

# Anuario brasileiro de estudos hispánicos

IV

**A** **b**  
**e** **h**  
1 9 9 4

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**

Anuario brasileiro de estudios hispánicos.  
Brasília. DF: Consejería de Educación de la  
Embajada de España, 1994.

1. Espanhol - Estudo e ensino - Brasileiros
2. Literatura espanhola - Colctâneas
3. Literatura espanhola - História e crítica.

**ISBN: 85-85709-03-0**

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

**Edita:**

Embajada de España en Brasil.  
Consejería de Educación.  
Asesoría Lingüística.  
Av. das Nações, 44 - SES - CEP: 70429  
Brasília - DF. tel.: (061) 244-2121

**Produção Editorial:**

Novos Livros Editora Ltda.  
Fone: (011) 852-8139  
São Paulo - Brasil.

**CONSEJO EDITORIAL**

**CONSEJO DE DIRECCIÓN**

**PRESIDENTE**

CARLOS BLASCO VILLA

Embajador de España en Brasil

**VOCALES**

VICTOR LUIS FAGILDE GONZÁLES

Cónsul General de España en Río de Janeiro

EDUARDO DE LAIGLESIA Y ROSAL

Cónsul General de España en São Paulo

IÑIGO DE PALACIO ESPAÑA

Cónsul General de España en Porto Alegre

PILAR GARCIA MANZANÁREZ

Viccecónsul de España en Salvador

JORGE DOMEcq FERNÁNDEZ DE BOBADILLA

Consejero Cultural de la Embajada de España

JOAQUÍN SUMMERS GÁMEZ

Consejero de Educación de la Embajada de España

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

**DIRECTOR**

JUAN MANUEL OLIVER CABAÑES

Consejería de Educación

**SECRETARIO DE REDACCIÓN**

MIGUEL ÁNGEL VALMASEDA REGUEIRO

Consejería de Educación

**VOCALES**

Antônio R. Esteves

UNESP- Univ. de São Paulo

Mario M. González

USP- Univ. de São Paulo

Ana Maria de Oliveira

UFBA- Univ. Fed. Bahia-Salvador

María de los Ángeles Sanz Juez

Consejería de Educación

Ana L. Esteves dos Santos Costa

UFMG- Univ. Fed. de Minas Gerais

Silvia Cárcamo de Arcuri

UFRJ- Univ. Fed. de Rio de Janeiro

Rafael Fernández Díaz

Consejería de Educación

Isabel Gretel Eres Fernández

APEESP- As. Prof. de Español de S. Paulo

Mario García-Guillén

Facultad Ibero-Americana de S. Paulo

Montserrat Dejuán Espinet

Consejería de Educación

Purificación Reja Balboa

Consejería de Educación

Helena Ferreira

APEERJ - As. Prof. de Español de R. Janeiro

María Covadonga Balbás Torres

Consejería de Educación

Pedro Cancio da Silva

UFGS- Univ. de Rio Grande do Sul

## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos serán enviados a la Consejería de educación de la Embajada de España (Av. Jorge João, 905 - Morumbi - 05618-001 - São Paulo - Brasil). Deben ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otro lugar. Pueden estar escritos en español o portugués.

Debe indicarse el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), la dirección, el teléfono, la situación académica y el nombre de la institución a la que pertenece. Asimismo figurará la fecha de envío.

Los originales se presentarán mecanografiados por una sola cara. Cada hoja tendrá como máximo 30 líneas, con una anchura de caja de 60 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de 4 cm. para poner las correcciones. Los trabajos no podrán superar las 30 páginas. La extensión de las reseñas será de un máximo de 5 páginas. Las páginas se numerarán correlativamente.

Se presentarán los originales por duplicado, acompañado de un resumen, en español o en portugués, de un máximo de 5 líneas de extensión que debe contener las referencias temáticas claves. Este resumen se publicará al final del artículo.

Se ruega enviar los originales acompañados del correspondiente disquete. Los cuadros, mapas, gráficos... deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Conviene que las fotografías sean de la mejor calidad posible. Todos estos materiales irán numerados, con breve pie que los identifique. También debe indicarse de forma aproximada dónde hay que colocarlos.

Las citas bibliográficas se atenderán a las normas internacionales. Es importante que no falte ningún dato esencial.

La publicación de artículos en el Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos no será remunerada. Los derechos de edición pertenecen a la Consejería de Educación y se requiere su permiso para cualquier reproducción.

Se entregarán gratuitamente a los autores 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca.

El Consejo de redacción decidirá si los trabajos son aceptables o no, así como el volumen en que van a publicarse.

El Consejo de redacción no devolverá los originales ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

El Consejo de redacción

A b  
e h

1 9 9 4

## ÍNDICE DE MATERIAS

<b>ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS</b> _____	9
<b>El gerundio en español y portugués: estudio contrastivo y aplicaciones pedagógicas</b> , Balbina Lorenzo Hoyos y Rafael Eugenio Hoyos-Andrade _____	11-20
<b>La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo</b> , J.M. Lope Blanch _____	21-32
<b>“Algunas notas a propósito de la obra lingüística de Eduardo Benot”</b> , Alberto Miranda _____	33-50
<b>Dificultades que presenta o aluno brasileiro ao falar a língua espanhola</b> , Ester Myriam Rojas Osorio _____	51-61
<b>Reflexiones sobre la enseñanza del español en Rio Grande do Sul</b> , Terumi Koto Bonnet Villalba _____	63-70
<b>Literatura e tradução literária: Alguns pontos de inter-relação</b> , Adriana Silvina Pagano _____	71-84
<b>Produção de sons consonantais espanhóis como língua estrangeira por estudantes cariocas</b> , Leticia Rebollo y Albert Stuckenbruck _____	85-106
<b>ESTUDIOS LITERARIOS</b> _____	107
<b>Tempo espanhol</b> , Raul Henriques Maimone _____	109-130
<b>“A Dulcinéia encantada” de Auerbach e o “Dom Quixote” de Cervantes</b> , Maria Augusta da Costa Vieira _____	131-140
<b>Memoria del desco y desco de memoria en la muerte de Artemio Cruz</b> , Maria Aparecida da Silva _____	141-155
<b>O romancero, o canto que vem de longe, e a moral cristã</b> , Maria del Rosário Suárez Albán _____	157-162
<b>Alfonso Reyes en el Brasil a través de su correspondencia con Genaro Estrada</b> , Serge I. Zaitzeff _____	163-173
<b>A pátria maior dos americanos Ramos e Rulfo</b> , Heloísa Prata e Prazeres _____	175-181
<b>Andrés Bello: estilo e idéias</b> , Claudia Impellizzeri Luna Ferreira _____	183-188
<b>Dois leitores da “Gauchesca”</b> : J.L. Borges e Simões Lopes Neto, Tania Franco Carvalhal _____	189-198
<b>Lazarillo de nuevo castigado</b> , Mario M. González _____	199-207
<b>La dialéctica de la moral en las divinas palabras (de Ramon del Valle-Inclan)</b> , Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão _____	209-222
<b>Desamparo e catarse nos contos de Mario Arregui</b> , Léa Masina _____	223-236
<b>Las Novedades: El periódico y sus novelas de folletín (1855-1862)</b> , Sylvie Baulo _____	237-253

<b>HISTORIA Y CULTURA</b>	255
<b>Dos cartas inéditas</b>	257
<b>El vallenato: un ritmo típicamente colombiano,</b> Ana Cristina Fernández	259-269
<b>Uma avaliação da evolução da cidadania na América Latina: os custos sociais e políticos do estado neo-liberal,</b> Marcello Baquero	271-282
<b>Los años 60 en Argentina y la desacralización de la cultura,</b> Silvia I. Cárcamo	283-290
<b>De los nombres del español y de América,</b> José Cerezo Retamero	291-300
<b>La ficción latinoamericana de los años 60 y la cuestión de la identidad cultural,</b> Eduardo F. Coutinho	301-309
<b>Vellido Dolfos ¿ Traidor o héroe enamorado? ,</b> José Luis Martín	311-318
<b>ESPEJO IBEROAMERICANO</b>	319
<b>Três poetas uruguais contemporâneas,</b> Seleção e Tradução de Antônio R. Esteves	320-331
<b>Dos poemas de João Cabral de Melo Neto,</b> Traducción de Miguel Ángel Valmaseda Regueiro	334-337
<b>HISPANISMO EN BRASIL</b>	339
<b>Resenha de livros,</b> <b>Livro das Bestas - Lúlio Raimundo</b>	341-343
<b>A saga do anti-herói, González Mario Miguel, por Andréa Pontc</b>	345-346
<b>Concursos de "Libre-Docencia":</b>	347
<b>Tesis doctorales defendidas</b>	347
<b>Tesinas de maestría defendidas</b>	347
<b>Líneas de investigación y proyectos</b>	347
<b>Cursos de posgraduación</b>	348
<b>Cursos de especialización</b>	349
<b>Cursos de extensión</b>	349
<b>Otros cursos</b>	350
<b>Concursos</b>	351
<b>Certámenes</b>	352
<b>Publicaciones</b>	352
<b>Congresos</b>	353
<b>Varia</b>	355-357
<b>Asesoría lingüística de la Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil</b>	359-363
<b>ÍNDICE DE AUTORES</b>	365-366

# ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

**A** **b**  
**e** **h**  
1 9 9 4

# EL GERUNDIO EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS: ESTUDIO CONTRASTIVO Y APLICACIONES PEDAGÓGICAS

Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos y  
Rafael Eugenio Hoyos-Andrade<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

En una Gramática Contrastiva del español y del portugués, lenguas hermanas, cabe sin duda - en el capítulo reservado al verbo - un lugar importante al estudio del llamado **gerundio**. Este derivado verbal ofrece un gran interés, dadas su variada utilización en ambas lenguas, las ambigüedades a que se presta - cuando no se emplea adecuadamente-, y las lagunas, vacilaciones e interpretaciones diferentes y hasta contradictorias que se encuentran en los gramáticos de una y otra lengua que se ocupan del asunto.

Creemos que las siguientes palabras del eminente filólogo colombiano Rufino José Cuervo, a propósito del gerundio castellano, son también válidas para el gerundio portugués y confirman la ambigüedad de este derivado verbal:

“ Aparece, pues, que el gerundio tiene hoy un carácter muy impreciso, pues si en algunos casos semeja adverbio por su íntima conexión con el verbo y por su significado de modo, manera, etc., en otros va tan unido al sustantivo denotando una acción de éste y corresponde tan exactamente al participio activo de otras lenguas, que creo no se le pueda negar el nombre de tal. Añádase a esto que a veces es puro adverbio como en “ Viene la muerte tan callando” y a veces puro adjetivo” como en “ Un caldero de agua hirviendo”, y que combinado con en, aunque originariamente es sustantivo, tiende a asimilarse al participio, como si no existiera tal partícula. De modo que si en el infinitivo vimos un sustantivo que gradualmente se trueca en verbo, aquí vemos la metamorfosis todavía más complicada de un participio que se sustantiva para ser nombre de acción, sustantivado toma fuerza adverbial, mediante la desinencia ablativa, por su contacto con el verbo resucita a significar acción verbal, hasta volver a su oficio de participio y entrar en los confines del adjetivo”. (Nota n° 72 de CUERVO en: BELLO, Andrés y CUERVO, R.J. Gramática de la lengua castellana, Buenos Aires: Sopena, 1964, p. 459).

---

1. Profesores de la Facultad de Ciencias e Letras de Assis - UNESP

## 2. ORIGEN DEL GERUNDIO HISPANO-PORTUGUÉS

Nuestro gerundio hispano-portugués o sea el derivado verbal terminado en - ANDO y IENDO en español, y en - ANDO, - ENDO, - INDO (y hasta en - ONDO, en el gerundio de "pôr" y de sus compuestos) en portugués, procede, por su forma, del ablativo del gerundio latino, pero por su uso constituye la confluencia de ese gerundio con algunos empleos del participio activo del presente latino terminado en - ANS (- ANTIS), - (-ENTIS), - IENS (-IENTIS). Dice Miguel Antonio CARO en su *Tratado del PARTICIPIO*:

*"Amado latino y amado castellano, son uno en su origen, idénticos en la forma, pero muy distintos por su carácter y uso"* (p. 27).

Según explica CUERVO, en la nota antes transcrita, ya en latín el gerundio ablativo alternaba con el participio del presente: "Cornelius, simulando/simulans curam belli, fratrem collegasque ejus tuebatur" (O.c., p. 456 y sgts.). No es pues extraño que en las lenguas románicas se haya producido la fusión de las dos formas: en francés se conservó únicamente el participio presente, mientras que en español y portugués el gerundio fue la forma que prevaleció, quedando el participio relegado a algunas formas nominalizadas como PACIENTE, ESTUDIANTE/ESTUDANTE, AMANTE que funcionan como sustantivo y/o adjetivos y a algunos casos excepcionales de frases hechas, como en port. "temente a Deus", o en port. y esp. "não obstante isso" / "no obstante eso", que conservan el valor participial (PEREIRA, p. 354).

## 3. NATURALEZA Y FUNCIONES DEL LLAMADO GERUNDIO EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

Pero, ¿qué viene a ser la forma AMANDO<sup>2</sup> en una y otra lengua? ¿Un sustantivo verbal, un adjetivo verbal o un adverbio? El eminente gramático venezolano Andrés BELLO, en el cap. XX de su *Gramática de la Lengua Castellana* enseña que el

<sup>2</sup> En este estudio no llevamos en consideración el gerundio compuesto o perfecto: esp. habiendo amado; port. havendo/tendo amado.

gerundio es un derivado verbal con función adverbial, negándole el valor de participio presente. A su vez, el polígrafo colombiano Miguel Antonio CARO pretende demostrar justamente lo contrario, o sea, que el gerundio es fundamentalmente un participio y sólo, en segundo plano, un adverbio. Con relación a este punto CARO recibe el apoyo de Rufino José CUERVO, en las notas que éste último redactó para la Gramática de la Lengua Castellana de Andrés BELLO; efectivamente, en la nota 72 presenta un resumen de las enseñanzas de CARO afirmando: "Nuestra forma verbal amando ejerce como principal y más general oficio, el de participio activo" (BELLO y CUERVO, 1964, p. 459). La REAL ACADEMIA ESPAÑOLA reconoce el doble valor adverbial y participial del gerundio, sin entrar en polémicas (Esbozo..., p. 492, S 3.16.10).

Esa misma naturaleza adverbial y participial del gerundio es reconocida, para el portugués, por lingüistas (MATTOSO CÂMARA, p. 17) y gramáticos (PEREIRA, p. 356, Mendes de ALMEIDA, p. 471, CEGALLA, p. 344).

### 3.1. Uso del gerundio en español

La REAL ACADEMIA ESPAÑOLA ofrece, en el mencionado *Esbozo de una nueva gramática de la Lengua Española* (p. 489 y sgts.), de forma clara y concisa, las funciones y usos del gerundio español que resumidamente reorganizamos y representamos a continuación:

1. En construcciones perifrásticas: *Estamos estudiando ruso. Iban llorando sus penas. Anda hablando mucho.*

2. En construcciones conjuntas: aquellas en las que el gerundio se refiere a algunos de los elementos del enunciado principal.

2.1. como adverbio de modo, referido directamente al núcleo verbal y generalmente pospuesto: *Los niños entraron gritando. Trabajas haciendo demasiado ruido. La amenazó mostrándole un revólver.*

2.2. Referido al sujeto del verbo principal, con valor explicativo (o sea como apuesto): *El hombre, aceptando a su prójimo, llega a ser más feliz. El maestro admirando la respuesta del estudiante, le concedió la nota máxima.*

2.3. Referido al objeto directo de verbos que significan recepción o representación, con la condición de que el gerundio denote acción, transformación y no una simple cualidad: *Vimos muchas personas huyendo de la guerra. Te imagino escribiéndome una hermosa carta.*

3. En construcciones absolutas, o sea, cuando el gerundio no determina directamente ninguno de los elementos de la oración principal. El sujeto de la oración reducida de gerundio aparece generalmente pospuesto en estos casos: *Llegando el aviso,*

*saldremos inmediatamente de esta casa. Reinando el Rey Herodes, Jesús fue crucificado.*

Fuera de algunos empleos marginales, son éstos que acabamos de mencionar, los usos y funciones más frecuentes considerados como normales (y normativos) en la lengua española.

### 3.2. Usos del gerundio en portugués

Creemos que los mismos usos que acabamos de comprobar en el español pueden, mutatis mutandis, ser atribuidos a la lengua portuguesa. Bastará con traducir los ejemplos para verificar que tales usos son también corrientes en portugués:

1. (1) *Estamos estudando russo.*
- (2) *Iam chorando as suas mágoas*
- (3) *Anda falando muito.*
- 2.1 (4) *As crianças entraram gritando.*
- (5) *Trabalhas fazendo ruido demais.*
- (6) *Ameaçou-a mostrando-lhe un revólver.*
- 2.2 (7) *O homem, aceitando o seu próximo, chega a ser mais feliz.*
- (8) *O mestre, admirando a resposta do estudante, deu-lhe a nota máxima.*
- 2.3 (9) *Vimos muitas pessoas fugindo da guerra.*
- (10) *Imagino você escrevendo-me uma linda carta.*
3. (11) *Chegando o aviso, sairemos imediatamente desta casa.*
- (12) *Reinando o Rei Herodes, Jesus foi crucificado.*

Estos usos no son, sin embargo, interpretados de la misma forma por los autores de lengua portuguesa; algunos como CEGALLA (p. 243-344) se reducen a observar que el gerundio se emplea:

- 1) en las conjugaciones perifrásticas (ver nuestros ejemplos 1 a 3);
- 2) en las oraciones reducidas adverbiales (ver ej. 4 a 8, 11 y 13);
- 3) en las oraciones reducidas equivalentes a subordinadas adjetivas (ver ej. 9 y 10).

Lo que de hecho muda son las restricciones que el uso y/o los gramáticos hacen a posibles empleos del gerundio. Veamos:

### 3.3 Restricciones al uso del gerundio en español:

Según las enseñanzas de la GRAMÁTICA DE LA REAL ACADEMIA y de diferentes gramáticos españoles e hispano-americanos, *el gerundio en español no puede ser usado:*

1. Con valor de posterioridad temporal relativamente a la acción denotada por el verbo principal, a no ser que se trate de posterioridad percibida como inmediata: *Salió de la estancia dando un fuerte portazo. \* Salió de la casa volviendo solamente al otro día.*

2. Después de preposición que no sea **en**; precedido de **en**, el gerundio adquiere un valor temporal de anterioridad inmediata: *En acabando de comer, saldré contigo.*

3. Referido a un complemento predicativo de sujeto y/o de objeto: *\* Era hombre rico poseyendo muchas haciendas. \* El presidente declaró inválidas las disposiciones tomadas, como siendo inconstitucionales.*

4. Referido al sujeto con valor restrictivo: *\* El decreto aumentando los impuestos no fue bien recibido.*

5. Referido a un objeto directo con valor de simple cualidad o estado: *\* La policía encontró un cajón conteniendo varios kilos de cocaína.*

6. Referido a complementos circunstanciales: *\* Nos fuimos por la carretera llevando a Bogotá.*

7. Referido a determinantes nominales precedidos de preposición: *\* Me dieron una bandeja de cobre pareciendo oro.*

En otros términos y resumiendo: el gerundio español nunca puede emplearse con valor de posterioridad temporal, con relación al verbo principal, ni con valor puramente adjetivo, habiendo, con todo, dos excepciones: la de los gerundios ardiendo e hirviendo que tradicionalmente se usan como adjetivos en cualquier posición: *Lo echaron en una caldera de aceite hirviendo. Dios se apareció a Moisés dentro de una zarza ardiendo.*

### 3.4 Restricciones al uso del gerundio en portugués:

Contrariamente a lo que sucede con relación a la lengua española, la mayor parte de los gramáticos portugueses y/o brasileños que pudimos consultar no censuran determinados usos del gerundio. Solamente los gramáticos más antiguos, como Eduardo Carlos PEREIRA y Napoleão Mendes de ALMEIDA, son los que establecen alguna restricción al uso del gerundio en portugués.

Críticanse algunos usos adjetivos del gerundio, por ser vistos como galicismos, o sea, como traducciones serviles del participio de presente francés. Los autores no distinguen, con todo, entre usos explicativos y restrictivos del gerundio, aún cuando consideren correcto el gerundio apositivo referido al sujeto y que, en realidad, es el gerundio usado con valor explicativo. De hecho las críticas se dirigen contra el uso del gerundio con valor restrictivo, censurando, sin entrar en explicaciones, gerundios como estos: *\* Precisamos de um auxiliar sabendo escrever a maquina, \* Comprei um livro contendo imagens, \* Este é um papelão imitando couro...* Se exceptúa la expresión

"*água fervendo*" que, sin embargo, viene desaconsejada por Napoleão Mendes de ALMEIDA ... Tampoco se preocupan esos autores de saber si los gerundios en causa se refieren al sujeto, al directo, al complemento circunstancial de la oración principal o a algún determinante nominal.

Aceptan, no obstante, gerundios que, aunque mirados con cierta reserva, por contradecir presuntas normas gramaticales, son refrendados por el uso de escritores de renombre como p.c., Eça de Queiroz, entre otros. He aquí algunos de esos gerundios que serían fácilmente rechazados por un gramático hispánico, con relación a la lengua española:

*O poeta é a própria nacionalidade incarnando um só homen.* (Gerundio referido a atributo de sujeto).

*É difícil considerar Roma um ninho balouçando-se no ramo de um ulmeiro.* (Gerundio referido a atributo de objeto).

*Com os olhos vagando por este quadro imenso a imaginação fugia...* (Gerundio referido a complemento circunstancial).

*Um tinir de espada roçando pelas armaduras...* (Gerundio referido a complemento nominal preposicionado).

*O vulto de Camões meditando...* (Idem).

*Semelhante a uma águia voando...* (Idem).

*Pare a terra gigantes ameaçando Jove...* (Gerundio referido a objeto directo no perceptivo).

#### 4. USOS REALES DEL GERUNDIO ESPAÑOL-PORTUGUÉS

Para el examen de los usos reales del gerundio, nos fundamentamos en transcripciones relativas al "Proyecto de estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica". Con relación al español utilizamos el texto de Hilda Inés OTÁLORA, "*Uso del gerundio en algunas muestras del habla bogotana*". (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1992) que, a su vez se basa en las encuestas, por ella misma compiladas, que aparecen en *El habla de la ciudad de Bogotá: materiales para su estudio* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986). Para el portugués nos servimos de tres volúmenes: dos publicados por CASTILHO y PRETI (orgs.) en 1986 y 1987, y un tercero publicado por PRETI y URBANO en 1988, todos ellos referentes al portugués culto hablado en la ciudad de São Paulo.

En el caso del español, los contextos con gerundio ya estaban seleccionados y los porcentajes calculados, en el trabajo mencionado de Hilda Inés OTÁLORA de Fernández. Para el portugués, no habiendo un estudio similar, partimos del análisis de algunas páginas de los volúmenes I, II y III de *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo* (São Paulo, Queiroz/FAPESP) a que acabamos de aludir.

Aunque el corpus español sea mucho mayor - 1078 casos contra 140 en portugués-, los porcentajes revelan una frecuencia de usos bastante semejante en las dos lenguas. Veamos:

	ESPAÑOL		PORTUGUÉS	
	Nr. de casos	%	Nr. de casos	%
PERÍFRASIS	745	69	108	77
GER.COMP.	7	0.7	2	1.4
GER. SIMP.				
F. ADVERB.	303	28.2	24	17.1
F. ADJET.	23	2.1	6	4.2
TOTALES	1.078	100%	140	100%

#### TIPOS DE PERÍFRASIS

	ESPAÑOL		PORTUGUÉS		
	Nr. de casos	%	Nr. de casos	%	
ESTAR+-NDO	530	49.1	ESTAR+-NDO	84	60
IR+NDO	126	11.7	IR+NDO	18	12
VENIR+NDO	15	1.4	VIR+NDO		
ANDAR+NDO	2	0.2	ANDAR+NDO		
LLEVAR+NDO	1	0.1	LEVAR+NDO		
SEGUIR+NDO	32	3	SEGUIR+NDO		
CONTINUAR+	4	0.4	CONTINUAR+		
ACABAR+NDO	1	0.1	ACABAR+NDO		
QUEDAR+NDO	6	0.4	FICAR+NDO	6	4.3
VIVIR+NDO	4	0.4	VIVER+NDO		
TOTALES	721	66.8%	108	77%	

En el corpus en español figuran otros 24 casos con verbo auxiliar + infinitivo + gerundio (como *poder estar estudiando*) que no ofrecen correspondencias en el corpus en portugués. Esto podría explicarse por el hecho de que el corpus hispánico es mucho más extenso o, tal vez por una riqueza lingüística mayor en el lenguaje diario, entre los hablantes cultos de lengua española...

En cuanto a la corrección de los usos constatados en el corpus en español, la investigadora OTÁROLA de Fernández comenta que los dos usos censurados por los gramáticos: a) gerundio de posterioridad y b) gerundio como adjetivo restrictivo, aparecen con una frecuencia mínima en el corpus: 23 gerundios de posterioridad (de los cuales 11 (48%) pertenecen a informantes del 1er grupo, o sea, a los más jóvenes de los tres grupos) y 30 casos de uso adjetivo con valor restrictivo (de los cuales 18 (60%) relativos, una vez más, al grupo de los más jóvenes). La autora de esa investigación termina así sus conclusiones:

“ Podría pensarse que la confusión que se presenta en manejo del gerundio nace de la ambigüedad de su significado y de la naturaleza de su funcionamiento. Sin embargo, el avance que ha logrado el empleo del gerundio con significado de posterioridad y con función de adjetivo entre los hablantes jóvenes, según lo muestran los porcentajes, nos lleva a creer que el hecho puede obedecer también al manejo espontáneo que se da hoy a la lengua, o al influjo de estructuras foráneas (p. 166).

En el corpus en portugués no se encontró ningún caso de “infracción” a las normas de sus gramáticos.

## 5. APLICACIONES PEDAGÓGICAS: DIFERENCIAS EN LOS USOS DEL GERUNDIO ENTRE LAS DOS LENGUAS CONFRONTADAS

Con relación a lo que es normal y/o normativo en las dos lenguas, encontramos las siguientes diferencias, que no se basan únicamente en el corpus utilizado, y que podrían ser tenidas en consideración por los profesores de español para estudiantes brasileños:

1) con respecto a las formas perifrásticas, la diferencia más notable consiste en la posibilidad que el portugués tiene de substituir el gerundio por la preposición a seguida de infinitivo: Está chovendo= está a chover. Esta opción no existe en español.

2) el español utiliza con relativa frecuencia el diminutivo del gerundio, como en: *Salieron calladito para no llamar la atención*. No sabemos si este empleo se da también en portugués, aunque es verosímil que exista.

3) en lo que se refiere a la colocación de los pronombres personales átonos: en las dos lenguas la norma es la enclisis cuando se trata de un gerundio simple: *Dicién-*

*doles tales cosas se marchó*. *Dizendo-lhes tais coisas foi embora*. Cuando, con todo, se trata del gerundio en formas perifrásticas, en español el pronombre va antes o después de toda la perífrasis verbal: *Estaba diciéndoles.../Les estaba diciendo cosas terribles*. En portugués va entre los dos elementos de la perífrasis, o sea, después del auxiliar y antes del gerundio: *Estava lhes dizendo coisas terríveis*; sin embargo, en el caso de atracción pronominal (por la presencia de conjunción subordinativa, de un adverbio o de negación) el pronombre figura antes del auxiliar: *Não lhes estava dizendo coisas terríveis*.

4) precedido de la preposición **en**, el español mantiene la enclisis: *En diciéndoles tales cosas se marchó*. El portugués, en cambio, exige la proclisis: *Em lhes dizendo tais coisas, foi embora*.

5) en cuanto a las normas de los gramáticos relativas al uso de las formas en -NDO, es obvio -por lo que hasta ahora vimos- que la lengua portuguesa se mueve con mayor libertad aceptando construcciones inspiradas en traducciones del francés o del inglés que la lengua española acepta con menos facilidad, gracias a la vigilancia atenta de las Academias de la Lengua Española existentes en España y en diversos países hispanoamericanos. Este fenómeno no se limita al gerundio, sino que queda patente también en el léxico: la invasión de términos de origen francés e inglés es mayor en el mundo luso-brasileño que en el mundo hispánico. Sobre si este comportamiento constituye una riqueza, no nos corresponde a nosotros pronunciarnos: el lingüista observa, registra, describe, absteniéndose de juicios de naturaleza ética, política o cultural. Les toca a otros esta tarea.

Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos  
Rafael Eugenio Hoyos - Andrade  
Universidade do Estado de São Paulo em Assis.

## 6. BIBLIOGRAFIA UTILIZADA Y/O CONSULTADA

- ALMEIDA, Napoleão Mendes de - *Gramática metódica da língua portuguesa*. 15 e. São Paulo: Saraiva, 1963.  
 BELLO, Andrés y CUERVO, Rufino José - *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires: Sopena, 1964.  
 BURCHEZ, Edouard - *Éléments de linguistique romane*. 4 e. Paris: Klincksieck, 1956.  
 CÂMARA JR., Joaquim Mattoso - *Dicionário de lingüística e gramática*. 8 e. Petropolis: Vozes, 1978.  
 CARO, Miguel Antonio - *Tratado del participio*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.  
 CASTILHO, Ataliba Teixeira de e PRIETI, Dino (orgs.) *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo*. Vol. I: Elocuções formais. São Paulo: Quercus, 1986.

- CASTILHO, Ataliba Teixeira de e PRETI, Dino (orgs.) *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo*. Vol. II: Diálogo entre dois informantes. São Paulo: Quercos / FAPESP, 1987.
- CEGALLA, Domingos Paschoal - *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 4 e. São Paulo: Nacional, 1965.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley - *Nova gramática do português contemporâneo*. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FARACO, Carlos Emílio e MOURA, Francisco Marto de - *Gramática*. São Paulo: Ática, 1987.
- LIPPARINI, Giuseppe e SANTIAGO, Alípio - *Sintaxe Latina*. Petrópolis: Vozes, 1964.
- MENDOZA PÉREZ, Diego - *Vocabulario Gramatical*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1987.
- OTÁLORA DE FERNÁNDEZ, Inés - *Uso del gerundio en algunas muestras del habla bogotana*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1992.
- PEREIRA, Eduardo Carlos - *Gramática expositiva: Curso Superior*. 11 e. São Paulo: Nacional, 1958.
- PRETI, Dino e URBANO, Hudinilson (orgs.) *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo*. Vol. III: Entrevistas. São Paulo: Quercos / FAPESP, 1988.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- SAID ALI, Manoel - *Gramática secundária e gramática histórica da língua portuguesa*. Brasília: Univ. de Brasília, 1964.
- SECO, Manuel - *Gramática esencial del español*. Madrid: Aguilar, 1972.
- SPALDING, Tassilo Orpheu - *Dicionário brasileiro de gramática*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- TORRES, Arthur de Almeida - *Moderna gramática expositiva da língua portuguesa*. 17 e. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1965.

**A b**  
**e h**

1 9 9 4

## LA ESTRUCTURA DE LA CLÁUSULA EN EL HABLA CULTA DE SÃO PAULO

J.M. Lope Blanch

Desde hace ya no pocos años, he venido haciendo algunos ensayos de análisis sintáctico del discurso, con el objeto de determinar si el estudio estrictamente gramatical de las cláusulas rinde frutos significativos en torno a las peculiaridades sintácticas de la lengua hablada culta o popular y de la escrita formal, literaria, o familiar, tanto de nuestro tiempo como de épocas pasadas<sup>(1)</sup>. Me propongo estudiar aquí algunas muestras del habla culta de la ciudad de São Paulo para compararlas con las ya analizadas por mí mismo en siete ciudades de lengua española, tanto de América como de España<sup>(2)</sup>. Tratándose de dos lenguas hermanas, como el portugués y el español, acaso resulte interesante advertir en qué medida la estructura oracional de la cláusula coincide o difiere en ambas modalidades urbanas cultas de dichos idiomas.

Mi método de trabajo ha sido sumamente sencillo y ha quedado expuesto en las páginas iniciales del libro citado en la nota 1. Para mejor comprensión de las líneas que siguen, haré aquí una breve exposición de esa metodología.

(1) La mayor parte de esos ensayos han sido recogidos en un libro sobre *Análisis gramatical del discurso*, 2ª edición, México, UNAM, 1987; 254 págs.

(2) Las capitales cuya habla he investigado han sido México, San Juan de Puerto Rico, Santiago de Chile, Caracas, Madrid, Bogotá y Buenos Aires. Los estudios dedicados a las cinco primeras están reunidos en el libro citado en la nota anterior; el relativo al habla de Bogotá se publicó en *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XLIII (1988), 296-309, y el dedicado al habla de Buenos Aires, en el *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, 839-846. Ambos están recogidos en mi libro de *Nuevos estudios de lingüística hispánica*, México, UNAM, 1993, págs. 21-43.

En el análisis de las diversas muestras del habla hispánica me he servido de varias unidades sintácticas de diferente estructura y de distinta complejidad, a saber: la cláusula, por una parte, y, por otra, la oración plena o elíptica, la frase, la prooración y el período.

La cláusula, en cuanto unidad de manifestación, es la expresión autónoma desde el punto de vista de la elocución. No tiene una forma gramatical determinada, puesto que puede estar constituida por una sola palabra interjección, vocativo, etc., por un sintagma nominal o adverbial, por una frase, por una prooración, por una oración o por uno o varios períodos. No se establece formalmente en ella la relación predicativa que, como en seguida veremos, es definitoria de la oración. Lo que la define y delimita es, pues, su autonomía elocutiva dentro del acto de la comunicación. Son, así, cláusulas enunciados tan diversos como los siguientes: “¡Caramba!”, “Buenas noches”, “En la oficina”, “Por la mañana”<sup>(3)</sup>; “¡La esperanza de un retorno feliz!”, “No te duermas”, “Si viene, dile que te entregue el libro que le presté”.

Considero que es oración gramatical como se ha hecho durante siglos en la gramática española el sintagma bímembre entre cuyos dos miembros se establece una relación predicativa. Formalmente corresponde a la fórmula de Karl Bühler [S P], de raigambre aristotélica<sup>(4)</sup>. Son, pues, verdaderas oraciones enunciados como los siguientes: “César conquistó las Galias”, “Los perros ladran”, “Las cuentas, claras”, “¡Qué horrible noticia!”.

Llamo frase a la expresión constituida por un solo morfema o, más comúnmente, por varios morfemas léxicos agrupados en torno a un elemento nuclear por lo general, un nombre, pero que no está organizada de acuerdo con la estructura [S P] oracional. Su contenido semántico puede corresponder al de una oración, pero se distingue de ésta por la manera de estructurar sus elementos constitutivos: en la frase plurimembre cada elemento se relaciona con los otros por subordinación, sin que se establezca entre ellos la relación predicativa esencial en toda oración. Ejemplos: “¡El diluvio!”, “Una limosna, por caridad”, “Incontenible avance de nuestras tropas en todos los frentes”.

Entiendo por prooración el morfema o sintagma de estructura no oracional que implica reproduce mentalmente una oración o frase ya enunciada. Así “¡Nunca!” como respuesta a una pregunta del tipo “¿Cuándo le vas a perdonar?”, o “Por la mañana” en casos como los ejemplificados en la nota 3. La prooración puede ser

(3) Como respuestas a preguntas del tipo “¿Dónde nos reuniremos?” o “¿Cuándo lo harás?” respectivamente.

(4) Cf. K. BÜHLER, *Teoría del lenguaje*. Trad. española de Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1950 (cf. p. 404 ss).

también un comentario adicional a una oración anterior, y no sólo una respuesta<sup>(5)</sup>.

Denomino período a la expresión constituida normalmente por dos o, a veces, varias oraciones o frases entre las cuales se establece una sola relación sintáctica, ya paratáctica, ya hipotáctica. Por ejemplo: “Trabaja mucho pero gana poco”; “Lo hizo porque tenía miedo”; “Fuerte devaluación de nuestra moneda y violento aumento en las tasas de interés”; “Se la regalas o se la prestas o se la vendes”.

En la clasificación de los períodos o de las oraciones complementarias<sup>(6)</sup> me he atendido a la doctrina gramatical de la escuela española, con muy ligeras adiciones. En síntesis, el paradigma de los diversos períodos en español y en portugués puede presentarse así:

#### Períodos paratácticos

- 1) Copulativo: a) Normal: “F. habla inglés y lee francés”;  
b) Intensivo: “F. trabaja y además estudia”.
- 2) Ilativo o continuativo: “No lo sé, así que no puedo decírtelo”.
- 3) Distributivo: “Aquí bailaban, allá conversaban, acullá jugaban a las cartas”.
- 4) Adversativo: a) Restringitivo: “Trabajo mucho pero gano poco”;  
b) Exclusivo: “No estuvo estudiando sino que se fue al cine”.
- 5) Disyuntivo: “Me lo das o te pego”.
- 6) Declarativo: “Ponla en su lugar, o sea dile la verdad”.

#### Períodos hipotácticos

##### A) Sustantivos

- 1) Sujetivo: “Ganará quien acabe antes”; “Me alegra que hayas venido”;  
“Mentir tanto es peligroso”.
- 2) Predicativo: “Mi desecho es que venga”; “Tú fuiste quien lo hizo”.
- 3) Agentivo: “El problema fue resuelto por quien menos se esperaba”<sup>(7)</sup>.

(5) Así, en “Siempre por las noches” como adición a un enunciado del tipo “Nos reuníamos muchas veces en casa de F. para hablar de política”. El comentario “Siempre por las noches”, añadido separadamente al período anterior, implica retoma a la oración de que es comentario para completarla: “Nos reuníamos en casa de F. siempre por las noches”.

(6) Que es, en el fondo, lo mismo, ya que son estas oraciones, y no las regentes, las que dan nombre al período de que forman parte. Así, el período causal “No vino porque estaba enfermo” recibe su nombre clasificatorio de la oración subordinada causal “porque estaba enfermo”, y no, naturalmente, de la oración principal “no vino”.

(7) A este tipo de oraciones “agentes de pasiva”, ignorado en nuestras gramáticas, me he referido recientemente en una breve nota sobre “Una clase olvidada de oraciones sustantivas”, publicada en la *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), 65-68.

- 4) Objetivo: "Ignoro si vendrá"; "No quiero que vayas"; "Le ordené salir del salón".
- 5) Prepositivo: "No me atreví a decírselo"; "Me convenció de que lo hiciera"; "Me alegro de que hayas venido".
- 6) Indirecto: "Se lo di a quien llegó primero"; "Otorgaron premios a todos los que resolvieron el problema".
- 7) Adnominal: "La seguridad de que no le traicionaría justificaba su confianza"; "Tengo miedo de que lo sepa".

## B) Adjetivos

- 1) Explicativo: "Se puso en manos de su cuñado, que es buen médico".
- 2) Especificativo: "Este es el libro de que te hablaba".

## C) Adverbiales

### a) De relación circunstancial

- 1) Locativo: "Lo dejé donde lo había encontrado".
- 2) Temporal: "Se lo daré cuando venga"; "Partiremos al salir el sol".
- 3) Modal: "Se pasó todo el día escribiendo cartas"; "Lo hice como me habían enseñado".

### b) De relación cuantitativa

- 1) Comparativo: "Trabaja mucho más que yo".
- 2) Consecutivo: "Llovió tanto que todo se inundó".

### c) De relación causativa

- 1) Causal: "Como estaba enfermo, se quedó en su casa"; "Debe de estar enfermo, porque no ha venido"<sup>(8)</sup>.

(8) Sobre las dos clases de relación causal eficiente y lógica ha escrito con su habitual precisión RAFAEL LAPESA en el artículo "Sobre dos tipos de subordinación causal", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Lorach*, vol. III, Oviedo, 1978, pp. 173-205.

- 2) Final: "Te lo daré para que no te enojés"; "Trabaja para entretenerse".
- 3) Condicional: "Si no gritas, te lo daré"; "De haberlo tenido, se lo habría dado".
- 4) Concesivo: "Aunque estaba enfermo, fue al trabajo".

Con tan sencillos recursos sintácticos, he analizado el habla culta de la brasileña ciudad de São Paulo a través de cinco muestras de otros tantos hablantes paulistas. Tales muestras me fueron generosamente proporcionadas, hace ya algunos años, por el profesor Ataliba T. de Castilho, gran amigo y excelente lingüista, a cuyo cargo estaba la ejecución de la parte portuguesa del "Estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de Iberoamérica"<sup>(9)</sup>. Los cinco informantes seleccionados presentan las siguientes características personales:

Informante n° 1: Es una mujer de 34 años, soltera, natural de la ciudad de São Paulo, profesora en una escuela primaria<sup>(10)</sup>. Inf. n° 2: Hombre de 25 años, nacido en São Paulo, al igual que sus progenitores, soltero, Inspector Fiscal (n° 34, de la lista general de informantes). Inf. n° 3: Mujer de 52 años, médico pediatra, también paulista, así como sus padres y su esposo (n° 14 de la lista general). Inf. n° 4: Mujer de 60 años, bibliotecaria, natural de São Paulo, soltera (n° 60 de la nómina paulista). Inf. n° 5: Hombre de 69 años, profesor universitario y abogado, natural asimismo de São Paulo, de donde también eran oriundos sus padres, casado con mujer de Paraíba (n° 287).

Las cinco muestras corresponden básicamente a pasajes narrativos de las respectivas entrevistas, y tienen todas ellas una extensión similar a la de las muestras de las siete ciudades hispanohablantes por mí estudiadas anteriormente: alrededor de 325 palabras cada una.

El análisis gramatical de todas ellas queda reflejado en las tablas siguientes:

(9) Remito al lector a mi librito sobre *El estudio del español hablado culto: Historia de un proyecto* (México, UNAM, 1986), especialmente a las páginas 34-42, escritas por Nelson Rossi, y sobre todo al libro de ATALIBA DE CASTILHO, *Português culto falado no Brasil*, Universidade Estadual de Campinas, 1989.

(10) En la lista general de informantes entrevistados en São Paulo por el equipo lingüístico de Ataliba de Castilho, corresponde a esta informante el número 288.

TABLA I

	M-I	M-II	M-III	M-IV	M-V	Total y Promedio
Total de palabras	330	320	325	335	325	1.635
“ “ cláusulas	16	22	25	8	11	82
“ “ oraciones	46	42	55	42	39	224
Orac. por cláusula	2.9	1.9	2.2	5.2	3.5	2.7
Palabras por orac.	7.2	7.6	5.9	8	8.3	7.3
Palabras por cláu.	20.6	14.5	13	42	29.5	19.9

TABLA II

## Clasificación de los periodos

	M-1	M-2	M-3	M-4	M-5	Total	Promedio
Ora. Prin.	16(34.8)	22(52.4)	25(45.4)	8(19)	11(28.2)	82	(36.6)
“ yuxtap.	-	2	1	-	-	3	(1.3)
“ copulat.	1	4	4	3	3	15	(6.7)
“ adv.restr.	2	1	3	1	1	8	(3.6)
“ exclus.	-	-	-	1	-	1	(0.4)
“ disyunt.	-	-	-	-	2	2	(0.9)
Tot. parat.	3(6.5)	7(16.7)	8(14.5)	5(11.9)	6(15.4)	29	(12.9)
Or. sust. subjetivas	1	1	1	2	1	6	(2.7)
Or. sust. predic.	1	1	2	2	1	7	(3.1)
Or. sust. objet.	14	3	4	2	4	27	(12)
Or. sust. prepos.	-	-	1	1	1	3	(1.3)
Or. sust. admon.	-	-	1	1	1	3	(1.3)
Subord. sustant.	16(34.8)	5(11.9)	9(16.4)	8(19)	8(20.5)	46	(20.)
Or. adj. especif.	5	2	2	5	5	19	(8.5)

Or. adj. explic.	-	-	1	-	1	2	(0.9)
Subord. adjet.	5(10.9)	2(4.8)	3(5.4)	5(11.9)	6(15.4)	21	(9.4)
Or. adv. tempor.	1	2	2	2	-	7	(3.1)
Or. adv. modal	1	1	1	3	4	10	(4.5)
Or. adv. causal	-	2	4	9	-	15	(6.7)
Or. adv. final	2	-	2	2	1	7	(3.1)
Or. adv. condic.	-	1	1	-	3	5	(2.2)
Or. adv. conces.	2	-	-	-	-	2	(0.9)
Subord. causativa	4	3	7	11	4	29	(12.9)
Subord. adverbial	6(13)	6(14.3)	10(18.2)	16(38)	8(20.5)	46	(20.5)
Total	27(58.7)	13(31)	22(40)	29(69)	22(56.4)	113	(50.4)
Hipotaxis							

Saltan a la vista, a través de una simple ojeada a estas dos tablas, las notables diferencias existentes entre la estructura sintáctica del habla propia de unos y otros informantes. En un extremo se sitúa el tipo de habla de la informante IV; en el otro, el del informante II. La estructura clausular de aquella alcanza el mayor grado de complejidad y de riqueza sintáctica de las muestras por mí consideradas; la de éste, la mayor sencillez o simplicidad. En efecto, la cláusula de la informante IV está integrada por un promedio siempre son los promedios los que me parecen más fidedignos reveladores- de más de cinco oraciones gramaticales, en tanto que la cláusula del informante II no alcanza siquiera las dos oraciones en promedio. En la informante IV encuentro varias cláusulas constituidas por seis o siete oraciones; por ejemplo: “*Então elas teriam que ler muita coisa para obter alguma informação sobre a aula dada e o que não era direito de... também porque aqueles livros estavam há... destinados a pessoas que estavam se preparando prum [para um] curso muito mais desenvolvido e não um curso modesto como era aquele*”. Por el contrario, en la muestra del informante II, ninguna de sus 22 cláusulas pasa de contener tres oraciones, y son muchas las cláusulas integradas por una sola oración gramatical: “...o outro figurante aparece

depois. Surge de repente do nada". O bien: "Então perde um pouco o efeito. Mas assim mesmo é muito bonito, né?".

Todo ello revela que la estructura del habla de la informante IV es mucho más compleja, más elaborada, más rica que la del informante II. Y creo que la causa o una de las causas de tal diversidad puede ser la diferencia generacional que separa a esos dos hablantes. La informante IV es una mujer de 60 años; el II es un joven de apenas 25 años, edad en que el dominio de la lengua no ha llegado aún a su plenitud<sup>(11)</sup>. De ahí que las relaciones hipotácticas, más elaboradas y complejas que las paratácticas, sean escasas en el habla del joven paulista (apenas sobrepasan el 30%), en tanto que abundan intensamente en el habla de la informante adulta (ascienden al 69%, es decir que duplican ampliamente el promedio del joven)<sup>(12)</sup>. Y también desde el punto de vista de la complejidad léxica de la cláusula, el habla de la informante IV triplica casi a la del informante II: 42 palabras por cláusula en promedio de la primera, frente a sólo 14.5 del segundo.

Existe, en cambio, bastante afinidad sintáctica entre las hablas de los informantes IV y V, que son los de mayor edad. En ambos la estructura oracional de las cláusulas es compleja, en ambos la riqueza léxica es notable, y en ambos el porcentaje promedio de oraciones subordinadas es muy elevado: 69% como hemos visto en la informante IV y 56.4% en el informante V. Por su parte, el habla de la informante I mujer de 34 años parece estar ya plenamente formada, al menos en lo que a la estructura oracional de la cláusula se refiere: son éstas amplias y bien organizadas, están constituidas, en promedio, por tres oraciones gramaticales, y los periodos hipotácticos alcanzan un elevado 58.7%, que sólo las cláusulas del informante IV superan (69%).

Pero mi interés principal se orienta hacia la comparación de las peculiaridades sintácticas del habla portuguesa culta de São Paulo con las propias de las hablas urbanas hispánicas. Para hacer tal comparación, resulta necesario atender a los datos contenidos en las tablas III y IV.

(11) Como bien consideró, en su momento, la Subcomisión encargada de organizar la metodología del Proyecto de estudio del habla culta, al rechazar la posibilidad de que se trabajase con informantes jóvenes, de menos de 25 años, por no considerarlos representantes idóneos de ese nivel *culto* del habla. Y de ahí, también, que las muestras del habla de Madrid agrupadas dentro de una primera generación de jóvenes rechazada *a priori* por la Subcomisión de metodología no resulten, en efecto, representativas del habla culta madrileña. (El volumen publicado en Madrid con las muestras de las encuestas allí realizadas da cabida a una primera generación integrada por hablantes de entre 15 y 24 años: cf. M. ESGUEVA Y M. CANTARERO (eds.), *El habla culta de la ciudad de Madrid: Materiales para su estudio*, Madrid, CSIC, 1981).

(12) En efecto, de las 42 oraciones gramaticales que integran la Muestra II, sólo 13 son subordinadas o sea, el 30.9%, mientras que de las también 42 oraciones de la Muestra IV, 29 son subordinadas, lo cual representa el 69%

TABLA III

	Madrid	S. Juan	Mexico	Santiago	Caracas	Bogota	Bs. Aires	Promedio	S. Paulo
Cláusulas	80	83	66	76	58	65	69	71	82
Oraciones	237	256	209	248	224	214	235	230	224
Oracs. por cláusula	2.9	3.1	3.2	3.3	3.9	3.3	3.4	3.3	2.7
Palabras por orac.	7.2	6.3	7.8	6.6	7.2	7.6	7	7	7.3
Palabras por cláusula	20.3	19.6	24.6	21.4	28	25	2	23.1	19.9

TABLA IV  
SINTAXIS DE LOS PERIODOS

	Madrid	S. Juan	Mexico	Santiago	Caracas	Bogota	Bs. Aires	Promedio	S. Paulo
Oraciones regentes	80 (35.2)	85 (32.4)	66 (31.6)	76 (30.6)	57 (25.4)	64 (29.9)	68 (28.9)	70.9 (30.6)	82 (36.6)
Oraciones coordinadas	40 (17.6)	45 (17.6)	47 (22.5)	56 (22.6)	50 (22.3)	44 (20.6)	40 (17)	46 (20)	29 (12.9)
Oraciones subordinadas	107 (47.1)	128 (50)	96 (45.9)	116 (46.8)	117 (52.2)	104 (48.6)	127 (54)	113 (49.2)	113 (50.4)
Periodos sustantivos	40 (17.6)	43 (16.8)	22 (10.5)	40 (16.1)	33 (14.7)	30 (14)	42 (17.9)	36 (15.4)	46 (20)
Periodos adjetivos	25 (11)	25 (9.7)	34 (16.3)	35 (14.1)	34 (15.2)	31 (14.5)	31 (13.2)	31 (13.4)	21 (9.4)
Periodos adverbiales	42 (18.5)	60 (23.5)	40 (19)	41 (16.4)	50 (22.3)	43 (20.1)	54 (23)	47 (20.4)	46 (20.5)

Periodos circuns- tanciales	14 (6.2)	19 (7.4)	17 (8.1)	15 (6)	11 (4.9)	11 (5.1)	11 (4.7)	14 (6.1)	17 (7.6)
Periodos cuantita- tivos	4 (1.8)	2 (0.8)	-	1 (0.4)	1 (0.4)	5 (3.2)	2 (0.8)	2 (1.1)	-
Periodos causativos	24 (10.6)	39 (15.2)	23 (11)	25 (10)	38 (17)	27 (12.6)	41 (17.4)	31 (13.4)	29 (12.9)

La observación de estas dos tablas permite advertir que el habla culta de São Paulo se inserta cabalmente y en esencial armonía dentro de los esquemas propios de las hablas hispánicas. Las coincidencias son constantes. Coincide el porcentaje de periodos hipotáticos propio del habla paulista (50.4%) con el promedio de las hablas hispánicas (49.2%); es idéntica la proporción de oraciones subordinadas adverbiales en el habla de São Paulo (20.5%) que en el de las ciudades de lengua española (20.4%); la amplitud léxica de la oración paulista (7.3) es también prácticamente idéntica a la de la oración hispánica (7.1); y en la mayor parte de los casos, las cifras correspondientes al portugués de São Paulo caen dentro de la escala formada por las cifras correspondientes a las hablas de las siete ciudades hispánicas: se sitúan en el interior de ella. Sólo en cuatro ocasiones las cifras propias del habla paulista ocupan alguno de los dos extremos de esa escala, estableciendo con ello alguna leve diferenciación. Las destacaré a continuación para no pasar por alto esas leves discrepancias paulistas, que no alteran, creo, la coincidencia sintáctica fundamental que guarda la estructura clausular de las hablas portuguesa y española.

En el habla paulista, en su conjunto, el promedio de oraciones constitutivas de la cláusula llega sólo al 2.7, en tanto que el promedio de las hablas españolas asciende al 3.3, si bien la cifra correspondiente al habla madrileña (2.9) está muy cerca de la paulista. En segundo lugar, salta a la vista la baja proporción de periodos paratáticos en el habla de São Paulo (12.9%), que queda lejos del porcentaje español (20%) y aun del más bajo de las siete ciudades hispánicas, el de Buenos Aires (17%). En cambio, el índice de empleo de los periodos sustantivos en el habla portuguesa (20%) supera claramente al de las siete ciudades hispánicas en su conjunto (15.4%). Por el contrario, finalmente, el porcentaje de oraciones adjetivas en el habla paulista ocupa el lugar más bajo de la escala total: 9.4%, frente al 13.4% un promedio de las hablas hispánicas, cuyo mínimo, sin embargo el de San Juan de Puerto Rico está muy próximo (9.7%) al de São Paulo.

Dos, al menos, de estas diferencias pueden deberse a las peculiaridades lingüísticas del informante II, cuya habla como antes he señalado no parece estar totalmente formada, debido posiblemente a su corta edad. En efecto, la relativamente baja proporción de oraciones integrantes de cláusula en el portugués de São Paulo (2.7) puede deberse al bajo índice de ellas en el habla del informante II (1.9), que es, inclusive, algo inferior al propio del habla popular de la ciudad de México (2 oraciones por cláusula, siempre en promedio)<sup>(13)</sup>. También la baja proporción de periodos adjetivos en el conjunto de las cinco hablas paulistas está en gran medida condicionada por el exiguo porcentaje de oraciones adjetivas del joven informante II (4.8%), muy alejado del que alcanzan otros hablantes de São Paulo (15.4% el número V y 11.9% el IV).

Por su parte, el elevado índice de aparición de periodos sustantivos en el habla paulista (20%) está también en gran medida condicionado por el altísimo porcentaje que tales periodos alcanzan en el habla del informante I (34.8%), quien suele iniciar las cláusulas con la locución estereotipada "Eu acho que...", la cual da entrada a la oración formalmente subordinada, aunque semánticamente principal sustantiva objetiva: "Eu acho que depende do individuo ¿entende? Eu... eu acho que é aquilo que ele quer fazer", etc. En los demás hablantes de São Paulo, los índices de empleo de los periodos sustantivos oscilan entre el 12% y el 20.5%, en perfecta armonía con los propios de los hablantes de español, que van de un mínimo de 10.5% en México a un máximo de 17.9% en Buenos Aires.

Creo, pues, que el reducido número de hablantes de portugués que he estudiado resta seguridad estadística a los datos numéricos obtenidos, dado que un solo informante atípico puede alterar sensiblemente los promedios generales, ya que él solo representa el 20% de la muestra lingüística total. No cabe duda de que los resultados obtenidos con los 35 hablantes de español cinco por cada una de las siete ciudades han de ser más fidedignos y seguros que los obtenidos analizando sólo el habla de los cinco informantes de São Paulo.

No obstante todo ello, creo que parece evidente que existe una gran homogeneidad entre la estructura sintáctica de las hablas española y portuguesa de nuestro tiempo. Las coincidencias son muchísimo más frecuentes que las débiles y explicables divergencias advertidas. Lo que separa a la lengua portuguesa de la española y a las distintas modalidades geográficas de esta última entre sí no son las estructuras sintácticas mayores, enunciativas, sino las diferencias fonéticas y léxicas

(13) Cf., a este respecto, mi artículo sobre "Gramática y aprendizaje de la lengua materna", en el *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, VI (1978), 43-71. (Recogido también en el libro citado en la nota 1, pp. 72-99).

que colorean cada uno de los subsistemas lingüísticos hispánicos... Que el Portugal de nuestro tiempo también forma parte de la Hispania romana<sup>(14)</sup>.

Juan M. Lope Blanch  
Universidad Nacional Autónoma,  
El Colegio de México.

(14) Quiero decir, naturalmente, que los países americanos de lengua portuguesa y española forman parte de lo que sólo debe llamarse Hispanoamérica o Iberoamérica, pero de ningún modo Latinoamérica, ya que en ellos no es latín lo que se habla. (A este asunto me he referido en la ponencia que presenté en el X Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina<sup>(1)</sup>, celebrado en Veracruz, del 12 al 16 de mayo de 1993, y cuyas actas publicará la Universidad Nacional Autónoma de México.

