</sup> Teresa León también proyectaron un guiñol, llamado Octubre, con el que habían de representar, según se anuncia en el último número de la revista del mismo nombre, “una serie de farsas maldicientes, satíricas y revolucionarias”.<sup>8</sup> Este u otro semejante, que actuaba en el frente y en la retaguardia como instrumento de agitación y propaganda políticas, estuvo dirigido por Miguel Prieto. Las obras que representaban eran «casi siempre romances dialogados, farsas entre soldados, campesinos y obreros contra el moro, el italiano, el alemán y los generales facciosos», todo ello «redactado con la mayor simplicidad» (Altolaquirre, 1937: 29-30). Mientras, al otro lado de las trincheras, *La Tarumba* de José Caballero representaba también «pliegos de romances» (Ridruejo, 1976: 136).

Lo que hacían unos y otro no era sino explotar, en las circunstancias propicias de una guerra, la fuerza épica que tiene el teatro de títeres. Al igual que el cuento maravilloso, son géneros que han permanecido hasta hoy dentro de la épica oral, de ahí el papel que ha jugado, en aquéllos, la improvisación: no han sido nunca, en su forma popular, un teatro escrito. Por el contrario, toda la fuerza épica de los *puppi* se ha basado en el juego con el volumen, la tonalidad, el timbre y la textura de la voz del titiritero, así como en los valores (amistad, honor, generosidad, trascendencia), en los sentimientos y en las pasiones (amor, locura, envidia, venganza, pundonor) de sus protagonistas (Pasqualino, 1992: 33-104 y 115-214).

Incluso antes de estallar la guerra civil española, las Misiones Pedagógicas llevaban un romance escenificado para guiñol: *El enamorado y la muerte*. Y tanto García Lorca en sus títeres de cachiporra o en *Mariana Pineda*, como Valle-Inclán en sus esperpentos (para los que aprovechó materiales de ínfima procedencia) y Rafael Alberti en *La Pájara Pinta* o en *Fermín Galán*, acudieron también a la épica del pliego de aleluyas, del cuento popular y de los romances de ciego, que es la misma épica del retablo de títeres. No estaría de más, a este respecto, analizar las transgresiones que tales autores han ensayado en el género (*crístobical*, *retablillo*, *aleluya erótica*, *farsa violenta*, *quirigay*, *auto para siluetas*, *melodrama para marionetas*), en el tono (lírico, vulgar, tierno, desgarrado) y en el lenguaje (registros, carnavalización de campos semánticos como el del sexo y la muerte) de su teatro inspirándose en la dramaturgia del guiñol.

Hasta aquí he intentado mostrar cómo los planteamientos dramáticos, las técnicas y los recursos del teatro de títeres han sido aprovechados por los dramaturgos españoles del primer tercio de siglo XX para renovar el aliquebrado teatro de actor. Para ello han escrito, a veces,

---

<sup>8</sup> Alberti había editado dos en 1933: *Bazar de la Providencia*, en Ediciones Octubre, y *Farsa de los Reyes Magos*, de la que se editó un fragmento en el número 6 de la citada revista. Además de las anteriores, también había escrito otras dos inacabadas y perdidas: *Lepe*, *Lepijo y su hijo* y *El hijo de la gran puta* (Monleón 1990:135-144).

nuevas obras para marionetas y guiñol que, no obstante, han sido representadas también por actores. El teatro de títeres fue, por tanto, acicate y modelo para la experimentación en el género y en el lenguaje dramáticos. Los protagonistas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, descritos como “fantoques”, “Peponas”, “figuras de cera” o “bultos” y siluetas recortadas sobre el fondo, son peles que actúan movidos, precisamente, por los hilos de la avaricia y la lujuria. El primer estreno de Lorca, *El maleficio de la mariposa*, era un poema ampliado para el teatro de títeres que acabó siendo una comedia para actores. Y viceversa: *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente, tuvo su versión para títeres en los años treinta. Un titerero como Bartolozzi dedicó una parte de su compañía a trabajar con muñecos y otra, en Madrid, con actores. Y el mismo García Lorca escribió una versión de *Los títeres de cachiporra* para actores en la que añadió personajes populares del títere tradicional junto con otros de distinta procedencia (Fígaro, el barbero, Cocoliche) y elementos de la comedia de actor, como también hiciera con *La zapatera prodigiosa*.

La influencia del retablo de títeres y marionetas es visible en nuestros días, ya en el “teatro subterráneo” de los años 1960-80, que compartía aquellos mismos anhelos de creatividad y renovación escénica, ya en compañías que recurren a la dramaturgia del guiñol, como “Els comediants”, ya en la televisión (los teleñecos).

## Bibliografía

- AA.VV., diciembre 1989, “Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía”, Cuaderno 42 de *El Público*.
- Alberti, Rafael, 1970, *Prosas encontradas, 1924-1942*, ed. de Robert Marrast, Ayuso, Madrid.
- Altolaguirre, Manuel, septiembre 1937, “Nuestro teatro”, *Hora de España*, IX, pp. 26-37.
- Adams, Mildred, 1975, “El teatro en la República española” [*Theatre Arts Monthly*, marzo 1932], Francisco Calvo Serraller; Ángel González; Francisco Javier Rocha, *La Barraca y su entorno social*, Madrid, s.n., pp. 30-32.
- Auclair, Marcelle, 1968, *Enfances et mort de García Lorca*, Paris, Seuil.
- Astell, Caroline, diciembre-enero 1993, “Reading signs”, *Animations*.
- Ayuso, José Paulino, 1996, “El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis”, Vilches y Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, pp. 69-85.
- Bajtín, Mijail, 1987 [1940], *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Bello, Luis, 18-10-1924, “El color de la vida: Bienaventuranzas. Los títeres de Podrecca”, *El Sol*, p. 2.
- Bravo-Villasante, Carmen, 1972 [1957], *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel.
- Brook, Peter, 1986 [1968], *El espacio vacío*, Barcelona, Península.

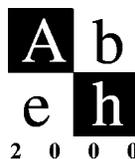
- Calderón Calderón, Manuel, 25-5-1990, "Marionetas del mundo", *Diario de Mallorca*, p. 5.
- Calderón Calderón, Manuel, 25-12-1992, "Reivindicación de los títeres", *Ibidem*, p. 4.
- Camba, Julio, 19-10-1924, "Crónicas de Camba. Marionetas y personas", *El Sol*, p. 1.
- Cardona, Rodolfo, 1987, "Peles y sombras: autos y melodramas", Eliane Lavaud (ed.), *Leer a Valle-Inclán en 1986*, Dijon, Université de Bourgogne, pp. 173-189.
- Caro Baroja, Julio, 1969, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- Caro Baroja, Julio, 1974, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente.
- Cervera, Juan, 1982, *Historia del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional.
- Crichton, Ronald, 1990, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Doménech, Ricardo (ed.), 1988, *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.
- Donato, Marga, 30-10-1924, "Del 'Teatro dei Piccoli'. El retablo de maese Podrecca por fuera y por dentro", *El Liberal*, p. 1.
- D'Ors, Eugenio, 22-11-1924, "Glosas. La estética y la técnica del fanteche", *ABC*, p. 7.
- Dougherty, Dru, 1983, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- Dougherty, Dru, 1984, "The semiosis of stage decor in Jacint Grau's *El señor de Pigmalión*", *Hispania*, 67, pp. 351-357.
- Dougherty, Dru, 1996, "Poética y práctica de la farsa. *La marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán", Vilches y Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, pp. 125-144.
- Dougherty, Dru; Vilches, M<sup>a</sup> Francisca, 1990, *La escena madrileña entre 1918 y 1925. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos.
- Echevarría, Evelio, 1975, "El esperpento y el teatro de marionetas italiano", *Hispanic Review*, XLIII, 3, pp. 311-315.
- Fernández Almagro, Melchor, 1943, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional.
- Gabrielle, John P. (ed), 1992, *Summa valleinclaniana*, Barcelona, Anthropos.
- García-Abad, María Teresa, 1996, "Crítica, teatro y sociedad: Melchor Fernández Almagro en *La Voz* (1927-1933)", Vilches y Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, pp. 107-122.
- García-Abad, María Teresa, 1997, "El teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos", *Teatro*, 11, pp. 135-153.
- García Lorca, Federico, 1985, *Alocuciones argentinas*, Madrid, Fundación García Lorca.
- García Lorca, Federico, 1987, *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, ed. de Marie Laffranque, Granada, Universidad.
- García Lorca, Federico, 1996, *Teatro inédito de juventud*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico, 1997a, *Epistolario completo*, ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico, 1997b, "Lorca en París", *Obras completas, III. Prosa*, ed. de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 334-337.

- Gasch, Sebastián, 1949, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Argos.
- Gasch, Sebastián, 1987, *Escritos d'art i d'avanguardia (1925-1938)*, Barcelona, Edicions del Mall.
- Goldoni, Carlo, 1994, *Memorias del señor Goldoni para servir a la historia de su vida y a la de su teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Hernández, Alice, 1994, "La risa grotesca: la comedia de figurón", I. Arellano; V. García Ruiz; M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, pp. 191-200.
- Hernández, Mario, 1992, "Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres", en Federico García Lorca, *Teatro de títeres y dibujos. Con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*, catálogo al cuidado de..., Santander, Universidad Menéndez y Pelayo - Fundación Federico García Lorca, pp. 33-52.
- Higginbotham, Virginia, 1978, "Lorca y el cine", *García Lorca Review*, VI, 1-2, pp. 87-93.
- Hogarth, William, 1997, *Análisis de la belleza*, Madrid, Visor Libros.
- Lanot, Jean-Raymond, 1980, "Para una sociología del figurón", en AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre Regional de Publications de Toulouse CNRS.
- Lavaud, Jean-Marie; Lavaud, Eliane, 1992, "Valle-Inclán y las marionetas, entre la tradición y la vanguardia", en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC - Fundación Federico García Lorca - Tabacalera, pp. 361-372.
- Martínez Sierra, Gregorio, 3-8-1930, "Hablando con Valle-Inclán", *ABC*.
- Maruri Villanueva, Ramón, 1990, *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850*, Santander, Universidad de Cantabria.
- Maurer, Christopher (ed.), 1985, *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]*, *Poesía*, núms. 23 y 24.
- Menarini, Piero, 1980, "Il teatro per burattini di Federico García Lorca", *Quaderni di Teatro*, pp. 41-53.
- Menarini, Piero, 1989, "Federico y los títeres. Cronología y documentos", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, III, 5, pp. 103-128.
- Monleón, José, 1990, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto - Fundación Rafael Alberti.
- Moreno Báez, Enrique, [Entrevista a Federico García Lorca, *Revista de la Universidad Internacional de Santander*, 1 (1933)], Francisco Calvo Serraller; Ángel González; Francisco Javier Rocha, 1975, *La Barraca y su entorno social*, Madrid, s.n., p. 36.
- Murcia, Juan Ignacio, 1968, "Les aboutissants du Grand-guignol dans le théâtre d'essai en Espagne", *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris, CNRS, pp. 241-255.
- Nieva, Francisco, 19-8-1986, "El teatro auroral de Lorca", *El País*, p. VI.
- Nicoll, Allardyce, 1972 [1963], *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barcelona, Barral.
- Pasqualino, Antonio, 1992, *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*, Milano, Bompiani.

- Plaza Chillón, José Luis, 1998, *Escenografía y artes plásticas. El teatro de Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja Granada.
- Porrás Soriano, Francisco, 1995, *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, Porrás Soriano-UNIMA-Centro de documentación de títeres de Bilbao.
- Remise, Jac; Remise, Pascale; van de Walle, Regis, 1979, *Magie lumineuse du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, s.l., Balland.
- Ridruejo, Dionisio, 1976, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta.
- Risco, Antonio, 1975, *La estética de Valle-Inclán en el esperpento y en El ruedo ibérico*, 2ª ed., Madrid, Gredos.
- Risco, Antonio, 1977, *El demiurgo y su mundo*, Madrid, Gredos.
- Rivas Cherif, Cipriano, 11 de junio de 1920, "Fantoches y marionetas", *La Internacional*.
- Rodrigo, Antonina, 1975, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta.
- Rubio Jiménez, Jesús, 1982, "'Modernistas' y 'noventayochistas' ante el hecho teatral", *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza - Libros Pórtico, pp. 175-228.
- Rumbau, Toni, s.a., "Apuntes panfletarios de dramaturgia titirilit. El arte de la cachiporra", *La Múndia*, 3, pp. 10-11.
- Rusiñol, Santiago, 1912, *El Indiano. Comedia en tres actos* estrenada en el teatro Español el 23 de diciembre de 1911; trad. de Gregorio Martínez Sierra, Madrid, Renacimiento.
- Sánchez, R.G., 1976, "Gordon Craig y Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, 4, pp. 27-37.
- Sánchez Vidal, 1988, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- Santos Torroella, Rafael, 1995, *'Los putrefactos' de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, CSIC - Asociación Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- Schönewolf, Herta, 1968, *Play with light and shadow. The art and techniques of Shadow Theater*, New York-London, Reinhold Book Corporation - Studio Vista.
- Soria Olmedo, Andrés, 1986, "Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte", *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 149-178.
- Torre, Guillermo de, 1967 [1956], "Estela de Federico García Lorca", *Las metamorfosis de Proteo*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 120-135.
- Torrente Ballester, Gonzalo, 1982, *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino.
- Ucelay, Margarita, 1986, "Federico García Lorca y el Club teatral Anfístora: el dramaturgo como director de escena", *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. de André Soria Olmedo, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 51-56.
- Ucelay, Margarita, 1988, "De las aleluyas de Don Perlimplín a la obra de Federico García Lorca", en *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, a cura di Gabriele Moreli, Fasano, Schena Editore, pp. 89-106.
- Ucelay, Margarita, 1989, "La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6, pp. 27-58.
- Ucelay, Margarita, 1996, "El teatro juvenil de Federico García Lorca", Vilches y Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, pp. 157-173.

- Vela Cervera, David, 1995, "El estreno en Madrid de *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau (18-V-1928): la plástica escénica de Salvador Bartolozzi", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20, 3, pp. 439-461.
- Vilches de Frutos, M<sup>a</sup> Francisca, 1998, "El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: la dirección de escena", *Acotaciones*, 1, pp. 11-21.
- Vilches, M<sup>a</sup> Francisca; Dougherty, Dru (eds.), 1996, *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20.
- Vilches, M<sup>a</sup> Francisca; Dougherty, Dru, 1997, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos.
- von Kleist, Heinrich, 12-15 de diciembre de 1810, "Sobre el teatro de marionetas", *Berliner Abendblätter*; trad. al español en *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, 1988.
- Zahareas, Anthony N., 1998, "Espectáculo de muñecos: realidad y metáfora", *Le spectacle au XXème siècle. Actes du Colloque*, Dijon, Université de Bourgogne, pp. 23-42.

Manuel Calderón Calderón  
 Consejería de Educación y Ciencia



## **El tema de los viajeros en la literatura argentina desde la Conquista hasta principios del siglo XX**

Ricardo Szmetan

**E**n referencia a la literatura de viajes, lo que normalmente se conoce como un género en sí mismo, la misma puede ir desde una simple guía turística a una verdadera obra de arte, dependiendo claro está de la capacidad e intención del autor. Ciertamente el tema es muy amplio y de por sí bastante difuso, prestándose a las más diversas interpretaciones que aquí no tengo la intención —ni mucho menos— de ser exhaustivo en analizar, con sus diferentes variantes y hasta recepción, y no porque no sean de interés o importancia —más bien lo contrario—, sino porque lo que me propongo es algo bastante más limitado: dar una visión de conjunto en relación con la literatura de mi país, la Argentina, desde la fundación de sus territorios por los españoles, para detenerme en algunos autores del siglo XIX e indicar someramente a otros de principios del siglo XX, cuando mucho se escribía sobre el próximo centenario de la Revolución de Mayo de 1810, en donde se dieron las bases de la independencia de la Madre Patria, la cual se produce formalmente en 1817 durante el Congreso realizado en la provincia norteña de Tucumán.

Con esto dejo de lado la ya bastante rica herencia de textos de muchos extranjeros que visitaron al país cuando todavía ésta era una aventura a tenerse en cuenta, pero cuya obra entra más bien dentro del rubro del entretenimiento de masas, en este caso europeas, que estaban deseosas de leer historias exóticas sobre tierras lejanas. Prefiero detenerme en ciertos textos de autores argentinos en los cuales la narración de un viaje les podía servir también para otros fines, la más de las veces de orden político, ya que era una literatura que

no podía escapar a los rápidos —y seguido—violentos cambios que se producían con el desarrollo de la naciente nación. El viaje podía no ser el argumento principal, pero permitía escribir sobre muchos candentes problemas en los que no siempre había una opinión canonizada por el andamiaje ideológico del aparato de Estado, que recién se estaba formando; por parte de las instituciones oficiosas, como ser el clero o los militares, de importancia no menor a la del Estado, y seguido aún mayor; y por último, el imperio de las costumbres, que hasta por lo menos muy entrado el siglo XX tenía una preponderancia manifiesta en el país.

El tema local prevalecía, ya que en la mayoría de los casos se trataba de viajes al interior del país, en particular al sur tan poco poblado y casi desconocido, o adonde viviesen los indios, a los cuales se prefería enfrentar que integrarlos. También estaba la idea de fijar doctrina, aunque siempre el interés económico era el más fundamental. Casi se diría que se escribía para dar razón a la solución política y militar del Poder de turno y de la clase dirigente en general, esperándose además la posible justificación en el análisis histórico que vendría. Además, no debe olvidarse que los que leían estas historias eran casi siempre una minoría letrada, aunque a veces estos autores —muchas veces improvisados— buscaban, y tenían, un público mayoritario, claro está que no el más sofisticado. Para estudiar el tema de los viajes de argentinos en el país, y a veces también en los países limítrofes, se destacan los trabajos de Andrea Pagni (1992), José Luis Vittori (1999) y las tesis doctorales de Jacinto R. Fombona Iribarren (1994) y Ángela Pérez Mejía (1998).

Históricamente, y como ya lo estudiaran Clara A. Ureta (1992) y María Jesús Lacarra (1994), la primera visión sobre el *Otro* en los territorios descubiertos por la Corona Española al sur de América fue la de los Conquistadores y no la del autóctono, el indio, como debería haber sido también. Esto no era a que este último no tuviese una idea clara del proceso negativo por el que estaba pasando, sino que su impresión sobre la invasión blanca quedaba guardada en la milenaria costumbre de la tradición oral, mucha de ella, lógicamente, perdida o de conocimiento limitado o distorsionado; además de que estaban demasiado preocupados en tratar de sobrevivir como para poder racionalizar lo que, de todas maneras, parecía ser parte una suerte de destino anunciado por muchas señales negativas anteriores que creían ver en el contacto diario con la naturaleza, que en muchos aspectos estaba basado en pautas supersticiosas de origen religioso, que condicionaron su conducta desde un comienzo.

Por entonces lo que hoy es la Argentina era la parte más dejada de lado por los españoles por lo alejado y falta de tradición indígena que pudiera ser propicia para tener una mano de obra barata, que es lo que se requería para la búsqueda de materiales preciosos. De hecho —como se sabe—, la historia está escrita casi siempre por los vencedores, y más en este caso en que se destruyó casi totalmente la base cultural de una civilización que no se comprendía y que parecía estar de más para los fines políticos de la Conquista, y en particular la de sus ejecutores militares. Por cierto ayudaba —como venimos de ver—, que desde el punto de vista práctico los indios no estuviesen preparados para lo que les esperaba. Con el paso del tiempo quedan por todas partes sus tradiciones, leyendas y hasta esta característica tan del Nuevo Mundo que es el mestizaje,

que hace más evidente la superposición de una raza sobre otra, pero eso no quita que la aniquilación fuera muy exitosa y casi total.

Para volver al principio, los colonizadores estaban bastante más interesados en buscar oro y demás piedras preciosas que en escribir sus experiencias. Y si lo hacían era en gran parte por la obligación de dar cuenta a la Corona de sus acciones. Mucho más que escritores, eran hombres de acción, y sus ojos de aventureros profesionales querían descubrir cosas más tangibles que una tierra fértil y un buen clima, lo que de todas maneras tanta admiración les causara en sus comienzos en estas latitudes. Como se destruyó lo que se pudo de la tradición indígena; la cual, por otra parte, no era tan importante al sur del continente en donde la influencia española no era casi total como en el Norte, y los españoles que vivían aquí eran militares o funcionarios mucho menos inclinados a las actividades intelectuales. Lo cierto es que lo escrito por varios siglos fue más bien poco, y a decir verdad, bastante pobre. Además, en la primera época colonial no se puede hablar de casi nada que fuese muy diferente a las influencias literarias prevalecientes en la Península, que tanto ayudaron en su conjunto al apogeo del Siglo de Oro Español. Se podrían citar, eso sí, trabajos que buscaban emular las ideas generales del Renacimiento y más en particular las del Barroco con su culteranismo y conceptismo, y en contrapartida el Neoclasicismo.

Se debe destacar, en primer lugar, lo hecho por los protagonistas o testigos directos de las actividades militares de la Conquista, como ser: Pero Hernández (español) con sus *Comentarios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca* (1555), que es un alegato del propio secretario del jefe militar en su defensa cuando tenía muchos enemigos concentrados en Asunción del Paraguay, luego de que terminara sus actividades que habían comenzado en el territorio en 1542. Otros comentaristas reconocidos son los de: Reginaldo Lizarraga (español, 1545-1602) con su *Descripción breve del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* (1600), o la versión del soldado raso Ulrich Schmidl (alemán) y su *Derrotero y viaje al Río de la Plata* (1567), escrita primero en alemán y luego traducida al español. Estas obras pueden ser catalogadas fácilmente como comentarios militares de viajes de conquista, pensada para un público europeo ávido de información sobre las nuevas tierras y que aceptaba más bien acríticamente muchas anécdotas de origen más que dudoso.

Es de destacar también el comisario del Santo Oficio y vicario del obispado de Charcas, Martín del Barco Centenera (español, 1594-?), quien luego sería destituido por su presunta mala conducta y que marchó para Buenos Aires en donde escribió su largo relato histórico *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acontecimientos de los Reynos del Perú, Tucumán y estado del Brasil* (1602), importante a lo menos porque se tomaría del título del libro el nombre de la naciente nación argentina, ya que la obra en sí no parece tener mucha calidad literaria. Luego también está el mestizo Ruy Díaz de Guzmán (asunceño, 1554-1629), quien es considerado el primer historiador nativo en describir lo sucedido en estas tierras desde el punto de vista de sus cambios sociopolíticos, escribiendo su ponderada, a lo menos por lo ameno, *La Argentina manuscrita* (1612), que no siempre se ajustaba a la verdad histórica, tanto

valor tenían para él los testimonios no siempre corroborados de la gente que encontraba a su paso, pero que le daban vida a lo narrado.

Con estos precedentes y el de Luis de Miranda (español, 1500-1572), quien presenciara la primera fundación de Buenos Aires en 1536, transcrita en su *Romance elegíaco* (1546), es en el campo de la poesía donde se puede hablar del primer exponente nacional en la figura del religioso cordobés Luis de Tejeda (1604-1680), creador de *El peregrino en Babilonia* (1660-1670), publicada en 1916 por el primer gran historiador de la literatura nacional, Ricardo Rojas (1882-1952), además de haber sido su primer profesor a partir de 1916 en la Universidad de Buenos Aires, cuando se crea para él la cátedra de Literatura Argentina. Sin duda que era Córdoba uno de los lugares en donde más se desarrollaron las actividades culturales en tiempos coloniales, y esto gracias en particular a la iglesia Católica, que tanto hiciera en el país por la educación a todos los niveles, formando a sus dirigentes desde los comienzos de la Conquista. Pero, con todo y como bien decía el recordado Alfredo Roggiano (1919-1989?), en este caso una pieza poética no hace una literatura, y habría que esperar bastante para ver otras creaciones literarias autóctonas de mayor valor.

En relación con el ensayo y la prosa en general, se destacan las novelas de aventuras, queriendo darse en las mismas un testimonio más o menos verídico de lo sucedido en estas alejadas tierras. De alguna manera, algunos de entre ellos más que libros de viajes son una superposición de diferentes géneros. Está por ejemplo Enrique Ottsen (holandés), quien publicó en su idioma natal *Corto y verídico relato de la desgraciada navegación de un buque de Amsterdam* (1603); Reginaldo Lizárraga (español, 1609?), quien escribió *Descripción breve de todas las tierras del Perú, Tucumán, Río del Plata y Chile*; Nicolás de Techo (francés, 1601-1680); Antonio Macchioni (italiano, 1671-1753); José J. de Araujo (1762-1834) con su *Guía de forasteros* (1781-1783); Martín Dobritzshoffer (austriaco, 1717-1791); Tomás Falkner (inglés, 1707-1784); José Guevara (español, 1719-1806); Gaspar Juárez (español, 1731-1804); Francisco J. Millau y Maraval (español, 1728-1805); Félix de Azara (español, 1746-1821); Gonzalo de Doblás (español, 1741-1809); Francisco Iturri (1738-1822); Diego de Alvear (español, 1749-1830) y Juan F. de Aguirre (español, 1756-1811).

Habría que esperar mucho tiempo para poder leerse las impresiones de los habitantes de lo que hoy es la Argentina sobre sus propios viajes o las de viajeros de otras latitudes que no fueran los propios conquistadores o los primeros aventureros que vinieron después de ellos. En ese sentido, se debería primero nombrar a un autor de una sola obra, además poco estudiada y de un periodo muy dejado de lado y en verdad no muy rico en detalles a señalar, por lo menos en lo que se refiere a lo que hoy se considera como literatura argentina. Me refiero a Alonso Carrijo de la Vandra (español, 1715-1779), creador de la particular e interesante protonovela costumbrista *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773). Además de su carácter pionero y casi único, esta obra tiene buenas descripciones geográficas y el anti-héroe principal—como sucede en general en la tradición picaresca—perteneció a las clases bajas de la sociedad, lo cual era una novedad para la época. El mérito de la obra es mayor habida cuenta de que es casi única en su género, en medio de un ambiente poco propicio para las

creaciones de ficción, ya que había una fuerte censura y porque por mucho tiempo existió la extraña prohibición (no cumplida más que en parte, pero que por cierto no ayudaba al desarrollo de la escritura de invención) de no poder novelarse en América, y se dificultaba también la lectura de las novelas venidas de Europa, aunque el tráfico comercial y en particular el contrabando eran grandes. El argumento del *Lazarillo de ciegos caminantes* es sobre, precisamente, un largo viaje que alcanza la Argentina, Bolivia y Paraguay, y también se menciona en la misma—quizás por vez primera—a los gauderios o gauchos de la Banda Oriental, de La Pampa y de Tucumán, cuyo tema serviría posteriormente para desarrollar una forma de literatura muy original y propia sólo al Río de la Plata y el sur del Brasil: la literatura gauchesca.

Los orígenes de la poesía gauchesca, que es el aporte más original que ha dado la literatura rioplatense a la literatura universal, tiene relación con las fuentes prevaletientes durante la Colonia, como ser la poesía de origen medieval cantada por los juglares: coplas, villancicos, rondas; casi siempre con una temática popular simple y directa, muchas veces anónima, pastoril o amatoria. Aunque no se pueda saber con justeza de dónde proviene el término gaucho, se relacionaba con el quechua *huacho*, es decir ‘sin padres’, araucano *guasó*, como se usa en Chile, o con los ladrones y contrabandistas de ganado, y después con los peones de estancia. Con más precisión se identifica al gaucho con el mestizo hijo de padre español y de madre indígena.

Curiosamente, porque él no viajó sino que realizó su tarea desde un escrito-río, una de las primeras visiones europeas que no fueran las de la conquista, es la de un tal Alexander Dalrymple (1737-1808), quien antes de morir preparó en Londres un pequeño catálogo de 22 hojas sobre las obras de los escritores del Río de la Plata, Paraguay y el Chaco (!) (1534-1806). En orden cronológico enumera 117 publicaciones y se considera que amplió el trabajo realizado anteriormente por León Pinelo (1595-1660), denominado *Epítome*.

En lo que hoy es el territorio argentino, el viajero común debe salir bastante de su cabeza de Goliath, Buenos Aires, para darse una idea sobre el hecho de que hace pocos siglos existía otra civilización diferente, y en no pocos casos mejor: la indígena. En ese orden de ideas, no debe extrañar que un exitoso general represor, aunque tenido por respetuoso de las tradiciones indígenas, Lucio V. Mansilla (1831-1913), ganara mucha fama por su obra *Una excursión a los indios Ranqueles* (1870). En ella hay una especie de *viaje* al territorio de los *salvajes*, y el discurso es característico de la política oficial de esa época y de otras más cercanas y penosas. Se ve de una manera paternalista a los indios y se legitima el poder opresivo usado contra ellos como un mal necesario, casi *bueno*, ya que se estaba obligado a reprimir en aras de ideales de minorías que se asumían sin mayores problemas de conciencia.

También se sabe que la obra literaria más famosa de la Argentina es *Martín Fierro* (1872 ida-1879 vuelta), de José Hernández (1834-1886), en donde se defiende románticamente a esa otra clase perseguida y olvidada que era la del gaucho, hijo de criollo blanco e india. Claro está que si con ellos no se buscaba directamente su eliminación física, igual se los discriminaba considerándolos gente de segunda clase. De todas

maneras, en la época en que apareció la obra, el gaucho era más bien una nostálgica figura del pasado que una realidad numérica a tener en cuenta a la hora de realizar acción política.

La obra está dividida en dos partes, según el protagonista se encuentre o no en territorio indio, que es donde acababa de llegar al comenzar la segunda parte. En este poema, y en la novela citada anteriormente, se trataba como si se visitase territorios bien diferentes, que de hecho lo eran aun estando en el mismo país, lo que permitía que las aventuras que se relataban tuvieran casi todas las características de un auténtico *viaje de aventuras*: se iba de un territorio conocido a otro dominado por gente con tradiciones que se buscaba comentar, a veces para resaltar algún detalle curioso, y más seguido para criticar. Se tenía *curiosidad* por conocer a esas costumbres, pero en ambas obras hay poca simpatía por el indio, ya que si por caso Fierro vive en ese territorio, lo es obligado para escapar de la persecución de los militares debido a su desertión de sus filas, y no escatima comentarios negativos hacia ellos y hacia los indios. Si bien los fugitivos no son mayormente molestados por éstos, ya que se recuerda que después de todo tienen sangre india en sus venas, son tratados con una total frialdad, la que reciben comúnmente los traidores. Si bien, como queda dicho, el trasfondo de la obra es el alegato en favor del gaucho perseguido y la defensa de sus derechos en contra del sistema imperante, y hasta se une su mala suerte con la de los indios, la cosa termina ahí y la visión sobre ellos es igual o peor a la que se tiene *oficialmente* en el otro bando, lo cual, realmente, es mucho decir.

De todas maneras, sea contra el indio, el gaucho, y mucho después con otros grupos que pensaban de manera diferente, el poder real del país nunca se ha preocupado demasiado en disimular sus fines hegemónicos, y ha sabido muchas veces reprimir drásticamente, aun cuando esto no fuera necesario, si creía ver su poder en juego, aunque fuera en términos muy menores y casi simbólicos. No debe sorprender demasiado este hecho, ya que la Argentina es una tierra en donde la clase dirigente siempre ha tenido ideas exacerbadas, para decirlo suavemente. Casi en ninguna otra parte del sur de América se reprimió con mayor salvajismo a los disidentes que allí a través de su corta y sufrida historia.

Por todo ello, y desde nuestro fragmentado presente posmodernista, la visión que nos queda de ese pasado es mucho más la del colonizador que la del colonizado, y el *Martín Fierro* era un intento de tratar de cambiar este estado de cosas, pero lógicamente con las propias limitaciones de una obra artística pensada por su creador como la mejor manera de hacer conocer su pensamiento, y en la que su autor pasó casi toda su vida preparándola, sabiendo muy bien que escribía una obra maestra que serviría fines prácticos de su presente, como buena obra de la época romántica que era, y también quedaría en una muy alta estima para la posteridad. De todas maneras, dudo de que lo que se viera por entonces en lo que hoy es la Argentina, fuera muy diferente de lo que pasaba en Chile y el Uruguay, creada artificialmente entre Brasil y la Argentina, y que siempre ha tenido relaciones muy sólidas con la Argentina.

El principio del siglo XX marca el apogeo del nacionalismo que se contraponía a muchas ideas positivistas de la clase dirigente de la década del 80 del siglo anterior, cuando se señalaron los lineamientos del desarrollo del país en base a la ingente inmi-

gración europea, que los grupos nacionalistas tanto temían por la supuesta pérdida de las tradiciones del país. El tema era fundamental en la época y la literatura dará cuenta de ello. Por un lado estarán algunos defensores del exterminio de los indios para dar paso a las huestes extranjeras, y por el otro los que los defendían. El simbolismo del uso del tema del gaucho, por un lado considerado como un insobornable defensor de las costumbres perdidas y por el otro desafiante ante la autoridad, será la característica principal de mucha de esta literatura que seguido era escrita para ser llevada directamente a las tablas teatrales.

También se debe citar al importante hombre de ideas que fuera Juan B. Alberdi (1810-1884), quien escribe *Las ruinas de Tiahuanaco (Recuerdos de viaje)* (1879). Por su parte, Vicente F. López (1815-1903) publica la conocida novela *La gran aldea: Costumbres bonaerenses* (1884), y tiene una obra suya anterior titulada *Recuerdos de viaje* (1881). Mientras tanto, Miguel Cané, hijo (1851-1905) evoca con nostalgia su juventud y estudios secundarios en *Juvenilla* (1883), alcanzando con esta obra mucha popularidad. También escribe *Ensayos* (1877) y *En viaje* (1884).

Pero si tenemos que dar el nombre de un escritor argentino del siglo XIX que tratara en sus obras profusamente el tema de los viajes, muchos hechos desde la función pública pero también como parte de su exilio, este es sin duda el de Domingo F. Sarmiento (1811-1888), quien fuera para empezar embajador en los Estados Unidos del gobierno del presidente Bartolomé Mitre (1821-1906) y al que sucedió en la Presidencia de la Nación (1868-1874). En el tema que nos ocupa y en relación con la literatura argentina en su conjunto, es de los que alcanza los mayores logros artísticos y prácticos con sus comentarios sobre lo que ve en sus viajes y en particular con su obra de muy difícil definición: *Facundo: Civilización o barbarie* (1845), que es tanto un alegato en contra del gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas (1793-1877), como una descripción del país en su geografía, hombres, instituciones políticas y una visión global de dónde él creía que debería ir el país para desarrollarlo de acuerdo con sus ideales europeizantes. También realiza minuciosas descripciones geográficas en el comienzo del libro, por las cuales muchas generaciones de lectores del país y del extranjero pudieron saber detalles de la Argentina.

Desde 1831 Sarmiento estaba exilado en Chile, regresando al país en 1836 y volviéndose a refugiarse en Chile en 1841, desde donde atacó al gobierno de Rosas en las páginas de *El Mercurio*, periódico en el que publicó en folletín su *Facundo* y sostuvo una famosa polémica con el académico Andrés Bello (1781-1865) sobre la cultura americana y la imitación de los modelos franceses. Formó parte además del ejército del general Juan José Urquiza (1801-1870), que derrotara a Juan Manuel de Rosas en Caseros en 1851. También escribe otras obras sobre viajes que serán publicadas mucho después. Estas son: *Viajes por Europa, África y América* (1849-1851); *Recuerdos de provincia* (1850) en donde describe su ciudad natal y si bien no es un libro de viajes, las descripciones geográficas y costumbristas que realiza con nostalgia desde la vejez se pueden muy bien comparar con las del género; *Diario de un viaje: De Nueva York a Buenos Aires, del 23 de julio al 20 de agosto de 1868* (1944); *Viajes* (1961). Su obra total consta de 52 volúmenes. Sobre la crítica en este particular tema de los viajes de Sarmiento, se puede consultar con provecho

a: Arnold L. Kerson (1997); Antonella Cancellier (1996); E. Rojas Mayer (1993); William H. Katra (1994) y Rubén Benítez (1984). Lo curioso es que la mayoría de la crítica sobre estos libros de viajes realizados por Sarmiento, son de España, habiendo, de todas maneras, bastante material casi inédito para analizarse en el futuro.