A b  
e h  
1 9 9 4

## “ALGUNAS NOTAS A PROPÓSITO DE LA OBRA LINGÜÍSTICA DE EDUARDO BENOT”

Alberto Miranda

El siglo XIX español, frente al europeo, destaca por un rasgo característico en el contexto de la historia de las ideas lingüísticas: la ausencia casi total de comparativismo histórico.<sup>1</sup> Sin embargo, la Gramática general tuvo un cultivador destacado en la figura de Eduardo Benot. José Manuel Blecua se refiere a nuestro autor como «simpática figura» de la historia de la lingüística hispánica, centrándose sus comentarios casi exclusivamente en la adaptación de gramáticas de lenguas extranje-

(1) Baste con recordar aquí la cita que recoge JOSÉ PORTOLÉS (1986) *-Medio Siglo de Filología española (1896-1952). Positivismos e idealismos*, Madrid, Cátedra- en la pág. 22: “El panorama intelectual de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, en la que Menéndez Pidal cursa sus estudios de 1885 a 1890, es desalentador. En sus conversaciones con Carmen Conde recuerda un único docente de aquella Facultad con un cierto rigor científico: Francisco Codera, catedrático de árabe. También refiere una anécdota que nos revela el espíritu investigador e innovador que reinaba en ella. En una visita que hace el catedrático Sánchez Moguel a la biblioteca del Ateneo de Madrid, encuentra a su discípulo Menéndez Pidal leyendo la Gramática de Diez. El profesor le advierte que hace mal en estudiarla porque “no sacaría de ella más que una olla de grillos en la cabeza”. Para una visión de conjunto, lejos de la puntual anécdota que recogemos, pueden consultarse, además de la obra reseñada, DIEGO CATALÁN (1955) *La escuela lingüística española y su concepción del lenguaje*, Madrid, Gredos; y, del mismo autor, (1974) *Lingüística ibero-románica. Crítica retrospectiva*, Madrid, Gredos. Con relación a nuestro autor, José Torres Reina, en un artículo publicado en el Heraldo de Madrid, el 29 de diciembre de 1905, en el que realiza una semblanza sobre la figura de Benot, se permite el siguiente comentario acerca del carácter de sus trabajos lingüísticos, que puede ilustrar aún más si cabe este espíritu que referimos: “No se complació nunca Benot en trabajos de albanilería. Poco le han importado las etimologías (a veces muy discutibles) ni otros pormenores y minucias relativos a palabras aisladas. Así, como para el que se eleva en un globo desaparecen los pequeños accidentes del terreno y se abarcan en cambio mejor las grandes masas y la relación que entre éstas existe, así para Benot, hombre de inducciones y de sistemas, lo importante ha sido averiguar, desentrañar la esencia del lenguaje, fijar definitivamente en qué consiste el sistema de hablar”.

ras que traían a la lengua española el método E.G. Ollendorf, basado en preguntas y respuestas.<sup>2</sup> Tal vez, el mencionado calificativo se deba a la peculiar biografía del personaje, que ha conducido a no pocos estudiosos a no considerar, creemos que injustamente, algunas de las aportaciones de Benot o, cuando menos, a no situarle en el lugar destacado dentro de la historia de las ideas lingüísticas en España que le correspondería por la bondad de su obra.<sup>3</sup> En este sentido, no debemos olvidar que, sin duda, toda su labor, pero especialmente la desarrollada en el terreno de la lingüística, le llevó, incluso, a la Real Academia Española.

## 1. Datos bio-bibliográficos.

Eduardo Benot y Rodríguez (Cádiz 1822-Madrid 1907) fue un hombre de múltiples actividades y saberes: además de su innegable vocación lingüística -de la que nos ocuparemos por extenso más adelante en los siguientes apartados- compaginó las facetas de escritor, político y matemático. En palabras de D. Víctor Balaguer, la «vena literaria» de nuestro autor «fue inspirada por Alberto Lista, de quien fue discípulo».<sup>4</sup> De la primera juventud es el drama alegórico, en tres actos y en verso, titulado *Mi siglo y mi corazón*, representado en Cádiz en 1852, y refundido en 1863. En ese mismo año fue nombrado Correspondiente de la Real Academia Española. A continuación, publicó trabajos en la prensa política. No obstante, nunca se alejó de la creación literaria, como muestra la publicación de sus *Poesías*.

Sin abandonar, pues, sus trabajos puramente literarios, Benot comenzó a consagrarse en especial a los estudios filológicos, compartiendo esta afición con las ciencias naturales y el estudio de la Física y la Química. En este sentido, si alumno fue de Lista en el apartado literario, también lo fue de Gardoqui en Física y Química. En este apartado relativo a las ciencias naturales, debemos mencionar las siguientes obras: *En el umbral de la ciencia*, *Errores en Matemáticas*, *Aritmética general* y -muy celebrada

(2) J.M. BLECUA (1990) "Actual panorama de las ideas lingüísticas de España", en Violeta Demonte y Beatriz Garza Cuarón (eds.) *Estudios de lingüística de España y México*, México, El Colegio de México, pp. 19-34. [La cita corresponde a la p. 22].

(3) Por ejemplo, se echa en falta una mínima referencia a nuestro gramático en libros tan documentados y justamente celebrados como el de FERNANDO A. LÁZARO MORA (1981) *La presencia de Andrés Bello en la filología española*, Salamanca, Universidad. Allí, en el extenso capítulo dedicado a los gramáticos contemporáneos de Bello, no se menciona, siquiera de pasada, la figura de Eduardo Benot. Por el contrario, muy recientemente, ÁNGEL ALONSO-CORTÉS (1992) *Lingüística general*, Madrid, Cátedra, ha dedicado un considerable apartado del capítulo de su libro dedicado a la "historia de las ideas lingüísticas" a reivindicar el papel destacado de Benot que venimos refiriendo.

(4) *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Eduardo Benot, el día 14 de abril de 1889*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Hernando y Cia., 1889.

fuera de España- *Aprovechamiento de las fuerzas del mar*, premiada y editada por la Academia de las Ciencias.

En esta breve reseña no debe olvidarse su incansable dedicación a la vida política. Fue uno de los organizadores del partido democrático; tuvo una activa participación en los sucesos revolucionarios de 1854, pero al término del bienio progresista se apartó de la vida política durante varios años. Formó parte del comité revolucionario de Cádiz, que tanta importancia tuvo en la revolución de 1868. Fue elegido diputado por Jerez en las constituyentes de 1869, en las que destacó como figura importante de la minoría republicana. También fue senador. Proclamada la 1ª República, fue Ministro de Fomento durante el breve mandato de Pi i Margall. Después del golpe de estado con el que el general Pavía puso fin a la 1ª República, emigró a Lisboa; a su regreso, el partido republicano se había escindido, y él formó parte del grupo federalista. A la muerte de Pi i Margall, fue presidente del partido republicano federal.

Su obra en lingüística general se cifra básicamente en dos títulos: *Arquitectura de las lenguas* y *Gramática filosófica de la lengua castellana*, obras sin año preciso de publicación. Aunque Benot no ha ofrecido una teoría propia, su aplicación al castellano de conceptos de lógica y semántica, basada en intuiciones, ha resultado coincidente con modernos trabajos de gramática actual.

## 2. Arquitectura de las lenguas.

### (En torno al problema de las construcciones con infinitivo).<sup>5</sup>

Uno de los muchos aspectos que podríamos destacar en una de sus obras gramaticales más emblemáticas es el análisis que Benot establece de los verbos *querer/poder/deber/soler + infinitivo*; a este tipo de construcciones las denomina «verbos complejo», extendiendo así la idea de Bello,<sup>6</sup> y dando además una explicación de su semántica. Según Benot, cuando el infinitivo forma frase con su verbo determinante (*se conglomeran*, en términos de Benot) el sujeto concuerda con el verbo determinante: *Los generales quisieron/pudieron ganar las batallas*; de otra manera, el infinitivo es una entidad independiente, que expresa un acto a que se refieren los verbos determinantes, y por ello el verbo finito está en singular, como en *Se prohíbe fijar carteles*, que

(5) Aunque no haremos mención explícita de ella a lo largo del presente estudio, hemos consultado también su *Arte de hablar. Gramática filosófica de la lengua castellana*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1910. Se trata, por tanto, de una obra póstuma del erudito gaditano.

(6) Cito por: ANDRÉS BELLO (1981) *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* [1847], edición crítica de Ramón Trujillo, Tenerife, Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello, Cabildo Insular de Tenerife. § 1100: "Verbos que significan actos mentales perceptivos rigen a menudo un infinitivo con el cual forman frases verbales que por lo tocante a la construcción pueden considerarse como simples verbos".

equivale para Benot a "Se prohíbe el acto especial de fijar carteles" o "se prohíbe la fijación de carteles". Benot parte de la interpretación semántica para dar su forma sintáctica, dando además argumentos sintácticos para apoyar sus hipótesis.

Se trata, pues, de método e hipótesis que aparecen utilizados en gramáticas españolas contemporáneas que pretenden desarrollar algunos de los postulados defendidos por la teoría generativa.

En efecto, uno de los capítulos más controvertidos de la gramática española lo constituye la consideración del infinitivo como oración sustantiva o como mera forma verbal.

En el *Esbozo*, por ejemplo, se afirma que, con verbos de percepción y de voluntad, el infinitivo y su sujeto forman una oración subordinada que es complemento directo del verbo principal: Siento encontrar esto así / Quiero ir.<sup>7</sup> Bello ya establecía, sobre este mismo asunto, algunas precisiones. Desde su punto de vista, el infinitivo en tales construcciones verbales participa de la naturaleza del verbo: Estar ya a poca distancia los enemigos es una forma abstracta que damos a la proposición estaban ya a poca distancia los enemigos, y en esta misma forma abstracta el infinitivo es a un mismo tiempo sustantivo y atributo; pero sólo es atributo de su peculiar sujeto (los enemigos), no precisamente del sujeto de la proposición. La proposición transformada así deja de serlo en cuanto pierde su relación de tiempo con el acto de la palabra. El infinitivo, ciertamente, significa presente o futuro, pero no, como el verbo (finito), respecto del momento en que se habla, sino respecto del verbo a que está asociado en la proposición: presente, como en le veo salir, porque salir coexiste con el ver; futuro, como en pensé salir, porque el salir es necesariamente posterior al pensar; y, por otros

(7)Real Academia Española (1973) *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe. § 3.12.7 "[...] La gramaticalización del verbo auxiliar -decíamos- consiste en la pérdida total o parcial de su significado [en las perífrasis]. El verbo deber, por ejemplo, forma perífrasis verbal en Deben de ser las siete (supongo que son las siete); pero el mismo verbo se une inmediatamente a un infinitivo para expresar obligación: Debo estudiar, Deben volver, etc., sin desposeerse de su significado propio en estas frases; y por consiguiente, sin formar perífrasis verbal en sentido estricto. Otros verbos se unen sin preposición a un infinitivo, como en Quiéren trabajar, Saben trabajar, Pueden trabajar, los cuales añaden al concepto del infinitivo una modificación que indica la actitud del sujeto ante la acción de trabajar. Los verbos deber, querer, saber y poder denotan el modus explícito de las oraciones citadas como ejemplos; el infinitivo es el dictum, el contenido esencial de la representación. Por eso se llaman verbos modales. Aunque estos cuatro verbos son, con soler, los que aparecen con más frecuencia en pareja con un infinitivo para formar un concepto verbal complejo, se comprende que la lista de los que se usan o pueden usarse como modales podría ser muy larga. Entrarían en ella todos los que significan comportamiento, intención, deseo, voluntad [...]"

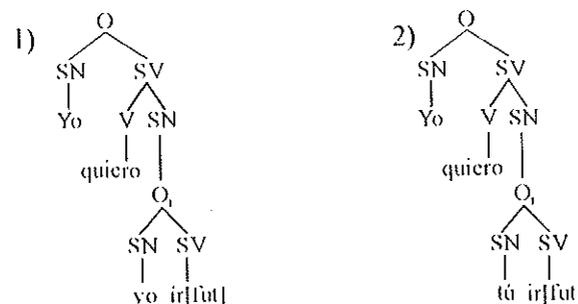
§3.16.5b "Los verbos modales, como poder, deber, querer, saber, soler, y otros de significado parecido, forman con el infinitivo una perífrasis verbal con sujeto común a los dos verbos; v.gr.: Pueden salir, Descaba trabajar, [...]"

ejemplos se manifiesta que el denotar unas veces presente y otras futuro depende de la significación del verbo a que se refiere.<sup>8</sup>

Es decir, en las gramáticas tradicionales el infinitivo se suele estudiar siempre separado de la subordinación sustantiva, aunque en algunos casos, como en Bello y en Benot, se aluda la posibilidad de estudiarlo como una proposición. En esto, se diferencia abiertamente de lo postulado por la gramática generativa, que mantiene que debajo de todo infinitivo existe una proposición subordinada. Ahora bien, en un clásico trabajo realizado por Violeta Demonte enmarcado dentro de las primeras formulaciones generativas, se apunta la necesidad de diferenciar -como proponía Bello- el infinitivo verbal del infinitivo nominal.<sup>9</sup> No obstante, en este modelo de análisis lingüístico, se mantiene que en todo infinitivo subyace una oración completiva.

Si analizamos las siguientes oraciones:

- 1) Quiero ir
- 2) Quiero que vayas



(8)Bello, *ed. cit.*, §422-425. §422. "Las construcciones características del verbo y que sólo le son comunes con los derivados verbales, consisten en llevar sujeto, complemento acusativo y afixos o enclíticos; v.g., Informado el general de estar ya a poca distancia los enemigos, mandó reforzar las avanzadas; enemigos es sujeto de estar, como lo sería de estaban si se dijese de que los enemigos estaban a poca distancia; y las avanzadas es complemento acusativo de reforzar, como lo sería de reforzó si se sustituyese este verbo a la expresión mandó reforzar. Pónganse otros sustantivos en lugar de los infinitivos, y será preciso variar la construcción: Sabiendo el general la aproximación de los enemigos, ordenó el refuerzo de las avanzadas; y si antes se hubiese hablado de avanzadas, se diría, mandó reforzarlas [...]"

§424. "El infinitivo en estas construcciones verbales participa de la naturaleza del verbo: "Estar ya a poca distancia los enemigos" es una forma abstracta que damos a la proposición "estaban ya a poca distancia los enemigos"; y en esta forma abstracta el infinitivo es a un mismo tiempo sustantivo y atributo; pero sólo es atributo de su peculiar sujeto (los enemigos), no precisamente del sujeto de la proposición.

§425. "La proposición transformada así deja de serlo en cuanto pierde su relación de tiempo con el acto de la palabra, como es propio de todas las proposiciones en castellano. El infinitivo, a la verdad, significa presente o futuro, pero no como el verbo, respecto del momento en que se habla, sino respecto del verbo a que está asociado en la proposición: presente, como en le veo salir, le vi salir, le verá salir; porque el salir coexiste con el ver; futuro, como en pienso salir, pensé salir, pensaré salir, porque el salir es necesariamente posterior al pensar; y por estos ejemplos se manifiesta que el denotar unas veces presente y otras futuro, depende de la significación del verbo a que se refiere".

(9)V. DEMONTE (1977) *La subordinación sustantiva*, Madrid, Cátedra.

resulta que ambas estructuras son idénticas a cierto nivel de la estructura lingüística. Sólo varían en que, en un caso, el SN<sub>1</sub> y el SN<sub>2</sub> son correferentes, y, en el otro, se trata de sujetos diferentes. Para Lakoff, oraciones del tipo Que yo haya ganado el primer premio no me sorprende nada y El haber ganado yo el primer premio no me sorprende nada poseerían como estructuras profundas respectivamente: \*Que yo he ganado... y \*Que yo gano...<sup>10</sup> Es decir, ambas presentan una estructura profunda idéntica: que + infinitivo.

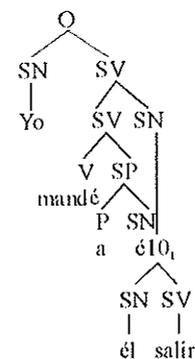
Pues bien, existe una regla de la gramática del español que dice que cuando una completiva tiene un sujeto no correferente a la izquierda, necesariamente se debe insertar que. Para llegar hasta Quiero que vayas, hemos de seguir los siguientes pasos:

- i) Yo quiero tú ir[*fut*] (Estructura profunda)
- ii) Yo quiero que tú ir[*fut*] (Regla de inserción de que)
- iii) Yo quiero que tú vayas (La indicación de futuro de un verbo de desco produce una refracción modal)
- iv) Quiero que vayas (Estructura superficial)

Para llegar hasta Quiero ir, hemos de seguir los siguientes pasos:

- i) Yo quiero que yo ir[*fut*] (Estructura profunda)
- ii) Yo quiero que yo ir [*fut*] (Regla de inserción de que)
- iii) Yo quiero que ir [*fut*] (Regla transformacional de supresión de SN correferente -Equi NP deletion-)
- iv) Yo quiero ir [*fut*] (Al no haber sintagma nominal a la izquierda de la completiva, se suprime que)
- v) Yo quiero ir (Conversión de una forma futura en infinitivo)
- vi) Quiero ir (Estructura superficial)

Ocurre que, si el verbo no es de desco, las cosas cambian. Habría que reformular la regla que habíamos establecido en un principio: cuando un verbo es de desco y los sintagmas nominales son correferentes, se produce la regla de supresión del SN idéntico. Pero, cuando no se trata de un verbo de desco (por ejemplo, de mandato) se permite la doble posibilidad, independientemente de que el sujeto de la principal sea distinto del de la completiva: le mandé salir / le mandé que saliera:



La supresión del sintagma nominal igual de la oración principal y completiva es opcional. En el caso que la aplicásemos, llegaríamos a la oración con infinitivo. Si no se suprime, tendríamos la regla que obliga a la aplicación de que + subjuntivo:

- i) Yo mandé a él que él salir[*fut*]
- ii) Yo mandé a él que él saliera
- iii) Yo mandé le que él saliera a él = le (Transformación obligatoria en español)
- iv) Yo le mandé que él saliera (Transformación de posición)
- v) Le mandé que saliera (Estructura de superficie)

Ahora bien, la transformación de infinitivo es imposible con otros verbos: \*Le contestó salir, pero sí Le contestó que saliera. Ya en las gramáticas tradicionales se hacía referencia a que detrás de ciertos verbos de mandato y autorización eran posibles oraciones de infinitivo y completivas, pero detrás de los verbos de desco, con sujetos iguales, el infinitivo es obligatorio. Y es en este punto donde debemos retomar el hilo de los postulados de Benot.

En su Arquitectura, señala (págs. 306 y ss.) la existencia de los llamados verbos de voluntad (querer, desear, pedir, suplicar,...) susceptibles de dos construcciones: una en que el nominativo de la tesis o de la anéctesis es distinto del de la entidad acusativo, por lo cual en la cláusula hay dos nominativos diferentes, y otra en que un solo nominativo sirve tanto para el verbo de la tesis o anéctesis como también para el de la entidad acusativo, por lo cual no hay más que un solo nominativo en la cláusula:

- i) Quiero QUE LO HAGAS (dos nominativos)<sup>11</sup>
- ii) Quiero HACERLO (un nominativo)<sup>12</sup>

(11)YO, nominativo de quiero, y TÚ, nominativo de HAGAS.

(12)YO, nominativo de quiero, y también nominativo de HACERLO, pues la construcción íntegra sería: YO quiero HACERLO YO.

(10)R.T. LAKOFF (1968) *Abstract Syntax and Latin Complementation*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press.

Con este tipo de verbos, cuando hay dos nominativos, la entidad que hace de acusativo aparece en forma de oración con verbo en desinencia personal; y cuando en la cláusula sólo existe un nominativo, la entidad acusativo aparece como frase construida con infinitivo:

a) Ejemplos en que la entidad acusativo es una oración con verbo en desinencia personal, por haber dos nominativos en la cláusula:

- i) Prefiero QUE LA LLEVEMOS A PANTICOSA<sup>13</sup>
- ii) Desco QUE COBREMOS ESA LETRA<sup>14</sup>

b) Ejemplos en que la entidad acusativo es una frase con verbo en infinitivo, por haber un solo nominativo:

- i) Prefiero LLEVARLA A PANTICOSA<sup>15</sup>
- ii) Desco COBRAR YO MISMO ESA LETRA<sup>16</sup>

Más adelante, Benot se refiere a los verbos de entendimiento (*pensar, saber, suponer, juzgar, imaginar,...*). Tales verbos son también susceptibles de dos construcciones: una en que un solo nominativo sirve para la tesis o anátesis y también para la entidad acusativo, y otra en que el nominativo de la tesis o anátesis es distinto del de la entidad acusativo:

a) Ejemplos en que la entidad acusativo es una oración con verbo en desinencia personal, por haber dos nominativos en la cláusula:

- i) Pienso que ELLAS LO HARÁN
- ii) Afirmo que ELLOS LO HAN COPIADO

(13) En esta cláusula hay dos nominativos: YO, para el verbo prefiero de la tesis, y NOSOTROS, para el verbo LLEVEMOS de la oración.

(14) Igualmente se sobrentienden aquí dos nominativos: YO, para el verbo desco, y NOSOTROS, para el verbo COBREMOS de la oración-acusativo.

(15) En esta cláusula no hay más que un solo nominativo, pues íntegramente se diría YO prefiero LLEVARLA YO A PANTICOSA.

(16) Íntegramente se diría en esta cláusula: YO desco COBRAR YO MISMO ESA LETRA.

b) Ejemplos en que la entidad acusativo es una frase con verbo en infinitivo, por haber un solo nominativo en la oración:

- i) Pienso HACERLO YO
- ii) Afirmo HABERLO COPIADO YO

La regla general que propone Benot, a raíz de su análisis, es la siguiente: "Cuando en la cláusula hay dos nominativos, uno para la tesis o anátesis y otro para la entidad acusativo, esta entidad acusativo puede ser siempre una oración en desinencia personal"<sup>17</sup>.

a) Verbos de voluntad (dos nominativos): Exijo QUE LOS EMPLEADOS VEN-GAN PUNTUALMENTE / Temo QUE TUS DISCÍPULOS NO APRENDAN.

b) Verbos de entendimiento (dos nominativos): Supongo QUE HA LLEGADO YA EL BARCO / Tu hermano sospechaba QUE EL MINISTRO ME HABÍA DEJA-DO CESANTE.

Además, Benot señala una excepción a la regla: "Aun habiendo dos nominati-vos, la entidad acusativo de los verbos de entendimiento puede ser una frase construida con infinitivo, siempre que el acusativo no se refiera a hechos evidentemente futuros, lo que no ocurre con los verbos de pasión ni con los de voluntad"<sup>18</sup>.

- i) El cabrero insinuó HABER ESTADO ALLÍ LA GUARDIA CIVIL.
- ii) El cajero recelaba HABER SIDO ESTAFADO POR SU COBRADOR.
- iii) El guardia confiesa TENER SU AMO DIEZ FUSILES OCULTOS EN EL CORTIJO.

Estas apreciaciones resultan aún insuficientes, de ahí que Benot apunte unas anomalías referentes a los verbos de voluntad: "Cuando el nominativo de alguno de estos verbos es de los llamados nominativos causantes, si el agente del verbo de volun-tad es distinto del agente de la entidad acusativo, esta entidad puede construirse (con-forme a la regla general) como oración, y también, por anomalía, como frase de infinitivo"<sup>19</sup>.

(17) E. BENOT (s.a.) *Arquitectura de las lenguas*. Madrid, Juan Muñoz Sánchez Editor, p.308.

(18) *Arquitectura*, p.308.

(19) *Arquitectura*, p.309.

i) El alcalde prohíbe JUGAR AQUÍ A LA PELOTAii) El coronel mandó HACER FUEGO SOBRE LOS AMOTINADOSi') El alcalde prohíbe QUE LOS MUCHACHOS JUEGUEN AQUÍ A LA PELOTAii') El coronel mandó QUE LOS GUARDIAS HICIESEN FUEGO SOBRE LOS AMOTINADOS

En i), el nominativo de prohibir es distinto del nominativo de jugar; los que pueden jugar a la pelota son individuos distintos al alcalde, y a pesar de ser distintos, puede emplearse correctamente el infinitivo cuando el nominativo del verbo de voluntad es causante. Del mismo modo, en ii) el coronel no fue quien hizo fuego.

A continuación, Benot establece las reglas referentes a un solo nominativo: "La entidad acusativo de los verbos de voluntad, cuando no hay más que un solo nominativo, se construye siempre con infinitivo, y no como oración".<sup>20</sup>

i) Quiero HACERLO YO MISMOi') \*Quiero QUE YO MISMO LO HAGAii) Descó ESCRIBIR YO LA CARTAii') \*Descó QUE YO ESCRIBA LA CARTA

Con verbos de entendimiento, cuando no hay en la cláusula más que un solo nominativo, puede ser siempre una oración, lo que no excluye, a veces, la equivalente construcción con infinitivo:

i) Pienso que acertaréi') Pienso acertarii) Afirmo que lo he vendidoii') Afirmo haberlo vendidoiii) El guarda asegura que tiene su caballo en el cortijoiii') El guarda asegura tener su caballo en el cortijo

(20) *Arquitectura*, p.310.

En todo caso, no parece claro, a pesar de los esfuerzos de Benot o de la Academia, el proceso en virtud del cual se producen los siguientes desacuerdos:

i) \*Creo ir mañana / i') Creo que iré mañanaii) Creo verla ahora / ii') Creo que la veo ahoraiii) Quiero escribir una novela / iii') \*Quiero que yo escriba una novela

Tiene que haber un principio gramatical que explique tales anomalías. Uno de los primeros intentos, dentro de la teoría lingüística moderna, es el que planteó A. Zwicky cuando analizaba cómo en inglés el complemento con infinitivo aparece con verbos principales cuya acción transcurre antes que la señalada por el infinitivo:<sup>21</sup> de esta forma, en una oración como Quiero ir, la acción de querer es anterior a la de ir; por lo tanto, necesariamente aparece el infinitivo. Por contra, verbos como evitar, suponer o creer, cuya acción es simultánea con el verbo de la completiva, implican, además, otro tipo de construcción con que: Creo que estoy haciendo bien el examen / Creo estar haciendo bien el examen. Ahora bien, no siempre este hecho se revela como decisivo para explicar el infinitivo o la construcción con que. En efecto,

i) Creo que iré a Barcelona mañanaii) \*Creo ir a Barcelona mañana

En i), se contraviene la idea de que no puede aparecer que + indicativo cuando la relación con la complementaria es futuro. Además, en ii) se expresa futuro respecto de creer y no es aceptable.

A su vez, las oraciones completivas pueden llevar el verbo en infinitivo aun cuando el tiempo de la complementaria no sea futuro con respecto al verbo principal: Creo haberla visto antes / Se acordó de llenar el depósito en Alcalá / Logré abrir la ventana sin que me ayudaran. La regla propuesta por Zwicky no parece definitiva: la presencia del futuro en el verbo complementario no es el criterio determinante para explicar la presencia de los infinitivos.

Por ello, cabe pensar que existen otras razones que explican mejor este fenómeno y que estarían basadas en el hecho de si el verbo principal permite la doble elección del tiempo en la complementaria. Verbos como querer o descar no admiten selección en el tiempo de la completiva (necesariamente expresan futuro) y obligan a

(21) A.ZWICKY (1974), "Taking a false Step", *Language*, 50,2, pp.215-224.

actuar a la regla de supresión de SN igual con la consiguiente aparición del infinitivo superficial. Caso de producirse la libertad de elección, parece ser que se manifiesta una tendencia a la aparición del infinitivo cuando el SN suprimido y el tiempo de la oración complementaria pueden ser suplidos por el oyente. Así, en una oración como Pablo quiere ir a Barcelona, el verbo querer implica necesariamente futuro. Esto no sucederá en oraciones paralelas con verbos como decir, que carece de restricciones temporales; de tal modo, será inaceptable: \*Pablo dice ir a Barcelona -puede estar referido a cualquier punto del eje temporal: pasado, presente o futuro-.

Resumiendo lo anteriormente expuesto, podemos proponer tres apartados que recogen verbos con distintos comportamientos respecto del asunto tratado:

a) Verbos principales que requieren un tiempo futuro en la completiva y, además, exigen correferencialidad entre los sintagmas nominales sujetos: tratar, dignarse, tender, atreverse....<sup>22</sup>:

- i) El director se dignó asistir a la boda del conserje.
- ii) \*El director se dignó que el conserje se casara
- iii) \*El director se dignó que se hubiera casado

La oración i) es aceptable, puesto que un verbo como dignarse exige tiempo futuro respecto del verbo principal y correferencialidad de sujetos. En ii), se produce la inaceptabilidad, porque los sujetos no son correferentes. III) resulta inaceptable porque hubiera casado no es futuro respecto de dignarse.

A la vista de estos ejemplos se podría formular una regla que dijera así: caso de que ni el sujeto ni el tiempo de la completiva puedan ser libremente seleccionados por el hablante, la regla de supresión del SN igual y la regla de supresión del tiempo en la completiva se han de aplicar siempre, por lo que en la superficie aparecerá infinitivo.

b) El verbo principal determina el tiempo de la completiva, pero deja libre la elección de sujeto. Este es el caso de los verbos de deseo: querer, desear,...

- i) Quiero ir
- ii) Quiero que vayas

(22) A este tipo de verbos se refiere D. PERLMUTTER (1970) en su trabajo "The two Verbs 'Begin'", en R. Jacobs y P. Rosenbaum (eds.) *Readings in English Transformational Grammar*. Waltham, Mass., Xerox College Publishing, pp.107-119.

c) Verbos que no exigen ningún tiempo determinado en la completiva. Tal ocurre con los llamados verbos de información o de comunicación: decir, escribir, notificar,... Dado que el hablante puede comunicar un mensaje referente a cualquier punto de la línea del tiempo, la supresión del mismo provocaría que el oyente no pudiera comprender debidamente el mensaje:

- i) Pablo ha escrito que vendrá a Madrid
- ii) \*Pablo ha escrito venir a Madrid<sup>23</sup>

Por último, Sauer ha señalado algunas consideraciones generales en lo referente a verbos de comunicación:<sup>24</sup> si el verbo de la completiva implica un cierto grado de actividad, existe una preferencia por la construcción con que. Comprobémoslo en los siguientes ejemplos:

- i) María dice que va a misa / \*María dice ir a misa (verbo de actividad)
- ii) Carlos escribió que estudiaba francés / \*Carlos escribió estudiar francés (verbo de actividad)
- iii) Pablo dijo que era comunista / Pablo dijo ser comunista (verbo estativo)

A la vista de estos ejemplos parece que se manifiesta una tendencia, en virtud de la cual cuando el verbo de la completiva es de actividad resulta inaceptable la oración de infinitivo; por el contrario, cuando el verbo es de estado admite la doble posibilidad. En su favor, podemos añadir que esta misma regla es válida para verbos que no son de comunicación, como suponer o sospechar: \*No suponías hacerme daño / No suponías que me hacías daño (verbo de actividad) // Sospecha que está enfermo / Sospecha estar enfermo (verbo estativo). Ahora bien, no es menos cierto que se incumple en verbos como imaginar: Imagina verla ahora / Imagina que la ve ahora (verbo de actividad). Por todo lo expuesto, más que una regla segura, la hipótesis de Sauer marca más bien una tendencia. Se trata de una regla inteligente, pero en exceso aproximativa.

(23) De todas formas, incluso en estos casos, la regla se incumple con bastante frecuencia por causas de tipo social o dialectal. Así, son perfectamente aceptables:

- i) El detenido confesó vivir en Madrid
- ii) El detenido confesó que vivía en Madrid

En estos casos habría que ver hasta qué punto la gramática puede proscribir la oración con infinitivo. En todo caso, lo haría la norma.

(24) K.E. SAUER (1972) *Sentential Complementation in Spanish*. Tesis Doctoral de la Universidad de Washington. Fotocopiada por University Microfilms, Ann Arbor, Michigan.

Como vemos, no pocas de las intuitivas argumentaciones y consideraciones establecidas por Benot hace casi un siglo han sido retomadas, en cierta forma, por los primeros desarrollos de la gramática generativa (transformacional) a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Es más, si retomamos la explicación que Benot encuentra a estructuras como Se prohíbe fijar carteles, comprobaremos que no difieren en gran medida de algunas argumentaciones que, para el análisis de estructuras muy próximas, aparecen reflejadas en la gramática (parcial) del español -reducida a la subordinación sustantiva- que Violeta Demonte publicó hace apenas quince años.

En efecto, como ya hemos adelantado al comienzo de este apartado, Benot interpreta semánticamente la oración que proponemos como "Se prohíbe el acto especial de fijar carteles"<sup>25</sup>. Más adelante, concluye: "Se prohíbe, pues, una cosa en singular: Se prohíbe el fijar"<sup>26</sup>.

Si volvemos la mirada al trabajo de Demonte, cuando se refiere al comportamiento de un determinado tipo de verbos -los factivos- respecto de construcciones con infinitivo o con que, recuerda cómo, para el inglés, los Kiparsky encuentran que el pronombre it es una reducción opcional de un the fact que se sitúa directamente antes de las cláusulas con that en las oraciones cuyo predicado es factivo;<sup>27</sup> por ejemplo:

- i) Bill resents it that people are always comparing him to Mozart  
{B. lamenta (esto) que la gente lo esté comparando con Mozart}

Por el contrario, la mayor parte de los hablantes encuentran que it es inaceptable cuando el verbo principal no es factivo:

- ii)\*Bill claims it that people are always comparing him to Mozart  
{\*B. propone (esto) que la gente lo esté comparando con Mozart}

(25) "En esta cláusula no forman complejo los verbos se prohíbe y fijar; y, por tanto, CARTELES no es NOMINATIVO PACIENTE de prohíbe, sino ACUSATIVO de fijar; y precisamente fijar es el nominativo paciente de prohíbe. El sentido es: «la fijación se prohíbe» (*Arquitectura*, p. 130, en nota).

(26) Añade, en nota, la siguiente aclaración: "Cuando los verbos PODER, DEBER... forman complejo con un infinitivo, no puede intercalarse artículo entre ellos y el infinitivo. Así es que no tendría sentido: Las leyes deben EL respetarse por todos, No se debe EL pedir imposibles, etc. Pero cuando no hay complejo, cabe el artículo (aunque no siempre suena bien): Se prohíbe EL fijar carteles, Debe procurarse EL estrechar los lazos de familia, Se ha mandado EL cerrar las tabernas a las diez" (*Arquitectura*, p. 130).

(27) P.KIPARSKY Y C.KIPARSKY (1967) «Fact»: versión corregida en M.Bierwisch y K.E.Heidolph (eds.) (1970) *Progress in Linguistics. A Collection of Papers*, J.a Haya, Mouton, pp. 143-173; reproducida en D.D.Steinberg y L.A.JAKOBOVITZ (eds.) (1971) *Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, pp.345-369.

Ante estos hechos, la citada estudiosa propone lo siguiente: "Ciertamente, no hay en castellano un elemento de juicio comparable a éste. Sí sucede, en cambio, que el mencionado núcleo léxico puede aparecer en estructuras superficiales con factivos, pero resulta extraño o inadmisible cuando el predicado no es factivo:

- i) Me preocupa el hecho de que no trabajen en casa (factivo)  
ii) Es alarmante el hecho del aumento de la represión (factivo)  
iii) ?Es {probable/seguro/falso/verdad} el hecho de que se reduzcan los suministros de petróleo  
iv) \*Digo el hecho de que hace falta un racional y profundo desarrollo de la investigación"<sup>28</sup>.

Resulta evidente que las argumentaciones esgrimidas aquí comparten criterios muy próximos a los que, en su tiempo, fueron establecidos por Benot, de donde la pervivencia de algunos de sus postulados.

### 3. Un capítulo de lexicografía española: el Diccionario de ideas afines.

Es de sobra conocido el hecho de que los repertorios léxicos han encontrado en la ordenación alfabética un método instrumental que facilita enormemente la búsqueda de los vocablos deseados por parte del consultante. Lo que ocurre es que, desde el punto de vista del significado, la ordenación alfabética agrupa palabras que nada tienen en común, salvo -claro está- la grafía. No es extraño, pues, que palabras como cazurro y cebada se hallen en algún que otro diccionario una a continuación de otra, aunque no posean ninguna suerte de semejanza o aproximación semántica. Es más, incluso desde el punto de vista fónico, la primera empieza por el fonema /k/ y la segunda por el fonema /θ/. Si a ello añadimos que no siempre lo que se busca es, necesariamente, el significado, sino, precisamente, el significante, no es extraño que uno de los más celebrados intentos de una distinta ordenación interna de los diccionarios haya sido la ordenación ideológica, esto es, "agrupación de palabras que guardan relación con una idea determinada por grupos conceptualmente homogéneos"<sup>29</sup>.

(28) V.DEMONTE, *La subordinación sustantiva*, p. 50.

(29) JULIO CASARES (1989) *Diccionario ideológico de la lengua española. (Desde la idea a la palabra: desde la palabra a la idea* [1959], Barcelona, Gustavo Gili, p. xiii.

Entre los más antiguos intentos conocidos de clasificación de palabras hay que incluir el Attikai Lexeis del famoso gramático griego Aristófanes de Bizancio (180 a.C.). Viene después el Onomasticon del sofista griego Julio Pollux. Este diccionario analógico en diez tomos es obra que todavía puede consultarse con provecho, no sólo para el estudio de la lengua, sino para resolver interesantes problemas de la antigüedad clásica. Por esa misma época (siglo II d.C.) apareció el diccionario chino Shu Wen. La antigüedad del célebre diccionario sánscrito Amara Kosha no está aún claramente determinada. H.H.Wilson lo sitúa en un período comprendido entre el año 56 a.C. y el siglo V d.C.<sup>30</sup> También debemos mencionar el diccionario clasificado siríaco y árabe de Elías bar Shinaya (n. 975), cuyo título es Kitab ut Tarjiman fi Taálem Loghat es Suriam [Libro llamado el Intérprete para enseñar la lengua de los sirios].

En la época moderna hay que señalar, en Italia, el Memoriale de Jacopo Pergamino (1601); el Vocabolario metodico italiano universale (Venecia, 1845), de Giuseppe Barbaglia; el Saggio di un Vocabolario metodico della lingua italiana, de Zanotto (1852-1855); el Dizionario metodico (la ciudad, el Estado, la casa y la familia), de Francesco Corazzini (Turin, 1855); el Nuovo vocabolario metodico della lingua italiana, de Fanfani y Frizzi (Milán, 1883) y el Nomenclatore Scolástico, de Palmiro Premoli (Milano, 1915).

La lengua francesa cuenta con los siguientes diccionarios ideológicos: el Vocabulaire systematique, de Ploetz (obra elemental para las escuelas); el Dictionnaire logique de la langue française ou Classification naturelle et philosophique des mots, des idées et des choses por Elías Blanc (1882); el excelente Dictionnaire analogique de la langue française de Boissière (Paris, 1862).

Inglaterra posee el Analytical Dictionary of the English Language, de David Booth (London, 1835) y, sobre todos, el Thesaurus de P.M.Roget<sup>31</sup> que es, a decir de Casares, "entre todos los diccionarios de su género el que ha obtenido acogida más favorable en el mundo entero".<sup>32</sup>

Pues bien, dos obras aparecidas a lo largo del siglo XIX significan, en España, el reflejo inmediato de esta obra fundamental de la lengua inglesa. En 1879 se publica el Inventario de la lengua castellana. Índice ideológico del Diccionario de la Academia por cuyo medio se hallarán los vocablos ignorados u olvidados que se nece-

(30) *Essays analytical, critical and philological on subjects connected with Sanskrit literature*, vol.III, p. 199. Apud, Nuevo concepto del Diccionario de la lengua. Discurso leído en el acto de recepción por Don Julio Casares y Sánchez y contestación del Excmo. Sr. D. Antonio Maura y Montaner el día 8 de mayo de 1921, p. 70.

(31) P.M.ROGET (1852) Thesaurus of English Words and Phrases Classified so as to Facilitate the Expression of Ideas and Assist in Literary Composition, London.

(32) NUOVO CONCETTO..., p.71.

siten para hablar o escribir en castellano, por Don José Ruiz León. No es un diccionario ideológico completo. En primer lugar, porque no contiene parte alfabética (se limita a recoger algunas palabras del Diccionario de la Academia y las ordena ideológicamente). Y, en segundo término, porque sólo clasifica los verbos. Años más tarde, se publica el Diccionario de ideas afines, de Eduardo Benot, que va a ser durante mucho tiempo el diccionario ideológico del español -piénsese a este respecto que el Diccionario ideológico de Casares no se publicará hasta 1959-<sup>33</sup> Quizá por esta razón tuvo un enorme éxito y fue editado muchas veces, especialmente en Buenos Aires.<sup>34</sup> Una vez más el espíritu científico e innovador de nuestro personaje se deja sentir. Lo que ocurre es que nuestro autor siguió celosamente el modelo inglés, de tal forma que el resultado no fue del todo satisfactorio. No obstante, Casares, tal vez con el fin de convencer a la Academia para emprender la labor de confeccionar un diccionario ideológico, obvió el valor testimonial e histórico del diccionario de Benot y lo criticó sin ningún tipo de tapujos: «También en España tenemos que señalar cierta imitación del Thesaurus de Roget, perpetuada con el nombre de Diccionario de ideas afines por "una sociedad de literatos" cobijada, sin duda por sorpresa, debajo del nombre glorioso de un ilustre polígrafo".<sup>35</sup> En efecto, se detectan algunos errores. Así, por ejemplo, en el grupo 361, correspondiente al apartado 1º (vitalidad) de la sección 3ª (Materia orgánica) hallamos la palabra **homicidio**, puesta a modo de epígrafe comprensivo de una larga serie de conceptos afines. **Homicidio**, en efecto, es la muerte de una persona causada por otra. Pues bien, en el citado epígrafe se incluyen las voces siguientes: **caza, montería, morcilla para los perros, rejoneador, espada**. Otro ejemplo lo constituye el grupo 250, titulado **convexo**. Frases relacionadas con la idea de convexidad: **Crear que todo el monte es orégano, Tener buen diente, y pistonudo**. Algunas otras curiosidades, en fin, derivadas de una mala adaptación traducción, pueden hallarse en la palabra **habio** (?) que no es sino la primera parte del vocablo originario abiogenesis (Thesaurus).

(33) Diccionario de ideas afines y elementos de tecnología, compuesto por una sociedad de literatos bajo la dirección de D.Eduardo Benot, de la Academia Española. Tomo primero. Madrid, Mariano Núñez Samper, s.a. (En una advertencia puesta al final del tomo se avisa que los Elementos de Tecnología han sido separados del diccionario y que su publicación se anunciará oportunamente.

(34) De hecho, nosotros hemos manejado la segunda edición publicada en Buenos Aires (1942) -la primera lo fue en 1940- Diccionario de ideas afines y elementos de tecnología, Ediciones Anaconda, en esta ocasión con referencia a un único autor (Eduardo Benot) e incluyendo, como explícitamente se recoge en la portada, "además de [...] todas las palabras de la lengua castellana, siguiendo un orden de afinidad, [...] completos vocabularios de CIENCIAS, OFICIOS, PROFESIONES, etc."

(35) Nuevo concepto..., p. 71.

Con todo, creemos que el mejor resumen, o si se prefiere, la mejor aportación que podemos pretender con este trabajo es una reconsideración de la figura de Benot desde la perspectiva lingüística. Que no sea olvidado o, cuando menos, que no se le apliquen en lo sucesivo calificativos como «simpática figura» que referíamos más arriba. La discusión que apenas dos breves notas han despertado en nosotros esperamos que sean acicate para un estudio en profundidad de las obras del -en palabras de Julio Casares- «ilustre polígrafo español».<sup>36</sup>

**Alberto Miranda**

Universidad de Castilla - La Mancha

(36) De hecho, con gran satisfacción hemos comprobado que la editorial *Anthropos* en la excelente colección "Autores, textos y Temas (Lingüística)", dirigida por Carlos Subirats, prepara la edición facsimilar de dos obras de EDUARDO BENOT: *Los duendes del lenguaje y Arte de hablar: Gramática filosófica de la lengua castellana*. Los prólogos que se anuncian, realizados por Ramón Sarmiento, harán, sin duda, justicia a la labor desempeñada por Benot. Esperamos que coincidan con algunas de las propuestas que aquí hemos discutido.

## DIFICULDADES QUE APRESENTA O ALUNO BRASILEIRO AO FALAR A LÍNGUA ESPANHOLA

**Ester Myriam Rojas Osorio**

### Introdução

Entendemos a aquisição de uma língua estrangeira como um processo de construção de um discurso a partir de contextos sociais concretos, onde o locutor enfrenta conflitos, necessidade de afirmação e de negociação em seu relacionamento social. Traçamos, assim, o caminho que deve percorrer o aprendiz para chegar a uma competência comunicativa.

Segundo Dell Hymes, 1967/1972, essa competência habilita o estudante de língua estrangeira a transmitir, interpretar e a negociar sentidos interpessoalmente, dentro de contextos específicos.

Valorizamos, pois, o desempenho do aprendiz na comunicação oral, e afirmamos que é na produção do aluno que se reflete seu nível de aprendizagem, apresentamos a seguir, a análise de erros de um elemento de referência do discurso de alunos de 2º. e 3º. graus.

Trabalhamos com o conceito de erro de Porquier e Fraudenfelder, 1980, "manifestação natural e necessária dentro do processo de aprendizagem". O "erro" dá ao pesquisador informação sobre a etapa de aprendizagem em que o aluno se encontra e sua evolução.

Para proceder a esse levantamento de "erros" elaboramos o estudo lingüístico de um texto oral, produzido por alunos de diferentes níveis de aprendizagem do espanhol, como língua estrangeira, com o objetivo de reconhecer algumas dificuldades específicas apresentadas pelo aluno brasileiro, e assim, propor ao professor a elaboração de material didático eficaz para acelerar o processo e tentar evitar a fossilização dos "erros" transitórios.

Escolhemos analisar os elementos referenciais dêiticos, no discurso do aprendiz, dada a importância que eles têm dentro do contexto situacional e comunicativo, ao refletir a habilidade semântica do locutor, quem deve ter domínio, de como se comunicam as coisas, a quem e em que momento.

Analisados vários autores como Carvalho, 1974, RAE, 1978, Mateus et alii, 1983, Salum, 1983, Ilari e Geraldi, 1985, Parret, 1988 e outros, consideramos dêiticos: os demonstrativos, os pronomes pessoais, os possessivos, alguns advérbios de lugar e os tempos verbais.

## Método

A coleta e a análise dos dados desta pesquisa pretendem levantar algumas dificuldades específicas que o aluno brasileiro tem ao trabalhar com estes elementos referenciais dêiticos no desempenho oral, em língua espanhola.

O objeto de análise é o texto elaborado por estudantes de diferentes níveis de aprendizagem, não se dando maior importância ao grau de escolaridade e sim ao tempo de estudo da língua estrangeira.

Obtivemos as amostras lingüísticas dos diferentes níveis na cidade de Assis, centro importante de ensino de línguas, reconhecido no Estado de São Paulo. Esse reconhecimento se deve à presença da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, uma das unidades da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), e do Centro de Línguas instalado na EEPSEG. "Dona Carolina Francini Burali", instituições dedicadas em grande parte ao ensino de línguas estrangeiras (1º, 2º e 3º graus).

Iniciamos nosso trabalho com os alunos do Centro de Línguas, levando alguns voluntários do 2º estágio do primeiro nível ao laboratório de línguas da FCL de Assis. Explicamos o propósito da pesquisa e, logo em seguida, a metodologia a ser aplicada.

O procedimento era o seguinte: primeiramente, deveriam assistir aos desenhos animados de *Mafalda*, do cartunista argentino Quino, com auxílio audiovisual proporcionado pelo vídeo.

Ao assistirem ao primeiro desenho, os alunos pediram para assistir novamente. Após nova apresentação, ajudamos-os na compreensão do texto. Mostramos as personagens e comentamos um pouco sobre o propósito do autor - crítica social por meio de suas personagens, as crianças. Assistiram duas vezes a cada estória, perfazendo um total de quatro desenhos.

Pedimos que prestassem atenção à quinta estória, que contava só com apoio da imagem, e eles, imitando as estórias anteriores, deveriam narrá-las, segundo compreensão própria. Assim, os estudantes, novamente, assistiram duas vezes a cada desenho e, sem mostrar muita dificuldade, nos prestaram sua contribuição. O procedimento levou meia hora em cada nível.

A seguir, procedemos à seleção feita ao acaso dessas amostras e depois propriamente à análise das mesmas.

Nível Básico: - 2 alunos do Centro de Línguas - 2º estágio - 1º Nível.

Nível Médio: - 1 aluno do Centro de Línguas - 3º estágio - 1º Nível.  
- 1 aluno da UNESP de Assis - 2º ano - Letras.

Nível Avançado: - 1 aluno da UNESP de Assis - 3º ano - Letras.  
- 1 aluno da UNESP de Assis - 4º ano - Letras.

A coleta do material lingüístico foi feita por meio de gravações de fita audio cassete, com o consentimento do grupo envolvido.

Uma vez obtido o material lingüístico, após análise dos referentes textuais que asseguram a seqüência da narração feita pelos alunos, elaboramos o levantamento quantitativo dos "erros" no emprego dos dêiticos, na narração oral.

Julgamos conveniente esclarecer que escolhemos a língua oral por apresentar maior riqueza de fenômenos pragmáticos, indispensáveis para completar uma comunicação social efetiva.

Dessa forma, concordamos com o conceito de comunicação oral apresentado por Widdowson (1991, p.85) "Um ato de comunicação através da fala se obtém invariavelmente na interação face a face e ocorre como parte de um diálogo ou alguma outra forma de intercâmbio verbal".

O autor supracitado concebe a fala como parte de uma ação recíproca na qual tanto o emissor como o receptor são agentes. Este ato engloba não somente a produção de sons, mas também o uso de gestos, expressões faciais e corporais.

Considerando, portanto, que um dos objetivos do ensino de línguas estrangeiras é desenvolver a habilidade de lidar com a língua oral e, sobretudo, estimular a consciência

da utilização da língua-alvo para se comunicar, observamos na produção oral dos alunos uma resposta à situação criada pelo pesquisador, mostrando através de seu desempenho a informação sobre a etapa de aprendizagem em que se encontram. Essa informação será possível através da análise de "erros" de um importante elemento de referência, de dêiticos, elementos de extrema importância dentro do contexto situacional e comunicativo de uma cultura, que refletem a habilidade semântica do locutor, o qual deve ter domínio de como se comunicam as coisas, a quem e em que momento, utilizando com destreza os demonstrativos, advérbio de lugar, pronomes pessoais, possessivos e os tempos verbais.

## CONCLUSÃO

Em geral, o aluno brasileiro que estuda a língua espanhola como língua estrangeira não possui muitos problemas de comunicação desde os primeiros estágios. Esse fenômeno se explica pela raiz comum de ambas as línguas, o latim vulgar. Nascentes (1939:97) já opinava a respeito:

*"Las afinidades reciprocas de estas dos lenguas románicas son más estrechas que las que existen entre cualesquiera de las otras hermanas"*

## QUADRO - RESUMO DAS NARRAÇÕES DO NÍVEL BÁSICO

	usos	"erros"	porcentagem de "erros" %
TEMPOS VERBAIS	38	15	39
P. PESSOAIS	4	1	25
POSSESSIVOS	4	-	-
DEMONSTRATIVOS	1	-	-

Por meio da tabela, podemos observar que os alunos do 1º. nível apresentam 39% de desvio na norma ao fazerem uso dos verbos, na sua narração. Apresentam ainda 25% de "erros" no uso dos pronomes pessoais, ao mesmo tempo em que fazem o uso mínimo de pronomes possessivos e demonstrativos.

Vemos que, no primeiro nível, o aprendiz recorre frequentemente à língua materna, quando desconhece alguns elementos na segunda língua (Exemplo: *era su pollo de estimación mas su madre lo tenha matado y fica con dó*).

O problema maior nesse nível é o uso dos tempos verbais, pois, ante o desconhecimento da língua estrangeira, os informantes lançam mão a língua materna. Devemos destacar que os "erros" apresentados, assim como as irregularidades vocálicas e consonantais de alguns verbos, pertencem ao aspecto morfológico e não semântico dos dêiticos (Exemplo: *dos chicos que están leendo, ..... encontran el pollo*).

Não se familiarizaram ainda com o uso dos pronomes (pessoais, possessivos ou demonstrativos), embora devamos lembrar que os pronomes sujeitos são normalmente omitidos em português e espanhol normativos, sendo as desinências verbais referências suficientes para a compreensão por parte do receptor. Também salientamos aqui que os pronomes demonstrativos têm uso limitado na língua oral, tanto no espanhol como no português, já que podem ser substituídos facilmente por um gesto.

Sentimos que os alunos captam desde o começo do curso a importância da perífrase verbal na língua espanhola, sobretudo na narrativa. A R.A.E. explica que as perífrases formadas por verbo auxiliar, seguido de infinitivo, dão à ação uma orientação em direção ao futuro; o gerúndio, em direção ao presente, ou seja, comunica a ação de caráter durativo, e o particípio imprime à ação sentido "perfectivo" (situa a ação em caráter de passado).

Os alunos usam corretamente a perífrase com gerúndio, mostrando o aspecto durativo e progressivo que denota a ação verbal, sem considerar o começo ou fim da ação, característica própria de uma narrativa oral (Exemplo: *Rosita y Mafalda estaban asistiendo TV, los dos chicos estaban leendo un libro*).

## QUADRO - RESUMO DAS NARRAÇÕES DO NÍVEL MÉDIO

	usos	"erros"	porcentagem de "erros" %
TEMPOS VERBAIS	54	5	9.2
P. PESSOAIS	24	1	4.1
POSSESSIVOS	3	-	-
DEMONSTRATIVOS	1	-	-

Por meio da tabela, podemos observar que os alunos pertencentes ao nível médio apresentam apenas 9,2% de desvio da norma quando fazem uso de verbos em suas narrações.

Apresentam maior competência gramatical, trabalham bem a perífrase de gerúndio (Exemplo: *Mafalda no estaba viendo el filme. Rosita estaba viendo la película, que estaba pareciendo interesante). Manipulam com destreza as formas verbais e utilizam com maior habilidade os pronomes pessoais (Exemplo: *La película no le gustó. Ella se puso muy descontente*). Começam, ainda, a usar alguns pronomes possessivos e demonstrativos (Exemplo: *Rosita estaba en su casa. No hay nada demás en eso*).*

Neste segundo nível, o aluno já não recorre à primeira língua, mas arrisca uma aproximação na segunda língua, quando lhe falta o conhecimento na mesma. Usa, por exemplo, *veió* (em vez de *vió*), em que vemos um problema de índole morfológica.

No mesmo nível, observamos o uso dos pronomes proclíticos ao verbo principal e não ao auxiliar, na perífrase precedida de palavra negativa ( "*a Mafalda no estaba le gustando la película* "), como também o uso do pronome tônico regido da preposição "a", sem a forma átona necessária para o uso enfático da língua padrão ( "*película que estaba pareciendo interesante a ella* "). Temos consciência de que estes dois fenômenos se dão graças à influência da língua oral. Vemos aqui dificuldades de ordem sintática, sem origem no aspecto semântico.

#### QUADRO - RESUMO DAS NARRAÇÕES DO NÍVEL AVANÇADO

	usos	"erros"	porcentagem de "erros" %
TEMPOS VERBAIS	31	3	1
P. PESSOAIS	16	-	-
POSSESSIVOS	-	-	-
DEMONSTRATIVOS	3	-	-

Na tabela anterior, podemos observar que neste último nível o aluno supera os "erros" apresentados nos vários estágios anteriores e vemos apenas 1% de desvio da norma na utilização dos tempos verbais. Também constatamos que trabalha os pronomes pessoais e alguns demonstrativos com segurança.

Por sua vez, os alunos mostram domínio dos tempos verbais, dando uma força maior na expressão narrativa. Utilizam perífrases com infinitivo (Exemplo: *...se queda hablando todo lo que irá a ocurrir. Felipe vino saber*). Manifestando, assim, uma competência gramatical mais apurada, ao mesmo tempo em que dispensam um pouco o uso da perífrase de gerúndio.

Neste nível, quando o aluno não consegue dominar a construção com o verbo *gustar* (Exemplo: *Rosita no ha gustado de la película*), apresenta no seu texto uma fossilização do "erro". Outro tipo de fossilização que encontramos foi com a conjugação dos verbos irregulares que apresentam ditongação (Exemplo: *Rosita le conta todo*). Aparece de novo o problema no aspecto morfológico. Também podemos acrescentar como "erro" fossilizado a falta da preposição após o verbo *venir* (*venir a, venir de, venir con*) (Exemplo: *Felipe vino saber*).

#### QUADRO - RESUMO DOS TRÊS NÍVEIS

##### PORCENTAGEM DE ERROS

	NÍVEL BÁSICO %	NÍVEL MÉDIO %	NÍVEL AVANÇADO
TEMPOS VERBAIS	39	9.2	1
P. PESSOAIS	25	4.1	-
POSSESSIVO	-	-	-
DEMONSTRATIVOS	-	-	-

Esta última tabela nos permite verificar a clara progressão dos aprendizes, ficamos satisfeitos em comprovar que os "erros" encontrados não se repetem nos diferentes níveis; ao contrário, são superados, sobretudo, com o uso dos tempos verbais e dos pronomes pessoais.

Esperamos que os resultados obtidos com esse trabalho, prestem uma colaboração ao professor de espanhol, na hora de preparar o material didático, dirigido ao aluno brasileiro.

Para tentar superar esses "erros", propomos a apresentação de constantes inputs em contextos comunicativos, seguidos de exemplos para os alunos e de exercícios, a partir dos primeiros níveis, das seguintes construções:

1. Pronome + **gusta** + infinitivo  
Pronome + **gusta** + nome singular  
Pronome + **gustan** + nome plural
2. **su** + substantivo  
**sus** + substantivo  
substantivo + **suyo**  
substantivo + **suyos**
3. Introduzir (gradativamente) o uso de verbos irregulares.  
Praticar sempre.
4. Dedicar um tempo só aos gerúndios irregulares.  
Praticar muito.
5. Apresentar e praticar muito os tempos compostos.  
Verbo **haber** + participio.
6. **Querer** + **que** + subjuntivo.
7. **por** + **estar** + gerúndio.
8. **venir** + preposição + infinitivo.
9. perífrase de infinitivo.
10. palavra negativa + perífrase (pronome proclítico ao verbo auxiliar).

Vale destacar que estes aspectos devem ser muito bem trabalhados pelo professor de língua espanhola, já que este deve levar em conta que os livros didáticos nem sempre dão a devida importância aos problemas específicos dos alunos brasileiros.

Finalmente, em matéria de uso de dêiticos, em seu aspecto semântico, os alunos não apresentam grandes dificuldades. Observamos que apresentam "erros" em alguns aspectos sintáticos dos pronomes e morfológicos dos verbos.