Hasta el muy popular Eduardo Gutiérrez (1851-1889) no escapa del género escribiendo *Un viaje infernal* (1982), mientras que José Castellanos publica *La leyenda argentina* (1882); *El nuevo edén* (1883) y *El viaje eterno* (1887). Por su parte, “Fray Mocho” (seudónimo de José S. Álvarez 1858-1903) alcanza mucha divulgación popular con sus *Memoorias de un vigilante* (1897) y otras obras similares como ser *Cuadros de la ciudad* (1906); *Cuentos* (1917), *Un viaje al país de los matreros* (1919), *En el mar austral, croquis fueguinos* (1920).

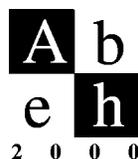
Eduarda Mansilla de García (1838-1892) es la primera mujer citada aquí, y reúne las características que se esperaba tuviera la mujer escritora en su época, una rareza sin duda. Provenía de una familia de abolengo y ciertamente que no traba-jaba. Estaba casada y acompañaba en sus viajes al marido. Los temas que trataba no podían ser más que de circunstancias. Escribió: *El médico de San Luis* (1860); *Cuentos* (1880); *Recuerdos de viaje* (1882). Por su parte, Estanislao S. Zeballos (1854-1923): escribe *Viaje al país de los araucanos* (1872); Eduardo L. Holmberg (1852-1937) *Viajes a las Sierras del Tandil y de La Tinta* (1883); mientras que Santiago Estrada (1841-¿?) escribe: *Discursos; Miscelánea; Estudios biográficos; Teatro* (1885); *Viajes* (1889); *El hogar en la pampa* (1931); *Viajes, y otras páginas literarias* (1938).

## Bibliografía

- Benítez, Rubén, 1984, «El viaje de Sarmiento a España», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 407: 5-34.
- Cancellier, Antonella, 1996, «Sarmiento costumbrista en su viaje a España», en *Romanticismo: El costumbrismo romántico*, Roma: Ed. Bulzoni, pp. 53-63.
- Fombona Iribarren, Jacinto R., 1994, «El texto de viajes de la época modernista: Viajeros hispanoamericanos y la construcción de Europa», Tesis doctoral no publicada.
- Katra, William H., 1994, «Rereading Viajes: Race, Identity, and National Destiny», en *Sarmiento: Author of a Nation*, Berkeley: University of California, pp. 73-100.
- Kerson, Arnold L., 1997, «Domingo Faustino Sarmiento: Impresiones de un argentino sobre España en 1846», en *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 195-209.
- Lacarra, María Jesús, 1994, «La imaginación en los primeros libros de viajes», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo I Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 2 tomos, pp. 501-509.

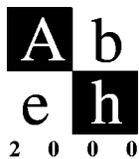
- Pagni, Andrea, 1992, «Escrituras cruzadas: Viajeros franceses al Río de la Plata y rioplatenses a Europa a mediados del siglo XIX», en *Dispositio*, 17, pp. 42-43 y 263-82.
- Pérez Mejía, Ángela María, 1998, «La geografía de los tiempos difíciles: Escritura de viajes a Sur América durante los procesos de independencia», Tesis doctoral no publicada.
- Rojas Mayer, E., 1993, «Los Viajes de Sarmiento: Su interés por la cultura europea a través de la lengua», en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 58, pp. 229-230 y 376-94.
- Ureta, Clara Angélica, 1992, «Cristóbal Colón y la construcción del otro en las Indias Occidentales», en *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: Describir, inventar, transcribir el mundo*, Tomo 2, Madrid, Visor, 2 tomos, pp. 1025-1032.
- Vittori, José L., 1999, *Viajes y viajeros en la literatura del Río de la Plata*, Buenos Aires, Ed. Vinciguerra.

Ricardo Szmetan  
*University of West Indies (Barbados)*





# *Historia y Ciencia*





# **A Reforma Gregoriana e o Bispado de Santiago de Compostela segundo a *Historia Compostelana***

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva

## **Introdução**

O objetivo do presente trabalho é discutir, à luz das particularidades locais, as repercussões da Reforma Gregoriana no bispado compostelano. Para tanto, faremos uma análise da *História Compostelana*, tomando como eixo condutor os cânones do Lateranense I.<sup>1</sup>

Os estudos sobre a chamada Reforma Gregoriana têm suscitado polêmicas. Como aponta Faci, “...este enfrentamiento de posiciones no siempre ha contribuido a la honesta busca de la verdad, sino que, en muchas ocasiones, ha sido consecuencia de apasionamientos solamente basados en posiciones ideológicas” (1982: 26).

Os trabalhos sobre o alcance do movimento reformista papal na Igreja Hispânica têm sido desenvolvidos, ainda que com caráter mais geral, desde a década de 70. Alguns historiadores, como Sánchez Herrero (1984: 215), Peter Linehan (1975: 10) e Fernández

---

<sup>1</sup> Não utilizaremos os cânones do II Concílio de Latrão porque esta assembléia foi realizada em 1139, somente um ano antes da morte de Diego II. Logo, não poderíamos discutir os alcances desta legislação em Compostela ainda durante o seu bispado. Para o estudo do I Concílio de Latrão, utilizaremos a edição crítica completa dos cânones elaborada por Raimunda Foreville. Foreville, Raimunda (ed.), 1972, *Lateranense I, II, III*, Vitoria, ESET.

Conde (1982: 352), dedicados ao estudo da Igreja Ibérica, afirmam que a reforma eclesiástica, sob a direção do papa, só foi efetiva nas dioceses castelhanas, incluindo a de Santiago de Compostela, após o século XIV. Mesmo estudos mais recentes, voltados para aspectos mais específicos da Reforma Gregoriana, como o nível intelectual do clero, insistem nesta hipótese.<sup>2</sup> Este tema, porém, ainda carece de abordagens específicas e aprofundadas. Acreditamos, portanto, que a revisão historiográfica sobre esta questão impõe-se como necessária através de estudos microanalíticos e da releitura das fontes, a partir da formulação de novos problemas e o emprego de pressupostos conceituais inovadores.

Neste sentido, optamos por um microrecorte: a diocese compostelana durante o governo de Diego II. Trata-se, portanto, de um trabalho qualitativo, não só porque se detém no estudo de uma única diocese em um período delimitado, mas porque vamos refletir sobre as estratégias acionadas por Roma e Santiago de Compostela, bem como pelas racionalizações elaboradas na *História Compostelana* sobre o relacionamento entre estas sedes episcopais.

Considerando a importância que o conceito de cultura assume em nossa análise, torna-se fundamental, demarcá-lo. Partimos do conceito de cultura enquanto o conjunto dinâmico de práticas e representações que dão organização e sentido ao mundo social. Utilizaremos, em nossas reflexões, o conceito de *apropriação cultural criativa*, proposto por Roger Chartier (1992: 231). Ao aplicarmos tal conceito, queremos ressaltar que a recepção das práticas e representações culturais —em nosso caso, a Reforma Gregoriana— por um determinado grupo social não é um processo passivo, já que é possível, valendo-se dos mesmos elementos, a elaboração de representações e práticas culturais diferenciadas, proporcionando, assim, espaço fecundo para a invenção.

Partilhamos, desta forma, da postura de Roger Chartier ao afirmar que é tarefa do historiador, hoje, identificar a pluralidade das práticas e representações e estar atento aos empréstimos e intercâmbios culturais presentes no seio das sociedades (1992: 231).

## A Reforma Gregoriana

A Igreja Cristã Ocidental, durante a Alta Idade Média (V-VIII), sofreu muitas mudanças, adaptando-se às novas condições históricas. As comunidades cristãs ruralizaram-se, perderam o seu caráter comunitário, tornaram-se alvo da influência da aristocracia laica e dos poderes seculares. A Igreja tornou-se uma “federação” de episcopados e mosteiros,<sup>3</sup> nos quais as práticas simoníacas e o nicolaísmo eram constantes e o reconhecimento da primazia romana era unicamente teórico.

---

<sup>2</sup> Como, por exemplo, Soto Rábanos (1996).

<sup>3</sup> Nem todos os autores partilham deste caráter federalista da Igreja Altomedieval, cuja unidade seria garantida pela rede de comunicações episcopais. Alguns autores, como Lubac e Y. Congar, apontam para o caráter orgânico e místico da unidade da Igreja. Sobre esta questão ver Mitre Fernández (1997). 197-215.

A partir do século IX, face às transformações que se iniciavam no Ocidente, foram surgindo projetos, desenvolvidos por diversos setores da sociedade medieval, visando a reforma da Igreja. Tais propostas de reorganização do corpo eclesiástico pautavam-se em diferentes eclesiologias e teorias políticas, possuindo, muitas vezes, objetivos divergentes; influenciaram-se, porém, mutuamente e, no tocante à determinadas questões, partilhavam de um discurso semelhante.

Dentre esses projetos de reforma, podemos sublinhar, primeiramente, os de iniciativa dos poderes seculares. A levada a cabo pelos carolíngios, calcada na Teoria do Monismo Teocrático, segundo a qual “... el sacerdocio se subordina inequívocamente a la monarquía” (Frank, 1988: 83), visou, dentre outros fatores, a unidade litúrgica, a uniformização do monacato através da observância da Regra Beneditina e a luta contra o abuso das Igrejas Próprias. Ou, ainda, baseando-se no Dualismo Teocrático, tal como delineara Otão III, que reconhecendo a existência de dois poderes —o *regnum* e o *sacerdotium*— propõem um projeto de sociedade no qual “... al poder regio le correspondía un carácter sagrado, el sacerdocio podía participar del poder real” (Frank, 1988: 87).

Em segundo lugar, os de origem monástica, tais como os projetos nascidos em Cluny, Gorze, Metz, Brogne, etc. A luta contra a intervenção laica, a busca por uma renovação dos costumes e pela unidade litúrgica foram alguns dos princípios destas proposições de reforma, que se expandiu por várias regiões da Europa, através da fundação ou reformulação de diversos mosteiros.

As reformas de caráter popular, assim denominadas porque arregimentavam grandes parcelas da população, também não podem ser ignoradas, ainda que classificadas como heresias pela grande maioria dos historiadores. Neste sentido destaca-se a *Pataria Milanese*, que utilizando inclusive a força, propunha uma transformação radical das estruturas sociais e a eliminação dos clérigos considerados indignos.

De todos os projetos de reforma eclesiástica surgidos na Europa Ocidental Medieval, o que nos interessa especialmente é o proposto pelos bispos de Roma, conhecido como Reforma Gregoriana. Como esta expressão não possui precisão científica, embora seja empregada universalmente (García-Guijarro Ramos, 1995: 20-21), acreditamos ser fundamental assinalarmos como compreendemos esse conceito.

Denominamos Reforma Gregoriana ao longo e complexo movimento de reformulação da Igreja, promovido pelos pontífices romanos, entre os séculos XI ao XIII. Desenvolvida a partir dos projetos de reforma de iniciativa secular e monástica, tornou-se independente e resultou no nascimento da Igreja Romana enquanto uma instituição jurídico-canônica, na qual a Cúria Papal exercia a direção. Os pontos principais desta reforma foram: a organização de toda a hierarquia clerical tendo na liderança o bispo de Roma; a luta contra a intervenção laica nas questões eclesiais; a moralização do clero e a catolicização da sociedade.

Esta ação reformista do papado processou-se em etapas. Em cada uma delas um aspecto, dentre os acima apontados, recebeu maior ênfase. Na primeira, que se estendeu

por toda a segunda metade do século XI, privilegiou-se a luta contra a investidura laica.<sup>4</sup> A organização interna da Igreja, tendo como elemento centralizador a Sede Apostólica ou o papado, e a moralização do clero foram o alvo principal na segunda etapa da reforma, que se iniciou já nas últimas décadas do século XI e se prolongou por todo o século XII.<sup>5</sup> A ênfase no cuidado pastoral dos fiéis, que marcou o século XIII, foi a preocupação central da terceira etapa.<sup>6</sup>

Este projeto de reforma, cujo embasamento ideológico foi se constituindo durante séculos, fundamentou-se na autonomia e superioridade do *sacerdotium* frente ao *regnum et imperium* e no poder jurisdicional do papa, calcado no *princípio petrino apostólico*. Ou seja, o poder reivindicado era de caráter universal, respaldado na hierarquia eclesiástica. Ao afirmar-se como portador de toda *auctoritas sacra*, o papado vê o seu papel como o grande líder entre todos os outros poderes, seculares ou não.

Delimitar as esferas de ação dos leigos no seio da Igreja; moralizar, organizar e centralizar todo o corpo eclesiástico tendo como ponto central a Cúria Papal tinham como escopo o fortalecimento e a independência da Igreja. Quanto à ênfase na cura das almas, objetivava-se a presença constante da Igreja na vida do leigo, estendendo a sua autoridade no seio da sociedade.

A fim de propagar e introduzir os princípios de seu projeto de reforma, o Papado, desde o século XI, lançou mão de alguns instrumentos: regulamentou a escolha do papa através do Colégio de Cardeais; passou a confirmar a eleição dos arcebispos; fundou cortes eclesiásticas para tratar não somente de problemas eclesiais, mas também os de caráter moral, casamentos e heranças; preocupou-se com a educação dos clérigos e leigos; ampliou e reformulou o Direito Canônico; impôs o uso da liturgia romana para toda cristandade ocidental; organizou a corte papal; instituiu e enviou legados como seus representantes diretos para introduzir a reforma em diversas regiões e passou a convocar concílios universais.

À apreensão de todo este processo torna-se imprescindível o estudo das atas e dos cânones dos concílios universais, convocados e dirigidos pelo Papa e realizados entre os séculos XI e XIII. Através destes documentos, de caráter jurídico-canônico, pode-se reconstruir as linhas gerais do projeto papal para a reformulação da Igreja e as estratégias para a sua implantação, já que apresentam uma síntese dos esforços reformadores impulsionados por Roma.

---

<sup>4</sup> Em 1059, Nicolau II instituiu que os papas deveriam ser eleitos pelos cardeais; neste ano também é estabelecida a proibição de aceitar uma igreja dada por um leigo, tanto com remuneração como gratuitamente. Nos sínodos de 1074 e 1075, novamente se proíbe a transmissão de um ministério eclesiástico por um leigo; em 1122 é instaurada a Concordata de Worms.

<sup>5</sup> Neste sentido, nos sínodos de 1074 e 1075 são feitas sanções contra os clérigos simoníacos e incontinentes, disposições reintegradas em 1078, 1089, 1095 e em todos os concílios lateranenses dos séculos XII e XIII.

<sup>6</sup> Como cuidado pastoral devem ser entendidas as iniciativas que visavam a catequese dos fiéis, a instituição de festas universalmente celebradas, como o *Corpus Cristi*, e o incentivo à prática sacramental.

## I Concílio de Latrão

O I Concílio de Latrão foi realizado em 1123, em um momento crucial para o papado. Após décadas de conflitos com o Imperador, finalmente chegara-se ao Concordata de Worms no ano anterior. Assim, com o fim da chamada “querela das investiduras”, Roma passou a preocupar-se, prioritariamente, com os assuntos internos da hierarquia eclesiástica. Visando consolidar a independência da Igreja perante os poderes laicos, o objetivo maior, neste momento, era, como já assinalamos no item anterior, a reorganização e centralização de todo o corpo eclesiástico, tendo como figura central o Papa (Jürgen Miethke, 1993: 71).

Durante o concílio, diversos assuntos mereceram destaque. Conforme nos informam os documentos, nesta assembléia, ratificou-se o acordo de Worms; discutiu-se a jurisdição metropolitana de alguns bispados como o de Bremen-Hamburgo e o de Ravena; foram apresentadas queixas contra os mosteiros isentos da jurisdição episcopal, bem como a usurpação, pelos monges, de funções eclesiásticas (Raimunda Foreville, 1973: 62-73). Entretanto, o aspecto mais importante, relacionado diretamente ao projeto de reforma papal, foi a aprovação de dezessete decretos reformadores.

Insistindo na eliminação da intervenção dos leigos nos assuntos eclesiásticos, quatro decretos trataram da questão: o cânone VIII (1972: 226) aponta que os leigos não deveriam dispor dos bens eclesiásticos; no cânone XII (1972: 227) os leigos são proibidos de recolher as oferendas dedicadas aos santos, bem como fortificar as igrejas ou reduzi-las à servidão; o cânone XVII (1972: 228) impede que qualquer pessoa armada venha a invadir ou assediar, pela força, a cidade de Benevento, “a cidade de São Pedro”, buscando, assim, garantir a segurança física do papa e sua corte e reafirmar a soberania da Sede Apostólica; e o cânone V (1972: 225), que declara nulas as ordenações feitas por Burdino, qualificado como herético por ter sido escolhido papa, em 1118, pelo imperador Enrique V. Este último cânone possui relação direta com a questão compostelana, já que Burdino era proveniente da diocese bracarense, sede rival de Santiago de Compostela na luta pela metrópole.

Aspectos da vida secular também não foram ignorados. Legislou-se sobre casamentos, proibindo-o entre consangüíneos (1972: 226). Preocupou-se com a segurança dos leigos, especialmente dos cruzados e romeiros: o cânone X (1972: 226) concede indulgência aos cruzados e toma, sob a proteção papal, todos os seus bens e família;<sup>7</sup> o cânone XIV (1972: 227) institui castigos para os que ferissem ou roubassem romeiros; o cânone XV (1972: 227) reafirma constituições anteriores relativas à paz, à trégua de Deus, aos incêndios e à segurança dos caminhos públicos.

Os decretos reformadores também preocuparam-se com heranças (cânone XI, 1972: 227) e trataram de questões econômicas. Neste sentido, o cânone XIII (1972: 227) condena os que fabricavam e propagavam moedas falsas e o cânone XIV (1972: 227) institui castigos para todos que cobrassem novos tributos aos mercadores.

---

<sup>7</sup> Este cânone também prevê punições para cruzados e peregrinos desertores.

Todos esses cânones, além de consolidar a liberdade da Igreja perante os leigos, procuravam ampliar os poderes dos clérigos sobre diversos aspectos da vida dos fiéis e começavam a delinear o perfil do verdadeiro católico romano.<sup>8</sup> Porém, o número de cânones dedicados unicamente ao corpo clerical demonstra que, neste momento, o principal alvo dos reformadores romanos era a moral dos clérigos e a reorganização da hierarquia eclesiástica.

Desta forma, a legislação conciliar buscou combater a simonia e o nepotismo, prevendo punições. O cânone I (1972: 225) proíbe a promoção de qualquer pessoa, no seio da Igreja, por dinheiro, decreto que é complementado pelo cânone III (1972: 225), que institui a consagração episcopal para os eleitos canonicamente. No cânone VI (1972: 226), nega-se a ordenação para preboste, arcipreste ou deão para os que não eram sacerdotes e de arceidiago para os que ainda não eram diáconos.

A moral sexual dos clérigos foi um dos principais alvos da ação reformadora e, portanto, tema de um dos decretos do Lateranense I. O cânone VII (1972: 226) é totalmente dedicado a esta questão. Nele, os sacerdotes, diáconos e subdiáconos são proibidos de viver com concubinas, esposas ou qualquer outra mulher com exceção daquelas que não levantassem suspeitas justificadas, como mães, irmãs ou tias.

Dentre todos os decretos dedicados especialmente aos clérigos, destacam-se os que ampliaram as funções e a autoridade dos bispos, mesmo perante o monacato. Na busca pela unidade e fortalecimento da hierarquia eclesiástica, os bispos tornam-se o grande elo entre a Igreja de Roma e as diversas paróquias dispersas por toda a Europa Ocidental.

Desta forma, o cânone II (1972: 225) proíbe aos clérigos receber, em comunhão, todos os que foram excomungados por seu próprio bispo; o cânone IV (1972: 225) estabelece que toda a ação pastoral ou administrativa de uma dada diocese deveria estar sujeita ao juízo e poder do prelado<sup>9</sup> e o cânone XVI (1972: 227-228) ordena que os monges estejam submetidos ao poder episcopal.

Os decretos do I Concílio de Latrão representam, ao mesmo tempo, uma síntese do projeto papal em sua primeira etapa, marcada pela luta contra a intervenção dos leigos em questões eclesiásticas, bem como sinalizam as novas preocupações do bispado romano, voltadas, fundamentalmente, para a reorganização interna de toda a Igreja, objetivo da segunda etapa da ação reformadora do papado. Neste sentido, alguns desses decretos já haviam figurado em atas conciliares anteriores<sup>10</sup> e, por tratarem de temas polêmicos, também foram reiterados em assembleias universais posteriores.

---

<sup>8</sup> Segundo Moore, este processo, que buscava definir quem era o verdadeiro leigo católico, chegou a seu ponto culminante no século XIII, com os decretos do IV Concílio de Latrão (Moore, 1989: 15).

<sup>9</sup> Este decreto é reiterado no cânone VIII que ordena que todos os assuntos eclesiásticos e sua administração sejam de responsabilidade do bispo.

<sup>10</sup> Cf. notas 4 e 5

## As repercussões do I Concílio de Latrão no bispado de Compostela segundo a *História Compostelana*

As primeiras tentativas de reforma eclesiástica na Península Ibérica foram patrocinadas pelos reis<sup>11</sup> e tiveram como marco fundador a realização do Concílio de Coyanza, em 1055.<sup>12</sup> Tal reforma, de caráter regional, porque só incluía os bispados dos reinos hispano-cristãos, inspirou-se nas antigas tradições da Igreja visigótica. Neste sentido, foram restauradas ou fundadas novas dioceses, os bispados organizaram-se internamente; introduziu-se a Regra Beneditina e buscou-se limitar a influência laica nas questões eclesiais, dentre outras medidas.

A Igreja Ibérica também foi, neste momento, alvo do projeto de reformulação protagonizado pelo papado. Assim, a partir do pontificado de Gregório VII, foram ampliadas as relações entre esta Igreja e o papado por meio de um incremento do intercâmbio epistolar e do envio constante de legados.<sup>13</sup>

A introdução da Reforma Gregoriana na Igreja Hispânica visou, neste primeiro momento, a abolição da liturgia moçárabe e a introdução da liturgia romana; o reconhecimento da soberania do papa sobre os territórios reconquistados; a reorganização episcopal e o fortalecimento da hierarquia eclesiástica sob a hegemonia do pontífice,<sup>14</sup> sem, contudo, alcançar pleno sucesso. Assim, diversos aspectos da vida eclesial hispânica ainda suscitavam as preocupações do papado no século XII.

No que se refere ao bispado de Santiago de Compostela, que nos interessa especificamente neste artigo, as primeiras décadas do século XII foram marcadas pela presença de Diego Gelmírez à liderança deste episcopado. Para a reconstrução deste período, contamos com a *Historia Compostelana*,<sup>15</sup> também conhecida como *Registrum Venerabilis Compostellanae Ecclesiae Pontificis Didaci Secundi*, redigida por ordem do próprio Gelmírez com o objetivo de registrar toda a sua atividade episcopal. Esta obra foi transmitida por dezoito manuscritos e é, sem dúvida, a fonte mais importante para o estudo da Igreja compostelana nas primeiras quatro décadas do século XII. Foi

---

<sup>11</sup> Faz-se importante ressaltar que os reis hispano-cristãos medievais eram considerados os chefes da Igreja em seus reinos (Rucquoi, 1992: 55-100).

<sup>12</sup> Sobre esta questão ver Orlandis, J., 1976, *La Iglesia en La España Visigótica y Medieval*, Pamplona, Universidad de Navarra.

<sup>13</sup> A Península Ibérica, em razão da presença dos muçulmanos e a luta de reconquista cristã contínua, era uma área estrategicamente importante dentro dos planos do papado. Sobre esta questão ver: Llorca (1976: 553-569).

<sup>14</sup> Como é possível perceber, em alguns aspectos houve uma confluência de objetivos, comuns aos projetos de reforma papal e dos reis hispano-cristãos.

<sup>15</sup> Utilizaremos a edição crítica desta obra preparada por Ema Falque Rey e publicada em 1994. Empregaremos a sigla HC, a partir deste ponto do trabalho, para nos referirmos a obra *Historia Compostelana*. O número em algarismo romano, que segue a sigla, designa o livro e o em árabe, o capítulo. O que figura após a vírgula indica uma subdivisão do capítulo.

composta em etapas, entre 1107 a 1149, por diversos autores, todos pessoas próximas e aliadas de Gelmírez.<sup>16</sup>

Como esta obra apresenta a Igreja Romana e as relações do Bispo Gelmírez com o papado? Há ecos da Reforma Gregoriana ou, mais especificamente, do Lateranense I nos decretos episcopais compostelanos, recolhidos pela HC? A HC permite-nos reconstruir algum projeto de reforma eclesiástica implantada em Santiago de Compostela em harmonia com o proposto pela Igreja Romana?

Segundo a HC, os últimos anos do século XI e as primeiras décadas do século XII foram um momento vital para o bispado compostelano. Em 1095, a sede episcopal fora trasladada de Iria para Compostela (HC I 5, 2). Nessa mesma ocasião, este bispado tornou-se isento da metrópole de Braga (HC I 5, 2). Assim, apesar dos diversos problemas vividos pela Galiza neste momento, tais como a guerra civil que assolou a região durante o reinado de Urraca (HC I 83; 88; 101, 3; 114), a rebelião dos habitantes da cidade de Santiago (HC I 79) e o perigo almorávida (HC I 103; II 24; 78), o bispado compostelano foi se consolidando graças, sobretudo, à ação de Diego Gelmírez e seus aliados.

Em 1104, Gelmírez recebeu o privilégio do Palio (HC I 17, 1). A diocese compostelana tornou-se, assim, um arcebispado, mesmo sem possuir sufragâneas (HC I 17, 1). Em 1120, este bispo também foi instituído legado papal nas metrópoles de Braga e Mérida (HC II 18,1; 60; 63). O ponto culminante deste processo de consolidação deu-se em 1124, quando a metrópole de Mérida, então sob domínio muçulmano, foi trasladada definitivamente para Compostela (HC II 64).<sup>17</sup>

Como é possível inferir pela análise da HC, todas estas conquistas estão relacionadas ao fato de que, ao assumir o cargo episcopal, Gelmírez procurou manter boas relações com as autoridades políticas hispânicas (HC I 16, 1; 27; 28; 107 e ss.), a Ordem de Cluny (HC I 16, 5) e, claro, o próprio papado (HC I 7, 3; 9, 2-3; 10, 1-3; 16, 6; 17, 1; 26, 1). Desta forma, mesmo enfrentando a oposição do então nascente reino de Portugal e das metrópoles de Braga e Toledo, o bispo compostelano foi o principal arquiteto de uma política de reformulação e engrandecimento de sua diocese.

A HC tem como objetivo principal, como já assinalamos, apresentar as ações de Diego Gelmírez, narradas e interpretadas sempre sob uma ótica favorável e justificadas pelo fato de que essas ações tinham como meta o engrandecimento do bispado de Santiago de Compostela. Desta forma, o relacionamento entre as sés compostelana e romana figura como um dado a mais para demonstrar a importância de Diego II para o crescimento do poder e prestígio de sua diocese. Logo, mesmo sem ser o protagonista, o papado é, sem dúvida, um importante personagem da HC.

A HC reconhece a autoridade e a preeminência do papado nas questões eclesiais. Encontramos algumas passagens, nesta obra, que enaltecem o poder da Igreja Romana

<sup>16</sup> Sobre o processo de composição, autoria, datação e transmissão da *História Compostelana* ver Falque Rey (1994): "Introducción".

<sup>17</sup> Em 1120, esta trasladação já ocorrera, porém, em caráter provisório. Com esta transferência, a sé compostelana incorporou as dioceses de Salamanca, Ávila, Coria e Lisboa.

sobre as outras igrejas, tais como: “... la iglesia romana es cabeza y modelo de todas las iglesias... (HC I 16, 6); “...siempre há estado permitido a la sede apostólica desunir lo unido, unir lo desunido, cambiar las sedes a otras sedes...” (HC I 5, 2); “la iglesia romana, madre de todos los católicos” (HC I 7, 3).

Segundo a HC, o papado encontrava-se inteirado das questões hispânicas (HC I 39; 46; 79; 101,3; 105, 2) e, especialmente, do que ocorria no bispado compostelano (HC I 43, 3; 44; 45; 69). Assim, transcreve diversas cartas que demonstram a preocupação de sucessivos papas quanto aos problemas da Península Ibérica (HC I 7; III 10, 2; 22, 1-3); narra as visitas de legados papais (HC I 16, 6); relata as viagens de autoridades eclesiásticas hispânicas à Roma (HC I 17) e, sobretudo, procura ressaltar a harmonia existente entre o papa e os soberanos hispano-cristãos (HC I 9, 4; 16, 1; II 1).

As relações entre o bispado de Santiago de Compostela e o papado estariam, segundo a obra em estudo, baseadas em dois importantes elementos interligados, que explicariam os privilégios concedidos a Diego Gelmírez e a sua Igreja, já assinalados. Em primeiro lugar, o perigo iminente que a sé compostelana representava para o projeto de centralização e fortalecimento de toda a igreja sob o domínio do bispo de Roma. E, em segundo lugar, a humildade, fidelidade e disposição demonstrada pelo bispo Diego II em submeter-se à autoridade de Roma (HC I 17,3).

Para a HC, Diego Gelmírez teria buscado ampliar os poderes de sua diocese, junto a Sede Apostólica, baseando-se no fato de que em todo o lugar em que descansava o corpo de algum apóstolo existia ou o próprio papado ou um patriarcado ou, ao menos, um arcebispado, o que não ocorria em Santiago de Compostela (HC II 3, 1). Conforme assinala a HC, para o bispo compostelano, o fato de sua diocese não deter dignidades eclesiásticas “le parecía casi ultrajante e injurioso, principalmente porque Santiago había sido pariente del Señor, uno de sus más familiares y predilectos discípulos” (HC II 3, 2).<sup>18</sup>

Porém, assinala a HC, o papado negava-se a conceder privilégios ao bispado compostelano, com medo de que este, por abrigar o túmulo de um dos discípulos de Cristo, e, portanto, ser tão apostólico quanto o de Roma, buscasse suplantar a sua autoridade junto às igrejas ocidentais:

La iglesia romana temía, en efecto, que la iglesia compostelana, apoyada en tan gran apóstol y tras obtener los derechos de la dignidad eclesiástica, asumiera la cumbre y el privilegio del señorío entre las iglesias occidentales y, como la iglesia de Roma

---

<sup>18</sup> O Novo Testamento menciona três Tiagos: Tiago, o filho de Zebedeu, um dos doze discípulos de Jesus (Mateus 4:21, 17:1ss; Marcos 5:37, 10:35s; Atos 12:2); Tiago, filho de Alfeu, também um dos doze e que ficou conhecido como Tiago Menor (Mt. 10:3; Marcos 15:40; Atos 1:13) e o Tiago, conhecido como Tiago Maior, um dos irmãos de Cristo que não se encontrava entre os doze, mas foi um dos dirigentes da comunidade cristã de Jerusalém (Mateus 13:55; Atos 12:17; I Coríntios 15; Galátas 1:18-19, 2: 9). O corpo que se encontra em Santiago de Compostela, segundo a tradição, é deste último. Tiago Maior, portanto, assim como Paulo, não era um dos doze, porém, como este, também acabou sendo aceito pela Igreja como apóstolo, tal como é possível inferir pelo próprio texto da HC. Neste sentido, o argumento da apostolicidade do episcopado compostelano, levantado por Gelmírez, ganha ainda mais força com a argumentação que, além de discípulo, Tiago era “parente do Senhor”.

presidia y dominava a las otras iglesias por causa de un apóstol, así también la iglesia de Compostela presidise y dominase a las otras iglesias por causa de su apóstol (HC II 3,3).

Este dado não é, certamente, uma criação do redator da HC, já que, durante o século XI, as relações entre Roma e Compostela foram tensas.<sup>19</sup>

Segundo a HC, a atitude de Roma perante o bispado compostelano só mudou no momento em que Diego Gelmírez jurou fidelidade ao papado. Entretanto, já sob o governo do bispo Dalmácio, ex-monge cluniascense, as relações entre Roma e Compostela já estavam em processo de pacificação. Assim, durante o governo de tal prelado, no Sínodo de Clermont, de 1095, esta diocese tornou-se isenta de Braga (HC I 16,6; II,1).

Hasta ahora la iglesia compostelana ha sido una iglesia soberbia y arrogante, ... ha visto a la iglesia romana no como a su señora, sino como a una igual y estuvo a su servicio en contra de su voluntad. Sin embargo, *puesto que este obispo nos muestra tanta humildad y tanta sumisión*, ya que la humildad todo lo vence, si perseverase en su humildad y en su sumisión, en adelante podrá alcanzar su deseo com nuestro consentimiento (HC II 3,3). (grifo meu)

O bispado romano deu, então, seu apoio ao compostelano, dotando-lhe de privilégios, porém, não sem fazer exigências. Vejamos, como exemplo, as recomendações presentes em uma carta do Papa Calixto enviada a Gelmírez por ocasião da ordenação deste como legado papal em Mérida e Braga, transcrita na HC:

Los hechos públicos manifiestan con cuánta gracia de caridad rodeamos a tu persona y a la iglesia a ti encomendada. Pues te hemos encomendado nuestra representación sobre las provincias de Mérida y de Braga y hemos honrado a la iglesia de Santiago con la gloria de la dignidad metropolitana. Y así rogamos a tu fraternidad y te recomendamos en el Señor, te advertimos que reconozcas el favor de la iglesia romana y que procures, con la ayuda de Dios, cumplir la obediencia a ti impuesta de manera que mires saludablemente por el bien de aquellos cuyo cuidado te ha sido encomendado, y siempre puedas merecer el favor de San Pedro (HC II 18, 2).

Acreditamos que Diego Gelmírez não aspirava o domínio reivindicado por Roma para a sua diocese, mas sim, ampliar os seus poderes, principalmente, sobre as metrópoles de Braga e Toledo. Ou seja, seu objetivo era tornar o bispado de Santiago de Compostela o mais importante da Igreja Ibérica. Desta forma, a fim de fortalecer a sua Igreja, este prelado submeteu-se e aliou-se a Roma, prometendo obediência total ao papa:

---

<sup>19</sup> Em 1049, o então bispo de Santiago foi excomungado por utilizar o título de Bispo da Sé apostólica e um legado papal, que esteve na diocese entre 1065-1068, foi mal recebido (Singul, 1999).

Desde esta hora y para siempre seré fiel a San Pedro y a la santa, apostólica y romana iglesia y al papa Pascual y a sus sucesores que hayan de ser nombrados canónicamente... Ayudará a mantener y defender al Papado romano y las regalías de San Pedro... (HC I 17, 3).

O papado, objetivando manter sob o seu controle toda a Igreja, concedeu as dignidades eclesiásticas almeçadas por Gelmírez e sua Sé, transformando-o em um importante aliado para a propagação de seu projeto de reforma eclesiástica nos reinos hispano-cristãos. Em contrapartida, conforme demonstra a HC, este bispo, fortalecido pelas promoções recebidas pelo papado que o elevaram a uma das mais importantes autoridades eclesiais da Península Ibérica, acabou por tornar-se um propagador da Reforma Gregoriana nesta região.

Desta forma, a HC posiciona-se, explicitamente, como favorável a introdução da Reforma Gregoriana na Península Ibérica. Para esta obra, a Igreja Ibérica vivera dois grandes momentos: o da ignorância, quando era seguida a lei toledana, e o da obediência, quando foi adotado o rito romano. Lemos na HC:

... siendo casi toda España ruda e ignorante, pues ningún obispo de los hispanos rendía entonces algún servicio u obediencia a nuestra madre la santa iglesia romana. España seguía la ley toledana, no la romana, pero después que Alfonso, rey de buena memoria, entregó a los hispanos la ley romana y las costumbres romanas, desde entonces, borradas por completo las tinieblas de la ignorancia, empezaron a desarrollarse entre los hispanos las fuerzas de la Santa Iglesia (HC II 1).

Para ressaltar o caráter reformador das ações de Diego Gelmírez, a HC, ainda que brevemente, apresenta a situação caótica do bispado compostelano antes da consagração deste bispo. Assim, após narrar o traslado de Tiago e o descobrimento de seu corpo na Galiza (HC I 1, 2), bem como listar os bispos de Teodomiro a Gudesteo (HC I 2), a HC detêm-se em apresentar os prelados compostelanos contemporâneos do rei Afonso VI.