**Ester Myrian Rojas Osorio**  
Universidade Estadual de São Paulo - Assis

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA FILHO, J.C., *El enfoque comunicativo para enseñar lenguas: promesa o renovación en la década de 80?* Texto Gerador no Grupo de Trabalho Conscientização, Processo e Sistema no Ensino de Língua Estrangeira na América Latina nos anos 90. IX Congresso Internacional de ALFAL. Campinas, 1990.

\_\_\_\_\_, Fundamentação e crítica da abordagem comunicativa do Ensino de Línguas. In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*. Campinas, n.º 8, IEL, 1989.

BERNARDEZ, E. *Introducción a la Lingüística del Texto*. Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1982.

CAMARA JR. Joaquim Mattoso *Dicionário de Lingüística e Gramática*. Rio de Janeiro, Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Estrutura da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1989.

CARVALHO, J. H. de *Teoria da Linguagem*. Coimbra, Antártida, Tomo I e II, 1974.

CASTAÑOS, Z. F., "Diez Contradiciones del Enfoque Comunicativo. In: *Estudios de Lingüística Aplicada México*, UNAM, n.º 9, 1989.

CAVALCANTI, M. e LOPES, L.P. da M., Implementação de pesquisa na sala de aula de línguas no contexto brasileiro. In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*. Campinas, UNICAMP (IEL), 17:133-144, jan/jun 1991.

CERVONI, Jean. A *Enunciação*. São Paulo, Ática, 1989.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F.L. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

DI PIETRO, J., *Language Structures in Contrast*. Rouley, Mass, New Bury House Publishers, 1971.

- DIJK, T.A.V., *Estructuras y Funciones del Discurso*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- EQUIPO CABLE, " *Psicolingüística e didáctica de las lenguas: una aproximación histórica y conceptual*. *Comunicación y discurso en la clase de lengua*. "In: Cable n.º. 3, Madrid, 1989.
- FAVERO, L.I., e I.G.V. *Lingüística Textual*. São Paulo, Cortez, 1988. *Argumentação e Linguagem*. São Paulo, Cortez, 1987.
- FERRERO, Emilia. *Alfabetização em processo*. São Paulo, Cortez, 1987.
- GARCIA, Alicia H.P. y HERNANDEZ, T. S. *Los pronombres personales*. Salamanca. Publicaciones del Colegio de España, 1989.
- GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. São Paulo, Ática, 1990.
- ILARI, R. e GERALDI, J.W. *Semântica*. São Paulo, Ática, 1985.
- ILARI, R. e POSSENTI, S. *Português e Ensino de Gramática*, São Paulo, SECTENP, 1985.
- KRASHEN, S.D. *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. Oxford, Pergamon Press, 1982.
- KOCH, I.G.V. e TRAVAGLI, L.C. *Texto e Coerência*. São Paulo, Cortez, 1989.
- LOPEZ, Sonsoles F. *Interlengua y Análisis de "errores". Un estudio evolutivo sobre producciones escritas*. In: Cable. Madrid, 1:27-35, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Corregir y Evaluar desde una perspectiva comunicativa*. In: Cable. Madrid, 4:30-35, 1989.
- MACHADO DE SIQUEIRA, Idméa. *Aspectos da construção progressiva do modelo de performance no domínio da produção relativos ao componente sintático*. Tese de doutoramento. São Paulo, USP, 1975.
- MATEUS, Maria Helena et alii. *Gramática da Língua portuguesa*. Coimbra, Livraria Almedina, 1983.
- NASCENTES, Antenor. *Esbozo de comparación del español con el portugués*. In: Estudios Filológicos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1939.
- PARRET, H. *Enunciación e Pragmática*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1988.
- PORQUIER, R. e FRAUDENFELDER, U., *Enseignants et Apprenants Face à l'Erreur ou de l'Autre Coté du Miroir*. In: *Le Français dans le Monde*. Paris, n.º. 154, Hachette, Juillet, 1980.

- QUINTANILHA, T.M.R., *Fluência Oral*. In: *Tópicos de Lingüística Aplicada. O Ensino de línguas estrangeiras*. Florianópolis, UFSC, 1988.
- R.A.E. *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- SANCHEZ, A., *El método Comunicativo y su Aplicación a la Clase*. Madrid, SGEL, 1987.
- SANTOS, I.P. DOS. *Perspectivas para a Lingüística Contrastiva. Exame de alguns aspectos psicolingüísticos e sociolingüísticos*. São Paulo, Departamento de Lingüística da Universidade de São Paulo, s.d.
- Lingüística Aplicada ao Ensino de Língua Estrangeira*. São Paulo, Departamento de Lingüística da Universidade de São Paulo, s.d.
- A *Variação Lingüística*. In: *Lingüística e Ensino: Teoria e Prática*. São Paulo, Departamento de Lingüística da Universidade de São Paulo, 1988.
- SALUM, Isaac N. " *As vicissitudes dos dêiticos-analógicos*" In: *Eurípides Simões de Paula. In memoriam*. São Paulo, USP, 1983.
- WIDDOWSON, H. G. *O ensino de línguas para comunicação*. Trad., José Carlos Paes de Almeida Filho. Campinas, Pontes, 1991.
- ZANÓN, Javier. *Psicolingüística y Didáctica de las Lenguas: una Aproximación Histórica y Conceptual*. In: Cable. Madrid, 3:22-32, 1989.

## REFLEXIONES SOBRE LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN RÍO GRANDE DO SUL.

Terumi Koto Bonnet Villalba

En este trabajo nos proponemos hacer algunas reflexiones sobre la enseñanza del español en Brasil, especialmente en Rio Grande do Sul, apoyada en el prólogo a la Gramática Castellana de Antonio de Nebrija (1), en nuestra experiencia en el área de Práctica de Enseñanza del Español de la Universidad Federal del Rio Grande do Sul, y en nuestros contactos con profesoras de Español de la enseñanza media de Porto Alegre y de Uruguaiana.

Al celebrarse el V Centenario del Descubrimiento de América (2), se han organizado varias actividades culturales caracterizadas, de un lado, por un tono festivo, y de otro, por una preocupación científica que orienta la organización de discusiones y reflexiones sobre ese hecho histórico. No sólo en España, sino también en otros países se ha movilizad o la intelectualidad para dicha revisión de la historia, y los iberoamericanos, con toda razón, la desean para que al final se les haga justicia (y no sientan complejos, como ha sugerido el Rey Juan Carlos) sobre todo desde el punto de vista de un pueblo que se siente culturalmente lesionado.

---

(1) NEBRIJA, Antonio de. *Gramática Castellana* (prólogo). In: BLEIBERG, Germán. *Historia de la literatura española*. Madrid, Alianza, 1969. Las citas del trabajo se refieren a esta edición.

(2) Respetamos la denominación oficial del evento, sin tener en cuenta las disquisiciones acerca de la validez de llamarse "descubrimiento" o "invasión".

Sin embargo, 1492 no sólo representó una conquista política a causa de la incorporación de América al dominio hispánico, sino que hubo otro tipo de conquista, y ésta, de tipo lingüístico. Se publicó la primera gramática de una lengua romance, la castellana, que se conoce como la Gramática Castellana, o la Gramática de Nebrija (3), cuyo prólogo merece comentarios.

Su publicación ocurrió a la par de la consolidación de la nación española bajo el mando de los Reyes Católicos (4), tras un período de disputas entre reinos, lo que fue recordado adecuadamente por el propio Nebrija, sirviéndole incluso el hecho histórico como motivo para la elaboración de la Gramática. De hecho, según el autor, tras una etapa agitada que caracterizó la Edad Media, entre Cruzadas religiosas y batallas políticas, “no queda ya otra cosa sino que florezcan las artes de la paz” e incluye entre éstas, “aquella que nos enseña la lengua”, es decir, la gramática, como una de las más importantes.

Al entender la lengua como una capacidad exclusiva del ser humano, que lo distingue de otros animales, y considerarla como “la primera después de la contemplación que es oficio propio del entendimiento”. Nebrija sugiere que ésta es un signo de humanización y de civilización, lo que nos lleva a concluir que, entre otras cosas, la necesidad de escribir una gramática se debe al propósito de civilizar y humanizar a los “bárbaros” de la América descubierta. Esta idea viene corroborada en la respuesta dada a la pregunta “para qué podía aprovechar”, que le hace la reina Isabel:

*... después que Vuestra Alteza metiese debajo de su yugo pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas e con el vencimiento aquéllos tendrían necesidad de recibir las leyes que el vencedor pone al vencido e con ellas muestra lengua. (5)*

(3) Nebrija nació en Lebrija (Servilla) y firmaba con el nombre de su pueblo natal sus escritos en romance, y para los latinos usaba el adjetivo Nebrissensis, derivado de Nebrissa, como era llamado el pueblo antiguamente.

(4) Si de un lado se debe a los Reyes Católicos el mérito de haber formado el Estado español, lo que significa una conquista político-administrativa de repercusión internacional, de otro, ese poder está construido sobre la fuerza de la Iglesia. Ambos se funden en la Inquisición. Nos parece importante señalar esa vinculación del Estado con la Iglesia, porque explica parcialmente la actitud de superioridad del español en relación a la civilización amerindia. “Somos amigos de Dios”, reconoce Nebrija, y ése es el sentimiento que se exacerba en el pueblo hasta sentirse el “eseogido”.

(5) NEBRIJA, op. cit. p. 175.

No nos importa tanto la relación de superioridad que Nebrija establece al comparar dominados y dominadores, como el hecho de darse cuenta de que ese sometimiento legal se hace por medio de la lengua.

Por otro lado, Nebrija, como buen gramático renacentista, siente interés por estudios científicos (“que los hombres no malgasten el tiempo con novelas o historias envueltas en mil mentiras”) y comprende la significación de la lingüística histórica para captar y describir los fenómenos que acompañaron la evolución y la decadencia del hebreo, del griego y del latín, determinadas por las circunstancias históricas. Así, lo que pretende es aprovechar el apogeo lingüístico del castellano para perpetuar las grandezas españolas.

Observamos, pues, cómo la lengua, instrumento de comunicación social o expresión del pensamiento, se convierte también en arma política (colonización), y, luego, religiosa (cristianización). Nebrija lo advierte sagazmente, no sólo en relación a América, sino a otros pueblos que ocupan el territorio (vizcaínos y navarros) o los que tienen trato frecuente con España (italianos y franceses).

Quinientos años más tarde, los que nos dedicamos a la enseñanza del español como lengua extranjera nos planteamos la misma cuestión, “para qué podía aprovechar” el conocer específicamente el castellano en el Brasil, teniendo en cuenta que la lengua de comunicación internacional sigue siendo el inglés, y de nada sirve aquí la argumentación baladí de “número de hablantes”, puesto que el chino, numéricamente superior, no se impone en el escenario mundial.

La justificación de “aprender por conocer otra cultura”, o de “comunicarse en lengua extranjera” tampoco se puede aceptar ciegamente, pese a sus intenciones laudables, porque no se puede ignorar que el aprendizaje de una lengua no es inocente, como tampoco fue ingenuo ni caprichoso Nebrija al escribir una gramática de una lengua romance en una época y en un contexto sociocultural en que los intelectuales respetaban y cultivaban el latín.

En realidad, a nuestro ver, ningún aprendizaje puede ser encarado como una parte disociada del conjunto. Es decir, la experiencia humana no está departamentada en secciones estancas sin interrelación con las demás áreas del conocimiento. Así como la escuela es vista como una institución que no sólo está vinculada a una realidad, sino que está insertada en un determinado contexto, social, cultural, económico, histórico, geográfico, político, en el sentido defendido por Paulo Freire (6), el acto de estudiar (la labor docente y discente) debe estar contextualizado, y debe formar parte de todo el

(6) FREIRE, Paulo. *Educação como Prática da Liberdade*. 18ª. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983. Según Freire, el individuo está en el mundo y con el mundo.

crecimiento intelectual del individuo implicado en ese proceso. Eso significa que el enriquecimiento cultural que vaya interiorizándose al individuo va a servirle como referencia para ampliar su visión del mundo. Más aún: eso le ayudará a definir su propia identidad como ciudadano de una determinada sociedad en continuo intercambio con otros grupos sociales.

Definirse como ciudadano es necesario e importante en un momento como el actual en que se percibe un esfuerzo de diferentes sectores (aunque con el predominio de intereses económicos) para concentrarnos como el bloque latinoamericano. Aun cuando ese bloque pueda ser tachado por los pesimistas de "bloque del subdesarrollo", creemos que el intento no debe ser menospreciado ni visto sólo desde la óptica económica o tecnológica, sino más bien, del ángulo de la historia y de la política. Como señaló Ana Pizarro en *América Latina e Integración* (7), el mundo se está organizando en grandes bloques. Y sabemos que cualquier organización política se vale del instrumento más completo de expresión, que es la lengua.

En ese sentido, el conocer español y portugués no equivale a alcanzar la competencia lingüística en ambos idiomas, sino a establecer la relación entre el "espacio discursivo de la lengua" y el "espacio discursivo de la cultura" (8) como paso obligatorio para el (re) conocimiento mutuo entre los diversos países de la América Latina. Así, aparte de ser una integración histórica proyectada ya en el siglo pasado por Simón Bolívar, se trata sobre todo de que cada país revise sus propias raíces, las compare concienzudamente con las de su vecino, pues bajo el barniz de "naciones hermanas" que comparten, en principio, las mismas tradiciones hispánicas, la misma lengua, la misma religión y la misma crisis económica y política, existen sensibles diferencias. Esas diferencias y semejanzas no deben servir para apartarnos unos de otros, sino para comprendernos mejor a nosotros y a los otros. Sólo cuando haya esa comprensión totalizadora, la integración se hará efectiva bajo todos los aspectos. Dice Pizarro en el mismo artículo:

*En ese sentido la enseñanza del español en el Brasil tiene la importancia de la aproximación, de la articulación de la unidad escindida que es América Latina y cuya única posibilidad de interlocución a nivel internacional en este panorama en el que se inserta en situación tan desmedida es a través de la integración de sus componentes. (9)*

(7) PIZARRO, Ana. In: *Lingua, Literatura e Integração Ibero-americana*. UFRGS, 1990. pp.10-16.

(8) Idem. *Ibid.* p. 11.

(9) Idem. La autora amplía asimismo el concepto de integración al afirmar que la busca de la identidad cultural que caracteriza a los pueblos americanos debe orientarse hacia la definición de nuestra latinidad.

Por lo tanto, si la enseñanza es un acto político e histórico, como defiende Freire, entre otros, y la escuela no quiere ser una mera transmisora de conocimientos ni una repetidora neutral del sistema vigente en el país, sino más bien una agente creadora de condiciones de formación de futuros ciudadanos conscientes, lo es mucho más en lo que atañe al estudio del español. Tanto si volvemos los ojos hacia el pasado como si miramos hacia delante, la realidad que nos circunda y en la que estamos implicados se llama América Latina, cuyos miembros se han ignorado y se desconocen soberanamente.

Si sumamos la razón históricopolítica a las metas formadoras (y no solamente informadoras) de la escuela moderna, nos encontramos con que nos resulta imposible contentarnos con la enseñanza del español por "placer" de manejar un idioma extranjero con el único objetivo de alcanzar una fruición lingüística. El propósito de un curso de español en una institución oficial no debe limitarse, en nuestra opinión, a la enseñanza de fin en sí misma, sino promocionar la lengua como instrumento de reflexión.

Y aquí nos apartamos radicalmente de la propuesta de Nebrija. Mientras éste, desde su perspectiva de vencedor, ve la lengua como medio de sometimiento, una imposición lingüística que implica anulación de la misma identidad de los pueblos amerindios, lo que sugerimos en el V Centenario de esta obra, es analizarla como un legado (pese a la imposición), y al hacerlo, repasar nuestra historia americana y rescatar nuestra dignidad.

Pues bien: el enfoque que proponemos aquí en relación a la enseñanza del español en el Brasil es el que, sin dejar de respetar la base peninsular, puesto que de allí salió el castellano para imponerse, se vuelca en conocer la expresión americana, pues si la lengua es el reflejo de la cultura, debe descubrir las necesidades, exigencias, emociones, la forma americana de ser y entender el mundo. Nuestra valoración de las cosas no tiene que coincidir obligatoriamente con la de los conquistadores, porque a lo largo de cinco siglos cada país ha seguido su curso.

Esas preocupaciones son las que orientan el trabajo de Práctica de Enseñanza de Español del Instituto de Letras de esta Universidad, fácilmente detectables en su plan de curso, fundamentado en dos aspectos: a) formación del individuo como ser humano capaz de transformación social y de autorrealización; b) la contextualización de la enseñanza del español en la realidad sociocultural brasileña.

Dicha orientación transparece en la labor realizada incluso con los profesores que actúan en los colegios de la red pública del Estado de Porto Alegre y de Uruguaiana, en la elaboración del curriculum mínimo del español para la enseñanza media, en la definición del tipo de actividades, y, sobre todo, en el repensar la importancia del uso de textos en un momento en que se nota una clara inclinación hacia el enfoque comunicativo. En el caso de las escuelas de Porto Alegre, este enfoque se reduce muchas veces a algunas prácticas y ejercicios aislados e incompletos por el desconoci-

miento de los principios teóricos que subyacen en la llamada metodología comunicativa, y por las dificultades en adquirir el material indicado. Asimismo se observa una tendencia a apoyarse cómodamente en unas cuartillas preparadas con el fin de "facilitar" el proceso de enseñanza-aprendizaje, y a limitarse a señalar algunos puntos gramaticales; con ejemplos descontextualizados, o a hacer uso de algunos textos seguidos de ciertas preguntas convencionales que no exploran la creatividad ni la criticidad.

Esto no es una crítica. Al contrario: es una denuncia de una situación lamentable, de la cual no tienen culpa, ni directa ni totalmente, los que de forma valerosa se dedican a la enseñanza del español en Rio Grande do Sul, resucitada tras un largo periodo de ausencia, durante el cual los licenciados fueron arrinconados a otras actividades docentes y administrativas (10). El cambio en la política brasileña hacia la América hispana, la creación del Mercosul y el proyecto de integración latinoamericana han determinado el nuevo rumbo en la instrucción escolar. La omnipresencia del Inglés en el curriculum se ha visto mermada con la reintroducción del Español y de otros idiomas extranjeros, de acuerdo con los intereses regionales dictados por la historia de la inmigración.

A la par de la desactualización metodológica y lingüística, los que recomenzaron a trabajar con la enseñanza del español como segunda lengua para hablantes brasileños carecían (y carecen) de una reflexión sobre el hecho mismo de su tarea docente en un contexto definido, que es Rio Grande do Sul, un Estado lindante con Argentina y el Uruguay, compartiendo con esas naciones un fondo cultural común como son las raíces gauchescas.

Creemos que es importante retomar el curso de Español desde esa perspectiva geográfico-histórica con el fin de que los alumnos no lo miren como una asignatura más a cumplir ni lo sientan como una pérdida de tiempo por seguir la idea bastante generalizada de que aprender español, siendo hablantes nativos de portugués, es tan fácil como quitarle el caramelo a un niño. Idea que produce menosprecio hacia el idioma de Cervantes, principalmente si la atención está vuelta hacia el panorama primermundista en donde el inglés sigue acaparando el interés de los grandes y pequeños por su incuestionable importancia como medio de comunicación.

Ese repensar con la mirada (y mente) puesta en el significado político, histórico y cultural orienta asimismo el formato del curso de español. Es decir, si la escuela pugna por ser una institución formadora de "ciudadanos conscientes y críticos", ca-

(10) Cabe señalar que Rio Grande do Sul fue el Estado pionero en el Brasil en la reintroducción del español en el curriculum escolar de la enseñanza media oficial, hecho ocurrido en 1987, gracias a la labor del Prof. Pedro C. da Silva (UFRGS). El proyecto se llamó "Pluralismo de Idiomas", respaldado por la Secretaría de Educación.

paces de asumir y de evaluar su personalidad tercermundista, y desde esa conciencia buscar relacionarse tanto con los países vecinos como con la ex-metrópoli en pie de igualdad, el acto de estudiar español debe favorecer el desarrollo cívico y humano.

Aunque parezca chocante, esa pretensión aparentemente grandiosa puede llevarse a cabo a partir del material didáctico corriente.

Este dichoso "material didáctico" ha sido la causa de algunos dolores de cabeza, pues, en realidad, aparte de una carencia deplorable, como consecuencia del desprestigio del español en el Brasil, hasta hace poquitos años pocos se han preocupado en producir, por ejemplo, libros de textos de español, según los moldes más actuales. De repente, el mercado se vio sorprendido por libros extranjeros, publicados sobre todo en España, ricamente ilustrados y especialmente preparados para extranjeros, lo que equivale a decir, demasiado caros para los bolsillos de los alumnos (y de los profesores) de escuelas públicas e inapropiados para satisfacer peculiaridades lingüísticas brasileñas (11). En la mayoría de los casos, a eso se debe añadir la inadecuación didáctica: a) las escuelas no disponen de material audiovisual ni de laboratorios; b) sólo están previstas dos clases semanales de lengua extranjera (50 minutos cada clase); c) el público que atiende a esas clases es predominantemente adolescente, de clase socioeconómica distinta a la que está prevista en los libros importados (12).

La frustración es visible en ambos lados: docentes y discentes de buena voluntad ven pocos resultados en su tarea. Una subunidad del Proyecto "Dinamización de la enseñanza del Español en Rio Grande do Sul", del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad surgió de dicha constatación, e intenta, con la participación de los profesores de Español del primer y segundo nivel, elaborar un material de apoyo que esté centrado en el trabajo con textos, en el sentido de que se convierta en una estrategia de lectura creadora capaz de poco a poco, por medio de ejercicios de comprensión, de vocabulario y de redacción, llevar al alumnado a aprender a leer, a sentir gusto por textos escritos, a la vez que vaya conociendo aspectos culturales de los pueblos de habla hispánica, valorándolos, comparándolos, opinando y discutiendo sobre ellos.

En este trabajo, las diferencias y las semejanzas entre los dos idiomas no deben ser motivo de preocupaciones exageradas. Las semejanzas deben servir de estímulo desde el principio para manejar los textos en lengua extranjera, puesto que todo proceso de aprendizaje es acumulativo y está basado en conocimientos previos. El dominio lingüístico que el joven brasileño tiene de su propia lengua es una referencia desde la

(11) Llamamos la atención para la dependencia que se crea en relación al material importado si lo adoptamos indiscriminadamente, embaucados por cierta euforia consecuente de la celebración del V Centenario.

(12) No queremos decir que los pobres no tengan capacidad de dominar el contenido de esos libros, sino que muchas veces éste no corresponde a sus intereses.

cual el español se hace más comprensible. De una cierta forma, lo vio el mismo Nebrija en el prólogo mencionado anteriormente, al comparar el latín con el castellano, teniendo a este último como lengua nativa:

*... porque después que sintieron bien el arte del castellano, lo cual no será muy difícil, porque es sobre la lengua que ya ellos sienten, cuando pasaren al latín no habrá cosa tan oscura que no se les haga muy ligera ... (13)*

Por otra parte, las diferencias no deben merecer más atención que las mismas dificultades que sienten al aprender su propia lengua del tipo estándar.

Centrar la labor didáctica en el texto significa dar oportunidad a que profesor y alumno se hagan copartícipes del proceso de crecimiento como individuos y ciudadanos, según la propuesta de Freire y de Saviani (14), en la que desaparece la dicotomía “el que sabe” / “el que no sabe”, reemplazada por el par “sujeto”- con experiencias de vida distintas, lo que permite una interrelación humana y democrática. Asimismo el conocer textos bien escritos y disfrutarlos es la práctica más eficaz y duradera que la escuela puede ofrecer a los jóvenes, de acuerdo con Luis Carlos Cagliari (15), a la vez que cumple su función de guardiana del patrimonio lingüístico y cultural (16).

Antonio de Nebrija escribió la gramática hace 500 años, pero sus afirmaciones pueden (y deben) ser retomadas a luz de la realidad presente y repensadas desde las intenciones críticas de la celebración del V Centenario con el objeto de buscar una orientación segura para nuestra profesión.

**Terumi Koto Bonnet Villalba**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(13) NEBRIJA. Op. cit. p. 175.

(14) SAVIANI, Dermeval. *Escola e Democracia*. São Paulo, Cortez, 1986. 96 p.

(15) CAGLIARI, Luis Carlos. *Alfabetização e Linguística*. São Paulo, Scipione, 1989, pp. 148-181.

Dice el autor: “A leitura é a extensão da escola na vida das pessoas” o “A leitura é uma herança maior que qualquer diploma”.

(16) La idea de preservar el patrimonio lingüístico se encuentra también en Nebrija cuando defiende la elaboración de la Gramática y es reiterada al vincular esa preservación al objetivo político de perpetuar las hazañas castellanas.

**A b**  
**e h**

1 9 9 4

## LITERATURA E TRADUÇÃO LITERÁRIA: ALGUNS PONTOS DE INTER-RELAÇÃO

**Adriana Silvina Pagano**

### I. POR QUE ESTUDAR A TRADUÇÃO LITERÁRIA?

*The discipline, it seems to me, is Translation Studies, and comparative literature is one of its many branches.*

*Susan Bassnett*

Alvo desde sempre de elogios, críticas, condenação, menosprezo ou simplesmente indiferença, a tradução apresenta-se hoje como um campo de estudos inevitável em uma era de comunicação global através da mídia, de recursos eletrônicos que aspiram à produção de inteligência artificial (veja-se os cadernos Mais! da Folha de São Paulo do 21 de fevereiro e 2 de maio de 1993), de abertura de nações por muito isoladas da cultura de mercado capitalista e de booms tradutórios nos quais editoras correm atrás das últimas publicações (o período de tempo entre lançamento do original e sua tradução é hoje insignificante) que prometem um seguro sucesso de venda.

Além desses motivos, os estudos da tradução, especialmente da tradução literária no contexto da literatura como um todo, contribuem para o desenvolvimento dos estudos da literatura comparada. O próprio termo “tradução”, como Souza (1986) afirma,

“vem-se infiltrando no campo da teoria da literatura” (grifo meu) e ganhando diversas acepções.

Transferências interlingüísticas (para as quais já chamava a atenção Goethe no século passado), intralingüísticas (consideradas a substância da linguagem e da literatura por Valery, Paz, Borges, e tantos outros) e intersemióticas (especialmente na época atual, caracterizada pela “reescrita” de textos em diferentes códigos semióticos: literatura, cinema, teatro, artes plásticas) sugerem um papel relevante da tradução, inseparável dos estudos da literatura comparada (veja-se a afirmação “extremista” de Susan Bassnett ao respeito).

Enfocando o papel da tradução literária no contexto da literatura, este trabalho propõe uma visão panorâmica dessa prática, assinalando os diversos usos que se tem dado a essa tarefa. Especial destaque damos à figura do escritor Garcilaso de La Vega, El Inca, pois ela ilustra várias funções do traduzir, com algumas conotações ainda não consideradas nos estudos recentes dos usos da tradução (Lefevere 1992).

## II. POR QUE E PARA QUE SE TRADUZ?

*Why produce texts that “refer to” other texts?  
Why not simply produce originals in the first place?*

*André Lefevere*

Já vai longe o tempo em que os estudos da tradução literária limitavam-se a minuciosas análises contrastivas entre texto original e tradução. Naquela época, a qualidade da transposição lingüística, em outras palavras, *como* se traduzia, dominava as pesquisas. Estas últimas décadas, acompanhando questionamentos em diversas áreas correlatas, têm mostrado uma significativa virada nos estudos da tradução, enfocando questões que integram a tradução dentro do sistema literário<sup>1</sup> como um todo.

Um sistema literário, segundo o caracteriza Lefevere (1982:5ss), está composto não apenas por textos mas também por “pessoas que escrevem, refratam, distribuem e lêem esses textos”. O organismo regulador, que dita o que pode ser aceito ou não,

<sup>1</sup> O conceito de literatura como sistema no âmbito de uma cultura e relacionado com outros sistemas (“Teoria dos Poli-sistemas”) é sustentado por teóricos como Even-Zohar (1978-78-81), Lefevere (1982-84), Toury (1984), os quais se baseiam nos teóricos do Formalismo Russo e Estruturalismo Tcheco.

encontra-se em mãos de instituições que sustentam ‘o mercado literário’ (editoras, hoje em dia; mecenas, no passado) e que, junto a outros meios de refração (a academia, a crítica, a historiografia, etc.) decidem o que há de ser veiculado e canonizado. Lefevere (1982) também atribui a este organismo regulador três funções: uma ao nível ideológico, uma no nível econômico e uma relativa ao prestígio que os escritores eleitos adquirem quando são refratados por certas instituições e, portando, canonizados.

Falando em refrações, cabe definir este conceito chave da teoria de Lefevere. Refração é “toda adaptação de um trabalho literário para uma audiência específica com a intenção de influenciar o modo em que essa audiência lê esse trabalho” (Lefevere, 1982:4). Refrações são “textos produzidos com base em outros textos com a intenção de adaptar estes últimos a uma ideologia ou uma poética ou ambas” (Lefevere, 1984:89). A tradução, a crítica, a historiografia, o ensino, a elaboração de antologias, a transposição para outros sistemas semióticos (TV, cinema) são refrações de trabalhos literários e desempenham um papel significativo, por um lado, no estabelecimento do cânone literário, e, por outro, nos sucessos de venda (*best-sellers*), os quais não necessariamente gozarão do prestígio que adquirem os escritores canonizados pelas altas instituições acadêmicas.

Em nossa sociedade atual, na qual os meios visuais predominam no campo das comunicações e a leitura se restringe a certos meios, as refrações chegam inclusive a adquirir o caráter de originais, como aponta Lefevere (1982:16), para os leitores que têm um contato “tangencial” com a literatura:

*Indeed, it would hardly be an exaggeration to say that this kind of reader is influenced by literature precisely through refractions, and little else. In the U.S., he or she will tell you that *Moby Dick* is a great novel, one of the masterpieces of American literature. He will tell you so because he has been told so in school, because she has read comic strips and extracts in anthologies, and because captain Ahab will forever look like Gregory Peck as far as he or she is concerned.*

A reescrita literária e metaliterária das refrações (clássicos que viram versões resumidas, textos transformados em filmes ou seriados de TV, resenhas críticas que sacralizam ou condenam obras literárias, livros que são traduzidos recorrentemente) é, segundo Lefevere, o que mantém um sistema literário em contínuo movimento e mudança.

A inclusão da tradução dentro do conjunto das refrações que operam no sistema literário alarga a perspectiva tradicionalmente empregada e permite colocar novas questões referentes a esta prática, tais como: por que e para que se traduz? O que se traduz? Por que certas obras são traduzidas em determinados períodos? Como o texto traduzido é recebido em um novo contexto cultural? As respostas para estas perguntas permitem, por sua vez, uma melhor compreensão do papel da tradução nos estudos da literatura comparada.

Esta contextualização do texto traduzido não é por certo uma novidade recente. Já em 1808, por ocasião da realização de uma coletânea de poesias alemãs, Goethe (citado por Berman 1984: 94) aconselha incluir as traduções em alemão de poesias estrangeiras, as quais, segundo ele, deviam ser consideradas como parte da literatura nacional. De fato, a idéia goethiana de uma "Weltliteratur" concede às traduções um papel preeminente nos intercâmbios literários entre nações.

A visão da tradução, não apenas enquanto processo mas também enquanto produto (o texto traduzido como um texto a mais que se integra na literatura receptora) desvenda algumas das funções ideológicas dessa prática por muito tempo substituída pela visão lingüística.

### III. USOS DA TRADUÇÃO

*Ese era Eduardo Lane, el orientalista, autor de una versión harto escrupulosa de las 1001 Noches, que había suplantado a otra de Galland. Lane tradujo contra Galland, Burton contra Lane; para entender a Burton hay que entender esa dinastía enemiga.*

*Jorge Luis Borges, "Los Traductores de las 1001 Noches"*

A popular idéia de que se traduz para que os leitores sem conhecimento da língua do texto original tenham acesso a este responde parcialmente à pergunta 'por que se traduz'. Como Lefevere (1992) aponta, as próprias origens dessa prática desmentem o propósito anteriormente colocado. Traduzia-se, em épocas antigas, como exercício para aprender uma língua estrangeira ou adquirir um estilo aprimorado na língua materna.

Ambos, o original e o texto traduzido, eram compreensíveis para os leitores/tradutores, grupo reduzido e dedicado à filosofia e às letras.

De grande interesse resulta também lembrar o processo de hierarquização das línguas que já se acentua na Idade Média (o latim e o grego como línguas de prestígio naquele momento) e que continua ao longo dos tempos modernos até os nossos dias. Línguas de prestígio, em outras palavras, culturas de prestígio, em geral geopoliticamente centrais, convidarão os mais diversos tradutores a transpor os textos canonizados nessas culturas para as línguas das culturas emergentes, marginais, colonizadas. Nessa transposição está implícita a tentativa de mostrar que uma língua dita inferior pode veicular uma obra escrita em uma língua dita superior:

*Julius Nyerere, for instance, translated Shakespeare into Swahili not because such a translation was needed to convey information but because he wished to prove that Swahili was a worthy instrument waiting for a genius to play it. (Lefevere 1992:124)*

O status de língua de prestígio levou também a que originais, não apenas traduções, fossem escritos em línguas 'estrangeiras' para os próprios autores (por ex., Joyce, Shaw, Yeats e Beckett no caso da Irlanda), fato que se dá atualmente com os autores da chamada 'world fiction' (Salman Rushdie, Derek Walcott, Vikran Seth, entre outros) embora com outras conotações (vide Serva 1993:4). No momento atual, em que, como Joseph Brodsky (1993:5) aponta, "os centros deixam de funcionar como tais", esses escritores nascidos nas antigas colônias mundiais utilizam a língua do colonizador como meio de expressão da sua própria identidade multicultural. Não há para eles identificação com uma língua materna, mas com uma pluralidade de línguas e culturas, entre as quais o inglês é escolhido (portanto, privilegiado) como língua de comunicação mundial, uma espécie de 'coine'.

A existência de línguas e culturas de prestígio tem dado à tradução uma outra função na literatura mundial: a "usurpação" da autoridade do original. A tradução de textos prestigiados em outras culturas permite a apropriação da "autoridade do texto original" (Lefevere 1992:122) e a concessão desta ao texto traduzido. Isto se dá no caso das chamadas "psudotraduções" (Toury 1984; Lefevere 1984, 1992), textos apresentados como traduções de originais a fim de serem introduzidos em uma cultu-

ra, com a autoridade que os ditos originais têm na dita cultura de origem. Geralmente utiliza-se este procedimento (ou melhor, utilizava-se, pois já não é tão freqüente) quando se quer publicar um texto que introduz uma nova forma literária ou uma nova poética (c.g. *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, *Dom Quixote* de Cervantes), ou quando introduzem-se idéias 'revolucionárias' que só podem ser aceitas por provir de uma cultura prestigiada (por ex., pseudotraduções de supostos autores ingleses introduzidas na França do século XVIII, pois a Inglaterra era reconhecida pelas suas idéias políticas avançadas e sua forma constitucional de governo (Lefevere 1992:122)).

Os textos traduzidos (não apenas as pseudotraduções) podem ser também um meio de introdução de novas poéticas ou formas literárias dentro de uma literatura. Lefevere (1992) menciona a respeito o autor W.B. Yeats, que recriou o passado cultural irlandês ao qual teve acesso através das traduções de lendas irlandesas para o inglês feitas por Sir Samuel Ferguson. A tradução neste caso foi aproveitada por Yeats para propor um novo tipo de criação literária, que inaugurou o movimento literário conhecido como o "Movimento Celta".

No continente latino-americano é interessante lembrar a recriação do passado mítico guatemalteco introduzida por Miguel Ángel Asturias (*Leyendas de Guatemala*), quem extrai o material com o qual trabalha de uma tradução que ele próprio faz do *Popol Vuh*, a partir de uma tradução francesa deste texto maia. O fato de que Asturias retomasse este texto antigo através de uma tradução francesa e que fizesse uma nova tradução para o espanhol, quando já existia tradução do *Popol Vuh* nessa língua sugere que o propósito de Asturias não era revelar por primeira vez em espanhol um original mais (propósito comumente atribuído à tradução, lembremos), mas sim trazer esse texto aos olhos da literatura latino-americana, para a partir disto recriar um passado mítico e incorporá-lo a sua criação literária. Daí o caráter "fundacional" que esta tarefa de Asturias adquire para uma das correntes da literatura latino-americana (vide Wey 1986:188).

Na América Latina, a tradução e a criação literária caminham juntas, principalmente no desenvolvimento inicial das literaturas nacionais, após os movimentos de independência da metrópole. Como Sússekind (1990:100) assinala, para os autores da época, a atividade literária comporta "um diálogo estreito, porém inevitável, com os folhetins e romances estrangeiros" que lhes permite ensaiar "uma forma própria de escrita ficcional". Traduzir e criar não são para eles termos excludentes:

Na América Latina, a tradução e a criação literária caminham juntas, principalmente no desenvolvimento inicial das literaturas nacionais, após os movimentos de independência da metrópole. Como Sússekind (1990:100) assinala, para os autores da época, a atividade literária comporta "um diálogo estreito, porém inevitável, com os folhetins e romances estrangeiros" que lhes permite ensaiar "uma forma própria de escrita ficcional". Traduzir e criar não são para eles termos excludentes:

*Não é doloroso para os homens da época perceber a difícil delimitação entre o que é apenas versão literal e o que é adaptação, diferença, nas próprias novelas ou nos folhetins que traduzem para os jornais, mesmo num momento em que parecia tão crucial a afirmação de originalidade autoral e singularidades nacionais.*

*(Sússekind 1990:99-100)*

De fato, esses autores vêm o traduzir (supostamente cópia) como inseparável do criar e manifestam-no com toda a naturalidade:

*O fundo da presente composição não é nosso, e muitas de suas páginas são literalmente traduzidas, porém algumas idéias são nossas.*

*(Paula Brito citado por Sússekind 1990:100).*

No final do século XIX, a tradução ganha especial significação com a introdução de uma nova poética em nosso continente: o Modernismo Hispano-americano. Os poetas desse movimento, como seus antecessores, também ensaiam nas suas traduções a própria criação; contudo, o centro de atenção agora não é a temática das obras, mas a linguagem:

*la traducción vino a representar algo único para el poeta modernista: la oportunidad de experimentar con la música del español, con las posibilidades expresivas del lenguaje poético que estaban tratando de forjar.*

*(Aparicio 1991:31)*

Destacam-se, nesse período, as traduções feitas por Gutierrez Nájera, Valencia, os quais reconhecem nas suas reflexões e poesias o papel “nutriente” das traduções na própria criação (Aparicio 1991).

Com relação a esta função “nutritiva” da tradução no presente século é interessante lembrar as traduções feitas por Jorge Luis Borges. Levine (1970) assinala a importância da tradução do *Orlando* de Virginia Wolf feita pelo escritor argentino, a qual introduz na Hispano-América o particular da reescrita de Borges, profundo admirador da escritora inglesa. Levine aponta inclusive uma possível influência desta tradução borgeana em *Cien Años de Soledad* de García Márquez.

Traduzir torna-se assim não apenas uma ponte para que o leitor de uma língua tenha acesso a um original escrito em outra. A decisão que motiva as traduções e o papel que estas adquirem na cultura na qual são introduzidas revela diferentes propósitos dessa prática. A tradução também está ligada ao momento da sua aparição: diferentes épocas requerem diferentes traduções de um mesmo texto (‘diferentes versões homéricas’) com objetivos que vão além da simples transferência lingüística.

#### IV. O INCA GARCILASO DE LA VEGA: UM OUTRO USO DA TRADUÇÃO

*É o homem de prosa minuciosa e galante. Elo-  
gia o invasor na língua do invasor, que fez sua. Com  
uma das mãos cumprimenta a conquista, por ser obra  
da divina providência [...] - com a outra mão diz  
adeus ao reino dos incas [...] e o convoca com  
saudades de paraíso.*

*Eduardo Galeano*

Além dos usos apontados para traduzir por Lefevere (1992), encontramos em um dos primeiros autores latino-americanos, o Inca Garcilaso de la Vega, uma utilização muito especial dessa prática como meio de inserção da própria identidade dentro de uma cultura alheia.

Talvez ‘alheia’ não seja o termo mais apropriado para a situação que tanto o Inca Garcilaso de la Vega como outros mestiços experimentam séculos atrás. Pois

estes não tinham em realidade uma cultura própria que pudessem opor à alheia. Era assim o mestiço um ser entre duas culturas, pois não era accito naturalmente na cultura colonizadora e já não contava com uma ligação exclusiva com a cultura nativa nem com o passado cultural desta:

*lo verdaderamente relevante, exclusivo del  
mestizo de las antiguas posesiones españolas estri-  
ba en que él no tiene pasado seguro al que recurrir.  
No sólo los grandes imperios azteca, maya, incaico  
(Tauantisuyu) han desaparecido sino que, casi en su  
totalidad, los mitos y ritos que sostenían esos impe-  
rios [...] han sido recogidos en la lengua extranjera  
y dominante, y sometidos por lo común a una do-  
ble y antitética manipulación de prejuicios: la del  
mal salvaje o la del bueno.*

*(Duque 1992:10)*

Esse ‘sem lugar’ do mestiço que pode estender-se a uma sem-memória e uma sem-identidade, obriga-o a inventar uma identidade e um passado, para poder assim ter uma inserção na cultura do colonizador.

O meio escolhido pelo Inca Garcilaso para penetrar o universo do outro e criar uma possível identidade é primeiro pelas armas (o que não lhe traz a aceitação esperada) e depois pelas letras, precisamente com a tradução. Em outras palavras, é através da autoridade de um original anterior que o Inca Garcilaso penetra no mundo das letras europeu.

Como nos casos de tradução apontados anteriormente seguindo Lefevere (1992), quando existem hierarquias entre línguas ou culturas, o autor/tradutor apropria-se da autoridade de um texto original, pertencente a uma cultura prestigiada, para ganhar autoridade com o seu texto traduzido (mesmo considerando a figura menor que o tradutor representava antigamente). Mas, à diferença dos casos comumente citados, o Inca Garcilaso traduzirá um texto escrito em uma língua estrangeira para ele (considerada de prestígio por ser europeia: o italiano), para a língua espanhola, língua do colonizador, igualmente estrangeira para ele (embora os mestiços já estivessem aculturados, o seu domínio da língua da metrópole era considerado deficiente tanto por eles próprios (veja-se as recorrentes desculpas do Inca pelo seu pobre domínio do espanhol nos prefácios das suas obras), como pelo peninsulares). Assim, entre duas línguas estranhas, o Inca insere a sua presença através do exercício da tradução. E

realmente essa tradução representa um exercício, pois, como em casos citados anteriormente (por ex., Miguel Ángel Asturias), a tradução do Inca não vem preencher a lacuna entre duas línguas: existia já uma tradução feita para o espanhol do texto escolhido por Garcilaso. Este fato reforça novamente a idéia de que a tradução pode servir a interesses outros além da transmissão lingüística.

No caso do Inca Garcilaso, a tradução obedece a múltiplos interesses, entre os quais se destacam:

- a inserção da sua identidade dentro das letras espanholas e, portanto, do mundo espanhol, como assinalamos acima;
- a proposta colocada por meio do texto escolhido para ser traduzido.

O texto escolhido por Garcilaso são os *Diálogos de Amor* de León Hebreo. Vários críticos têm apontado a identificação entre ambas personalidades, tradutor e autor, por serem pessoas marginalizadas, situados no limiar de diversas culturas. Como Duque (1992:15-16) explica:

*Jehudá Abrabanel (nome primeiro de León Hebreo) es un judío portugués, expulsado, cuya familia ha de buscar refugio en Italia. El Inca es un peruano, mestizo y bastardo, que ya no puede -o no quiere- regresar a la tierra de sus mayores, que encuentra refugio en un pueblo andaluz, y que vierte a la lengua de sus padres, aprendida, unos diálogos escritos en otra lengua - el italiano- aprendida por el judío exiliado. Doble cruce de exilios, de marginación. En la encrucijada, un sueño: la unidad de un Mundo forjado en la mezcla, en armonía de partes que se necesitan recíprocamente, que se copertenecen.*

O sonho ao qual Duque alude nessa citação refere-se ao conteúdo dos *Diálogos de Amor*, que propõe a convivência harmoniosa das culturas e através do qual o Inca estaria propondo, indiretamente, o direito da cultura incaica (e das pré-colombianas em geral) de ser incorporada ao mundo ocidental e cristão em igualdade de condições com as culturas européias (Duque 1992; Jákfalvi-Leiva 1984).

A prática tradutória do Inca Garcilaso revela assim todo um projeto ideológico encarnado no ato de traduzir. Esse projeto, como também assinalam Duque (*ibidem*) e Jákfalvi-Leiva (*ibidem*), se complementa com a posterior (embora simultânea no momento da escrita) obra do Inca: *La Florida del Inca e Comentários Reales*. Ao longo dessas obras há uma progressiva afirmação da identidade do Inca como autor e criador.

A criação inicial da tradução dos *Diálogos de Amor*, embora utilizando a autoridade de um original prévio para poder oferecer uma recriação aceitável na cultura do outro (criação de qualquer forma), está seguida da autoria de *La Florida del Inca*, a qual, interessantemente, o Inca apresenta como o que chamamos de “pseudotradução”. Ele apresenta o relato como “tradução” do relato de um informante, sendo o Inca fiel porta-voz dessa voz secreta, da qual nunca conhecemos a identidade.

Já os *Comentários Reales* aparecem como obra da autoria de Garcilaso. Nesta, o Inca recupera o passado indígena, ou melhor, recria a memória incaica, através de narrativas que lhe foram contadas e formula um comentário crítico sobre ambas as culturas em conflito. A respeito dessa obra, escreve em uma carta que precede o texto dos *Diálogos de Amor*, o que mostra que a elaboração das obras foi quase simultânea:

*concluida esta relación (La Florida...), entenderé en dar otra de las costumbres, ritos y ceremonias que en la gentilidad de los incas, señores que fueron del Perú, se guardara en sus reinos, para que V.M. las vea desde su origen y principio, escritas con alguna más certidumbre y propiedad de lo que hasta ahora se han escrito.*

Vemos aqui a necessidade do Inca de reparar a incompreensão inicial do colonizador para tentar resgatar a cultura incaica. Esse resgate deve ser entendido mais como uma tradução da cultura incaica em termos daquela do colonizador com tudo que de recriação e criação a tradução implica. Para o Inca, que está no limiar de duas culturas, uma das quais já foi aculturada pela outra, relembrar o passado só pode significar recriar esse passado a partir da sua visão presente, visão ao mesmo tempo crítica e emotiva.

Com relação a essa atividade crítica do Inca Garcilaso, Jákfalvi-Leiva (*ibidem*) fala do “duplo olhar” do Inca: o olhar andino e o olhar europeu. O olhar europeu lhe permite desde o lugar deste enxergar e procurar no saber andino as categorias que para o conhecimento europeu são essenciais, como por exemplo, a transmissão da história

pela palavra escrita, ausência que colocou a cultura incaica como deficitária aos olhos do colonizador. O seu olhar andino lhe permite reinterpretar esse silêncio (a falta da escrita) como outra forma de comunicação (a transmissão oral da memória) que precisa ser devolvida a seu verdadeiro significado, tergiversado e corrompido pela (in) compreensão do conquistador.

Essa tradução intercultural, intersemiótica, pois trabalha com códigos semióticos diferentes, completa o ciclo de traduções desse autor peruano. A tradução interlingüística dos *Diálogos de Amor* e a posterior (pseudo) tradução intralingüística em *La Florida del Inca* (ele traduz o relato do seu informante) estão complementadas pela sua tradução do silêncio gráfico do povo incaico em palavras, palavras escritas que são a unidade substancial do código do colonizador.

Se tem havido opiniões contrárias quanto ao resgate 'histórico' do passado incaico feito pelo Inca Garcilaso (cronista e historiador para uns, "romancista utópico" e "plagiador irresponsável" para outros (citado por Jákfalvi-Leiva 1984)), desde a perspectiva atual dos estudos literários, reconhecemos o projeto de 'resgate' da memória que o Inca se propõe, o qual supõe a re-criação da memória a partir de dados do presente e dados do passado: "lembrar é descobrir [...] atividade produtiva que tece com as idéias e imagens do presente a experiência do passado" (Miranda 1992:120).

O projeto literário do Inca Garcilaso e, lembremos também, da figura de Sor Juana Inés de la Cruz, mestiça e bastarda, uma mulher no espaço entre duas culturas (Duque 1992; Guberman 1992), revela o olhar crítico que começou a ser exercido sobre a cultura do outro desde cedo em nossa literatura, e que mostra o conflito de identidade latino-americano presente, com sutis diferenças, até o dia de hoje. A figura do Inca Garcilaso mostra também a presença da tradução em todas as suas acepções e os propósitos que esta tarefa terá ao longo da história latino-americana: **versões interlingüísticas** que introduzem novas poéticas com a autoridade do texto original e que servem como ponto de partida para a própria criação literária; **versões intralingüísticas** que permitem apresentar relatos sem o peso da "autenticidade" e da corroboração exigida daqueles que se propunham a recriar o passado; e a **transposição entre códigos diferentes** (culturas nativas/cultura européia) empreendida desde cedo na colonização da América, porém reconhecida nestas últimas décadas, por ocasião da reavaliação dos 500 anos da "descoberta" deste continente.

**Adriana Silvina Pagano**  
Universidade Federal de Minas Gerais

## REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

APARICIO, FRANCES R. *Versiones, Interpretaciones y Creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg: Hispamérica, 1991.

BASSNETT, SUSAN. "Comparative Literature into the 1990s-A New Perspective". In: Anais do XXII SENAPULLI, 1990.

BERMAN, ANTOINE. "Goethe: traduction et littérature mondiale". In: *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.

BESSA FREIRE, JOSÉ RIBAMAR. "Tradição oral e memória indígena: a canoa do tempo". In: *América: Descoberta ou Invenção*. 4 Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1992: 138-164.

BRODSKY, JOSEPH. "A poesia que tem o som da maré". In: *Folha de São Paulo-Caderno Mais!*, 4 de abril de 1993:5.

DUQUE, FÉLIX. "La conciencia del mestizaje: el inca Garcilaso y Sor Juana Inés de la Cruz". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 504, junio 1992: 7-31.

GUBERMAN, MARILUCI DA CUNHA. "O teatro de Sor Juana perante a colonização espanhola". In: *América: Descoberta ou Invenção*. 4 Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1992: 378-387.

JÁKFALVI-LEIVA, SUSANA. *Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del Inca Garcilaso*. Foreign and Comparative Studies/Latin American Series n°. 7, New York: Maxwell School of Citizenship & Public Affairs, 1984.

LEFEVERE, ANDRÉ. "Mother Courage's Cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature". In: *Modern Language Studies*, vol 12, PT4, 1982: 3-20.

LEFEVERE, ANDRÉ. "That structure in the dialect of men interpreted". In: Shaffer, E.S.(ed) *Comparative Criticism: an annual journal*, vol 6. Cambridge: CUP, 1984:87-100.

LEFEVERE, ANDRÉ. *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.

LEVINE, SUZANNE JILL. "Cien años de soledad y la tradición de la biografía imaginaria". *Revista Iberoamericana*, vol 36, n 72, Julio-Septiembre 1970:453-463.

MIRANDA, WANDER MELO. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

*Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*. I. Ed. Carmelo Saenz de Santa Maria. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, tomo 132, 1960.

QUEIROZ, MARIA JOSÉ DE. *Presença da Literatura Hispano-Americana*. Belo Horizonte: Imprensa/Publicações, 1971.

SERVA, LEÃO. "O império das colônias". In: *Folha de São Paulo-Caderno Mais!*, 4 de abril de 1993:4.

SOUZA, ENEIDA MARIA DE. "A crítica literária e a tradução". In: 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada, UFRGS, Porto Alegre, 8-10 de setembro de 1986: 181-186.

SÜSSEKIND, FLORA. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TOURY, GIDEON. "Translation, literary translation and pseudotranslation". In: Shaffer, E.S. (ed) *Comparative Criticism: an annual journal*. Vol 6. Cambridge: CUP, 1984:71-85.

WEY, VALQUIRIA. "Miguel Ángel Asturias: la traducción como una operación de la cultura". In: 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. UFRGS, Porto Alegre, 8-10 de setembro de 1986: 187-199.

**A b**  
**e h**

1 9 9 4

## PRODUÇÃO DE SONS CONSONANTAIS ESPANHÓIS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA POR ESTUDANTES CARIOCAS

**Leticia Rebollo**  
**Albert Stuckenbruck**

Uma das primeiras tarefas do ensino de línguas estrangeiras, como por exemplo o de espanhol no Brasil, é a escolha do acento e da entoação que se apresenta como padrão didático. No modelo de pronúncia que servirá de parâmetro ao estudante deve-se fazê-lo observar e realizar, além de cada som em particular, um novo comportamento melódico tonal e espiratório no interior e no final da frase. O sucesso da comunicação oral em uma segunda língua depende basicamente desse comportamento específico que deve se supor à articulação adequada e que só poderá ser medido na emissão de enunciados mais longos, sempre contextualizados.

Nesse sentido é importante levar em conta e colocar como ponto de partida que as bases articulatórias do português e do espanhol, embora próximas, não são as mesmas, e que se o aprendiz brasileiro de espanhol especialmente avançado desceja, além de comunicar-se, ter um desempenho oral mais próximo ao de um nativo deve "monitorar" a especificidade de produção de cada som em particular, não de maneira isolada mas no contínuo sonoro do discurso oral. A nível segmental, além de identificar e produzir os sons que não fazem parte do sistema da sua língua materna, o aprendiz terá que reorganizar os sons que já conhece em função de novas oposições e combinações: é o caso por exemplo dos sons [t] e [c]<sup>(1)</sup> ou [r] e [x], que como veremos logo adiante tem uma distribuição bem diferente nas duas línguas.

Os resultados descritos neste trabalho não foram obtidos de maneira isolada, eles foram recolhidos ao longo da leitura em voz alta de um mesmo texto: leitura esta que variou de três a cinco minutos. Pela extensão do texto se pôde observar a performance de cada emissão sonora devidamente contextualizada numa situação em que a produção

### NOTA:

1. Os sons /t/ e /d/ por serem monofonemáticos em espanhol serão conotados aqui respectivamente por /c/ e /j/, de acordo com a proposta de Antonio Quilis, amplamente aceita e largamente adotada nos estudos de fonética e fonologia do espanhol.

de cada som em particular se modifica pelo significado genérico do enunciado como um todo através da entoação, tanto na leitura dos informantes nativos quanto na dos estudantes cariocas. Além do que, o cansaço do final da leitura ajuda a determinar por quanto tempo cada aprendiz consegue manter um padrão de pronúncia adequado.

É inegável a influência da primeira língua ou língua materna na maneira pela qual o aprendiz se aproxima de uma segunda língua, ou língua estrangeira e apesar das controvérsias sobre a hipótese contrastiva, há um reconhecimento unânime na existência de mecanismos de transferência a nível fonético e fonológico da  $L_1$  para a  $L_2$ . Quanto mais avançado for o aluno, por mais tempo conseguirá manter o padrão de pronúncia da LE em questão e menor será o índice de erros na produção de cada som em particular. A medida porém em que, por cansaço, retorna aos padrões da LM, se acentuam as inadequações de articulação.

Neste trabalho nos propomos estudar as evidências desta transferência na realização de fonemas consonantais oclusivos, nasais e líquidos por aprendizes brasileiros de espanhol (LE), estudantes do terceiro período de espanhol da Faculdade de Letras da UFRJ. A metodologia deste estudo consistiu na comparação controlada destas realizações dos aprendizes com as de nove informantes nativos de diferentes nacionalidades do mundo hispânico, produzidas na leitura contínua de um texto jornalístico o que consiste, em termos discursivos, na apresentação oral de um texto escrito.

Os enunciados, tendo sido recortados a *posteriori*, seguindo um critério de duração média de um a três segundos, foram processados e minimalizados, de acordo com as necessidades de análise, nos programas ILS e CECIL do laboratório de Fônica Acústica da UFRJ, sob a orientação dos professores João Moraes e Consuelo Alfaro.

### Mostra de Prodecimento

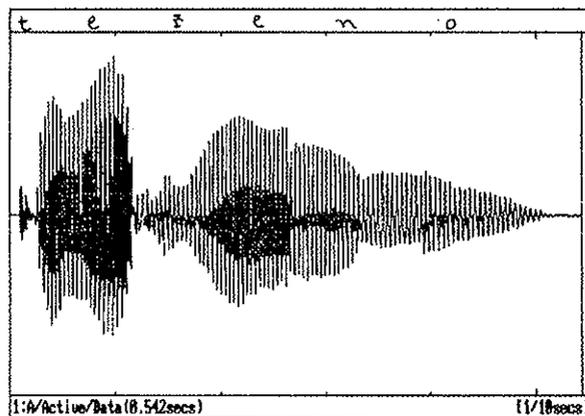


Fig. 1

Palavra Terreno

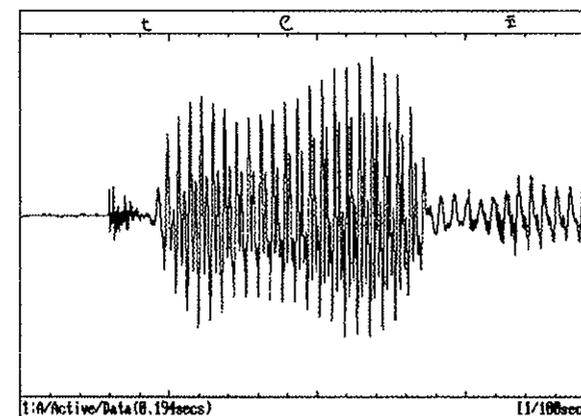


Fig. 2

Segmentação da Pré-Tônica [e]

O padrão inclui a explosão do [t] e da vibrante [r] ligeiramente africada como se observa nas partes mais escuras de concentração sonora.

Figuras 1 e 2: Como mostra de procedimento apresentamos a imagem acústica da palavra "terreno" e uma segmentação da sílaba "terr", na qual se visualiza bem, por contraste, a produção acústica de uma vogal e de duas consoantes.