O primeiro é Diego Peláez. Segundo a HC, este "...vivió hasta tal punto entregado a las preocupaciones del mundo que no adaptó, como era su deber, su vida interior a la norma del hábito eclesiástico" (HC II 1 e HC I 2, 12). Seu sucessor, Pedro, governou o bispado por dois anos. Após a sua morte, a sede ficou vaga por um certo período, durante o qual leigos passaram a administrar o bispado. Primeiramente, Pedro Vimara que era, segundo a HC, cruel e ladrão (HC I 3, 2). Depois Airas Díaz, caracterizado pela HC como "... una persona cruel, llevado por sus ardientes deseos..." (HC I 3, 2). Sua administração teria, como aponta a HC, assolado o bispado compostelano:

Los canónigos de esta iglesia, que debían ser los administradores de la dignidad eclesiástica, llegaron en aquel momento a tal grado de indigencia que obligados por la pobreza en la misma canónica pidieron limosna de todas las maneras para com-

prar alimentos para su sustento. Y lo que es totalmente indigno y ha de lamentarse hasta las lágrimas: vestidos incluso com ropas vilísimas y diversas, sin seguir las costumbres dictadas por la doctrina eclesiástica, cantaban de forma desordenada en el coro las alabanzas a Dios (HC I 3, 2).

Mas tudo começa a mudar quando Diego Gelmírez, antes mesmo de ser ordenado bispo, ingressa na administração episcopal (HC I 4). O bispado de Compostela, segundo afirma a HC, conquista, então, sua liberdade, elevando-se a sede episcopal e tornando-se isenta de Braga, ficando, assim, subordinada diretamente ao bispo de Roma (HC I 5, 1-2). Neste sentido, para a HC, Gelmírez fora o homem escolhido por Deus para reformar a sé compostelana:

Don Diego, iluminado por recta intención y ayudado por el prudente consejo de nobles varones, empezó com gran esfuerzo a restaurar lo destruido, conservar lo restaurado y mejorar lo conservado (HC I 4).

Esta idéia é tão fundamental no conjunto da obra que é reiterada em outra passagem, quando, segundo a narrativa, o bispo já havia sido consagrado com o título de Diego II. Assim, a HC procura reforçar a idéia de que o ímpeto reformador de Gelmírez manteve-se mesmo após a eleição e consagração episcopal:

Después de su consagración, el mismo obispo, como dice el profeta Ezequiel, restauró lo que supo que había sido despreciado por el rebaño que se le había encomendado, y arregló lo mejor que pudo aquello que encontró roto y trabajó com cuidadosa diligencia para que su iglesia llegara a la cima de la más digna libertad (HC I 11).

A HC faz questão de sempre apresentar as ações do bispo em conformidade com o programa de reforma eclesiástica do papado. Neste sentido, afirma que a eleição e consagração deste prelado processou-se dentro das regras canônicas (HC 9; 10) e ressalta que Gelmírez já era clérigo, ordenado em Roma, ao ser alçado bispo, tal como recomendavam os decretos do Lateranense I.<sup>20</sup>

Segundo a HC, Gelmírez procurou, durante o seu episcopado, reformar a sua diocese, tendo como principais metas a restauração espiritual e material de sua Igreja. Assim, procurou elevar a situação moral e econômica dos clérigos (HC I 20, 3,7); prestigiou o cabido (HC I 23); impulsionou as construções da catedral, do palácio e de templos paroquias (HC I 18; 19; 20; 21; 22; 32; 33, II 23; 25; 55; 57 e III 1); intensificou a atividade conciliar provincial (HC II 26; 52; 71; 78). Cabe ressaltar que a reforma da

<sup>20</sup> A HC tampouco esquece de apontar o papel do rei na escolha de Gelmírez para o cargo episcopal. Cf. HC I 8, 1; 16, 1.

diocese era só um aspecto do projeto de Gelmírez, que também foi responsável por construções de albergues para os peregrinos (HC I, 30) e de um aqueduto (HC II, 54); restaurou portos da Galiza (HC I, 103); formou uma frota naval para resistir aos ataques muçulmanos (HC II, 75 e III, 28); etc.

Quando analisamos a legislação episcopal compostelana do período, encontramos diversos elementos preconizados pelo papado e, portanto, também presentes nos decretos do I Concílio de Latrão. Assim, por exemplo, dentre a legislação estabelecida por Diego Gelmírez para a sua diocese, durante os primeiros anos de seu governo, encontramos decretos que proibiam os leigos de entrar violentamente ou tomar bens das igrejas, sem a licença do vicário do bispo (HC 96, 1); que instituíam, na sé compostelana, a paz e a trégua de Deus (HC 96, 12-17) e que visavam a proteção física e material (bens) de mercadores, romeiros e peregrinos (HC 96, 22-23), dentre outros.<sup>21</sup>

Não há uma identidade total e completa entre a legislação e os atos de Gelmírez e os cânones do Lateranense I; isto não significa, porém, que não houve, durante o seu episcopado, uma preocupação por introduzir a Reforma Gregoriana nesta diocese, mas sim, que foram selecionados aqueles elementos que, de alguma forma, estavam relacionados à realidade social vivida pelo bispado compostelano.

Desta forma, tanto nos atos de Diego Gelmírez como em sua legislação, encontramos uma clara preocupação em seguir as regras canônicas quanto a diversos aspectos: a consagração sacerdotal; a elevação a situação moral e material dos clérigos; a ampliação dos poderes episcopais; a eliminação da influência laica nas questões eclesíásticas, a busca pela segurança física e material dos leigos.

Não consideramos que a incorporação do projeto de reforma papal pela sé compostelana tenha se dado de forma automática e servil, ou ainda, somente em virtude dos interesses pessoais de Diego II. Incontestavelmente, a conjuntura era favorável: Calixto II, o papa que dirigiu o I Concílio de Latrão e concedeu privilégios a Sé Compostelana, era tio de Alfonso VII e possuía um especial interesse pelas questões hispanas e Burdino, bispo bracarense, conforme já assinalamos, fora condenado no Concílio de 1123. Entretanto, tal como é possível inferir pelos documentos, a situação do clero e dos fiéis compostelanos carecia de uma reformulação. A Reforma Gregoriana, independente das pretensões políticas papais, efetivamente apresentava um modelo de Igreja que, em alguns pontos, vinha ao encontro das necessidades dos diversos bispados dispersos por toda a cristandade. Acreditamos, portanto, que houve uma apropriação criativa, por parte da Igreja compostelana, dos preceitos ditados por Roma.

Neste sentido, durante o episcopado de Diego Gelmírez, seguindo o modelo de Igreja proposto por Roma, no bispado compostelano a autoridade do bispo foi ampliada, apoiando-se em um corpo eclesíástico fortalecido mediante a sua restauração moral, econômica e

---

<sup>21</sup> Os decretos de Gelmírez também insistem na separação entre leigos e clérigos; preocupam-se com os bens dos cativos, isto é, daqueles cristãos que se encontravam como prisioneiros dos mouros; legislam sobre questões financeiras, como heranças, tributos; tratam de questões jurídicas; protegem os pobres, etc. Cf. HC 96, 2-4; 6; 8-9; 11; 20; 22; 24.

intelectual e na luta contra os poderes laicos. Além disso, como grande parte do poderio de Compostela provinha do fato desta cidade ser um centro de peregrinação, também foram incorporados os decretos que zelavam pelos romeiros e comerciantes e instituíam a paz e a trégua de Deus.

Diego II, portanto, ao reformular sua Igreja, ainda que visando, fundamentalmente, o crescimento e fortalecimento da sé compostelana, pautou-se no programa de Reforma Gregoriana e comportou-se como o bispo idealizado pelos cânones lateranenses de 1123, apresentados na primeira parte deste artigo.

## Conclusão

O estudo do alcance do movimento reformista na Igreja hispânica ainda carece de abordagens específicas e aprofundadas, especialmente no tocante as repercussões da Reforma Gregoriana, entre os séculos XI ao XIII. Este projeto de reforma, promovido pelos pontífices romanos, operou-se em etapas, culminando com a institucionalização e centralização de todo o corpo eclesiástico sob a liderança do papa e a definição dos requisitos que tornariam um leigo em um fiel.

É principalmente através do estudo das atas e dos cânones dos concílios realizados durante os séculos XI e XIII, sobretudo os lateranenses, que é possível reconstruir o projeto papal para a reformulação da Igreja e as estratégias para a sua implantação. Ou seja, um conjunto de práticas e representações que visavam não só dar sentido e legitimidade à autoridade da Igreja Romana, como também efetivá-la no seio da hierarquia eclesial e da sociedade cristã medieval.

Os decretos do I Concílio de Latrão, estudados neste artigo, representam uma síntese do projeto papal em suas primeiras etapas, cujos principais pontos eram consolidar a liberdade da Igreja, eliminando a interferência leiga nos assuntos eclesiásticos; a ampliação dos poderes dos clérigos sobre diversos aspectos da vida dos fiéis; a luta contra o despotismo, a simonia e o nicolaísmo e a reorganização da hierarquia eclesiástica, ampliando o poder dos bispos.

Para o estudo das repercussões da Reforma Gregoriana no bispado compostelano nas primeiras décadas do século XII, objeto de nosso estudo, empregamos a obra *História Compostelana*, que não só nos apresenta dados sobre o período, mas os interpreta sob a ótica oficial, visto que foi composto sob a direção do bispo Diego Gelmírez.

A partir da análise da HC, constatamos que se a submissão de Diego Gelmírez à Reforma Gregoriana foi, por um lado, uma estratégia para o crescimento e fortalecimento da sé compostelana face aos outros bispados hispânicos, por outro, representou a apreensão e adaptação de um projeto eclesiológico aplicável para a reestruturação de sua diocese. Assim, Diego Gelmírez é apresentado na HC como um verdadeiro partidário da Reforma Gregoriana, instaurando, durante o seu episcopado, o modelo de Igreja proposto pelo papado.

Concluimos, portanto, que a Reforma Gregoriana teve repercussões na sé compostelana durante o episcopado de Diego Gelmírez. Este bispo e seus aliados fizeram uma apropriação criativa do projeto de reforma papal para a sua Igreja. Selecionaram e incorporaram aqueles elementos que estavam em harmonia com as necessidades vividas pelos leigos e clérigos de sua diocese, ao mesmo tempo em que garantiam o bom relacionamento com o papado e, fundamentalmente, ampliavam o poder do bispado de Santiago de Compostela.

Logo, a repercussão da Reforma Gregoriana na Igreja Hispana deve ser estudada como um complexo fenômeno, no qual as representações e práticas dialogam e se interagem, levando a empréstimos, intercâmbios, apropriações e adaptações culturais entre os diversos grupos sociais.

## Bibliografia

### 1-Fontes Primárias Impressas

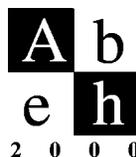
Falque Rey, Emma (ed.), 1994, *Historia Compostelana*, Madrid, Akal.  
Foreville, Raimunda (ed.), 1972, *Lateranense I, II, III*, Vitoria, ESET.

### 2-Bibliografia Geral

- Bolton, Brenda, 1985, *A Reforma na Idade Média*, Lisboa, Edições 70.  
Chartier, Roger, 1990, *A História Cultural: entre práticas e representações*, Rio de Janeiro, Difel.  
—, 1992, «Textos, impressão, leituras», em Lynn Hunt (org.), *A Nova História Cultural*, São Paulo, Martins, pp. 211-238.  
—, 1994, «A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas», em *Estudos Históricos*, vol. VII, n. 13, pp. 97-113.  
Duffy, Eamon, 1998, *Santos e Pecadores: história dos papas*, São Paulo, Cosac & Naify.  
Faci, J., 1982, «La Reforma Gregoriana en Castilla y Leon», em García Villoslada (org.), *Historia de la Iglesia Española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, t. II, vol. I, pp. 262-275.  
Fernández Conde, J., 1982, «Nuevo clima religioso en la Iglesia Universal», em García Villoslada (org.), *Historia de la Iglesia Española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, t. II, vol. I, pp. 348-352.  
Franco Júnior, Hilário, 1990, *Peregrinos, monges e guerreiros. Feudo-clericalismo e Religiosidade em Castela Medieval*, São Paulo, Hucitec.  
Frank, I. W., 1989, *Historia de la Iglesia Medieval*, Barcelona, Herder.  
Fröhlich, Roland, 1987, *Curso Básico de História da Igreja*, São Paulo, Paulinas.  
García-guijarro Ramos, Luis, 1995, *Papado, Cruzadas y órdenes Militares, Siglos XI-XIII*, Madrid, Cátedra.

- Gregorio de Tejada, Manuel Teruel, 1993, *Vocabulario Básico de la Historia de la Iglesia*, Barcelona, Crítica.
- Linehan, Peter, 1975, *La Iglesia Española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Llorca, B., 1976, «Derechos de la Santa Sede sobre España. El Pensamiento de Gregorio VII», en Fliche, A., (dir.) *Reforma Gregoriana y Reconquista*, Valencia, Edicepp, pp. 553-569.
- Miethke, J., 1993, *Las ideas políticas de la Edad Media*, Buenos Aires, Biblos.
- Mitre Fernández, Emilio, 1997, «La implantación del cristianismo en una Europa en transición (c. 380- c. 843)», en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), *VII Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 197-215.
- Moore, R. I., 1989, *La formación de una sociedad represora. Poder y disidencia en la europa occidental*, Barcelona, Crítica, pp. 950-1250.
- Orlandis, J., 1976, *La Iglesia en La España Visigótica y Medieval*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- Paul, J., 1988, *La Iglesia y la cultura en Occidente (siglos IX - XII)*, Barcelona, Labor.
- Rucquoi, Adeline, 1992, “De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España”, *Relaciones*, vol. XIII, n. 51, México, pp. 55-100.
- Sánchez Herrero, J., 1984, «Iglesia y religiosidad», en Salvador de Moxó e Ladero Quesada (coords.), *Historia General de España y América*, vol. IV, Madrid, Rialp, pp. 179-257.
- Singul, F., 1999, *O Caminho de Santiago. A peregrinação ocidental na Idade Média*, Rio de Janeiro, EdUERJ.
- Soto Rábanos, J. M., 1996, “Disposiciones sobre la cultura del clero parroquial en la literatura destinada a la cura de almas. (Siglos XIII- XV)”, *Cuadernos de Historia de España*, XXIII, pp. 257-356.

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva  
*História/Universidade Federal do Rio de Janeiro*



## ***Noticias de otros mundos: Historia y estórias en la metaficción historiográfica***

Denise Pini Rosalem da Fonseca

### **Introducción**

**L**a posmodernidad, rompiendo con las respuestas, certezas y dicotomías propias de los tiempos modernos, anda reinventando también las maneras de “narrar” el pasado, muchas veces renunciando a la narrativa y a la construcción de la interpretación del ocurrido. En este contexto la historia, o algunos historiadores, han buscado otros caminos para llegar a su público, o para alcanzar otros públicos. En estos senderos, va surgiendo un nuevo género literario ligado a la poética de la posmodernidad, cuyo nombre intimidador esconde una búsqueda de la inocencia perdida, de la belleza y de un contacto directo con la vida de sus actores. *Zoila & Josephina. Una correspondencia histórica*, una novela epistolar gráfica, bilingüe e histórica es el producto del esfuerzo de la autora en este sentido. Este artículo presenta los mecanismos de su construcción, haciendo una evaluación preliminar de sus resultados.

### ***El pasatiempo del tiempo pasado* Metaficción historiográfica**

Todo comenzó hace unos diez años, mientras yo seleccionaba unos documentos de fines del siglo XVIII de Jamaica para utilizarlos en un trabajo académico sobre formas de resistencia social.

Mi formación de historiadora me obligaba a definir claramente el objeto y los objetivos del trabajo, de tal manera que todo aquello que fuera “periférico” pudiera ser desechado del conjunto documental. El tema de la resistencia ya me ponía *a priori* al lado de los vencidos —lo que tranquilizaba mi conciencia— sin embargo, mientras crecía la pila de los documentos “marginales”, más disconforme yo me sentía con mi omnipotente seriedad.

Yo deseaba dar visibilidad a los discursos de resistencia de los subyugados esclavos de Jamaica, en un momento de generalizada violencia social y aquellas cartitas amorosas y lloronas de la señorita blanca en el exilio dorado de *Rhode Island*, enviadas a la hacienda al poderoso señor su padre, no me ayudaban para nada a entender la cuestión.

El protagonista de mi historia se supone que debería ser un individuo —fuerte y astuto— cuyo discurso recuperado en las oblicuas indicaciones recogidas en los documentos, me permitiera describir el perfil de un cierto arquetipo humano que resistió al horror de la usurpación. Ésta no era ella. Entonces yo la silencié, no obstante ella también estuviera siendo castrada. ¡Así se construye la historia!

Fue cuando comprendí el tanto de “mío” que había en aquella historia que yo estaba creando y que una cantidad de otros “yos” iba siendo amontonada en la mesa al lado, todos ellos callados junto con los cuentos narrados por los demás ínter textos. ¡Así nace la metaficción historiográfica!

Exactamente en la misma época Linda Hutcheon (1991: 141-162) ya estaba calmando mi malestar, pero sus trabajos cruzarían mi camino —redimiéndome— solamente después que ya me hubiera metido al bosque, con todo historia, para el horror de historiadores de la cepa de Eric Hobsbawm (1998: 207-215). Lo que me daba un cierto aliento es que el filósofo Umberto Eco (1994: 123-147) ya distinguía solamente tres maneras —todas literarias— de narrar el pasado, al mismo tiempo en que él propio venía cruzando los frágiles límites que existen entre la historia y la ficción.

Desde entonces, esta discusión ha ganado cuerpo y las contribuciones más actuales han enseñado, además, que la propia relación del lector con el texto —sea histórico o literario— va depositando sobre la obra “camadas de significaciones históricamente producidas” (Ribeiro, 2000) que son independientes de la voluntad del autor. Avanzando con relación a las categorías descritas por Eco, Hutcheon propuso, en 1987, la definición de una cuarta manera de contar la historia, que ella llamó de metaficción historiográfica, o como, el “pasatiempo del tiempo pasado”.

Esto sería un género propio de la poética de la posmodernidad, que se distingue de los demás estilos literarios, y particularmente del romance histórico, en siquiera tres importantes aspectos: la naturaleza de los protagonistas, el tratamiento del registro histórico y de la narrativa y la manera de interpretar la intertextualidad del pasado con el presente.

La novela epistolar *Zoila & Josephina. Una correspondencia histórica* es un ejemplo reciente de los trabajos que vengo desarrollando en este campo y, para que se pueda analizar aquellos aspectos de que hablábamos, partiremos de uno de sus para-textos —una especie de *making of*— que explica la metodología de construcción de la obra y que se encuentra al final de la novela.

## **Zoila & Josephina. Una correspondencia histórica**

### **La historia de esta *estória***

En portugués, las palabras historia y *estória* se pronuncian casi de la misma manera, pero se escriben de forma distintas. Sin embargo, mucho más importante que la aparente diferencia es la distancia que existe entre sus contenidos y que nos revela cuentos distintos de la aventura humana por los senderos del saber.

La historia es la niña mimada de la filosofía, golosa de documentos y seductora de los conquistadores de verdades. Las *estórias* son hijas de la fantasía, muchachas traviesas que invitan a un recorrido del mundo por caminos de ensueños, pasiones y aspiraciones, a todos los que son artistas, idealistas o, simplemente, libres pensadores.

A lo largo de sus trayectorias personales Zoila y Josephina reunieron muchas *estórias*, las mismas que cuidadosamente registraron en la prensa femenina de sus países que ayudaron a fundar, mientras sus naciones gateaban en la ruta de la modernidad. En sus tiempos libres ellas fueron escritoras, periodistas y libres pensadoras.

Lo curioso es que por profesión —y de corazón— ambas fueron educadoras y estuvieron muy atentas a los hechos de sus contemporáneos y a lo que era considerado derecho en las sociedades en que vivieron. Fueron importantes mujeres de su tiempo acrisolando razón y deseo para enseñar la modernidad posible en un mundo de verdades inseguras.

¡De las *estórias* de sus vidas, ambas hicieron historia!

¿Qué otra forma podría tener una obra que buscara atrapar en su trama las verdades y fantasías de éstas damas, sino la de una *estória* histórica?

Si sus vidas estaban tejidas de realidad y sueño, no nos queda más que reinventar sus documentos, hasta que algún filósofo nos salve definitivamente de la falsedad que vive en las dicotomías.

*Zoila & Josephina. Una correspondencia histórica* conoció su forma antes mismo de conocer sus contenidos. En 1994, fue publicada en Brasil la traducción de la novela gráfica *Griffin & Sabine. An extraordinary correspondence* que impactó positivamente el mercado editorial y dejó nuestro corazón lleno de sueños de algún día hacer historia con recursos gráficos como aquellos utilizados en el libro.

Años más tarde, Alexandra me presentó Doña Zoila, una de las artesanas de ideas del Ecuador, que ella estudiaba para su tesis de graduación. Mientras más leía sus escritos más me venía a la memoria los trabajos de Doña Josephina, una tejedora de ensueños en la tierra brasileña, cuya obra conocí durante mi graduación. En beneficio de la imaginación y de la creatividad de nuestros lectores —instrumentos sin las cuales no se debe leer esta obra— no hace falta narrar nada más de esto cuento.

Esta correspondencia la inventamos por completo. ¡Es pura *estória*!

Sin embargo, cada hilo de texto entre comillas fue cuidadosamente retirado de los flecos de la historia, para formar la urdimbre con la cual tramamos nuestro tejido. Ellos provienen especialmente de la sección “Plumadas” del periódico *La Prensa* (1910-11) y de las revistas *La Mujer* (1905) y *Alas* (1934), publicadas por Zoila Ugarte de Landívar en

Quito y del periódico *A Família* (1888-1897), editado por Josephina Alvares de Azevedo, inicialmente en São Paulo y luego en Rio de Janeiro.

Puesto que creemos que muchas de las cuestiones suscitadas por los escritos de Zoila y Josephina quedan no respondidas por ellas mismas, hemos dejado al final del libro la bibliografía que utilizamos y los datos biográficos que logramos coleccionar. Además, en respeto a la acuidad, en cada ítem de la correspondencia se identifican los documentos primarios utilizados en su redacción.

Hemos mantenido sin alteraciones el contenido y la ortografía originales, pero obviamos los excesos de adjetivos y digresiones, además de ajustar tiempos verbales y concordancias gramaticales en las situaciones en que esto era imprescindible para la continuidad del texto. La ortografía adoptada en las versiones de los textos es la actual, con la única excepción para la palabra Brasil, para la cual mantuvimos la grafía utilizada a la época de las autoras: *Brazil*.

La mayor parte de los textos transcritos fue seleccionada por sus contenidos. Sin embargo, en algunas situaciones, hemos reproducido solamente fragmentos con el objetivo de reflejar el lenguaje y estilos personales de las autoras. Los recortes fueron hechos en los textos explícitamente firmados por ellas, o en las materias de columnas que editaban, bajo la premisa de que, en estos casos, ellas endorsaban sus contenidos. La versión de los textos trató de mantener la mayor proximidad posible con el lenguaje original de las autoras.

Es importante llamar la atención para la diferencia de las formas de tratamiento utilizadas a nombre de cada una de ellas, con el propósito de profundizar las diferencias culturales existentes entre Brasil y el Ecuador. Así como sería inconcebible pensar una intelectual ecuatoriana utilizando la palabra “comadre”, por demasiado cargada de contenidos populares, sería inverosímil pensar una mujer letrada brasileña utilizando diminutivos, como “hermanita” o “amiguita”, propias de la influencia del idioma *quechua*, inexistente en Brasil.

El tratamiento coloquial, la estructura de construcción de los escritos de cartas y tarjetas postales, además de los tamaños, dibujos y colores de la papelería utilizados para Josephina, están inspirados en los ejemplos de correspondencia femenina encontrados en las colecciones *Lima Barreto* (1892-1922) y *Blanche Ribeiro Gomes* (1892-1944) de la *Divisão de Manuscritos* de la *Fundação Biblioteca Nacional*.

El estilo adoptado en la correspondencia de Zoila proviene de las cartas enviadas por sus lectoras a la redacción de las revistas y de las cartas del *Epistolario* (Biblioteca Ecuatoriana, 1982) de Carolina Febres Cordero de Arévalo (1914-1915). La papelería que creamos para ella está inspirada en colecciones particulares de correspondencias de la década de 1920 de amigos ecuatorianos que prefieren permanecer anónimos.

Los cuatro temas de que más se ocuparon las escritoras mantienen una desconcertante sincronía, la misma que es responsable por la idea inicial de esta obra. La principal preocupación que compartieron fue sobre el papel de la mujer en la construcción y consolidación de una sociedad moderna. En búsqueda de respuestas, Zoila y Josephina trataron de formular propuestas de participación de la mujer en la política y en el control de los asuntos de sus países. No obstante, conscientes de la distancia que había

entre la realidad femenina en sus sociedades y los ensueños que habitaban sus idearios, estas profesoras dedicaron sus vidas a la educación de la mujer para un mundo de oportunidades más justas y equitativas. Finalmente, como miembros de un segmento social urbano y letrado, pero modestamente pudiente, ellas reservaron largos espacios en sus columnas para aplaudir los éxitos de mujeres en carreras vistas como masculinas y para avocar la causa del derecho femenino al mercado de trabajo.

Sus obras revelan que ambas vivenciaron un tiempo histórico cuyas ideologías y luchas trascendieron toda clase de fronteras. Sin embargo, el ritmo de cada sociedad fue propio y sus construcciones sociales y políticas fueron producto de lo que era posible en cada nación.

El objetivo de este trabajo es reflejar esta anacronía, a través de las diferencias de énfasis y de perspectivas presentes en los discursos de las autoras, para con esto dar visibilidad a la singularidad de cada cultura, no obstante las ideas e ideologías compartidas por los pueblos en cada tiempo.

Los límites del tiempo que utilizamos para la construcción de la novela fueron definidos a partir de la experiencia brasileña de formulación de un proyecto de modernidad. Durante la década de 1920, los miembros de su vanguardia intelectual —en particular los artistas plásticos y escritores— inmersos en la aparente prosperidad que emanaba de los cafetales paulistas y embalados por el ideario del liberalismo, se retaron a cumplir la tarea de definir los hitos del moderno y sus fronteras con lo antiguo. En 13 de febrero de 1922, en São Paulo, comenzó la más importante revolución estética de que se tiene noticia en la historia de Brasil, la *Semana de Arte Moderna*.

¡Ahí comenzamos la novela!

Lo que se siguió fue un tiempo de intensas búsquedas personales, de calurosas luchas políticas y de incuestionables conquistas sociales, hasta que los ensueños desaguaron en la crisis económica mundial provocada por el memorable 29 de octubre de 1929 y en el cambio de ruta política, con Getúlio Vargas llegando al poder, el tres de octubre de 1930.

Las fechas de las cartas y tarjetas postales enviadas por Josephina van describiendo el escenario intelectual de un tiempo que no corresponde cronológicamente al de la concepción de sus textos. Los jóvenes literatos de la *Semana* bien podrían ser hijos de la generación de nuestras autoras y, de ser así, ellos serían los herederos de los ideales que las mismas cantaron al lado de sus cunas.

Independiente del hecho de que no sea posible atribuir a ellas el crédito por las transformaciones vividas —aun que sus consideraciones sobre el papel de la mujer así lo deseasen— es igualmente imposible negarles el mérito de la contribución. El diálogo entre estos dos momentos de un mismo tiempo histórico, que buscamos establecer a través de dos narrativas que caminan en paralelo —la de los textos de las autoras y la del contenido histórico de las fechas seleccionadas— tiene por objetivo reflejar la dinámica del acontecer humano, que no es ni lineal, ni cíclica, pero imponderable, imprevisible y de la misma naturaleza que los seres que la crean.

Mientras para Josephina, por razones obvias, las fechas fueron recorridas primordialmente en el campo de la literatura, para Zoila las cosechamos principalmente en los páramos de la política, puesto que de ahí han venido los principales frutos ecuatorianos de la

década de 1920, de un pensar inquieto, no conformado y provocador. ¡En una palabra: moderno! En realidad, bien inquieta mismo fue Zoila, que provocó controversia durante toda su longeva vida y, por no conformarse jamás, publicó *Alas* en 1934, cuando estaría ya en sus 70 años de edad.

¡Ahí terminamos la novela!

Los cuatro temas preferidos de las autoras se encuentran distribuidos a lo largo de los ocho años de correspondencia activa entre ellas. Ellos están divididos en cuatro bloques de dos años para cada tema, que contienen un número variado de cartas y tarjetas postales.

Del punto de vista gráfico, empezamos complementando los textos con un tercer discurso sobre continuidades y rupturas, al tiempo de la construcción de la modernidad, incluyendo la fotografía. Las imágenes que utilizamos para dibujar las tarjetas postales tienen un sorprendente poder de descripción que trasciende la palabra en la obra y prescinde de ella en esta historia. Las fotos de Rio de Janeiro son parte de la colección *Augusto Malta (1903-1934)* del *Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*. Las imágenes de Quito y sus alrededores fueron seleccionadas en el Archivo Fotográfico (1850- ) del Banco Central del Ecuador.

Las estampillas reproducidas, revelan los temas que ocupaban el discurso de los estados en la década de 1920 y las imágenes que éstos deseaban proyectar de —y para— la sociedad. Del lado brasileño, la colección utilizada pertenece a Gilberto Henry William del *Clube Filatélico do Brasil*, mientras en el Ecuador hemos reproducido las estampillas de la época seleccionadas en el *Álbum Didáctico de Sellos Postales (1865-1982)* editado por el Banco Central del Ecuador en 1983. La colección de sellos brasileños proviene del catálogo *Brasil. Carimbo Postais Comemorativos* (Zioni, 1971).

Finalmente, la caligrafía utilizada para Josephina es una versión computarizada de la caligrafía de la señora Irene C. B., creada a partir de una tarjeta postal enviada desde Rio de Janeiro a Paris para su amiga, la *Mademoiselle* Maria Neves el primer de Noviembre de 1912, parte de la colección *Augusto Malta*. La caligrafía de Zoila es una versión reconstruida por computadora de un autógrafo de la autora en foto de 1907. Los textos escritos a máquina fueron reproducidos a partir de los caracteres de una carta escrita en la década de 1930 por Victoria Vásconez Cuvi, miembro del Grupo *Alas* y que pertenece al archivo personal del Doctor Fabián Vásconez Román.

¡Es como hemos dicho desde el principio: lo inventamos todo!

Pero si desde nuestra *estória* fuera posible intuir la historia, entonces los objetivos de este trabajo estarían cumplidos...

¡Y la vida sería Historia!

## El silencio de los archivos. Los archivos del silencio

Hutcheon afirma que, el protagonista en la meta ficción historiográfica es siempre un (ex)céntrico, un periférico. En *Zoila & Josephina*, las protagonistas eran mujeres totalmente excepcionales. En la metaficción historiográfica la búsqueda del autor es la de enfatizar la pluralidad a través de estos individuos, para con ello cuestionar nuestras convicciones sobre

aquellos que concebimos como los típicos representantes de un cierto contexto histórico. Desde hace algún tiempo la historia, acompañada de cerca por el romance histórico, cada cual con su método, ha tratado de rescatar los discursos de los vencidos. Algunos sectores sociales fueron elegidos como representantes legítimos de estas culturas, que hoy se estudian bajo el título de “subalternas”. Las luchas sociales de la segunda mitad de nuestro siglo, en particular en los Estados Unidos, contribuyeron para definir los “tipos” que pasaron a ser los protagonistas de la nueva historia. En este sentido, podemos dispensar comentarios sobre la cantidad de literatura producida sobre la cuestión negra en las Américas, como también sobre la mujer, para mencionar los dos ejemplos más obvios.

La historia se renovó, y prácticamente se reinventó, para enfrentar los famosos silencios de los archivos sobre estos segmentos no letrados, o simplemente subordinados, que no dejaron casi ningún fragmento de discursos directos. En el afán de describir estos protagonistas “prototipos” el romance histórico trabajó lado a lado con la nueva historia para montar estos arquetipos, y muchas veces sustituir los mitos históricos tradicionales por hombres y mujeres que podrían inspirar, con más propiedad, nuestras heroicas prácticas cotidianas.

Entonces, en el calor de esta militancia —de la vida, en paralelo con la academia— comprendimos que nuestra intervención era, y siempre sería, partidaria. No habría medios de huir del malestar de amontonar los otros “yos” en la mesa al lado, o sea, permanecía la duda sobre quién concedería la palabra a los individuos atípicos, en el caso de que los hombres pudiesen ser reducidos a alguna tipología.

La metaficción historiográfica, en lo que se refiere a sus protagonistas, está interesada en los individuos que alimentan los archivos del silencio. Concretamente hablando, para el caso de *Zoila & Josephina*, no se puede decir que ellas hayan sido calladas o vencidas. Al contrario, ellas lucharon y fueron triunfadoras en su tiempo y, quizá a raíz de esto, hayan sido mantenidas en el silencio. Como la llorona hija del señor de esclavos de Jamaica, ellas escribieron y dejaron fuentes documentales abundantes y detalladas, pero cuyo discurso no interesó a muchos, o pudo ser olvidado rápidamente.

Sin embargo, como estamos en el campo de la metaficción historiográfica, el autor no desea establecer con estos ejemplos un canon para las próximas selecciones temáticas o documentales. La cuestión central es la búsqueda de comprensión de que está hecha la pluralidad en cada tiempo y esto seguramente incluye aquello que consideramos como “periférico” y que es, muchas de las veces, bastante más numeroso y relevante que el “típico” o consensual.

## Noticias de otros mundos

En la meta ficción historiográfica el registro histórico es invariablemente incorporado al texto —pero jamás asimilado—, pues la búsqueda del autor es la de cuestionar la propia accesibilidad textual al pasado, como sí esto fuera un otro mundo de significaciones.

Por su parte, en el romance histórico ocurre una perfecta asimilación del registro histórico con el objetivo de atribuir veracidad al texto y de transmitir al lector la confianza

de que el se encuentra frente a la realidad del pasado, no obstante navegue en las aguas de la ficción.

En el campo de la narrativa de la historia, el documento es igualmente asimilado por el discurso, de esta vez con la intención de garantizar la seriedad académica. En ambos casos, el entre-telón de fondo es un escenario compuesto por una supuesta verdad ocurrida que, de una forma o de otra, puede ser descrita por los actores de la escena, a través de los discursos construidos a partir de los textos del pasado, o sea, del registro histórico.

La metaficción historiográfica incorpora los registros históricos, pero su énfasis está en el esfuerzo de asimilación de estos, o sea, en la exposición de las diversas capas de significaciones que fueron históricamente depositadas sobre los textos del pasado, desde que los mismos fueron concebidos, y que definitivamente nos alejan de su (con)texto.

Debo admitir que, desde hace mucho tiempo, las palabras han sido tomadas con valor de concepto por los historiadores más atentos a la cuestión de las diferencias de significación en tiempos históricos distintos. Sin embargo, aquello que la metaficción historiográfica se propone a hacer es ir más allá de las cuestiones semánticas y utilizar otros mecanismos de aprensión del vivido —menos deductivos y más intuitivos—, entendiendo los registros históricos como noticias de mundos distantes del nuestro, medios estos, antes inconcebibles para el aprendizaje racional de la verdad.

La metaficción historiográfica desea narrar las incertidumbres que los múltiples puntos de vista presentes en el texto —como un reflejo del registro histórico— nos dejan sobre la existencia de una verdad del pasado que sea única, indiscutible y accesible para todos. En el pasado y en el presente.

Por que la propia noción de realidad es puesta en discusión, la narrativa de esto género asume, para Hutcheon (1991: 156), dos formas características. De un lado, aparecen las obras cuya narración se presenta como un conjunto de inúmeros discursos yuxtapuestos, de tal manera que la pluralidad de puntos de vista genera una reconstrucción posible del pasado, que por su vez fue plural y multifacético.

En *Zoila & Josephina* utilizamos siquiera cinco discursos paralelos, o sea, cinco perspectivas de comprensión de lo que era la modernización de la sociedad y lo que ella significaría. Allí están las miradas de cada una de las escritoras, con sus vivencias personales, sociales y culturales, seguidas por los discursos oficiales de sus Estados a través de la filatelia, de los fotógrafos de la época —verdaderos iconoclastas del conservadurismo— y, finalmente, de una cronología de hechos políticos y culturales que va dibujando el movimiento del conjunto social en el cual ellas están inseridas.

Otras veces, aún según Hutcheon, ocurre la presencia de un narrador omnipotente, no como un conocedor de la verdad, pero como alguien con quien podemos compartir nuestras incertidumbres. El libro de cuentos, *Noticias de otros mundos*, que estamos trabajando, utiliza un narrador de las leyendas fundadoras de los mitos *yoruba*, para con ellos dar visibilidad a los discursos silenciados de diversas mujeres de Jamaica, Virginia y Bahía, de fines do siglo XVIII a mediados del siglo XIX.

Yo me atrevería a incluir una tercera estructura de construcción del enredo en la metaficción historiográfica: la de la (no) narración. En ella, el autor selecciona un cuerpo

documental significativo, propone una organización de los registros históricos que obedezca a un criterio de clasificación de categorías cognitivas e invita al lector a que él construya su propia versión de la historia. En otras palabras, el autor y el lector se ponen lado a lado en relación con la textualidad del pasado, no permitiendo que la narrativa se interponga entre ambos. Ejemplo de ella son los libros sobre identidades culturales ecuatorianas que desarrollamos en los últimos dos años, a partir de conjuntos de documentos familiares, tales como los libros de recetas y álbumes de fotografía (Fonseca y Von Buchwald, 1998; Fonseca, mayo de 1999 y Fonseca, diciembre 1999). Curiosamente —y no intencionalmente— las cosas de mujeres.

## Saramago en el epígrafe

Saramago escribió en una de sus novelas:

“...charla de mujeres, parece cosa de nada, eso piensan los hombres, pero no se dan cuenta que esta conversación es lo que mantiene al mundo en su órbita, que si no hablaran las mujeres, unas con otras, ya habrían perdido los hombres el sentido de la casa y del planeta...”

y pocas páginas después:

“Aparte de la conversación de las mujeres, son los sueños lo que asegura al mundo en su órbita...”

## Charla de mujeres, conversaciones paralelas, otros paralelismos y correspondencias

Creo que cuando Saramago escribió estas líneas él utilizó las mujeres como el arquetipo de todos aquellos que son actores no centrales de los enredos o, como diría Hutcheon, los (ex)centrícos o periféricos. Son las mujeres las que hablan demasiado, que mantienen las discusiones paralelas, aquellas que abundan sobre todo, menos el tema central en cuestión. Quizá por esto mismo los registros femeninos resultaron, involuntariamente, aquellos de que más nos ocupamos. Cuando el énfasis está puesta más en la forma como o registro histórico se construyó —semántica y socialmente—, que propiamente en lo que cuenta, es posible apreciar los valores distintos de la textualidad de otros mundos como, por ejemplo, la transculturalidad del lenguaje, en la construcción de los contenidos que se desea conocer.

Un ejemplo muy claro de esto aspecto fue el que se dio con las formas de tratamiento utilizadas en *Zoila & Josephina*. En la cultura del altiplano andino, la utilización de los diminutivos, por influencia de las culturas indígenas allí presentes, puede significar respecto, solicitud, cariño o una formal intimidad. En Brasil, el uso de diminutivos está asociado al mundo del niño y su utilización como forma de tratamiento

implica una infantilización del otro, causando malestar, especialmente en se tratando de las mujeres, que fueron sistemáticamente tratadas con descaso.

Otras veces, por que las vivencias agregan significados sociales a los lenguajes, el registro histórico no puede ser leído de la misma manera por grupos humanos que pertenezcan a mundos distintos. Creo que es esto lo que Hutcheon llamaría de “ecos” intertextuales. Recientemente, traduciendo del español para el inglés unas crónicas sobre el imaginario femenino en Manabí, que habíamos escrito a partir de álbumes de fotos familiares, para discutir los contenidos de la identidad cultural manabita, percibimos que el texto asumía el carácter de una militancia de igualdad racial que jamás perteneció al universo de la provincia ecuatoriana. No obstante estos contenidos no estuviesen presentes en la versión del español, ellos simplemente “aparecían” en la versión del inglés como verdaderos “ecos” de otros textos de afirmación de identidad, sobre todo americanos.

La opción por la metaficción historiográfica cobra del autor sus tributos. La afirmación de la pluralidad de los puntos de vista del pasado, de la misma forma que obliga el autor a “dar la palabra” a sus actores para quitarlos del silencio, invariablemente crea otras zonas de quietud que él no enfrentaría sí estuviese escribiendo en el campo de la historia o mismo del romance histórico. Ejemplo muy claro de esto es el del silencio sobre quien está hablando, o sea, a menos que los actores fuesen, de alguna manera, premonitorios, pocos informarían objetivamente sobre ellos mismos a través de sus discursos.

Todos sabemos de la importancia de conocer los detalles que orbitan alrededor de los textos, tales como: quien habla, para quien habla, en que contexto habla. Al desconocerlos, toda lectura sería un ejercicio de creación del lector que poco, o casi nada, mantendría de resonancia con aquello que el autor ficcional creó.

Esto seguramente no es el deseo del autor; sea él autor ficcional —aquel que produjo el registro histórico—, sea él autor empírico —aquel que produjo el texto meta ficcional<sup>1</sup>—, o sea, el escritor. En el caso de *Zoila & Josephina*, por ejemplo, incluimos al final del libro las biografías de las escritoras para poder describir ciertos elementos personales que son cruciales para el entendimiento de los contenidos culturales diferenciados presentes en los discursos de ambas. Muchas veces, no obstante las autoras ficcionales repitieran un mismo discurso, que más allá de estar construido sobre la misma matriz ideológica, utilizaba exactamente las mismas palabras, el significado de estas palabras era muy distinto y la diferencia estaba directamente ligada a las experiencias personales de las escritoras. Cuando Zoila habla de emancipación de la mujer, ella se refiere a la mujer trabajadora, a la mujer del pueblo que, como ella, luchaba para mantener una familia en la ausencia de un compañero que se encontraba distante o muerto. Para Josephina, mujer urbana, de algunos recursos, solitaria y letra-

---

<sup>1</sup> Sobre la clasificación “autor ficcional” y “autor empírico”, ver: Umberto Eco (1994: 7-31).

da, la emancipación de la mujer se refería a la mujer de las capas intermediarias urbanas, mujeres intelectuales, cuyo deseo principal era el de la igualdad de participación política.

Tan importante cuanto saber quiénes son concretamente los autores ficcionales es conocer el contexto en que ellos transitan, y que igualmente hacen transitar sus discursos. Sí ellos fueron callados, las causas de este silencio impuesto pueden estar en sus inserciones sociales, bien como en los contenidos de lo que decían —hipótesis más averiguadas— pero, también pueden estar determinadas por los mecanismos disponibles de transmisión de aquello que se dijo, o simplemente ser el resultado de la presencia de otros discursos proferidos con voces más posantes y abarcadoras. Esta pluralidad de conversaciones en paralelo obliga al escritor a encontrar espacios y formas para abrigar estos paralelismos, lo que es propio de la narrativa de la metaficción historiográfica, sin embargo, esto a veces toma la forma de una serie de para-textos que van explicando todo lo que el enredo no logra incorporar.

En *Zoila & Josephina* no había espacio en el cuento para explicar los mecanismos de transporte de la correspondencia entre Río de Janeiro y Quito. Es probable que las escritoras no supieran contestar sobre cómo las cartas transitaban por la América del Sur. No obstante los contenidos de la historia postal de la década de 1920 no interesasen para el enredo central del libro, seguramente las transformaciones que ocurrieron en este campo formaban un conjunto más de evidencias sobre el significado material de la idea de modernización que empapaba los mundos en que ambas vivieron. Además, hablar sobre la distancia física entre Brasil y el Ecuador era una oportunidad para hablar sobre las distancias culturales y, de paso, sobre prejuicios legados socialmente. Por último, la propia correspondencia, a través de la filatelia, era soporte de un discurso más sobre la modernización: el de los Estados, brasileño y ecuatoriano, de entonces. Sin embargo, nada de esto pertenecía a la trama central y esto material fue recuperado en una pequeña crónica que, igualmente, quedó para el final.

Finalmente, como la novela es epistolar, no había oportunidad para que nosotros interrumpiéramos la charla de las escritoras para contar lo que estaba ocurriendo alrededor de ellas mientras escribían sus cartas o, mejor, periódicos y revistas. De esta manera, tuvimos que invitar al lector para diversas conversaciones paralelas sobre aquellas ocurrencias, utilizando pequeñas notas que narran los hechos políticos y culturales más importantes ocurridos en los días en que ellas enviaban sus cartas y tarjetas postales.

Estos serían ejemplos de las conversaciones paralelas del autor empírico con el lector, pero las autoras ficcionales igualmente desarrollaron discursos paralelos que no pertenecerían al enredo. Un ejemplo de ellos sería el conjunto de los contenidos de las propagandas que ellas divulgaban a través de sus publicaciones que, seleccionadas y organizadas por el autor empírico, podrían contar otras *estórias* de sus historias.

La cuestión que asoma acá se refiere a la utilidad de seguir creando paralelismos y otras correspondencias. Eric Hobsbawm (1990: 207-215), a propósito de criticar *Alabi's World*, una investigación de Richard Price sobre los *saramakas* del Surinam, que adopta una perspectiva postmoderna muy semejante a los principios de la metaficción historiográfica, levanta como principal preocupación el tema de la “utilidad histórica” de este género.

Creo que porque la metaficción historiográfica tiene como objetivo desestructurar percepciones del pasado, invitando al lector a otras conversaciones que, aunque paralelas, mucho pueden decir sobre aquello que consideramos central o ya conocido, el historiador marxista inglés —acostumbrado a todo lo que es sistémico— acaba por discutir la eficiencia del método y no la utilidad del mismo, como se propusiera a hacerlo.

Desarrollando un análisis brillante, acompañada por una no disimulada intolerancia a la propuesta metodológica, el historiador apunta para uno de los problemas que más se repiten en las obras que estamos a creando: el exceso de textos paralelos —o para-textos— que incluimos para guiar al lector por los senderos del conocimiento considerados indispensables para reducir los “ecos” intertextuales, en los vestigios de la textualidad del pasado, o sea, en los documentos.

Procedente y oportuna, la crítica indica los principales límites de la metaficción historiográfica y exige más creatividad en la construcción de los enredos, bien como puede significar una renovación del libro como medio, en el esfuerzo de concebir obras que digan más sobre los hombres y sus caminos, con menos palabras y más sensibilidad. Hobsbawm está más que cierto, todavía nos falta mucha eficiencia para lograr los ambiciosos objetivos a que nos hemos propuesto. Encuanto a la cuestión de la utilidad, que lástima que no haya discurrido sobre ella el maestro de historia, dejando la respuesta para un maestro de la filosofía.

¿O sería respuesta de un dios?

## Epílogo

Cuentan que el grande *Zeus* estaba, una vez, atrapado en una cueva.

Parece ser que él tenía una verdadera obsesión por la perfección, pero como ésta no se presenta fácil en el mundo —ni siquiera de los dioses griegos—, él trataba de restar las virtudes que le faltaban a las diosas con quienes él se casaba y él se casó muchas veces.

Desconozco como el dios llegó a aquella situación, pero es cierto que quienes cuidaban para que el usurpador allí quedara eran unos dragoncitos híbridos, que tenían la parte inferior del cuerpo en forma de serpiente y el tronco de mujer: Estos —o estas— eran *delphines*.

Examinemos el monstruo:

La parte de arriba es de mujer, lo que nos evita el problema de pensar sobre su género, físicamente hablando. Sin embargo, es importante que se observe que las “facul-

tades morales e intelectuales” —como diría Josephina—, que habitan las partes de los cuerpos que quedan arriba de la línea de la cintura, se supone que sean asexuadas.

Estamos hablando de emociones e ideas.

Pero, si no admitimos la igualdad sexual en estos senderos, entonces llegaríamos a la conclusión de que la mitad de la monstruosidad de *delphines* se debe a que ellos se muevan con corazón y mente femeninos.

Aquello que pensaban y sentían *delphines*, mientras cuidaban para que *Zeus* no se apropiase de virtudes ajenas, no sabremos jamás, pero estamos conscientes que había algo más que las ideas que este dios no tenía y que era propio de las mujeres.

¿Sería esto lo que mujeres y *delphines* tienen en común para que lucharan juntos?

¿Qué es lo que *Zeus* podría agotar en ambos?

Pensemos un poco.

Sí *Zeus* lograra la perfección —y él estaba cerca de hacerlo—, entonces él no desearía nada más para siempre. En esto caso, las diosas —y quizás *delphines*, en sus imperfecciones— quedarían por la eternidad con el privilegio del deseo.

Sí estuviéramos en un universo cristiano, la parte inferior del monstruo en forma de serpiente sería una confirmación incontestable de que *delphines* son, de hecho, mujeres, cuyo deseo degradó a toda la humanidad, y particularmente a las hijas de Eva. Pero, como *delphines* son mitos griegos que raras veces han sido vistos actuando, no se puede juzgarlos tan fácilmente.

En una otra vez leyenda ellos estaban en la isla de *Delphos* manteniendo al dios *Apolo* como prisionero. *Apolo* —que es hijo de *Zeus* y *Letona*— tiene, hasta hoy día, su templo en aquella isla. Quizá venga de allá el nombre de los *delphines*, pues —como lo hiciera antes su padre— *Apolo* también venció a los pequeños monstruos y todos creyeron que con esto ellos habían sido callados para siempre.

*Apolo* es el dios de los Oráculos, de la Medicina, de la Poesía y de las Artes, señor absoluto de todo saber que, hasta el tiempo de nuestras escritoras, pertenecería exclusivamente al universo masculino.

Una vez más mujeres y *delphines* compartieron los sentimientos de exclusión, frustración, derrota y el silencio que resulta de ellos.

Cierto es que Zoila y Josephina han defendido peligrosamente ensueños a *delphina*, planteados con sabiduría y moldeados por sus deseos. Sin embargo, me pregunto:

¿Qué clase de poder manejan los dioses para mantener en el inconsciente colectivo estos poderosos mitos menores que pudieron negarles finales felices en plena modernidad?

El filósofo Umberto Eco, dirigiéndose a los estudiantes de la Universidad de Harvard en 1993, al tratar de la relación dialéctica entre el autor y el lector dijo que “tenemos que seguir el precepto del oráculo de *Delphos*: ‘Conócete a ti mismo’. Y como, según Heráclito nos hace acuerdo, ‘el Señor cuyo oráculo está en *Delphos* no habla, ni esconde, pero indica a través de señales’, el conocimiento que buscamos es ilimitado por que asume la forma de una continua interrogación”.

Y pocas líneas después el autor revela: “... todo mensaje secreto puede ser descifrado, desde que se sepa que es un mensaje”.

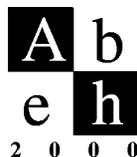
¿Qué mensajes secretos nos dejan Zoila, Josephina y su correspondencia?

## Bibliografía

- Archivo Fotográfico (1850-)*. Banco Central del Ecuador.
- Caja de correspondencia Alvares de Azevedo (Maria Luísa Silveira da Mota Azevedo)*. Divisão de Manuscritos, Fundação Biblioteca Nacional.
- Colección Blanche Ribeiro Gomes (1892-1944)*. Divisão de Manuscritos, Fundação Biblioteca Nacional.
- Colección Fotográfica Augusto Malta (1903-1934)*. Sección de Iconografía, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
- Colección Lima Barreto (1892-1922)*. División de Manuscritos, Fundación Biblioteca Nacional.
- Azevedo, Josephina Alvares de, 1888-1897, *A Família*, Divisão de Obras Raras, Fundação Biblioteca Nacional.
- Banco Central Del Ecuador (editores), 1983, *Álbum Didáctico de Sellos Postales 1865-1982*. Quito.
- Bantok, Nick, 1994, *Griffin & Sabine. Uma Correspondência Extraordinária*. São Paulo, Marco Zero.
- Eco, Umberto, 1994, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Traducción Hildegard Feist, São Paulo, Companhia das Letras.
- Febres Cordero de Arévalo, Carolina, 1982, *Epistolario, 1914-15*. Colección Mujeres del Ecuador (4), Biblioteca Ecuatoriana (37), Guayaquil, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Ciencias Económicas.
- Fonseca, Denise Pini Rosalem da y Buchwald, Patrícia Von (editoras), 1998, *Secretos de Alacena*, Quito, Museo de la Ciudad de Quito, Ediecuatorial.
- Fonseca, Denise Pini Rosalem da, 1999, *De la Cocina de... Manabí*, Historia y Vida, mayo, UNESCO, Quito.
- , 1999, *Esencia cuencana*, Historia y Vida, diciembre, UNESCO, Quito.
- Hobsbawm, Eric J., 1998, *Sobre História*, Traducción Cid Knipel Moreira, São Paulo, Companhia das Letras.
- Hutcheon, Linda, 1991, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Traducción Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago Ed., pp. 141-162.
- , 1992, *Madrugada Republicana*. Colección Filatélica de Gilberto Henry William, Clube Filatélico do Brasil.
- Ribeiro, Luis Filipe, 2000, *Geometrias do Imaginário*. Santiago de Compostela, Ediciones Laiovento.
- Saramago, José, 1999, *Memorial do Convento*, 24ª edición (1ª edición, 1982), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

- Ugarte de Landívar, Zoila (editora), 1905, *La Mujer. Revista Mensual de Literatura y Variedades*, Quito, Imprenta de la Sociedad “Gutenberg”. Año 1. Números 1-2, 4-6. Biblioteca Ecuatoriana Aurélio Espinosa Polit. Abril de 1910 a Octubre de 1911, “Plumadas”, *La Prensa*. Quito, Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit. 1934, *Alas. Revista de Literatura, Ciencias, Artes y Variedades*. Quito, Imprenta Nacional. Año 1. Números 1-2. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit.
- Zioni, Angelo A., 1971, *Brasil. Carimbo Postais Comemorativos*, São Paulo, Sección de Filatelia, Correios do Brasil.

Denise Pini Rosalem da Fonseca  
*Historiadora y escritora*





## **Romance, mulher e política na Espanha de pós-guerra**

Valeria De Marco

**E**ntre os tantos terrenos de pesquisa e reflexão delineados nas últimas décadas do século XX, sem dúvida, consolidou-se o dos estudos sobre as relações sociais de gênero, abrindo perspectivas novas de análise para as diferentes áreas do conhecimento. O novo ângulo tornou-se necessário para olhar e pensar o trabalho humano, este mundo de múltiplas faces construído por homens e mulheres, gerando indagações novas sobre o presente e um movimento de revisitar o passado. No campo da literatura, assistimos a mudanças significativas na produção crítica e historiográfica. Os estudiosos das mais diversas tradições literárias passaram a considerar as disjuntivas de gênero tanto nas sistematizações da historiografia como nos ensaios sobre obra e autor. Hoje é possível ler histórias literárias das obras escritas por mulheres e, sobretudo, uma vasta produção crítica que se desenvolve sobre duas linhas constantes. Uma delas estaria mais empenhada em sondar eventuais vínculos entre diferenças de gênero e singularidades da escritura, perseguindo a questão sobre a existência de um modo de escrever feminino e um masculino. Outro filão, mais rico de meu ponto de vista, seria o dos trabalhos que se concentram no estudo das formas mobilizadas pelos textos para plasmar a voz lírica, representar personagens ou figurar narradores, procurando interpretar de que modo singular elas apontam para as relações de gênero socialmente constituídas.

É certo que a consolidação desse campo de reflexão se dá no compasso da história do século XX, marcado, entre tantos outros fatores, pela crescente ampliação do processo de

inserção social da mulher bem como pela complexidade que o caracteriza. No campo da literatura, nos mais diversos países, é notório o crescimento da presença da mulher na produção literária e no exercício da atividade crítica. E, nesse quadro, a Espanha tem um lugar singular, pois na literatura espanhola, de modo mais patente que em outras tradições literárias, esse crescimento da presença de escritoras não é propriamente progressivo, como no caso da literatura inglesa. Na Espanha, parece haver quase que uma explosão após a Guerra Civil. Parece que na era Franco as mulheres foram impulsionadas a tomar da pena e, sobretudo, estimuladas a narrar. Este breve trabalho pretende trazer para debate uma hipótese de interpretação desse fenômeno.

Uma incursão pela historiografia, seja nas obras que percorrem toda a história da literatura espanhola, seja nas que se concentram no exame da narrativa de pós-guerra, o leitor encontra referência a um aumento significativo de mulheres que cultivam o romance nessa época. Muitas escritoras são apenas mencionadas; comentam-se certos textos ou características gerais de algumas que são consideradas consagradas, havendo um consenso em torno de três narradoras: Carmen Laforet, Ana Maria Matute e Carmen Martín Gaité. Raros são os trabalhos que problematizam o referido aumento de mulheres no mercado editorial ou na lista dos ganhadores do inúmeros prêmios literários criados no período da ditadura de Franco.

Talvez o único historiador que, apesar de não desenvolver uma reflexão sistemática sobre o assunto, mapeie problemas vinculados à questão, seja Juan Ignacio Ferreras (1987 e 1988). Ele chama a atenção do leitor para a necessidade de observar a relação entre os romances escritos *por* mulheres com a tradição dos escritos, desde o século XIX, *para* as mulheres. Para dimensionar a questão do romance “feminino” na pós-guerra, é preciso ler um grande conjunto de ensaios produzidos nos últimos vinte anos no campo dos estudos sobre mulher e relações sociais de gênero. São trabalhos sobre a produção literária e sobre a inserção da mulher na educação, no trabalho e na família.

Deve-se considerar que, nas grandes linhas gerais, a atuação da mulher no mundo do trabalho e da educação na Espanha pauta-se pela mesma dinâmica de consolidação do capitalismo ocorrida na Inglaterra ou na França: da esfera da produção agrícola, ela passa a realizar, no espaço doméstico, os trabalhos complementares que alimentam a indústria manufatureira, costurando ou cortando. Quando a mulher se transforma em alternativa mais barata para o patrão, vai para as fábricas ou escritórios. Terá ela acesso à educação, na medida das necessidades de sua vida efetivamente produtiva, ou seja, de curta duração, pois ela deverá encarregar-se da criação dos filhos e da gestão da família. Mas, esse padrão da dinâmica da inserção social da mulher desenvolveu-se, em cada país europeu, em compassos diferentes e combinou-se a outros elementos da vida social.

No caso da Espanha, o processo data do começo do século XX, pois até então o país tem uma economia fundamentalmente agrária, e sofre a intervenção de uma força condicionante poderosa: a Igreja Católica. Considere-se ainda que isso se dá em um contexto de conflitos políticos, desde o século XIX, entre um bloco conservador — defensor de uma monarquia católica e centralizadora — e outro que desejava mudanças e reunia uma ampla composição política: partidários de uma monarquia constitucio-

nal, liberais, republicanos, fileiras às quais se somariam, com os anos, adeptos de idéias socialistas, comunistas e até mesmo anarquistas. Essa disputa ideológica, com contornos fortes em certos momentos de luta de classes, acirra-se nas primeiras décadas do século XX até a explosão da Guerra Civil em 1936. Com diferentes projetos de sociedade a defender e avaliando que em todos eles a família é território importante a ser conquistado, a Igreja Católica, todos os partidos e centrais sindicais empreendem ações para arrematar mulheres. Nos anos vinte, por exemplo, muitas áreas de influência estão definidas. A CNT tem ascendência sobre as tecelãs de Barcelona enquanto que a Igreja domina os sindicatos vinculados ao trabalho doméstico, como o das trabalhadoras da agulha de Madri.

A crescente politização da sociedade espanhola tem as eleições para as cortes em 1931 como um marco: a monarquia é derrotada, instala-se a II República e a Espanha se transforma em palco privilegiado das atenções mundiais, pois ali estava em cena o tema internacional da luta entre socialismo e capitalismo. Naquele momento, muitos viram ali “uma revolução pelo voto”. E, naquele cenário, a mulher ocupava uma posição importante, pois a constituição republicana, além de enfrentar problemas crônicos do país, propondo reforma agrária, normas para a relação capital x trabalho, separação entre Igreja e Estado, estabeleceu o princípio de igualdade entre homens e mulheres, o voto universal e o divórcio.

Na polarização política nascem também grupos de direita. Em 1933, é fundada a Falange em torno de José Antonio Primo de Rivera e o partido, à semelhança dos adversários, prevê também um braço para organizar e mobilizar as mulheres. Dirigida por Pilar Primo de Rivera, nasce a “Sección Femenina” da Falange que terá uma parceria com o regime de Franco mais longa e harmônica que a exercida pelo próprio partido.

Nesse contexto de explícitos embates ideológicos, a literatura é considerada pelas forças em conflito como um instrumento político poderoso. Os liberais, que tinham a direção dos programas do governo republicano, apostavam no potencial humanizador do texto literário e estimulavam a leitura dos clássicos. Para atuar na mesma área os partidos mobilizavam publicações e militantes. As forças de perfil mais radical procuravam explorar um suposto poder de convencimento da literatura. E nesse campo tanto a Falange como os anarquistas consideraram a narrativa como um espaço privilegiado de interlocução com as mulheres. Ambos tentaram agarrar o modelo e o público da “novela rosa”, cujo equivalente brasileiro talvez possa ser o “romance para as mocinhas”.

A “novela rosa” aparece mencionada nas histórias literárias como romance sentimental, como literatura popular ou narrativa de evasão. Nota-se um consenso no fato de que é escrita para as mulheres. Para definir o gênero basta observar que se estrutura com o padrão do enredo romanesco. A ação é a luta do bem contra o mal; o herói sempre poderoso e compreensivo tem o perfil do protetor; a heroína pode ser uma jovem casta e ingênua ou uma mulher de misterioso passado, mas laboriosa e cheia de virtudes, e a história termina com o casamento, que quase sempre representa uma ascensão social para a mocinha, ou seja, um clássico final bem feliz. A receita vem do século XIX, herança das “novelas por entregas” que, também na Espanha, haviam sido

um modo fundamental de ampliar o público do romance e consolidar o gênero. Um autor de sucesso é Enrique Pérez Escrich, um católico, muito traduzido no Brasil, que além de histórias de aventuras explorava temas como casamento, adultério, maternidade, sempre valorizando a família: “La familia es la fortuna del proletario, la alegría del rico y el consuelo del desgraciado” (1864: 358).

Não é fácil aferir a validade da afirmação de que este tipo de texto era lido sobretudo por mulheres. Mas eles construíam, no discurso, uma imagem de leitor identificado ao sexo feminino, forjando uma tradição de literatura escrita para mulheres. E, no entanto, se considerarmos a questão da autoria, como alerta Ferreras (1972), observa-se que, entre os duzentos autores mais publicados “por entregas”, há apenas dez mulheres.

Pode-se verificar que a associação entre “novela rosa” e público feminino se firma a partir de 1930 com a esperta pena de Rafael Pérez y Pérez, o autor de maior sucesso durante a II República e toda a ditadura de Franco. Mas cabe registrar que nos anos de mais intensos conflitos políticos houve acirrada disputa pelo território da “novela rosa”. Para tanto basta observar investidas da Falange e dos anarquistas. Estes estimulavam a leitura tanto de clássicos como de folhetins. A *Revista Blanca*, que publicava ensaios e produção de novos talentos, como Thomas Mann, lançou, como suplemento, uma série chamada “novela ideal”. Com a fórmula do romanesco ingênuo, durante treze anos, de 1925 a 1938, foram editados cerca de seiscentos títulos cuja tiragem variava entre dez e cinquenta mil exemplares, escritos tanto por letrados de classe média como por operários e camponeses para propaganda de princípios anarquistas: liberdade individual, solidariedade, igualdade entre homens e mulheres. Contrapondo-se à temática da “novela rosa”, mas usando a mesma receita narrativa, muitos textos insistem no modelo de mulher consciente, autônoma e livre. Fique de exemplo um título de Federica Montseny: *La indomable*.

Militantes da Falange não deixaram por menos. Em 1936, Carmen de Icaza, que seria a mestra respeitada da “novela rosa” durante todo o período de Franco, publicava em folhetim na revista *Blanco y negro* o seu maior clássico: *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. É a história de uma aristocrata empobrecida que ganhava a vida com seu trabalho. E esta professora ficcional tem um perfil de resposta à conjuntura política do momento. Ela se contrapõe ao padrão real das milhares de professoras espalhadas pelo país pelo governo republicano, principalmente depois de 1933, quando os religiosos foram proibidos de dar aulas fora dos prédios de suas ordens. Elas eram as protagonistas da reforma republicana, haviam tirado os crucifixos das salas de aula e julgavam ter a missão de fazer a revolução.

O exemplo ajuda a dimensionar como a “novela rosa” era um canal poderoso para divulgação do modelo de mulher idealizado por José Antonio Primo de Rivera e zelado com dedicação integral por sua irmã Pilar. A mulher educada para “Deus, Pátria e Família”, como a professora Cristina, não podia fraquejar frente a imagens de trivialidades ou de modismos estrangeiros. A espanhola genuína é católica, submissa ao pai, ao marido ou ao governo, está disposta a todo sacrifício para o bem da família, tem força e alegria para vencer os inimigos, sejam eles a pobreza, a luxúria anarquista, as tentações do consumo norte-americano ou a conversa daquela perigosa associação entre judeus, intelectuais e comunistas.

Esses aspectos do contexto político dos anos 30 contribuem também para a compreensão do fato de o regime de Franco ter a mulher como alvo em várias das reformas implantadas a partir de 39 e ter a “Sección Femenina” da Falange como braço colaborador.

Depois da Guerra, Franco entrega o direito da família e a gestão da escola à Igreja. Ela volta a dirigir os planos do Estado para a educação e encarrega-se de garantir a implementação de todos eles em estreita colaboração com a “Sección Femenina”. Esta, através da revista *Consigna*, destinada aos professores, indica o conteúdo das disciplinas da escola primária e média. A literatura permitida era o elenco dos textos clássicos do Século de Ouro. Estavam proibidos os realistas, toda a geração de 98 e os tantos talentos que deram a vida inteligente da Espanha dos anos 30 e tinham sido mortos durante a Guerra Civil ou tinham partido para o exílio.

Na esfera do trabalho, a mulher vive uma situação paradoxal. Apesar da necessidade de trabalhar para minimizar a miséria do pós-guerra e de aumentar sua presença nas tabelas estatísticas, ela sofre constrangimentos: ouve a ladainha de a ela estar destinada a missão nobre de cuidar do lar e dos filhos e deve apresentar autorização do pai ou do marido para ser contratada, exigência legal que só desaparece em 1970.

O lazer da mulher não escapava ao controle do Estado católico. A censura controlava a imprensa, o cinema e os livros. O Estado patrocinava o que devia ser visto ou lido. Muitas obras de Carmen de Icaza, por exemplo, foram impressas pela gráfica da companhia estatal das estradas de ferro. O rádio tinha sua programação controlada pela Igreja. Por todos esses meios, propagava-se a imagem da genuína espanhola. O cinema e as radio-novelas divulgavam Cristina Guzmán e suas semelhantes da “novela rosa”.

A escassez material do pós-guerra foi amenizada na primeira década, mas a escassez cultural estendeu-se até o final dos anos 60, como se pode ver nos eloquentes depoimentos de Goytisolo (1982), Delibes (1895) e Martín Gaité (1987 e 1994). E nesse contexto se deu o aumento significativo do romance feminino, entendido como texto escrito por mulheres.

Creio que as pinceladas aqui feitas a respeito do contexto sócio-cultural em que vivia a mulher contribuem para corroborar uma hipótese de interpretação do fenômeno. Do ponto de vista meramente quantitativo, talvez ele se vincule à intensa pressão exercida sobre a mulher tanto pelos canais das instituições do Estado como pelo embate de posições divergentes que, apesar de silenciado durante a ditadura em instâncias públicas, fazia-se presente como fantasmas vencidos, no discurso oficial, ou como personagens de lembranças e memórias evocadas e narradas nos espaços privados. Talvez a pressão e a asfixia tenham levado a mulher a tomar a palavra, narrar e registrar sua visão dos tempos, contra ou a favor do regime.

Mas ainda no âmbito das relações entre literatura e política, creio haver um aspecto mais interessante do fenômeno, pois envolve uma questão qualitativa: parece haver na produção narrativa das mulheres uma correspondência singular entre forma e ideologia. De modo geral, nota-se que a adesão ao conformismo ou a aceitação do *status quo* expressam-se em uma forma previsível, ou seja, conservadora, enquanto que os ensaios de renovação da linguagem narrativa associam-se a uma perspectiva crítica, a uma busca de compreensão de seu tempo.

A crítica sobre a questão não faz esse contraponto, mas os melhores estudos oferecem argumentos para fundamentar essa hipótese de interpretação. A maior parte deles dedicam-se a obras e autoras que abriram caminhos para a narrativa, transformando-se em referências para escritores e críticos. A grande maioria volta-se sobre a trajetória de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute e Carmen Laforet. Há alguns estudos que pontuam o caráter renovador de certos textos, caso de *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio ou *Julia* de Ana María Moix ou a *La playa de los locos* de Elena Soriano. Outros procuram marcar a originalidade da produção de escritoras que viveram quase toda a vida fora da Espanha, como Mercé Rodoreda e Rosa Chacel.

Procurando traçar linhas constantes da interpretação proposta pela grande variedade dos estudos, creio que podemos considerar três trabalhos como catalizadores expressivos: o de Francisca López (1995), o de Biruté Ciplijauskaitė (1988) e o de Buckley (1996).

Francisca López, apontando uma certa projeção das experiências das narradoras na construção das protagonistas de seus romances, postula que estas dialogam com o modelo de mulher propagado pela ideologia do nacional-sindicalismo-católico, para recusá-lo ou para denunciá-lo como mediocre ou ainda para registrar uma voz resistente que revela não ter o regime o controle sobre as mentes. Biruté Ciplijauskaitė entende que a tendência mais constante e fecunda da narrativa escrita por mulheres no pós-guerra é a do romance de formação e destaca que os textos se tornam mais densos e esteticamente superiores quando adquirem o alcance de resgatar o processo de formação da protagonista ou da narradora como tomada de consciência do significado social mais amplo do contexto em que ele se dá. A interpretação formulada por Buckley para o processo literário do final da ditadura de Franco e da transição acentua ainda mais o caráter político progressista da produção narrativa das mulheres. Vê ele nas obras por elas publicadas, no final da década de 60 e nos anos 70, a herança da ideologia libertária que explodiu em maio de 68. Para ele, o romance feminino é o único setor da produção intelectual em que se encontra uma perspectiva crítica sobre essa época, uma análise radical do processo social.

A produção narrativa feminina de tom conformista é bastante menos estudada, talvez porque, como sua forma não é inovadora, ela não lança desafios aos críticos. Além do aluvião de “novela rosa”, alimentado por Carmen de Icaza e as irmãs Linares Becerra, há um filão significativo que se distancia dessa receita de aprovação garantida. Neste estariam nomes como os de Concha Espina, Mercedes Salisachs, Marta Portal Nicolás, Concha Alós, Concha Castroviejo, Mercedes Fórmica e Carmen Kurtz. Ainda que seja muito arriscado fazer um perfil geral dessa produção, é necessário apontar algumas das características mais constantes dessa forma conservadora. Normalmente, encontra-se aí uma mulher persistente nas ações dirigidas para enfrentar adversidades, envolvida em uma história de superação de dificuldades ou rupturas, narrada por uma voz, que, mesmo quando emitida em primeira pessoa, apresenta um quadro geral, criando a ilusão romanesca das grandes narrativas enciclopédicas do realismo. Tudo está bem arrumado, evitando o risco de perguntas ou indagações; ainda que haja notações de tempo e espaço, nada problematiza o contexto em que vive o leitor. Trata-se de uma história tranquilizadora que garante harmonia para os altruístas bem intencionados e pacientes. Tal sintaxe

narrativa não apresenta nada de inovador e oferece uma outra visão dos longos anos do pós-guerra. Na ficção tranquilizadora ressoa a confiança na propalada promessa do regime de Franco de que todas as dificuldades seriam superadas e de que o bem-estar seria democratizado.

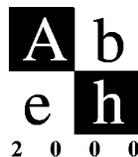
Para finalizar, recortando Goytisolo (1982), devo observar que a leitura de ambos os tipos do romance escrito por mulheres no pós-guerra são fundamentais para o conhecimento do processo literário e do social dessa época, ainda que somente nos romances em que a própria forma é posta em questão encontrará o leitor uma reflexão sobre a complexidade da era Franco.

## Bibliografía

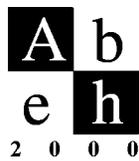
- Amorós, Andres, 1968, *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus.
- Buckley, Ramón, 1996, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Ciplijauskaitė, Birute, 1988, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- Delibes, Miguel, 1985, *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*, Valladolid, Ambito.
- Díaz-diocaretz, Myrian y Zavala, Iris (Coord.), 1993, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos / Dirección General de la Mujer.
- Durán, María Angeles, 1986, *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto de la Mujer.
- Ferreras, Juan Ignacio, 1972, *La novela por entregas (1840-1900)*, Madrid, Taurus.
- , 1987, «Mujer y literatura», en Durán, María Ángeles y Rey, José Antonio (Ed.), *Literatura y vida cotidiana, Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria, Seminario de Estudios de la Mujer*, Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 39-52.
- , 1988, *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.
- Gallego Méndez, María Teresa, 1983, *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus.
- Goytisolo, Juan, 1982, *El furgón de cola*, 2ª ed., Barcelona, Seix-Barral.
- Icaza, Carmen, 1991, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer.
- López, Francisca, 1995, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Martín Gaite, Carmen, 1987, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- Martín Gaite, Carmen, 1994, *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela.
- Montseny, Federica, s/d, *La indomable*, Serie “La novela ideal”, Toulouse, C.N.T./ Exflío.
- Nash, Mary, 1983, *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos.