## PRIMEIRO CASO REALIZAÇÃO DOS FONEMAS OCLUSIVOS SURDOS:

/p / /t/ /k/

Em termos gerais a realização dos fonemas oclusivos surdos do espanhol não apresenta grande diferença entre a fala dos nativos e a fala dos estudantes:

- (04) la propia policia
- (02) el tráfico
- (02) que controlan

A única ressalva que se poderia fazer é com relação à seqüência de fonemas /t/ seguido de /i/, neste contexto é comum que o aprendiz iniciante de fala carioca realize a oclusiva [t] como a africada [c], o que pode vir a dificultar a performance comunicativa, já que em espanhol /t/ e /c/ são dois fonemas diferentes.

- Exemplos: (59) ha permitido [ apermicido]  
(69) infantiles [ infanciles]

Ou ainda quando desvirtuando-se por completo o timbre da vogal átona final se transforma /e/ em /i/, o que interfere na produção da consoante, e conseqüentemente na compreensão imediata do enunciado.

Exemplos: (59) traficantes [traficancis]  
 (67) importante [importanci]

Em geral o aluno que alterna /t/ e /c/ também alterna, nos mesmos ambientes, /d/ e /j/:

Exemplos: (56) dirigida [jirixida]  
 (23) desde [desʝi]

Em posição silábica implosiva a realização padrão dos fonemas oclusivos surdos espanhóis varia de acordo com a intensidade da energia empregada na sua articulação. Os informantes, conscientes de que a gravação serviria como modelo para aprendizes brasileiros de espanhol, procuraram imprimir à sua leitura o grau máximo de tensão articulatória, que com ligeiras oscilações se manteve ao longo de todo o texto.

Por ordem decrescente de tensão articulatória, estes sons em ambiente implosivo podem:

a) realizar-se como os fonemas oclusivos surdos:

[kapturan] [koɾuptos] [nokturno] [ckstjenden]

b) realizar-se como fricativos sonoros:

[kaβturan] [koruβtos] [noʎturno] [eʎstjenden]

c) simplesmente apagar-se, prolongando a duração da vogal:

[ka:turan] [koɾu:tos] [no:turno] [e:stjenden]

mas não admitem de forma alguma a epêntese da vogal [i] em meio as duas consoantes, como tendem a fazê-lo os falantes de português nestes ambientes.

### Realização do [p] em posição silábica implosiva

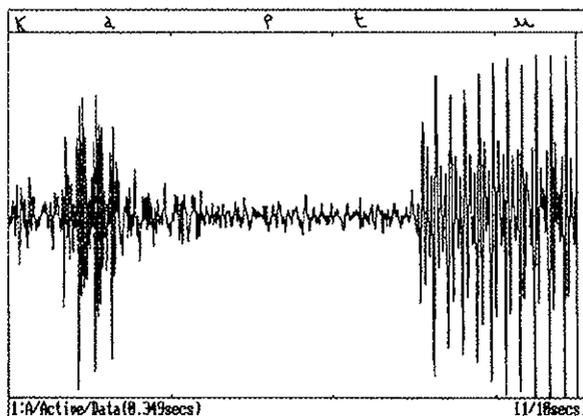


Fig.3

Informante  
Chileno

(33) los que  
capturan

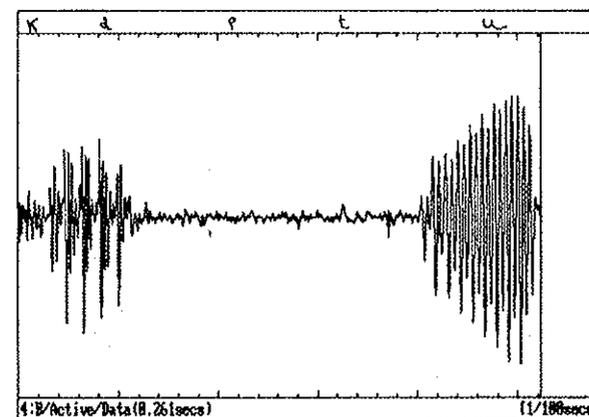


Fig.4

Informante  
Espanhol

Figuras 3 e 4: Ilustram a segmentação da palavra "capturan" em "captu". Observa-se um padrão ondulatório bastante homogêneo na região correspondente à oclusão [p t], tanto para o falante chileno quanto para o espanhol.

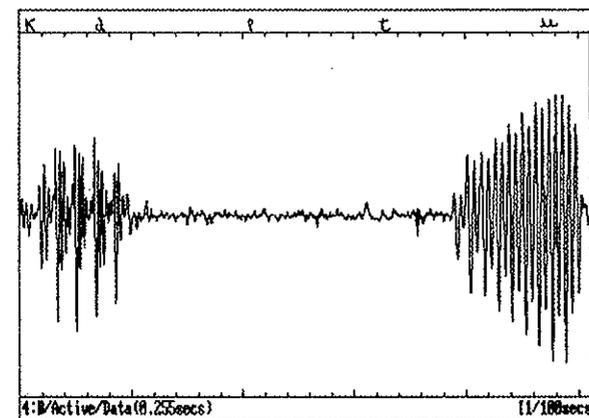
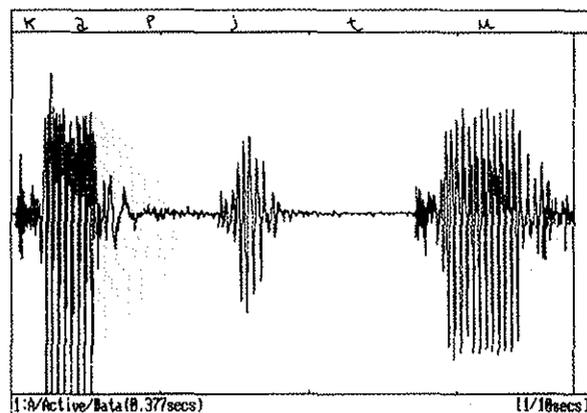


Fig.5

Informante  
Espanhol

(33) los que  
capturan



Estudante Carioca  
Epêntese

Fig.6

Figuras 5 e 6: A nítida diferença entre as configurações do mesmo segmento [K a p t u] reside no fato de que o estudante carioca realizou a transição de /p/ a /u/ descontinuamente, produzindo um seguimento vocálico epentético que pode ser localizado ao centro da figura 6.

## SEGUNDO CASO REALIZAÇÃO DOS FONEMAS OCLUSIVOS SONOROS

/b/ /d/ /g/

Os aprendizes tendem a articular os sons oclusivos, em qualquer contexto com um grau máximo de tensão articulatória, essa tensão máxima da articulação dos sons oclusivos contrasta a fala dos aprendizes incipientes, ainda mais categoricamente com a fala dos nativos, na produção dos sons oclusivos sonoros.

Essa tendência do espanhol a “suavizar” os sons oclusivos é tão forte e está tão arraigada que, apesar da rigidez que o registro impunha, se manifestou plenamente sendo que os informantes da Colombia, Nicarágua e Venezuela, chegaram em muitos momentos a apagar completamente o fonema, especialmente o /d/ intervocálico e final:

(81) comprado (82) robado (23) autoridad

Mesmo os informantes da Espanha e da Argentina, que imprimiram maior intensidade na emissão dessa série oclusiva: /b/ /d/ /g/ em posição intervocálica, nunca chegaram a realizá-los com a mesma intensidade da maioria das realizações dos aprendizes.

As figuras de 7 a 12 apresentam a supressão gradativa do som consonantal “d” intervocálico pelos informantes do Chile, México, Uruguay, Perú, Nicarágua e Colombia.

### Realização do /d/ Intervocálico

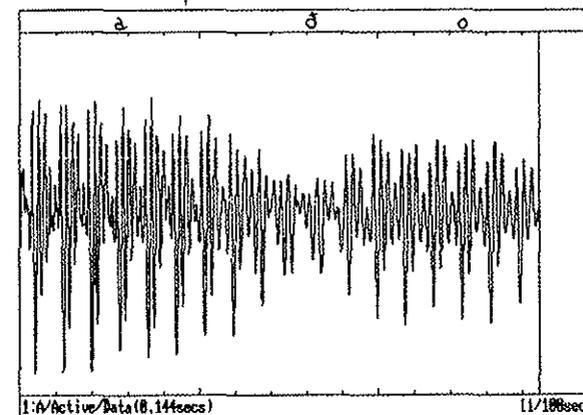


Fig.7

Informante  
Chileno  
  
Ligeira Oclusão  
(25) Practicamente  
sitiados

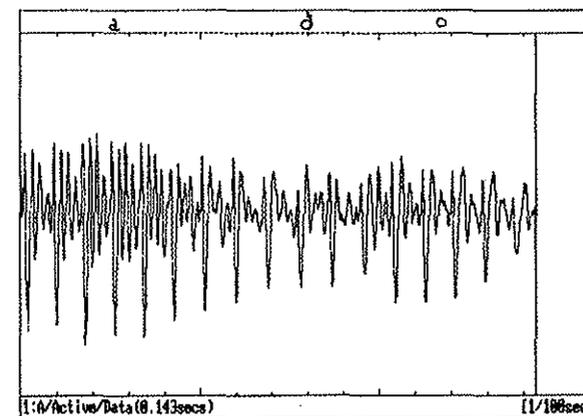


Fig.8

Informante  
Mexicano

Figuras 7 e 8: O informante chileno realiza o “d” intervocálico com uma ligeira oclusão que pode ser observada pelo ligeiro estreitamento do padrão de onda entre as vogais “a” e “o”. Esse estreitamento já é bem menor no padrão de fala do informante mexicano cuja a realização da consoante intervocálica apresenta claramente um nível de sonorização bem maior.

## Apagamento completo da consoante

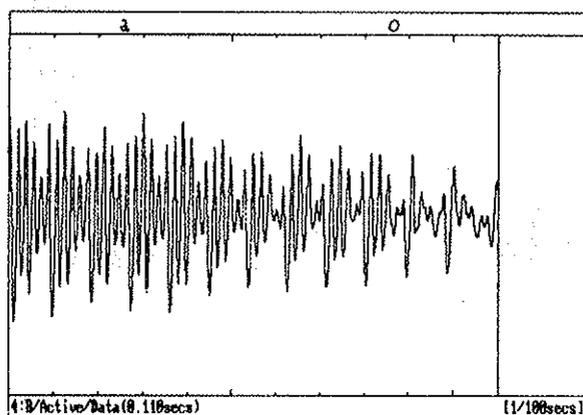


Fig.9

Informante  
Uruguiano  
(25) Praticamente  
sitiados

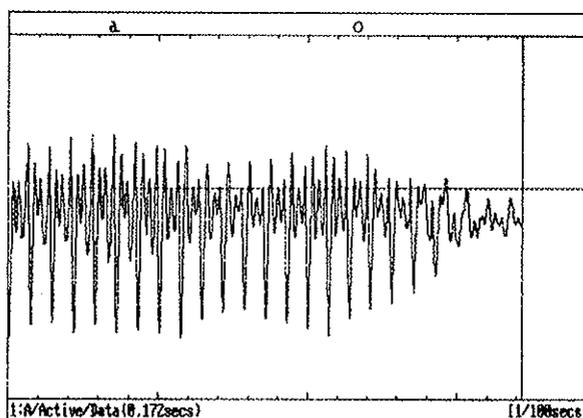


Fig.10

Informante  
Peruano

Figuras 9 e 10: Tanto o informante uruguiano quanto o peruano suprimem o som consonantal apresentando um padrão vocálico contínuo na passagem do "a" para o "o", prolongando o "a" e produzindo um som vocálico intermediário.

## Apagamento completo da consoante

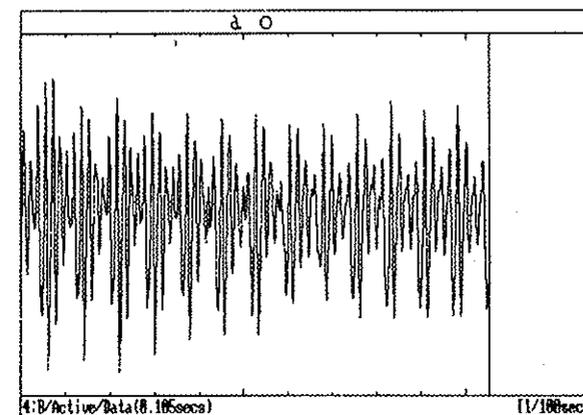


Fig.11

Informante  
Nicaraguense

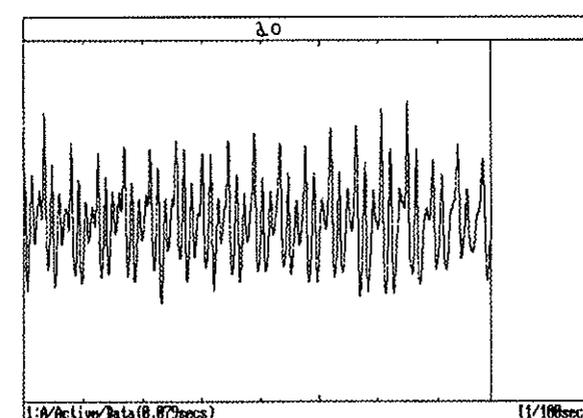


Fig.12

Informante  
Colombiana

Figuras 11 e 12: O informante nicaraguense e a informante colombiana suprimem qualquer transição entre "a" e "o" na emissão da sílaba "ados" de "sitiados", apresentando padrões inteiramente vocálicos do princípio ao fim do segmento.

As figuras de 13 a 16 contrastam a realização desse som consonantal intervocálico "d" produzido pelo informante espanhol e pela informante argentina, os dois que os produziram de forma mais marcadamente consonantal, e a realização desse mesmo som na leitura dos estudantes cariocas.

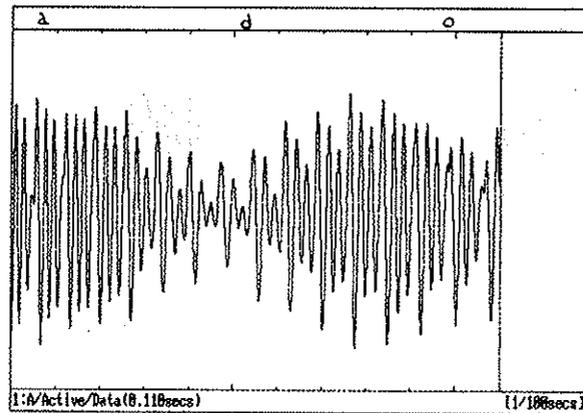


Fig.13

Informante  
Espanhol  
(25) Praticamente  
sitiados

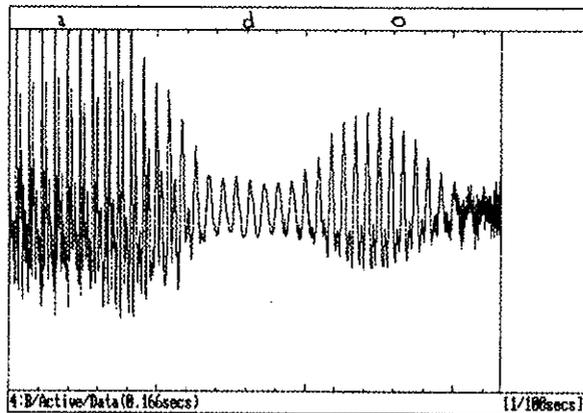


Fig.14

Informante  
Carioca

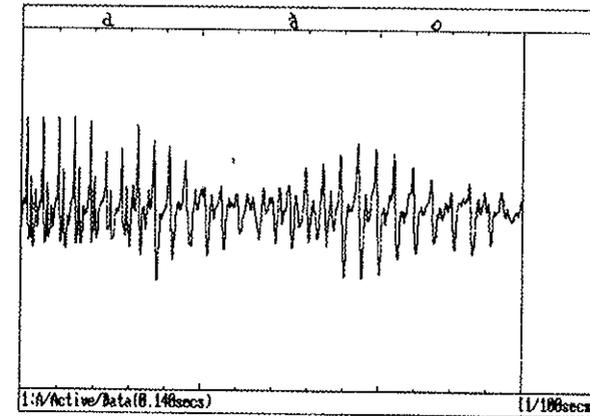


Fig.15

Informante  
Argentina  
(25) Praticamente  
sitiados

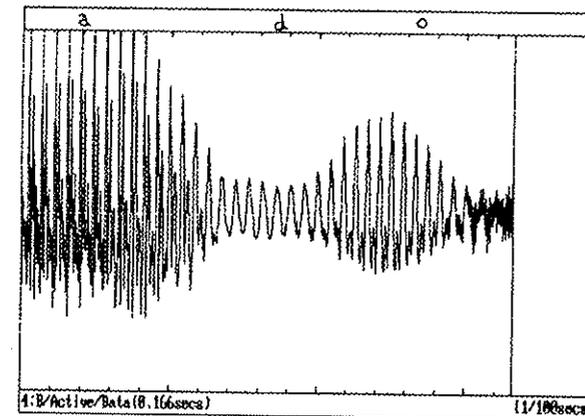


Fig.16

Informante  
Carioca

Figuras 13 e 14: O padrão consonantal do "d" intervocálico produzido pelo informante espanhol se configura bem mais nitidamente do que na realização dos seis informantes anteriores, mesmo assim difere bastante da articulação tensa que lhe conferiu o estudante carioca.

Figuras 15 e 16: A informante argentina produz um padrão consonantal intervocálico mais marcado que o dos seis informantes iniciais, porém bem mais tênue que o do estudante carioca.

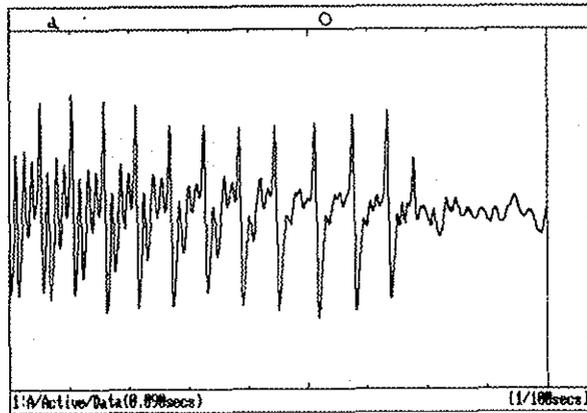


Fig. 17

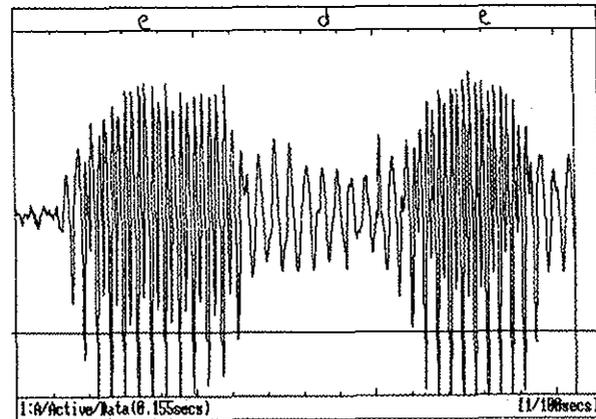


Fig. 18

Figuras 17 e 18: Embora estes padrões não correspondam exatamente ao mesmo contexto de enunciação, apresentamo-los aqui para evidenciar a diferença. O informante venezolano, assim como a informante colombiana e o nicaraguense, omite o som "d" passando no segmento "ado" de "sitiados" do padrão que sequer lembre o de uma consoante. Já o estudante carioca deixa bem marcada a produção consonantal na realização do segmento "ode" de "poder".

### TERCEIRO CASO REALIZAÇÃO DOS FONEMAS NAsAIS EM POSIÇÃO FINAL

A nasalização é sem dúvida alguma o traço fonético que mais distingue o português do espanhol. A análise da evolução deste fenômeno numa perspectiva diacrônica ilustra a forma simetricamente oposta que estas duas línguas seguiram uma da outra. Nas palavras *mão*, por exemplo, e *lã*, enquanto no espanhol se manteve a consoante nasal intervocálica: *mano*, *lana*; no português esta se assimilou à nasalização da vogal anterior.

Essas duas tendências diacrônicas opostas persistem como procedimentos sincrônicos atuais:

	PORTUGUÊS	ESPAÑHOL
(37) divi <sup>er</sup> ten	[dʒĩvĩRtẽ]	[diβjerten]
(69) infant <sup>is</sup> es	[ĩfãtĩs]	[imfantiles]
(74) con armas	[kõãRmãs]	[konãrmas]

Nestes exemplos se percebe nitidamente como a consoante nasal do português nasaliza a vogal anterior e confundindo-se com ela tende a desaparecer; enquanto que no espanhol essa mesma consoante nasaliza ligeiramente a ondulação final da vogal anterior e tende a reforçar-se como consoante com relação ao segmento fônico subsequente, chegando a assumir os traços consonantais do grupo que lhe segue. (QUILIS, 1969)

Na realização dos enunciados:

(05) brasileira (39) semana (09) comunes

vemos como é flagrante nos aprendizes brasileiros transpor o procedimento de nasalização do português ao espanhol.

Essa transformação no entanto se faz ainda mais evidente na realização dos sons nasais finais do espanhol, particularmente nos sufixos: -ción, -mente, e na desinência verbal da 3ª. pp. -an, -en, a partir dos quais os estudantes cariocas tendem a marcar a enunciação inteira numa emissão nasal tão intensa que descaracteriza completamente o contínuo sonoro do enunciado, chegando inclusive a prejudicar a compreensão como um todo.

Embora isso possa ser prontamente identificado na fala de qualquer estudante carioca inicial, a complexidade do fenômeno fonético da nasalização não nos permite ilustrar este caso com padrões sonoros nasais, cujo estudo acústico se encontra ainda num estágio incipiente.

## QUARTO CASO REALIZAÇÃO DO FONEMA LÍQUIDO LATERAL

/l/

A realização do fonema espanhol lateral lingualveolar [l] tem um timbre muito mais agudo do que o da consoante velar [ʎ] do português, que está bem mais próxima a um som vocálico [o~u] do que a um som consonantal apical.

A realização pelos aprendizes brasileiros de um som velar ou mesmo vocálico, em vez do apical espanhol, se percebe em diversos contextos. Embora também ocorra em contextos iniciais e intervocálicos:

(20) local            (23) lejos  
(13) revela        (70) alimentos

ela se percebe claramente em posição implosiva, e mais ainda se houver algum som o/u no ambiente contínuo:

(07) marginal      (19) del terreno (80) al que  
(13) última        (72) consultadas

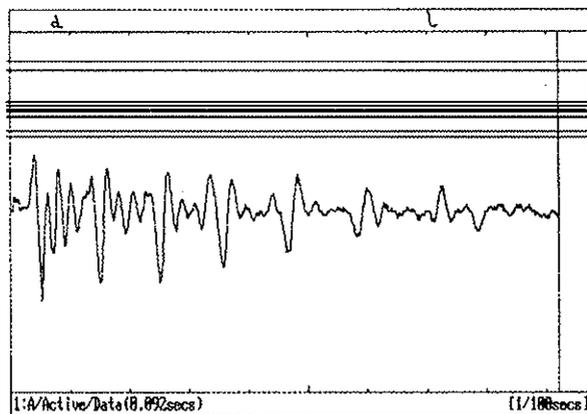


Fig. 19

Figuras 19 e 20: Na segmentação da sílaba final "al" de "marginal" vemos na fala do informante espanhol uma transição do padrão vocálico característico de /a/ para outro, não vocálico, enquanto que a realização correspondente ao estudante carioca do mesmo segmento se apresenta num padrão sonoro contínuo, bem mais próximo ao de uma vogal do que ao de uma consoante.

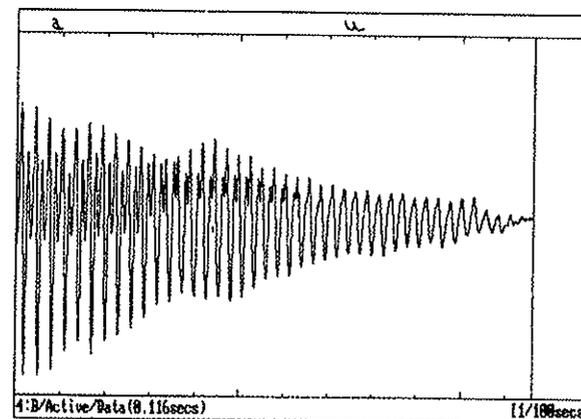


Fig. 20

Informante  
Carioca

## QUINTO CASO REALIZAÇÃO DO FONEMA LÍQUIDO VIBRANTE MÚLTIPLE

/r̃/

A realização deste fonema espanhol se caracteriza pela formação de duas ou mais oclusões do ápice da língua contra os alvéolos. O número de vibrações que se confere a uma palavra e conseqüentemente, ou seja da intensidade ou destaque que ele queira dar à palavra articulada.

A produção deste som consonantal é, sem dúvida, a que mais dor de cabeça tem dado aos professores e aprendizes de espanhol. Além da dificuldade inicial de localizar o ponto de articulação correto, manter a vibração múltiple ao longo da enunciação exige do aprendiz uma certa concentração inicial até chegar a uma produção mais automatizada. Particularmente no caso dos aprendizes brasileiros a questão se complica ainda mais, já que na imagem acústica de seu sistema de língua este som /r̃/ se confunde com a fricativa velar sonora /ɣ/, que não existe como tal no sistema fonético/fonológico espanhol, mas que por aproximação os alunos brasileiros empregam como representação do fonema /x/, fricativo velar surdo.

Se o esforço articulatório já é grande em enunciados como:

- (04) reciben (13) revela
- (13) realidad (19) terreno
- (38) terroristas (70) regalos

quando estes dois sons /x/ e /r/ aparecem sequencialmente combinados a dificuldade se acentua e a confusão é geral, sendo comum que os aprendizes percam a noção da distribuição que corresponde a um outro.

- (07) barrio marginal (52) Comando Rojo
- (19) terreno que vigilan (82) robalo al Ejército

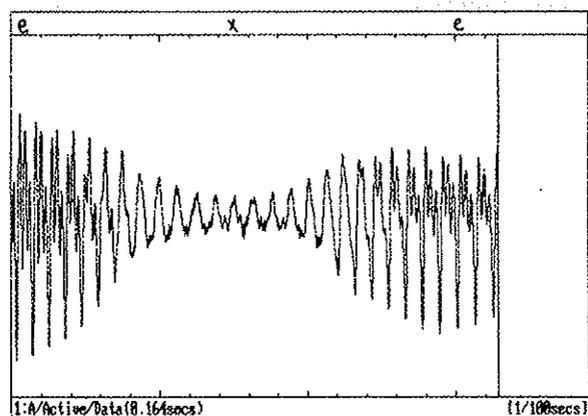


Fig.21

Informante Argentina  
(82) robado al Ejército

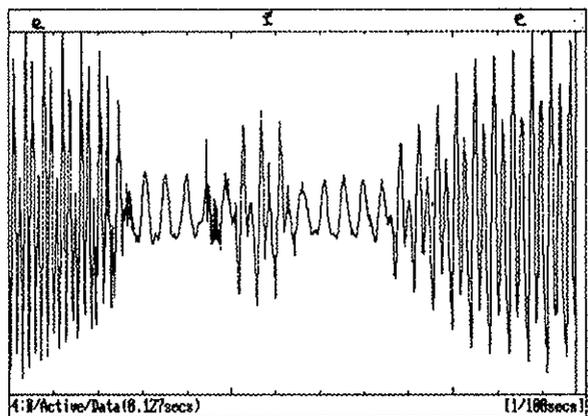


Fig.22

Estudante Carioca  
Troca de /s/ por /r/

Figuras 21 e 22: A dificuldade de distribuir os sons /r/ e /x/ no enunciados se torna bem evidente na realização do enunciado "robado al Ejército". A informante argentina realiza o segmento "Ejército" interpondo aos dois padrões de "e" um fricativo /s/, o que se observa no ensombrecimento do padrão articulatório imediatamente anterior e ao cansaço do final da leitura, realiza esse som fricativo velar como uma vibrante múltipla /r/, perfeitamente articulada, mas contextualmente deslocada.

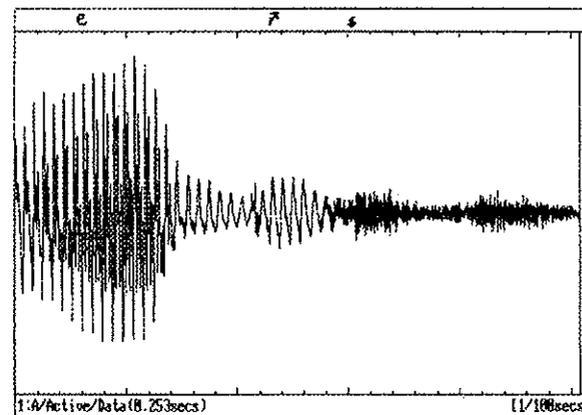


Fig.23

Informante Argentina  
(82) robado al Ejército

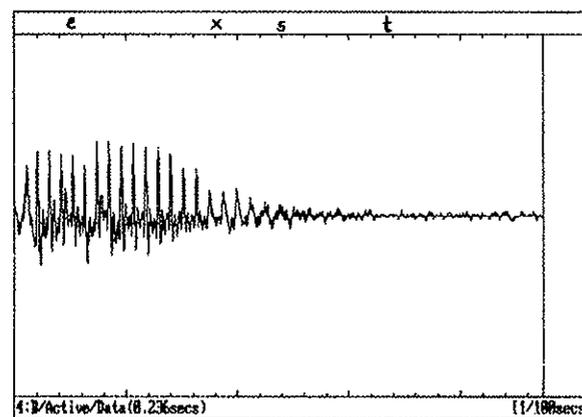


Fig.24

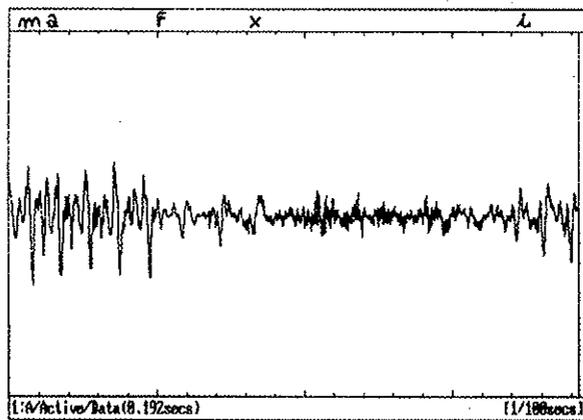
Estudante Carioca

Figuras 23 e 24: Ainda no enunciado "robado al Ejército", a realização do segmento "érc"- ou seja /ers/ ou /ero/ - como /exs/ - [robadoalexssito], apresentou um problema inverso ao anterior (figs. 21 e 22) mas da mesma ordem. Enquanto a informante argentina "seseante" realiza a sequência : /ers/ produzindo uma vibrante múltipla fricativizada, antes de chegar ao "s", a estudante carioca produz claramente uma fricativa velar /x/, som imprevisto para a realização do arqúifonema /R/ em posição silábica implosiva, para o qual se esperaria /r/ ou /r̃/, mas nunca /x/.

Em posição silábica implosiva, quando o fonema /r̃/ se neutraliza com o flap, /ɾ/, ou com a fricativa alveolar /r/, de acordo com a ênfase que se queira dar a palavra no enunciado, há uma grande tendência a confundir uma vez mais este som /r̃/, alveolar sonoro, com /ʀ/, velar sonoro, já que nesses ambientes corresponderia exatamente ao mesmo som do português. É o caso das expressões do texto lido pelos estudantes cariocas:

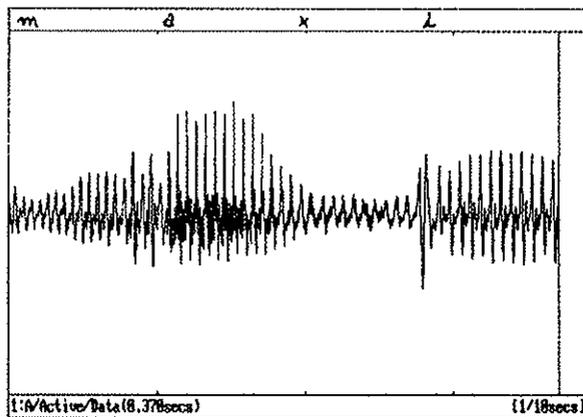
- (17) fortalezas [foxtalesas]      (36) torturas [toxturas]
  - (36) ordenan [oxdenan]          (37) divierten [diβjexten]
- e mais ainda quando este arquifonema se encontra próximo a /x/, como em:

- (03) mejor organizadas [mexoroxganisadas]
- (07) marginal [maxinal]



Informante  
Espanhol  
(07) barrio marginal

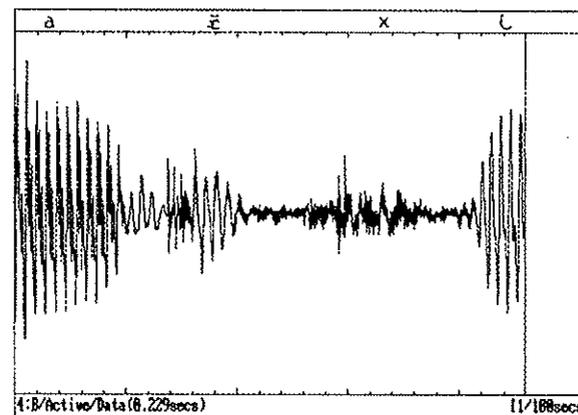
Fig. 25



Estudante  
Carioca

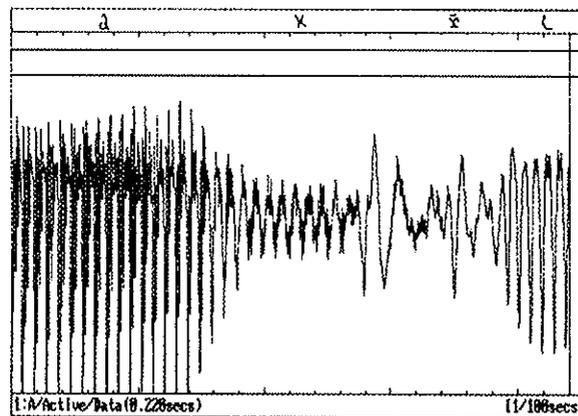
Fig. 26

Figuras 25 e 26: Neste contexto particular o informante espanhol emite a vibrante múltiple num padrão diferenciado, embora também africado, entre o /r̃/ e /x/ - [max̃inal], diferenciação esta que se confunde e desaparece completamente na emissão da estudante carioca, que apenas realizou /x/ - [maxinal].



Informante  
Argentina  
(07) barrio marginal

Fig. 27



Estudante  
Carioca  
Troca de /r̃/  
por /x/

Fig. 28

Figuras 27 e 28: Este é, sem dúvida, o caso mais interessante e ilustrativo do grau de dificuldade que os estudantes cariocas têm na emissão dos sons referentes aos fonemas /r̃/ e /x/ do espanhol. A informante argentina produz, como seria de se esperar o segmento [max̃inal], enquanto que a estudante antepõe o som fricativo ao da vibrante múltiple, produzindo uma forma completamente anômala: [maxinal].

Se os quatro casos anteriores poderiam caracteriza-se como problemas basicamente fonéticos, este quinto e último caso se distingue dos demais por marcar uma diferença fonológica entre as duas línguas que exige dos aprendizes uma reorientação completa na imagem mental que eles tinham deste som. Não se trata apenas de aprender a articular o som /r̄/ dentro dos padrões hispânicos como vibrante múltipla, o estudante deve reorientar o seu sistema de referência com relação à distribuição deste som /r̄/ com o som /x/, árdua tarefa que lhe exigirá uma atenção redobrada.

**Leticia Rebollo**  
**Albert Stuckenbruck**

Universidade Federal de Rio de Janeiro.

## BIBLIOGRAFIA

ALARCOS LLORAH, Emilio. *Fonología Española*. 4 ed. Gredos, Madrid, 1965.

CALLOU, Dinah & LEITE, Yonne. *Iniciação à Fonética e à Fonologia*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.

FUDGE, E.C. "Fonología". In: LYONS, J. *Nuevos horizontes de la lingüística*. Alianza Universidad, Madrid, 1975.

GLEASON JR. H.A. *Introducción a la Lingüística Descriptiva*. Gredos, Madrid, 1970.

GUTIÉRREZ ARAUS, María Luz. "Entonación y Sintaxis" In: *Estructuras sintáticas del español actual*. 2.ed. Gredos, Madrid, 1985. pp. 257-284

HARRIS, James W. *Fonología Generativa del español*. Barcelona, Planeta, 1965.

JAKOBSON, R. & HALLE, Morris. *Fundamentos del lenguaje*. Ciencia Nueva, Madrid, s/f. (original 1956, *Fundamentals of language*, The Hague)

LAVIER, John. "La producción del habla." In: LYONS, J. *Nuevos horizontes de la lingüística*. Alianza Universidad, Madrid, 1975.

MALMBERG, Bertil. *Estudios de fonética hispánica*. Madrid, C.S.I.C. 1965.

MALMBERG, Bertil. "Reflexions sur les traits distinctifs". In: *To honor Roman Jakobson*. Mouton, The Hague, Paris, 1967. In: 1247-51.

MORENO DE ALBA, José G. *El Español en América*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

QUILIS, Antonio. *Bibliografía de fonética y fonología españolas*. C.S.I.C., Madrid, 1984.

QUILIS, Antonio. *Curso de Fonética y Fonología Españolas para estudiantes angloamericanos*. 4.ed. C.S.I.C. Madrid, 1969.

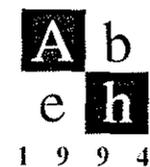
QUILIS, Antonio. *El Acento español*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

QUILIS, Antonio. *Fonética Acústica de la lengua española*. C.S.I.C. Madrid, 1981.

QUILIS, Antonio. "Fonction linguistique de l'intonation" *Travaux de l'institut de Phonétique de Strasbourg*. 1979.11: 79-108.



## ESTUDIOS LITERARIOS



## TEMPO ESPANHOL

Raul Henriques Maimone

No momento em que se publica **Poesia completa e prosa**, do poeta brasileiro Murilo Mendes, torna-se bastante oportuna a apresentação de um estudo sobre um dos principais livros do autor, **Tempo espanhol**<sup>1</sup>, como contributo para a divulgação de um dos maiores escritores contemporâneos da literatura ocidental.

Publicado em Portugal em 1959, o livro é composto de 65 poemas que foram escritos no período de 1955 a 1958. É considerado, juntamente com **Siciliana**, livro imediatamente anterior a **Tempo Espanhol**, pertencente à chamada poesia de viagem. Essa característica encontra-se acentuada nos dois livros, mas o pendor para uma poesia de tom descritivo, que registra lugares com os olhos atentos de quem por ali passou, já existia de modo marcante especialmente em **Contemplação de Ouro Preto** (1949-1950), sem contar a grande quantidade de imagens visuais utilizadas nos demais livros, anunciadores de procedimentos acumulados e caracterizadores dos dois livros em questão.

Viagem, poesia descritiva e imagens visuais são os elementos que se conjugam para a caracterização inicial de **Tempo espanhol**, mas tornam-se na realidade um tipo de pano de fundo ou de instrumental que estrutura um corpo de conceitos e reflexões sobre a cultura espanhola, sobre a História, o tempo, as artes em momentos diversos,

---

1. MENDES, Murilo - **Tempo espanhol**. Lisboa, Moraes, 1959 - MENDES, Murilo - "**Tempo espanhol**". In: **Poesia Completa e prosa**. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1994, p. 575-621.

a vida, a morte e as contradições das relações individuais com o mundo. Essa perspectiva passa a ocupar um primeiro plano na caracterização de **Tempo espanhol**, absorvendo as imagens visuais como sustentáculo de sua expressão e suplantando o tom de viagem e de registro do simples discurso descritivo.

A apreensão da Espanha é feita a partir muito mais de reorganização do conhecimento de valores culturais adquiridos em contato com a arte, a literatura e a história espanholas, do que a partir de experiência direta de um longo tempo de permanência em Espanha. Assim, dito de outra forma, no contato com a Espanha confirma-se o esquema de um universo cultural já absorvido pela leitura e pelo estudo. Da união entre a experiência intelectual e a experiência real de Espanha surge a construção estética. O roteiro da viagem pela Espanha é ao mesmo tempo desenho de trajeto artístico, cultural e histórico em que os pontos selecionados são aqueles que falam mais alto ao poeta mineiro em consonância com sua visão de mundo. Ver Espanha significa apontar aqueles elementos que, tendo já apresentados em sua poética com outras imagens e outros pontos de referência, passam a ser responsáveis pela sintonia entre o poeta e uma nova paisagem, um novo contexto. É conveniente destacar que o poeta, em missão cultural, tinha estado na Europa de 1952 a 1956. Depois de breve período no Brasil, fixou-se definitivamente na Europa, como professor de cultura brasileira na Universidade de Roma.

Em **Tempo espanhol** estamos diante de uma poesia que inevitavelmente nos remete a um Murilo Mendes que adquiriu maiores conhecimentos, formou um campo de leitura e de estudo mais vasto, teve experiências mais profundas da cultura geral e da cultura europeia. Desse modo, observando as situações constatadas acima, verifica-se que a Espanha vista por Murilo Mendes é a imagem de uma visão que existia no poeta. A Espanha já estava em Murilo Mendes e explicitá-la em versos foi o resultado do encontro e identificação dos três campos: os valores que habitavam o poeta, a visão da Espanha formada por ele e a Espanha real.

Tendo como vetor o tempo histórico de Espanha pode-se dizer que várias outras linhas se cristalizam e se cruzam nas imagens de Murilo Mendes: de um lado, a literatura e as artes (em especial a pintura) mostram-se, na seleção do poeta, das origens ao contemporâneo; por outro lado destaca-se o seu humanismo que, retomado em cada tempo e manifestação, impõe-se como um cristianismo das origens, um cristianismo que subverte os valores burgueses e procura recuperar a dignidade e a presença do homem diminuído e explorado. Esse aspecto religioso, no entanto, não ameniza o dado angustioso da existência, expresso nos enigmas morte e vida, concordia na discórdia, os opostos presentes num tempo que se explicita no interior de um espírito altamente dialético. Por fim, constata-se que, nesse esquema todo, o poeta volta-se para alterações no campo da linguagem expressiva e faz, além de construção bastante marcada pelo

essencial e a severidade, indagações específicas sobre a própria linguagem e as estruturas poéticas. Fato que, na realidade, determina a relação estreita existente entre as escolhas lingüísticas e os direcionamentos históricos, como já acentuava Leo Spitzer quando afirmava que "toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva."<sup>2</sup>

Mesmo tendo consciência do espírito histórico essencial da manifestação poética, não se pode também deixar de lembrar seu universo composto de linguagem. Os sentidos e representações estarão expressando o contingente artístico, cujo significado não precisa ser necessária e essencialmente um conceito, ainda que a função pictórica da linguagem possa ser tão contínua como a afetiva ou a conceitual — segundo raciocínio de Dámaso Alonso. De acordo com o poeta, filólogo e crítico espanhol, "o significado é uma intuição que produz uma modificação imediata, mais ou menos violenta, mais ou menos visível, de algum ou de todos os meios de nossa psique."<sup>3</sup>

Convém usarmos pontos do pensamento de outro poeta e crítico espanhol, Carlos Bousoño, que trazem mais elementos para nossa reflexão sobre o histórico-temporal e o artístico. Segundo ele, é necessário que a poesia nos dê a impressão — mesmo que essa impressão se apresente como enganosa — de que, "através de meras palavras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial (o axiológico) - afectivo." [...] "conocimiento [...] percepción [...] 'recuerdo tranquilo', 'distancia psíquica', etc., quiere dar a entender que la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su contemplación (que puede, eso sí, producir, en nosotros y en el autor, sentimientos, como produce, en ambos, lo que hemos llamando placer o alegría estéticos)".

Segundo o crítico, os conteúdos anímicos ligados ao real são somente sentidos, ao contrário da poesia, na qual não se comunica tudo aquilo que se sente, mas a contemplação do que se pode sentir. E o autor complementa mais adiante: "El poema, la imitación y como expresión de lo que ocurre en el alma del hombre, consistirá

2. SPITZER, Leo - *Lingüística e histórica literária*. 2.ed. Madrid, Gredos, 1968, p.21.

3. ALONSO, Dámaso - *Poesía española: ensaio de métodos e límites estilísticos*. Trad. de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, INL, 1960, p. 22-23.

también en un fluir, más o menos evidente, de estados de consciencia cambiantes que se desenvuelven en el tiempo.”<sup>4</sup>

É exatamente o que vem sendo afirmado e o que se pode observar em **Tempo espanhol**: uma Espanha de livros e de pessoas idealizada por Murilo Mendes configura-se em versos, tensionando dialeticamente as linhas da fantasia criadora e da visão ideológica da história, de um lado, e a apreensão singular de objetos, coisas e lugares, por outro, no ato contínuo da contemplação artística do que se sente, em face do “evento” subjetivo da voz poética. Visão que aponta inevitavelmente para conceitos, para a reflexão cultural, estética e social, apoiados na visualidade das imagens do universo espanhol e responsáveis pelo enraizamento da expressão poética em dimensão histórica da lírica contemporânea.

**Tempo espanhol**, do mesmo modo que outros livros do poeta, tem a marca saliente dos componentes histórico-sociais e literários do tempo e do espaço em que se circunscreve. Seria muito difícil abordá-lo sem levar em consideração essa perspectiva que se impõe desde os primeiros poemas.

O ponto inicial configura-se no emprego do tema de Espanha. Ao abordá-lo, Murilo Mendes acaba por colocar-se num setor que possui uma larga tradição na literatura espanhola. Desde os primeiros textos anônimos até nossos dias, ele foi desenvolvido intensamente, havendo surgido não só na literatura mas também nas várias áreas da cultura. Sua utilização ocorre com a tomada de consciência do espírito de nacionalidade, que teria seu início por volta do século X.

Murilo Mendes desenvolve aspectos da tradição e do caráter do povo espanhol e impõe à sua poesia também o tom social, tom de resistência, de defesa do ser impedido de se expandir plenamente. A posição muriliana de caráter humanístico não é somente extensão de sua religiosidade cristã, mas opção política clara, em face de um regime ditatorial de base fascista. Sua atitude é semelhante à dos intelectuais espanhóis que, com sua arte, sempre resistiram à ditadura. No entanto, aproxima-se muito mais da literatura produzida no exílio. Sua Espanha é a visão de quem, conhecendo-a por dentro, pode observá-la de fora, à distância, e talvez com grande objetividade. As coisas e objetos de Espanha inserem-se no poema não como resultado de atitude descritivista, mas como partes de momentos de reflexão sobre a cultura e as artes, ou como expressão de conceitos relativos às manifestações artístico-culturais e à vida. Estabelece-se uma ligação íntima entre a leitura cultural que Murilo Mendes faz de Espanha e o seu contato intertextual com autores distribuídos por diferentes épocas, reunindo aspectos fundantes do tema de Espanha.

4. BOUSOÑO, Carlos - *Teoría de la expresión poética*. 6.ed. Madrid, Gredos, 1976. v.1. p.18-25.

A partir das epígrafes de **Tempo espanhol** o roteiro cultural de Espanha começa a ser delineado já na perspectiva temática referente a um país que sofre e resiste bravamente à submissão. Na verdade são mais do que epígrafes, pois quase todas são usadas **ipsis literis** como motivos no interior dos poemas, num ato evidente de intertextualidade. São apresentados como epígrafes trechos dos seguintes autores: Livro de Alixandre, anônimo de século XIII; Juan Ruiz Arcipreste de Hita, 1283 ?-1350 ?; Jorge Manrique, 1440?-1478; Romance del Infante Arnaldos, século XV; Santa Teresa de Jesús, 1515-1582; Cervantes (duas vezes), 1547-1616; Lope de Vega, 1562-1635; Góngora, 1561-1627; Miguel de Unamuno, 1864-1936.

Essa relação amplia-se na medida em que o autor inclui outros nomes no interior dos poemas, ou constrói poemas inteiros em função de poetas de sua preferência: Anônimos de Castela e Galicia (no poema “Aos poetas antigos espanhóis”), cantor de Rodrigo El Cid, Arcipreste de Hita, Gonçalo de Berceo e poetas do Romancero; e os seguintes poemas: “Jorge Manrique”, “Santa Teresa de Jesus”, “São João da Cruz”, Homenagem a Cervantes”, “Arco de Góngora”, “Lida de Góngora”, “Inspirado em Lopes de Vega”, “Tirso de Molina”, “Tema de Calderón”, “Tempo de Quevedo”, “Lamento de Rosalía”, “Pedra de Unamuno”, “Pausa de Antonio Machado”, “Canto de García Lorca” e “Palavras a Miguel Hernandez”.

Intercalados aos vários textos há nomes de poetas aos quais Murilo Mendes oferece os poemas: Jorge Guillén, José Bergamín, Luís Cernuda, Dámaso Alonso, José Antonio Novas, Rafael e Maité S. Torroella, Blas de Otero, Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti. Em menor escala, isso ocorre também em função de outras artes, como pintura, escultura e música (quanto a esta última há somente dois poemas: “A Tomás Luís de Victoria, músico” e “Tempo do cante Flamenco”).

As observações feitas acima dão-nos a noção clara de uma das linhas de organização do livro: uma certa seqüência temporal de realizações culturais e artísticas da Espanha que se destacam desde os poetas antigos até os contemporâneos como Gabriel Celaya ou Rafael Alberti, e desde os pintores e escultores antigos da Catalunha até Joan Miró ou Pablo Picasso. Deve-se notar que praticamente todos eles utilizaram em suas composições dados da cultura, tradição e caráter do povo espanhol, o que vale dizer pertencentes ao tema de Espanha.

Deve-se observar também que, se tomarmos uma periodização bem tradicional, Murilo Mendes, em termos de épocas literárias, somente não faz referência ao século XVIII (Neoclacismo). Há uma concentração grande de autores do século XVII (Barroco), uma escritora do século XIX (Romantismo), somente dois representantes da geração de 95 (Modernismo : 1895-1925) e novamente um contingente bastante significativo de poetas posteriores ao Modernismo. Destes últimos, vários deles — principalmente Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel

Altolaguirre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Gabriel Celaya — chegaram, em determinada época, a utilizar alguns recursos sugeridos pelo surrealismo francês, como também ocorreu com Murilo Mendes.

Existe nos poetas citados sempre algum aspecto que os assemelha ao escritor mineiro, como, por exemplo, Jorge Guillén, que — do mesmo modo que Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Umberto Saba e Salvatore Quasimodo, na Literatura Italiana — foi considerado, tanto quanto Murilo Mendes, poeta difícil, hermético (intelectualista em excesso, talvez). Isso é possível de ser constatado neste pequeno trecho de “Salvación de la primavera”, que poderia ter sido escrito pelo poeta brasileiro:

*Ajustada a la sola  
Desnudez de tu cuerpo  
Entre el aire y la luz  
Eres puro elemento.*<sup>5</sup>

Do mesmo modo, este outro trecho do poema “Monteserrate” de **Tempo espanhol**, dedicado ao próprio Jorge Guillén, poderia ter sido escrito pelo poeta espanhol:

*Eis o território disforme  
Onde o espírito sincopado  
Tenta escalar Deus e a pedra:  
Espanha por se construir. (p. 14)*

Em **Tempo espanhol** fica muito evidente que a opção temática de caráter bastante circunscrito é em parte responsável pela estruturação mais dinâmica do livro. O tema escolhido dá mais unidade ao conjunto de textos. Salta aos olhos, de maneira mais concreta do que em livros anteriores do autor, a inter-relação estreita e direta entre os poemas na trajetória de configuração do roteiro temático de Espanha.

Além disso, numa linha de reflexão sobre a Espanha, as principais características observadas no homem, nos objetos, na História, na cultura, no espaço, nas cidades e lugares, são as mesmas características e traços que o autor utiliza para descrever a linguagem poética e a organização de versos buscadas por ele próprio. Trata-se de um procedimento que acaba por desenhar uma poética que direciona sua linguagem para a materialidade do signo e dos objetos, construindo um verso curto e denso, de modo a

5. ROBLES, Federico Carlos Sainz de - *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana) del siglo XII al XX*, p. 1618.

investir muito mais nas possibilidades plástico-visuais da linguagem e no equilíbrio do nível semântico-conteudístico em relação aos demais níveis. Fato que, em última instância, é algo muito próximo da poesia *in re*, teorizada pelo crítico Luciano Anceschi e que de certo modo está na fundamentação da Neovanguarda italiana.

Assim, as coisas de Espanha, a linguagem e o verso, numa espécie de simbiose, recebem as mesmas denominações. Dito de outra forma, a partir de exemplificação, o rigor da dama de Elche (p. 12) é o rigor de Espanha e será o rigor procurado pelo poeta para o seu verso, para sua linguagem, assim como a concisão da “cabeça de touro maiorquina”, construída por “artesão geometra” (p. 13), será a concisão procurada pelo verso muriliano. Murilo Mendes capta da natureza e da cultura do espanhol “o estilo severo”, a ordenação da solidez com material reduzido, a “ternura concisa”, o “ordenar em rigor a plástica esquemática”, atitudes e características que quer em seu próprio verso e que servem para designar também um tipo de linguagem poética. “Concentrar com precisão”, extrair “a imagem objetiva” e a resistência da pedra do “itinerário da alma” feita por Santa Teresa de Ávila, mas também elementos da linguagem poética do autor. Os versos iniciais do poema “Segóvia” acabam por explicitar com bastante clareza essa perspectiva:

*Segóvia, enxuta Segóvia,  
Nervo exposto de Castela.*

*Diviso rodeando a praça  
O povo, seu timbre áspero.  
Entre o espanhol e sua língua  
Que estreita comunidade:  
Experiência primitiva  
Chega até nós intacta,  
Justeza entre o homem e o solo. (p. 32)*

O poeta busca nas várias artes, nas várias manifestações culturais, nos hábitos e tradições do povo espanhol, em épocas variadas, as características que em última análise dizem respeito a um tipo de discurso poético: lírica dos objetos, lírica das coisas essenciais, lírica feita de rigor, contenção e intensidade, tendo o homem como centro. O esforço é feito em direção das coisas, de modo a diminuir a distância entre a palavra e o mundo concreto, como se o vocábulo estivesse quase que no mesmo nível dos objetos.

De uma leitura geral do texto pode-se retirar um conjunto vasto de expressões que dão a medida clara dessa opção muriliana:

concisão, geometria, linguagem macha, linguagem concreta, dura gesta do homem, horizonte plástico, proporção, medida exata, estilo severo, materiais reduzidos, ordem e solidez, ternura concisa, aridez, resistência, concentrar em ponto mínimo, descrever com precisão, rigor e lucidez na intensidade, enxuta, nervo exposto, timbre áspero, justeza, matéria concreta, espaço delimitado, linguagem sólida, rude marca de força, o homem mede a sede, espaço substantivo, linguagem solidão e silêncio, austeridade, a pedra e sua força concentrada, loucura lúcida, áspera Espanha, cerne do homem, força na secura, ruínas do silêncio, solidão das solidões, silêncio de tijolo, silêncio plástico, solidão branca, solidão habitada, silêncio e solidão sólidos, silêncio e secura de Espanha, rocha intensa, ocre do homem, o máximo de intensidade no mínimo de espaço, rigor atento ao real, silêncio de metal, vida e morte, palavra essencial, imagens concretas, centro essencial da forma, rigoroso timbre, visão concreta, precisão e força, vida e morte se medindo, extrema precisão, figuras de aridez e sombra, espaço da aridez, lamento substantivo, morte seca, gume certo, povo áspero, excesso de lucidez acumulada, cultura densa, força do irracional concreto, pedra espessa, fundir força e contenção, duro rigor espanhol.<sup>6</sup>

Esta relação, apesar de longa e um tanto exaustiva, é restrita na medida em que as expressões foram extraídas de seus contextos e podem impor uma aura de sentidos que talvez acabe por trair os significados contidos nos poemas. Mas ainda assim, serve para observarmos uma preferência especial de Murilo Mendes por alguns setores ou campos semânticos. Isso nos auxilia a termos uma visão mais próxima da força e peso da opção muriliana, tanto pela imagem visual, quanto pela poética de essencialidades, enraizada na concretude do real, na linguagem contida do verso curto e incisivo de **Tempo espanhol**. Por intermédio das expressões selecionadas temos presente a articulação da imagem de Espanha formada pela reflexão sobre costumes do espanhol, sua luta pela vida e sua relação com o espaço e o tempo dentro de um quadro amplo da História e da cultura. Ao mesmo tempo aflora das expressões o objetivo de alcançar uma linguagem e uma poética que se fundem com a essência, com o espírito, com a disposição e com o modo de ser de Espanha, sintetizados nas realizações culturais. De impressão visual, Espanha passa também a ser motivo de meditação sobre poesia e vida.

6. Uma relação dessa natureza, com a intenção de estudo, principalmente da linguagem concreta, encontra-se em CAMPOS, Haroldo - "Murilo Mendes e o mundo substantivo". In: *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petropolis, Vozes, 1967, p. 55-65.