- Nichols, Geraldine, 1992, *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Pérez Escrich, Enrique, 1864, *El frac azul*, 4ª ed, Madrid, Manini.
- Pérez, Janet W. (ed), 1983, *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Porrúa.
- Sánchez López, Rosario, *Mujer española, una sombra de destino en lo universal*, Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977), Murcia, Universidad de Murcia
- Siguán Boehmer, Marisa, 1981, *Literatura popular libertaria: trece años de "la novela ideal" (1925-1938)*, Barcelona, Península.

Valeria De Marco  
Departamento de Letras Modernas  
FFLC / Universidade de São Paulo



*Espejo Iberoamericano*





## ***Três anjos bons e um engano, de Rafael Alberti, por ocasião do primeiro aniversário de sua ausência***

Seleção e tradução de Antonio R. Esteves

### **O (primeiro) anjo bom**

Un año, ya dormido,  
alguien que no esperaba  
se paró en mi ventana.

—¡Levántate! Y mis ojos  
vieron plumas y espadas.

Atrás, montes y mares,  
nubes, picos y alas,  
los acasos, las albas.

—¡Mírala ahí! Su sueño,  
pendiente de la nada.

—¡Oh anhelo, fijo mármol,  
fija luz, fijas aguas  
movibles de mi alma!

Alguien dijo: ¡Levántate!  
Y me encontré en tu estancia.

Uma vez, já dormindo,  
alguém que eu não esperava  
entrou pela janela.

—Levante-se. E meus olhos  
viram plumas e espadas.

Atrás, montes e mares,  
nuvens, picos e asas,  
ocazos, alvoradas.

—Veja-a aí! O sonho  
seu, pendente do nada.

—Oh desejo, mármore fixo,  
fixa luz, fixas águas  
moventes de minh' alma!

Disse alguém: Levante-se!  
E encontrei-me em tua estância.

## O (segundo) anjo bom

Dentro del pecho se abren  
corredores anchos, largos,  
que sorben todas las mares.

Vidrieras,  
que alumbran todas las calles.

Miradores,  
que acercan todas las torres.

Ciudades desabitadas  
se pueblan, de pronto. Trenes  
descarrilados, unidos  
marchan.

Naufragios antiguos flotan.  
La luz moja el pie en el agua.

¡Campanas!

Gira más deprisa el aire.  
El mundo, con ser el mundo,  
en la mano de una niña  
cabe.

¡Campanas!

Una carta del cielo bajó un ángel.

Dentro do peito se abrem  
corredores amplos, longos,  
que sorvem todos os mares.

Vitrines,  
que iluminam todas as ruas.

Mirantes,  
que aproximam todas as torres.

Cidades desabitadas  
povoam-se rápido. Trens  
descarrilhados, unidos  
partem.

Naufrágios antigos flutuam.  
A luz molha o pé na água.

Campanas!

Gira mais rápido o ar.  
O mundo, com ser o mundo,  
nas mãos de uma menina  
cabe.

Campanas!

Uma carta do céu baixou um anjo.

## O (terceiro) anjo bom

Vino el que yo quería,  
el que yo llamaba.

No aquel que barre cielos sin defensas,  
luceros sin cabañas;  
lunas sin patria,  
nieves.

Veio o que eu queria,  
o que eu chamava

Não aquele que varre os céus sem defesa,  
estrelas sem cabanas,  
luas sem pátria,  
neves.

Nieves de esas caídas de una mano,  
un nombre,  
un sueño,  
una frente.

No aquel que a sus cabellos  
ató la muerte.

El que yo quería.

Sin arañar los aires,  
sin herir hojas ni mover cristales.

Aquel que a sus cabellos  
ató el silencio.

Para, sin lastimarme,  
cavar una ribera de luz en mi pecho  
y hacerme el alma navegable.

Neves dessas derramadas pela mão,  
um nome,  
um sonho,  
uma frente.

Não aquele que a seus cabelos  
atou a morte.

O que eu queria.

Sem arranhar o ar,  
sem ferir folhas nem mover cristais.

Aquele que a seus cabelos  
atou o silêncio.

Para, sem machucar-me,  
cavar uma ribeira de luz no meu peito  
e fazer minh'alma navegável.

## O engano

Alguien detrás, a tu espalda,  
tapándote los ojos con palabras.

Detrás de ti, sin cuerpo,  
sin alma.

Ahumada voz de sueño  
cortado.

Ahumada voz  
cortada.

Con palabras, vidrios falsos.

Ciega, por un túnel de oro,  
de espejos malos,  
con la muerte  
darás en un subterráneo.

Alguém detrás, às tuas costas,  
tapando-te os olhos com palavras.

Detrás de ti, sem corpo,  
sem alma.

Esfumaçada voz de sonho  
cortado.

Esfumaçada voz  
cortada.

Com palavras, vidros falsos.

Cega, por um túnel de ouro,  
de espelhos maus,  
com a morte  
darás em um subterrâneo.

Tú allí sola, con la muerte,  
en un subterráneo.

Y alguien detrás, a tu espalda,  
siempre.

Você alí só, com a morte,  
em um subterrâneo.

E alguém detrás, às tuas costas,  
sempre.

Antonio R. Esteves  
*UNESP / ASSIS*

Os poemas acima, escritos entre 1927 e 1928, fazem parte do livro *Sobre los ángeles* publicado em 1929 pelo grande poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999). Usou-se, para esta seleção, a Edición Bolsilo de Alianza Editorial (com Editorial Losada), 1982.

## **Os sete pecados capitais e as sete notas musicais: Silvina O campo e Rubén Darío traduzidos**

Lara D’Onofrio Longo

### **As convidadas<sup>1</sup>**

**P**ara as férias de inverno, os pais de Lúcio tinham planejado uma viagem ao Brasil. Queriam mostrar a Lúcio o Corcovado, o Pão de Açúcar, a Tijuca e admirar as novas paisagens através do olhos do menino.

Lúcio ficou doente de rubéola: isto não era grave, mas “com essa cara e braços de sêmola”, como dizia sua mãe, não podia viajar.

Resolveram deixá-lo a cargo de uma antiga empregada, muito boa. Antes de partir, recomendaram à mulher que, para o aniversário do menino, que era por esses dias, comprasse um bolo com velas, embora seus amiguinhos não fossem compartilhá-lo, já que não assistiriam à festa pelo inevitável medo do contágio.

---

<sup>1</sup> Este texto da argentina Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1906 – Buenos Aires, 1994), que se intitula *Las invitadas*, pode ser descrito como uma alegoria dos sete pecados capitais na forma das sete meninas (as convidadas) que vão ao aniversário de Lúcio (o iniciado). Representaria, assim, numa das possíveis interpretações, o ritual da perda da inocência de Lúcio, ou seja, sua simbólica passagem da infância à adolescência ou à fase adulta.

O texto utilizado para a tradução foi extraído de *Antología de literatura fantástica argentina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973, pp. 168-74. (N. da T.)

Com alegria, Lúcio se despediu de seus pais: pensava que essa despedida o aproximava do dia do aniversário, tão importante para ele. Os pais prometeram trazer para ele do Brasil, para consolá-lo, embora não tivessem do que consolá-lo, um quadro com o Corcovado, feito com asas de borboletas, um canivete de madeira com uma paisagem do Pão de Açúcar, pintada no cabo, e um binoculozinho, onde poderia ver as paisagens mais importantes do Rio de Janeiro, com suas palmeiras, ou de Brasília, com sua terra vermelha.

O dia consagrado, na esperança de Lúcio à felicidade, demorou a chegar. Vastas zonas de tristeza tiraram o brilho de seu advento, mas uma manhã, para ele tão diferente de outras manhãs, sobre a mesa do quarto de Lúcio reluziu por fim o bolo e seis velas, que a empregada tinha comprado, cumprindo com as instruções da dona da casa. Também brilhou, na porta de entrada, uma bicicleta nova, pintada de amarelo, presente deixado pelos pais.

Esperar quando não é necessário é indignante; por isso a empregada quis celebrar o aniversário, acender as velas e saborear o bolo na hora do almoço, mas Lúcio protestou, dizendo que seus convidados viriam à tarde.

—À tarde o bolo pesa no estômago, como a laranja que de manhã é de ouro, à tarde de prata e à noite mata. Os convidados não virão —disse a empregada. As mães não deixarão que eles venham, de medo do contágio. Já disseram a sua mãe.

Lúcio não quis entender os motivos. Depois da briga, a empregada e o menino não se falaram até a hora do chá.

Ela dormiu a sesta e olhou pela janela, esperando.

Às cinco da tarde bateram na porta. A empregada foi abrir, acreditando que era um entregador ou mensageiro. Mas Lúcio sabia quem batia. Não podia ser ninguém além delas, as convidadas. Alisou o cabelo no espelho, trocou de sapato, lavou as mãos. Um grupo de meninas impacientes, com suas respectivas mães, estava esperando.

—Nenhum menino entre os convidados. Que estranho! —exclamou a empregada. Como você se chama? —perguntou a uma das meninas que lhe pareceu mais simpática que as outras.

—Me chamo Lívia<sup>2</sup>.

Simultaneamente as outras disseram seus nomes e entraram.

—Senhoras, façam o favor de entrar e sentar-se —a empregada disse para as senhoras, que obedeceram ao ato.

Lúcio parou na porta do quarto. Já parecia maior! Uma por uma, olhando-as nos olhos, olhando suas mãos e seus pés, dando um passo para trás para vê-las de cima abaixo, cumprimentou as meninas.

Teresa<sup>3</sup> usava um vestido de lã, muito justo, e um gorro tecido com ponto de pipoca, desses antigos, que estão na moda. Era um tipo de velhinha, que cheirava cânfora. De seus

<sup>2</sup> Lívia é o símbolo da luxúria. A lenda a representa encima de um crocodilo e com uma perdiz na mão. (N. da A.)

Conforme pude constatar por meio de pesquisas, os nomes citados pela autora não apresentam relação com os pecados capitais; nota-se que foram escolhidos por critérios fônicos. (N. da T.)

<sup>3</sup> Teresa é o símbolo da avareza, daí a mesquinhez de seu aspecto. São Paulo designa este pecado como *a raiz de todos os maus*. (N. da A.)

A autora chama essa menina de *Alicia* para relacioná-la à *avaricia*. Preferi “Teresa” para rimar com “avareza”. (N. da T.)

bolsos caíam, quando tirava o lenço, bolinhas de naftalina, que recolhia e voltava a guardar. Era precoce sem dúvida, pois a expressão de seu rosto demonstrava uma profunda preocupação pelo que acontecia a seu redor. Sua preocupação provinha das fitas do cabelo que as outras meninas puxavam e de um embrulho que trazia apertado entre os braços e do qual não queria desprender-se. Este embrulho continha um presente de aniversário. Um presente que o pobre Lúcio jamais receberia.

Lívia era exuberante. Seu olhar parecia acender e apagar como o dessas bonecas que usam pilhas elétricas. Tão exuberante quanto carinhosa, abraçou Lúcio e o levou a um canto, para lhe dizer um segredo: o presente que trazia para ele. Não precisava de nenhuma palavra para falar; este detalhe, desagradável para qualquer um que não fosse Lúcio, nesse momento, parecia uma brincadeira para os demais. Em um pequenino pacote, que ela mesma desembalou, pois não podia suportar a lentidão com que Lúcio o desembalava, havia dois bonecos rústicos imantados que se beijavam irresistivelmente na boca, esticando os pescoços, quando estavam a determinada distância um do outro. Durante um longo momento, a menina mostrou para Lúcio, como se manuseavam os bonecos, para que as posturas fossem mais perfeitas ou mais raras. Dentro do mesmo pacotinho havia também uma perdiz que silvava e um crocodilo verde. Os presentes ou o encanto da menina cativaram totalmente a atenção de Lúcio, que se desligou do resto da comitiva para se esconder em um canto com eles.

Irma<sup>4</sup>, que tinha os punhos e os lábios apertados, a saia rasgada e os joelhos arranhados, enfurecida pela recepção de Lúcio, por sua deferência pelos presentes e pela menina exuberante que sussurrava nos cantos, bateu no rosto de Lúcio com uma energia digna de um homem e, não contente com isso, quebrou a perdiz e o crocodilo a pontapés<sup>5</sup>, que ficaram no chão, enquanto as mães das meninas, umas hipócritas, segundo foi afirmado pela empregada, lamentavam o desastre ocorrido em um dia tão importante.

A empregada acendeu as velas do bolo e puxou as cortinas para que reluzissem as luzes misteriosas das chamas. Um breve silêncio animou o rito. Mas Lúcio não cortou o bolo nem apagou as velas como manda o costume. Ocorreu um escândalo: Milona<sup>6</sup> enfiou a faca e Elvira<sup>7</sup> soprou as velas.

Ângela<sup>8</sup>, que estava vestida com um traje de organdi cheio de entremeios e rendas de bico, era distante e fria; não quis provar nem um confeito do bolo, nem sequer olhá-

<sup>4</sup> *Irma* é o símbolo da ira. *Ira furor brevis est* (A ira é um furor breve). O furor é um relâmpago; um relâmpago não pode durar. (N. da A.)

<sup>5</sup> Irma rompe os símbolos da luxúria. (N. da A.)

<sup>6</sup> *Milona* é o símbolo da gula. No panteão babilônico a gula é a divindade protetora dos médicos, padroeira da medicina. Era chamada de *Ban gula* quando exercia com mais propriedade sua profissão de médico. Este pecado pode ser venial quando não prejudica o que o pratica. (N. da A.)

Ao pesquisar sobre os pecados capitais na *Enciclopédia universal ilustrada europeu americana*, observei que a autora extraiu desta mesma fonte suas notas sobre o pecados e notei que ali se denomina essa divindade descrita acima como “Bau-gula” e não “Ban gula”. (N da T)

<sup>7</sup> *Elvira* é o símbolo da inveja. (N. da A.)

<sup>8</sup> *Ângela* é o símbolo da soberba. Segundo São Tomé, *soberba é o apetite desordenado da própria excelência*. São Gregório enumera quatro espécies de soberba. (N. da A.)

“Elvira” rima mais com *envídia* que com “inveja”, mas, em compensação, “Ângela” rima mais com “soberba” que com *soberbia*. (N da T)

lo, porque em sua casa, segundo seu testemunho, para os aniversários, os bolos continham surpresas. Não quis beber a xícara de chocolate porque tinha nata e quando lhe trouxeram o coador, ofendeu-se e, dizendo que não era uma bebezinha, jogou tudo no chão. Não percebeu, ou fingiu não perceber, a briga que houve entre Lúcio e as duas meninas apaixonadas (ela era mais forte que Irma, assim afirmou), também não percebeu o escândalo provocado por Milona e Elvira, porque, segundo suas declarações, só os estúpidos assistem a festas ridículas, e ela preferia pensar em outros aniversários mais felizes.

—Para que vêm a estas festas as meninas que não querem falar com ninguém, que se sentam afastadas, que desprezam as comidas preparadas com amor? Desde pequenas são desmancha-prazeres —resmungou a empregada ofendida, dirigindo-se à mãe de Teresa.

—Não se aflija —respondeu a senhora —, todas se parecem.

—Como não vou me afligir! São umas atrevidas: assopram as velas, cortam o bolo sem ser o aniversariante.

Milona era muito rosada.

—Não me dá nenhum trabalho fazê-la comer —dizia a mãe, lambendo os lábios—. Não a presenteie com bonecas, nem com livros, porque não os olhará. Ela reclama bombons, massas. Até o doce de marmelo comum ela adora. Seu jogo favorito é o das comidinhas.

Elvira era muito feia. Um oleoso cabelo preto cobria seus olhos. Nunca olhava de frente. Uma cor verde, de azeitona, estendia-se sobre suas bochechas; parecia do fígado, sem dúvida. Ao ver o único presente, que tinha ficado sobre uma mesa, lançou uma gargalhada estridente.

—Deve-se pôr de castigo as meninas que dão coisas feias de presente. Não é mesmo, mamãe? —disse para sua mãe.

Ao passar diante da mesa, conseguiu varrer com seu cabelo comprido, emaranhado, os dois bonecos, que se beijaram no chão.

—Clarissa, Clarissa —chamavam as convidadas.

Clarissa não respondia<sup>9</sup>. Tão indiferente quanto Ângela, mas menos ativa, mal abria os olhos. Sua mãe disse que tinha sono: a doença do sono. Finge que dorme.

—Dorme até quando se diverte. É uma felicidade, porque me deixa tranqüila —acrescentou.

Clarissa não era de todo feia; parecia, às vezes, até simpática, mas era monstruosa se comparada às outras meninas. Tinha pálpebras pesadas e papadas, que não correspondiam a sua idade. Por momentos parecia muito boa, mas é preciso não se enganar: quando uma das meninas caiu no chão por sua culpa, não a acudiu e ficou refestelada na cadeira, dando grunhidos, olhando para o teto, dizendo que estava cansada.

---

<sup>9</sup> Clarissa é o símbolo da preguiça. Na mitologia me agrada que seja uma divindade alegórica, filha do Sono e da Noite. Foi transformada em tartaruga por ter dado ouvido às adulações de Vulcano. Cinco dos pecados que são enumerados têm raiz na preguiça. (N. da A.)

A autora chama esta menina de *Teresa* porque “preguiça” é *pereza*.

—Que aniversário!<sup>10</sup>—pensou a empregada, depois da festa. Uma só convidada trouxe um presente. Não falemos do resto. Uma comeu o bolo inteiro; a outra quebrou os brinquedos e machucou Lúcio; a outra levou embora o presente que trouxe; a outra disse coisas desagradáveis, que só dizem as pessoas mais velhas, e com sua cara de pão cru nem me cumprimentou ao ir embora; a outra ficou sentada num canto como um cataplasma, sem sangue nas veias; e a outra, Deus me livre!, me parece que se chamava Elvira, tinha cara de víbora, de mal agouro; mas creio eu que Lúcio se apaixonou por uma, a do presente!, só por interesse. Ela soube conquistá-lo sem ser bonita. As mulheres são piores que os homens. É inútil.

Quando os pais de Lúcio voltaram de sua viagem, não souberam quem foram as meninas que o tinham visitado no dia de seu aniversário e pensaram que seu filho tinha relações clandestinas, o que era, e provavelmente continuaria sendo, verdade.

Mas Lúcio já era um homenzinho.

### As sete bastardas de Apolo<sup>11</sup>

As sete figuras apareceram diante de mim. Todas vestidas de belas sedas; seus gestos eram ritmos e seus aspectos harmoniosos encantavam.

Ao falar, sua linguagem era musical; e, se tivessem sido nove, teria pensado certamente que eram as musas do sagrado Olimpo. Havia nelas muita luz e melodia e atraíam como um ímã supremo.

Eu avancei em direção ao grupo mágico e disse:

—Por vossa beleza, por vosso atrativo, sereis por acaso os sete pecados capitais, ou talvez as sete cores do íris, ou as sete virtudes, ou as sete estrelas que formam a constelação da Ursa?

—Não!—respondeu-me a primeira—. Não somos virtudes, nem estrelas, nem cores, nem pecados. Somos sete filhas bastardas do rei Apolo; sete princesas nascidas no ar, do seio misterioso de nossa mãe, a Lira.

E adiantando-se me disse também:

—Eu sou DÓ. Para ascender ao trono de minha mãe, a sublime Rainha, há sete degraus de ouro puríssimo. Eu estou no primeiro.

Outra me disse:

<sup>10</sup> Toda festa é uma representação. Estas meninas representam os pecados capitais. Penso que as crianças são comoventes futuras vítimas ferozes dos pecados capitais. Penso que as vítimas se transformam facilmente em réus. (N. da A.)

<sup>11</sup> Pareceu-nos muito interessante traduzir ao português este pequeno conto do nicaragüense Rubén Darío (Metapa, 1867 – León, 1916) ao lado do de Silvina Ocampo não só pela evidente alegoria ao número sete mas também pela beleza singela que se evidencia em ambos, especialmente por sua poeticidade e pela profundidade que subjaz à aparente simplicidade, possibilitando diferentes níveis de leitura e de interpretação. (N. da T.)

—Meu nome é RÉ. Eu estou no segundo degrau do trono. Minha estatura é maior que a de minha irmã DÓ. Mas a irradiação de nossos cabelos é a mesma.

—Outra me disse:

—Meu nome é MI. Tenho um par de asas de pomba e revôo sobre meus companheiros, debulhando um caudal de ouro.

—Outra em disse:

—Meu nome é FÁ. Deslizo entre as cordas das harpas, sob os arcos das violas e faço soar os sonoros peitos dos baixos.

Outra me disse:

—Meu nome é SOL. Eu ocupo um degrau elevado no trono de minha mãe, a Lira. Tenho nome de astro e resplandeço entre o coro de minhas irmãs. Para abrir o segredo do trono na porta de prata e na porta de ouro, há duas claves misteriosas. Minha irmã FÁ tem uma, eu tenho a outra.

Outra me disse:

—Meu nome é LÁ. Penúltima do poema do Som. Sou despertadora dos adormecidos e titubeantes instrumentos, e a divina e aveludada Filomela descansa entre meus seios.

A última estava silenciosa; eu disse a ela:

—Ó tu, que estás colocada no mais alto dos degraus de tua mãe, a Lira! És bela, és boa, fascinante: deverás ter então um nome suave como uma promessa, fino como um trino, claro como um cristal.

Ela me respondeu docemente:

—SI<sup>12</sup>.

Lara D'Onofrio Longo  
 Departamento de Letras  
 UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

---

<sup>12</sup> Na tradução ao português há uma evidente perda neste caso, visto que, em espanhol, o “si” (nota musical) e o “sim” (adverbo de afirmação) são palavras homógrafas e homófonas.

O texto utilizado para a tradução foi extraído de *Cuentos Completos*, 2.ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 350-1. (N. da T.)

# *Hispanismo en Brasil*



## Hispanismo en Brasil

### 1. Tesis de doctorado defendidas

Ana Cecilia Arias Olmos, *Revistas culturales de la transición: prácticas políticas y estrategias de intervención cultural - Una lectura comparada de Punto de Vista y Novos Estudos - Cebrap*”, 28/08/00. Tutor: Jorge Schwartz, USP.

Claudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva, *Indianismo romântico e projetos nacionais na Literatura Hispano-Americana do século XIX*, 1999. Director de Tesis: Bella Jozef, Faculdade de Letras UFRJ.

Claudio C. Montoto *Jorge Luís Borges. Sonhos e palimpsestos. A matéria da Literatura*. PUC-São Paulo, 2000.

Elsa Otilia Heufemann-Barría, *Raíces medievales de las crónicas coloniales españolas: las 'Relaciones' del río Amazonas*, 01/12/00. Tutora: Maria de la Concepción Piñero Valverde, USP.

Ester M. Rojas Osorio *Análise do discurso escrito em espanhol por alunos de letras: estudo de verbos*. FFLCH-USP, 2000.

Gisele Domingos do Mar. *As funções do marcador “bueno” no texto conversacional e o ensino do espanhol*. FCL-UNESP/Assis, 2000.

Jérri Roberto Marin. *O acontecer e “desacontecer” da romanização na fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia*. FCL-UNESP/Assis, 2000.

José Vicente Freitas. *Ancoradouro da Expição. O porto do Rio Grande de São Pedro nos quadros da expansão colonial luso-espanhola ( 1737-1777)*. FCL-UNESP/Assis, 1999.

Julio Aldinger Dalloz, *Feminismo e Gênero na Prosa de Gabriela Mistral*, 19/05/00. Tutora: María Lidia E. Neghme Ruzza, USP.

Luizete Guimarães Barros. *Tradição e inovação na teoria verbal da gramática de Andrés Bello*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

Maria Angélica Melendi de Biazizzo. *A imagem cega/Arte, texto e política na América Latina*. UFMG, 1999.

Maria do Carmo Cardoso da Costa, *O mito e a cultura popular em La Serrana de la Vera*, 2000. Director de Tesis: Maria de Lourdes Martini, Faculdade de Letras UFRJ.

Rosa Maria da Silva. *Alejo Carpentier: um ensaio de caracterização estilística*. IBILCE-UNESP/ São José do Rio Preto, 1998.

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez. *A esfera da percepção: um nexos possível entre Escher, Piaget e Cortázar*. IBILCE-UNESP/ São José do Rio Preto, 2000.

Tereza C. Jardim, *O mito em O dia dos prodígios de Lídia Jorge* . USP, 2000.

Vera Lúcia Albuquerque Sant’Anna. *Mercosul em notícia: uma abordagem discursiva do mundo do trabalho*. PUC-São Paulo, 2000.

Vítor Gabriel de Araujo. *Zarzuela- O teatro musical espanhol em São Paulo*. FCL-UNESP/ Assis, 2000.

## **2. Tesis de doctorado en elaboración (proyectos definidos en 2000)**

Adrián Fanjul, *La emergencia de la identidad cultural en las prácticas discursivas de reformulación de aprendices de español y de portugués como lenguas extranjeras: un redimensionamiento de la proximidad entre ambas lenguas*. Tutora: Maria do Rosário Valencise Gregolin, UNESP.

Alessandra Sabino Silva. *A transitividade nas línguas portuguesa e espanhola a partir da gramática das dependências*. Tutor: Dr. Rafael E. Hoyos-Andrade, FCL-UNESP/Assis.

Altamir Botoso. *A técnica ficcional do “mise en abyme” nos romances Niebla (1914), Caetés (1933) e La vida breve (1950)*. Tutora: Dra. Heloisa Costa Milton, FCL-UNESP/Assis.

Elaine Ap. Campidelli Hoyos. *Proposta de dicionário de valências verbais português-espanhol e espanhol-português*. Tutora: Dra. Antonieta Laface, FCL-UNESP/Assis.

Eliane Roncolato. *Análise morfo-sintática e semântica de expressões idiomáticas do português do Brasil e do espanhol da Colômbia*. Tutor: Dr. Rafael E. Hoyos-Andrade, FCL-UNESP/Assis.

Joyce Rodrigues Ferraz, *Os espelhos do esperpento*. Tutor: Mario M. González, USP.

M. de Lourdes Otero Brabo Cruz. *Estágios de interlíngua na aprendizagem de espanhol por brasileiros em nível universitário*. Tutor: Dr. José Carlos Paes de Almeida Filho, IEL-UNICAMP.

Mária Valéria Seródio Carbone. *O monema “que” em espanhol e em português*, Tutor: Dr. Rafael E. Hoyos-Andrade, FCL-UNESP/Assis.

Roseli Barros Cunha, *O pensamento crítico de Ángel Rama*. Tutor: Mario M. González, USP.

### 3. Tesinas de maestria defendidas

Ana Regina Lessa, *O Espetáculo em Dom Quixote: O carro das Cortes da Morte, Mestre Pedro e a Cabeça Encantanda*, 17/04/00. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira, USP.

Cintia Stela Negrão Berlini. *Espanhóis em Bauru. Histórias de vida (1896-1930)*. FCL-UNESP/Assis, 2000.

Claudia Plata Pires, *Os empréstimos lingüísticos e a dominação estrangeira: um estudo comparativo dos estrangeirismos na Língua Portuguesa e na Língua Espanhola*, 25/03/1999, Instituto de Letras de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ.

Daniel Soares Filho, *As vias dolorosas de César Vallejo e sua estética revolucionária*, mayo 2000. Tutora: Mariluci Guberman, Faculdade de Letras-UFRJ.

Eliane Gonçalves, *A presença de marcadores conversacionais na produção oral da língua estrangeira. Estudo do caso de falantes de português do Brasil aprendizes de espanhol*. FFLCH-USP, 2000.

Jamilson Elias Coelho, *Borges ultraísta: metáforas do espaço urbano*, abril 2000. Tutora: Mariluci Guberman, Faculdade de Letras- UFRJ.

Jane D'Arc da Silva. *Griselda Gambaro: imaginario feminino e praxis cênica*. UFMG, 2000.

Lindinei Rocha Silva, *A construção da identidade espanhola nos discursos da comemoração dos IV e V centenários do Descobrimento da América*, 27.06.2000. Tutora: Sílvia Inés Cárcamo, Faculdade de Letras- UFRJ.

Luiz Fernando Dias Pita. *Identidade e ideologia latino-americana nas versões de Martín Fierro*. Universidade Federal Fluminense, 2000.

Maria Madalena Magnabosco. *Testemunhos Narrativos Femininos na América Latina: uma articulação interdisciplinar*. UFMG, 1998.

Mariana Helene Barone, *Cervantes, Machado de Assis e as relações humanas: uma leitura comparada de "El Curioso Impertinente" e "A Cartomante"*, 28/08/00. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira, USP.

Margareth dos Santos, *Goya en negro: una visión esperpéntica*, 06/10/00. Tutora: Valeria De Marco, USP.

Mônica Ferreira Mayrink, *Refletindo, interagindo, praticando... Nas trilhas da construção do conhecimento de ser professor*. PUC/SP, 2000.

Ney Iared Reynaldo. *Comércio e navegação no rio Paraguai (1870-1940)*. FCL-UNESP/ Assis, 2000.

Octavio Aníbal Lecaros, *As relações de poder-saber em Donde van a morir los elefantes*, marzo 1999. Tutor: Mariluci Guberman, Faculdade de Letras- UFRJ.

Otávio Goes de Andrade, *Matizes do verbo ficar no espanhol sob a perspectiva da conjugação dos modelos de Análise Contrastiva e de Análise de erros*, 20.10.2000. Tutor: Olympio Correa de Mendonça (UNESP) y Co-Tutora: Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão (UEL). Universidade Estadual Paulista- UNESP, Assis/SP.

Rogéria Pereira da Costa, *Afro-cubanisms na poesia de Nicolás Guillén: funções do simbólico e do imaginário*, 29/10/1999. Tutor: Maria Aparecida da Silva, Faculdade de Letras UFRJ.

Rómulo Monte Alto. *El zorro de abajo y el zorro de arriba de José Maria Arguedas: o pachachaca sobre a modernidade latino-americana*. UFMG, 1999.

Rosemeire da Silva, *Ingenuidade e perspicácia. Sancho Pança no mundo cavaleiresco de Dom Quixote*, 15/12/00. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira, USP.

Simone A. C. da Silva Montoto. *Juan Rulfo através do espelho. 300 páginas de desafio à crítica*. PUC-São Paulo, 1999.

#### **4. Tesinas de maestria em elaboração (projectos definidos em 2000)**

Adriana Ap. de Figueiredo. *O discurso e as técnicas do romance contemporâneo em Pantaleón y la visitadoras*. Tutor: Dra. Heloisa Costa Milton, FCL-UNESP/Assis.

Andréa da Silva Ponte. *Uma língua, duas viagens, várias histórias. Conquista do México no século XVI / Emigração mexicana para os Estados Unidos no século XX*. Tutora: Neide T. Maia González, USP.

Kelly C. L. Benelli. *A poética visual de Julio Cortázar em "Divertimento"*. Tutor: Dr. Valdevino Soares de Oliveira, FCL-UNESP/Assis.

Luciana Carneiro Hernandes. *García Lorca: a recepção do poeta andaluz no Brasil*. Tutor: Dr. Antonio R. Esteves, FCL-UNESP/Assis.

Mária Moreira Borges. *O feminino nas obras de Alfonsina Storni e Ana Cristina César*. Tutor: Dra. Tania Celestino de Macedo, FCL-UNESP/Assis.

Paulo Henrique Pressotto. *Roa Bastos: "Rastro paraguayo"*. Tutor: Dra. Heloisa Costa Milton, FCL-UNESP/Assis.

Sônia Regina Nogueira. *Don Juan, a trajetória de um mito*. Tutor: Dr. Antonio R. Esteves, FCL-UNESP/Assis

Teresa Cecília de Oliveira Ramos, *A religiosidade em Celestina*. Tutor: Mario M. González, USP.

#### **5. Projectos individuais de investigação científica (definidos em 2000)**

Ana Mariza Benedetti. *Estudo da aquisição dos enunciados preposicionais, através da análise da produção escrita de alunos de língua espanhola*. IBILCE-UNESP/ São José do Rio Preto.

André Luiz Gonçalves Trouche, *História e Ficção no Fim do Século: a produção hispano-americana*, UFF.

Antonio R. Esteves. *A Utopia da América Latina na obra de Abel Posse*. FCL-UNESP/Assis.

Bella Jozef, *Práticas Discursivas na Metaficção Historiográfica*, UFRJ.

Célia Regina Barros Mattos, *Dom Quixote de la Mancha: metáfora da luta pelas infinitudes*, UFRJ.

Cláudia Luna, *Representações da Alteridade e Formação dos Imaginários Nacionais na Literatura Hispano-Americana do Século XIX*, UFRJ.

Cristina de Souza Vergnano Junger, *Compreensão leitora e o ensino do espanhol como língua estrangeira- um enfoque discursivo*, UERJ.

Eline Marques Rezende, *A narrativa espanhola do período pós-franquista*, UFRJ.

Ester M. Rojas Osorio. *Gravações de vídeos com propósitos pedagógicos (Ensino de espanhol LE)*. FCL-UNESP/Assis.

Heloísa Costa Milton. *Espaços nacionais transgredidos: Mario Vargas-Llosa, o intelectual*. FCL-UNESP/Assis.

Julio Aldinger Dalloz, *Feminismo e gênero na prosa de Gabriela Mistral*, UFRJ.

Lara D'Onofrio Longo. *La vida breve, de Juan Carlos Onetti: tradução e breve estudo lexicográfico*. IBILCE-UNESP/ São José do Rio Preto.

Leticia Rebollo Couto, *Princípios de organização discursiva do Espanhol oral: análise da fala*, UFRJ.

Livia Maria de Freitas Reis, *Narrativas testemunho: uma maneira alternativa de narrar e fazer a história*, UFF.

Lygia Rodrigues Vianna Peres, *As representações do Outro e as principais vertentes da exclusão Nacional: as representações de Portugal no discurso de Castela, século XV*, UFF. Este projecto forma parte del Proyecto Integrado *Nação e Identidade – Práticas e Representações – Portugal (Séculos XIII-XVI)*.

Lygia Rodrigues Vianna Peres, *O Retrato e o autorretrato na expressão barroca do Teatro e da Pintura do 'século de Ouro'*, UFF.

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, *A narrativa finissecular na Espanha*, UFF.

Márcia Paraquett Fernandes, *Literatura: ensino e metalinguagem*, UFF.

Maria Aparecida da Silva, *Teoría y Práctica del Dialogismo en la Ficción Hispanoamericana del Siglo XX*, UFRJ.

Maria Aparecida da Silva, *Pensar poesia: la construcción del pensamiento morfológico en la praxis poética hispanoamericana, del Modernismo a las Vanguardias*, UFRJ.

Maria Aurora Consuelo Alfaro Lagorio, *A coesão textual e a anáfora no discurso escrito em espanhol*, UFRJ.

Maria de Lourdes Otero Brabo Cruz, *Visão contrastiva diacrônica do espanhol frente ao português no contexto das línguas e dialetos peninsulares*. FCL-UNESP/Assis.

Maria del Carmen F. González Daher, *Pronunciamentos presidenciais de 1º de maio: uma abordagem discursiva do mundo do trabalho*, UERJ.

Maria do Carmo Cardoso da Costa, *O feminismo no romanceiro espanhol*, UFRJ.

Maria Leny M. S. de Almeida, *A situação do ensino do espanhol no Brasil - Século XX*, UERJ.

Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold, *Ordem dos constituintes da sentença e aprendizagem de língua estrangeira*, UFRJ.

Mariluci Guberman, *El Cuerpo en la Poesía Hispanoamericana (1888-1988)*, UFRJ.

Mariluci Guberman, *Literatura y Práctica de Redacción en Lengua Española*, UFRJ\*.

\*Con este proyecto la Prof. Mariluci forma parte del Grupo de Investigación/CNPq en Brasil: *Interlengua y Producción Textual en Español*, coordinado por la Prof. Adja Balbino Barbieri Durão (UEL) y en el que ambas son directores.