O livro todo é construído com versos concisos e imagens concretas e densas, mas a linguagem, no geral, não se torna obscura, hermética, altamente plurissignificativa, carregada de grande simbolismo e presa à instauração de outras relações semânticas que procuram o inusitado, tentando a desautomatização da própria palavra por meio do incomum. A linguagem instaura-se de maneira a chegar, em alguns momentos, a assumir um tom até certo ponto prosaico, o que nos faz aproximá-la das características da poesia social espanhola, responsável por um comprometimento com a luta política, por comunicação direta e por estilo algo prosaico. Veja-se este trecho do poema "El Greco":

*El Greco, bizantino, italiano incerto,  
Encontra em Castela sua medida,  
Em Toledo sua matéria e forma própria.  
Desde então é o castelhano que se exprime  
Incorporado à natureza cotidiana,  
Mantido no elemento orgânico de Toledo,  
No Tejo barrento, no penhasco e na ferrugem.  
Próximo ao toledano que circula nas ruas,  
A vida gótica da catedral maciça,  
Próximo ao israelita, ao árabe, ao cristão,  
Fundidos na espessura concreta de Toledo.*  
(p. 46-47)

Também, no entanto, encontramos poemas marcados por um tom surrealista e uma linguagem que retoma o Murilo Mendes de poesias anteriores:

### TEMA DE CALDERON

*Fechado desde a infância numa torre atômica,  
Próximo o homem-lobo que me nutre,  
Circunscrito pelo braço de Estrela e de Rosaura,  
Medindo no relógio os passos da injustiça,  
Segismundo sou.  
O céu legível, texto de diamante,  
Escapa-me; entre duas armas contrárias  
Situado me vejo; insone e sonhando.*  
[...] (p. 122)

Do mesmo modo ocorre com o caráter social, destacado anteriormente, que se apresenta ora mais difuso, ora mais intenso, mas sempre transitando das escolhas individuais do homem para as decisões e imposições da coletividade. “O padre cego” é um desses poemas, onde se contrapõem mistério sacerdotal, que redime e recupera, e o compromisso contraditório com as forças do poder dominante:

*Não abençoes a espada.  
A morte lúcida não virá da espada do homem  
[...]  
Ês pai vigilante, ou assassino?  
Não abençoes a espada.  
(p.112)*

No entanto, para aproximarmos da realização poética efetiva a longa lista de expressões anteriormente apresentada, procurando reduzir seu possível artificialismo, e para observarmos mais diretamente o aspecto da reflexão social, tomemos o primeiro poema que, em última instância, exerce função introdutória. Poderemos ter, assim, a dimensão inicial das afirmações feitas até aqui a respeito da imagem de Espanha e da manifestação poética do autor.

## NUMÂNCIA

*Prefigurando Guernica  
E a resistência espanhola,*

*Uma coluna mantida  
No espaço nulo do outrora.*

*Fica na paisagem térrea  
A dura memória da fome.*

*Lição que Espanha recebe  
No seu sangue, e que a consome. (p.11)*

A base central do poema é o espaço de Numância que, por virtude poética, transcende o dado concreto, para servir de toque inicial da trajetória reflexiva pela Espanha.

Trata-se, então, de um poema composto de quatro estrofes binárias, cujos versos de sete sílabas recebem acentos na quarta (com algumas variações) e na sétima sílabas. A exceção encontra-se justamente no sexto verso que, formado de oito sílabas, vem a ser um ponto crucial relativo à “Lição que Espanha recebe”, isto é, “A dura memória da fome”. Mas a presença desse verso não altera o ritmo e a musicalidade do conjunto que acabam por ser reforçados com as identidades sonoras de final de verso. Tal regularidade de ritmo une-se à organização sintática determinando um tom de certa maneira plácido, contrastando em princípio com o estrato semântico-conteudístico contundente.

Há um uso mínimo de adjetivos que, quando empregados, são precisos, não trazem indefinição, como “nulo” e “dura”. Ao contrário, há um emprego mais intenso de substantivos que dão a dimensão mais próxima da imagem da Espanha. O substantivo nomeia e revela, provocando o surgimento direto e contundente do espírito trágico da lição. Esse movimento do léxico também junta-se à sintaxe que, como foi dito, é simples e não apresenta construções inusitadas, como convém a uma linguagem que se quer direta, seca, essencial e objetiva. Essa organização acaba por determinar um fluir característico da prosa, mas sem abdicar da densidade e concentração dos sentidos ou significações simbólicas da lírica, o que, no fundo, de certa maneira, provoca o que Hugo Friedrich chamou de tensão dissonante ou, em parte, tensão formal.<sup>7</sup>

Numância, antiga cidade espanhola (hoje a moderna Soria), surge como imagem do passado, da tradição, das raízes. No entanto, os dois primeiros versos quebram este espírito longínquo de tempo e aproximam Numância do contemporâneo. Aproximam Numância de Guernica, destruída pela guerra civil (e imortalizada por Picasso) e colocam em primeiro plano o espírito da resistência espanhola contra a opressão. Instala-se na soleira de **Tempo espanhol** o tom histórico-social. Numância e Guernica são colocadas próximas em função de dois elementos que têm a mesma característica destruidora, corrosiva, e que são responsáveis pela agressiva investida contra a plenitude do indivíduo: a fome e a guerra. Diante delas impõe-se o espírito de resistência do homem espanhol, traço fundamental do tema de Espanha em todas as épocas, como mostra a manifestação literária e cultural no decorrer de sua história, tendo como exemplo e modelo especial, entre outros, a figura de Dom Quixote, de Cervantes.

7. FRIEDRICH, Hugo - *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 16.

Mais tarde, Murilo Mendes expressará em prosa esta mesma posição. Em meio a amplitude espacial de Numância, o poeta estabelece, por meio da contiguidade, o peso simbólico de um teimoso resto de coluna que aponta para a infinita resistência contra qualquer tipo de opressão. Fato que pode ser observado no texto “Soria”, que se encerra com o seguinte parágrafo:

*Descortino o horizonte de Numância, deserto, imensurável a olho nu. Observo a vegetação rasa onde um ou outro resto de coluna se salienta, algum marco a assinalar o episódio da grande resistência aos romanos; recuando nos séculos descubro a atualidade de Numância na sua gesta épica. Resistência: não deveria ser esta a palavra de ordem universal? Resistência à agressão, à lei do lobo ou da raposa, a qualquer violência, fardada ou não.<sup>8</sup>*

Constata-se, portanto, que, com uma linguagem concisa, essencial e direta, o poeta, ao instaurar o tema de Espanha, abordando o traço de resistência da hispanidade, estabelece o tom social que marcará de maneira acentuada grande parte de **Tempo espanhol**.

“Numancia”, por fim, como poema introdutor da temática, mesmo sendo pequeno e de versos curtos, é denso como convém ao primeiro registro, é tenso e solene, dantescammente semelhante a um aviso em porta de entrada.

O aspecto referente à linguagem poética tem a sua primeira dimensão explicitada no poema “Aos poetas antigos espanhóis”, determinante de tonalidade também acentuada no livro todo.

## AOS POETAS ANTIGOS ESPANHÓIS

*Da linguagem concreta iniciadores,  
Mestres antigos, secos espanhóis,  
Poetas da criação elementar,  
Informantes da dura gesta do homem;  
Anônimos de Castela e da Galícia,*

8. MENDES, Murilo - Poesia completa e prosa, p. 1144.

*Cantor didático de Rodrigo El Cid,  
Arcipreste de Hita, Gonçalo de Berceo,  
Poetas do Romancero e dos provérbios,  
Vossa lição me nutre, me constrói:  
Espanha me mostrais diretamente.  
Que toda essa faena com a linguagem,  
Mestres antigos, secos espanhóis,  
Traduz conhecimento da hombridade  
(O homem sempre no primeiro plano). (p. 17)*

Na primeira estrofe (de oito versos), embora haja o predomínio de decassílabos, há versos com outras medidas (11 e 12 sílabas). Isso não ocorre na segunda estrofe (de seis versos), onde há somente decassílabos. A acentuação é variada, não existindo uma constante, a não ser, como é óbvio, a acentuação final de verso. No entanto, são todos eles versos espalhados, longos e construídos essencialmente com base num ritmo que nasce da cadência de períodos completos, com nítida prevalência de relações sintático-semânticas, propiciadoras da presença de forte tom prosaico.

Precisamente como em “Numancia”, predomina o uso de substantivos e os poucos adjetivos — “concreta”, “secos”, “elementar”, “dura” — são precisos na caracterização da linguagem. A primeira estrofe inteira não apresenta verbos e, em última instância, embora sendo um extenso vocativo, podemos considerá-la o sujeito “ideológico” de três verbos da segunda estrofe: nutrir, construir e mostrar. O conjunto estruturado pela primeira estrofe e os dois primeiros versos da segunda formam um único sintagma, ou único período. Poderíamos dizer que esta seria uma primeira parte do poema e o restante formaria a segunda.

Na primeira parte são relacionados os poetas antigos e, de maneira incisiva, apresentados três aspectos que interessem a Murilo Mendes: o fato de os poetas espanhóis terem sido iniciadores de uma linguagem concreta, responsáveis por criação elementar e os que divulgam a dura gesta do homem. Curiosamente, estas três expressões trazem embutidos três processos que também englobam os três verbos do sintagma: o poeta se sente nutrido pela linguagem concreta; o seu construir-se pretende ser basicamente de elaboração direta, essencial, elementar; e a Espanha lhe é mostrada diretamente através da dura gesta do homem. Delinea-se, então, a equivalência dos dois segmentos do sintagma. Como se estivesse a soldar esta equivalência, está o tempo. O tempo do poeta da construção do poema, o tempo interno que é presente e unifica as realizações dos “mestres antigos” aos intentos do aprendiz. E quais são os intentos do poeta?

Trata-se da utilização de linguagem concreta e direta, e daí a possibilidade de criar esquemas simples e elementares e de traduzir em seu canto o difícil ato de viver. Deste modo, torna-se um pouco mais claro e justificado o uso dos versos mais longos e de estrutura rítmica e semântica semelhante à da prosa.

A segunda parte, com características de conclusão, reforçando as afirmações anteriores, justifica o que está sendo aspirado a partir da lição dos poetas antigos, e dimensiona a preocupação e o trabalho exaustivo com a linguagem como sendo uma atividade que vai além do artesanato, além do construir por construir. Estará revelando o espírito ontológico do fazer poético — “o homem sempre no primeiro plano”. Ao mesmo tempo em que o poema é uma espécie de profissão de fé num tipo de linguagem poética, num tipo de construção e na função humanizadora da arte, ele próprio já é uma realização efetiva dessa crença, na medida em que a “criação” é de certo modo “elementar”, a linguagem é direta, não havendo obscurecimento pelo acúmulo ou uso intenso de recursos relativos a termos figurados e a componentes retóricos de construção; e na medida em que une com intensidade o afã construtivo, a arte e o homem.

No conjunto todo do livro este poema significa o primeiro sinal explícito e determinante de opções de Murilo Mendes no campo da linguagem poética e da construção de poema que aproximam-se tanto da poesia espanhola desenvolvida a partir da década de cinquenta, quanto das tendências da poesia italiana do mesmo período. Do mesmo modo que “Numancia” impõe o tom social ao livro, “Aos poetas antigos espanhóis” é o poema que determina os procedimentos a serem tomados na configuração principalmente da linguagem poética em **Tempo espanhol**.

Tomemos outro poema — “Toledo” — para observarmos justamente a realização concreta, a **faena** com a linguagem, os princípios estabelecidos pelo poeta nos textos anteriores.

## TOLEDO

*A Dámaso Alonso*

*Toledo divide-se em dois planos:  
O plano da solidez e intensidade.  
O plano da solidão e do silêncio.  
O Tejo transporta séculos barrentos.  
A rocha cor de ferrugem  
Determina a cidade austera,  
Peñascosa pesadumbre.*

*Toquei em Toledo a linguagem espanhola,  
A pedra, sua força concentrada.  
Toquei à noite em Toledo  
O que resta da solidão e do silêncio.  
Toquei a loucura lícida do homem.  
Quem no-la revelou como Cervantes?  
Toquei de golpe áspera Espanha:  
Conhecendo o cerne do homem,  
Resume deserto e Oriente,  
Resume força na segura.  
A mis soledades voy,  
De mis soledades vengo.*

*Em Toledo toquei a Espanha gótica,  
Toquei as ruínas do silêncio.  
Solidão das solidões.*

*Nas arquiteturas de tijolo  
Da calle Garcilaso de la Vega  
Vi o silêncio grimando.  
Vi ninguém na estreita calle,  
Vi os restos do extremo luxo, a solidão,  
As ruínas do silêncio em pé,  
Um silêncio de tijolo e almas penadas árabes.  
Silêncio plástico de Castela.*

*Em Santa Maria la Blanca  
A arquitetura branca levantou-se muda.  
Vi a solidão branca no ocre de Toledo.  
Em Santa Maria la Blanca  
Vi a solidão habitada:  
Tempo clássico de coexistência  
Do mouro, do israelita e do cristão,  
Tempo de homens reunidos.  
Santa Maria la Blanca,  
Face da Espanha judia,  
Silêncio de planta e azulejo.  
A mis soledades voy,  
De mis soledades vengo.*

*Em Toledo descobri  
Silêncio e solidão sem fluidez,  
Silêncio e solidão góticos,  
Silêncio e solidão sólidos:  
De tijolo,  
De pedras armoriadas.*

*Sobe para o céu o cavaleiro de Orgaz  
Que inserido em dois planos  
Ainda se comunica à terra  
Pelo fogo comprimido de Toledo.  
Cada figura Toledana que o cerca  
Participa da sua morte:  
De ferro, surda,  
O silêncio explode no quadro,  
Na composição cerrada do primeiro plano:  
Silêncio e secura de Espanha  
Onde a morte, elemento ainda da vida,  
Marca a ressurreição do homem nu  
Que o segundo plano indica.*

*Em Toledo pude captar  
A rocha intensa  
— Preñascosa pesadumbre —  
O ocre do homem,  
O silêncio do tijolo,  
Timbre áspero cerrado.  
Os objetos de tocaia,  
O céu se abrindo em crateras  
Como nos quadros de El Greco.  
O rio oprimido pela rocha.  
O canto mozárabe de capelas ocultas.  
O eco da pedra, vencido.  
Os movimentos no Zocodover.  
Eis Toledo como El Greco a tocou e pintou:  
O máximo de intensidade no mínimo de espaço.*

*A mis soledades vengo,  
De mis soledades voy.*

(p.41-45)

Em boa parte dos poemas de **Tempo espanhol** Murilo Mendes passa a utilizar uma bolinha preta para estabelecer certas divisões no interior da construção. Não se trata de estrofe. A divisão de estrofe continua como sempre foi, mas alguns textos, divididos em partes que vão além da estrofe, apresentam este sinal que acreditamos ser somente a marcação de uma pausa maior. Talvez exista para que se faça uma passagem mais adequada de uma parte que se encerra para uma outra que se inicia com maior independência. Poderíamos estar tentados a ver tal sinal como algo relacionado com a busca da linguagem concreta, ou com emprego da imagem visual. Seria arriscado afirmar tal coisa, pois, entre usar o espaço branco da página de modo inovado e a presença de elementos das artes visuais, haveria uma grande distância e não estaria, com certeza, incluído aí o uso de um simples sinal divisório de partes de um texto.

Aplica-se principalmente ao poema “Toledo” o que afirma Alfredo Bosi a respeito da proporcionalidade entre, de um lado, densidade e beleza do poema, e de outro, a presença do mundo em seu corpo formal. “Quanto mais denso é o poema,” — diz o crítico — “tanto mais entranhado estará em seu corpo formal o ‘mundo’ que se abriu no evento e se fechou no claro-escuro dos signos.”<sup>9</sup> (Convém deixar claro que evento é aquilo que acontece a alguém e não simplesmente o que acontece).

“Toledo”, um dos mais belos poemas do livro, é dedicado a Dámaso Alonso, amigo e tradutor de poemas de Murilo Mendes para o espanhol. Antes disso, porém, e antes de ser filólogo e crítico literário, deve-se recordar que Dámaso Alonso foi um dos grandes poetas de Espanha. Foi o seu livro **Hijos de la ira**, de 1944, que renovou a lírica espanhola naquele momento. No pós-guerra, enquanto a poesia feita no exílio tinha alcançado grande desenvolvimento, as composições poéticas realizadas na Espanha apresentavam poucas conquistas e uma certa volta, não exclusiva, mas acentuada, a formas clássicas e fechadas, como por exemplo o soneto. Dámaso Alonso, tematicamente, com sentimentos de angústia, desolação e rebeldia imprimiu tons reflexivos, evocadores, imprecatórios e violentos em face da realidade. Instaurou clara ruptura dos sistemas métricos por meio de ritmos, digamos, sintagmáticos. Sua expressão mostrou-se direta, tendo renovado o léxico com “chocantes” palavras do dia-a-dia. Trouxe um prosaísmo somente aparente, responsável por profundo universo poético. Além disso, **Hijos de la ira** constituiu-se num livro que abriu as perspectivas para a reflexão existencial e social:

9. BOSI, Alfredo - *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, Ática, 1988, p. 286.

## INSOMNIO

*Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).<sup>10</sup>*

Segundo as indicações de Murilo Mendes, podemos dizer que, inicialmente, em função das bolinhas pretas, o poema está dividido em sete partes e onze estrofes, que variam quanto ao tamanho. O mesmo ocorre com os versos: há versos de três e de quinze sílabas, sendo que os de sete sílabas formam o grupo mais numeroso. O predomínio da redondilha coloca novamente a poesia de Murilo Mendes nos caminhos da tradição espanhola relativa às formas métricas e, ao mesmo tempo, serve justamente para reforçar as afirmações feitas anteriormente a respeito da opção pelo verso curto.

Em dois momentos Murilo Mendes usa palavras de Cervantes relativas a Toledo — Peñascosa pesadumbre — e em três momentos palavras de Lope de Vega — A mis soledades voy / De mis soledades vengo —, sendo que estes versos são usados para encerrar o poema (com uma alteração que será comentada mais adiante). Por meio desse procedimento de intertextualidade (que é próprio da poesia moderna e muito usado, por exemplo, por E. Pound e T.S.Eliot), o poeta engendra mais uma vez a possibilidade de resgatar a tradição no novo. Seria algo mais ou menos próximo das palavras de Laís Corrêa de Araújo: “Tempo espanhol reitera exemplarmente esse método também tão seu e tão flexível de investigação da palavra (em humanidade, experimentalismo e concisão), com que logra divisar sua ‘dupla’ tradição: remota e próxima. Tradição remota quando seleciona como material temático ou pretexto criativo o documento ibérico, vivo ainda e eterno, recolhido nas linhas fundamentais de correspondência e parentesco com as suas próprias áreas de decifração do sentido universal e transcendente da poesia. Tradição próxima quando, dessa circunstância de reflexão e dessa sincronia, parte para a pesquisa atualizadora e a notação vanguardista da consciência poético-lingüística de nosso tempo.”<sup>11</sup>

O processo geral de organização do poema obedece a um princípio que, pode-se

10. ALONSO, Dámaso - *Hijos de la ira*. In: JIMENEZ, Felipe B. Pedraza e CACERES, Milagros Rodriguez - *La Literatura Española en los textos: siglo XX*. São Paulo/Brasília, Nerman/Embajada de España, 1991, p.110. Ainda sobre o mesmo assunto Cf. LLORACH, Emilio Alarcos, “Hijos de la ira en 1944”. In: YNDURAIN, Domingo - *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona, Editorial Crítica, 1980. (V. VIII de *Historia y crítica de la literatura española*, org. Francisco Rico); BEDATE, Pilar Gómez, “La poesía”. In: MEREGALLI, Franco *Storia della civiltà letteraria spagnola: dal settecento ai giorni nostri*. Torino, UTET, 1990, v. II.

dizer, é de caráter metonímico. Na verdade, as imagens metonímicas determinam a estruturação do texto. Em linhas gerais, para princípio de observação, atende-se para a primeira estrofe do poema. Toledo é apresentada como tendo dois planos: solidez e intensidade/ solidão e silêncio. De início são bem distintos. O primeiro está impregnado de concretude e densidade, visto que o poema nos coloca diante de uma solidez que pertence à pedra, nos dando a noção de que a intensidade (da pedra) se configura como força concentrada: “O plano da solidez e intensidade é equivalente ao verso “A pedra, sua força concentrada”. **Solidez, intensidade, força concentrada** apresentam-se como qualidades do elemento mineral pedra, sobressaindo daí os sentidos de concretude e densidade.

O outro está carregado muito mais de abstração e amplitude, uma vez que solidão e silêncio manifestam-se como elementos de um universo subjetivo, não dependem inicialmente da pedra com sua solidez e intensidade, mas da perspectiva e sensibilidade do sujeito em face do mundo. Ao final teremos a oportunidade de constatar como os dois planos interligam-se, misturam-se, tornam-se quase sinônimos e a característica de coisa concreta impõe-se. A proximidade dos dois planos possibilita a troca metonímica. Este fato está anunciado previamente pela função poética da equivalência posicional dos dois versos da primeira estrofe:

*O plano da solidez e intensidade.*

*O plano da solidão e do silêncio.*

Não existe ao menos uma conjunção aditiva entre os versos e a equivalência posicional reforça-se também com a equivalência sintática dos componentes dos dois versos, de tal modo que solidez será intensidade, mas também solidão e silêncio. Assim ocorre com os outros termos. Tudo isto é ainda selado pela estrutura sonora que reforça a questão da equivalência, pois as palavras, ainda que em eixos semânticos diversos, aproximam-se pela sonoridade. Essa é a introdução do texto que traz implícito na sua construção o que verdadeiramente ocorrerá no poema todo, um trabalho obstinado de aproximação semântica das palavras com o auxílio dos demais níveis.

A segunda estrofe dá continuidade à primeira em função do aspecto descritivo da cidade de Toledo. A cor antiga do rio, a rocha cor de ferrugem caracterizam a cidade como austera. Nas palavras de Cervantes, aproveitadas por Murilo Mendes, ela é “Peñascosa pesadumbre” (Em português, peñascosa seria penhascosa e pesadumbre pode ter, em geral, os seguintes significados: injúria, agravo; fig. desassossego,

11. ARAUJO, Laís Corrêa de - *Murilo Mendes*. Petrópolis, Vozes, 1972, p.84. (Poetas modernos do Brasil, 2)

tristeza, pesar, carga pesadume aspereza) — contendo, pois, uma carga semântica bastante significativa para a imagem que os dois poetas têm de Toledo). Pode-se notar que a descrição de Toledo obrigatoriamente terá que passar pela concretude e concisão da imagem visual, construída principalmente em torno da cor, da forma e do movimento. Um exemplo especial nessa primeira parte é o seguinte verso: “*O Tejo transporta séculos barrentos.*”, em que vários procedimentos se cruzam para atingir a concisão. De um lado, estão as águas do Tejo de cor de barro — cor de Toledo; de outro lado está o tempo (séculos) desse fluir que também é o tempo de Toledo e de sua cor; e por fim fecha-se o processo que também é metonímico: o Tejo passa, o tempo passa, as águas barrentas passam e a palavra poética, procurando a concisão e concretude, condensa os vários processos na expressão transportar séculos barrentos.

Tudo isso é a caracterização inicial de Toledo: solidez, intensidade, solidão, silêncio, cor de ferrugem, austeridade. Características que serão transferidas para a Espanha, para a linguagem da Espanha, para o homem espanhol, parte a arte, para a poesia. É exatamente assim que se inicia a segunda parte: Toledo propiciando a consciência da linguagem espanhola. Mas essa consciência não é simples percepção, é um ato concreto. Tão concreto que o verbo principal desta parte é o verbo tocar, que aparece cinco vezes em início de verso e uma vez no interior. Tocar não é somente ver, ou perceber, ou ter consciência de algo. É tudo isso e mais o reforço de outro sentido — o tato — que diminui o peso da abstração em favor do dado objetivo concreto. Enfim, o que o poeta tocou? Tocou a linguagem espanhola, a pedra, sua força concentrada, o que resta da solidão e do silêncio, a loucura lúcida do homem, a áspera Espanha, a Espanha gótica, as ruínas do silêncio, a solidão das solidões. A identificação que Murilo Mendes faz entre a linguagem espanhola e a força concentrada da pedra tem o peso da concisão procurada pelo poeta. Concisão que propicia construções como “loucura lúcida do homem” ou “ruínas do silêncio”. São expressões que trazem a marca dos opostos extremos unidos, tão ao feitio de Murilo Mendes (mas também tão próprios do barroco). Gradativamente, o que é próprio do sujeito (e com tendências para o abstrato) vai tornando-se concreto por meio da proximidade estabelecida entre os termos, ainda que possam ser excludentes de si próprios.

Assim ocorre também na terceira parte (e nas demais). Em lugar de tocar, ampliando ainda mais a força das imagens concretas, é usado o verbo ver. Os seus principais complementos são silêncio, ninguém e solidão. Mas para transformá-los em elementos concretos, junto a eles está o tijolo. O silêncio torna-se de tijolo, silêncio plástico. Novamente são os opostos que se acoplam, transferindo reciprocamente suas características essenciais, a ponto de ser possível a construção ampliada: “As ruínas do silêncio em pé”, em que o abstrato silêncio, cercado pelos dois concretos ruínas e em pé, começa a adquirir, pela insistência, conotações concretas. Percebe-se que aos

poucos os dois planos, que pareciam distintos, estão se entrecruzando e formando outro universo de sentidos. (A insistência é tão grande que silêncio aparece treze vezes e solidão onze).

Tenderíamos a dizer que solidão e silêncio estariam de modo especial na esfera do humano, e solidez e intensidade na esfera das coisas, dos objetos, de acordo com os sentidos e relações estabelecidas pelo poema. No entanto, na quarta parte, esta divisão se desfaz principalmente por meio de personificações: à arquitetura acrescenta-se a mudez e, inversamente, à solidão soma-se a brancura; à planta e ao azulejo, o silêncio. O processo identifica-se na medida em que solidão torna-se habitável. Nesse momento, o sentimento de solidão é vazado pelo tempo, pela recordação que traz à consciência, em Santa Maria la Blanca, os que lá outrora estiveram: o mouro, o israelita e o cristão. Assim, percebe-se que o habitar a solidão só é possível por essa interferência do tempo e da recordação (elementos básicos do modo lírico).

A quinta parte acaba, então, por ser a constatação ou a descoberta (o verbo agora é descobrir) daquilo que vinha sendo processado, isto é, a mistura dos dois planos: silêncio e solidão também são sólidos, são de tijolo e pedras armoriadas. Tudo isso, certamente, está ligado à consciência do tempo e da própria história. A pedra, o tijolo de Toledo resumem em si um tempo que passou, pessoas e fatos que não existem mais. Essa concentração de sentidos no tijolo está revestida do sentimento concreto da solidão, pois não haverá fluidez e transitividade nunca. Será apenas marca na pedra armoriada, dando sinais de algo que existiu, não havendo possibilidade de outra inter-relação. A solidão seria quebrada pelo contato, pelas palavras. Aqui não há possibilidade de diálogo, de contato, a não ser o solitário sinal da arquitetura: solidão e silêncio na solidez e na intensidade do tijolo. Os planos estão unidos de tal modo que o homem torna-se ocre e o tijolo silencioso, imagens extremas de nostálgica consciência da solidão. A grande imagem metonímica fecha-se, curiosamente, com o verso mais longo do poema “*O máximo de intensidade no mínimo de espaço*”, que é a descrição final de Toledo. No entanto, para corroborar a organização toda, também mostrando o entrecruzamento dos planos, o poeta encerra efetivamente o poema com os versos de Lope de Vega, apresentando os verbos invertidos, num compacto desenho de nostalgia e solidão. O antigo, o tradicional fundamentando a inovação de caráter vanguardista:

*A mis soledades vengo  
De mis soledades voy.*

O poema “Toledo” é, pois, um dos exemplos mais completos da posição muriliana em face da arte de poetas, na medida em que inova e expande o que já havia conquistado com a poesia anterior. Executa precisamente o que disse em carta a Laís Corrêa

de Araújo: “ Qual será o futuro da poesia, não sei; espero que não seja o da ecolalia o do monossilabismo. O discurso aristotélico, é verdade, me aborrece e está superado; mas creio ainda na tentativa de se combinar humanidade, experimentalismo e concisão.”<sup>12</sup> Afirma isto na década de setenta, com mais de setenta anos — o jovem poeta de vanguarda Murilo Mendes.

**RAUL HENRIQUES MAIMONE**  
*Universidade Estadual Paulista - UNESP*

**A b**  
**e h**  
1 9 9 4

12. ARAÚJO, Laís Corrêa, op. cit., p.84.

## “A DULCINÉIA ENCANTADA” DE AUERBACH E O “DOM QUIXOTE” DE CERVANTES

Maria Augusta da Costa Vieira

Tal qual surge o título do presente trabalho, seu objetivo poderia ser formulado de maneira um tanto brejeira como a tentativa de fazer casar “A Dulcinéia encantada” de Auerbach com o **Dom Quixote** de Cervantes. Poderia passar pelo pensamento do “desocupado” leitor que há alguma malícia por trás desta formulação, sugerindo que a amada encantada não se casou com o cavaleiro andante, ou, em outros termos, que o estudo crítico de Auerbach não deu conta do **Quixote**. Mas, certamente, o comedimento faria em seguida uma reverência ao bom senso lembrando que das grandes obras, tudo o que se pode dizer, sempre será insuficiente e que o artigo de Auerbach traz questões valiosas para a consideração do **Quixote**. O que se pretende neste trabalho é portanto uma apresentação do texto de Auerbach, situando “A Dulcinéia encantada” dentro das preocupações centrais presentes em **Mimesis** e, por outro lado, uma localização das considerações sobre **Quixote** a partir dos estudos sobre a obra de Cervantes.

Evidentemente, o presente trabalho dispensa qualquer afã de novidade pois, como se sabe, a primeira edição de **Mimesis** apareceu na Alemanha nos idos de 1946. No entanto, dada a escassez dos estudos cervantinos no Brasil, talvez seja aconselhável, em algum momento, repensar o velho.

Sem dúvida, um dos textos críticos a respeito do **Quixote** mais conhecido do público brasileiro é o estudo de Auerbach, sendo que a motivação básica que parece despertar este trabalho volta-se muito mais para as idéias do crítico em relação à teoria literária do que propriamente para uma interpretação da obra de Cervantes.

Em outros termos, o eventual leitor de “A Dulcinéia encantada” deve estar mais preocupado com a visão integradora que trata dos modos de representação da realidade

cas relativas a uma obra específica. Se atribui ao aspecto teórico justifica-se cervantinos no âmbito brasileiro e, ao óias de Auerbach sempre suscitam den-

**Mimesis** é a análise das diferentes ão literária, buscando os momentos de corresponder à hierarquia dos assuntos, sublime, encontráveis apenas nas altas ado enquanto que o cômico, próprio do sta forma, o grande desafio de Auerbach veis para a ascensão do cotidiano à omum passou a receber tratamento sério, a, questões relacionadas com o trágico e

- ou o da conquista do realismo moderno culo XIX. No entanto, Auerbach não se muito mais amplo pois busca desde a retardamento que a história dos estilos tidiana uma dimensão capaz de abranger a escreveu **Mimesis** em Istambul, duran- bibliotecas alemãs, das edições comenta- o limitou em alguma medida a pesquisa tro, a privação pode alguma vez signifi- como diz Auerbach, tendo em mãos uma ável que não tivesse chegado a escrever a ocidental.

escolhe ao acaso como ele próprio diz - Pulcinéia encantada inicia-se no capítulo stico, ocorre uma perfeita sobreposição zendo contrapor, à paródia da linguagem menor condição de supor qual é o seu Sancho.

ro, que recebeu a incumbência de  
os desejos de vê-la. A situação de  
mento em que mentiu dizendo que  
e, não encontra agora espaço para  
ção a essa Dulcinéia de carne e osso  
stão de coerência com essa mentira  
ndo numa rústica lavradora a ama-  
l apenas para o cavaleiro - vítima

nsar que algo muito amargo, quase  
de agora, sua grande missão será o  
primeira vez um encantamento não  
s artimanhas do rústico escudeiro.  
recursora de uma enorme crise que  
e sua loucura cavaleiresca ou, no  
ntemente desatinada. Mas, segundo  
na aberto caminho para o trágico, o  
es e tanto a tragédia quanto a cura  
nte executado pela pena inigualável

são apresentados numa realidade  
que transcorre dentro do âmbito do  
ilístico das falas que contrapõem o  
o grotesco da aldeã ao despencar e  
a capacidade de Cervantes por ter  
qualquer maneira, do seu ponto de  
trágico não tem a menor chance de  
apenas neste episódio mas também

valeiro, a nobreza de seus princípios,  
ncia com a realidade existente não  
os, inviabilizando qualquer sentido

smos na loucura de Dom Quixote. abre espaço para certa perplexidade de seu artigo, como se estivesse, em uma leitura antagônica à sua. A uma combinação verdadeiramente véis de camadas sobrepostas - um ncia no puramente cômico embora a.

*representa nunca, como acreditamos, relevos do trágico; nunca, nesta apresentados problemas humanos, nem indivíduo, nem os da sociedade, de s façam tremer ou nos suscitem ssas emoções, ao ler o romance de saem nunca dos limites da alegria. ria ganha uma riqueza de camadas istiu até então.*<sup>2</sup>

armente cervantino”, Auerbach passa tiva de Cervantes como a plasticidade personagens e situações, a invenção ntos e personagens e a capacidade de orama de perspectivas múltiplas. Para e reside no jogo; e depois dele, jamais ria tão universal, tão ramificada e, ao nas.

Auerbach redigiu *Mimesis*, é muito m a crítica cervantina contemporânea, entre 1940 e 1950, a leitura crítica do nticos para perder-se nos olhares, um

críticos decidiram colocar um ponto  
em na obra de Cervantes a dimensão  
do idealismo. Não foi em vão que o  
tarde, afirmou categoricamente que  
livro, Cervantes insiste na idéia de  
Seu propósito é demonstrar, assim  
Close<sup>1</sup> e outros que, desde o início da  
também fora dela, fica evidente que o  
Afirmações desse teor faziam estre-  
românticos que privilegiavam a  
n a comicidade para segundo plano.  
ch em reafirmar o puramente cômico  
eitura romântica que teve seu início  
XIX, e adentrou-se pelo século XX  
m relação aos românticos é especial-  
da abordagem do texto literário, no  
nte o espaço que separa o texto da  
etação romântica não tem base de  
. E no caso, a partir da análise que  
r que ao ler o **Quixote** estamos no

o e cômico, além de fecunda para os  
para os estudos literários pois, o que  
tragédia, foi lida como comédia, ou  
abordagem que Auerbach faz literatu-  
e tem traçado bem definido, ou seja,  
ascensão do cotidiano à categoria do

ma, seguindo sua análise, o **Quixote** criado por Flaubert e outros, pois rima não descobre a realidade problema.

aparecem em **Mimesis**, não apenas o moderno como a literatura espanhola. Ao tratar da **Chanson de Roland**, porção dos campos estilísticos, ou seja, o co, como uma característica da gesta. mento que o estilo da épica castelhana proximidade que o heróico estabelece com les elevadas, guerreira impetuosamente sença árabe. No entanto, não deixa de nas como a consecução de dinheiro e bach limita-se a mencionar brevemente erença muito chamativa em relação à

atro de Shakespeare, Auerbach afirma, ra espanhola do grande século não tem aria da realidade moderna”<sup>6</sup> Se a litera- populares de caráter trágico como em bach, isso se deve ao “orgulho nacional como figura de estilo elevado, e não o motivo tão importante e propriamente er, proporciona ocasião de complicações utros termos, no caso espanhol, se o isso se deve simplesmente a uma cica- ão apenas na cultura espanhola, mas s. Como diz, “há em Cervantes, sempre, Esse algo impede ao nosso poeta que se

...respeito do teatro de Calderón,  
...quanto o interesse fecundo pelo  
...faces da vida não tivessem fôlego  
...ática da realidade.

...e três anos após a publicação da  
...o, as produções hispânicas já não

...não se adequa ao processo orgânico  
...se houvesse um descompasso entre  
...essa disparidade, Auerbach limi-

...dedicado mais atenção ao *Século de*  
...tratar individualmente das litera-

...áter realista da literatura espanhola  
...oso: "Uma vigorosa originalidade,

...vultam já nas primeiras obras da  
...stingue das outras literaturas que

...osfera assaz peculiar, mais altiva,  
...de - atmosfera devida, pelo que se

...as contras os árabes e à raça que se  
...to, de considerar as idéias a respeito

...spanhol. Entretanto é aconselhável  
...erbach parece estar especialmente

...a na literatura espanhola, o que,  
...ra.

...ecedora e convincente: a partir do  
...relações profundas da obra com a

...uns aspectos.

...bora a cena tenha uma solução  
...tudo se resolve através do riso. A

...m grave problema para o cavaleiro,  
...universo da cavalaria. É impossível  
...a parte, Cervantes põe em risco o

que a narrativa siga adiante, isso não  
necessariamente problemáticas e mesmo

na problemática social e definitiva<sup>11</sup>  
problemática situado no espaço circunscri-  
progressivamente ao longo de toda a se-  
o cavaleiro. Para Dom Quixote, aí tem  
o andante - o amor à dama - tornou-se

episódio sem considerar que, do ponto de  
o grande responsável pelo encadeamento  
gem do esquema episódico, próprio das  
salidade - ainda que tênue - própria do  
que vão minando as certezas do cavaleiro

em que, sem margem a dúvidas, é um  
como encontrar razão no desatino. Essa  
Herbach que, insistindo na ausência do  
divertimento tenta explicar a gravação  
amadas sobrepostas que reúnem o de-  
de presente em sua análise é entender a  
orientada pela loucura. Ou em outros  
tão elevado as feições de um louco que,

o que pensar: foi especialmente evitada  
cura a grande motivação do riso.

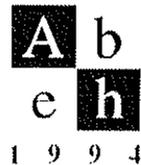
convivem independentemente e possuem  
pio de que as novelas de cavalaria são  
ele próprio, Dom Quixote, é capaz de  
te.

realidade aos livros tem um movimento  
gem, e parte do princípio de que o real

alidade. É totalitário e instala-se em  
bal. Não tolera a verificação de sua  
eixo de sua loucura está tecido pelo  
ndo corresponde aos nossos desejos,  
m última instância, que as fantasias  
ção e realidade só pode conduzir a  
que entre a subjetividade e o mundo  
omântica baseia-se sobretudo nesse  
os elevados, deixando para segundo

movimento inverso, isto é, parte do  
Quixote acredita que a restituição da  
e seu valor como cavaleiro que se  
cura de Dom Quixote nutre-se da  
na loucura de caráter temporal que  
das acerca de sua efetiva capacidade  
inando o perfil do louco convicto.  
el e sustenta o cavaleiro, a loucura  
do abalos compassados e persisten-  
Quixote e, para a interpretação anti-  
a inviabiliza qualquer leitura trágica.  
a escala ampla que vai do individual  
que carrega o cavaleiro ao longo da  
a. A incompatibilidade da figura da  
tica a conexão de Dom Quixote com  
orra no plano da experiência, a visão  
samente no idealismo do cavaleiro.  
rata, Dom Quixote não se livra da  
eindível da amada. Assim, especial-  
os os eixos da loucura quixotesca  
na como puramente divertida parece  
e, deixa conseqüências trágicas. Por

- cngrenagem essencial do humor cervantino - é imensamente tolerante sendo capaz de compreender, por exemplo, que o elevado e o sublime podem converter-se em loucura e que a loucura pode tornar-se heróica. Entre tristezas e gargalhadas nós, leitores, seguimos os passos elevados desse cavaleiro que tropeça no chão rústico e que convive com sua loucura até o dia em que finalmente constata que os livros que leu não passam de uma escancarada mentira.



1 9 9 4

## MEMORIA DEL DESEO Y DESEO DE MEMORIA EN LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ <sup>1</sup>

Maria Aparecida da Silva

Si es correcta la sentencia con la cual Nietzsche afirma que "Todo lo que es profundo ama la máscara", son entonces los mexicanos habitantes de una tierra de elección, concluye Carlos Fuentes en uno de sus ensayos.<sup>2</sup>

Disfrazado a lo largo de su Historia, observa el autor (en el origen, "por una piel de piedra, mosaico y oro"; luego, "por el orden helado y barroco del Virreinato" y, finalmente, por el sueño del liberalismo, "sueño de modernidad para un país que, de tan antiguo, aún no había nacido"), solamente con la Revolución logra México quebrantar sus máscaras, revelando un rostro "no menos terrible en su ternura perpleja, adivinadora, desnuda", que surge para obligar a este país a verse en su propio abismo.<sup>3</sup>

Lucha entre *la máscara y el rostro*, la Revolución rompe de forma concentrada y sangrienta el círculo fatal de la historia mexicana - añade Fuentes - para transformarse en una pugna entre el discurso del poder, que promete llenar ese abismo desde lo alto, con la máscara de la autoridad, y el tumulto de las voces del deseo, que promete llenarlo desde abajo, con el rostro de la pasión.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> De la tesis doctoral titulada *Formación de la simbólica erótica en las obras de Carlos Fuentes* (Rio de Janeiro: UFRJ, 1991), 109-147.

<sup>2</sup> Carlos FUENTES, "Radiografía de una década: 1953-1963" en *Tiempo mexicano*, séptima edición (México: Joaquín Mortiz, 1978), 65.

<sup>3</sup> FUENTES, *op. cit.*, 65-66.

<sup>4</sup> FUENTES, *op. cit.*, 66.

Contribuyendo para el rescate de la verdadera faz de México, con *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes emprende una relectura de la Historia cuya misión es oponer el lenguaje de la convicción, del riesgo, de la duda, a un lenguaje "secuestrado por el poder para dar base a una retórica del conformismo y del engaño".<sup>5</sup> Al configurarse simultáneamente como un obstinado ejercicio ficcional que escudriña sus propios límites expresivos, esta obra busca afirmar su eficacia, en tanto que Literatura, para realizar una transformación cultural en un país donde tanto el lenguaje popular como el culto son máscaras de "emboscadas permanentes".

Marcando la intersección entre la ilusión de independencia delineada, en parte, en el insípido ambiente burgués de *Las buenas conciencias* (1959) y la pesadilla de un México contemporáneo aculturado de *La región más transparente* (1958), la historia de la vida-en-muerte de Artemio Cruz es, en efecto, la historia de la muerte-en-vida de un pueblo. Al reconstituir los más importantes hechos de su existencia en sus instantes postreros, Artemio vuelve a recorrer un pasado a la vez individual y colectivo para en él encontrar, a través del hallazgo de su verdad personal, los orígenes de una revolución traicionada y corrompida por un discurso enajenante.

La dedicatoria al sociólogo norteamericano Charles Wright Mills nos revela, una vez más, la creencia de Fuentes en la capacidad inherente a la Literatura para encarnar la misma fuerza crítica y regeneradora comunes a otros combativos idiomas universales, como, por ejemplo, *The power elite*, obra con la cual Mills inquietó a la América conservadora al defender la tesis sobre la existencia de una minoría dirigente que hace la Historia asociándose, en la práctica del poder, a diversas élites de clase, entre las que resalta el complejo militar-industrial.<sup>6</sup>

Santiago Tejerina-Canal observa que las once letras de Artemio Cruz condensan las mismas ideas sugeridas por la generativa dedicatoria a C. Wright Mills, al constituir, bajo la forma de un anagrama, el nombre *Américo Truz*, es decir *América Truth*, la "verdad de América".<sup>7</sup> Se basa el referido crítico en el pasaje de la novela en la que el protagonista parece indicar esa interpretación al escuchar el ruido de su voz "reversible" siendo reproducida por la inseparable grabadora de su empleado y brazo - derecho Padilla.

5 FUENTES, op. cit., 64.

6 Charles WRIGHT MILLS, *The power elite* (New York: Oxford University Press, 1965). Véase Santiago TEJERINA-CANAL, "De élites sociales, narrativas y sexuales" en *INTERPRETACIONES A LA OBRA DE CARLOS FUENTES - Un gigante de las letras hispanoamericanas* (Madrid: Beramar, 1990), edición de Anna María Hernández de López (Mississippi State University), 71-80.

7 Tejerina-Canal, 77.

Tejerina-Canal nos hace notar que esa posibilidad de combinación bilingüe se manifiesta en el uso intermitente del inglés y el español a lo largo de toda la novela, encontrando además un paralelo significativo en el obsesivo juego fonético-fonológico que se instaura, en el comienzo mismo de la obra, durante el breve diálogo entre la esposa y la hija de Artemio.

Como Américo Truz, Artemio Cruz encarna el correlato hispánico de una "América dictatorial corrompida por intereses económicos, políticos y religiosos".<sup>8</sup> Sin embargo, creemos que la lectura de los epígrafes (cinco en total) nos permite comprender, de manera inequívoca, los varios sentidos de este texto polifónico.

Corroborado por los versos de la canción popular mexicana - "No vale nada la vida; la vida no vale nada" -, el pensamiento de Montaigne encierra la primera gran clave de interpretación de la novela: "La préméditation de la mort est préméditation de liberté".<sup>9</sup> Lector de Ovidio y Lucrecio, Montaigne se remite a la filosofía y la literatura clásicas para afirmar que no se debe perder jamás de vista el último día de un hombre: solamente sus momentos finales y decisivos pueden revelarnos lo que éste posee de auténtico y bueno en el fondo de sí mismo; solamente ellos valorizan todos los demás días de su existencia al juzgar, por entero, su pasado.<sup>10</sup> Sin tener cómo huir de este último acto, sin duda, el más difícil en la comedia de su vida - añade el filósofo francés -, le resta la necesidad imperiosa y fatal de arrancar de su íntimo palabras sinceras y verdaderas: entonces cae la máscara y queda el hombre.<sup>11</sup>

Prisionero inmóvil de la enfermedad, Artemio Cruz pasa a ocupar el lugar central dentro de la habitación que guarda su lecho de muerte. En este restricto espacio escénico a través del cual se mueven unos pocos personajes, le convoca la memoria a emprender un proceso de auto-reflexión cuyo carácter a la vez lúdico e inquiridor señalado por Montaigne se halla igualmente expresado en los famosos versos de Calderón de la Barca, de *El gran teatro del mundo*, los cuales componen el segundo

8 Tejerina-Canal, 76.

9 Cfr. M. DE MONTAIGNE, "De como filosofar é aprender a morrer", en *Ensayos*, v. 1, capítulo XX (Sao Paulo: Nova Cultural, 1987), traducción de Sérgio Milliet, 47. En la fuerza semántica del vocablo francés radica la idea-clave del epígrafe: *Préméditer* significa "preparar, proyectar", con anticipación, un plan o suceso. *Préméditation* es, sobre todo, el proyecto de una mala acción, de un delito o crimen. Al presentir la proximidad de la muerte, Julien Sorel (personaje que, habiendo influenciado Fuentes en la creación de Jaime Ceballos - de *Las buenas conciencias* -, es evocado en esta novela) reconoce: "Mon crime est atroce, et il fut prémédité. J'ai donc mérité la mort (...)". Cfr. STENDHAL, *Le rouge et le noir: Chronique du XIXe siècle*. (Paris: Librairie Générale Française, 1983), 514. También Artemio premedita su "crimen" y, por ello, al igual que Sorel, su condena será pre-meditar sobre su muerte, es decir, vivirla anticipadamente para así rescatar el verdadero sentido de la vida.

10 MONTAIGNE, op. cit., capítulo XIX, 43.

11 Idem, ibidem, 43.

epígrafe de la novela: "Hombres que salís al suelo/ por una cuna de hielo/ y por un sepulcro entráis,/ ved cómo representáis..."

Elemento catalizador de los significados propuestos con los demás epígrafes, la cita del poeta mexicano José Gorostiza condensa las varias funciones que les confiere Fuentes a las tres modalidades del punto de vista narrativo - yo, tú, él -, actuando como base estructural de *La muerte de Artemio Cruz*. Aunque separado de su contexto original, el único verso formador de este cuarto epígrafe - "de mí y de Él y de nosotros tres ¡siempre tres!..." - conserva la misma carga semántica que le atribuye Gorostiza en *Muerte sin fin*,<sup>12</sup> una de las cumbres de la poesía mexicana e hispanoamericana, extensa y compleja obra en la cual, dentro de la más genuina herencia platónica, cuestiona el autor la validez del lenguaje en tanto que expresión humana y poética, interrogante formulada en el instante mismo en el que se da el encuentro entre el creador y las formas de su materia prima.<sup>13</sup>

En la obra de Gorostiza, tanto en lo que se refiere al lenguaje como al universo, la inteligencia (sabiduría) se nos presenta como el único poder ordenador capaz para dar forma a toda y cualquier substancia.<sup>14</sup> Pero, interpuesta entre el Creador (Dios) y su criatura (hombre), la inteligencia se convierte en un hermético sistema de encadenamientos que reflejan al hombre en su condición de ser "sitiado" por un "dios inasible" que lo "ahoga". Dejándose impulsar por una segunda rebelión adámica (denunciada en los epígrafes del poema, citas de los Proverbios, 8:14,30,36), se confina el hombre en la agria unidad del yo, "espejo ególatra", que por no admitir la discordia de la vida y de la muerte, se condena a consumirse en la soledad del silencio total. "Morir es la condición misma de vuestra creación", advierte Montaigne. En *Muerte sin fin*, solamente la consciencia de esa marcha circular de la muerte libera

12 José GOROSTIZA, *Poesía y poética* (Madrid: ALLCA XXe, 1988), edición crítica y coordinación de Edelmira Ramírez, 63-88. Fuentes afirma que la síntesis utópica y revolucionaria se encuentra presente en la base de los dos más grandes poemas de la literatura mexicana contemporánea: *Muerte sin fin* y *Piedra de sol*. Cfr. Fuentes, *op. cit.*, 40. Se puede constatar la influencia de Gorostiza en la obra de Octavio Paz especialmente en la última estrofa del poema "El cántaro roto", de *La estación violenta* [1948-1957], cuyos versos renuevan la cuestión acerca de la integración humana a través del recuerdo y del reconocimiento del carácter cíclico de la vida y la muerte. La marcación del ritmo impuesta por el uso reiterado de los adverbios de negación: "Pero en las zonas ínfimas del ojo/ no ocurre nada, no, sólo esta luz/ (...) Mas nada ocurre, no, sólo este sueño/ desorbitado/ que se mira a sí mismo en plena marcha;" (Gorostiza, *op. cit.*, 69-71); "Nada más. Nada más. Nada más grave. Nada más grave. (...) No enfermo no. No Artemio Cruz no. Otro (...) Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no." (Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, tercera edición (Barcelona: Bruguera, 1984), 10-12.

13 Cfr. PLATÓN, *Fedón, Fedro, República* y, principalmente, *El Timeo*.

14 Véase Mónica MANSOUR, "El Diablo y la Poesía contra el tiempo" en *Gorostiza, op. cit.*, 221-253.

al hombre de su pretensión, permitiéndole regresar a los orígenes a fin de restaurar la trinidad primordial:

*Un disfrutar en corro de presencias, de todos los pronombres - antes turbios por la gruesa efusión de su egoísmo - de mí y de Él y de nosotros tres ¡siempre tres! mientras nos recreamos hondamente en este buen candor que todo ignora, en esta aguda ingenuidad del ánimo (...)*<sup>15</sup>

Mas, para Gorostiza, quien reanuda los fundamentos de la filosofía agustiniana, sólo "el amor de la memoria" - "(...) una multiplicidad profunda e infinita. (...) Una vida variada de innumerables formas (...)"<sup>16</sup> - posibilita este regreso, pues, al proteger del olvido todo lo que es digno de ser (re)pensado, saca a la luz los muchos mundos existentes en nuestro interior: "y sueña los pretéritos de moho,/ la antigua rosa ausente/ y el prometido fruto de mañana".<sup>17</sup>

Insertas en el contexto de la novela de Fuentes, muerte y memoria vuelven a conjugarse a fin de restablecer, como en la obra de Gorostiza, una trinidad perdida. Artemio contempla su vida aferrándose a un yo que sólo le permite disfrutar de un falso gozo. Atormentado por la dolorosa constatación de que será siempre parte de la "desnudez de ese pobre país que nada tiene" y jamás como los admirados vecinos norteamericanos, deja atrás, olvidado, un pasado en el que aprendió a sobrevivir fortaleciéndose con los destinos ajenos, un nosotros cuya totalidad se excusa de integrar.

15 GOROSTIZA, *op. cit.*, 70. *Muerte sin fin* pretende ser, a la verdad, una crítica al radicalismo de las vanguardias hispanoamericanas - sobre todo las de México -, cuyo experimentalismo formal evolucionó inevitablemente hacia la eliminación de todo lo vivo en el quehacer poético. Como Thomas Mann, Gorostiza considera que el placer de las artes efímeras - el canto, la música y la poesía, las cuales, diferentemente de las artes plásticas, no necesitan totalmente de nuestra sensación de espacio - radica en su capacidad para someter el tiempo a una medida no-física, haciéndolo transcurrir materialmente en la emoción. "A estas artes", nos dice, "me las imagino nacidas de los pies del hombre, como un crecimiento de su facultad de andar. Pero andar es morir. La diferencia entre unas y otras artes está, vágame la paradoja, en que el hombre vive en la muerte de una estatua, mientras muere en la vida de un poema. (...) Hay en todas partes quien no quiere envejecer ni se resigna a morir. (...) Y esto es, justamente, lo que desean los jóvenes: hallar que hemos muerto un poco en nuestras obras, que hemos sabido "usarnos" en ellas; no esa actitud virginal que cierra el paso a la eclosión de su propia poesía, amenazándola en su originalidad, puesto que la obliga necesariamente a la imitación o al silencio." En Gorostiza, *op. cit.*, "La poesía actual de México. TORRES BODET: *Cripta*", 137.

16 SANTO AGOSTINIO, "Da memória a Deus" en *Confisões. De Magistro*. cap. X (São Paulo: Nova Cultural, 1987), traducción de J. Oliveira Santos, S.J., A. Ambrosio de Pina, S.J., Angelo Ricci, 183. Cfr. asimismo el cap. "O palácio da memória" ("El palacio de la memoria").

17 Gorostiza, *op. cit.*, 69

Le toca al narrador en segunda persona - el nivel del tú la misión de reactualizar ese pretérito, permitiendo así que de nuevo se congreguen los elementos de la trinidad deshecha. Según el autor, esa voz del recuerdo (que se puede también interpretar como la voz del soldado Gonzalo Bernal: “- No, no pienses para adelante, sino para atrás”)<sup>18</sup> es el subconsciente del protagonista y, asimismo, el reflejo de Artemio en el espejo, símbolo del conocimiento tan íntimamente vinculado a la vida mexicana.<sup>19</sup> En la novela de Fuentes, los vidrios y cristales en los cuales se contempla el protagonista, sobre todo los del bolso de su hija Teresa - (...) un rostro roto en vidrio sin simetría (...) la mucca distribuida entres espejos circulares (...), LMAC, 10 -, reiteran una vez más el simbolismo de *Muerte sin fin*, en donde comparten con la superficie de las aguas la misma fuerza reveladora de la verdad: “lleno de mí - ahito - me descubro/ en la imagen atónita del agua,/ (...) En la red de cristal que la estrangula,/ allí, como en el agua de un espejo, se reconoce (...)”<sup>20</sup>

Identificándose, por lo tanto, con *psyché*, en tanto que terrífico numen denunciador de la identidad, en *La muerte de Artemio Cruz* esa con(s)cienca-espejo quiere rescatar una faz oculta - el “doble”, el “gemelo”, el “mellizo-enfermo” - que se esconde, impalpable como la imagen reflejada, bajo la materia de un cuerpo antes inquebrantable, preciso e infalible al igual que los engranajes del bocing de la Compañía Mexicana, o la estructura del gran escritorio de acero, pero que, ahora, se consume inerte: “(...) los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico todo eso. (...)” (LMAC, 09). Cumpliendo, por fin, una función social análoga a la del *mnemon* mitológico (el servidor de un héroe que lo acompaña sin cesar para recordarle una orden divina cuyo olvido le acarrearía la muerte),<sup>21</sup> la instancia del tú reincorpora a Artemio a la integridad del nosotros para de esta forma liberar la Historia de la confiscación del yo, Narciso capturado por su reflejo ególatra, autoimagen del poder.

A la muerte física de Artemio corresponde el renacer de la Historia como *cuerpo* constituido no solamente por hechos, sino también por sentimientos y emociones que suelen desvanecerse bajo la dura máscara de la autoridad. Precisamente a través de la conjunción de *cuerpo, espejo y mirada* se instaura en esta novela de

18 FUENTES, *La muerte de Artemio Cruz*, 32. Las demás referencias vendrán indicadas con abreviatura y página.

19 Cfr. Emmanuel CARBALLO, “Conversación con Carlos Fuentes” en *Siempre* 465 (México:1962):7. Véase JOZEF, Bella, “O personagem da semana. Entrevista com Carlos Fuentes” en *O Estado de Sao Paulo, Suplemento Cultura* 150 (Sao Paulo:24/04/83):08-09.

20 GOROSTIZA, *op. cit.*, 65

21 En ENCICLOPEDIA EINAUDI, V. 1, *Memória/História* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984), coordinación de Fernando Gil, 20.

Fuentes lo que Merleau-Ponty denominó, basándose en la terminología de Hegel, la dialéctica *señor x esclavo*:<sup>22</sup> con sus miembros y órganos abandonados a las funciones meramente fisiológicas, Artemio no alcanza a ejercer sobre las personas la fascinación de que le valió, otrora, como principal arma de dominación; es él quien se rinde, ahora, expuesto y sin defensa, a la mirada implacable de los dominados. Pasando de *observador a observado*, pierde su condición de señor. Ya no podrá contemplarse exclusivamente a partir de su estricta óptica personal, sino solamente auxiliado por la(s) óptica(s) de (de los) otro(s), sentido éste finalmente expresado en el tercer epígrafe de la obra, frase de Julien Sorel, entonces prisionero en la habitación destinada a los condenados a la muerte: “Moi seul, je sais ce que j’aurais pu faire... Pour les autres, je ne suis tout au plus qu’un peut-être”.

Al igual que en *Las buenas conciencias*, esta referencia a la novela de Stendhal suscita importantes analogías estructurales y simbólicas.<sup>23</sup> En sus últimas horas de vida, también Julien Sorel reaviva su pasado para en él reencontrar una amalgama de pensamientos, experiencias y sensaciones que creía irremediamente perdidos. Juzgando, él mismo, los actos de su breve existencia, reconoce la inutilidad de sus esfuerzos: el sentido de la vida y de la muerte, de Dios y del mundo todavía se le escapa. Descubre que sólo el conocimiento de la plenitud del amor y del placer verdaderos le permitirían encontrar las respuestas antes perseguidas en vano.

Sorel marcha hacia la muerte como un “hombre que ve claramente dentro de su alma”, siendo luego enterrado “en medio de la noche” en el interior de una “pequeña gruta magníficamente iluminada”<sup>24</sup>

En la figura del protagonista de Fuentes, nuevo significado viene a agregarse a este simbolismo antagónico. Por encarnar el mismo papel histórico de Federico Robles (personaje mencionado como un ejemplo de ineptitud financiera y debilidad moral a evitar), Artemio cumple, de forma análoga, el destino del ex-revolucionario de *La región más transparente*: sólo podrá encontrar su luz interior - (...) el cuerpo se muere de dolor, pero el cerebro se llena de luz (...) (LMAC, 221) - sumergiéndose, con los ojos cerrados, en la oscuridad que nutrió su existencia hasta alcanzar los

22 Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1989), 194.

23 En el capítulo de nuestra Tesis dedicado al análisis de *Las buenas conciencias*, resaltamos las convergencias y divergencias estructurales y simbólicas promovidas por la intertextualidad, principalmente con referencia a Galdós, Stendhal y Goya. Parte de este trabajo fue publicado en el número 6 de la Revista *América Hispánica*, Rio de Janeiro, SEPEHA-UFRJ, de julio-diciembre 1991.

24 STENDHAL, *Le rouge et le noir. Chronique du XIXe siècle*. (Paris: Librairie Générale Française, 1983), prefacio, comentarios y notas de Victor del Litto, cap. XLV, 541.

tenues límites que separan el amor del odio, Dios del Diablo, lo negro de lo blanco:<sup>25</sup> "Sabes que todo extremo contiene su propia oposición... la vida y la muerte". (LMAC, 32).

Tanto en *Le rouge et le noir* (sobre todo en el fin de la novela, cuando las visitas de Mathilde y Mme de Rênal a la cárcel de Julien) como en *La región más transparente* (en la relación de Robles y su amante ciega Hortencia Chacón), es la presencia de la figura femenina que actúa como elemento de intersección entre el presente y el pasado. En *La muerte de Artemio Cruz* se despliega esta función porque, al hacer que resurja el pasado en medio de la noche corporal en la que el protagonista se halla inmerso, la mujer manifiesta el régimen nocturno en su dualidad, o sea, se nos presenta como símbolo del retorno a los orígenes y también como tiempo de las gestaciones: representación simultánea del cuerpo, en tanto que totalidad del universo sometido a las luces y sombras, y de lo inconsciente, elemento femenino por excelencia, expresión de virtualidad.<sup>26</sup> Para recobrar su rostro olvidado, transfigurado por la sed de poder y por el paso de los años, a través del desco y del placer Artemio debe dialogar una vez más con los cuerpos de las mujeres amadas.

Cuatro figuras femeninas simbolizan distintas fases de la vida de Cruz, íntimamente vinculadas a momentos decisivos de las varias etapas del periodo revolucionario,<sup>27</sup> en las cuales tanto el ascenso económico como la degradación física y moral se confunden en un mismo penoso e irreversible proceso.

A pesar de opuestas en su naturaleza física y psicológica, Regina y Catalina evocan un pasado común: la juventud de Artemio, época de impetuosidad e intrepidez capturada en las trampas de las disputas por el poder que en las dos primeras décadas de este siglo hicieron desmoronarse los ideales de la Revolución Mexicana. La compañía de Catalina durante los postreros días de vida del marido se le hacen, para Artemio,

25 Luis HARSS Y Barbara DOHMANN, *Los nuestros*, novena edición (Buenos Aires: Sudamericana, 1981), 369. " (...) Artemio, el prototipo del caudillo mexicano, es un personaje", dice [Fuentes], "que muy fácilmente se clasifica en México, dada nuestra tendencia al blanco y negro, en el negro. Mi intención, y sobre todo la intención que fue ganando cuerpo a medida que escribía la novela, era que no había tal cosa. Artemio Cruz es su héroe y su antihéroe".

26 Cardenal Paul POUPARD, dir., *Diccionario de las religiones* (Barcelona: Herder, 1987), versión castellana de DIORIKI, 1656-1657.

27 Según Daniel Cosío Villegas, todos los historiadores de la Revolución Mexicana son unánimes en postular una división en tres etapas: la primera, que va de 1910 hasta 1920, corresponde a la fase "destructora", cuya principal tarea consistía en eliminar el antiguo régimen porfirista e idear el cuadro teórico de la Constitución de 1917, dentro del cual se erigiría una nueva sociedad. La segunda, de 1921 hasta 1940, la denominan etapa "reformista", pues en ella comienza la tan soñada reforma agraria y se fortalecen las organizaciones obreras, la educación, la cultura, las instituciones nacionales. La tercera y última fase tiene inicio en 1941, y la han llamado etapa "de consolidación" o "de modernización". Cfr. Daniel COSÍO VILLEGAS y OTROS, *Historia mínima de México* (México: El Colegio de México, 1983), 157.

una presencia irritante e insidiosa. Sin embargo, son justamente su esposa y su desmañada hija Teresa (esbozos, sin lugar a dudas, de los dobles Consuelo y Aura: "se levantan y caminan y vuelven a sentarse juntas, como si fueran una sola sombra, como si no pudieran pensar o actuar por separado."); LMAC, 59) quienes revelan a Artemio las intensas impresiones de una intimidad ardorosa y olvidada cuando, dejándose engañar por su sarcástico juego de falso enfermo delirante, "en cuatro patas" le ofrecen las amplias caderas, moviendo las nalgas con un "jadeo obsceno" mientras buscan, como tontas, el documento dentro de los zapatos.

A partir de esa imagen de oferta del cuerpo sugerida con los requiebros involuntarios de madre e hija, se dibuja la silueta de Regina, fijándose de esta manera una especie de relación de dependencia en la presentación de estos personajes, pues, de hecho, Catalina-Teresa y la joven aldeana desempeñan la misma función primordial de simbolizar el inevitable encuentro de opuestos - liberación x aprisionamiento - anunciado por la con(s)cienza-espejo:

*(...) se sientan de nuevo, al mismo tiempo, de espaldas a la ventana, para cerrarme el paso del aire, para sofocarme, para obligarme a cerrar los ojos y recordar cosas ya que no me dejan ver cosas, tocar cosas, oler cosas: maldita pareja (...)* (LMAC, 59)

*Ella [Regina] se acercó a la ventana y la abrió. Permaneció allí, respirando, con los brazos abiertos, sobre las puntas de los pies. (...) Ascendió el olor de la panadería del pueblo y, de más lejos, el sabor de arrayanes enredados con la maleza de las barrancas podridas. Él sólo vio el cuerpo desnudo, de brazos abiertos que querían, ahora, tomar las espaldas del día y arrastrarlo con ella a la cama.* (LMAC, 68)

Con su cuerpo moreno y suave, Regina simboliza la tierra mestiza, sensual y dócil, explorada en su geografía "ondulante, de accidentes negros, rosados". La descripción de la joven en movimiento o en reposo figura la armoniosa coexistencia de las diferentes disposiciones anímicas de la naturaleza, ya salvaje y libre, ya frágil y sumisa. En medio a la acción desenfrenada, turbulenta y cruel de las luchas, la bella joven se le hace a Artemio un remanso, símbolo de la tierra prometida, centro nutriz de una realidad captada de forma intimista. Sin embargo, aunque sintiéndose dominar por la voz del desco y del dolor, parte hacia el sur, rumbo a la capital, reducto de los dictado-

res y traidores de la Revolución (lugar que ocuparía él mismo en el futuro próximo), mientras Regina parte hacia el sentido opuesto, rumbo al Norte, a su tierra mítica en la costa de Sinaloa, "donde lo conoció y se dejó querer", tierra inventada por la joven para aplacar la culpa de Cruz por su despiadada violación.

Catalina surge, a su vez, como símbolo de la imperecedera estructura colonial y también como vía de acceso a este mundo cerrado y casi inaccesible. En el oro pálido de su carne - "claroscuro desvanecido" - y sus ojos - "doble burbuja de vidrio", - Cruz reconoce el merecido premio que contemplará su osadía. Con alegría y placer penetra el cuerpo de su esposa para abolir "todas las jerarquías encarnadas por su suegro don Gamaliel", el viejo terrateniente con nombre de ángel. Con la posesión de Catalina, Artemio consume el simbolismo de su solitaria pero victoriosa entrada en Puebla, cuando, luego de haber invadido, en traje militar, la silenciosa, larga y dorada nave barroca del Convento de Santa Mónica, se introduce por entre los pasajes secretos del edificio con la tenaz voluntad de convertir al padre Regimio Páez en intercesor y aliado. Cumpliendo la función simbólica que le está reservada en tanto que heredera de un orden socio-cultural barroco, Catalina sostiene su relación con Artemio a partir de la dicotomía luz x sombra. Confirmando el estigma proyectado desde el comienzo de su relación con el marido, el sexo seguirá siendo su instrumento de venganza y martirio (hasta después del acto de separación del matrimonio) obsesión que acaba por dominar también a Cruz. Éste la recordará siempre como un sublime ideal, un nuevo paraíso encontrado después de Regina (etapa ya superada en su lucha por la supervivencia), el cual, aunque aparentemente conquistado, se mantuvo siempre, en efecto, inalcanzable. Mientras su nueva concubina (la joven india que lo había ocasionalmente recibido durante la primera gravidez de su esposa) entra cabizbaja por la huerta de la casa de los Bernal, versión grotesca del jardín edénico irrecuperable, Artemio disipa el sueño para inscribirse, una vez más, en los reducidos y permisibles límites de la realidad.

Las intervenciones de Lilia y Laura en la vida de Cruz ponen énfasis en la decadencia física y psíquica que consume a Artemio cuando llega éste al apogeo de su poderío económico. Mas la función que les reserva el autor a esas dos figuras va más allá: con su carácter ambiguo e inescrutable, ambas rechazan el dominio de Cruz, obligándole a reconocer su impotencia frente a un destino que, lejos de presentarse como una red de circunstancias fácilmente manipulables, comienza a escapársele. Esta contundente revelación obrada por Lilia y Laura se intensifica en las degradantes e indescables imágenes reflejadas con las cuales Artemio tropieza en la nueva etapa de su vida. Durante el período de convivencia con esos personajes, los espejos, objetos antes innominados, se destacan en todo momento como voz denunciadora:

*(...) sintió sin saberlo (...) que había pasado mucho tiempo sin que, mirándose todos los días al espejo de un baño, se viera. Rectángulo de azogue y vidrio y único retrato verídico de este rostro de ojos verdes y boca enérgica, frente ancha y pómulos salientes. Abrió la boca y sacó la lengua raspada de islotes blancos: luego buscó en el reflejo los huecos de los dientes perdidos. (LMAC, 147)*

Lilia está caracterizada como una proyección de Regina en nuevo contexto, en el cual cuerpo y territorio vuelven a fundirse. En la rubia y esbelta joven contratada como amante para una temporada de verano en Acapulco, Artemio identifica un símbolo de la cultura norteamericana, ilusión que le induce a transformar la posesión de esta mujer en una especie de rito de integración al sistema que admira tanto. Pero contrariando las expectativas de Cruz, Lilia conquista sin dejarse conquistar, porque es el producto de una modernidad contrastante, extraña e indiferente, que se manifiesta a cada paso: "[Artemio] caminó hacia el baño de azulejos moriscos. (...) encendió el cilindro de luz neón (...) Exprimió el tubo de un nuevo producto norteamericano (...) (LMAC, 146-47). Movido por la intención de resaltar la impenetrabilidad figurativa de este personaje femenino, lo introduce el autor en la novela a través de un cuadro de intimidad que, pese a su semejanza con la escena de la descripción de Regina, de ésta se aparta a causa de algunas diferencias significativas. Con su cuerpo liberado, casi intocable, Lilia no se deja verdaderamente poseer, privando Artemio del bienestar de que había disfrutado antes al lado de Regina y que parece querer rescatar al repetir el gesto de la aldeana grabado en su memoria (Cfr. la cita anterior de LMAC, 68): "Él apartó las cortinas y respiró el aire limpio. Había entrado la brisa temprana, agitando las cortinas para anunciarse" (LMAC, 146). Cambian, además, para Cruz, tanto la percepción de la naturaleza como la del ritmo temporal, ahora sometido a una cadencia diametralmente opuesta a la que le había sido revelada por Regina. Los temas de la incomunicación y del engaño ocupan todo el capítulo dedicado a la presentación de Lilia, en el cual una narración extensa y minuciosa se superpone a los raros y evasivos diálogos con el intento de acentuar el carácter obsesivo y subrepticio de esa relación.

Lo mismo que Catalina, Laura simboliza un espacio social cerrado e inalcanzable; sin embargo, al contrario de la esposa de Cruz, caracterizada como

una mujer fútil y cursi, Laura representa el refinado universo cultural de una élite exigente, que, según Fuentes, "adopta las palabras y formas de vida extranjeras, aunque, en substancia, su vida y su fe son de signo inverso",<sup>28</sup> y a la cual Artemio intenta integrarse en vano. Se establece, una vez más, un vínculo de complementariedad entre los personajes femeninos, ahora identificable en las informaciones intercambiadas durante el breve diálogo telefónico entre la esposa y la amante de Artemio. La confrontación entre la pesantez de los gobelinos de Catalina y la leveza cromática del sofá de Laura encierra más que una simple oposición de gustos. Se trata más bien del encuentro de dos concepciones de mundo que renueva el predominante juego de contrastes existente en la novela, concediéndole a la dicotomía claro x oscuro nuevos matices.

Acostumbrada a los ambientes parisinos y neoyorquinos, Laura no se amolda al rudo e invariable "verano indio" mexicano, en el cual intenta rehacer su vida al lado de Cruz. Su afición a la estética impresionista la lleva a concebir la realidad no como un paisaje estático, sino como una indefinida confluencia de significados revelados bajo cambiantes gamas de colores, luminosidad y sombras, concepción ésta plenamente expresada en las obras de su pintor predilecto, Claude Monet. Aparte de lo afectado de su enunciación, el comentario de Laura esconde la llave para descifrar una verdad que ansía revelarse:<sup>29</sup>

*Ella le preguntó [a Artemio] si no le inquietaba saber hacia dónde miraba, a quién o qué miraba la muchacha que está de pie - de blanco y sombra - con los moños azules a lo largo del vestido; le dijo que algo quedaba siempre fuera del cuadro, porque el mundo representado por el cuadro debía alargarse, extenderse más allá y estar lleno de otros colores, otras presencias, otras solicitudes, gracias a las cuales el cuadro se componía y era. (LMAC, 215)*

Sin lograr comprender la rigidez de la taciturna herencia colonial que rige las

28. Declaración de Carlos Fuentes, en IARSS y DOIHMANN, *op. cit.*, 353.

29. Según Hauser, el Impresionismo - arte urbano por excelencia, porque describe la mutabilidad constante y rápida de los bienes materiales e intelectuales - refleja un sentimiento de crisis que flota en el aire: el equilibrio precario de la existencia en el juego de fuerzas antagónicas resultante de la evolución del capitalismo financiero e industrial y su apretada red de esferas de intereses. Privilegiando el dominio de lo momentáneo sobre lo permanente, el arte impresionista transforma la experiencia del mundo en experiencia del tiempo, comprendido éste desde el punto de vista heraclítico, a través del cual se interpreta la realidad no como estado, sino como proceso. En Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura e da arte*, segunda edición, v. 2 (Sao Paulo: Mestre Jou, 1972), trad. de Walter H. Geenen, especialmente en las páginas 1045-1058. Véase asimismo Pierre FRANCASTEL, *L'Impressionisme* (Paris: Denoël, 1974).

vidas de Catalina y Artemio, Laura pasa a comunicar metafóricamente su inadaptabilidad al limitado espacio físico y existencial que la cercena. Busca inútilmente transmitir al amante la angustia de una situación que cree insostenible. Tan incompleto como el mensaje del cuadro de Monet, en el cual algo siempre queda por decir, el probable último encuentro de Laura y Cruz se convierte en un desigual enfrentamiento de códigos que sobrepuja el enlace amoroso. Presentes tan sólo en el capítulo dedicado a Regina y, desde ahí en adelante, insinuadas o representadas simbólicamente en las partes narrativas referentes a Catalina y Lilia, las descripciones de uniones eróticas desaparecen en un escenario dramático. Dramática es, además, la forma que Laura elige para demostrar su descontento y desengaño, sentimientos transportados desde las páginas de Calderón de la Barca al momento presente como paradójica expresión de un agudo y atormentado espíritu crítico.<sup>30</sup>

La abnegación de Laura nos hace recordar, en principio, el acto extremado con el cual Catalina rompió su relación amorosa con el marido (cfr. el rictus ambiguo, la mueca forzada), pero contiene, en verdad, otro sentido al configurarse como una actitud necesaria, única solución para preservar una identidad que, en este caso, es más bien individual que de clase. Esta renuncia desempeña, además, una función bien definida: vencido por el código que pensaba dominar, Artemio vislumbra el derrumbe final que, al lado de Lilia, conocerá plenamente en sus últimos días de vida.

Recuperadas por la memoria del deseo, las figuras de Regina, Catalina, Lilia y Laura liberan a Artemio del aprisionamiento al cual le condenó su voluntad individual, haciendo que vuelva él a encarnar las múltiples facetas de un largo e inacabado recorrido histórico. Pero les cabe a otras dos figuras femeninas la función de articular definitivamente el pasado del protagonista al destino colectivo: Isabel Cruz, madre de Artemio y la joven guerrillera Lola.

Como víctima de la violación física y moral, Isabel pierde su identidad para integrarse a la mítica imagen materna de "La Chingada", representación tanto de la

30. Cfr. José María VALVERDE, *El barroco. Una visión de conjunto*, tercera edición (Barcelona: Montesinos, 1985), 131. En este pasaje de la obra, las renovadas referencias a manifestaciones artísticas barrocas se vuelven valioso recurso expresivo. Al parecer, Laura dramatiza el texto de Calderón no exactamente para seguir "fórmulas" de un comportamiento snob, sino porque, en su intento de comunicarse con el amante, piensa ser el lenguaje barroco el único "código" que Artemio alcanza a comprender. También el discurso musical de Händel intensifica este clima de incomunicación: supliendo drásticamente los silencios impuestos por el reticente diálogo de la pareja, los Concerti Grossi opus 6 anuncian la inminente sublimación de las emociones que, superada la conmoción de los sentimientos, proporcionará el retorno al equilibrio. Véase Nikolaus HARNONCOURT, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis* (Salzburg: Residenz Verlag, 1982); segunda edición brasileña (Rio de Janeiro: Zahar, 1990), trad. de Marcelo Fagerlande.

fecundidad como de la muerte, en las palabras de Octavio Paz.<sup>31</sup> Referirse a "La Chingada" es evocar un espacio lejano, una voz mágica que encierra innumerables significados, pero que expresa, ante todo, la idea de ofensa. Cuando, sin saberlo, mata a su tío Don Pedrito a fin de impedir la separación del mulato Lunero, el niño Cruz asume inconscientemente un destino ya trazado desde su origen: vivir será siempre la posibilidad de chingar o de ser chingado.

Toda la existencia de Artemio transcurre, por lo tanto, como este permanente acto de desgarramiento, definido por Paz como un salir de sí mismo para penetrar, por la fuerza, en otro.<sup>32</sup> El carácter dudoso y fraudulento infundido en la relación crónica por el coactivo discurso del poder sobrepasa inevitablemente los límites del destino individual, transformándose en un estigma de profundas raíces culturales. De forma análoga a las desesperanzadas criaturas de las obras de Juan Rulfo, muchos de los personajes de Fuentes padecen con frecuencia esa punición hereditaria, de la que son ejemplos evidentes los casos de Manuel Zamacona (*La región más transparente*) y de Jaime Ceballos (*Las buenas conciencias*). En la tercera novela de Fuentes, le toca a Lorenzo cumplir esta continuada sentencia.

Sin embargo, la muerte del hijo de Cruz no se manifiesta solamente en su carácter punitivo. Hay que tener en cuenta, sobre todo, su función redentora, que se hace perceptible también a través de la acción de Lola en el destino del joven. Sin violación ni mentiras, el amor de la guerrillera le permite a Lorenzo revertir simbólicamente los crones paternos a sus orígenes. Al marcharse a España para luchar en la Guerra Civil, el joven altera el orden cronológico del proceso histórico que condicionó el destino del pueblo mexicano y, en consecuencia, su existencia personal. Le promete a la mujer amada llevarla, a caballo, hacia el mar, pero no llegando a hacerlo, anula el fraudulento pacto que en una playa ficticia selló en el pasado la transitoria unión de Regina y Artemio.

La acción redentora de Lorenzo encuentra, pues, su fuerza en el mismo simbolismo de las aguas, con las cuales, en el comienzo de la novela, la con(s)ciencia-espejo comparte un carácter numinoso.

Entre México y España, entre Artemio y su hijo se interponen las aguas abisales, lugar de transformaciones y renacimientos. Ahí se inicia la gran regeneración bautismal que alcanza su término en la comunión de los ojos verdes - como el mar - de Lorenzo y Lola.

31 Octavio PAZ, "Los hijos de la Malincha", en *El laberinto de la soledad*, segunda edición (México: FCE, 1896), 60.

32 Paz, op. cit., 69.

Representación de la dinámica de la vida y de la muerte, el simbolismo de las aguas oceánicas ratifica la primacía que le otorga el autor al elemento femenino. Isabel, Regina, Catalina, la india anónima, Lilia, Laura, Lola: al igual que el mar y los espejos, estos personajes se revelan a Artemio como el ánima inquiridora que concurre a la transformación final del yo en la única verdadera instancia capaz de asumir el deseo.<sup>33</sup> Al liberar el lenguaje de la pasión sofocado, esta ánima posibilitará la extinción de la lucha entre placer y poder invocada por el verbo chingar, voz masculina por excelencia.

Corroborando la interpretación sugerida ya en los epígrafes, se cierra la novela con el encuentro de los dos días más significativos en la vida de Cruz: el de su nacimiento y el de su muerte. Articulado de manera narrativa, todo el lapso temporal comprendido entre estos dos extremos se disuelve en una desordenada y sinestésica confluencia liberadora: "(...) escucharás el color, como gustarás los tactos, tocarás el ruido, verás los olores, olerás el gusto (...)" (LMAC, 61)

En *La muerte de Artemio Cruz*, pues, le toca al lenguaje del deseo la misión de inducir al protagonista - y al lector - a concebir la experiencia temporal no como disolución, sino como reflexión, esfuerzo conjunto que a través de la iniciación en las tinieblas de la reminiscencia sacará a la luz los acontecimientos olvidados y la continuidad de las historias no dichas.<sup>34</sup> Erotismo y Literatura se unen en esta nueva comprensión de la temporalidad a fin de completar los silencios denunciadores de los mecanismos de manipulación de la identidad individual y colectiva. Retirando a Artemio Cruz de la esfera de sí mismo para insertarlo, auxiliado por la memoria del deseo, en la esfera de la alteridad, Fuentes rescata la Historia mexicana como deseo de memoria (del griego arcaico "procurar saber" y de , "investigación"), restituyéndole su condición de fuerza esencial de conocimiento. Lejos de presentársenos solamente como una conquista personal - lo señala oportunamente Jacques le Goff -,<sup>35</sup> este estatuto ontológico de la historialidad es un instrumento de poder que deberá servir siempre a la libertación y no a la esclavitud del hombre.

**Maria Aparecida da Silva**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

33 Jean le GALIOT, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica* (Buenos Aires: Hachette, s/fecha), 40.

34 Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire* (Paris: Gallimard, 1988), 114.

35 LE GOFF, op. cit., 177.

## O ROMANCEIRO, O CANTO QUE VEM DE LONGE, E A MORAL CRISTÃ

Maria del Rosário Suárez Albán

Ao conjunto de narrativas em verso que circulavam por entre os castelos medievais, cantadas por jograis ao som de *vihuelas* e que chegaram aos tempos modernos transmitidas oralmente, e às vezes por escrito, em cartapacios e em folhas volantes, denominou-se de ROMANCEIRO. E cada narrativa desse conjunto, ficou conhecida como ROMANCE.

Por que ROMANCE? Porque eram textos produzidos em língua romance (romanice) e não em latim, a língua em que se escrevia a ciência, o direito e o sagrado na Europa do medievo. A língua de expressão do romanceiro é, pois, a língua vulgar.

Que contavam/cantavam os romances? Sucessos memoráveis (romances históricos), e os sucessos da época (romances noticiosos). Na temática, se assemelham a um outro tipo de manifestação literária popular ainda muito produtiva no Brasil de hoje - o cordel. Cantam-se feitos notáveis que celebrizam os heróis, as injustiças impostas aos subalternos pelos seus superiores, a audácia dos que rompem com o *status quo* na sociedade, os grandes pecados, e as grandes vinganças. Esses eram o foco de interesse, o conteúdo dos romances, muitos dos quais ainda marcam a predileção dos raros cantores e do escasso público de hoje, cinco séculos depois de estarem no auge de sua popularidade. São os mesmos romances, embora sob a ótica dos tempos atuais.

Para o pesquisador do século XX, que conhece o longo caminho percorrido pelos romances, ouvir cantar na Bahia de hoje as histórias que fizeram parte de um repertório medieval é sempre uma forte emoção, como muito bem refere Braúlio do Nascimento<sup>(1)</sup>. É a força viva de uma tradição que chegou ao Brasil pela voz dos

1. Cf. Nascimento, B. *Cadernos de Folclore*, 17. Rio de Janeiro: MEC - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1974. p.1.

portugueses e que, como tradição, se impôs a ponto de a sua própria designação receber o epíteto de *tradicional*. Romancero tradicional é, portanto, o conjunto de narrativas cantadas que, surgidas na Península Ibérica ou aí reelaboradas ao longo dos séculos XV e XVI se difundiram por todo o mundo Ibérico, incluídos a Espanha, Portugal e suas respectivas colônias e o grupo de judeus sefarditas, que, expulsos da Península no século XVI, se deslocaram sobretudo para o Oriente Médio e o norte da África, conservando a língua e a cultura hispânica.

Passado de geração em geração, o romance existe ainda hoje na tradição oral de praticamente todos os povos de expressão castelhana, catalã, portuguesa e sefardita, área hoje geograficamente ampliada por conta de ondas migratórias de portugueses e espanhóis para os Estados Unidos e países do norte europeu. Se, ao ser composto por um indivíduo, por vezes um jogral do século XV, o romance cantava um vulto histórico e a sua ação, ao longo da sua existência secular borra-se a imagem e o nome do protagonista da ação que motivou a primeira versão. Mas não importa que o herói tenha perdido a sua marca e o seu momento na História com H maiúsculo, a sua história não será menor por isso. Ao contrário, ganha universalidade quando com ela se identificam as histórias de homens de todas as épocas e dos diferentes pontos aonde ela chega.

É Dom Ramón Menéndez Pidal quem desenvolve a tese tradicionalista para o aparecimento dos primeiros romances. Para ele, os romances dão continuidade a episódios destacados dos longos cantares de gesta - como *El Mio Cid*, o grande poema épico espanhol, *Los infantes de Lara* e outros. Pouco a pouco esses destaques ganharam autonomia e expressão própria dando origem a uma nova unidade narrativa, de dimensão, evidentemente, mais reduzida que os longos cantares, porém com uma densidade dramática mais efetiva e comunicativa.

A tese pidalina não exclui, entretanto, a individualista, o reconhecimento de que houve um autor inicial em cada romance. Quanto a isso, é preciso lembrar que durante a Idade Média e início da Era Moderna quem escrevia um poema não pretendia ser o seu autor. Claro que não havia "direitos autorais", o texto era de todos que o aprendiam. Logo, mais importante era ver um texto aceito e difundido por todos do que vê-lo isolado, paralisado. A voz e a letra não tinham dono. Os próprios poetas da corte glosavam e contrafaziam os romances prediletos do público. Com a ampla liberdade que havia de participação na obra romancística, compreende-se a noção de autor-legião, anônimo e coletivo, defendida por Dom Ramón.

Para esta exposição selecionei dois romances como amostra de tipos temáticos diferentes de romancero tradicional ibérico :

*A penitência do Rei Rodrigo, e Conde Alarcos/Conde Alberto.*

O primeiro é um romance histórico, assim entendido por ter sua intriga desenvolvida no contexto histórico peninsular. Relata o castigo a que se submete o último rei godo, aquele sob cuja coroa foi derrotada a Espanha visigótica, na batalha de Guadalete, dando início ao longo período de dominação árabe na Península (711-1492).

A versão jogralesca, supostamente a inicial da corrente tradicional que chega ao século XX, é um conjunto de 116 versos curtos (8 sílabas) com rima toante nos versos pares em *l-a*. É uma versão escrita em pliego suelto do século XVI e reproduzida nos cancioneros do mesmo século<sup>(2)</sup>. O romance não é encontrado no Brasil, mas, em 1957, 36 versões orais modernas foram reunidas na Espanha pelo Seminário Menéndez Pidal - Madrid no volume I do Romancero tradicional, e ainda em 1980 o pesquisador português José Joaquim Dias Marques consegue recolher uma versão em Trás-os-Montes, Concelho de Vinhais, o mesmo concelho que tantas versões de romances diversos fornecera ao Pe. Firmino Martins, publicadas em 1928 e 1939.

No processo de tradicionalização de um texto produzido na modalidade escrita, ocorrem transformações. Na sintaxe discursiva de A penitência, reduz-se o enfoque narrativo e cresce o discurso dialógico dramático. No âmbito da sintaxe da frase, as versões orais dão preferência a períodos pouco complexos. Já quanto à abordagem do tema, perdem-se os referentes históricos ou lendários e atribuem-se aos Reis, com tom sensacionalista, crimes que parecem saltar das páginas da crônica policial.

No que se refere à lenda de Dom Rodrigo, que faz parte da Crônica Geral de Espanha (1344), ela imputa ao Rei Rodrigo uma traição ao Conde Julián que lhe havia confiado a filha para ser educada na Corte e que ele seduz, e uma ambição desmedida que o levou a violentar recintos sagrados como a Casa Hércules. Mas não há referência a incestos relacionados com mãe ou irmã conforme o romance relata. É preciso levar em conta que o processo de tradicionalização do romancero é também um processo de novelização. O texto histórico focaliza um tema particular, um episódio em princípio datado e especialmente localizado, enquanto o texto novelesco desenvolve temas gerais que tendem à universalização.

Mas o que importa destacar, por exemplo, num conjunto de versões de A penitência do rei Rodrigo é a unidade temática que se extrai da variedade de enfoque, da variedade formal e até da variedade lingüística. Quer em castelhano, língua mãe do romancero tradicional, quer em galego, que só timidamente desponta em uma outra versão, quer em português, sob as roupas de qualquer convensão gráfica, o que se

2. Segundo João David PINTO CORREIA em *Romancero tradicional português*, Lisboa: Comunicação, 1984, A penitência do Rei Rodrigo resulta do "aproveitamento da parte de um cantar de gesta", que era conhecido do tradutor da Crônica do Mouro Rasis, mas que não constou das Crônicas Gerais.

extrai é a penitência aplicada ao (rei) (Rodrigo) visto como penitente pelos cronistas, pelos jornais, pelos poetas em geral, pelos cantores anônimos do romance. “Penitente, nem sempre rei, nem sempre Rodrigo, mas sempre PENITENTE”.<sup>(3)</sup>

A segunda amostra é um romance classificado como novelesco - Conde Alarcos/Conde Alberto.

Romance de origem castelhana, teria como a maioria das canções romancísticas, uma fonte histórica. No caso de Conde Alarcos, pelo menos quatro estudiosos, segundo refere José Luis Forneiro<sup>(4)</sup>, chegaram a relacioná-lo a fatos históricos - quatro fatos distintos ocorridos em diferentes épocas, tendo como protagonista personalidades de pouco destaque na história peninsular. Para Agustín Durán, no século XIV o Infante Dom João de Portugal matou a sua esposa Maria Telles, levado por intrigas da rainha Leonor que pretendia casá-lo com sua filha Beatriz, e esse crime é que seria o referente histórico do romance. Já para Marcelino Menéndez Pelayo, o romance está relacionado com um crime ocorrido no século XVI (provavelmente, início do século) - a morte que o Duque Dom Jaime dera a sua mulher Duquesa de Bragança. Na opinião do hispanista Guido Manzini, “a fonte do nosso romance poderia ser a popular história de Inês de Castro e do Rei Dom Pedro de Portugal. Por último, ainda segundo citação de Forneiro Pérez, o Prof. García Lorenzo apresenta o resultado de sua investigação sobre a origem do Conde Alarcos em tese de doutoramento. As suas suposições, recaem num episódio de 1165, um batalha travada em Alarcos, na qual, “segundo o povo, o Rei Alfonso VIII sofreu uma contundente derrota como castigo do menosprezo que deu a sua legítima mulher, ao enamorar-se de uma formosa judia”.<sup>(5)</sup>

Como se vê, na perseguição do fato inspirador do romance, o pesquisador precisa mergulhar no emaranhado de fatos vividos por personagens, nem sempre exponenciais, da história de um povo e contentar-se, ao final de uma longa especulação, com meras suposições.

De outras questões relativas ao Conde Alarcos parece haver certeza, contudo. Para Menéndez Pidal, o romance já fora divulgado antes de 1454, e o pliego que se conhece como mais antigo data aproximadamente de 1515. Trata-se de um romance jogralesco, isto é, composto por um jogral, uma figura medieval que se incumbia não só de divulgar as narrativas e o canto na Idade Média, mas que também por vezes se encarregava da composição. É o caso deste romance jogralesco.

3. Algumas versões deste romance já foram por mim discutidas sob o título de *Dom Rodrigo e o juri popular do Romancero Tradicional*. In: *EXU*, nº 14. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990. p. 29-30

4. In: El tema del conde Alarcos. *Del Romancero a Jacinto Gran*. CSIC, 1972. Cf. Forneiro Pérez. O romance de Conde Alarcos na Galiza. *Actas do II Congresso Internacional da Língua Galego-portuguesa na Galiza*. Associação Galega de Língua, 1990. p. 504-518.

5. Forneiro Pérez, op. cit.

Perseguindo os dados as notas fornecidas por Forneiro Pérez, chega-se a uma nota de Menéndez Pelayo que afirma “os pliegos sueltos que trazem este romance dizem: ‘feito por Pedro de Rianho’”, de cuja obra e vida nada se sabe. Tem-se assim um nome para assumir a autoria do romance, pelo menos até que novos dados surjam em outras possíveis pesquisas em novos materiais. De qualquer modo, hoje o romance é anônimo e coletivo, na tradição oral moderna.

Mas vamos ao romance, cuja intriga aqui mostraremos através da fusão das versões baianas.

A Infanta Dona Silvana se queixa ao Rei, seu pai, por não ser casada como outras moças da sua idade, e entre ela e o pai decidem mandar o Conde Alberto matar sua mulher para que ele se case com a Dona Silvana. O Conde sugere afastar a Condessa de alguma outra maneira que não seja a morte, o que não é accito pelo Rei, que exige a cabeça da Condessa como prova de sua morte. Em algumas versões, o Conde nem ousa fazer tal sugestão, quem a faz é a Condessa ao tomar conhecimento pelo marido da ordem real. Ambos, o Conde e sua mulher, choram profusamente: “As lágrimas eram tantas que pela mesa corriam”. Ao conscientizar-se que diante de uma ordem real não havia recuo, a Condessa admite estar iminente a sua morte e despede-se de sua casa, dos criados e do(s) filho(s). Um sino anuncia uma morte, e o filho lactente, ou um mensageiro, ou uma voz, traz o desfecho -salvação da Condessa- a morte de Dona Silvana.

*Morreu a Dona Silvana pelo mal que cometia descasar os bem casados, coisa que Deus não queria.*

Como se pode observar, é a ideologia cristã que dita a moral da história.

Já o romance velho, pelo que atestam as versões do século XV e XVI que chegaram até nós em pliegos ou em romances impressos no século XVI, é um longo poema jogralesco - 428 versos - estende-se por muitos pormenores que não chegaram até nós, pois foram sendo podados através das gerações. Na versão do Cancionero sin año que Debax reproduz no seu Romancero (Madrid: Alhambra, 1982) apresenta-se monorrímico (i-a), e o seu final se cumpre com a morte da princesa e as suas pragas contra o Rei e sua filha, os quais são castigados com a morte dias depois.

A tradição oral poupa a Condessa num ato de justiça:

“*A Condessa non a mato porque ma non merecia*” retruca, num primeiro momento, o Conde, das versões galegas, ao receber do rei a ordem fatídica de dar morte à Condessa.

Na verdade, se observarmos o desenlace de alguns romances da tradição oral moderna, quer sejam do tipo histórico ou do novelesco, veremos que a solução para o conflito instalado se pauta na maioria das vezes na moral cristã, premiando os “bons” e punindo os “maus”.

No caso de Conde Alberto, o poder decisório do seu destino e do da Condessa vem de uma força superior, sobrenatural (uma voz ou a fala de um recém-nascido) que intervém a última hora contra os arbitrios do poder real. Já com relação a Dom Rodrigo, a sua salvação "eterna" está no cumprimento de uma penitência que o redimirá com o sofrimento pelas partes "que mais mereciam".

O romancero tradicional oral popular sofre, ao longo da sua difusão no mundo hispânico, interferência de ordem religiosa que o transforma num instrumento de fixação da moral cristã. Não é por acaso que isso se expressa, via de regra, na parte final dos romances.

Descasar um bem casado, coisa que Deus não queria, é o verso que encerra as versões galegas e a maioria das versões baianas, recolhidas todas na Bahia pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular - PEPLP.<sup>(6)</sup>

María del Rosario Suárez Albán  
Universidade Federal da Bahia

A b  
e h  
1 9 9 4

6. Este texto resulta, com pequenos ajustes, de uma palestra proferida na Faculdade de Formação de Professores da Universidade Estadual da Bahia - Alagoinhas, Bahia em 06 de Janeiro de 1993. Integra-se nos objetivos do PEPLP de difundir o estudo e a pesquisa da literatura oral.

## ALFONSO REYES EN EL BRASIL A TRAVES DE SU CORRESPONDENCIA CON GENARO ESTRADA

Serge I. Zaitzeff

El primer contacto de Alfonso Reyes con el Brasil data del 26 de junio de 1927 cuando hace una breve escala en Río de Janeiro rumbo a Buenos Aires a donde iba a encabezar la nueva Embajada de México en la Argentina. Es un día lluvioso y gris pero no se le escapa -como apunta en Diario la belleza de la "admirable bahía de Río (...) envuelta en niebla y en majestad olímpica". La prensa carioca y el Embajador Pascual Ortiz Rubio reciben generosamente a Reyes quien aprovecha su visita para recorrer la ciudad, sus playas y "la maravilla del Jardín Botánico". Dos días más tarde se marcha de la entonces capital brasileña y escribe sus primeros versos de inspiración carioca<sup>2</sup> para Carlos Pellicer quien también había conocido y poetizado aquel paisaje. Río de nuevo parece "magnífico/grande, olímpico, soberbio", pese a su aspecto inesperadamente brumoso e invernal, y deja una impresión imborrable en el poeta quien no podía sospechar que en menos de tres años volvería a la "Ciudad maravillosa" para sustituir al que había sido su anfitrión y que ahora era Presidente de la República.

Con el cambio político que se efectúa en México, el 5 de febrero de 1930 Genaro Estrada (1887-1937) es ascendido a Secretario de Relaciones Exteriores y así resulta ser el jefe de Alfonso Reyes. Ya desde 1921 ambos habían coincidido en el servicio diplomático mexicano, Estrada en la Cancillería y Reyes en diversas misiones en

(1) ALFONSO REYES, *Diario 1911-1930*. Prólogo de Alicia Reyes. Nota del Dr. Alfonso Reyes Mota. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969, p.197.

(2) Estos versos aparecen en el Diario de Alfonso Reyes, pp. 199-201. Bajo el título "Al pasar por Río" se incluyen en *Constancia poética, Obras completas X* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959) pp.246-247.

Madrid, París y Buenos Aires. Pero no solamente eran colegas de trabajo sino que, desde años atrás, compartían la misma vocación de las letras. Estrada se había iniciado en 1916 con su excelente *Poetas nuevos de México*, antología elaborada con suma seriedad y lucidez, antes de darse a conocer como autor de finos libros de creación literaria en prosa y verso. Hombre de vasta cultura y admirable integridad intelectual, Estrada encontró en Reyes un espíritu afín al suyo y de allí surgió una amistad que duraría toda la vida. El abundante aunque inevitablemente incompleto epistolario entre Reyes y Estrada que se ha guardado<sup>3</sup> da testimonio de esta sincera relación. En este estudio nos basaremos en las cartas que abarcan el período 1930-1936 para reconstruir parcialmente la experiencia brasileña de Alfonso Reyes<sup>4</sup>.

El 2 de abril de 1930 Alfonso Reyes se embarca en Buenos Aires a bordo del "Giulio César" rumbo a su nuevo puesto diplomático en Río de Janeiro adonde llega cuatro días más tarde. Luego de la euforia causada por la calurosa despedida de la Argentina, Reyes cae en un profundo sentimiento de tristeza al pisar tierra brasileña. Como se lo comunica a Estrada en su primera carta carioca fechada el 10 de abril, las primeras impresiones de Reyes son muy negativas. Encuentra poco agradable la vida en esa "tierra divertida para turistas, nada más" donde no piensa poder adaptarse. Se siente solo, abandonado y desilusionado añorando Buenos Aires con todos sus atractivos y defectos. Incluso la Embajada que le ha tocado dirigir se le hace "pestilente, apollillada", totalmente inadecuada. Con ese nombramiento en la capital brasileña que a Reyes le parece inferior, empieza a tener ciertas dudas acerca de su carrera como representante de México: "Me pregunto si debo continuar esta vida indefinidamente". La vida diplomática, nómada por excelencia, empieza a carecer de sentido para Reyes quien sueña con una existencia más segura y estable. Lo cierto es que el pesimismo que experimenta durante esos primeros contactos con Río se debe en gran parte a la dolorosa y emotiva salida de Buenos Aires. En ese período de melancolía e incertidumbre sólo Estrada oye aquel "grito (del) corazón", de su amigo quien no quiere permanecer mucho tiempo en ese país ya que "esto no es tierra para vivir".

Este estado de ánimo dura poco y de nuevo se entrega con entusiasmo a sus tareas: envía colaboraciones para la revista mexicana *Contemporáneos* (por conducto de Estrada), prepara el primer número de su correo literario *Monterrey*, se ocupa de la publicación de *El testimonio de Juan Peña*, participa en el homenaje a Graça Aranha,

(3) Damos muestras más sinceras gracias a la Dra. Alicia Reyes, Directora de la Capilla Alfonsina en México, D.F., por habernos proporcionado fotocopias del epistolario inédito entre Reyes y Estrada. Próximamente el Colegio Nacional publicará nuestra edición de esta correspondencia.

(4) Sobre el tema de Alfonso Reyes y el Brasil véase en particular los artículos de Fred. P. Ellison y James W. Robb así como los libros de Paulette Patouret y Alicia Reyes registrados en el "*Alfonso Reyes: una bibliografía selecta (1907-1990)*" (James W. Robb), Revista Iberoamericana, 155-156 (abril-septiembre de 1991), pp. 691-736.

plana futuros trabajos, es decir vuelve a su acostumbrado ritmo de actividad ahora que ha sido aceptado por sus colegas brasileños con quienes trabará sólidas amistades.

Reyes reconoce que en su amigo Estrada puede desahogarse y confiarle sentimientos personales además de comunicarle preocupaciones de índole burocrática. Tema constante de esas primeras cartas fluminenses es el problema de tener una casa que sea digna de México. El nuevo Embajador toma muy en serio su representación y se preocupa por la imagen de su país en el Brasil. Por eso la ayuda del Secretario de Relaciones Exteriores le es indispensable y cuenta con él para sacar adelante sus proyectos diplomáticos en Río. Como dice en carta del 5 de julio de 1930 "yo quiero tener una Embajada festejada y acogedora" en ese ambiente que ahora encuentra simpático y placentero. Pero Estrada no es únicamente el funcionario de quien depende Reyes sino el escritor cuyas colaboraciones son solicitadas para *Monterrey*, la "única querida"<sup>5</sup> de su director. A su vez Estrada lo invita a seguir figurando en *Contemporáneos*, revista que pudo sobrevivir sólo gracias al apoyo económico de aquél. Así se realiza un fértil intercambio literario entre México y Río. Reyes ha superado su desánimo inicial y se siente confiado y satisfecho: "Me porto bien. Trabajo mucho. No tengo pasiones. Cumpló al pie de la letra con la vida social. Aspiro al premio". (23 de julio de 1930). De hecho, pese a la escasez de fondos de que dispone, Reyes sabe corresponder dignamente a las exigencias de la sociedad carioca y no tarda en triunfar socialmente. Si las circunstancias lo requirieran, estaría dispuesto a arruinarse personalmente para que brillara el nombre de México.

Para el diplomático radicado en el Brasil, Estrada es uno de los pocos amigos de confianza en México que puede ocuparse de sus publicaciones. Así, en 1930, Reyes le manda su "*Discurso por Virgilio*" para que vea si vale la pena publicarse. Por lo visto, Reyes confía plenamente en el juicio de su amigo quien se había destacado en su país como un sagaz crítico literario. Cabe señalar que al mismo tiempo que Reyes se interesa por publicar en su patria, también da a la imprenta otras obras en Río de Janeiro. Tal es el caso de *El testimonio de Juan Peña*, texto que no llegó a imprimirse en México. En el Brasil Reyes no sólo da a conocer sus propios trabajos sino que contribuye activamente a la vida cultural al invitar a los intelectuales extranjeros que están de paso por la capital a dar conferencias.

(5) En carta del 9 de julio de 1930 Reyes le dice a Estrada: "Este bofetón es aquí mi única querida, y ya se la presto a mis buenos amigos".

También se reúne con Tristán da Cunha, Afranio Peixoto y Ronald de Carvalho para organizar un PEN Club brasileño y, como dice en carta del 21 de septiembre de 1930, va a seguir con su tradición de los domingos literarios. De manera característica don Alfonso se impone en el mundo diplomático y social así como en el cultural. Con el dinamismo de siempre se entrega a su amplio concepto de lo que debe ser la diplomacia. Generosamente abre de par en par las puertas de la Embajada sacrificando su tiempo y su dinero. El encanto de Río y su gente lo ha conquistado y ve la vida con un optimismo típicamente brasileño a pesar de padecer grandes dificultades materiales. A su amigo le promete enviar "suculentas y culentas cosas de Río. Ya verá": saben a fruta, Genaro, a fruta pura, a mango, banana, mamey y cosas así" (7 de octubre de 1930).

Con Estrada, Reyes comparte sus momentos de felicidad y de tristeza. El 7 de noviembre de 1930, por ejemplo, le comunica claramente su desesperación provocada por su precaria situación económica. Ha llegado casi al punto de tener que renunciar como se puede ver en las siguientes líneas:

*Ya no puedo vivir (...) no podré continuar con harta pena mía y con grave detrimento de mi vida. Estoy sumamente angustiado con esto. Yo pongo mi vida y mis empeños mayores en servir bien a mi país. (...) Si Ud. no me vale tendré que renunciar y eso sería mi ruina, mientras no acaba con mi deuda de Bs. As.*

Se confía enteramente a su compañero cuyas cartas siempre espera con ansia para aliviar sus constantes preocupaciones. Sólo Estrada puede renovarle el ánimo y darle estímulo. Reyes aún piensa en volver a México con el solo fin de hablar con su amigo: "Tengo que orientar mi vida definitivamente. Tenemos que hablar despacio, Genaro. Sólo Ud. puede decirme lo que yo deseo saber". (20 de noviembre de 1930). La distancia lo ha alejado de su país y por eso necesita urgentemente la orientación de Estrada hasta que pueda ir de visita a México y verlo todo de cerca. Cualquier comentario lo ayuda a entender desde lejos lo que pasa en México. Nada le es indiferente así que cuando se entera de los problemas incurridos por *Contemporáneos*, publicación que "honra a México", Reyes quiere saber cómo puede contribuir a su salvación además de continuar con sus colaboraciones.

No cabe duda de que la causa principal del desaliento de Reyes en esa época son las deudas que lo persiguen. Cuando vislumbra ya un posible mejoramiento económico, cambia drásticamente su actitud ante la vida y recobra su habitual vitalidad. Así, promete que no solamente le mandará a Estrada más números de *Monterrey*, cartas

"más divertidas", libros brasileños e informes, sino que publicará sus obras completas, colaborará en las series editadas por su amigo, tendrá otro hijo, "habrá mucho de aquello", preparará un panorama de la actual literatura brasileña y entre otras cosas será "la luz de (su) casa, la fiesta de (sus) amigos, y la vida perdurable". (29 de enero de 1931). Asimismo las comunicaciones de Estrada, aunque poco frecuentes, lo reconfortan y consuelan. Si bien Estrada le escribe poco, lee con sumo interés los originales enviados por Reyes y se encarga de publicarlos<sup>6</sup>. Es de notar que don Alfonso, además de participar en revistas cultas como *Contemporáneos*, también se interesa por la idea de llegar al gran público mexicano a través de una posible serie de artículos en algún diario capitalino si a Estrada tal colaboración le parece apropiada.

Como lo revela su misiva del 21 de febrero de 1931, Reyes está muy enterado de lo que sucede en las letras brasileñas del día<sup>7</sup>. De hecho, traza aquí una acertada síntesis del tema, la cual nuestra claramente sus propias preferencias. Poco aprecia a los escritores conservadores a la Academia Brasileña (Centro derecha) como Gustavo Barroso, Afranio Peixoto y Tristán da Cunha. Del otro lado, centro izquierda, se colocan entre otros Renato Almeida y su buen amigo Ronald de Carvalho. Por la extrema izquierda está Osvaldo de Andrade en el grupo de los "antropófagos" que Reyes ve con cierto recelo desaprobando su característica crueldad ("moral peligros") aunque estima su uso de procedimientos vanguardistas europeos. En pocas palabras se trata de un grupo "descamisado, brillante y estéril". El intelectual brasileño que despierta los mayores elogios de Reyes, sin embargo, es el ahora conservador Alceu Amoroso Lima, quien se había destacado durante los primeros movimientos de vanguardia. Para Reyes aquél es:

*uno de los más consistentes críticos de la América Latina, el más sincero y claro, el más crítico de veras, el más culto, aunque algo profesor y de repente un tantico provinciano en sus disquisiciones ideológicas. Personalmente, simpático y sencillo. Siempre arrima el ascua literaria a la sardina del catolicismo. Pero no es un retrógrado estúpido, no.*

(6) Así aparece su "Discurso por Virgilio" en el *Homenaje al poeta Virgilio, en el segundo milenio de su nacimiento* (México: Secretaría de Educación Pública, 1931), pp.385-410 y en *Contemporáneos*, 33 (febrero de 1931), pp. 97-131.

(7) Cabe notar que ya en carta del 6 de agosto de 1930 Reyes había expresado sus opiniones sobre ciertos escritores brasileños. En VALÉRY LARBAUD - *Alfonso Reyes, correspondance 1923-1952. Introductions et notes de Paulette Patout*, París: Librairie Marcel Didier, 1972, p. 91.

A diferencia de la correspondencia que mantiene Alfonso Reyes con Pedro Henríquez Ureña (muy escasa en esos años), la presente no se limita a asuntos literarios. En sus cartas a su amigo sinaloense Reyes le habla de todo (parientes, diplomáticos, amigos, mujeres) en un tono personal y franco. Se ve que se deleita al escribir esas cartas que se proponen no solamente informar a su interlocutor sino entretenerlo con chismes, observaciones maliciosas, expresiones populares y cosas divertidas. Estrada es su jefe, desde luego, pero sobre todo es su confidente en esa época cuando sufre de soledad y aislamiento.

De los epistolarios alfonsinos que se han conservado de ese período él con Estrada es definitivamente el más nutrido y revelador. A veces son cartas especialmente íntimas como la del 10 de abril de 1931 escrita a un año de estar en el Brasil. Ha sido un momento crítico en la vida de Reyes quien confiesa: "este año me ha servido para recomponer un poco mi vida y para darme cuenta, examinándome a solas, de la profundidad de la crisis que he venido alimentando adentro de mí, como un monstruo. Un año más, y me habré salvado". Conscientemente se ha esforzado en encontrar de nuevo el equilibrio y la serenidad. La belleza natural de Río ha sido un factor positivo en ese proceso ya que Reyes se levanta todas las madrugadas tan sólo "para mirar cómo brilla el primer sol en la punta del Corcovado, envolviendo en oro blando la inmensa imagen del Cristo Redentor que está en la punta"<sup>8</sup>. Y siempre está presente Estrada cuando Reyes pasa por etapas de inseguridad. Estrada es quien lo estimula a continuar con *Monterrey* cuando Reyes pone en duda el valor de esa publicación<sup>9</sup>. A su amigo le confía sus deseos de acercarse cada vez más a México, de instalarse de modo permanente y de dedicarse a su propia obra. En el fondo sigue insatisfecho e inquieto: "Yo estoy muy lejos del mundo, en la Última Tule: estoy en la luna". No obstante, tiene ganas de escribir largamente sobre el Brasil y de dejar de hacer "juegucillos"<sup>10</sup>.

Para julio de 1931, Reyes ya ha liquidado sus fuertes deudas de Buenos Aires lo cual va a facilitar su vida cotidiana aunque al mismo tiempo la Secretaría de Relaciones Exteriores impone más restricciones económicas. Sigue soñando con México y

(8) En una carta a Julio Torri del 8 de abril de 1931 Reyes dice: "chorrea desde el Corcovado un sol de miel". En nuestra edición de Julio Torri, *Diálogo de los libros* (México: Fondo de Cultura Económica 1980), p. 252.

(9) El 28 de marzo de 1931 Reyes le había mandado a Estrada el siguiente telegrama: "Ruégole esta vía su opinión sincera si debo continuar *Monterrey*: inteligencia desaliéntame Pedro Henríquez, stop si necesario sugiérame modificaciones gracias." Estrada le contesta el 30 de marzo: "Debe usted continuar esa publicación que es original interesante útil simpática excelente."

(10) De hecho, Reyes escribirá artículos sobre el Brasil para tales publicaciones como *El Nacional* de México y *La Nación* de Buenos Aires los cuales serán recogidos más tarde junto con otros textos en *Norte y Sur e Historia natural das Laranjeiras* (Obras completas, IX).

sus amigos de allá pero esta nostalgia no influye para nada en la seriedad con la que administra su Embajada, como lo demuestra el presente epistolario. Es de interés notar que aún tratándose de asuntos oficiales Reyes intenta hacer amenas sus misivas con toques humorísticos o con el uso de una forma más bien teatral (diálogos, acotaciones). Hay momentos más serios cuando expresa con sincera emoción su admiración por la política internacional de México y la labor ejemplar de Genaro Estrada<sup>11</sup>. Se siente verdaderamente orgulloso de representar a México en el extranjero y de ser nombrado en agosto de 1931 delegado suplente ante la Sociedad de la Naciones.

Estas cartas que Reyes le escribía a Estrada desde Río (junto con las de Buenos Aires) despertaron el interés del Dr. Atl quien ya en 1931 quería publicarlas. Don Alfonso, sin embargo, no aprueba la idea y asevera que "Estas cartas saldrán veinte años después de que yo haya muerto" si no las destruye antes su amigo<sup>12</sup>. En la misma epístola del 25 de septiembre Reyes excepcionalmente deja constancia de su propia conciencia de escritor. Con lucidez se examina en estos términos:

*Yo soy muy particular: mis parábolas llevan una curva muy abierta. Mis cañones, para dar en el blanco, tienen que tirar desde muy lejos. Mi conciencia no acierta a cerrar el círculo en muchas cuestiones fundamentales. Todos, a mi alrededor, han llegado ya a convicciones y a principios fijos de muchas cosas en que yo todavía me busco y me interrogo. Esto, filosóficamente, quiere decir que yo necesito vivir mucho para cumplir mi destino espiritual, si es que una brutalidad de la materia no se atraviesa antes... No olvide esto que le digo: tiene traza de ser una humorada, y es acaso el más profundo análisis que he hecho de mi mismo.*

Además de este tono reflexivo, Reyes se vale en otras ocasiones del poético, del humorístico y del ensayístico o imaginativo. Su carta del 8 de octubre de 1931, por ejemplo, aborda el tema insólito del "deporte sedentario" de abrir libros con un cortapapel y se convierte en una especie de ensayo libre caracterizado por una rica imagina-

(11) De esa época data la célebre Doctrina Estrada.

(12) Es interesante recordar que según el Diario de Reyes en su entrada del 21 de abril de 1930 éste tenía la intención de reunir en un tomo sus cartas de Río, proyecto que nunca se realizó.

ción y presentados mediante un extenso diálogo inventado entre ambos amigos. Esta fantasía sobre los percances de los abridores de libros, reminiscente de otros textos de Alfonso Reyes y de Julio Torri, alcanza un innegable valor literario. También en los vivos retratos que Reyes le manda a Estrada de algunos de sus empleados, se puede apreciar al fino escritor siempre atento a la página bien escrita. Por otro lado, esas observaciones revelan al funcionario Reyes como un hombre comprensivo, afectuoso y exigente a la vez. En particular es poco tolerante de la ineficacia administrativa la cual llega a veces a extremos absurdos. Repetidas veces su espíritu ordenado y racional critica severadamente la laberíntica burocracia mexicana, obstáculo constante al ejercicio de la diplomacia, labor que en manos de Reyes alcanza un alto nivel como lo atestiguan sus prolíficos informes oficiales<sup>13</sup>.