Nanci Lopes, *O teatro popular de Calderón de la Barca*. FCL-UNESP/Assis.

Neide T. Maia González, *La expresión de la persona en la producción de español lengua extranjera de estudiantes brasileños: perspectivas de análisis*, USP.

Rita de Cássia Miranda Diogo, *A narrativa de Carlos Fuentes em busca da tradução cultural*, UERJ.

Rosa Maria da Silva, *Glossário de expressões idiomáticas: espanhol-português*. IBILCE-UNESP/ São José do Rio Preto.

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez, *La teoría del túnel e outros ensaios*. IBILCE-UNESP/ São José do Rio Preto.

Sandra Denise Gasparini Bastos, *Os constituintes extrafrasais com valor epistêmico no português e no espanhol falados*. IBILCE-UNESP/ São José do Rio Preto.

Silvia Inés Cárcamo de Arcuri, *Literatura espanhola e gêneros jornalísticos: a crônica, o ensaio e o artigo na Modernidade*, UFRJ.

Vera Lucia de Albuquerque Sant' Anna, *Estudo discursivo do mundo do trabalho em notícias sobre o Mercosul*, UERJ.

## 6. Cursos de posgrado

Prof<sup>a</sup>. Dra. Heloisa Costa Milton. *Pícaros e malandros (A consagração do anti-herói)*. FCL-UNESP/Assis, todos los años;

Prof<sup>a</sup>. Dra. Heloisa Costa Milton e Dr. Antonio R. Esteves. *Literatura e História: O Novo Romance Histórico Hispano-americano*. FCL-UNESP/Assis, 2º semestre de 2000.

Prof. Dr. Jesús J. Barquet (Prof. Visitante) “Negrisimo, diáspora e identidade na literatura do Caribe insular”, USP, segundo semestre de 2000.

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Augusta da Costa Vieira: “O *Dom Quixote* de Cervantes e sua recepção na cultura brasileira”, USP, primer semestre de 2000.

Prof<sup>a</sup> Dra. María de la Concepción Piñero Valverde: “Literatura e Mística na Espanha dos Aústrias”, USP, segundo semestre de 2000.

Prof<sup>a</sup> Dra. María Victoria Rébori: “Linguística, cultura e tradução: as relações de assimetria”, USP, primer semestre de 2000.

Prof<sup>a</sup> Dra. Neide T. Maia González: “Aquisição/aprendizagem de língua estrangeira, com enfoque especial sobre a aquisição/aprendizagem do Espanhol por falantes do Português”, USP, segundo semestre de 2000.

## 7. Cursos de Extensión

CRÍTICA E CRIAÇÃO EM BORGES, formó parte de las actividades de la 3ª SEMANA DE LETRAS NEOLATINAS — BIBLIOTECAS: ACERVO CULTURAL E GERAÇÃO DO SABER / COLÓQUIO «UM SÉCULO COM BORGES: RELENDO A TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL», Faculdade de Letras UFRJ, de 13 a 17 de septiembre de 1999. Coordinadora: Prof. Maria Aparecida da Silva (UFRJ)

O BARROCO E O “NEOBARROCO” NAS LITERATURAS HISPÂNICAS, promoción del Sector Cultural de la FL/UFRJ, realizado en la Faculdade de Letras de la UFRJ, 1999. Coordinadora: Prof. Mariluci Guberman (UFRJ)

AMÉRICA HISPÂNICA: O ESCRITOR E O PROJETO DA CIDADE, promoción del Sector Cultural de la FL/UFRJ, realizado en la Faculdade de Letras de la UFRJ, 2000. Coordinadora: Prof. Claudia Luna (UFRJ)

O CONTO HISPANO-AMERICANO: TRADIÇÃO E RUPTURA, promoción del Sector Cultural de la FL/UFRJ, realizado en la Faculdade de Letras de la UFRJ, 2000. Participación del Prof. Manuel Morillo Caballero de la Consejería de Educación de la Embajada de España. Coordinadora: Prof. Mariluci Guberman (UFRJ)

PROYECTO LICOM - Lenguas para la Comunidad (UERJ):

- Curso libre de espanhol/LE - ofrecido a las comunidades internas y externas de la UERJ;
- Español en el INVESTUERJ - Supletivo de Enseñanza Elemental y Intermedia ofrecido por la UERJ a sus funcionarios, durante la carga laboral;
- Español en la UNATI (Universidad de la Tercera Edad) - curso libre de español/lengua extranjera (E/LE) ofrecidos a mayores de 65 años inscriptos en la UNATI.

O ENSINO FUNDAMENTAL E O ESPANHOL COMO LE (UERJ). Talleres de E/LE ofrecidas a alumnos de la Enseñanza Elemental de escuelas de la Alcaldía (Secretaria Municipal de Educación-SME) y del Colegio de Aplicación de la UERJ. A partir del proyecto fue efectivada una reelaboración de los capítulos de “Línguas Estrangeiras” del documento *Multieducação - núcleo curricular básico*(SME), bien como realizadas capacitaciones junto a los profesores de español de la Alcaldía (enero y junio/2000)

PARTICIPACIÓN EN EL “ESCRITÓRIO MODELO DE TRADUÇÃO/IL (UERJ). Inaugurado en 1999, el referido proyecto fue subvencionado por la SESU/MEC por su propuesta innovadora, que plantea atender demandas de traducción y desarrollar líneas de investigación en el área, ofreciendo todavía a los alumnos de graduación, la oportunidad de profundizar sus conocimientos teóricos y prácticos. Las actividades de la Oficina están relacionadas a las asignaturas de graduación de “Introducción a los Estudios de la Traducción I y II”.

CURSOS DE LÍNGUAS ABERTOS À COMUNIDADE-CLAC (*Español*) del Sector Cultural de la Faculdade de Letras- UFRJ (Fundão). Se ofrecen cursos de español en la Faculdade de Letras- UFRJ, CAP-Colégio de Aplicação- UFRJ y en el Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré [*favela*]. En el 1º semestre de 2000 fueron realizados cursos regulares de Español para 396 alumnos (4 periodos) Ya en el 2º semestre para 384 alumnos así distribuidos: 364 en los cursos regulares (4 períodos) de la FL/UFRJ; 5 en el CAP/UFRJ y 15 en la *Favela* de la Maré.

O MUNDO FANTÁSTICO DO QUIXOTE, ministrado por los profesores Dr. Antonio R. Esteves y Dra. Nanci Lopes, 2º semenstre de 1999, FCL-UNESP/Assis.

## 8. Publicaciones

### 8.1. Serie monográfica

Azar, Inés, *La imaginación de lo real en El Quijote. Cuadernos de Recienvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Língua espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol 13, São Paulo, 2000.

Saer, Juan José, *Sobre Literatura. Cuadernos de Recienvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Língua espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol 14, São Paulo, 2000.

### 8.2. Libros

Cárcamo, Silvia Inés; org. *Mitos españoles: imaginación y cultura*, APEERJ, Rio de Janeiro, 2000.

Durão, A. B. A. B. *Análisis de Errores e Interlengua de Brasileños Aprendices de Español y de Españoles Aprendices de Português*. Editora de la Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 1999.

Durão, A. B. A. B. y Alonso, M. C. P. *Español, (Básico 1)*, Arco Libros, Madrid, 2000.

Durão, A. B. A. B. y Olimpio, M. E. *Español, (Avanzado 1)*, Arco Libros, Madrid, 2000.

Durão, A. B. A. B.; coord. *Español para Secretariado*. EDUEL, Londrina, 1999.

Durão, A. B. A. B. y Andrade, O. G., ed., *Problemas de Ensino / Aprendizagem*. Editora de la UEL, Londrina, 2000. 2 vol.

Guberman, Mariluci, *O corpo na poesia hispano-americana, Vanguarda*, Antología con estudio crítico, Editora de la Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 1999.

Guberman, Mariluci; org. *Conto hispano-americano 1*, Selección de cuentos con estudio crítico, APEERJ, Rio de Janeiro, 2000.

Jozef, Bella, *El espacio reconquistado*, Edición en español, Valladolid, Universitas Castellae, 1999

—, *Diálogos oblíquos (entrevistas)* Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1999.

Marcondes, N. & Belloto, M. *Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América*. São Paulo, Ed. UNESP, 1999. 188 pp.

Martins, Manuel Dias. *Síntesis de fonética e fonología del español para estudiantes brasileños*. São Paulo, Unibero, 2000. 102p.

Nascimento, Magnólia B.B. do *O diálogo impossível. (A ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola de pós-guerra)*. Em fase de publicação. Niterói: EDUFF

Reis, Livia et alli; org. *Mulher e Literatura*. Niterói, EDUFF, 1999

Silva, Cecilia Fonseca da & Silva, Luz Maria Pires da. *Español para brasileños*, Madrid, Consejería de Educación, 2000.

Sleiman, Michel, *A poesia árabe-andaluza: Ibn Quzman de Córdoba*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

### 8.3. Capítulo de libro

Fanjul, Adrián, “O próprio e o alheio: evidências da não transparência da língua”. Gregolin, Maria do Rosário (org.): *Filigranas do discurso*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.

González, Mario M. “La Celestina”. Cárcamo, Silvia Inés (Org.), *Mitos españoles – Imaginación y cultura*. Rio de Janeiro: APEERJ, 2000, pp. 77-84.

González, Mario M. “El pícaro”. Cárcamo, Silvia Inés (Org.), *Mitos españoles – Imaginación y cultura*. Rio de Janeiro: APEERJ, 2000, pp. 85-93.

González, Mario M. “Graciela Battagliotti: *De muerte natural* o la libertad florecida en el otoño”. Moureau, Pierina Lidia et alii (Org.), *Tras el vivir y el soñar*. Comunicarte: Córdoba, 2000, pp. 17-31.

### 8.4. Revistas

*América Hispânica 17: Augusto Roa Bastos: testemunho e História*, Directora-Editora Bella Jozef, Seminário Permanente de la Faculdade de Letras- UFRJ, 1997, publicada em 2000.

*Alea*. Estudos Neolatinos. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas de la Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, (1)1999, publicada em 2000.

*Caderno de Letras da UFF*, no.17: Departamento de Letras Estrangeiras. Apresentação y organización Lygia Vianna Rodrigues Peres. Niterói: Instituto de Letras- UFF, 1999.

*Recortes*, n°. 19, Consejería de Educación, 2000.

*Revista do GT de Dramaturgia & Teatro*. Organización Lygia Vianna Rodrigues Peres. Niterói: ANPOLL, 2000.

### 8.5. Artículos en revistas

Fanjul, Adrián, “Espacio de la persona en la versión portugués – español: un problema de identidad discursiva”. *Revista de Estudos Acadêmicos UNIBERO*, Nº 10. São Paulo: Centro Universitário UNIBERO, 2000.

Flores, C. et alii, “Hacia una nueva práctica de lectura”. *Anuario Brasileño de Estudos Hispánicos*, 9, 1999, p. 53-58. Brasília, DF: Embajada de España en Brasil, Consejería de Educación y Ciencia.

González, Mario M. “O romance que lê as leituras da história”. *Revista eletrônica Hispanista*, 1, ago 2000 (<http://www.hispanista.com.br>).

González, N.T.M., “La lengua española en Brasil. La lengua española para los brasileños”. *Revistas electrónicas www.comunica.es y www.hispanista.com.br*, 2000.

Kulikowski, M. Z. & GONZÁLEZ, N. T. M. “Español para brasileños. Sobre por dónde determinar la justa medida de una cercanía”. *Anuario Brasileño de Estudos Hispánicos*, 9, 1999, p. 11-19. Brasília, DF: Embajada de España en Brasil, Consejería de Educación y Ciencia.

### 8.6. Guión

Guberman, Mariluci & Lima, Maria Lucya de. *O Sul*, guión para escenificación del cuento de Jorge Luis Borges, presentado en septiembre de 1999 en el Espaço Cultural dos Correios, Rio de Janeiro.

## 9. Eventos

*II Jornadas de Estudos Hispánicos: Problemas de Enseñanza / Aprendizaje de Lusohablantes Aprendices de Español*. Londrina, Universidade Estadual de Londrina-UEL, 1999.

*Fronteiras do Literário*: Seminario organizado por la Universidade Federal Fluminense-UFF, 1999.

*Jornada de Trabalho: o espanhol no ensino médio*. Jornada de actualización de profesores de Niterói, con palestras, mesas redondas, debates y presentación de actividades realizadas con alumnos de la Enseñanza Intermedia pública y privada, UFF, 1999.

*3ª Semana de Letras Neolatinas — Bibliotecas: Acervo Cultural e Geração do Saber / Colóquio «Um Século com Borges: relendo a tradição literária ocidental»*, Faculdade de Letras UFRJ, de 13 a 17 de septiembre de 1999.

*Seminário Interno do Setor de Espanhol* (UERJ). A partir del 1º semestre de 2000 fue instituído el evento realizado semestralmente, destinado a la divulgación de las monografías de final de cursos elaboradas por alumnos de graduación - Habilitación Portugués-Español y respectivas literaturas - y de postgraduación - Especialización para docentes de español - Instrumental para lectura -, con el objetivo de proporcionar la oportunidad de desarrollar la producción escrita y oral en lenguaje académico/LE.

II *Perspectivas Teórico-Práticas de la Enseñanza de Español a Brasileños*, Londrina, UEL, 2000.

*I Congresso Brasileiro de Hispanistas*: Congresso organizado por la Universidade Federal Fluminense- UFF, 2000, con la finalidad de reunir los hispanistas brasileños, divulgar sus investigaciones y crear la Associação Brasileira de Hispanistas.

*Primeiro Encontro Sul-brasileiro de espanhol*, días 20 y 21 de agosto de 1999, promovido por la Prefeitura Municipal de Concordia, Concórdia, SC;

*Segundo Encontro Sul-brasileiro de espanhol*, días 25 y 26 de agosto de 2000, promovido por la UNOESC - Universidade do Oeste de Santa Catarina, en Chapecó, SC;

*VIII Seminário de Dificuldades Específicas de la Enseñanza del Español a Lusohablantes*, 28 de octubre, promovido por la Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, en São Paulo.

## 10. Escenificación

Dramatización *El Sur*, cuento de Jorge Luis Borges. Coordinadora del Proyecto Mariluci Guberman. Directora del espectáculo Maria Lucy de Lima. La pieza fue escenificada en el Espaço Cultural dos Correios, Rio de Janeiro. Subvención de la Fundação Universitária José Bonifácio- FUJB y Apoyo del Instituto Cultural Brasil-Argentina, Faculdade de Letras-UFRJ, Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro, Espaço Cultural dos Correios, 1999.

## 11. Actas

*Anais das II Jornadas de Estudos Hispânicos: Problemas de Enseñanza / Aprendizaje de Lusohablantes Aprendices de Español*. Londrina, Editora da UEL, 1999.

*Actas del VII Seminario de Dificuldades Específicas de la Enseñanza del Español a Lusohablantes*, São Paulo, Consejería de Educación, 2000.

## Otras informaciones

- **Coloquio Interatlántico: Unidad en la Diversidad**

Dentro del programa informativo sobre el español en los países donde es primera o segunda lengua, organizado por *Comunica* y bajo el patrocinio por la UNESCO, la OEI y empresas e instituciones españolas, fue realizada una videoconferencia sobre el tema el 04/07/00.

En ella participaron: desde São Paulo, las profesoras: Maite Celada (USP), María Zulma M. Kulikowski (USP, vice-presidenta de la APEESP) y Neide T. Maia González (USP); desde Buenos Aires, Ofelia Kovacci, presidenta de la Academia Argentina de Letras; desde Lima, Abelardo Oquendo, miembro de la Academia Peruana de la Letras; desde Madrid el director académico del Instituto Cervantes, D. Francisco Marcos Marín, el responsable de Español Urgente de la agencia Efe, Alberto Gómez Font, Francisco de Bergia, vicepresidente ejecutivo de la Fundación Telefónica, y el periodista Tito Drago, director general de *Comunica*.

Los textos fueron publicados en las revistas electrónicas: [www.comunica.es](http://www.comunica.es) y [www.hispanista.com.br](http://www.hispanista.com.br)

- **Asociación Brasileña de Hispanistas**

Durante el XIII Congreso Internacional de Hispanistas, realizado en Madrid en 1998, surgió entre algunos de los investigadores brasileños allí presentes, profesores de la Universidade Federal Fluminense, de la Universidade Estadual Paulista y de la Universidade de São Paulo, la idea de crear una Asociación Brasileña de Hispanistas que nuclease los investigadores brasileños del Hispanismo. La idea fue presentada por el profesor Mario M. González, en nombre de ese grupo, en el acto de clausura del VIII Congreso Brasileño de Profesores de Español, realizado en Vitória a fines de agosto y comienzos de setiembre de 1999. Acto seguido, a través de la Internet, se inició el registro de los nombres de los interesados en la creación de la futura ABH. El resultado, a lo largo de un año, fue sorprendente, ya que se exigía que se tratase de portadores de título de doctor o de “mestre” o, por lo menos de alumnos de cursos de posgrado *stricto sensu*. A fines de setiembre de 2000, se registraban las adhesiones de un total de 155 investigadores de Brasil —56 de ellos con diploma de doctor— vinculados a 51 instituciones nacionales de enseñanza superior, distribuidos en 10 estados brasileños, así como el apoyo de nueve hispanistas del: watro de España (residentes en São Paulo), dos de Argentina, un de los EEUU, un de Escocia y un de Israel.

La propuesta de la creación de la ABH incluía la realización de un primer Congreso Brasileño de Hispanistas, en cuyo transcurso se fundase formalmente la asociación. Para sede del congreso se eligió la Universidade Federal Fluminense, localizada en la ciudad de Niterói. La elección fue motivada no sólo por la localización

central de esa ciudad, sino porque en la UFF un activo grupo de profesores había llevado adelante un sorprendente desarrollo de los estudios relativos al Hispanismo en los últimos años. Una comisión local, presidida por el profesor André Luiz Gonçalves Trouche, preparó el evento. Este se realizó del 8 al 11 de octubre de 2000 y que contó con la presencia de más de 200 participantes y la lectura de más de 180 ponencias. El congreso fue posible gracias al apoyo de diversas instituciones brasileñas, como diversas universidades, CAPES y FAPESP, especialmente, y otras españolas, como el Instituto Cervantes y la Consejería de Educación de la Embajada de España. Gracias a esos apoyos fue posible contar con la presencia de varios convidados: los profesores españoles Julio Rodríguez Puértolas y Ángel López García, el profesor guatemalteco Arturo Arias y la profesora brasileña Eneida María de Souza. Una grata sorpresa fue que, al número significativo de participantes se sumó el elevado promedio cualitativo de los trabajos presentados en el congreso, según la opinión unánime de los participantes escuchados. Todo ello no sólo justificó la realización del congreso, sino que deja ver un futuro promisor para las actividades de la ABH.

La “Associação Brasileira de Hispanistas” fue fundada durante la asamblea que cerró el congreso y que contó con la presencia de 81 participantes. En su transcurso se aprobaron el estatuto y el reglamento interno de la ABH, se declaró esta oficialmente fundada, se eligieron la primera Comisión Directiva y el primer Consejo Consultivo y se definió la ciudad de São Paulo como sede del II Congreso Brasileño de Hispanistas, a realizarse en el año 2002. La primera Directiva elegida está así compuesta: Presidente: Mario Miguel González; Vicepresidente: Antonio Roberto Esteves; Primer Secretario: André Luiz Gonçalves Trouche; Segunda Secretaria: Livia Maria de Freitas Reis; Primera Tesorera: Heloísa Pezza Cintrão; Segunda Tesorera: Maria Zulma Moriondo Kulikowski. El primer Consejo Consultivo de la ABH quedó así compuesto: miembros titulares: Márcia Paraquett (Presidente), Alai Garcia Diniz, Heloísa Costa Milton, Lygia Vianna Rodrigues Peres, Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, Márcia Hoppe Navarro y Silvia Cárcamo de Arcuri; miembros suplentes: Vera Lúcia de Albuquerque Sant’Anna y Ana Marisa Benedetti. La creación de la ABH significa la culminación de un proceso derivado de una paulatina pero constante evolución en Brasil de los estudios sobre el Hispanismo y la posibilidad de la intensificación de los intercambios en el país y con el extranjero de los proyectos en marcha y de los resultados de las investigaciones aquí realizadas.

- **Convenio**

Se firmó, en el corriente año, un convenio de cooperación académica entre la UNESP, Campus de Assis, el Ministerio de Educación del Uruguay y la Unión Latina, a fin de facilitar el intercambio de alumnos brasileños, estudiantes de español LE y profesores uruguayos de portugués LE. El primer grupo de estudiantes brasileños

estuvo en Montevideo durante el mes de diciembre del 2000 y el primer grupo de profesores uruguayos vendrá a Brasil el mes de febrero del 2001.

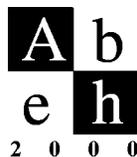
Fundou-se, no corrente ano, a Associação dos Professores de Espanhol do Norte e Noroeste do Paraná - APENNPAP, com sede em Maringá (PR), cujo presidente é João Estevão Fernandes.

- ***Instituto Cervantes en Brasil***

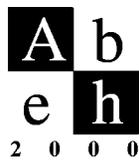
Las actividades de formación de profesores del Instituto Cervantes se hacen públicas en la siguiente página electrónica:

<http://www.cervantes-brasil.com.br>

Dentro de esta página puede encontrarse la revista electrónica *E/LEspejo*.



# *Reseñas*





**Romero, E., *El libro del buen retajar; textos judeoespañoles de circuncisión*, Madrid, CSIC, 1998, 335 pp.**

A presente obra de Elena Romero é uma coletânea de textos em judeu-espanhol relativos à circuncisão, tão útil e confiável para o filólogo quanto interessante e prazerosa para o mero curioso. Os onze textos que compõem esta edição crítica apresentam tamanhos e categorias variadas, sendo de criação própria ou traduzidos do hebraico. Todos tratam do mesmo assunto, a circuncisão.

A *Introdução* é dividida em três partes: explicações sobre a circuncisão, sobre os textos selecionados e sobre a presente edição. Primeiramente, a autora expõe com pertinência os principais aspectos da cerimônia da circuncisão, tais como sua origem, significado e história, já que “se trata la circuncisión de uno de los preceptos fundamentales del judaísmo” (p. 23). O leitor entende assim a importância dos textos e o elo de ligação entre eles.

Em seguida, faz uma explicação sucinta sobre cada um dos excertos selecionados. O texto central do livro é o *Séfer Lel simurim* (1818), editado por inteiro. Foi composto pelo rabino de Salônica Yishac Amarillo para ser lido na noite anterior à circuncisão (*noche de viola*), quando parentes e amigos se reúnem para ‘velar’ o recém-nascido. Romero se dá conta de que o texto de Yishac Amarillo é uma cópia habilidosa do comentário bíblico do *Gênesis* de Ya‘acob Julí, o *Mea’am Lo‘ez*: “partiendo del texto de su predecesor, el autor del [Séfer Lel simurim] añade, suprime, modifica y traslada a placer y conveniencia, recreando un nuevo texto que presenta una bien lograda uniformidad de estilo y contenido. (p.26)”

O próprio *Mea'am Lo'ez* é o outro texto selecionado, do qual a autora utilizou a edição *princeps* de Constantinopla, 1730. As partes transcritas correspondem à última parte do *Gênesis* 'Lej lejá', parte do capítulo 5 e os capítulos 6 e 7 inteiros.

Os demais textos escolhidos, além do *Séfer Lel simurim* e do *Mea'am Lo'ez* são: i) os parágrafos relativos à circuncisão do *Menorat hamaor* de Yishac Aboab, traduzidos do hebraico para o judeu-espanhol em 1877, Esmirna. Seu tradutor é anônimo; ii) os parágrafos relativos à circuncisão do *Pele yo'és*, escrito inicialmente em hebraico por Eli'ézer Papo e traduzido por seu filho Yeudá Papo em 1899-1900, Salônica; iii) dois contos do *Cab hayasar*, escrito originalmente em hebraico por Zeví Hirsch Koidonover e traduzido ao judeu-espanhol em 1823, Constantinopla; iv) um conto do *Midrás 'Aséret hadiberot*, originalmente em hebraico, traduzido para o judeu-espanhol em 1855, Belgrado; v) as bênçãos do ritual da circuncisão, o *Bet Tefilá*, traduzidas para o judeu-espanhol por Abraham Asá em 1813, Viena; vi) o *Sulhán hapanim* (Veneza, 1713), versão em judeu-espanhol do *Sulhán 'aruj* de Yosef Caro; vii) as normas relativas à circuncisão do *Sulhán hameláj* (Constantinopla, 1749) traduzido do hebraico; viii) parte do *Sorjé sibur* (Constantinopla, 1733), de Abraham Asá; e finalmente ix) uma composição poética em quadras específica ao tema do *Sirá hadasá* (Esmirna, 1861) de Hizquiyá Semuel Tarica.

Ao versar sobre sua edição, Romero expõe o sistema de transcrição utilizado, isto é, o adotado pela revista *Sefarad*, deixando claro que a divisão em parágrafos, a pontuação e as palavras em itálico são de sua responsabilidade. O *Séfer Lel Simurim* e o *Bet Tefilá* levam ao final uma lista das variantes encontradas pela autora em outras edições, assinaladas ao longo do texto. Em relação às fontes bíblicas ou rabínicas, colchetes inseridos no texto as precisam.

Os *Textos* são apresentados de forma bastante clara, sendo suas linhas numeradas de cinco em cinco, facilitando imensamente o trabalho do filólogo. As notas de rodapé, com comentários da autora, são elucidativas sem deixarem de ser concisas porém.

Os *Complementos* incluem um Glossário esclarecedor composto por vocábulos de outra origem que não a românica ou aqueles judeu-espanhóis pouco claros para um hispanista. A etimologia de cada vocábulo vem sempre indicada. Segue-se um Índice de Fontes, outro de Matérias e finalmente a Bibliografia Geral.

A obra é uma contribuição importantíssima para os estudos hispanistas, românicos e lingüísticos de um modo geral. A criteriosa edição de Romero supre a ausência de textos transliterados e preparados com confiabilidade para o filólogo e para os que se interessam pelos estudos sefarditas e pelos relacionados à tradução. Seu interesse, no entanto, não é meramente lingüístico, mas também histórico e antropológico: os textos são testemunhos riquíssimos de tradições judaicas que estão atualmente em processo de assimilação. A autora incentiva o interesse pelo judeu-espanhol e o aprofundamento de seu estudo. Que o exemplo seja seguido pelos demais especialistas do assunto.

Aléxia Teles Duchowny

Professora de Lingüística do Unicentro Newton Paiva – Belo Horizonte - MG

**Barei, Silvia N., *Borges y la Crítica Literaria*. Madrid, Tauro Producciones, 1999, 184 pp.**

**S**ilvia Barei es una de las tantas personas en el mundo de la literatura que estudia a Borges. Estudio ese de varios años que le sirvió como tesis de doctorado en Literatura Moderna para después transformarse en el libro *Borges y la Crítica Literaria*, editado en España. Éste pretendió ser un homenaje al escritor, justamente cuando se conmemoraba los cien años de nacimiento de Borges.

Barei es profesora en la Escuela de Lenguas de la Universidad Nacional de Argentina y profesora de Teoría Literaria y Crítica de la Escuela de Ciencias de la Información. Ha publicado antes otros estudios, como: *De la escritura y sus fronteras*, *Cuestiones retóricas y Teoría de la crítica*, además de dos libros de poema. Ha recibido el Premio Nacional de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes por su ensayo *Literatura e industria cultural. Del folletín al best-seller*.

El presente libro trata de los artículos de crítica literaria de Borges publicados en *El Hogar* entre 1936 e 1940; época en que Borges deja de escribir poesía, género dominante en su trabajo de la década anterior, y pasa a dedicarse casi exclusivamente a la crítica, a la ficción y al ensayo.

En la presentación del libro, Carlos García Gual, crítico literario del periódico *El País* y catedrático de la Universidad Complutense destacó el excelente conocimiento que de todo el contexto literario de Borges tiene la autora. Otro de sus presentadores, el también catedrático y crítico literario Jorge Rodríguez Padrón, dijo que es un libro certero, minu-

cioso y puntilloso. “Es un estudio espléndido no sólo de Borges, sino de una época, los años 30, que, no hay que olvidarlo, fueron decisivos no sólo para la literatura argentina sino para toda la literatura escrita en lengua española”.

Los artículos de Borges son de fundamental importancia, según Barei, por abarcar un contexto histórico-político, las transformaciones ocasionadas en la producción literaria y periodística y por la fuerte intervención que produjo Borges en el campo cultural de la época. Su estilo de escribir marcó definitivamente la literatura del siglo XX, tanto en los que vivieron en la década de 30 como en sus contemporáneos.

Borges contrapone el modelo consagrado de crítica. Él descarta todo gesto automático o repetido de hacer un análisis, y según la autora del libro él “adopta un criterio libre de metodologismo o de interpretaciones consagradas por la tradición”. Para la autora, “la crítica literaria de Borges era una obra de creación como podían ser las ficciones”. Él no aplicó los criterios académicos de la crítica sino su propio gusto literario como parámetro para evaluar los libros.

Silvia dice que para hablar de la crítica de Borges hay que considerar al autor y su trabajo escritural. Pero antes ella busca explicar un poco la época política y social.

No podemos olvidarnos de que la revista *Sur* también surgió en esa misma época y que por ella pasaron escritores importantes como Borges, junto con Eduardo González Lanuza, Oliverio Girondo, María Rosa Oliver, Eduardo Mallea. Tal fue la importancia de Borges en ésta que también en 1999 se publicó el libro *Borges en Sur*, por la editorial Emecé, donde están recopilados los artículos, reseñas bibliográficas, críticas cinematográficas, ensayos, y también, poemas y cuentos, entre ellos algunos de sus más importantes.

Argentina, como ya lo sabemos, vivió en 1930 su primer golpe militar, que acabó por implicar en consecuencias en el campo político-cultural. Consecuencias ésas que ya estaban ocurriendo en el país con la inmigración, con el surgimiento del Partido Radical, con los discursos de izquierda y con la aparición de la radio, el cine y las revistas.

Debido al apareamiento de los medios de comunicación, a la aparición de las revistas, la radio y el cine, el escritor ahora puede vivir de la escritura. Entonces se profesionaliza. Pero se percibe dos modos diferentes en la escritura: aquél que escribe para vivir y aquél que escribe visando la estética. También el escritor pasa a escribir para varios públicos diferenciados: el público de la prensa, las revistas y la radio, y el público de los círculos intelectuales.

El crítico también se profesionaliza. Pero había los críticos universitarios que participaron de una manera marginal en la constitución del espacio crítico en los diarios o las revistas, y los críticos más dedicados a la tarea de escribir también poesía o ficción.

Borges como crítico, desde *El Hogar*, señala las obras que merecen ser leídas y las que pertenecen a la literatura. Él también marca sus preferencias, selecciones y valores literarios. Y al contrario de tantos críticos su nombre no quedó en el anonimato.

En la revista *Sur* va a haber una difusión de las letras europeas y americanas a través de traducciones, además de ser un órgano de la nueva generación de escritores argentinos.

Ya *El Hogar*, que surgió en 1904, era una revista semanal para la mujer, la casa y el niño. Ésta fue la primera revista argentina a venderse fuera del país. Ella mostraba las costumbres, tradiciones, arte e historia argentina y así como *Sur* tuvo la participación de

muchos escritores consagrados: Ezequiel Martínez Estrada, Horacio Quiroga, Enrique Larreta, entre otros. A Borges le cabía la página sobre libros y autores extranjeros.

Silvia Barei comenta que el público más amplio ignoraba a Borges. Eso, creo yo, que ocurría porque el lenguaje de Borges era muy refinado. Entonces por supuesto que su público era formado, en la gran mayoría, por escritores, intelectuales y lectores competentes. Solo en los años 50 Borges se convierte en escritor de renombre internacional.

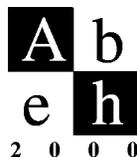
La autora, en un determinado momento, hace un apartado para hablar de Borges como lector, aquél Borges que se revela en los ensayos y reseñas de diversas maneras. A veces aburrido con la lectura, extrañado, entusiasmado, exhibiendo sus predilecciones, y hasta haciendo recomendaciones. Este autor, dice Barei, presenta a su “lector modelo”, que en algunos casos es alguien semejante a sí mismo.

En el tercer capítulo, que es el más extenso, la autora se dedica a mostrarnos que hay en Borges “una suma de estrategias de escritura, una tópica y una retórica que tienen que ver con la puesta en escena de voces cruzadas de diferentes maneras, de modo que dan por resultado un texto de factura personal”. Y ella explica cada procedimiento muy detalladamente con ejemplos de la escritura de Borges. Hay un análisis de los verbos más empleados, de los adjetivos y de los adverbios. Y también de cómo Borges hace las citas.

Antes del último capítulo, que hace una rápida síntesis de los aspectos destacados en la escritura crítica de Borges, Barei analiza algunos textos de Borges publicados en *El Hogar* como “La dinastía de los Huxley” del 15 de enero de 1937, “Las nuevas generaciones literarias” del 26 de febrero de 1937 y “*The Trial*” de Franz Kafka, del 6 de agosto de 1937. El criterio de observación que guía las lecturas son las ‘desviaciones’ que Borges utiliza.

A pesar de que el lector tropieza del inicio al fin en errores, que probablemente pasaron desapercibidos por los atentos revisores, el contenido del libro es excelente. El libro está muy bien escrito y reviste especial por contener aclaraciones sobre ‘un Borges’ crítico que ha sido poco investigado hasta ahora.

Andréa Cesco Scaravelli  
CNPq-UFSC- Projeto Borges





**Rojo, Grínor, *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1997.**

**R**ecortar, primero, las diversas líneas por las que transita la obra de Gabriela Mistral y luego, en el último capítulo, inscribirla en el marco mayor de una «posible historia de la mujer latinoamericana» es la tarea que se impone Grínor Rojo al escribir *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*, publicado en 1997, en Chile, por el Fondo de Cultura Económica.

Ese acto de inscripción deja ver, en este caso, por lo menos tres gestos que fundan la escritura crítica. Uno, el del diálogo permanente y exhaustivo con la crítica mistraliana —la tradicional y la actual, la que aún se muestra productiva y la que ya es letra muerta— ante la cual los nuevos argumentos esgrimidos en este estudio se disponen, en todo momento, a contraluz con los del pasado, buscando aquilatar lo que existe —tanto en el plano de lo documentario como de lo interpretativo— para devolverlo corregido, desestimado o recuperado. El segundo gesto, es el diálogo con los desarrollos teóricos más recientes, elegidos por la productividad que vengan a tener con lo específico mistraliano, aquellos que le sirven al autor para ahondar cada uno de los diversos temas y los respectivos abordajes que se ejercitan en este libro. Ahondar, en este caso, significa redefinir los asuntos posibles, elegir algunos y trabajarlos con perspectiva innovadora, sin que esta construcción de una forma de ver, observar y (re)presentar a Mistral se constituya en objetivo: no es el deseo de la novedad lo que mueve al crítico y sí fundamentar un cuerpo interpretativo sobre la materia mistraliana.

En el primer capítulo, Grínor Rojo se ocupa de lo que él mismo llama el «poetizar desgarrado» de Mistral, estudiado aquí desde el modelo edípico, a partir del cual se llega a un tema que yo considero crucial para entender la literatura femenina de este fin de siglo: el de cómo Gabriela Mistral «accede al legado paterno por medio del acto de la escritura». Es diseñado entonces «un sujeto femenino históricamente determinado cuyo discurso oscila entre la palabra paterna directa y todo lo que ella involucra («religiosamente, el Yavé del Antiguo Testamento; éticamente, la soberbia; políticamente, la autoridad y hasta el autoritarismo; étnicamente, la herencia hispánica, la piel blanca y no pocas veces el prejuicio racial; ecológicamente, la realidad humana que se alza sobre la realidad natural y la domina; estéticamente, la Poesía de los Grandes Temas», p.46) y el silencio materno y sus implicaciones o, como quizás sería más apropiado argüir, el silencio y aquellas rupturas que por razones tácticas El Padre le consiente a su hija. «Lo cierto es que, la poeta entró siempre en el territorio paterno con una sensación de extrañeza y que su poesía lo confiesa directa o desplazadamente» (p. 96).