En enero de 1932 la vida de Genaro Estrada toma una nueva dirección al ser nombrado Embajador de México en España. Con este cambio Reyes espera recibir cartas más largas y frecuentes de su amigo con quien cuenta para ocuparse de sus asuntos madrileños. Por otra parte, la salida de Estrada le causa a Reyes algunas dificultades de orden administrativo. Ya no está el amigo que lo podría resolver todo o por lo menos que hacía lo imposible por su querido "Gordo". Sin aquél en México, Reyes vuelve a pensar que "esto no es vida" (\*15 de junio de 1932) pero de alguna manera no se deja abatir y se entrega al trabajo como nunca antes. Así le explica la situación a Pedro Henríquez Ureña (en Santo Domingo) el 6 de marzo de 1932: "Aquí nuestro mayor enemigo es el aburrimiento. Yo me curo con el trabajo interesante"<sup>14</sup>. Esa "abeja literaria"<sup>15</sup>, en efecto, colabora o ha colaborado en *El Nacional*, *Contemporáneos* ("única corriente oxigenada que llega") y *Sur*; sigue publicando su correo literario; proyecta nuevos trabajos en verso y prosa y persiste con la idea de editar sus obras completas en España.

Durante ese año de 1932 estalló en México una polémica entre nacionalistas y universalistas en la cual Alfonso Reyes se vió involucrado. Desde Río responde el 30 de mayo a los ataques de Héctor Pérez Martínez<sup>16</sup> en un folleto titulado "A vuelta de correo" que remite a Estrada antes de distribuirlo para tener su opinión. No sabe si

(13) Según Víctor DÍAZ ARCINIEGA en el prólogo a su *Antología de Alfonso Reyes. Vocación de América* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989) pp. 22-23.

(14) En *Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Epistolario íntimo 1906-1946. Recopilación de Juan Jacobo de Lara*. Santo Domingo, R.D.: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña 1983. Tomo III, p. 436.

(15) Expresión usada por Martín Luis Guzmán en su carta a Reyes del 2 de noviembre de 1931. En Guzmán/Reyes. *Medias palabras. Correspondencia 1913 - 1959 (edición de Fernando Curriel. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991)* p. 145.

(16) HÉCTOR PÉREZ MARTÍNEZ, "Escaparate: I Monterrey, II Gimnasia y alejamiento". *El Nacional*, 7 de mayo de 1932, p. 3.

hace bien en defenderse de ese modo y por eso cuenta con las consejos de su amigo quien le contesta el 6 de julio de 1932 con un telegrama monosilábico: "Publique". Al recibir ese "grito telegráfico" en seguida Reyes prosigue con la difusión de esas páginas que vienen a ser una valiosa autobiografía espiritual de ese escritor a quien se le acusaba injustamente de estar "desvinculado" de México. Tales críticas no eran nuevas para Reyes quien ahora encuentra en los comentarios de Pérez Martínez el pretexto para desahogarse y decir lo que se callaba desde hacía mucho tiempo. Además de ese importante asunto, surge hacia fines de ese mismo año la inesperada noticia de que por razones económicas se iba a suprimir en Río el puesto de Reyes y que éste tendría que regresar a México. Todo eso le causa bastante angustia pero por fortuna se cancela abruptamente la orden a raíz de la fuerte protesta hecha por el gobierno brasileño, claro testimonio del prestigio de que gozaba Reyes en el Brasil. Nuevamente Reyes siente que su situación es algo insegura y que tendrá que pensar seriamente en su porvenir. Termina el difícil año de 1932 con la aparición de *Tren de ondas*<sup>17</sup> que Reyes describe de la siguiente manera en carta fechada el 8 de diciembre: Se trata de "un librito de tono menor (...), todo él en tono de conversación sin trascendencia, libro en fin de la mano izquierda, y entreacto para no enmohecerme y seguir limpiando la mesa". Y también están por publicarse en Holanda sus bellos *Romances del Río de Enero*, "gasto éste en que nunca me hubiera embarcado a saber lo que me esperaba".

Con la presencia de Genaro Estrada en Madrid se multiplican sus cartas a Reyes en las cuales domina un tema de mutuo interés, es decir, España. Aunque ambos amigos piensan en varios proyectos de colaboración en ese país, Estrada está convencido de que deberían más bien reintegrarse pronto a México y allá realizar "un trabajo fecundo, noble, grande". (25 de diciembre de 1932). De hecho, dos años más tarde, luego de haber renunciado a su cargo diplomático, Estrada regresará a su país mientras que Reyes permanecerá en América del Sur hasta principios de 1939. En cuanto a la correspondencia que nos interesa, cabe señalar que entre 1933 y 1936 sólo se han conservado unas cuantas cartas y tarjetas de Estrada. Este es un período en el archivo epistolar de Alfonso Reyes del cual se conocen pocas cartas. Lo cierto es que Reyes pasa por unos años muy agitados entre prolongados viajes y desgracias familiares, todo lo cual afecta su correspondencia igual que su productividad literaria.

Las escasas comunicaciones alfonsinas de esa época que se han rescatado<sup>18</sup> coinciden en dos puntos principales: el exceso de trabajo burocrático<sup>19</sup> y el ansia de

(17) También se publican en 1932 en Río de Janeiro *En el día americano, Atenea política y Horas de Burgos*.

(18) Son cartas dirigidas sobre todo a Enrique Díez-Canedo, Gabriela Mistral, Ermilo Abreu Gómez, Julio Torri, José María Chacón y Calvo, Celestino Gorostiza y Miguel N. Lira.

(19) A José María Chacón y Calvo, por ejemplo, le dice: "estoy prostituido de deberes oficiales". carta del 4 de marzo de 1934 recogida en *Zenaida Gutiérrez-Véga, Epistolario Alfonso Reyes - José Ma. Chacón* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976) p. 142.

cechar raíces en un sitio para "trabajar alguna vez YA en serio"<sup>20</sup>. A su íntima amiga Gabriela Mistral, radicada en Madrid, Reyes le comunica el mismo deseo de alejarse de la vida política y del "insostenible sabor de provisionalidad" así como su honda preocupación por su carrera literaria. Casi cumplidos los 45 años se siente frustrado por lo que no ha podido hacer y exclama no sin cierta amargura: "a ver si por fin publico mi primer libro"<sup>21</sup>. Quizás la expresión más dolorosa de su estado de ánimo la encontramos en los apuntes de su diario inédito escritos hacia fines de 1935. Reyes dice:

*Noche, una de las más tristes de mi vida. Noche de soledad, de lluvia de recuerdos, de saludos con la conciencia, de verdades crueles, de sufrimiento muy hondo de la vanidad de las cosas, de asco muy grande contra la propia pasión de que soy juguete. Total: lágrimas y duda. El cielo no se abre*<sup>22</sup>.

Unos meses más tarde en 1936 Alfonso Reyes se marcharía de nuevo a Buenos Aires como Embajador de México y sólo volvería al Brasil por poco tiempo en 1938. Para estas fechas, sin embargo, su fiel corresponsal y fraternal amigo Genaro Estrada ya habría fallecido. La amistad que unió a ambos humanistas fué muy estrecha y por eso su largo diálogo epistolar ilumina las diversas etapas del itinerario de Reyes por el mundo. En el caso del Brasil este epistolario nos deja ver cómo ese país lo afecta y lo penetra. Mucho más que el Diario de Reyes (el cual concluye con el año de 1930) estas cartas presentan un vivo testimonio de los anhelos y frustraciones de ese hombre cuya sensibilidad de artista se manifiesta a cada rato. Esas confidencias nos permiten seguir de cerca sus cambiantes estados de ánimo y sus impresiones o pensamientos del momento. Detrás del esplendor de la vida diplomática que no era del todo indiferente a don Alfonso, aparece ese hombre que vive atormentado, indeciso, en constante conflicto interior<sup>23</sup>. Mediante estas "conversaciones" con su amigo de mayor confianza, Reyes se muestra un poco más que con otros corresponsales de esa época pero aún así apenas alude a episodios íntimos de su vida afectiva, los cuales claramente inspiraron algunas de sus narraciones cariocas. En esos años turbulentos buena parte de los escritos de Alfonso Reyes - cuentos, poemas, ensayos - se nutren de su rica experiencia

(20) En carta dirigida a Celestino Gorostiza el 22 de marzo de 1934. Recogida en *Cartas a Celestino Gorostiza* (México: Ediciones del Equilibrista, 1988) p. 27.

(21) En carta fechada el 22 de marzo de 1934 y dirigida a Gabriela Mistral. Reproducción en *MARÍA LUISA IBACACHE*, "Gabriela Mistral y Alfonso Reyes vistos a través de su correspondencia: una amistad más que literaria y a prueba de distancias" (Tesis, 1986), p. 521.

(22) Citado por Fernando Curiel ob.cit. pp. 59-60.

(23) Sobre este tema véase el excelente estudio de VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA, "La raya indecisa. Apuntes para un retrato de Alfonso Reyes" en *Voces para un retrato*. Ensayos sobre Alfonso Reyes (México: Universidad Autónoma Metropolitana/Fondo de Cultura Económica, 1990), pp. 39-67.

brasileña, la cual rebasa los límites de los deberes diplomáticos. El autor de "*El Brasil en una castaña*", descubre un mundo que le es cercano y que lo seduce. Se convierte en un enamorado de esa tierra sensual y dulce o como le dice a Julio Torri: "Amo al Brasil, con firme afecto, más allá, mucho más allá de las relaciones que dichosamente unen a nuestros dos Estados"<sup>24</sup>.

Serge I. Zaitzeff  
University of Calgary

(24) En carta fechada el 26 de mayo de 1933. Publicada por Alfonso Reyes en *Tres cartas y dos sonetos* (Archivo, 1954) y recogida por José Luis Martínez en el tomo XXIV de las Obras completas (1990), p. 86.



## A PÁTRIA MAIOR DOS AMERICANOS RAMOS E RULFO

Heloísa Prata e Prazeres

A natureza do trabalho de resistência que realizaram brasileiros e hispano-americanos na literatura das primeiras décadas do século, torna evidente seu modo de relação com o texto criativo. É surpreendente em certos casos o grau de confluência desses textos, que o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz denominou de literatura de fundação<sup>(1)</sup>.

O primeiro movimento modernista desenvolve, pois, um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional e procura abalar a visão exclusivamente euro-cêntrica do texto literário acrescentando-lhe, como se expressou Lafetá<sup>(2)</sup>, a força ampliadora da expressão autóctone, dando vazão a centros recalcados da personalidade americana, pelo rompimento do bloqueio imposto pela ideologia oficial.

Com efeito, empenhados na dinâmica da renovação de meios (da ruptura da linguagem tradicional) e aspirando a uma face plurívoca das nações da América Meridional e Central, essas obras se empenharam em redescobrir a América. O desejo de fundação desse **ethos** torna quase impossível separar a articulação **facto/fictio** (ficção e ensaio histórico) em obras matrizes do modernismo brasileiro e hispano-americano<sup>(3)</sup>.

---

1. OCTAVIO PAZ. Literatura de fundación. In: - *Puertas al Campo*. 2. ed., México: Universidad Autónoma de México, 1967, p. 11-19 (col. poemas y ensayos).

2. João Luiz Lafetá. Modernismo: projeto estético e ideológica. In: - *1930: a crítica e o modernismo*, São Paulo: Duas Cidades, 1974 p.11 a 25.

3. Cf. Obras representativas de determinada vertente localista: *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913) de Simões Lopes Neto; *Los de abajo* (1916 - México) de Mariano Azuela; *La vorágine* (1924, Colombia) de José Eustáquio Rivera; *Dona Barbara* (1929 - Venezuela) de Rómulo Gallegos.

É de extremo interesse registrar o trabalho e a visão continental de escritores americanos da década de 20, a exemplo do diálogo mantido por Mário de Andrade com seus contemporâneos, principalmente argentinos, conforme apontou o crítico Jorge Schwartz, quando estudou as relações de vanguarda e cosmopolitismo<sup>(4)</sup>.

I- Tentando-se acompanhar a obra de ficção narrativa do escritor mexicano Juan Rulfo em contato com a produção brasileira de Graciliano Ramos, deseja-se realizar o confronto/diálogo entre os seus textos, em primeira instância, e mais amplamente contactar esses dois universos, numa perspectiva que traduza certas reincidências de sentido de suas produções, como resultado de tensões e particularidades, no plano nacional e internacional.

O **corpus** observado para o presente estudo restringe-se à obra de ficção, mais precisamente ao romance Vidas Secas (1938), e aos contos de El Llano em Llamas (O Planalto em Chamas - 1953).

Nessas obras, superam-se de certa forma as tensões radicais daquilo que Antonio Cândido denominou de localismo/cosmopolitismo<sup>(5)</sup>, encaminhando-se os problemas postos nos relatos ficcionais para o âmbito da linguagem. Pela consciente e crítica fatura do texto e pelo uso do ficcional, como forma de crítica à realidade dos personagens, que, no romance, interagem no sertão e, nos contos, no planalto mexicano; no sudeste de Jalisco, na faixa que se estende desde o lago Chapala até o limite que separa o Estado de Jalisco dos de Colina e Michoacán.

Rudimentarmente utilizando-se dos recursos da expressão oral, os protagonistas das narrativas em estudo são absolutamente conscientes da importância da **fala** e do **silêncio**. A linguagem ganha destaque já na escolha dos títulos das obras: Vidas Secas, que além da referência óbvia ao fenômeno da seca nordestina (e de seu impacto sobre questões econômicas e sociais), conota uma escolha lexical que ambienta, inescapavelmente, o romance na caatinga sertaneja. Faz Graciliano Ramos o “retorno à semente”, no último de seus romances regularmente produzidos entre 1933 e 1938? O que moveu o autor a retornar à paisagem oculta, interior arcaico do sertão, seria o resgate do seu lado “Cacté”? Após haver composto personagens psicologicamente mais desprovidas, Graciliano **prestigiaria o sertanejo**, cuja feição e ética o identificariam? Também nos contos de Juan Rulfo povoam o **llano** seres deserdados, vaqueiros, camponeses rudes e ignorantes, subjulgados pela crueldade dos espaços da paisagem desoladora e pela ação do poder.

4. Jorge Schwartz. Vanguarda e Cosmopolitismo. São Paulo: Perspectiva, 1983.

5. Antonio Cândido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). In: - Literatura e Sociedade. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1960.

Tal dimensão -universo primitivo a ser redescoberto pela ação da poesia- alcança lugar igualmente nos **Gerai**s de Guimarães Rosa e no **Chaco** de Roa Bastos.

Simpatia e solidariedade, em relação a **los de abajo**, nos relatos em questão, perspectivam a hipótese de que Ramos e Rulfo revestiam valores positivos pela via negativa (brutalidade, solidão, resignação), dando voz a seres ficcionais arquetípicos, que participam de um imaginário tipicamente americano. Embora nos seus textos a legibilidade do localismo seja plural e se articule com a tradição cosmopolita, a distinção do aspecto telúrico remete, talvez, à idéia de que em sociedades primitivas as tragédias pessoais sofrem deslocamentos, atingindo o coletivo. Propõe-se, pois, que ambos, Ramos e Rulfo, procederam a uma escolha consciente de resgate de memórias de outro tempo, em busca de afirmação de identidade nos seus textos.

O mundo ficcionalizado nas obras é desumano: realidade terrível dilacerada por lutas e travessias, combates e padecimentos. Entretanto, é um mundo que contém em si sementes de sua verdade histórica; esse fato une Ramos a Rulfo aos demais escritores da América Central e do Sul, definindo-lhes uma **particularidade**, cujo impacto de realidade plural e criativa se encontra hoje com o que de melhor se faz em literatura, nessa mesma América, e, em conjunto, em nossos dias.

II - A linguagem ganha relevo nas narrativas de Ramos e Rulfo: os personagens rudimentarmente expressando-se são cômicos da importância do dizer:

*Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (...)*

*(...) Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como êle não tinha nascido para falar certo.<sup>(6)</sup>*

e do calar:

*No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaria mucho a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. (...) Aquí así son las cosas.<sup>(7)</sup>*

6. Graciliano Ramos. Vidas Secas. 12. ed., São Paulo: Martins Editora, 1965.

7. Juan Rulfo. Nos han dado la tierra. In: El Llano en Llamas. 9. ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1969, p.17.

Episódios paralelos: a prisão de Fabiano, em “Cadeia” e a prisão do velho Esteban, no conto “En la madrugada” decorrem da carência de meios expressivos. Não há como se defenderem contra a autoridade (soldado/delegado). Estão ambos sem direito à defesa e libertação, quando se relacionam socialmente com forças opostas. Ambos são seres ironicamente vitimados pelo poder, que a função social representa pela máscara da linguagem oficial: a linguagem do OUTRO. Cumprindo desejo de reflexão de seus criadores, os protagonistas citados tropeçam no esforço de compreensão do mundo e de si próprios; registram, pela ficção, a diferença que articula um nós (voz débil que relata), e um eles (voz autoritária que os sentencia: soldado, patrão, funcionário municipal, delegado, etc).

De modo dominante, os autores deixam falar, “no pensamento”, as palavras que a boca não ousa dizer a um meio hostil e socialmente agressor. Pela interiorização da linguagem, esbate-se a presença do narrador e ouvem-se vozes anônimas:

*Es difícil creer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta ...<sup>(8)</sup>*

III - Durante um período em que contemporâneos de Graciliano Ramos e Juan Rulfo produziram quase um romance por ano, em duas décadas, o autor brasileiro publicou apenas quatro obras (romances), algumas coleções de histórias, duas narrativas de ficção memorialista.

Em Vidas Secas, as treze divisões contendo títulos independentes (sendo que alguns capítulos foram publicados em separado, sob a forma de contos)<sup>(9)</sup>, configuram-se visões particulares, que compõem um universo coordenado pelo autor, obedecendo a um rigor técnico bastante coerente, dentro da diversidade de visões propostas: **situações** (cap. 1, 7, 13); **episódios** (cap. 5, 8, 9, 11) e **monólogos interiores** (cap. 2, 3, 4, 6, 10, 12). Os expedientes se alternam, dando prevalência, como se pode observar pelo esquema, à percepção do espaço circundante pela subjetividade dos personagens: Fabiano, Sinhá Vitória e “o menino mais velho”.

Juan Rulfo publica sua primeira obra - os contos de El Llano en Llamas (1953) - apenas aos 35 anos e completa-a, dois anos depois, com a publicação do romance Pedro Páramo. A coletânea de O Planalto em Chamas (título brasileiro para a obra traduzida em 1977) soma uma série de 17 peças narrativas, no gênero curto, estruturadas

8. Idem, Diles que no me maten. In: Idem, *ibidem*, p.45.

9. Apud Antonio Cândido. Ficção e Confissão. In: Introdução e Caetés. 8.ed., São Paulo: Martins Editora, 1961, p.114.

com “desenho de compasso e esquadro”<sup>(10)</sup>. Rulfo retorna sempre a 03 (três) núcleos temáticos: **parricídio** (“Diles que no me maten!”, “La noche que lo dejaron solo”, “no oyes ladrar los perros?”, “Anacleto Morrones” e “La herencia de Matilde Arcangel”), **combates** (contos regidos pela ferocidade que incendia o texto e encadeia a visão do leitor, “La cuesta de las comadres”, “El Hombre” e “Talpa”), e **carência de linguagem** (onde os relatos se narram e paira um silêncio sem resposta, ou explicação, “Nos han dado la tierra”, “Es que somos muy pobres” e “Luvina”).

Seca, brutalidade, solidão e pobreza, que assinalam o território ficcionalizado por Ramos e Rulfo, não particularizam o interesse das obras de forma exclusiva. Essa matéria, que relata o vivido pelos personagens, ambienta-se num locus avesso e cruel, insistentemente simbolizado pela repetição obsessiva da paisagem externa e se fixa, como lugar-lembrança, que não pode ser esquecido. Trata-se de um espaço aberto, natural, prefigurado na geometria rígida do círculo (Vidas Secas) e da ferradura (El Llano)<sup>(11)</sup>.

A tensão entre ética e poética<sup>(12)</sup>, que percorre a literatura moderna, acrescenta-se, nas obras de Ramos e Rulfo, o modo de percepção da realidade. Nos relatos da caatinga e do llano, a realidade revela desintegração e ruptura, tomando muitas vezes caráter de pesadelo e absorvendo o sentido ilógico das relações entre as coisas e as pessoas.

Ao longo do romance e dos contos, com base numa referência absolutamente fática, desenvolve-se o desdobramento subversivo dessa mesma realidade. Máscaras, pesadelo e caricatura remetem ao grotesco, que comparece nos textos pela constatação de que algo deteriorado, subjaz. Nessas cenas, os protagonistas são regidos pela duplicação e estado alterado de consciência ou pela sugestão do “encoberto”.

Em Vidas Secas, no capítulo “Festa”, insinua-se a face avessa à realidade, ficcionalizada com detalhe -o fato de estar Fabiano na igreja- e a percepção subjetiva desse mesmo fato: resposta à tradição, desconfiança, carência de linguagem:

10. Alusão a verso de Cessário Verde de Obra Completa de Cessário Verde (org.) Joel Serrão. Lisboa: Portugalia Editora, 1964.

11. Descrição do autor. In: Juan Rulfo, videocipe produzido pela Universidad Autónoma de México, com voz e imagens (fotografias) do autor.

12. Cf. João Luiz Lafetá. De um projeto a outro. In: *Op. cit.*, p. 141-169.

*Supunha cumprir um dever, tentava aprumar-se. Mas a disposição esmorecia: o espinhaço vergava, naturalmente, os braços mexiam-se desengonçados(...) (...) Fazia-se carrancudo e evitava conversas. (...) Sabia que a roupa nova cortada e cosida por sinhá Terta, o colarinho, a gravata, as botinas e o chapéu de baeta o tornavam ridículo... Estava convencido de que todos os habitantes da cidade eram ruins. Mordeu os beijos. (...).*<sup>(13)</sup>

Mas é em “Cadeia” que o clima de sonambulismo melhor se manifesta: um delírio que mistura revolta e desejo de vingança. Vontades e aspirações se transfiguram em imagens, nos capítulos “O Soldado Amarelo” (um dos pontos de alta dramaticidade) e em “Baleia” personagem que toma características antropomórficas e sela a apreensão mágica da realidade pela família nordestina, que não encontra relação de causalidade entre os fenômenos através da evidência. O que vale dizer, com Antonio Cândido, que Graciliano Ramos sugere “um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas”<sup>(14)</sup>.

Contrastivamente, para melhor permitir a reversão do binômio mágico x ordinário, pode-se observar que o aludido plano de deslocamentos subjetivos associa-se à tradução da realidade pelos protagonistas, em contraponto com a extrema legibilidade dos registros do ecossistema nordestino, referenciados pelo autor.

No conto “Luvina”, Juan Rulfo alude a um tempo de aparência irreal. Pulverizam-se referentes de paisagem, acentuando-se a ótica subjetivizante. A própria vaguidade do narrar remete ao apagamento da voz do narrador, que na narrativa faz a escuta de um dos seus muitos personagens anônimos, sem nome e sem aparência. São mostras simbólicas da realidade do llano.

A lentidão interior dos personagens que falam/pensam, na vida da caatinga e do llano mexicano, correspondem fatos de extrema violência exterior. Pela repetição exaustiva da negatividade externa, compreende-se a verdade das máscaras que desfilam

13. Cf. Festa. In: Graciliano Ramos. *Op. cit.*, p.96-97.

14. Cf. Antonio Cândido. *Ficção e Confissão. Op. cit.*, p.114.

nos relatos: trabalho dos criadores conscientes de que é preciso “jogar com fatos verdadeiros e fictícios até saber se o fictício desvirtua a história, ou se é o contrário”.

Supõe-se pelo exposto, que, para Ramos e Rulfo, “VENCE A FICÇÃO PORQUE ELA É MAIS REAL”, pátria maior desses americanos relatores de memórias.<sup>(15)</sup>

**Heloísa Prata e Prazeres**  
Universidade Federal da Bahia

**A b**  
**e h**  
1 9 9 4

15. Cf. Entrevista com Juan Rulfo: A afinidade com a literatura brasileira. In: RIBEIRO, Leo Gilson. *O Continente Submerso: perfis e depoimentos de grandes escritores da “Nuestra” América*. São Paulo: Best Seller, 1988, p. 117-190.

## ANDRÉS BELLO: ESTILO E IDÉIAS

Claudia Impellizieri Luna Ferreira

As principais histórias da literatura hispano-americana sempre reservaram a Andrés Bello um espaço destacado entre os escritores neoclássicos. Ao lado de Heredia e de Olmedo, formaria a famosa “triade” neoclássica.

Esse venezuelano, nascido em 1781, ou seja, ainda sob a égide da Colônia, mesclou em sua formação a herança religiosa aos postulados da Ilustração, aportada na América Hispânica sob o signo da renovação.

Na maioria das obras, por muito tempo, seu nome esteve associado à polêmica de 1842, travada entre seus “discípulos” no Chile e os escritores de filiação romântica. Assim, Bello seria o baluarte do Neoclassicismo, em oposição à concepção romântica do grupo liderado por Sarmiento. Sem querer nos entrar nos méritos dos polemistas, chamamos, ao contrário, a atenção para a maneira como a questão era tratada, ou seja, as concepções que trazia implícitas em suas avaliações. Seriam elas duas, a nosso ver: a primeira, uma noção positivista da literatura, ou seja, a noção de que o estilo “novo” é sempre superior ou representa progresso em relação ao “antigo”; a segunda, a permanência de um substrato romântico que faz com que se encarasse esse movimento como opção libertária e progressivista, em nossas letras, em contraposição ao academicismo que sempre se associou à escola neoclássica, talvez por contaminação do beletismo de orientação parnasiana.

Felizmente, hoje a questão já é encarada de forma menos simplista, ultrapassando o maniqueísmo daquelas concepções.

Graças a isso, podemos caracterizar Bello como neoclássico sem que por isso devamos excluir a considerável parcela de traços românticos que havia em suas concepções e obras.

Na verdade, uma série de estudiosos vêm alertando para a necessidade de uma revisão em nossa historiografia literária, de modo a corrigir uma série de distorções. Por exemplo, é impossível não perceber que as classificações estilísticas na América Latina não acompanham de modo mecânico suas contemporâneas, ou melhor, antecessoras de forma assimétrica as manifestações culturais forâneas, quando não as transculturam de forma original.

Além disso, nos anos em que morou em Londres, Bello conviveu com as primeiras manifestações do Romantismo inglês. Maria Teresa Berruezo León, em seu livro *La Lucha de Hispano-América por su Independencia en Inglaterra*, referindo-se a Bello e a Juan García del Río (outro dos redatores da *Biblioteca Americana*), comenta que:

*Desde cedo, o ambiente ideológico inglês e a estadia no país propiciaram a abertura gradual desses dois homens, formados na cultura clássica e nos gostos neoclássicos para as novidades que apresentava o Romantismo.*<sup>1</sup>

A diferença central entre Bello e a geração dos proscritos argentinos estaria em que o venezuelano preferia a linhagem inglesa do movimento, já que, segundo a autora, esta “sustentava um equilíbrio entre o sentimento e a imaginação de estreita relação com o real”, que tanto se opunha ao “excessivo sentimentalismo” da versão francesa como à “excessiva importância ao imaginativo”, típica da corrente alemã. Na realidade, Bello preserva do Neoclassicismo basicamente a valorização do racional, o que gerará seu método científico, somado ao historicismo que a nova corrente própria. Já os portenhos, a famosa geração exilada no Chile por força da tirania de Rosas, haviam recebido a versão francesa do movimento, que se consolida na Argentina com o retorno triunfal, na década de trinta, de Esteban Echeverría, o célebre autor de *El matadero*. Paradoxalmente, estes últimos renegam o historicismo, em muitos casos, já que abominam tanto o passado colonial como rejeitam como seu o legado pré-colombiano. Uma das exceções será Juan María Gutiérrez, não por coincidência seguidor das idéias de Bello, praticamente um dos únicos autores a aceitar e incorporar a sua história da literatura o legado dos pré-colombianos, tratados por ele com respeito, ao contrário de outros historiadores literários, que os excluem, e da tendência geral portenha de denegrir o autóctone por influência de uma concepção liberal europeizante, que considerava que nossa história começava com a emancipação, estando o índio indissociavelmente ligado à barbárie.

Apesar de manter muitos traços neoclássicos, Bello será profundo influenciador do Romantismo, se considerarmos que suas três bandeiras básicas serão adotadas e

1. BERRUEZO LEÓN, M<sup>a</sup>. Teresa. *La Lucha de hispanoamérica por su Independencia en Inglaterra. 1800-1830*. Madrid, Cultura Hispánica, 1989. p. 382.

2. *Ibidem*, p. 382.

desenvolvidas pela maioria dos intelectuais do século XIX, em Nuestra América. Como se sabe, são elas: a exaltação da natureza, o americanismo e a preocupação com o ensino. Nesse sentido, caberia indagar o quão ilustrados não foram nossos românticos (no sentido de homens de luzes).

Ainda na adolescência, nosso autor privará do convívio de Alexandre Von Humboldt, em Caracas, e com ele, de certa forma, aprende duas coisas: a necessidade de observação direta dos fatos como método de conhecimento e a importância da natureza americana. Talvez essas excursões naturalísticas tenham lhe propiciado a capacidade de realizar suas “canções do exílio” com tanto vigor ... Refiro-me a “Alocución a la Poesía” e à “Ode a la Agricultura de la Zona Tórrida”. Note-se que, aliado à inspiração americanista, transferir a musa para estas plagas, está o pragmatismo típico do inglês - afinal, não se trata de contemplar uma natureza idílica; trata-se de mostrar o quão proveitosas podem ser estas terras. Ou seja, o olhar não é ingênuo. Poder-se-ia até insinuar a propaganda que faz ao europeu da viabilidade de investimento em nossas terras. O *topos* do paraíso agora muda de mãos - o “crioulo” ilustrado mostra ao mundo que esta natureza, pelo menos ela, continua tão fértil como quando os espanhóis a “descobriram”. Os males desta civilização foram outros, parece dizer, mas o otimismo, típico do século passado e da crença de que a independência política por si só traria o progresso, supera as mazelas aqui deixadas pelos séculos de atraso.

Os *topos* do paraíso permeará grande parte da poesia da época - a ela são associados valores de benção divina, virgindade, pureza, pujança, num rol que abarca escritores como Heredia e Mármol, passando por vários outros.

Esta poesia auxilia na formação de uma concepção de nação que une dois pólos: um passado edênico a um futuro promissor, utópico.

É importante não esquecermos que a concepção de literatura, na época, não compartilhava da divisão que começava a conformar-se na Europa - literatura e sociedade como dados dissociados. Aqui, toda a literatura do período estará engajada no processo de elaboração simbólica do novo território americano.

Como aponta Beatriz González, em “*La Historiografía Literaria del Liberalismo Hispanoamericano*”, a noção de literatura incluirá a idéia geral de “vida intelectual”, ou “cultura”. Além disso, “as questões literárias ou estéticas são vistas como assuntos da história”.<sup>3</sup>

A revalorização da natureza, que Bello prega, estará vinculada à revalorização do índio, como o homem natural, privado dos defeitos da civilização, como apregou Rousseau, na esteira de Montaigne, e que se espalhará aqui em toda uma abundante literatura indianista.

3. STEPHAN, Beatriz González. *La Historiografía Literaria del Liberalismo Hispanoamericano del Siglo XIX*. La Habana, Casa de las Américas, 1987. p. 123.

No entanto, essa revalorização, em Bello, está associada a seu método de conhecimento, o chamado “método narrativo”, ou “indutivo”, que se contrapõe à visão idealista de muitos contemporâneos. Para ele, é necessário partimos dos fatos de nossa realidade para elaborarmos nossos projetos de nação, ponto em que coincidirá tanto com o pensamento de outro “ilustrado -o mexicano Fray Servando Teresa de Mier- como com o modernista José Martí.

Se considerarmos que, dentro dos vários projetos que as elites geram na época, há dois principais -o conservador e o liberal-, vemos o quanto Bello se destaca desse paradigma. Enquanto os conservadores se aferravam muitas vezes aos valores do tradicionalismo hispânico, a maioria dos liberais considerava o anti-hispanismo como fundamental para que alcançássemos a contemporaneidade.

Bello, ao contrário, não se deixará tingir pelas cores do anti-hispanismo, percebendo-o como fenômeno superficial. Seu americanismo é mais profundo, é anti-colonialista, por essência. Ao mesmo tempo, seu método de estudo científico faz com que não renegue nenhum dado do passado e que não use óculos preconceituosos no estudo de nenhum deles.

Aliás, é engraçado ver como este neoclássico julga com imparcialidade, ao contrário de tantos outros, a herança de Homero, apontando com liberdade algumas das falhas que via naquela literatura, para ele típica de uma etapa infantil da humanidade. Por exemplo, diz ele, em seu *Compendio de Historia de la literatura*: “Ni la versificación ni el estilo de Homero son tan perfectos, como sus ciegos admiradores se imaginan”<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, não tem ilusões quanto à possibilidade de perfeição na arte. Por exemplo, dos seis últimos livros da *Iliada*, comenta que, apesar de belíssimos, “redundan, y desmienten la maravillosa unidad tan decantada por los panegiristas de Homero”<sup>5</sup>.

Como já vimos, além disso, a alcunha de neoclássico não significa a ausência de traços românticos. Bello fará uma grande série de poemas “imitativos”, ou melhor, “adaptativos”, a partir de modelos como Victor Hugo (“Oración por todos”), entre outros. Na verdade, poderíamos afirmar que ele adotou os valores das duas escolas, com o senso de equilíbrio típico de um clássico.

Outra de suas bandeiras, a preocupação com o ensino, será a mesma a povoar as mentes dos escritores durante o século. O próprio Sarmiento, ao tornar-se presidente da Argentina, na segunda metade do Oitocentos, buscará solucionar o problema, priorizando, no caso, as escolas normais. O modelo de Universidade que Bello cria no Chile se espalhará pela maioria dos países latino-americanos e seu padrão vigorará por muitas décadas.

4. BELLO, Andrés. *Compendio de Historia de la Literatura*. In: *Obras completas*. Caracas. Fundación Casa de Andrés Bello, 1956. 23v. p. 43.

5. *Ibidem*, p. 43.

Ao voltar para o Chile, Bello comanda uma reforma Universitária no país e permanece como Reitor até 1865, ano de sua morte. Hans-Albert Steger, em *As Universidades no desenvolvimento Social da América Latina*, afirma que Bello pensava “em dar à Universidade a tarefa de guia do sistema educacional nacional”, o que geraria, no Chile, “uma autêntica ‘Renaissance’ intelectual”<sup>6</sup>. Incentivaria, ao mesmo tempo, o sistema escolar primário. Afinal, ele sempre considerou a educação uma forma de mediação entre o governo e a sociedade.

É importante assinalar que, já na época, a educação era vista como forma de homogeneização da sociedade, sendo a escola a instituição básica a moldar as mentalidades, agora que a Igreja perdeu terreno na América independente.

Nesse sentido, a concepção da americanidade se torna determinante, pois que se trata de lidar com uma realidade social de diversidade em termos de raças e classes.

À “escola” caberia encetar a aculturação do índio, no caso em que se quisesse incorporar tal contingente à sociedade nacional.

Dentro do campo da formação das nações, Bello se destacará por seu americanismo, longamente mentado. Aliás, ele se torna um dos principais intelectuais do seu tempo exatamente por participar das três etapas básicas do período:

1º. Ainda na Caracas colonial, vê a irrupção do pensamento ilustrado como avanço em relação à velha escolástica;

2º. Na Inglaterra, além de se lançar a estudos profundos, em todos os campos do saber, participa como redator de grande parte dos artigos de dois dos periódicos mais importantes no incentivo e na divulgação das idéias pró-independentistas - *El Repertorio Americano* e *La Biblioteca Americana*;

3º. Finalmente, já de volta à América, agirá como intelectual orgânico, auxiliando na implementação de novas bases intelectuais.

Não se deve esquecer que coube a ele a redação do *Código Civil Chileno* e da *Gramática da Língua Castelhana*. Tal como a de Nebrija, que completou quinhentos anos, foi determinante em sua época. A primeira afirmaria o “nascimento” do idioma espanhol; a dele valorizaria sua modalidade “americana”, vista por ele como tão importante quanto a peninsular. Bello, nesse caso é passível de associação, em seu caráter precursor, com José de Alencar, no caso brasileiro.

O que podemos concluir da leitura dos ensaios de Bello e dos fatos relacionados a sua vida e atuação pública é que ele sempre percebeu que uma autêntica emancipação política seria indissociável de uma completa independência intelectual.

6. STEGER, Hans Alberto. *As Universidades no Desenvolvimento Social da América Latina*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970. p. 273.

Considerava que ao intelectual cabe uma atuação no campo social. Assim, é que nele o estudo estará sempre vinculado a uma prática posterior, ou concomitante, ou seja, seu conhecimento é práxis, estarão vinculados a um método científico que tenta absorver do europeu, como principal lição, a liberdade de pensar a partir de sua própria realidade.

O americanismo de Bello, portanto, deixará uma longa fila de herdeiros, todos eles preocupados e comprometidos com a autêntica emancipação americana.

Claudia Impellizieri Luna Ferreira

A b  
e h  
1 9 9 4

## DOIS LEITORES DA “GAUCHESCA”: J.L. BORGES e SIMÕES LOPES NETO

Tania Franco Carvalhal

É conhecida a existência de duas vertentes temáticas na obra de Jorge Luis Borges: a adesão a um patrimônio universal, herança cultural a que todos os sul-americanos teriam direito, e uma outra vertente, com base na cultura gauchesca, cujo modelo principal seria o *Martín Fierro*, obra de José Hernández, publicada em 1872. A primeira dessas orientações está explicitada, entre outros textos de Borges, no ensaio “O escritor argentino e a tradição”, incluindo no livro *Discusión* de 1932<sup>(1)</sup>. A segunda, manifesta em muitas passagens de sua obra, se concretiza, particularmente, nos estudos que o autor dedicou ao poema de José Hernández e nos contos “El Sur” e “El Fin”, ambos de *Ficciones* de 1944, nos quais Borges reescreve o final do *Martín Fierro*<sup>(2)</sup>.

Em “El Sur”, a dupla inclinação entre universal e particular se expressa na designação dada por Borges à personagem central do relato, Juan Dahlmann. Na junção desses dois nomes está consagrada a dupla genealogia: a origem européia (germânica) da personagem que, em seu prenome, leva a marca de raízes crioulas. Do antagonismo das duas linhagens (de um lado, descende de Johannes Dahlmann, imigrante e pastor da igreja evangélica; de outro, de Francisco Flores, herói de guerras platinas) resulta

1. BORGES, J.L. *Discusión*. In: *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

2. BORGES, J.L. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1968. Leia-se, ainda, em *Respiración Artificial*, de Ricardo PIGLIA (1980) a menção que a personagem Renzi faz a duas correntes na obra de Borges: uma, a de nacionalismo populista, “a tentativa de também integrar em sua obra a outra corrente, a linha antagonista ao europeísmo, que teria como base cultura gauchesca e como modelo *Martín Fierro*.” (São Paulo, Iluminuras, 1987, p. 121).

um personagem cindido, simultaneamente atraído por uma cultura livresca e por seu “outro lado”, o da paisagem de campo aberto, imagens da “estancia” e da “llanura”.

A divisão entre campo e cidade, como correlata à cisão do ser, presente neste conto de Borges, é o dado que abre o *Essai d'autobiographie* (1970) do autor, onde ele nos diz, ao falar de sua família e de sua infância: “Je ne saurais dire si mes premiers souvenirs remontent à la rive orientale ou à la rive occidentale du lent et boueux fleuve de la Plata, à Montevideo où nous passions de longues et paresseuses vacances dans la villa de mon oncle Francisco Haedo, ou à Buenos Aires, où je suis né, en plein centre de la ville, en 1899, rue Tucumán, entre Suipacha et Esmeralda, dans une petite maison sans prétention appartenant à mes grands-parents paternels”<sup>(3)</sup>. Portanto, a genealogia do próprio Borges assemelha-se à do personagem de “El Sur”: a mãe do autor, Leonor Acevedo de Borges, descendia de uma velha família argentina e uruguaia; seu pai era de ascendência inglesa. Essa dupla origem explicará o bilingüismo de Borges, que usava na vida familiar o inglês, língua também de suas primeiras leituras e igualmente explica que o autor considerasse “El Sur” como o mais autobiográfico de seus contos<sup>(4)</sup>.

Do conflito (ou tensão) entre as duas vertentes acabará sendo metáfora expressiva um motivo temático reiterado nos contos borgianos: o duelo. Com efeito, o duelo das armas ou uma de suas variantes, o “contrapunto”, desafio cantado dos improvisadores, põe os parceiros face à face, em confronto. Entendido deste modo, o duelo converte-se em situação exemplar onde a tensão se resolve pela vitória de um dos participantes. Não seria por acaso que essa circunstância reiteradamente comparece nos textos de Borges, como ao final de “El Sur”, sugerindo que um lado vence o outro ou que uma forma de ser predomina e recobre a outra. Joga-se ali, enfim e acima de tudo, a identidade. Mas observe-se ainda que o motivo do duelo enfatiza sempre elementos comuns - o culto da coragem, a honra, a provocação - estabelecendo uma espécie de ética, cuja definição mesma se encontra no seu ensaio sobre “La poesía gauchesca”. Ali, Borges escreve: “La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar ( El inglés

3. BORGES, J.L. Livre de Préfaces suivi de *Essai d'autobiographie*. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980.

4. BORGES, J.L. Prólogo de *Artificios* (1944). Buenos Aires, Emecé Editores, 1974. Em um posdata de 1956 a este prólogo, Borges nos diz que “Tres cuentos he agregado a la serie, “El Sur”, “La secta del Fénix”, “El Fin”. Fuera de un personaje - Recabarren - cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último: todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo.” Além disso, acrescenta: “De “El Sur”, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo.”

conoce la locución “kill his man”, cuya directa versión es “matar a su hombre”, descifrese “matar al hombre que tiene que matar todo hombre”<sup>(5)</sup>. Na sequência do texto, Borges conta uma passagem na qual um “orillero” lhe dissera, com gravidade: “Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio”. O homicídio, nesse contexto, parece justificar-se, amparado no conceito de “lavar a honra”, espécie de resposta a um ato anterior e que se espera que seja cumprido como destino a’ que não se pode fugir.

Não é outro o sentido do duelo de facas final de “El Sur” no qual Juan Dahmann arrisca a identidade dos demais (crioulos campesinos) com sua inesperada e estranha presença, assumindo o seu lado materno ao aderir à morte romântica de seu antepassado Flores. Não é outro também o significado primeiro de “El Fin”, que completa o **Martín Fierro**, e onde a morte da personagem em duelo é um ato de vingança justiceira. Portanto, o desfecho que não se lê (mas que se imagina) em “El Sur” se escreve em “El Fin”, enquanto complementação do texto de Hernández e, ao mesmo tempo, do conto anterior. Cumpre-se, no conto borgiano, o destino de Martín Fierro por força da reiteração de valores que o poema de Hernández havia fixado: a honra, a coragem, a resposta ao desafio, elementos que fazem parte da ética do “gaucho”. A morte os culmina e por essa mesma ética se explica. Matar um homem significaria cumprir um dever<sup>(6)</sup>.

### As leituras do **Martín Fierro** por J.L. Borges

Os estudos de J.L. Borges sobre o **Martín Fierro** têm, sobretudo, um significado essencial: o de situar o poema de Hernández como “texto fundador” da literatura argentina. Já havia dito L. Lugones (citado pelo próprio Borges), ser este “o livro nacional dos argentinos”. Mas a referência, em Lugones, enfatiza o lado épico do poema, sua natureza emblemática e permanente. Borges, além desses aspectos, acentua o fato de que o poema, por sua importância no conjunto dos textos similares, ilumina seus “precursores”. Com efeito, nas leituras do **Martín Fierro**, Borges desenvolve sua teoria sobre relações textuais que está concretizada no ensaio “Kafka y sus precurso-

5. BORGES, J.L. “La poesía gauchesca” In: *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 195.

6. Observe-se a repercussão dessa ética no conto de Sérgio FARACO “Noite de Matar um Homem”, inserido no livro de mesmo título (Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986).

res<sup>7</sup>). No texto sobre a poesia gauchesca, observa ele que “Lussich prefigura a Hernández, pero si Hernández no hubiera escrito el **Martín Fierro**, inspirado por él, la obra de Lussich sería del todo insignificante y apenas merecería una pasajera mención en las historias de la literatura uruguaya”<sup>8</sup>). Assim, segundo Borges (como a obra de Kafka no referido ensaio) a de Hernández “cria seus precursores”, quer dizer vão funcionar como o referencial substantivo, permite a construção de determinado conjunto (o da gauchesca), iluminando os textos que o antecederam e anunciaram e lhes dando novo sentido e possibilidades de novas leituras. É a leitura do **Martín Fierro** que orienta, pois, nossa leitura de Hidalgo, de Ascasubi, de Estanislao del Campo e de Antonio Lussich, ou seja, de uma linhagem da gauchesca que se firma com (e a partir) do poema de Hernández.

Como se vê, no ensaio, Borges estabelece a linhagem, alterando sua cronologia e situando o **Martín Fierro** como texto fundamental da poesia gauchesca mas, simultaneamente, dará consistência à posição inaugural que confere a Hernández quando decide prolongar em sua própria obra o poema. É o caso de “El Fin”. Compreende-se, então, que não se trata nesse conto apenas de completar o final do poema ou de reiterar no texto contemporâneo os valores de uma época, situando-os num universo permanente que agora pertence à ficção, onde a realidade ganha uma segunda vida e perenidade, mas, sobretudo, trata-se de identificar no texto de Hernández os componentes básicos que ao mesmo tempo configuram a gauchesca (pelas convenções ali firmadas) e tomam a epopeia como antecedente legítimo da narrativa moderna e o realismo como ingrediente indispensável ao fantástico.

Vejamos, primeiro, esse último aspecto.

No estudo sobre “La vuelta del **Martín Fierro**”, Borges analisa o final do poema, enfatizando a tonalidade moral dos versos conclusivos: “El hombre no mate al hombre / ni pelee por fantasía. Tiene en la desgracia mía / un espejo en que mirarse. / Saber el hombre guardarse / es la gran sabiduría.” Depois dessas moralidades, diz Borges, “resuelven separarse y cambiar de nombre para poder trabajar en paz. **(Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano)**”<sup>9</sup>). Sublinho os comentários feitos por Borges entre parênteses porque

7. BORGES, J.L. “Kafka y sus precursores” In: *Otras Inquisiciones*. Obras Completas. Buenos Aires. Emecé Editores, 1974, p. 710-12. Leia-se ao final do texto a exposição sintética da teoria: “En mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema “Fears and Scruples” de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura del poema, Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra “precursor” es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor “crea” a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” Aqui, Borges remete a T.S. Eliot cujas considerações em “A tradição e o talento individual” estariam na base da reflexão borgiana.

8. BORGES, J.L. *El ‘Martín Fierro’* “[con la colaboración de Margarita Guerrero]. Madrid. Alianza Editorial, 1983, p. 29.

9. BORGES, J.L. *Op. cit.* nota 8, p.81.

eles concentram a intenção, depois realizada, de acrescentar um final ao poema, justamente a situação que se escreve em “El Fin”.

Contudo, a intenção não se resume a uma complementação temática. Importa acentuar que por esta responde a densidade de atmosfera mantida no relato de Borges do mesmo modo que cabe ressaltar a transformação do poema em narrativa. Disto também se ocupa o autor nos estudos sobre a obra de Hernández que elaborou com a colaboração de Marguerita Guerrero, ao observar criticamente que “es razonable afirmar que el **Martín Fierro** es épico, sin que ello nos autorice a confundirlo con las epopeyas genuínas. Además, continua Borges, la palabra puede prestarnos otro servicio. El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir al **Martín Fierro** como una novela”<sup>10</sup>). Ora, como se percebe, Borges sob a forma narrativa, renunciando novamente “El Fin”. Além disso, acentuava no poema sua “índole realista”, considerando que para os leitores atuais o tema do **Martín Fierro** já é distanciado e, de alguma maneira, exótico, enquanto para os homens de mil oitocentos e tantos era o caso vulgar de um desertor. A familiaridade dos leitores com o tema, com o cenário e com as situações de época vividas pela personagem do poema fazem da obra um texto realista, onde, na verdade, em seu tempo, nada era exótico como hoje nos pode parecer. Esta índole realista não excluiu do texto de Hernández, entretanto, a evasão no imaginário e inclusive ao sobrenatural. Ao contrário, Borges sublinha esse aspecto ao dizer que “no hay libro perdurable que no incluya lo sobrenatural”. No **Martín Fierro**, como no **Quijote**, o elemento mágico, segundo Borges, está dado pela relação do autor com sua obra, pois, ao final da primeira parte, surge um cantor, que notoriamente simboliza a Hernández e que quebra a guitarra que acompanhou a história de Fierro, “para no volverme a tentar”. Todavia, se essas palavras indicam que não retomará o relato, leremos pouco depois, sua continuação, que instala a ambigüidade:

10. BORGES, J.L. *Op. cit.* nota 8, p.97. Também em “La poesía gauchesca”, ensaio publicado em *Discusión* (v. nota 5), Borges afirma: “En esta discusión de episodios me interesa menos la imposición de una determinada tesis que este convencimiento central: la índole novelística del *Martín Fierro*, hasta en los pormenores. Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el *Martín Fierro*: única definición que puede transmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha.”

“Y siguiendo el fiel del rumbo,  
se entraron en el desierto.  
No sé si los habrán muerto  
en alguna correría:  
pero espero que algún día  
sabré de ellos algo cierto.”

### As convenções da gauchesca na obra de Simões Lopes Neto

No primeiro dos estudos sobre o *Martín Fierro*, Borges observa que a Bartolomé Hidalgo cabe a descoberta da “entonação do gaúcho”. Quer dizer, Hidalgo foi o primeiro a dar voz, em *Diálogos patrióticos*, a dois gaúchos típicos. Mas é principalmente o comentário seguinte de Borges que nos possibilita a reflexão sobre as peculiaridades da poesia gauchesca e suas convenções. Diz o autor: “En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”<sup>11</sup>.

Essa observação, de caráter geral, pode servir a toda e qualquer situação narrativa: dar voz significa encontrar a definição de um personagem, colocá-lo vivo diante do leitor. No entanto, inserida no contexto do estudo sobre o *Martín Fierro*, onde ela surge, diz sobre a dificuldade especial que teriam os autores letrados em criar, dando a correta voz, a personagens rurais, pertencentes a um universo que não aquele de que fazem parte os criadores. Na verdade, a literatura gauchesca não é feita por “gaúchos”, como o nome poderia sugerir. Ao contrário, tem uma origem culta, é literatura de letrados, pertencentes às cidades e não ao campo. Daí a distinção muitas vezes estabelecida entre a voz do narrador (culto e erudito) e a dos personagens (inculto e popular). Antonio Cândido analisou brilhantemente essa questão ao estudar a função da literatura na formação do homem<sup>12</sup>, valendo-se do exemplo do autor sul-rio-grandense, Simões Lopes Neto (1865-1916), para comprovar como o autor letrado resolve as contradições sociais entre ele e seus personagens quando cria um narrador pertencente ao mesmo universo e à mesma classe social dessas personagens. Assim, ao criar Blau Nunes, o vaqueano, genuíno tipo crioulo rio-grandense para ser o contador

11. BORGES, L.J. *Op. cit.* nota 8, p. 1812.

12. O citado artigo de Antonio Cândido foi publicado na Revista *Ciência e Cultura*, 24<sup>º</sup>, setembro de 1972, com o título de “A literatura e a formação do homem”.

dos contos gauchescos, Simões Lopes Neto solucionara o impasse, tão freqüente na obra de outros regionalistas (como Coelho Neto, por exemplo) elidindo a distância entre o narrador e suas personagens e permitindo ao leitor uma entrada direta nos relatos, sem mediações eruditas, passando a ouvi-los como se fossem contados naquele momento, com todo o sabor da oralidade. Os contos, como “casos”, se sucedem assim à vista dos leitores que os recebem na voz/entonação do velho Blau, ele mesmo definido por seu discurso.

Antonio Cândido ilumina nesse ensaio nossa compreensão da obra simoneana e, também, dos recursos narrativos postos à disposição de um autor letrado quando se trata de narrar algo distanciado dele. Mas aqui se quer acentuar que a descoberta desse recurso por Simões Lopes Neto deve-se a seu conhecimento da literatura gauchesca platina. Convém não esquecer que Simões Lopes era versado nas coisas do Sul, em lendas e costumes e no cancionário rio-grandense. É dele o *Cancioneiro Guasca* (1910), obra pioneira na coleta de documentação regionalista. Apesar de não seguir critérios exigentes na seleção do material encontrado (e daí julgar muito rico esse cancionário), Simões Lopes Neto valeu-se do que tinha à mão, Almanques, *Anuário da Província do Rio Grande do Sul*, de Graciano A. de Azambuja, e de matéria colhida em vários escritores, tendo o cuidado de consultar a tradição oral que ele soube, como dirá Augusto Meyer, na introdução a seu *Cancioneiro Gaúcho*, “como talvez ninguém no Brasil, transformar num admirável instrumento de estilo”<sup>13</sup>. Simões Lopes não se furtou a dar sua definição de “popular”, dizendo entender o termo como classificatório das “poesias estimadas e repetidas por pessoas do povo”. Ora, se o autor dedicou-se com tanto afincamento e disposição ao garimpo do cancionário guasca rio-grandense, no qual existem elementos oriundos das zonas de contato fronteiriço, é certo que conheceria o *Martín Fierro* e seus “predecessores”. Fácil supor também que Simões Lopes dominasse as convenções da gauchesca e identificasse, entre elas, o recurso do cantador/narrador que introduz o personagem dando-lhe voz, uma voz não distinta daquela do cantador/narrador, também ele criação do autor. Já no *Martín Fierro* não havia distância entre quem apresenta e a personagem que passa a contar: a homologia dos discursos assegurava a identidade de quem fala e garantia a credibilidade do leitor no que passaria a ouvir.

A poesia gauchesca, de origem culta mas genuinamente popular, pressupõe, pois, um cantor gaúcho que maneja deliberadamente a linguagem oral, distinta da fala urbana. É de crer que Simões Lopes Neto o soubesse. Além disso, sua noção de popular, como se viu, pressupunha como essencial ao êxito da recepção o conhecimento, a estima e a memorização fácil por parte do povo daquilo que ouvia. Não seria o *Martín*

13. MEYER, Augusto. *Cancioneiro Gaúcho*. Porto Alegre, Ed. Globo (Col. Província, v.2) 1952.

Fierro o exemplo mais feliz dessa exitosa recepção? Como no poema, portanto, julga-se que Simões Lopes almejava dar permanência a seus textos na memória dos leitores e que, como “casos” que eram, fossem recontados continuamente.

Por outro lado, o Blau contador de casos ganha, na rápida apresentação do autor, as virtudes que se reconhece na tábua de valores dos gaúchos: leal e ingênuo, corajoso, precavido, perpicaz, sóbrio e infatigável. E com os traços que o fizeram benquisto, ao viajar por vários lugares ganhando experiência na vida, Blau, no “pelo-a-pelo” com os homens, colhe recordações. São essas que o autor conclama o “patrício” a ouvir, esperando, por sua divulgação a partir desse primeiro diálogo quase ao pé do ouvido, que alcance despertar “na raça que se está formando” aqueles sentimentos que na mesma introdução Simões Lopes enumera: aquilate, ame, glorifique os lugares e os homens dos nossos tempos heróicos, pela integração da Pátria comum, agora abençoada na paz”.

O texto simoniano manifesta, pois, intenção próxima à do poema épico de Hernández, que desejou fixar um tipo de homem que às futuras gerações não quererão esquecer”. Daí detectamos nos contos de Simões a intencionalidade épica, com a permanência dos valores que ali são exaltados. Com esse intuito convive o elemento poético, também presente na literatura gauchesca como o notou Miguel de Unamuno: En el *Martín Fierro* se compenetran y como se funden íntimamente el elemento épico y el lírico <sup>(14)</sup>.

Com efeito, Simões Lopes estiliza os contos e lendas do Sul, preservando esses dois componentes: o dos valores a serem resguardados e o da sensibilidade lírica que descreve o local não só realística mas também poeticamente. Daí as belas recriações do cenário rural, como em “Trezentas Onças”: “A estrada estendia-se deserta: à esquerda os campos desdobravam-se a perder de vista, serenos, verdes, clareados pela luz macia do sol morrente, manchados de pontas de gado que iam se arrolhando nos parados da noite; à direita, o sol, muito baixo, vermelho-dourado, entrando em massa de nuvens de beiradas luminosas. (...) Foi caindo uma aragem fresca; e um silêncio grande, em tudo”. Trata-se de viajar “pela geografia da pátria”, na expressão de J.L. Borges, e descrevê-la líricamente como algumas vezes em rápidos fragmentos e alusões também o escritor argentino o faz.

A associação entre lírico e épico é, pois, uma outra convenção da gauchesca que sobrevive na obra simoniana, onde se podem identificar mecanismos de apropriação criativa de elementos pertencentes à linhagem martin-fierriista. Uma linhagem de letrados que, apesar de usarem o mesmo metro e as mesmas formas estróficas, se distingue

14. Unamuno, citado por Borges, *Op. cit.* nota 8, p.91.

da poesia popular do cancionero e dos improvisadores, onde não há lugar para metáforas como as encontradas em Hernández ou Simões Lopes Neto. Deliberadamente rústica e autêntica (como observou Borges), distingue-se da produção dos “payadores de la campaña” que “no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trajes rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne” <sup>(15)</sup>.

A estilização literária, portanto, teria sido um recurso intencional de assegurar às raízes sua permanente evocação na memória dos leitores cultos e, para fazê-lo de forma a evitar “a situação de dualidade”, como afirmou Antonio Cândido, para que não haja “diferença de cultura entre quem narra e quem é objeto da narrativa”, construiu Simões Lopes Neto uma voz gaúcha estilizada, a do narrador Blau Nunes, na melhor tradição do *Martín Fierro*, onde o cantador também não se distingue da fala do personagem.