En el capítulo segundo, cuando se analizan los “Los sonetos de la Muerte” es interesante como punto de partida la lectura que Rojo hace de los tres poemas como tratándose de «uno mismo solo y prolongado». La novedad aquí es que se desestima un clisé utilizado largamente por la crítica mistraliana que consideraba el suicidio «real» de un posible amante de Mistral en su primera juventud como la causa desencadenante de este poema. Lo que se propone ahora es la tesis de una reacomodación femenina de un tópico poético tradicional de la poesía amorosa, especialmente modulado por el romanticismo: el de la musa muerta que se transforma en una fuente inagotable de situaciones poéticas y, aún más, de intermediadora del conocimiento intelectual, sutiles predecesoras de Beatriz Viterbo. La literatura femenina abunda en estas maneras, casi podríamos decir obligatorias, de forzar los motivos poéticos, tradicionalmente usados por poetas cuyo yo masculino adquiere representación en la poesía por esta vía metafórico-alegórica. Ese forcejeo, tanto temático como de lenguaje y de procedimiento literario, surge de la necesidad de adaptación que el yo femenino precisa realizar para su instalación del yo lírico; ese fue un procedimiento habitual, aunque muy poco comprendido por la crítica, en la primera gran afluencia de literatura escrita por mujeres que se da en el romanticismo europeo. En España, por ejemplo, en las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda (cubano-española) y Carolina Coronado. En el caso mistraliano, entonces, Rojo estudia, como torsión del imaginario, el reemplazo que Mistral hace del motivo «pérdida de la amada», que se encuentra en ciertos poemas paradigmáticos del romanticismo y del modernismo latinoamericano, como en el “Nocturno”, de José Asunción Silva, por el de «la pérdida de la tierra del origen». Sería esa la maniobra retórica que retoma y transforma la convención romántica, motivación clara del poema en Mistral y muy lejos del suicidio «real» del amante como ha sido propuesto insistentemente por la crítica. Rojo llega a escribir: «yo quisiera que fuese la actividad del suicida la que depende de la poeta y su poesía...» (p. 74), concluyendo así (en lo que coincide con Jorge Guzmán) que es ella, la poeta, quien desea y causa la muerte del amado (p.90). Por otro lado, en estos versos ya

aparece otro de los manejos de lenguaje literario de Mistral que Rojo destaca: el dominio de la narratividad y el uso de la estética del folletín y del melodrama como procedimientos constructivos.

En el capítulo tercero se estudian las canciones de cuna como género, tema este habitual entre los críticos mistralianos, gran parte de ellos obsesionados por la biografía de la poeta y que interpretan esta peculiar modulación de Gabriela Mistral como producto directo e indiscutible de la «maternidad frustrada». Contra esto se rebela Grínor Rojo y en su andar de lector sagaz de estos poemas, encuentra y destaca una versión «bien poco idílica por parte de Gabriela Mistral del modelo maternalista», sobre todo en la «Canción de la sangre» que elige como la mejor del conjunto.

El capítulo cuarto se ocupa de la sensibilidad religiosa y aquí se destaca la conjunción, dominante en el pensamiento espiritualista de Mistral, de Yavé-Gea y la actitud básica del sujeto lírico, que no es la de la devoción tradicional sino que aparece como una sucesión menos de loas o plegarias y mucho más de exigencias y cobranzas. Este tema se complementa en el siguiente capítulo con la comprobación de la pertenencia «concreta», según datos perfectamente documentados, de Mistral al movimiento teosófico chileno. Sobre este particular, Rojo formula tres tesis básicas, de las cuales la primera se refiere al interés de Gabriela Mistral por cultos heterodoxos de diferentes signos (recordar la conjugación Yavé-Gea, donde Gea es una diosa mujer anterior a las civilizaciones históricas); la segunda, a la verificación, que se puede obtener de la simple aunque atenta lectura de su obra completa, con especial focalización en la última fase de su biografía, de que ese interés duró toda su vida; y, por último, la tercera, que se refiere a la constatación de que ese interés, aunque duradero y sostenido, no es homogéneo sino intermitente, por lo menos en la intensidad con que esta vertiente polémica es trabajada. Estas constataciones, advierte el autor, no deben hacernos ir hacia el extremo de suponer que Mistral abjura del cristianismo, se despoja de su sistema tradicional de creencias para asumir enteramente otro, más exótico y mucho menos aceptable para la sociedad chilena. Sostiene Rojo que la posición de Mistral es más bien de una continua fluctuación entre el orden y el desorden, entre la ortodoxia y la heterodoxia, entre la religión oficial y las creencias alternativas.

Los dos capítulos siguientes se refieren al tema de las relaciones, bastante conflictivas, de la poeta con la tierra «de origen», Chile. Si Jaime Concha creyó que Mistral no amaba a Chile, Rojo propone algunas evidencias que favorecen el argumento contrario, pero partiendo del hecho evidente de que no se trata de Chile en general, sino de «un cierto Chile». En principio, habría, según el crítico, en la obra de Mistral, un Chile externo, abstracto, que aparece retratado, comentado y criticado en la obra en prosa, y el Chile interior que es materia de su poesía. El Chile abstracto es abordado por Mistral con cierta oratoria pedagógica que supone un distanciamiento sustitutivo del afecto; cuando aparece el Chile interior, Mistral hace gala en cambio de su credo minimalista y aflora, al mismo tiempo que el otro Chile, el «subsuelo de la infancia». Dice Rojo que «La coyuntura inmediata es sólo un disparador que le permite el despliegue del país subterráneo que ella fabrica con los residuos que su memoria

preserva del país que fue más las incesantes pulsiones de un antiguo deseo» (p.256). En ese transitar poético sobre el Chile interior Mistral aprovecha el campo semántico alusivo a la condición enajenada del poeta que le da el tono para su deambular fantasmático por un territorio que es al mismo tiempo «real» y subjetivo, tono este, dice el autor, sustentado por la «visión matizada por la subjetividad romántica vía la alegoría ocultista y/o la subjetivización del paisaje».

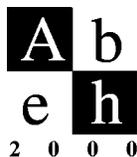
Pero, Mistral dará, todavía, un nuevo salto, esta vez, en dirección a la percepción de América Latina. Esta etapa constituye una visión que Mistral alcanza luego de su salida de Chile y descubre América como perspectiva ideológica y estética, como se plasma en *Tala*, en las tres primeras ediciones, las de 1938, 1946 y 1958, y dentro de esa problemática, se explyea en el tema de la unidad de América Latina, que compartirá con amigos intelectuales diseminados por todo el continente. Sin embargo, el tema de Chile, nos asegura Rojo, se puede leer también como el orden simbólico que Mistral no puede tolerar pero del que tampoco puede separarse porque es su sistema «natural» y preferencial de referencias culturales. De ahí que el crítico ponga en evidencia que esa disociación interior de Mistral con respecto a Chile va dando paso a un proceso de reapropiación de Chile en su lírica madura y es en esta instancia que damos con *Poema de Chile*.

*Poema de Chile* se inserta, por motivos cronológicos y culturales, en el ambiente que de alguna forma es literaturizado por la llamada literatura regionalista, de vuelta a la tierra, donde el tono es fuertemente nacionalista. En esa atmósfera, Mistral construye su propia nación, su Chile, procediendo para eso de la única forma en que le es posible hacerlo: mediante exclusiones e inclusiones, recuerdos y olvidos, o sea, elecciones conscientes o no. La nación chilena de Mistral es eminentemente pastoral, con exclusión de casi todas las ciudades e incluso excluyendo hasta casas y personas, para privilegiar la flora y la fauna. En esa nación chilena personal hay un habitante que Mistral privilegia con su mirada —acusadora y culpable, explica Rojo—: el indio, utilizado como argumento de crítica social y sobre el cual se ensayan proyectos que lo tienen por objeto, aparentemente en el sentido de rasurar el problema, aculturando al indígena, integrándolo a la clase trabajadora muy a pesar de la percepción de la irreductibilidad de la especificidad del indio, según anota la propia poeta.

Finalmente, el autor se extiende por los temas de la otredad femenina alegorizada, en la obra de Mistral, así como en gran parte de la literatura escrita por mujeres, en el tema de la locura. Para eso, Rojo propone un abordaje capaz de moverse tanto en sincronía como en diacronía al mismo tiempo. La locura en sus realizaciones amorosa, artística y materna, que acaba formando parte de una ecuación en la cual locura se iguala a la condición femenina. Cito: «La locura amorosa, la del arte o la materna de los textos iniciales e intermedios se ha trocado en los tardíos en locura genérica. La diferencia del ‘genio’ llegará a ser a la postre la diferencia de la femineidad y el imaginario desembridado será al cabo el de un universo simbólico alternativo, la utopía de un mundo humano distinto, que a este crítico por lo menos le gustaría que fuese posible y con el que la poeta niega, contradice y reemplaza el opresivo simbolismo del Chile real.» (p. 382)

Se trata, entonces, de un libro que abre nuevas perspectivas de lectura de la obra de Gabriela Mistral, propuestas siempre polémicas y argumentadas desde la teoría, desde la percepción muy personal del crítico y desde las coordenadas culturales e históricas en las que se enmarca cada uno de los libros de la chilena. Saludable sería que este libro instaurase una línea de trabajo que inspire a otros críticos a llevar a cabo empresas de relectura que se propongan como objeto la obra de todos aquellos poetas, narradores y dramaturgos latinoamericanos que esperan pacientemente la realización de este tipo de faena.

Graciela Ravetti  
*Universidade Federal de Minas Gerais*





**Cárcamo, Silvia Inés (org.), *Mitos españoles – Imaginación y cultura*, Rio de Janeiro, APEERJ, 2000, 169 pp.**

Ao apresentar a Espanha como uma espécie de lugar comum da América, o escritor mexicano Carlos Fuentes, tenta fixar, em seu livro *El espejo enterrado* (1992), obra prima da cultura hispânica dos dois lados do oceano, o que seria a essência da cultura espanhola. Trata-se de uma série de mitos, alguns, e estereótipos, outros, que foram sendo lapidados ao longo do tempo, no contexto histórico e cultural da Península Ibérica. A cultura espanhola estaria assentada nessa imensa base híbrida, na qual Fuentes enxerga duas constantes. A primeira delas é que cada lugar comum é sempre negado pelo seu oposto. A cultura hispânica foi forjada numa luta constante entre elementos antitéticos. A segunda constante seria sua sensibilidade artística. Através da arte a cultura espanhola tem sido capaz de sintetizar esse universo contraditório, integrando sempre aquilo que pode parecer marginal, perverso ou excluído em sua sociedade.

Na tentativa de captar a essência da cultura espanhola, a professora Silvia Cárcamo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, reuniu um grupo de hispanistas encarregando a cada um deles estudos sobre os mitos e lugares comuns mais recorrentes da cultura espanhola. Os objetivos do trabalho são, como pode-se ver, ao mesmo tempo bastante simples e extremamente ambiciosos. Simples porque propõem-se a reunir uma pequena antologia de textos em que se discutem os mitos fundamentais da cultura espanhola. Ambiciosos exatamente por propor-se a sintetizar em pouco mais de uma centena de páginas aquilo que ocupou a vida de centenas de intelectuais ao longo dos séculos.

Pode-se dizer que os objetivos foram cumpridos com sucesso. O resultado é o volume *Mitos españoles - Imaginación y cultura*, editado pela Associação de Professores de Espanhol do Rio de Janeiro, sob coordenação da referida professora. O livro reúne dezesseis ensaios curtos —em torno de oito páginas cada um— onde são abordados tópicos básicos da cultura espanhola: hibridismo cultural, rituais, representação do sagrado, figuras literárias, fronteiras, a presença da mulher ou conflitos contemporâneos mais marcantes. As relações entre judeus, mouros, cristãos e ciganos, são discutidas em textos de Silvia Cárcamo, Bella Josef, João Batista M. Vargens e Javier Llano Díaz-Valero. Juan Manuel Oliver aborda outro lugar comum da cultura espanhola: a tauromaquia.

As imagens do Cristo espanhol, quase um estereótipo, são tratadas com propriedade num texto da organizadora da coletânea. Esse Cristo sangrando que adorna quase todas as igrejas da península e que foi trazido para a América, onde acabou encontrando terreno fértil, também é imagem recorrente nas artes espanholas. Dos pintores anônimos românicos ao maneirista Doménikos Theotokópoulos, poeta do pincel que não tendo nascido na Espanha, é um dos mais importantes artistas espanhóis; do andaluz de origem portuguesa, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, mestre barroco, ao catalão surrealista Salvador Dalí; praticamente todos os pintores espanhóis reproduziram esse Cristo sofredor exaltado pelas *saetas* populares cantadas nas alvoroçadas procissões da Semana Santa sevilhana ou pelas silenciosas procissões, quase marchas militares, da Semana Santa castelhana. Dele também se ocuparam escritores e poetas de vários épocas, seja para negá-lo, seja para exaltá-lo, conforme mostra a autora do ensaio.

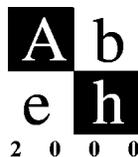
A literatura espanhola produziu, em seu período áureo, uma série de figuras literárias, quatro das quais ultrapassaram as fronteiras da península ganhando projeção internacional e adquirindo estatuto de mito. A celestina, o quixote, dom Juan e o pícaro, deixaram de ser substantivos próprios passando a ser substantivos comuns em várias culturas. Tomados da literatura espanhola, transformaram-se em personagens locais nos vários cantos do planeta. A gênese de tais personagens é traçada em quatro instigantes ensaios, assinados pelos professores Mario Miguel González e Maria Augusta da Costa Vieira, da Universidade de São Paulo e Ester Abreu Vieira de Oliveira, da Universidade Federal do Espírito Santo.

Outros mitos literários não tão difundidos mundialmente, como a figura do conquistador, do indiano ou da cativa, importantes não apenas na literatura espanhola mas também em suas congêneres hispano-americanas, merecem, igual destaque na coletânea. Afinal de contas, pode-se afirmar, parodiando o escritor Carlos Fuentes, em seu livro acima referido, que é através do espelho espanhol que Hispano-américa se vê melhor.

Da mesma forma, a Espanha se vê melhor desde a outra margem do oceano. E é isso que ocorre com a presente coletânea, cujos textos, em sua imensa maioria, produzidos do lado de cá do Atlântico, nos dão uma visão aproximada do que seja Espanha e sua cultura, ao mesmo tempo rica e contraditória. Cultura, estimada ou desprezada, que pode ser reafirmada ou negada, mas que, reelaborada constantemente por sua arte, faz-se presente a cada instante em nosso cotidiano.

A coletânea em questão, com sua singeleza e grandiosidade, vem ocupar um espaço até agora vazio nas livrarias brasileiras. E neste momento, em que o interesse pelo estudo da língua espanhola, suas literaturas e culturas, aumenta de forma vertiginosa, merecem louvor iniciativas como a da professora Silvia Cárcamo e da Associação dos Professores de Espanhol do Rio de Janeiro, em produzir e editar este tipo de material didático.

Antonio Roberto Esteves  
*UNESP / Universidade Estadual Paulista*





**Bethencourt, Francisco, *Historia das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália. Séculos XV-XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, 521 pp.**

A última década do Século XX revisitou o tema da Inquisição através de diferentes manifestações artísticas e culturais, tanto no Brasil quanto na Península Ibérica. No Rio de Janeiro, parte da exposição da obra de Goya, no Museu de Arte Moderna, representava procedimentos inquisitoriais; na televisão, um seriado de grande sucesso, baseado no romance *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, levou a questão inquisitorial no Brasil dos tempos da colônia, ao cotidiano de inúmeras famílias, nos mais diferentes pontos do país; enquanto isso, em Roma, o Papa João Paulo II emitia sinais que apontavam para o pedido de desculpas públicas, que se concretizou no início deste 2000 e está sintetizado no fragmento em que diz: “Senhor Deus de todos os homens e mulheres, em certos momentos da História, os cristãos cederam à violência e não foram fiéis aos grandes mandamentos do amor. Nunca mais contradições no serviço da verdade, nunca mais gestos contra a comunhão da Igreja, [...], nunca mais recorrer à lógica da violência, [...].” (O Globo, 13/03/200, p. 29).. Na Espanha, na década de 90, dois escritores, Miguel Delibes e Arturo Pérez-Reverte lançam seu olhar sobre os séculos XVI e XVII respectivamente. Com *El Hereje* e *El sol de Breda*, Delibes e Pérez-Reverte, ao porem em cena práticas inquisitoriais, como o auto da fé, expõem criticamente um período em que o medo da delação e a desconfiança instalaram-se no cotidiano da Espanha.

Nesse contexto, o olhar atento se encontra com a obra do português Francisco Bethencourt: *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália. Séculos XV-XIX*,

publicado em São Paulo, pela Companhia das Letras, em janeiro de 2000, fruto de uma pesquisa de sete anos em Portugal, na Espanha e na Itália. Trata-se de obra de fôlego, escrita originalmente em francês, de tom desvestido de adjetivação apaixonada, que não visa uma avaliação moral, mas descerrar a cortina que encobre a maneira pela qual a Inquisição foi conseguindo impor-se nos três países-alvo de sua investigação. A proposta de Bethencourt leva o leitor por caminhos pouco ou nada conhecidos com relação à máquina burocrática e, além de diferenciar procedimentos medievais dos procedimentos adotados a partir do século XV, aprofunda-se na questão do estabelecimento da aliança com os poderes civis, que alicerçou uma estrutura cujas ramificações se estenderam pela sociedade.

Para responder a uma série de dúvidas nascidas de sua observação, Francisco Bethencourt se propõe a exaustiva tarefa de debruçar-se sobre diferentes campos de pesquisa. Como é possível que a instituição, criada ao longo do século XIII, tenha podido manter-se em funcionamento —naturalmente sob diversas configurações— até os séculos XVIII e XIX? Como os tribunais da fé puderam enraizar-se nos contextos mais variados, da Europa meridional aos territórios ultramarinos do império hispânico? Que posição lhes era atribuída no sistema institucional central das diferentes sociedades? Essas são algumas dessas questões.

O corte espacial privilegia a Península Itálica, a Ibérica e os territórios de além-mar dos impérios hispânico e português submetidos à jurisdição inquisitorial, num período que se estende de 1478, data de seu estabelecimento, a 1834, abolição da Inquisição Espanhola, época em que funcionou também a Inquisição portuguesa (entre 1536 e 1821) e a Inquisição romana (reorganizada em 1542 e abolida entre 1746 e 1800). O escritor não se priva das informações disponíveis sobre a Inquisição medieval, no que facilite a compreensão e a evolução das estruturas de funcionamento e do processo penal.

A análise comparativa entre Portugal, Espanha e Itália permite ao historiador superar a difundida imagem da realidade única da Inquisição, ampliando-a de maneira a chegar às Inquisições, no plural, resultado de uma pesquisa que se estendeu de 1987 a 1994. Para isso escapou às fontes mais conhecidas de documentação, os processos, e buscou fontes em geral desprezadas, como a correspondência, os relatórios de visitas de distritos, os relatórios de navios, os livros das confrarias inquisitoriais, as memórias e as compilações de decisões de organismos centrais (de “legislação interna”, no caso espanhol), por exemplo. Tais elementos lhe forneceram dados sobre o dia-a-dia do tribunal, os fluxos de comunicação, as relações hierárquicas, os níveis de responsabilidade, a tomada de decisões, a definição de ação estratégica, o imposto de certos casos particulares e a “deontologia” profissional exigida aos inquisidores. Acrescente-se a tudo isso a pesquisa desenvolvida nas séries de éditos da fé, reveladores das alterações da estratégia repressiva e até mesmo da sensibilidade inquisitorial. O que interessa ao historiador é “o estudo, por intermédio das vítimas, dos objetivos estratégicos das inquisições e de sua capacidade de adaptação às diferentes conjunturas sociais, culturais e políticas”. E complementa, sublinhando o propósito de estudar “a forma como a perseguição era utilizada pelos inquisidores na produção de sentido de

sua atividade” (p.13). Vale observar que o olhar indagador de Bethencourt deteve-se até mesmo nos panfletos protestantes, que circulavam contra os tribunais de fé, fundamentais para a reconstituição do desenvolvimento dos conflitos de representações no tempo e no espaço. Tudo isso aliado aos regulamentos internos dos tribunais serviu de fonte para as 530 páginas que, ao longo de 10 capítulos, revelam uma estrutura muito pouco conhecida das Inquisições no sul da Europa.

Importa sublinhar um elemento de múltiplo caráter informativo até então quase que esquecido com relação a esse tema: a iconografia, sobre a qual se debruçou exaustivamente o historiador português, numa pesquisa baseada na noção de processo. Bethencourt ilustra abundantemente seu livro, numa complementação rigorosa que contribui para evidenciar muitos dos traços específicos dos procedimentos inquisitoriais. Entre as procissões do auto da fé, as representações de sambenitos, as sessões de tortura, desenhos satíricos de condenados, retratos de inquisidores, formulários, documentos de nomeação dos familiares da Inquisição e muito mais, o historiador faz o registro iconográfico que também contribui para a comparação entre a Inquisição espanhola, a portuguesa e a romana. Através da iconografia, Bethencourt vai acompanhando as diferentes fases da Inquisição na Espanha. Lança mão, por exemplo, de famoso quadro do Museu do Prado, pintado por Pedro Berruguete no final do século XV, representação de um auto da fé, presidido anacronicamente por Santo Domingo de Guzmán, para evidenciar o propósito de legitimação dessa atividade. Ao analisar quadros, afrescos, gravuras sobre a Inquisição, o historiador português se detém em um rico acervo de formas que podem ser relacionadas com os textos da época como fonte da história inquisitorial e do conflito de representações.

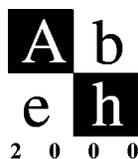
Nos 10 capítulos que estruturam a *História das Inquisições*, o leitor, através de compartimentos maiores ou menores, percorre a arquitetura da obra, penetra na organização, na apresentação, na investidura, nos éditos, nas visitas, no auto de fé, no estatuto, nas representações até chegar ao último compartimento: o da abolição da Inquisição. No equilíbrio da abordagem desses temas, destaca-se o auto da fé, por seu caráter de representação, impacto, exemplaridade, todo um aparato que era o grande trunfo dos inquisidores numa sociedade de gesto e aparência, uma busca de firmar-se como um dos pilares da Igreja militante para impedir a propagação das “idéias” divulgadas pelos “hereges”. De tal forma se exacerbou a intolerância religiosa que, a partir do século XVII o papel da Inquisição sofre uma inversão fundamental. Tratava-se de uma mudança capital não só nos países protestantes; ao longo do século XVIII a opinião pública que começava a formar-se nos países católicos começa a rejeitar a crueldade das práticas repressivas de exclusão social construída, em grande parte, a partir do século XV.

A obra de Francisco Bethencourt faz-se acompanhar de elucidativas e abundantes notas, referências às fontes, esclarecimento de siglas, crédito das ilustrações, índice dos quadros, índices toponímicos, um valioso e esclarecedor índice onomástico, um cuidadoso índice remissivo, além, naturalmente, de uma vasta bibliografia.

Trata-se de obra de alta qualidade por todas as informações que reúne sobre as Inquisições no sul da Europa e de sua atuação na América, tanto na espanhola quanto

na portuguesa e também na Ásia, aspecto que determina seu interesse não só para o estudioso da história ibérica e americana, mas também para o de sua literatura; abre-se para o leitor, com *História das Inquisições*, de Francisco Bethencourt, uma perspectiva ampla, comparativa e crítica através de um trabalho que Ronaldo Vainfas, professor da UFF, em declaração ao caderno Prosa & Verso, de *O Globo*, 25/03/2000 considera “um trabalho de história antropológica a respeito da instituição inquisitorial”.

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento



**Castañeda Castro, Alejandro, *Aspectos cognitivos en el aprendizaje de una lengua extranjera*, Granada, Método Ediciones/Lingüística Granada, 1997.**

***Defensa de la enseñanza de la gramática por medio de prácticas gramaticales comunicativas***

De la simple observación del título podemos intuir cuáles van a ser las directrices que fundamentan el libro. Se habla de cognición, por un lado y de aprendizaje de una lengua extranjera, por otro. A pesar de que el autor podría haber denominado la teoría con el nombre *de teoría cognitiva de adquisición de una lengua extranjera*, puesto que sólo se va a referir al ámbito de una L2, ha optado por el nombre más genérico de Teoría Cognitiva de Adquisición del Lenguaje, ya que los supuestos de los que parte podrían aplicarse tanto a la adquisición de la lengua materna como a una segunda lengua.

La revisión a la que últimamente se han visto sometidos los modelos nocio-funcionales ha partido de disciplinas como la Didáctica, las teorías del currículo, y las teorías sobre adquisición de lenguas. Durante la década de los noventa se han montado modelos lingüísticos de base cognitiva inspirados en la Psicología cognitiva, línea, ésta, en la que se orienta el libro que nos ocupa.

El autor Alejandro Castañeda Castro desde la TCAL (Teoría Cognitiva de Adquisición del Lenguaje) manifiesta las ventajas de trabajar las prácticas gramaticales comunicativas en clase frente a hacerlo por el enfoque comunicativo clásico. Éste a diferencia de aquéllas, plantea las actividades de manera secuencial, desde lo más sim-

ple hasta lo más complicado, en cambio en las actividades por tareas, desde el principio, se realiza una tarea compleja. Se rompe, de esta forma, con el principio secuencial del aprendizaje de una lengua. La estructura jerárquica de una tarea en la cual unos elementos aparecen subordinados a otros, se adecua a la forma que tenemos de procesar la información. Debido a que tenemos una limitada capacidad de procesamiento controlado, nos vemos obligados, por una razón de economía cognitiva, a automatizar funciones que en principio controlamos. Un proceso se automatizará más rápido cuando aparece subordinado a otro ya que tendemos a controlar sólo la función meta. Si le ofrecemos al aprendiz la posibilidad de no repetir mecánicamente, sino de poner en marcha procesos internos para resolver funciones, la resolución de una función permitirá el paso a otra con la consiguiente automatización de la primera. Si incorporamos una estructura gramatical en una trama de operaciones el aprendiz no focalizará toda su atención, exclusivamente, en esa estructura cuya repetición de forma aislada conduciría a ralentizar el proceso de automatización. Únicamente si entendemos la enseñanza centrada en los procesos y no, tan sólo, en los contenidos —como sucedía en los modelos gramaticales y nocio-funcionales— compartiremos esta manera de enseñar los conocimientos lingüísticos y los comunicativos.

La TCAL se plantea como la alternativa a la lingüística chomskyana y a las teorías pragmáticas de base cognitivista, léase la Teoría de la Relevancia. No comparte con el modelo chomskyano aspectos como la especificidad de dominio del lenguaje, ni, por lo tanto, la autonomía de la sintaxis y/o la semántica, aspectos que sí defiende el modelo funcional cognitivista. Para la TCAL los principios que caracterizan al lenguaje son los mismos que los de nuestra cognición en general; en esta cuestión se aproxima a los seguidores de la corriente constructivista piagetiana para quienes el descubrimiento de la gramática de una lengua es un proceso que se basa en principios generales de nuestra cognición.

Desde la TCAL se supera la dicotomía entre aprendizaje y adquisición que desde Krashen (1977) se venía realizando. El aprendizaje se relacionaba con los procesos normalmente de naturaleza consciente y explícita. El alumno aprendía las reglas de una lengua al seguir una instrucción y bajo un control; la adquisición se refería a todos los procesos de naturaleza inconsciente que están fuera del control del aprendiz y que dan lugar a la interiorización del conocimiento lingüístico. Así para una corriente chomskyana, la instrucción potenciará los procesos de aprendizaje consciente, sin embargo, los seguidores de la corriente constructivista piagetiana consideran que la instrucción no puede intervenir en la adquisición de una L2.

La TCAL intenta conciliar ambas posturas, de ahí que, sin negar la tesis innatista de unos principios de dominio general, sí apoya el que las operaciones llevadas a cabo en principio bajo control consciente, se convertirán en procesos automáticos con la práctica.

Una vez superada la dicotomía, el autor se ocupa de los efectos de la instrucción en la adquisición de una lengua extranjera, para lo cual maneja las variables del orden y el ritmo en primer lugar y en segundo, la variabilidad, el *input* y el entorno.

La mayoría de los autores están de acuerdo en que la instrucción en la clase influye positivamente en el ritmo<sup>1</sup>, en cambio, no sucede lo mismo respecto al orden, elemento que se aborda desde dos posturas contrarias.

De un lado, Krashen (1982), Perkins y Larsen Freeman (1970), tras la realización de una serie de experimentos<sup>2</sup>, concluyeron que la instrucción no altera el orden de adquisición y tampoco se explican muy bien que el ritmo aumente con ella. Lightbown (1983) llega a decir que la insistencia reiterada en el uso de una forma puede derivar en sobregeneralizaciones que dificulten el progreso. Según Pica, Pavessi, Pieneman y Ellis, lo mismo en un entorno natural como en otro artificial, las secuencias de aprendizaje siguen unas pautas, ya que sólo aprenden los que están preparados para ello; por tanto sólo se puede enseñar aquello para lo que se está preparado para aprender. De estas hipótesis se deduce que no se puede saltar de una fase a otra en la secuencia de aprendizaje. La TCAL respalda la idea de que sí se puede pasar de un estadio de X+1 a uno de X+3 sin pasar por X+2, siempre y cuando X+3 contenga las estrategias adecuadas para la comprensión de X+2. El esfuerzo será mayor y se correrá el riesgo de que los alumnos se desmotiven, pero se puede. Esta hipótesis ofrece una respuesta a aquéllos que consideran que uno de los mayores problemas de trabajar por tareas es graduarlas. La mayoría de los autores consideran que no es fácil establecer los niveles de dificultad.

Por su parte Gass (1982), Zobl (1985), Doughty (1988) y Eckman, Poel y Nelson (1988) demuestran que se puede aprender primero lo más difícil y luego lo más sencillo, se puede adquirir primero una forma marcada incluyendo la no marcada. Si se rompe con la idea de una adquisición de la lengua secuencial, la estructura heterogénea de una tarea combina perfectamente con esta visión.

La conclusión a la que llega el autor es que con instrucción o sin ella se puede aprender una lengua; son dos procesos que se desarrollan en contextos diferentes, por lo tanto la diferencia es más bien cuantitativa que cualitativa.

El autor es partidario de la instrucción formal no sólo porque se atiende a la relación forma/función, sino porque además la repetición como práctica es muy eficaz y en las tareas están, ambas, garantizadas.

Otras variables que inciden en la adquisición de una L2 son la variabilidad, el *input*, y el entorno y en todas ellas encuentra el autor una argumentación metodológica para el trabajo por tareas.

La variabilidad es un fenómeno que se produce cuando los aprendices emplean unos recursos y unos conocimientos en unas circunstancias y en otras no; o cometen errores en unos casos y en las mismas circunstancias en otro momento, no. Pues bien, parece ser que este fenómeno se debe a que tendemos a alternar los dos sistemas —el automático y el holístico— Podemos convertir en conocimiento automático, el controlado, y a la inversa. La conformación de una tarea permite ambos tipos de procesamiento. La TCAL además de ocuparse de los

<sup>1</sup> Salvo para Larsen-Freeman y Long (1991) quienes consideran que los aprendices no perciben inmediatamente las estructuras marcadas por verlas en clase en un discurso elaborado; sólo serán percibidas cuando reconozcan la forma en relación con la función.

<sup>2</sup> Para el autor tanto la metodología como el tipo de tarea condicionaron el resultado.

procesos de automatización a partir del procesamiento controlado de las operaciones lingüísticas, se ocupa del proceso de conversión de los datos del *input* en datos asimilables a la interlengua del aprendiz. El hecho de tener una capacidad limitada de procesamiento controlado de la información supone que aprendemos una lengua automatizando distintas subdestrezas. Al principio el aprendiz producirá frases de manera holística que más tarde reestructurará y pasará a descomponerlas en partes (fase analítica) con la intención de usarlas en un discurso más creativo, que con la práctica se hará más fluido y automático. Normalmente un principiante tenderá a procesar analíticamente, por el contrario un experimentado lo hará sintéticamente.

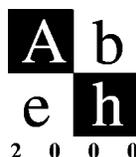
Castañeda apoya la idea que McLaughlin recoge de Shiffrin y Schneider (1977) de que existe una correlación entre procesos controlados y el acceso analítico y entre procesos automáticos y el acceso holístico.

La estructura de una tarea se amolda a la naturaleza analítica y sintética de procesar. Por un lado para que un proceso controlado se convierta en automático necesita ser repetido en un mismo contexto y esa oportunidad se la ofrece el diseño de una tarea; por otro lado la estructura jerárquica recurrente y dinámica de una tarea compleja permite que las funciones meta se controlen y las subordinadas se automaticen.

La TCAL propone una ruta de aprendizaje que se extiende desde el control analítico explícito hasta el procesamiento automático, por medio de la repetición y admite que una L2 se puede adquirir tanto con intervención sobre el procesamiento controlado explícito como sin intervención, de esta manera el aprendizaje se acumularía a base de muestras holísticas que se automatizarían por la repetición también.

Respecto a la hipótesis del *input* adopta una postura intermedia entre las tesis más radicales innatistas y las constructivistas. Ni la frecuencia, ni el *input* comprensibles son suficientes para garantizar la adquisición ya que no son los únicos elementos necesarios para descubrir las relaciones entre forma y significado. Comprender el *input* puede estar condicionado por procesos inferenciales, de ostensión, y no simplemente por la decodificación de la forma. Lo importante es descubrir nuevas relaciones entre formas y funciones y esto se ve facilitado por la comprensión de enunciados en su contexto donde los significados se enriquecen. Ellis (1994) decía que las relaciones entre las formas y las funciones surgen en los procesos de construcción conjunta del sentido en la interacción discursiva cuando se negocia el sentido y el aprendiz apoya su discurso en las intervenciones del interlocutor más experto. Por lo tanto el *input* influirá en la adquisición cuando la frecuencia de las formas se asocian a un significado accesible que se halla en el contexto y si el aprendiz participa en la construcción del sentido y accede reiteradamente a datos lingüísticos comprensibles de forma interactiva. El marco de la clase es favorable para la manipulación del *input*.

Leonor Novoa Gil  
PUC/SP



**Cortés Moreno, Maximiliano. *Guía del profesor de idiomas. Didáctica del español y segundas lenguas*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2000, 281 pp. + Índice.**

**E**l libro que presentamos se inserta, con el número 25 de la serie, en la colección *Recursos* de Ediciones Octaedro. Esta colección, según la orientación editorial, “pretende ayudar a profesionales y profesores/as para que actualicen los conocimientos sobre su ámbito docente. Además, facilita una serie de sugerencias que les orienta en la elaboración de proyectos curriculares y programaciones.”

Es interesante el esfuerzo sistematizador de su autor, que dio un salto desde la publicación de varios artículos sobre el aprendizaje de lenguas extranjeras y desde un enfoque muy específico (puede apuntarse al respecto de su tesis doctoral: Cortés Moreno, M., 1998, *Adquisición de la entonación española por parte de hablantes nativos de chino*, Universidad de Barcelona. Facultad de Pedagogía, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura) para llegar a publicar esta *Guía*, un verdadero manual para el profesorado de idiomas, *para profesores y futuros profesores de segundas lenguas y lenguas extranjeras*. Este salto no fue dado en el vacío, sino que viene avalado por 30 años de experiencia como estudiante de idiomas (once idiomas, en total) y 25 como profesor de idiomas (francés, inglés y español). Más en concreto, diez años de investigación en el Departamento de Didáctica de la Lengua y Literatura de la Universidad de Barcelona maduraron este fruto en forma de publicación.

El libro se articula en siete capítulos:

- I. Conceptos preliminares
- II. Programación: teoría y práctica
- III. Factores condicionantes del proceso instructivo
- IV. Aspectos específicos del proceso instructivo
- V. Recursos materiales
- VI. Valoración del proceso instructivo
- VII. Opciones metodológicas

Es el total de 79 apartados, a lo largo del libro, que admiten —como otras obras de su estilo— fundamentalmente dos lecturas: una lectura lineal, desde el primer al último capítulo (lectura que recomendamos por lógica y enriquecedora) y otra lectura de consulta sobre el capítulo de interés (lectura más rápida, simplificada, para salir al paso de las dudas que surgen en la docencia del día a día).

En el primer capítulo (apartados: 1 al 19) queremos detenernos brevemente en la cita que abre el apartado 1 de *Introducción*: “Los profesores de segundas lenguas deberían ser profesionales reflexivos, no simples jornaleros” (Rivers, 1983). La frase constituye una verdadera declaración de intenciones, pues si bien es cierto que este libro nunca va a poder sustituir una formación de profesorado, sea nativo o no, también lo es que despertará con su lectura un sinnúmero de reflexiones para aplicar a la práctica docente de enseñanza de segundas lenguas o lenguas extranjeras. Es gratificante concebir la enseñanza de la lengua como algo flexible y objeto de perfeccionamiento, donde manuales como el que comentamos pueden prestar una inestimable ayuda. El resto del capítulo sirve para fijar los conceptos que se utilizarán en adelante. En especial merece destacarse la simplicidad de recursos y lo acertado de la ejemplificación para ilustrar las diferentes *competencias* (lingüística, comunicativa, sociolingüística, discursiva, estratégica, sociocultural y social).

El capítulo II aborda una cuestión básica en la enseñanzas de idiomas: la planificación de una clase o de todo un curso. Guiado por familiarizar al lector en conceptos (por ejemplo, *currículo, programación, sílabo, método...*), insiste en la importancia del análisis de las necesidades del alumno, definición de objetivos, diseño de sílabo (áreas, selección y secuenciación). El tema deriva en una clarificación de diferentes tipos de sílabo, en la distinción entre “enfoque” y “método” y la cuestión de tareas didácticas. Interesante resulta la reflexión de los papeles del profesor y del alumno en el proceso de enseñanza/aprendizaje. Los últimos apartados ofrecen un enfoque práctico, con la presentación de materiales útiles para el diseño curricular concreto. Un ejemplo específico lo constituye el apartado dedicado al Consejo de Europa y el documento redactado por un equipo de expertos, *Nivel Umbral*, punto de partida en el diseño de múltiples sílabos didácticos. El apartado 31 (y último de este capítulo II) muestra propuestas para la programación de una clase.

El breve capítulo III (apartados del 32 al 36), *Factores Condicionantes del Proceso Instructivo*, profundiza en cuestiones ya esbozadas en la reflexión de los papeles del profesor y alumnos (motivación, edad, interferencia y transferencia). Se concluye con un apartado de *Estrategias de aprendizaje de la LM*.

En el capítulo IV, *Aspectos Específicos del Proceso Instructivo* (apartados 37-44), se pasa revista a la enseñanza y aprendizaje de léxico, gramática, comprensión auditiva,

expresión oral, comprensión lectora, expresión escrita y, a modo de conclusión, un apartado final de integración de destrezas.

El capítulo V, *Recursos materiales* (apartados 45-53), ayuda al profesor a que obtenga el máximo rendimiento del ordenador, del vídeo, de las canciones, de los juegos, de la literatura. Una serie de consejos salpican el repaso de recursos materiales, desde la pizarra al retroproyector o el diccionario, pasando por el libro de texto, quizás lo más usado.

El tema de la evaluación es tratado con cierta amplitud en el capítulo VI, *Valoración del proceso instructivo* (apartados 54-62), donde se puede captar por momentos la reflexión en voz alta. Al igual que en otras partes del libro es en ese ámbito de sugerencia y estímulo donde se obtienen las principales utilidades del manual. Aparecen buenos tratamientos para términos comunes en la metodología contemporánea de enseñanza de segundas lenguas (o lenguas extranjeras), como: *el papel del error*, *la interlengua* y cuestiones más tradicionales como el apartado final dedicado a los *exámenes*.

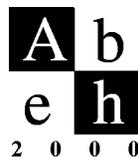
En el último capítulo, el VII (apartados 63-79), sirven las palabras del autor: “iremos abordando, uno a uno, una serie de modelos didácticos (métodos y enfoques), comentando los principios teóricos (enfoques de aprendizaje general, teorías de psicología, lingüística, psicolingüística, etc.); el tipo de sílabo; el papel de la L1 y de la LM; el papel de la cultura, de la gramática y del léxico; los materiales, ejercicios y técnicas empleados; las funciones del docente y del discente; el modelo de evaluación; etc”. Especialmente sugestivo es el último apartado, el 79, *A modo de conclusión*.

Se cierra el libro con casi cinco hojas de bibliografía, bastante actualizada, en la sección de *Referencias bibliográficas*, y el *Índice*.

Puestos a formular críticas, en el apartado de *Recursos Materiales* no se apuntan las potencialidades (y verdadera revolución) que Internet está protagonizando en la enseñanza/aprendizaje de lenguas.

Como libro que se titula “Guía” aspira, como dijimos, a convertirse en un manual para el profesor de idiomas. Todo libro de estas características lleva implícita cierta simplificación en pro de la generalidad de temas tratados y nunca podrá competir con el curso que imparta docencia directa ni con la gran profusión de monografías que tratan los temas de manera más completa; sin embargo, recomendamos la lectura o consulta del mismo e incluso que pase a convertirse en los llamados libros de cabecera, prestos a una consulta rápida o enfoque introductorio.

José Antonio Pérez Gutiérrez  
*Consejería de Educación y Ciencia*





**Silva, Cecilia Fonseca da y Silva, Luz María Pires da, *Español para brasileños. Estudio contrastivo basado en textos*, Brasília, Consejería de Educación y Ciencia, 2000, 96 pp.**

Se trata de un nuevo manual de intención contrastiva, cuyo objetivo final es destacar algunas diferencias ortográficas, fonéticas, morfológicas, sintácticas, léxicas y culturales entre el español y el portugués que pueden suponer dificultades específicas.

El libro es una publicación de la Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, incluida en la *Colección Complementos* y en la serie *Didáctica*, a la que pertenecen obras publicadas con anterioridad como *Orientaciones en la enseñanza de la pronunciación*, de M. A. Valmaseda Regueiro; *Jugando y aprendiendo español*, de R. Fernández Díaz; *Juegos para la clase de español como lengua extranjera*, de A. L. Esteves dos Santos Costa y P. Alves Marra; y *La comunicación en la clase de español como lengua extranjera*, de M. Dejuán Espinet. La *Colección Complementos* está integrada por otras series, como son *Léxico (Profesiones y ocupaciones)*, de Á. Sanz Juez), *Literatura (Cuarenta años de poesía española: 1940-1980)*, de R. Fernández Díaz; *La poesía del Barroco: Quevedo*, de J. M. Oliver; *Textos narrativos para la clase de español*, de J. A. Aparicio Burgos), *Cultura (Nuevo y viejo mundo)*, de M. Morillo Caballero; *Viaje por la España gastronómica*, de E. Leiva Elespuru) y *Gramática (Guía para conjugar verbos españoles)*, de E. M. Milani; *Formas y usos del verbo en español*, de C. Fonseca da Silva).

El libro se compone de quince unidades temáticas que llevan por título: “El español en el mundo”, “Diferentes países diferentes acentos”, “Sobre la importancia de aprender idiomas”, “La Navidad”, “¿A qué hora?”, “En mi habitación”, “El tráfico”, “Gustos”, “El

agua”, “Año Nuevo”, “Dietas”, “Huellas de la cocina árabe en España”, “Un hito en el Río de la Plata”, “La hora de comer” y “La feria de abril”. Las autoras hacen un repaso gramatical somero, pero bastante completo, y parten de una serie de textos de interés general que han sido seleccionados, o elaborados, en función de la presencia de determinados casos lingüísticos que se pretende tratar.

Cada unidad consta de diferentes apartados como “¡Fíjate cómo se escribe!”, “¡Fíjate cómo se pronuncia!” o “Vamos a conjugar”. Se hace en ellos un tratamiento contrastivo del tema que se va a introducir, para lo que se incluye la traducción al portugués o posibles equivalentes lingüísticos o pragmáticos. En “Conviene saber” y “Fíjate cómo se usa” se tratan cuestiones gramaticales de especial interés por ser consideradas como dificultades, tanto específicamente para el alumno brasileño como derivadas de la lengua española en sí misma. Así, se incluyen explicaciones sobre la distribución de *ser/estar* y *haber/tener*; sobre el complemento directo de persona, precedido de preposición *a*; la construcción de verbos como *gustar*; el artículo neutro; o la expresión de la concesión, el tiempo y la condición. Ya que, en efecto, se pretende específicamente marcar las posibles dificultades debidas a las diferencias entre ambas lenguas, dentro de las oraciones subordinadas, por ejemplo, las autoras se detienen únicamente en las concesivas, temporales y condicionales, porque es en éstas en las que, de hecho, el uso de los tiempos y modos verbales difiere en gran medida.

En el apartado “Conviene aclarar” se incluyen algunas nociones de cultura, aunque también aparecen ahí cuestiones más puramente gramaticales. Y en “Expresión oral” y “Vamos a dialogar” se ofrece una serie de preguntas relacionadas con el contenido de cada texto, para dar ocasión a que el alumno opine al respecto y verificar el nivel de comprensión escrita; asimismo, se incluyen en estos apartados actividades propias del enfoque por tareas (pedir información en un hotel, comprar un billete de autobús, etc.).

Para completar el panorama de las diferentes destrezas se propone una serie de ejercicios que son, básicamente, de traducción inversa (lo que es propio del método gramatical contrastivo), y de repetición (típico del método audiolingual), además de otros para completar espacios en blanco. Y todo ello, a propósito de los textos que abren cada unidad.

Con todo ello, se hace evidente la utilidad del manual, aunque pueden hacerse algunas ligeras objeciones. Por ejemplo, algunos de los textos de los que se parte en cada unidad adolecen de escasa autenticidad; una selección de textos reales, periodísticos, literarios y coloquiales, también para ser usados en la parte de ejercicios, podría hacer más amena la lectura y evitaría la artificiosidad. Por otro lado, cuando se incluyen los pares de palabras en las listas de heterónimos, podrían completarse con todos los que entran en el juego de los falsos amigos. Así, de igual manera que se reúnen “todavía”-*ainda*, podría haberse incluido “sin embargo”- *todavia*; o entre los equivalentes de “más bien”, junto a *ao contrário* podría aparecer *antes*, cuyo uso en portugués como adverbio de preferencia es más frecuente que en español.

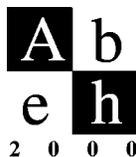
En el mismo orden de cosas, cuando se habla de las dificultades en la construcción de oraciones temporales y condicionales, se podría mencionar, al hablar de la conjunción “así que”, que en español tiene un uso explicativo más frecuente que el temporal. O podría hacerse referencia, al hablar de las oraciones condicionales, al uso como tal de “como”,

que posee cierta carga de advertencia (“Como no vengas tendremos problemas”), y de “cuando” (“Cuando él lo dice será verdad”), así como de la construcción “de”+infinitivo (“De hacerse ha de ser ya”), que no se da en portugués.

Por último, se echan en falta más referencias a diferentes normas del español: no se menciona la existencia de “vos” como segunda persona del singular, ni las formas verbales que lo acompañan, cuando se habla de los pronombres, aunque sí se dice que en América no se usa “vosotros”.

En conclusión, y con estas pequeñas salvedades, se trata de un manual bien elaborado y muy útil como complemento de otro tipo de materiales en la clase de español para lusohablantes. Responde a la idea de que la lingüística contrastiva, y el recurso a ella como fundamento para la elaboración de materiales didácticos (no como método en sí mismo), es una buena estrategia para que los alumnos brasileños aprendan español y adquieran en poco tiempo una buena competencia lingüística.

Ana Isabel Briones  
*Instituto Cervantes de São Paulo*





**Masip, Vicente, *Fonética espanhola para brasileiros*, Recife, Sociedade Cultural Brasil – *Espanha*, 1998, 217 pp.**

Os professores e estudiosos da língua espanhola podem, finalmente, encontrar um livro dedicado a um ramo um tanto marginal da lingüística e essencial na prática didática: a fonética. Antes desta recente publicação, contávamos com as seções iniciais das gramáticas que costumam apresentar o tema de maneira reduzida, e com o livro de Quilis e Hernández<sup>1</sup> destinado aos falantes de inglês. Faltava, portanto, material que tratasse da fonética do português e do espanhol, em atenção às necessidades do público brasileiro.

A comparação com o livro de Quilis é válida se vemos que ambos traçam um paralelo entre a língua estrangeira e a língua materna do público alvo, e que ambos propõem descrever a articulação dos sons do espanhol como forma de aperfeiçoamento da pronúncia nesta língua. O livro de Quilis, no entanto, traz a parte de fonologia e exercícios que visam pôr em prática o entendimento teórico do assunto. Masip, por outro lado, coloca os problemas de pronúncia e propõem algumas soluções técnicas para os mesmos.

A presente obra nasce da experiência didática do professor Masip e resume sua tese de doutorado. O objetivo é didático e teórico. A parte teórica é completa já que o autor analisa a fonética segmental de acordo com duas tendências básicas e fundamentais da ciência atual: o estruturalismo e o gerativismo, ainda que o estruturalismo seja a orientação norteadora da obra.

---

<sup>1</sup> Quilis, Antonio; Hernández, Joseph A., 1975, *Curso de fonética y fonología españolas*, Madrid, CSIC.

A análise estruturalista se baseia principalmente nas idéias de Trubestkoy. Algumas considerações sobre o intercâmbio de conceitos entre as teorias fazem parte deste apanhado crítico acerca do desenvolvimento lingüístico do século XX. A afirmação, por exemplo, de que o estabelecimento dos traços distintivos de Jakobson por meio das características acústico-articulatórias serve mais tarde a Chomsky e Halle na criação da fonologia gerativa é uma observação inovadora (p. 17- 30). Chamar a atenção para o fato de que um postulado estabelecido no escopo de uma tendência científica —o formalismo russo— propicia o desenvolvimento de outra —a fonologia gerativa— constitui opinião perspicaz sobre a história da lingüística, e mostra a solidez da fundamentação teórica do autor (p. 17).

O fato de a análise partir do público estudantil de Recife não significa que não sirva a outra parte do alunado de outros estados. O assunto da diferença de pronúncia dos ditongos em português, por exemplo, é desenvolvido a partir da afirmação de autores de regiões sulinas (Mattoso Câmara, Bechara, Cegalla, Celso Cunha) e do estudo da fala do Nordeste (M. do Socorro Silva Aragão).

A parte supra-segmental me parece a contribuição maior que este estudo pode prestar ao professor de espanhol no Brasil. Um resumo dos principais postulados sobre entonação das escolas inglesa, americana, holandesa e espanhola é oferecido aqui. O apanhado das tendências representativas de diferentes teorias sobre a prosódia começa com a visão normativa da escola inglesa do começo do século —(Daniel Jones (1909) e Armstrong & Ward (1926)— para chegar até a postura científica da lingüística atual. Masip divide a escola britânica de acordo aos autores que consideram a entonação por sua importância gramatical e lingüística, já que por meio dela se distinguem estruturas interrogativas de afirmativas; e daqueles como Cruttenden (1986) que não vê nada de lingüístico na entonação, porque as orações são interrogativas ou declarativas por motivos gramaticais, e não entonacionais (p. 90 a 95).

A tradição norte-americana, por outro lado, seguindo a linha mestra de Bloomfield (1933), acredita na relação entre o nível segmental e supra-segmental, e postula que a entonação pode ser estudada por “morfemas e fonemas tonais”, assim como a fonologia segmental estabelece os fonemas e morfemas da língua (p. 95).

Pike (1945) considera que o significado da entonação se sobrepõe ao significado das palavras, apresentando assim uma criativa teoria que postula a entonação como um “matiz de significado” (*shade of meaning*) que reflete a atitude do falante (p. 96).

Outra vez, o autor traz a consideração sobre a escola gerativa como ampliação sobre o estudo da entonação. Apesar de *The Sound Pattern of English*, de Chomsky & Halle (1968) introdutor da fonologia gerativa, não tratar questões supra-segmentais, o autor demonstra que o gerativismo segue processo inverso ao estruturalismo por ver na entonação seu conteúdo gerador. A fonologia clássica opera segundo a gradação *fonema - morfema - palavra - sintaxe - oração*, enquanto a fonologia gerativa segue o processo inverso porque parte da *oração*, passa à *estrutura sintática* com suas regras de dependência que geram *acentos*, passa à *forma lógica*, e à *forma fonológica* concreta do discurso (p. 98). A forma fonológica depende, portanto, da estrutura sintática em que o acento é determinado.

A apresentação de postulados da escola holandesa neste livro se deve ao fato de que teóricos espanhóis como Navarro-Tomás devem a ela alguns de seus princípios básicos: a relação entre a música e a fala humana. Vários teóricos anteriores —Nebrija, Humboldt,

Rousseau— já haviam associado o canto à fala. Para Navarro-Tomás, a entonação atinge uma oitava na conversação ordinária - de um mi ao sol da oitava seguinte— deznotas; e chega a atingir duas oitavas na pronúncia declamatória e enfática —de um ré a ré duas oitavas acima— 15 notas (p. 102).

O estudo de juntura é a parte mais útil deste trabalho para o professor de espanhol que tem o português brasileiro como sua língua materna. A determinação da diferença entre a pronúncia de ditongos por brasileiros e espanhóis, e a comparação dos fenômenos de juntura nas duas línguas formam o capítulo mais interessante desta tese.

Masip se vale do estudo de Mattoso Câmara sobre os fenômenos de juntura entre morfemas para fazer uma importante observação sobre um dos problemas mais graves que afetam o estudante brasileiro. Mattoso Câmara estuda as junturas do português, e Masip as compara com o espanhol para afirmar que o espanhol é uma língua que se presta mais que o português aos fenômenos de juntura morfemática. Baseado na declaração de que o português não se presta a unir palavras terminadas por [n], [r], [l] a palavras iniciadas por vogais faz com que a pronúncia brasileira de espanhol se caracterize pela separação “en - el - avión”, onde há juntura “enla vión”; ou “quién - eres” frente a “quiere nes”.

Masip faz uma seleção de algumas expressões com juntura, explica as causas pelas quais os brasileiros sentem dificuldades em pronunciá-las adequadamente, e apresenta soluções de adequação (p. 108 - 125). Esta é a parte mais inovadora deste trabalho porque há poucos estudos contrastivos das diferenças fonéticas em juntura de morfema que comparem português e espanhol. Além de inovador, este capítulo oferece instrumental prático ao professor de espanhol (p. 108 a 128).

Depois Masip passa à parte teórica de entonação, com exemplos em português e espanhol em que a entonação se mostra como o elemento de distinção de enunciado —“Chove?”/ “Chove?”—, ou como elemento de função delimitadora de cada unidade melódica: “João pergunta quem vem” / “João pergunta: quem vem?” / “João: Pergunta quem vem.”(p. 134). Masip agrega que a entonação se relaciona aos morfemas flexivos verbais, sendo a descendente característica do modo indicativo, e ascendente do modo subjuntivo (p. 140) .

A duração da vogal tônica e os ditongos espanhóis pronunciados como hiatos são algumas das diferenças entre as duas línguas. Na parte final, o autor retoma todas as conclusões anteriores em exemplos práticos em que salienta as pronúncias carioca e pernambucana do português do Brasil.(p. 143-162). Um glossário é anexado ao final, com lista de termos fonéticos definidos por diferentes teóricos do assunto (p. 186 - 191).

A leitura desta obra só deixa a desejar por alguns deslizes de tradução e revisão que nos fazem preferir que ela fosse editada diretamente em espanhol. Apêndice acompanha a obra. Trata-se da parte prática desta abordagem teórica: um arsenal de propostas de exercícios orais, seguido de fita cassete com a pronúncia espanhola dos problemas focalizados em *Gente pronuncia bien* - Curso de pronunciación española para brasileños. Barcelona, Difusión; Recife, Sociedade Cultural Brasil-Espanha, 1998.

Luizete Guimarães Barros  
Departamento de Língua e Literatura Estrangeira – DLLE  
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC



**Pereira, Helena B. C. y Signer, Rena, *Dicionário Michaelis: espanhol-português/português-espanhol*, São Paulo, Companhia Melhoramentos/Publifolha, 1998.**

Sabemos que no es tarea fácil redactar un lexicón, cualquiera sea su naturaleza. Sin embargo, dado que una obra de este tipo es una obra de consulta y referencia “par excellence” es que se nos hace difícil no comentarla. Justamente por eso: “consulta”, en este caso, implica “confianza”. Ya por esto, un catálogo de voces, en cualquiera de sus modalidades, debe ser un instrumento de autoridad. El lector debe poder confiar en él. Lamentablemente, la obra que comentaremos a continuación no nos brinda completamente tal sensación.

El diccionario bilingüe de Helena Pereira y Rena Signer (P. y S.) atiende, según parece, al léxico fundamental del portugués y del español. Ya que falta una referencia a los criterios que subyacen al levantamiento léxico (la macroestructura), sólo se podría elocubrar sobre el respecto. Naturalmente, al tratarse de una obra “de bolsillo” (por el formato), resulta disculpable que no haya explicitaciones sobre cualquier criterio de selección del material léxico. En lugar de ello, se nos introduce inmediatamente en aquello que se conoce como microestructura. La explicitación de estas coordenadas microestructurales (que se hace para el lector/consultor del portugués —VII-XIV— y del español —XV-XXI—) abarca los siguientes aspectos: a) Lematización, que contempla división silábica y disposición morfológica en aquellas lexías con flexión nominal. Interesante y positivo nos parece el incluir la división silábica, asunto que no deja de dar “dolores de cabeza” en cualquier lengua (habiendo incluso lazos genéticos entre ellas. Piénsese, por ejemplo,

cómo nuestra percepción ingenua de la lengua reaccionaría a la hora de tener que separar, como lusohablante, una palabra como esp. *deshidratat* o, en nuestra condición de hablante del español, hacer otro tanto con una palabra como port. *cachorro* (XVII). b) Transcripción fonética. P. y S. optaron sabiamente por simplificar algunos símbolos de AFI, cosa que nos parece también positiva. Sin embargo, no entendemos cómo P. y S. pueden asegurar que /x/ (caracterizada por Alarcos (1969-196), como una “velar, fricativa, sorda, oral” (§ 114)) pueda compararse con /h/ (unidad fonológica característica, entre otras, de las lenguas germánicas) “devido à proximidade deste som [i.e. /x/] com o /h/ da língua inglesa” (VII). Nos parece que tal formulación es más que lamentable, puesto que no hace justicia a la realidad idiomática hispánica (Morales/Lagos 1984, para más detalles sobre el fonema /x/). Es verdad que en el español, diatópicamente, es posible encontrar zonas de aspiración (Lincoln Canfield, 1988: 24; también Catalán, 1989: 138), pero “stricto sensu” se trata de dos fenómenos diferentes. Si tal decisión se debió al espíritu de querer ayudar al lector, perfectamente se podría describir su articulación con palabra simples, recurso bastante usual en diccionarios bilingües (por ejemplo, Walewski, 1996). Tal recurso sólo se usa muy parcialmente (X-XI). En este mismo contexto, si cada representación gráfica (o grafemática) corresponde a un fonema, no entendemos por qué se usó la notación [:], que según P. y S., tiene como objetivo “manter os dois sons [i.e. /n/ y /h/] distintos” (VII). Tanto o más perplejos quedamos con la tercera decisión tomada en materias de orden fonético. De una parte, P. y S. reconocen las posibilidades de lo que ella llama de “pronuncia facultativa” (VII y IX), que no es otra cosa que respetar ciertas realizaciones más o menos estables dentro del sistema español (normas). Así es como se faculta la reducción de vocales dobles, como en *cooperativas*, cuestión que no merece reproche alguno. Sin embargo, nos preguntamos lo siguiente: si se atendió a fenómenos así, por qué es que P. y S. ignoran por completo la desfonologización de /θ/, fenómeno de amplísima extensión en América (seseo)? ¿Por qué es que también silencia el fenómeno del yeísmo, no obstante que es igualmente característico de vastas áreas del español (Catalán, 1989: 141). A la hora de tomar decisiones de “pronuncia facultativa” estos dos hechos nos parecen mucho más relevantes que la reducción vocálica (para una visión sintética de estos fenómenos nunca está demás consultar Malmberg (1974: 119 y ss.). Curiosamente, se hace referencia al ceceo/seseo y yeísmo, sólo que con informaciones erradas. Así, en (XI) se habla de “seseo”, pero caracterizándolo como correspondiente al inglés <th>; o sea, de lo que aquí se está hablando realmente es de “ceceo”. Con todas estas afirmaciones, por qué, entonces, no entregar también las variantes correspondientes? Una observación más: en portugués, el fonema /θ/ y su transcripción no son de dominio generalizado. Sin embargo, P. y S. optaron por su inclusión. Por qué no actuó con el mismo criterio en el caso de /x/, evitándose así la referencia a /h/?

Para terminar con este acápite nos gustaría hacer una corrección. En la Nota Introdutoria destinada al lector/consultor del español (XV) se utiliza la expresión *pronuncia* (sub. aparte 2. “La transcripción fonética”). Debe trocarse inevitablemente por *pronunciación* o alguna expresión análoga. *Pronuncia* nada tiene que ver con hábitos articulatorios, sino que con “hacer público una autoridad jurídica sus dictámenes”.

Pasemos ahora rápida revista al tratamiento de los artículos léxicos. Primeramente, en la parte “Espanhol-Português” nos gustaría hacer algunas observaciones. S.v. *abajeño* aparece la imputación de uso “AL” [=América Latina], afirmación bastante dudosa. Esa es la marca diatópica que aparece en el DRAE de 1992, sin embargo, y sin quitarle el mérito al lexicón de la Academia, cada imputación de uso debe ser cuidadosamente chequeada p.#j., las imputaciones de uso para la misma lexía Morínigo, (1996). Otro tanto puede decirse de la marca diatópica, *abanico*. Como es de público conocimiento, la imputación de uso en nuestra lexicografía muchas veces se confunde con su etimología, de tal manera que el panorama en esta cuestión es todavía (lamentablemente) bastante confuso (para el caso específico del DRAE v. Ferreccio, 1978; v. también el (ya clásico) trabajo de Haensch, 1987). Por esta razón recomendamos que tales imputaciones diatópicas se ofrezcan sólo cuando exista cierta certeza. S.v. *abogado*, la acepción “magistrado” debe suprimirse, puesto que no constituye una equivalencia de la lexía española. De otra parte, la valencia de *abogar* está errada (para problemas en este verbo, v. Moliner, 1997). S.v. *abuelo* agregar “Fig.” delante de la acepción “ancião”. S.v. *acabóse* habría que explicitar mejor la colocación y la cuestión pragmática en esta lexía. De una parte, la forma sintagmática señalada (*ser el ~*) aparece como una variante de uso, cuando en realidad se trata de la única colocación posible para el lema; de igual forma, sería conveniente hacer una mínima alusión a las “condiciones de uso” (factor pragmático), en virtud del carácter fuertemente marcado de la expresión.

Nuestras reflexiones precedentes sobre decisiones macroestructurales nos llevan a preguntarnos con qué criterio se incluyó una palabra como *macarse*, cuando en el DRAE aparece como “poco usada”. De otra parte, la forma correcta del lema *microcosmo* es *microcosmos* (cfr. DRAE). El singular se usa cuando este helenismo aparece como forma prefija (v. detalles en Seco, 1988). La lexía *maciso* (1ª acepción), por otro lado, aparece caracterizada morfológicamente (definición gramatical) como “adj + sm”. Esta información morfológica fue extraída probablemente de DRAE 1992, s.v.; sin embargo, *maciso* como “sm” es de poco uso (v. referencia en Moliner, 1997). Por lo mismo, sería mejor que la marca morfológica “sm” apareciera delante de la acepción “cadena de montanhas”. S.v. *vaca* hay que agregar “Coloc. *Hacer una ~*”. Sólo así cobra sentido la ac. “vaquinha, dinheiro arrecadado entre diversas pessoas”. La última acepción “mulher imbecil, idiota” no la hemos podido documentar en español. ¿tendrá alguna marca diatópica? En este mismo contexto, tampoco hemos podido documentar en español la forma sintagmática *andar en vacilaciones* (s.v. *vacilación*). S.v. *veleidad*, la ac. “fantasia” no encuentra correspondencia con el español (curiosamente, en la parte “Português/Espanhol”, y donde debería estar, no figura (cfr. s.v. *veleidade*)).

Preocupémonos ahora brevemente de la contraparte “Português/Espanhol”. Revisaremos algún material de las letras “B”, “N” y “T”. S.v. *bacará* no entendemos muy bien qué objetivo pueda tener incluir la variante *bacarrá*, puesto que hasta el DRAE remite a *bacará*. S.v. *baile* la forma sintagmática *baile popular* tiene como equivalencia “joropo”, lo que es un grave error por dos razones. Intensionalmente, se trata de dos lexemas cuyas estructuras sememáticas tienen como única relación la de hiperónimo/hipónimo (para la importancia de aspectos teóricos en la definición intensional: Baldinger 1977; también

Bußmann 1990). De otra parte, hay un error estratégico lamentable, ya que tal equivalencia, si es que ésta fuera adecuada, sólo tendría sentido para su uso en el espacio geográfico venezolano “y de zonas vecinas”, como aparece en el DRAE (sin que sepamos cuáles zonas sean las imputadas). En un diccionario de esta naturaleza, sin embargo, las matizaciones léxicas (equivalencias) en la lengua de destino deben ajustarse al máximo, a un “spanish standard average”. S.v. *bombardear* la acepción “torpedear” debe ir precedida de “Fig.”, puesto que la acepción recta del equivalente español (y del portugués también) tiene una significación diferente. S.v. *nau* debe cambiarse el orden de las equivalencias. Efectivamente, existe un español *nao*, pero se trata de una forma literaria, y un tanto arcaizante en nuestra opinión, por lo que en orden de uso deberían figurar primeramente “nave” y “embarcación”. Por otra parte, el portugués *nau*, a lo que parece, continúa vigente sólo cuando refiere a las naves de la época del Descubrimiento, de tal manera que nos preguntamos en qué medida tal lexía (y sus significaciones) son efectivamente de uso frecuente al seno de la comunidad lusohablante (cfr. las marcas de uso en Aurélio 1999 por otra parte, sin embargo, reconocemos la ausencia de cualquier información de esta naturaleza en Michaelis, 1998, s.v. o en Fernandes/Luft/Guimarães 1998). Son justamente estas discrepancias las que todo(a) lexicógrafo(a) debe tener en cuenta a la hora de tomar decisiones macro y microestructurales. S.v. *ninfomaniaca* se ofrece la equivalencia “tortillera”. Por un lado, tal equivalencia está errada, puesto que *tortillera* significa “lesbiana”. Por otra parte, esta (falsa) equivalencia debería ir precedida de la marca “Lenguaje popular” o, a lo menos, “Lenguaje coloquial” (curiosamente, para la parte “Português/Espanhol” la primera de estas marcas, así como otras, no figura en la lista de Abreviaturas correspondientes (XXI)). S.v. *noticiar* creemos que la equivalencia “decir” no se ajusta al significado del portugués (figura, sin embargo, en Martínez Almoyna, 1988). S.v. *tanque* falta la equivalencia *tanque* (“vehículo blindado de combate que se desplaza con llantas o por un sistema de cadena sin fin”). S.v. *teimar* la equivalencia “fregar” debe mudar de lugar, ya que este lexema en la acepción. “molestar” es coloquial. Como se sabe, en la disposición monemática o sememática al interior de un artículo léxico la acepción recta precede a la(s) figurada(s) (a no ser, claro está, que el diccionario esté concebido sobre el principio de “language in use” (criterios léxicos-estadísticos), como en Sinclair 1995, lo que no parece ser el principio ordenador en este caso concreto. Pero aún así, quedaría por saber si acaso *fregar* efectivamente ocupa la primera posición). Por otra parte, existen indicios que permitirían conferir, tentativamente, la marca “AL” a *fregar* “molestar” (cfr. Morínigo, 1996; Gómez da Silva, 1995, también Fontanillo Riesco, 1995).

Después de esta rápida revisión “a vuelo de pájaro”, deseamos dejar bien en claro que no es nuestra intención descalificar de plano el trabajo de P. y S.. Todos quienes se dedican al estudio y codificación del vocabulario de una o más lenguas saben perfectamente lo difícil e inherentemente “minado” que es el campo de la lexicografía. A lo anterior hay que agregar que cualquier levantamiento léxico que considere el llamado Español de América (lo que en la práctica es un hecho inevitable dada la cantidad de hablantes a este lado del océano, entre otros factores) estará casi siempre condenado a opiniones discrepantes, debido a la compleja realidad que tal modalidad idiomática encierra (recordemos, sólo a manera de ejemplo, las sabias palabras de Rona (1969) quien sostenía que “no está probada la

existencia de un español americano”. Más de veinte años después, Lipski (1996) recurrirá rigurosamente a criterios geográficos —no necesariamente coincidentes con criterios lingüísticamente inmanentes— para referirse al mismo tema. Esto nos puede dar una idea de la dificultad que encierra “o dito” Español de América). Por otra parte, un lexicón como el de P. y S. sirve justamente como una suerte de experimento catalizador que nos permite reflexionar críticamente sobre el estado actual de la cuestión (tanto en el plano de la lengua-objeto como en el plano de la segunda metalengua (metodología de la lingüística).

La única crítica que nos atrevemos a hacerle directamente a P. y S. es la de haber desatendido los parámetros macro y microestructurales pertinentes a este tipo de diccionarios. Una formulación más precisa, cuidadosa y coherente podría haber evitado, en parte, varios desaciertos.

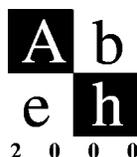
En síntesis, recomendamos, con cautela, este diccionario en tanto cuanto un “primer acercamiento” al léxico del español (y del portugués también). Hacemos votos para que P. y S. tengan la oportunidad de someter su trabajo a una “kritische Überarbeitung” [reformulación crítica] que devenga en una (nueva) edición lo suficientemente reformada para que así este lexicón se convierta en un “vademecum” de los estudiosos del español aquí en Brasil.

## Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio, 1969, *Fonología española*, Madrid, Gredos.
- Baldinger, Kurt, 1977, *Teoría semántica: hacia una semántica moderna*, Ediciones Alcalá, Madrid.
- Bußmann, Hadumod, 1990, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- Catalán, Diego, 1989, «El español canario. Entre Europa y América», en *El español: orígenes de su diversidad*, Madrid, Paraninfo, pp.127-144.
- Real Academia Española, 1992, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Fernandes, Francisco; Luft, Celso Pedro y Marques Guimarães, F, 1998, *Dicionário brasileiro Globo*, São Paulo, Globo.
- Ferreccio Podestá, Mario, 1978, *El diccionario académico de americanismos: pautas para un examen integral del Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.
- Fontanillo, Enrique y Riesco, María Isabel, *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Barcelona, Plaza & Janes Editores.
- Gómez da Silva, Guido, 1995, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Haensch, Günther, 1987, “La lexicografía hispanoamericana entre la teoría y la práctica”, en Humberto López Morales y María Vaquero (eds.), *Actas del I Congreso Internacional sobre el español de América*, San Juan de Puerto Rico, pp. 555-577.

- Canfield, D. Lincoln, 1988, *El español de América: fonética*, Barcelona, Crítica.
- Lipski, John M., 1996, *El español de América*, Madrid, Cátedra.
- Malmberg, Bertil, 1974, *La América hispanohablante: unidad y diferenciación del castellano*, Madrid, Istmo.
- Martínez Almoyna, Julio, 1988, *Dicionário Editora português/espanhol*, Porto, Porto Editora.
- Michaelis, 1998, *Moderno dicionário da língua portuguesa*, São Paulo, Companhia Melhoramentos.
- Moliner, María, 1997, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Morales Pettorino, Félix y Lagos Altamirano, Daniel, 1984, *Manual de fonología española*, Valparaíso, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso.
- Morínigo, Marcos A., 1996, *Diccionario del español de América*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- Rona, V. de P., 1969: «¿Qué es un americanismo?», en *El Simposio de México* (Actas, informes y comunicaciones del PILEI), México D.F., UNAM, pp. 135-148.
- Seco, Manuel, 1988, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Sinclair, John (ed.), 1995, *Collins Cobuild English dictionary*, London, Harpers Collins Publishers.
- Walewski, Stanislaw, 1996, *Langenscheidts Eurowörterbuch Polnisch: Polnisch/Deutsch-Deutsch/Polnisch*, Berlin/München/Wien, Langenscheidt.

Félix Bagueño Miranda



## NOTAS







MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
CULTURA Y DEPORTE

CONSEJERÍA  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA EN BRAZIL

Embajada de España  
Consejería de Educación y Ciencia  
SEI - Av. das Nações Q. 8 Lote 44  
70421-900 Brasília DF

Tel: (61) 244-9365 Fax: (61) 244 9382

[www.consejo-de-espana.org.br](http://www.consejo-de-espana.org.br)  
[embra@tba.com.br](mailto:embra@tba.com.br)

more to por

THE AUSTRALIAN CONSULATE IN BRASÍLIA

Sq. Quadra 38 - lot: 2356

705 - 0400 - Brasília DF

Tel: (61) 344-3738 Fax: (61) 344 2351

[www.theaustrali.com.br](http://www.theaustrali.com.br)