Se Simões Lopes Neto criou um narrador / mediador entre as personagens e o público leitor para, através dele, dar uma dimensão estético-literária às suas narrativas, na melhor tradição da gauchesca, Borges encaminhou de outra forma o entendimento do problema de que “o fundamento literário da cultura gauchesca é a transcrição da voz, da fala popular”, tal como explicitou ao estudar o *Martín Fierro*.

Definiu a solução borgiana Ricardo Piglia, em *Respiración Artificial* ao dizer que Borges não fez “gauchismo em língua culta, como Güiraldes.” Para ele (ou melhor, para seu personagem Renzi) “o que Borges faz é escrever o primeiro texto da literatura argentina posterior a *Martín Fierro* escrito por um narrador que usa as flexões, os ritmos, os léxicos da língua oral: escreve “Homem da esquina rosada” <sup>(16)</sup>.

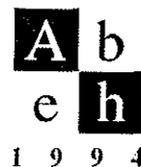
A explicação de Piglia, além de plausível, enfatiza a questão em exame, que é a retomada, nas literaturas sul rio-grandense e argentina, de convenções literárias que o texto de Hernández, fulcrado no específico mas atingindo o geral, concretizou, permitindo-nos, a partir dele, ler outros autores com traços de mesma linhagem. Do mesmo modo, e em sentido inverso, lemos Hernández a partir de Borges e de Simões Lopes Neto.

15. BORGES, J.L. *Op. cit.* 8, p. 16. Borges esclarece o leitor, referindo aos últimos cantos do *Martín Fierro* nos quais é apresentada “una payada en una pulperia y los payadores olvidan el pobre mundo pastoril que los rodea y abordan con inocencia o temeridad, el canto de la noche, el canto del mar, el peso y la medida”. É completa: “Es como si el mayor de los poetas gauchescos hubiera querido mostrarnos la diferencia que separa su trabajo deliberado de las irresponsables improvisaciones de los payadores.”

16. PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.* nota 2, p. 121.

Nesse conjunto, a "gauchesca" ganha, por vias diversas, nos casos de Simões Lopes Neto e nos contos de Jorge Luis Borges, uma "outra vida" convincente, que não se perde no efêmero da oralidade mas permanece na sobrevivência dos textos.

**Tania Franco Carvalhal**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



## LAZARILLO DE NUEVO CASTIGADO

**Mario M. González**

Al cumplirse los 440 años de las tres primeras ediciones hoy conocidas del Lazarillo de Tormes, es posible constatar que la primera novela moderna sigue siendo víctima de la censura. Como sabemos, la orden del Gran Inquisidor Valdés que, en Valladolid, en 1559, mandó incluir la novelita anónima en su *Catalogus librorum qui prohibentur* motivó que, a partir de 1573, el Lazarillo pasase a ser reeditado en una versión conocida como Lazarillo castigado. En ella, se suprimían los tratados IV y V, así como una serie de frases sueltas. Cabe mencionar que, cuando la novelita fuese traducida por primera vez al portugués, por Antonio de Faria Barreiros, en 1786, la traducción se atendería a esa versión. Felizmente, no sería así en las traducciones siguientes, que respetarían el texto original. Así sucede con la de París, de 1838, por G. F. Grandmaison y Bruno, hecha a partir del francés y que reúne en un único texto el Lazarillo anónimo de 1554 - que concluye ahora con el primer capítulo de la continuación anónima de 1555 - y la Segunda Parte de Juan de Luna, publicada en 1620; después vendrían la primera traducción brasileña del Lazarillo (Rio de Janeiro, 1939) - que, en verdad, es una recreación libre de Antônio Lages - y otras dos portuguesas: la de Lisboa, 1971, por Ricardo Alberty, y la de Barcelos, 1977, por Arsênio Mota, ésta última junto con la continuación de Juan de Luna. Las últimas traducciones publicadas que conocemos son la de Stella Leonardos (Rio de Janeiro, 1984), y la del Prof. Pedro Cancio da Silva, docente de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (São Paulo, 1992).

Sin embargo, el gesto censor se viene repitiendo en Brasil, en un texto que usurpa el título de la novelita española para vender lo que es la negación de la pers-

pectiva crítica del original. Se trata de Lazarillo de Tormes, cuyo "texto em português de Marques Rebelo" (según reza la portada) es publicado desde 1972 por la Editora Tecnoprint en su colección Ediouro. Lamentablemente, los estudiantes brasileños que se interesan por el Lazarillo ignoran muchas veces la enorme distancia que separa el texto de Marques Rebelo del original y, así, lo leen como si se tratase de una auténtica traducción. Más aún por el hecho de que la editorial advierte, a la vuelta de la portada, con el adverbio en negritas: "As nossas edições reproduzem integralmente os textos originais". El original, según se dice en la misma página es "El Lazarillo de Tormes" (sic). De ese modo, llega a ocurrir en las universidades brasileñas que los alumnos analizan ese texto apócrifo como si se tratase del original, hasta descubrir el engaño de que son víctimas.

El texto de la Ediouro es, en verdad, invención libre de Marques Rebelo. Se supone que el mismo escritor sea el autor de la «Introdução» a la novela, cuyo texto es presentado, según se dice

*"devidamente adaptado, o que foi feito com o cuidado de não prejudicar seu interesse, ao expurgá-lo de episódios e expressões impróprios ao público a que destinado." (6)<sup>1</sup>*

Es ese el único lugar en que se mencionan alteraciones del texto original (contradiendo lo anterior). No se advierte en la portada, como correspondería, que se trata de una recreación libre. Así, la expresión "texto em português de Marques Rebelo" es ambigua y lleva a entender que se trata de una auténtica traducción.

Pero no es solamente la usurpación del título de la novelita anónima lo que incomoda - como mínimo - a cuantos nos dedicamos al estudio y a la enseñanza de la lengua y la literatura española. Lo más grave es el sentido en que se altera el original y que queda explícito en la cita antes mencionada. Porque expurgar el Lazarillo de episodios o expresiones fue lo que hizo el censor de 1573, amparado por la Inquisición. Parece que los jóvenes brasileños, según entienden los editores y/o el adaptador, no deben tener acceso a la denuncia de la hipocresía presente en un segmento de la sociedad española del siglo XVI, que, casualmente, tal vez se parezca mucho a la que vemos campar en nuestro país y en nuestros días. Queda claro que, por detrás de esa actitud, se pretende evitar que el estudiante se aproxime a la Historia, ya que, como se

<sup>1</sup> En adelante indicaremos, entre paréntesis, tan solo el número de la página correspondiente a la edición mencionada.

sabe, el Lazarillo reproduce cuadros muy cercanos a la realidad histórica española de ese siglo. Más aún, el texto original es una fuerte denuncia del sistema que engendraba esa realidad. Pero el adaptador comienza por falsificar explícitamente la Historia, ya en la mencionada "Introdução". En ella se explica que la «paradoxal situação de pobreza que Lazarillo de Tormes (sic) encontrou ao longo do seu caminho» se debía a que

*"as guerras em que estava empenhada a Espanha e o espírito aventureiro do povo, que se lançava aos mares, atraído pelas recompensas com que o rei acenava ou pela exploração das terras virgens do Novo Mundo, ceifaram muitas vidas jovens, provocando a miséria do solo pátrio, carente de braços para cultivar os campos" (7)*

Nos parece que las muertes de jóvenes españoles en las guerras (calculadas, por ejemplo, por Antonio Domínguez Ortiz, en 288 mil entre 1635 e 1659<sup>2</sup>) y la emigración a América (aproximadamente de 4 a 5 mil hombres por año, según el mismo autor<sup>3</sup>) contribuyeron a la caída del crecimiento demográfico español a partir de la segunda mitad del siglo XVI<sup>4</sup>, o sea, después de publicado el Lazarillo. Sin embargo, no son ellas la causa fundamental de la decadencia española, cuyo inicio podría situarse a partir de 1575. Ese proceso tiene causas mucho más complejas, entre las que se pueden incluir desde el cierre ideológico del sistema - que provoca las expulsiones de los judíos<sup>5</sup> y de los moriscos<sup>6</sup>, todos ellos, sí, fundamentales para el desarrollo - hasta el desastroso trato de los asuntos económicos y la incapacidad o el desinterés de los descendientes de Felipe II en la gestión de los asuntos del estado, entregados a los corruptos favoritos de turno. El Lazarillo ya apuntaba, sin duda, hacia alguna de esas causas de la futura decadencia, al vincular a un corrompido Lázaro de Tormes al Imperio como funcionario de éste, al final de la historia. Esta denuncia, precisamente, es cortada por el adaptador que, así, prefiere vender a los jóvenes su propia teoría.

2. cf.: DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: *La sociedad española en el S. XVII*. Madrid, CSIC, 1963, vol. I, p. 90.

3. Idem, *ibidem*.

4. Véase: NADAL, Jordi *La población española (Siglos XVI a XX)*. Ariel, 1984.

5. Entre 150 e 200 mil, de acuerdo con Antonio Domínguez Ortiz en *El antiguo régimen: los Reyes católicos y los Austrias*. Madrid, Alianza, 1973.

6. Entre 270 mil (según Jordi Nadal) y 500 mil (según Vicens Vives en su *Historia social y económica de América y España*, vol. III), además de los 50 o 60 mil que habrían muerto en la rebelión de las Alpujarras, entre 1568 e 1570, de acuerdo con Jordi Nadal.

Según ésta, Lázaro termina por ser un

*"exemplo de perseverança e de coragem contra a adversidade, pois, abandonado muito pequeno a amos tão miseráveis, soube lutar valentemente pela vida, sem jamais perder a esperança ou afastar-se do bom caminho."* (122).

En eso transforma el adaptador lo que, para la crítica, bien puede ser leído como "la historia de una corrupción"<sup>7</sup>. Nada más lógico, sin embargo, pues él cierra la mencionada "Introdução" diciendo que, con su versión de la historia de Lázaro de Tormes, pretende "deleitar e instruir o nosso público jovem". No es casualidad que "deleitar e instruir" hayan sido también los verbos con que Lope de Vega (gran dramaturgo español, pero también familiar de la Inquisición) definió los propósitos de su teatro que, como se sabe, en buena parte exalta el sistema que el Lazarillo denunció mientras se lo permitió la censura.

Es interesante, sin embargo, que mostremos en detalle los meandros por los que el adaptador deforma la historia de Lázaro, a fin de que se perciba mejor hasta qué punto llega su espíritu censor.

El adaptador comienza por eliminar la primera persona como foco narrativo. No se trata solamente de que, con ello, eche abajo una de las características de la novela picaresca que el **Lazarillo** inauguraba. Porque el adaptador no se limita a suprimir uno de los rasgos más originales de la novelita anónima. En ésta, gracias a la narración en primera persona, el lector puede percibir de qué manera, poco a poco al comienzo y violentamente hacia el final, el narrador se pierde de vista a sí mismo como personaje, precisamente porque no quiere verse. No se quiere ver porque se ha transformado en uno más de esos corruptos con que había tropezado a lo largo de su vida y a los que venía condenando con tanta vehemencia.

De esta forma, el adaptador nos pone ante un narrador omnisciente, de tercera persona, que narra la historia de Lázaro. La eliminación del narrador de primera persona lleva a la eliminación de uno de los más importantes segmentos del libro, el llamado "Prólogo", texto clave para la comprensión de la novelita. El adaptador parecería eliminar lo que cree dispensable. ¿O no será que, de ese modo, pretende eliminar junto con el "Prólogo" la mención inicial al "caso" que motiva la narración, esto es, al

7. BLANCO AGUINAGA, Carlos et alii: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid, Castalia, 1978, vol. I, p. 235.

sospechoso casamiento de Lázaro con la manceba del Arcipreste de San Salvador, caso que el adaptador transformaría en modelo de unión cristiana? Por otro lado, el "Prólogo" del original hace explícito que el libro es ambiguo y que, de esa manera, el lector que profundice en la lectura podrá encontrar algo más que un superficial placer. Ese "algo más" es lo que el adaptador escamotea a lo largo de todo su texto.

El adaptador no tiene escrúpulos en su eliminación de la fuerte denuncia social contenida en el **Lazarillo**. Así, la poco ejemplar familia de Lázaro resulta radicalmente transformada. Se eliminan por completo las ambigüedades e ironías del narrador del original. El padre de Lázaro, molinero ladrón, sufre la relativización de sus hurtos y llega a un arrepentimiento final que no existe en el original. Su oscura muerte se transforma en la de un héroe. Después de eso, las visitas del moreno Zaide a la madre de Lázaro son transformadas en un casamiento con todas las de la ley. Pero esto no sin dejar claro que casarse con un negro pobre fue la última opción que la madre de Lázaro tuvo que aceptar, a falta de mejores pretendientes, cosa que no existe en el original. Y los robos de Zaide, destinados a mantener a la madre de Lázaro y a sus hijos, son reducidos tan sólo a una acusación que lo obliga a dejar la ciudad.

No es así casual que algunas de las frases que en esas primeras páginas del original resultan claves para la interpretación del texto hayan sido eliminadas por el adaptador. Así sucede con aquella que dice:

*"No nos maravillemos de un clérigo ni de un fraile porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto."* (32)<sup>8</sup>.

La frase, como se sabe, demuestra hasta qué punto el narrador (que, en el original, es Lázaro adulto) no quiere verse a sí mismo, ya que él es mantenido por un miembro de la Iglesia, con el cual comparte a su mujer (esto, tan sólo en el original).

Lo mismo sucede con la decisión de la madre de Lázaro de "arrimarse a los buenos por ser uno de ellos" (32), al quedar viuda. Con esa frase, Lázaro define, sin querer, también su propia actitud final, cuando se ampara en la protección de los más poderosos que él a cambio de su dignidad personal.

Inmediatamente, se inicia la serie de amos a los que Lázaro sirve antes de llegar

8. citaremos el Lazarillo de Torres según el texto en español definido por Milagros Rodríguez Cáceres para la edición bilingüe realizada por la editorial Scritta y la Consejería de Educación de la Embajada de España, en Brasil, São Paulo, 1992, cuya traducción al portugués es de autoría de Pedro Cancio da Silva. En adelante, nos limitaremos a indicar el número de la página entre paréntesis.

a pregonero y casarse. No siempre el adaptador respeta el original, ni siquiera con relación al oficio de cada uno de ellos. De esa manera, conserva el ciego, el clérigo de Maqueda y el escudero, aunque, con relación al segundo haya agregados a la figura original. En cambio, el adaptador amplía y deforma el episodio del fraile de las Mercedes, brevísimo y ambiguo en el original. Pero lo peor aún está por verse: en su obsesión por esconder la Historia, el adaptador sustituye al corrupto buldero por un impostor que se hace pasar por médico. Después de esto, es insignificante que transforme el poco relevante maestro de pintar panderos en un "pintor de paredes". El adaptador conserva el amo siguiente, el capellán, sin grandes alteraciones, a no ser las deformantes intromisiones del narrador, y amplía y modifica el alguacil.

Pero hace falta volver al comienzo de la serie de amos para examinar en detalle el sentido de las alteraciones cometidas por el adaptador. Define al ciego, a priori, como un "perfeito velhaco" (15), "perfeito vigarista" (18) y como un "homem cruel, avarento, insensível e egoísta" (19). Como se sabe, ninguna de esas expresiones consta en el original. La incongruencia del adaptador residirá en el hecho de que es ese pozo de maldad quien educa a Lázaro; sin embargo, éste, en la adaptación, es siempre un modelo de virtudes. Claro está que el adaptador tiene el cuidado de no reproducir la famosa frase en que Lázaro explicita su noción de virtud cuando, en el original dice:

*"Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio."* (36)

El adaptador, así como elimina frases-clave de la obra, elimina también episodios, quizás por no saber cómo adaptarlos, como en el caso de las monedas de menor valor que Lázaro guarda en la boca para reemplazar con ellas las que el ciego recibe, que son más valiosas (36-38), aunque después se vea forzado a aludir al caso, en la página 50 de su texto.

De la misma forma, el adaptador se entromete a lo largo de todo el libro, creando diálogos y consideraciones inexistentes en el original y que tornan su texto mucho menos ágil y considerablemente sensiblero.

Entre las aventuras que el adaptador elimina se encuentra nada menos que la última con el ciego, aquella en que Lázaro se venga duramente de su amo haciendo que salte contra un pilar de piedra al pretender atravesar un arroyo. Claro está que la venganza no es actitud que convenga a la imagen de Lázaro que el adaptador quiere vender. De esta manera, no sólo deforma el personaje, sino que elimina un dato fundamental para entender la total ausencia de sentimientos en el protagonista en el final de

la obra. El adaptador inventa un Lázaro que, simplemente, huye del ciego. Peor aún: de modo inverosímil, huye a caballo, sin que sepamos donde obtuvo (ni cómo perdió después) el animal, cuya posesión no cabría dentro de la miseria que lo caracteriza.

El adaptador conserva, en líneas generales, el clérigo de Maqueda, segundo amo de Lázaro. Pero, mediante su acostumbrada intromisión, el narrador advierte que la avaricia de aquél era «absolutamente incompatible con um ministro de Deus» (34). Por el mismo deseo de salvaguardar la Iglesia como institución, el adaptador omite otra frase-clave: en el original, refiriéndose al clérigo, dice Lázaro:

*"No digo más, sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste; no sé si de su cosecha era o lo había anexado con el hábito de clerecia."* (50).

Lázaro, en la adaptación, sigue siendo un buen niño, capaz de resistir a la tentación de robar las monedas del ofertorio. En el original no lo hace, simplemente porque no consigue escapar a la vigilancia del clérigo (50-52). Del mismo modo, el adaptador inventa que "a Lázaro não passava despercebida a quebra dos princípios religiosos do cura" (37) y, para ser coherente, omite que Lázaro rezaba para que alguien muriese y, de esa manera, poder comer en el velorio.

Por último, otra supresión que mutila el texto gravemente es la casi total eliminación del uso paródico del vocabulario religioso a lo largo del capítulo, uso que es fundamental, según un respetable crítico<sup>9</sup>, para la definición del sentido de la totalidad de la novelita.

El capítulo en que Lázaro es criado de un escudero en Toledo es, tal vez, el menos destrozado por el adaptador. Sin embargo, además de la púdica transformación de las prostitutas en "mocinhas de gentil figura" (68), hace de Lázaro un niño capaz de dar lecciones de ética a su amo, enunciándole modernas nociones de "honra" que no están en el original (86). Además, basándose en la capacidad de Lázaro de sentir pena por el escudero (única manifestación de sensibilidad de que él es capaz en el original), el narrador-adaptador lanza la opinión poco sustentable de que "não resta dúvida de que Lázaro era um menino de bons sentimentos" (77).

En la adaptación disfrazada de traducción, Lázaro es abandonado por el escudero, quien huye para no pagar una deuda, de la misma manera que en el original.

9. Véase: GOMÉZ-MORIANA, Antonio: "La subversión del discurso ritual. Una lectura del Lazarillo de Tormes". *Imprévue*, 1980, 1, p. 63-89, y "La subversión del discurso ritual - II". *Imprévue*, 1980, 2, p. 37-67.

Pero las escenas finales se transforman en una comedia muy alejada de la calidad literaria de éste último.

El fraile de las Mercedes, el amo siguiente de Lázaro, ocupa, en el original, unas siete líneas. Sin embargo, es sabido que ellas contienen una enorme ambigüedad, gracias al posible sentido metafórico de sus frases. El adaptador no sabe esto (o prefiere no saberlo) y, de esta manera, toma el texto en su sentido denotativo. Y, a lo largo de tres páginas (97-100), atribuye al fraile virtudes de que éste carece en el original, haciendo de él simplemente un gran andariego. Esto lleva a que Lázaro rompa zapatos hasta confesar que él - un adolescente (!) - es incapaz de seguir el ritmo de las andanzas del fraile y decide dejarlo. El sospechoso sentido de las expresiones del original: "gran enemigo del coro y de comer en convento", "amicísimo de negocios seculares y visitar", "rompía él más zapatos que todo el convento", "me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida" (88) se le escapa al adaptador, quien las toma al pie de la letra y las amplía. Quizás para evitar que alguien pueda leer en ellas la metáfora de la iniciación sexual de Lázaro.

Con relación al amo siguiente, el buldero, el adaptador coincide casi por completo con el censor inquisitorial de 1573. No es tolerable, para él, que se sepa que, en la España del siglo XVI, estaba en auge el comercio de los valores espirituales mediante la lucrativa venta de bulas papales que garantizaban la exención de las penas del Purgatorio a los que contribuyesen con la Iglesia mediante su compra. De esta manera, el buldero desaparece en la adaptación y da paso a un charlatán que se hace pasar por médico. De esta forma, los adolescentes brasileños estarán a salvo de la mala influencia del autor del Lazarillo. Dichos adolescentes podrán comprender que Lázaro se aleje del charlatán, porque, según se dice, "não desejava ser cúmplice de uma industria lucrativa mas que no final das contas constituía um pecado mortal". El adaptador incorpora, así, no sólo aventuras por él inventadas, sino también valores ajenos al texto original.

La culminación de tanto engaño (no de Lázaro, sino del adaptador) tiene lugar en el capítulo final. Dicho capítulo es fundamental, en el original, para que el lector descubra la enorme mentira de la narración de Lázaro y, de esa manera, deje de colocarse ante un documento (que es lo que el texto original finge ser) y se instale como lector de una novela moderna, al descubrir que Lázaro no quiere verse a sí mismo <sup>10</sup>

10. Véase: RICO, Francisco: "Lázaro de Tormes y el lugar de la novela" in *Problemas del Lazarillo*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 153-180.

Pero el adaptador no tolera que el Lazarillo siga siendo una obra maestra: lo destruye por completo al destruir la ambigüedad del protagonista, cuya última acción, la de narrarse, ya le había quitado al interponerse como narrador.

El capítulo final de la adaptación es una colección de deformaciones del texto original. El adaptador omite la actitud de Lázaro (fundamental para la comprensión de la novelita) por la que él rechaza el trabajo después de haber alcanzado la apariencia de un "hombre de bien", al obtener cómo disfrazarse de acuerdo con ese modelo. Por eso, la famosa frase del original: "Desque me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo que se tomase su asno, que no quería más seguir aquel oficio" (100) desaparece en la adaptación. Lázaro, en lugar de un corrupto semejante a sus antiguos amos, es, al final, para el adaptador, un ser más virtuoso aún, capaz de renunciar a ser ayudante de alguacil, no por miedo, como en el original, sino por descubrir que éste pertenece a un sistema corrupto.

De esa manera, Lázaro termina por ser no un marido que consiente la infidelidad de su mujer a cambio de unos pocos regalos, como en el original, sino un feliz consorte de "uma boa esposa, dedicada e trabalhadora" (120), que se presenta (en lenguaje tan sensiblero que nos negamos a reproducir íntegramente por segunda vez) como "exemplo de perseverança e de coragem contra a adversidade" (122).

Es evidente que el adaptador no pretendió ni traducir ni adaptar el Lazarillo. Simplemente lo censuró, con el mismo espíritu de la Inquisición. Mutiló el libro tanto o más que el censor de 1573. Y ni siquiera tuvo la honestidad de advertir claramente a los lectores de que había escrito un nuevo Lazarillo castigado.

Más aún, el adaptador parecería no haberse percatado de que, con tales alteraciones, su Lazarillo castigado deja de poder ser leído como una novela picaresca. En este género es impensable un protagonista modelo de conducta y heroico, como el que él acaba por proponer. Su Lázaro no es pícaro, sino, cuando mucho, astuto, y esto a veces. Pero la editorial habla de "romance picaresco" en la portada. Lo que resulta un engaño más, y no de Lázaro precisamente.

**Mario M. González**  
Universidade de São Paulo

## LA DIALÉCTICA DE LA MORAL EN LAS DIVINAS PALABRAS (DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN)

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

El propósito de este ensayo es reconstruir la clave interpretativa de *Divinas Palabras*, de Valle-Inclán, a partir de algunos elementos ofrecidos por la lectura de *Dialéctica do Esclarecimento*, de Theodor Adorno y Max Horkheimer<sup>1</sup>.

¿Qué son las “divinas palabras”? Podríamos pensar un modelo interpretativo para este drama de Valle-Inclán, en que el concepto de racionalidad estuviera en juego. La razón o la irracionalidad aparecerían como fondo para los acontecimientos que rigen la psicología de los personajes y su comportamiento. Ese modelo interpretativo debería empezar por el final del libro, en donde está su propósito, que lo conduce desde su inicio. Nos encontraríamos con las palabras de Pedro Gailo, las divinas palabras: “Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat”. Pronunciadas en latín, no tienen cualquier sentido, aunque generen reacción en la gente, pero pronunciadas en español, pocos minutos antes, no causan ninguna reacción en la turba. Pero, no estaría ahí la naturaleza de su divinidad?

Sabemos cuál es el contexto en que Pedro Gailo pronuncia las divinas palabras: su mujer, Mari Gaila, en sus caminatas con la misma turba, con el fin de explotar al enano hidrocéfalo y la emoción popular, encuentra a Séptimo Miau, que viene acompañado de su perra Coimbra. El enano representa para ella el sustento, pero también la

---

(1) ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialéctica de Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

posibilidad de disfrute de la libertad de la vida mundana. Con Séptimo podrá disfrutar de la libertad de la vida mundana, pero al mismo tiempo, su marido, Pedro Gailo, el sacristán, toma conciencia de la condición de adúltera de su mujer y vive las reacciones de odio, desesperación, deseo de venganza, y termina por intentar el suicidio, tirándose de cabeza desde la torre de la Iglesia.

Mari Gaila es encontrada en acto de adulterio y la misma turba, cuyos conceptos de moral son generalmente tan relajados, la quiere punir. La arrastran desnuda en un carro de heno hasta las puertas de la Iglesia. La gente está dispuesta a matar con piedras a la adúltera, pero Pedro Gailo "resucita" y dice las palabras de Cristo en el episodio de la prostituta Magdalena: "Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!"<sup>2</sup>.

No consigue hacer desistir a la turba de su propósito, por eso Pedro Gailo repite las mismas palabras, pero ahora en latín. En latín las palabras no tienen ningún sentido para ellos<sup>3</sup>.

Es un engaño emprender análisis sociológicos sobre la aceptación popular del temor a la Iglesia y a sus fórmulas irracionales, pero siempre dotadas de enorme poder de represión. La turba «entiende» las palabras por causa de la irracionalidad; también es un equívoco pensar que lo que está en juego es la pura irracionalidad. Ese modo de pensar indica que **Divinas Palabras** es un ejercicio para destruir el significado de la vida humana.

Sin embargo, en **Divinas Palabras**, los hombres que viven una vida irracional, también son sorprendidos en un momento de piedad por causa de la inmensa irracionalidad imperante. Ese modo de entender a Valle-Inclán le aproxima al teatro del absurdo

(2) "El sacristán ya salía por el pórtico, con una vela encendida y un libro de misal. El aire de la figura, extravió y misterio. Con el libro abierto y el bonete torcido, cruza la quintana y llega ante el carro del triunfo venusto. Como para recibirle, salta al camino la mujer desnuda, tapándose el sexo. El sacristán le apaga la luz sobre las manos cruzadas y bate en ellas con el libro.

Pedro Gailo:- ¡Quien sea libre de culpa tire la primera piedra!

Voces:- ¡Consentido!

Otras voces:- ¡Castrado!

Las befás levantan sus flámulas, vuelan las piedras y llamean en el aire los brazos. Cóleras y soberbias desatan las lenguas. Pasa el soplo encendido de un verbo popular y judaico".

(3) "El sacristán se vuelve con saludo de la Iglesia, y biceando los ojos sobre el misal abierto, reza en latín la blanca sentencia.

Rezo latino del sacristán:- Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.

El sacristán entrega a la desnuda la vela apagada y de la mano la conduce a través del atrio, sobre las losas sepulcrales.... ¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna. No falta quien se esquite con sobresalto y quien aconseje cordura. Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros".

de Ionesco y Becket, o al existencialismo de Sartre y Camus, pero no es esa la intención de Valle. No es la del teatro del absurdo, porque no trata de situaciones irreales, sino muestra un cuadro encadenado al mundo que es una de sus lógicas posibles. En el teatro del absurdo, el sentido brota de la construcción de escenas que rompen con los juegos de lenguaje ordinarios, pero no es ese el sin sentido de nuestro autor. Tampoco es el sin sentido del existencialismo, que busca mostrar que la vida no tiene un sentido original, ligado a las tradiciones o a nuestra naturaleza humana. La naturaleza humana se disuelve en el flujo de la construcción del hombre, pero en esta refundición de lo que somos, solamente surge una cristalización del fenómeno de lo que el ser es la nada. El sentido se restaura, pero no en la forma de lo que siempre fuimos, sino mediante una continua tarea de construcción de nuestra esencia. Sin embargo, este tampoco es el sin sentido de Valle-Inclán, puesto que una vez más la lógica no es destruida, ni por un momento. Se trata, en verdad, de comprender la vida inmersa en el sin sentido, incluso por nosotros mismos que nos movemos en su interioridad. Tenemos aquí una irracionalidad derivada de la propia racionalidad.

Entender a Valle-Inclán como pretendo, es despertar la irracionalidad que hay en las relaciones humanas; es interpretar que el esperpento es más que sátira. Con **Divinas Palabras** nos enseña la deformación del hombre, ya sea la del cuerpo (como la del enano hidrocéfalo), ya la de los valores morales más profundos (el amor de madre e hijo, la piedad para con la condición humana, el adulterio, los tipos sociales distorsionados, etc...), pero no quiere con ello, despertar para la irracionalidad pura y simplemente.

Las divinas palabras pronunciadas en latín, serían el coronamiento, la prueba de la irracionalidad de las relaciones humanas. Quieren probarnos cómo una nueva lógica fue construida y moldeada, cómo una nueva racionalidad irracional tuvo origen y fructificó. No se quiere revelar la irracionalidad, sino la racionalidad; desnudar, no que la naturaleza del hombre es la busca del sin sentido, sino que, por mediación de las deformaciones, se intenta establecer la denuncia de una lógica que caminó hacia lo irracional. Quiere realizar el borrador de una crítica a una racionalidad que a través de su dialéctica interna, se transmutó en irracionalismo.

**Divinas Palabras** es una obra esperpéntica en la medida que expone figuras caricaturizadas que las lleva al nivel de lo grotesco y no nos ofrece una imagen opaca de nuestro mundo de la vida, sino que lo vuelve transparente. El esperpento es cristalino, es la transparencia total. Si nos ilusionamos con la lógica de nuestro mundo de la vida, el esperpento, al llevarla al extremo, nos la muestra tal como es. El esperpento es crítica y critica nuestro mundo de la vida.

De la misma manera que Adorno y Horkheimer, Valle-Inclán pretende esbozar una teoría crítica de la sociedad. También creo que el mundo moderno representa una

regresión a la barbarie y expone a la luz del día, lo que ocultamos de nuestra consciencia: como los filósofos, no rehusa la tarea de exhibir los provechos de la sociedad. La "exageración" no es sino la denuncia, porque estamos de tal modo insertados en la lógica de la dominación y de la cosificación, que aprendemos a convivir con ella. El esperpento la deja al desnudo, desenmascara nuestra hipocresía y causa molestias en nuestro estómago, incluso en el de aquellos que se acostumbraron a comer piedras y a contener el vómito. La moral del esperpento no es sino la moral que se ha vuelto cínica, como la razón que se ha vuelto irracional.

No podemos aceptar la afirmación de Greenfield: De las cuatro obras de 1920, sólo la «tragicomedia de aldea gallega», **Divinas Palabras**, no trata de España como unidad nacional. Ni farsa ni esperpento, proyecta una fresca y depurada visión de Galicia<sup>4</sup>.

Aunque normalmente los críticos no consideren a **Divinas Palabras** como obra esperpéntica, ella reúne un conjunto de características que la determinan como tal<sup>5</sup>.

Lo que Valle-Inclán tiene en mente en **Divinas Palabras** es presentar el concepto de vida, o por lo menos permitir que la vida brote como un conjunto de relaciones demacradas, dilaceradas y corrompidas. Los personajes de Valle-Inclán en esta obra estarían allende lo bueno y lo malo. La disputa entre los hermanos de Juana la Reina no abarca un concepto de moralidad, sino sería antes un ejemplo de la vida en su profunda irracionalidad.

Sabemos, sin embargo, que la muerte de Juana la Reina,<sup>6</sup> deja una herencia en juego: su hijo Laureaniño, un enano hidrocéfalo, deficiente mental. El "idiota", sin duda, era el medio de sobrevivencia de su madre, muerta a la "vera del camino". Sus

(4) GREENFIELD, *Summer, R. Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, p.148.

(5) "Tras la aparente fábula dramática de esta 'tragicomedia de aldea' se esconde uno de los más amargos y sarcásticos esperpentos que me parece no ha sido señalado antes de ahora". (BERMEJO MARCOS, Manuel. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, p.187).

(6) Juana la Reina tenía el oficio de "mendigar por ferias y romerías con su engendro". Se la describe como "sombra terrosa y descalza". Pide limosna para el desgraciado hijo suyo, pero lo que busca es su propia supervivencia. Mientras vive, explota a su hijo, "un enano hidrocéfalo". La Reina pide "un bien de caridad para el desgraciado sin luz de razón". Lo 'vende' para que no le falte el pan: es un excelente sacadineros. Juana es aficionada a la bebida y parece ser que también al sexo. Está enferma, pero no se menciona de qué enfermedad, sencillamente se dice que un gato le "come en el propio lugar del pecado" (p.22). El hecho concreto es que se muere a la vera del camino.

dos hermanos, Marica del Reino<sup>7</sup> y Pedro Gailo<sup>8</sup> hacen pleito por la preciosa herencia, Pedro Gailo movido por la ambición de su mujer, Mari Gaila<sup>9</sup>.

El pleito solamente se encierra por intermediación de un acuerdo salomónico: el enano sería dividido, "cortado" simbólicamente, tres días con un hermano, tres días con la otra y los domingos alternos. De esa manera, ambos consiguieron el derecho de exhibir al idiota, llevado de feria en feria en su carretón, así como garantizar el sustento, explotando la compasión popular. Lo que está en juego en este episodio y en los demás pasajes del libro, no es rehusar el exponer los problemas morales y dejar que la

(7) Marica del Reino es una «vieja hipócrita». Eso se puede comprobar fácilmente: al enterarse de la muerte de su hermana, viene gritando "con el rostro entre las manos".

Por veces se deja caer en tierra, abriendo los brazos y declama frases rituales de un planto", no por amor o afectividad, sino por rito.

En lo que toca a sus lazos familiares con la Reina, inferimos que mantenían una relación muy rara, algo parecida a la de un amo con su animal doméstico: al dirigirse a la hermana muerta, dice: "Ya no vas a detenerte en mi puerta para catar los bollos del pote" (p.34).

Además, teje consideraciones interesantes sobre su cuñada y su hermano, que sirven de pistas que Valle-Inclán da al lector. Dice, por ejemplo: ¡"Cuñada! Esa palabra me sujeta la lengua" (p.49); (...) "se pasa la noche por ventorritos y tabernas, perdiendo la conducta". ¡"Cuñada! Nunca esa bribona lo fuera! Y el hermano mío tan engañado!" (p.51). Considera a su hermano un consentido, un cornudo cobarde. Por las indicaciones que Marica nos da aquí y allí, percibimos que lo que pasa es que siente celos y envidia de la libertad sexual y de la belleza de Mari Gaila, por ello convence a su hermano a vengarse de ella.

(8) Pedro Gailo es un viejo sacristán "fúnebre", "amarillo de cara y manos", "barbas mal rapadas", "bizco", "descuidado en el vestir", "figura ridícula", "esclavo de una moral y de un tipo de vida que se vuelven contra él". La descripción hecha por Valle-Inclán es riquísima en detalles y altamente funcional. Al principio actúa como muñeco, apático y falto de valores definidos, pero en el episodio de la borrachera, se deja ver como hombre.

Crispín dice que Pedro Gailo "se mueve espasmódicamente, como una marioneta. Es estrábico, tiene en la cabeza cuatro pelos en punta, y murmura para sí lo que las acotaciones escénicas describen como "oraciones deshivnadas". Es un loco patético que al enterarse del deshonor público de su esposa, se tira de cabeza desde la torre de la iglesia, logrando con ello solamente perder los cuernos de marido consentido" (DOMENECH, Ricardo, *Ramón del Valle-Inclán*, p. 194).

(9) Valle-Inclán se detiene un poco más en la descripción de Mari Gaila. Nos da trazos físicos: "es blanca y rubia", "risueña de ojos", "armónica en los ritos del cuerpo y de la voz".

Al conocer que su cuñada está muerta, manifiesta sus dotes artísticas (conocidas de todos en el pueblo): "deja caer el cántaro, desanuda el pañuelo que lleva en la cabeza, y frente a la hija, que suspira apocada, abre los brazos en ritmos trágicos y antiguos" (p.30). Desnuda así su hipocresía y su falsedad "sin engañar a nadie, ni mucho menos a sí misma, pero reconoce que el llanto es un necesario preludio de la lucha por la herencia de la Reina (según Greenfield, op.cit., p.154).

Quando muere el sobrino, no oculta su pensamiento y dice sin el menor pudor: ¡Nuestro Señor misericordioso, te llevas mi provecho y mis males me dejas! ¡Ya se voló de este mundo quien me llenaba la alforja! ¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de andar por los caminos, y no me das otro sustento! No harás para mí tus milagros, no me llenarás el horno de panes, Jesús Nazareno! (p.89).

El descaro de Mari Gaila no para ahí. Según Greenfield, "le falta todo sentido convencional de vergüenza (...). Sabe muy bien lo que es, se vanagloria de serio, y en ello se regocija" (op.cit., p.155). Desprecia a su marido, disfruta de los placeres de la carne con quien le da la gana, además de ignorar a su hija.

Ling considera a Mari Gaila «un ser despreocupado, exponente máximo de la libertad sexual, y uno de los personajes más sensuales que Valle-Inclán había creado hasta entonces" (en—LING, David, "Greed lust and death in Valle-Inclán's *Divinas Palabras*", *Modern Language Review*, 67, 2, 1972, p.328).

vida fluya en la forma de su irracionalidad verdadera, la que el discurso moral quiere ocultar, de hecho existe un elemento de denuncia a la condición a que el ser humano fue reducido.

La lógica irracional que Valle-Inclán expone es la cosificación. Nos muestra cómo las reacciones humanas más importantes se vuelven mercancía, más aún, cómo el propio ser humano se transforma en valor-de-cambio, en cosa. Laureniño es una "cosa", si no era aprovechable por el sistema productivo por causa de su condición de humanidad lo es para ser mercancía, para ser vendida en el mercado. No es por mera casualidad el que las ferias sean los lugares de exposición: Juana la Reina no tiene para con su hijo, sino la visión comercial. La mercancía que Juana la Reina vende en las ferias y romerías es la incapacidad mental y física de su propio hijo; es la entrada para asistir al espectáculo de deformación; pero, al mismo tiempo es una parodia con las masas urbanas. Valle-Inclán capta la hipocresía de esas masas reunidas en eventos públicos, que se conducen de las miserias ajenas, y concomitantemente no pueden hurtarse del espectáculo de horror, para el cual son atraídas. El encantamiento que las masas sienten por la tragedia, lo fúnebre, es lo que nos vuelve a los espectadores. No nos sorprende el hecho de que las masas acompañen siempre las escenas de mayor escarnio para con la condición humana. El drama del adulterio de Mari Gaila es sugente en ese punto. Retrata sorprendentemente la masa flagrada en un arrojido de moralismo, pero igualmente estática al presenciar la degradación humana. La tragedia para Valle-Inclán nunca deja de estar en escena, la deformación siempre tiene su asistancia, la miseria jamás quedará desprovista de su público.

Juana la Reina ofrece la mercancía deformada, que el público desea, eso se evidencia en la escena segunda de la jornada primera, en el diálogo que mantuvo con Rosa la Tatula, que es presentada como conocedora del arte de la mendicidad:

**La Tatula:** - ¡Y fortuna que el hijo te vale un horno de pan! (p.21).

En este trecho se atribuye al niño su justo valor; ese valor es el precio que tiene. En ningún lugar del libro la madre se refiere al hijo, sus únicas palabras aparecen en este corto diálogo. En él, no más se lamenta de su condición. La única relación de madre e hijo es el comercio que sirve de enlace. Laureniño representa para ella el medio de sobrevivencia, una "cosa", una máquina, un objeto; sin embargo, Juana la Reina se queja, no por la mala suerte de su hijo, sino por su propia desdicha, por tener que cargar con este enorme fardo:

**La Reina:** - ¡Recogedme ese pañuelo. que no le cabe encima más moneda!(...).  
¡Calla, Laureano!(...)Ay, ¡qué bueno!(...).  
¡Marelo, pon un vaso de agua de limón! ¡Hay dinero, Marelo!(...).  
¡Hay dinero!(p.23).

No es solamente en el caso de Juana la Reina para con su hijo donde las relaciones familiares están degradadas. El amor filial también está puesto en tela de juicio cuando Pedro Gailo, poseído por el odio de la traición de su mujer, intenta seducir a su propia hija Simoniña. En la escena sexta de la jornada segunda, padre e hija están en casa. Pedro Gailo está borracho a causa del «descubrimiento» del adulterio de Mari Gaila; inicialmente su venganza se manifiesta en el deseo de matar a la mujer, pero después se transforma en el deseo de poseer a Simoniña, que rehusa la insistencia del padre.

**Simoniña:** - Si quiere mujer ha de hallarla, que no es tan viejo ni tan cativo. Usted busque el amigarse fuera de casa, que otra a gobernar, aquí no entra.

**Pedro Gailo:** - ¡Y si de noche el enemigo me solivianta, que es muy tentador! ¡Muy tentador, Simoniña!

**Simoniña:** - Con latines lo espanta.

**Pedro Gailo:** - ¿ Si me llama a pecar contigo?

**Simoniña:** - ¡Demonio fuera!

**Pedro Gailo:** - Cúbrete los hombros, que el pecado está en mi revestido.

**Simoniña:** - Beba y duérmase.

**Pedro Gailo:** - ¡Qué piernas redondas tienes, Simoniña!

**Simoniña:** - Si toda yo soy repolluda, no había de tener flacas las piernas.

**Pedro Gailo:** - ¡ Y eres blanca!

**Simoniña:** - No mire lo que no debe.

**Pedro Gailo:** - Vístete un refajo, y vamos a minar la cueva.

**Simoniña:** - ¿ Otra vez con el mismo delirio?

**Pedro Gailo:** - ¡ Me parte la cabeza!

**Simoniña:** - Ande para la cama.

**Pedro Gailo:** - ¿ Para la cama, venturosa? Si no has de estar conmigo en la cama no voy a ella. (pp.79-80).

En un mundo de relaciones cosificadas, los explotadores también pierden su humanidad. Hegel ya se había referido a eso en su célebre dialéctica del señor y del esclavo en la Fenomenología del Espíritu<sup>10</sup>. El señor es el polo dominante en la relación de esclavitud. Si el esclavo ha perdido su condición de humanidad, su señor no escapa a la reificación. Si el pleito por Laureniño es una disputa comercial, también su explotadores pierden su condición de humanidad. La depravación moral de los personajes es una consecuencia de esa relación de cosificación a que los personajes están sometidos.

(10) HEGEL, G. W. F. *La phénoménologie de l'esprit*. Paris, Montaigne, 1941.

No se quiere ubicar a los personajes fuera de la moral, sino exponer la moral de la cosificación en moldes no muy distintos de los de la descripción hecha por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de Esclarecimiento*.

Adorno y Horkheimer describen cómo el iluminismo se adueñó de la sociedad moderna. El iluminismo inicialmente pretendía traer las luces de la razón para orientar al hombre. Un proyecto iluminado de reforma social pretendía suprimir el poder de la arbitrariedad y del misticismo.

El hombre, hasta entonces, estaba preso a su minoridad, a la irracionalidad; pero el planeamiento, la técnica y la ciencia prometían conducir la sociedad a la erradicación de este mal.

La racionalización de la sociedad propuesta por el iluminismo acabó prevaleciendo. El hombre moderno vive en un mundo regido por la técnica y por la ciencia. El Estado, la economía y la vida rutinaria se volvieron totalmente sojuzgados por la planificación. Sin duda, las expectativas del iluminismo se frustraron; la razón no generó la liberación del hombre de la irracionalidad. Al contrario, lo irracional brotó del seno de la racionalización social. La técnica y la ciencia dotaron al hombre de un poder de destrucción incalculable. Y la libertad prometida por la planificación ha transformado a todos en seres administrados. Esa dialéctica del iluminismo tiene su reflejo en la moralidad. La moral iluminada usa la misma razón calculadora del proceso de producción. Las personas valen por su capacidad de producir bienes. En esa moral no hay lugar para sentimientos, ni siquiera los de culpa. Además la piedad se ha vuelto cursi. El otro vale solamente en la medida que puede ser usado. Esos elementos son encontrados en la moral de los personajes de *Divinas Palabras*, que se mueven por una moral calculadora desprovista de afectividad.

El adulterio es uno de aquellos puntos que describen la crisis de la moral en la fase cínica. Mari Gaila comete el adulterio sin sentir el menor remordimiento por su traición. Lo más notable es que lo que le permite ser una adúltera, es la actividad de caridad pública, lo que hace que sea todavía más calculadora. Sin creer en la piedad humana, se sirve de ella. Además, hay un elemento metafórico en esa relación: la explotación del carretón, su transformación en valor-de-cambio, es lo que permite a Mari Gaila la condición "sine qua non" para deambular por los pueblos. La metáfora es la de que la cosificación se remonta a la base de la degradación de la familia, del amor marital y del amor filial. En las aclaraciones de Adorno y Horkheimer sobre la familia, se evidencia que el capitalismo se sirvió de ella como institución, mientras fue necesario aceptarla como la célula de la producción y reproducción de la fuerza de trabajo, pero también nos mostró cómo se ha vuelto inconveniente en un determinado momento. En la base del adulterio de Mari Gaila, está el mundo de la cosificación, de la crisis de la familia. La entrada de la mujer en el mercado de trabajo, alteró la familia

patriarcal tradicional. Mari Gaila participa del "mercado de trabajo" en la explotación de Laureaniño, la "cosa" por excelencia. Es su entrada en el mundo del mercado, el mundo del trabajo, lo que pone en juego la estructura de la familia.

La relación de cosificación no alcanza solamente a la forma o al sistema social que la erigió en regla: el capitalismo. Una vez más la analogía entre Adorno, Horkheimer y Valle-Inclán se pone de manifiesto. Es inútil argumentar que España no es un país de punta en el capitalismo, principalmente en lo que toca a las décadas iniciales del siglo XX. España vivía una enorme decadencia, especialmente después de la derrota en 1898 en la guerra contra los Estados Unidos, cuando perdió Puerto Rico, Cuba y las Filipinas. Manuel Bermejo observa que "como sitúa la acción en un lugarcillo rural, completa la calificación llamándola "tragicomedia de aldea". Limita así en apariencia el alcance de su fábula, si bien no se le escapa al perspicaz escritor que cuánto más y mejor color local tenga un argumento, mayor capacidad de símbolo nacional adquiere; por otra parte, al imaginarse a España, en abstracto, todavía hoy piensa uno (y con más razón en 1917) no en el ajetreado mundo de las grandes ciudades o regiones industriales, sino en las pequeñas aldeas y pueblos desparramados por su geografía.

Además, ¿no era España comparada con los países nórdicos, una especie de región atrasadísima que en pleno siglo XX se empeñaba en seguir viviendo sin tener en cuenta, ni desearlo, el progreso de otros pueblos...?"<sup>11</sup>

El hecho de que España no está en el centro del capitalismo y de que en el tiempo que le tocó a Valle-Inclán vivir no se hubiera desarrollado todavía una industrialización amplia, no impide que la comparación entre Adorno, Horkheimer y nuestro autor sea válida. Al contrario, aumenta las analogías. Los filósofos muestran que la cosificación está en la base del origen de la hominización, es decir, comienza a partir del momento en que el hombre fue obligado a "ganar el pan con el sudor de su frente". La entrada en las relaciones de trabajo y la eterna lucha por la supervivencia son los verdaderos causadores de la cosificación. Por eso, la condición de España, de país atrasado, no impide que las relaciones sociales sean cosificadas, puesto que estas ya eran de ese modo desde que el hombre tuvo que empezar a trabajar para mantenerse.

Lo que Valle-Inclán hace, es describir un concepto profundamente semejante al de Adorno y Horkheimer, puesto que no se circunscribe solamente a la cosificación del capitalismo. Demuestra que la cosificación está ligada a la lucha por la supervivencia. Los personajes de *Divinas Palabras* no están insertados en el capitalismo, están contextualizados en la Galicia subdesarrollada del inicio del siglo, pero es el mundo de las cosas lo que se nos presenta, y ese mundo, es el resultado de la condena a la lucha

(11) BERMEJO MARCOS, Manuel. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, pp.191-2.

por la supervivencia. Es por causa de esta lucha por la que Laureaniño es "cosa" y por lo que sus explotadores no consiguen ser mejores que él.

Las relaciones de cosificación no acaban ahí: ellas se revelan también en la cuestión de la piedad y del remordimiento. De una manera general los personajes de **Divinas Palabras** están desprovistos de sentimientos.

Las mayores atrocidades van acompañadas de una apatía moral característica de la razón que ha perdido sus fines materiales y se ha vuelto meramente formal. Los ejemplos de eso son el llanto de Mari Gaila, tanto en la muerte de Juana la Reina, como en la muerte de Laureaniño. Su llanto es pura dramatización y todos reconocen su actitud como una dote natural. Como se ha dicho anteriormente, cuando el enano muere, lo que se llora es la doble pérdida, la de poder explotar al pobre chico y a la vez, la pérdida de la disculpa que tenía para andar de un sitio a otro.

La muerte del enano también es un episodio en donde se manifiesta la apatía moral. En una de sus fornicaciones con Séptimo Míau, Mari Gaila deja el enano con Rosa la Tatula, que a su vez, lo deja en un bar. Miguelín se divierte emborrachando al pobre, que acaba muriéndose. No hay ningún signo de arrepentimiento en estos personajes(12).

(12) "Miguelín, la boca rasgada por una mala risa, y la lengua sobre el lunar rizado del labio, hace beber al enano, que, hundido en las pajas del domajo, se relame torciendo los ojos. Bajo la campana de la chimenea resuena deformando el grito epiléptico.

El idiota:- ¡Hou! ¡ Hou!

Miguelín:- Bebe, Napoleón Bonaparte.

El Soldado:- Pintale unos bigotes como los del Kaiser.

Miguelín:- Voy afeitarle una corona.

La Tatula:- Tienes idea del pecado.

(...)

El idiota, los ojos vueltos y la lengua muerta entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado ronquido. La enorme cabeza, livida, grefiada, viscosa, rodaba en el hoyo como una cabeza cortada. MIGUELÍN EL PADRONÉS, sesgando la boca sacaba la punta de la lengua y mojaba de salivilla el rizo de su lunar. Las otras sombras se inclinaban sobre el domajo.

Ludovina:- No le quitéis el aire.

Miguelín:- Metedlo de cabeza en el pozo, que eso le pasa.

Ludovina:- Tatula, sácalo para fuera. Aquí no quiero más danzas.

(...)

El enano había tenido el último temblor. Sus manos infantiles, de cera oscura, se enclavijaban sobre la colcha de remiendos, y la enorme cabeza azulenca, con la lengua entre los labios y los ojos vidriados, parecía degollada. Las moscas del ganado acudían a picar en ella. LUDOVINA había dejado el mostrador.

Ludovina:- ¡Que no quiero compromisos en mi casa! ¡Centellón! ¡A ver cómo os ponéis todos fuera!

La Tatula:- Fuera me pongo. Pero conviene que todos se callen la boca de cómo se pasó este cuento.

Ludovina:- Aquí ninguno vio nada.

Valle-Inclán no se satisface y continúa su cortejo de crueldades. Cuando el enano es abandonado muerto a la puerta de Marica del Reino, tiene las manos y el rostro devorados por los cerdos, y es otra vez expuesto públicamente, ahora con la excusa de obtener recursos para su entierro (13).

Las **Divinas Palabras** pronunciadas por Pedro Gailo redimen a su mujer y esto es tan sólo un indicio de que no hay ninguna salida de este universo de relaciones cosificadas. Como Adorno y Horkheimer, Valle-Inclán nos muestra cómo las relaciones se volvieron profundamente cosificadas, a tal punto que la turba asume la actitud irracional de dejarse conducir por el sin sentido. La masa es fácilmente llevada de la mano. La "divinidad" de las palabras está en la ausencia de esperanzas. Como masa, la turba se deja enredar por lo que no entiende, por lo irracional.

El apelo a la racionalidad hecho en español, no ha causado efecto ninguno. Valle-Inclán nos deja como lección una amarga confesión desesperada: evalúa de forma pesimista la emancipación del hombre. Las palabras fundadas en la razón, en la compasión y en el sentido, no mueven al hombre; las divinas palabras lo llevan a actuar.

"Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros.

**Serenín de Bretal:-** *¡Apártemonos de esta danza!*

**Quintín Pintado:-** *También me voy, que tengo sin guardas el ganado.*

**Milón de la Arnoya:-** *¿Y si esto nos trae andar en justicias?*

(13) "Marica del Reino, el refajo mal ceñido, y los pechos de cabra seca fuera del justillo, surge del fondo de la cocina, enarbolando la escoba.

Marica del Reino:- ¡Cache, ladrones! ¡Cache, empedernidos!...¡Alma, no te espantes! ¡No te me vayas, alma! ¡Ay, que toda la cara le comieron! ¡Devorado! ¡Devorado de los bacuriños! ¡Frio del todo!

(...)

- Calladamente esta noche me lo trujeron, y calladamente se caminaron sin revelarme del sueño con una voz, sin batirme en la puerta! Su negra conducta ocasiona este ejemplo.

(...)

- ¡Aquí tenéis este cuerpo frío! ¡Cara y manos le comieron los cerdos! ¡Duéñense las entrañas, la vista se duele viendo esta carnicería! ¡Testigos sois! ¡Comido de las bestias!" (pp.100-103).

"Simoniña, en la sombra del pórtico, arrodillada a la vera del carretón, pide para el entierro. La enorme cabeza de El idiota destaca sobre una almohada blanca, coronada de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas. Encima del vientre, inflamado como el de una peñada, un plato de peltre lleno de calderilla recoge las limosnas, y sobrenada en el montón de cobre negro una peseta luciente.

Séptimo Míau:- ¡Qué! ¿Se junta mucha moneda?

Simoniña:- ¡Algo pinga!

Séptimo:- ¡No sabéis vosotras el bien que enterráis!

Simoniña:- ¿Será usted el solo que lo sepa?" (pp.118-9).

**Serenín de Bretal:**- *No trae nada.*

**Milón de la Arnoya:**- *¿Y si trujese?*

**Serenín de Bretal:**- *¡Sellar la boca para los civiles y aguantar mancuerna!*

Los oros del poniente flotan sobre la quintana. Mari Gaila, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza de El idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las Divinas palabras”.

Las divinas palabras dirigidas a la turba dejan a las claras la profundidad de la moral iluminada. Dichas en castellano, son un apelo a la piedad, pero la piedad no tiene más propósito en la razón calculadora de la modernidad. La turba quiere sangre, no sabe bien ya que lo que la conduce no son valores morales. Ajena a los sentimientos, la piedad no puede conmoverla. Para los que se dejan mover por la moral iluminada sólo interesa el cálculo costo/beneficio. Lo que vale es el sacrificio que puede causar la obtención de un placer. Un economista evalúa de la misma forma la producción de una mercancía. Los fines elegidos son reglamentados por los medios a la disposición. Se pueden mudar los fines libremente si los costos son muy elevados. Se opta por fines más adecuados. La piedad va más allá de ese uso instrumental del sentimiento, ya no tiene otro sentido para nadie. No consigue ya mover a las masas. El ejemplo de Valle-Inclán de las palabras de Cristo es interesante. Un día el hombre puede dejarse mover por ellas, pero ahora que el hombre es iluminado, movido tan sólo por la razón, ella no provoca ningún efecto. De la misma manera que Adorno y Horkheimer, Valle-Inclán tiene la comprensión de las masas que Nietzsche ha presentado. La masa se mueve por deseos mezquinos, incapaz de nobleza y valores. El hombre, pequeño y arrinconado, aplastado por una vida degradada, cosificado e instrumentalizado, todavía mantiene sus deseos de poder. Como la turba, él se transforma. Su debilidad se vuelve fuerza que confiere el todo. Su pequeñez se vuelve la enormidad del grupo. Ostenta un enorme sentimiento de violencia, de revuelta por su condición. Mari Gaila será el ejemplo, una especie de catarsis. Alguién debe ser punido, alguien debe ser culpable. La historia está llena de personas que fueron ejemplarmente punidos.

Súbitamente, sin embargo, la turba se detiene ante las palabras dichas en latín. No se dejó parar por valores morales, lo que los dispersó fue lo incomprendido. La irracionalidad de la vida moderna es el resultado de la razón iluminada. La moral iluminada que degrada la condición humana es su correlato. Nos acostumbramos a lo irracional. Las divinas palabras tienen sentido por su irracionalidad, es lo que comueve a la turba, una vez que están condicionados a seguir lo que no quieren, a hacer lo que

no entienden, a desear lo que no tiene propósito.

Vivimos en un mundo sin sentido, cuyo sin sentido es el resultado de los planes de la racionalidad. El hombre moderno sólo comprende lo que apela a la misma lógica instrumental a la que está sometido. Valle-Inclán desvela el esplendor de esa moralidad iluminada.

Adorno, Horkheimer y Valle-Inclán comprenden que la cosificación se adueñó de tal manera de la conciencia del hombre, que intentar cambiar sus caminos, es una tarea ingrata. Valle-Inclán realizó en la literatura lo que Adorno y Horkheimer realizaron en la teoría.

**Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão**  
Universidade Estadual de Londrina

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.; HORKHEINER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1991.
- BERMEJO MARCOS, Manuel. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca, Ed. Anaya, 1971.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1965.
- DOMENECH, Ricardo (Ed.) *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid, Taurus, 1988.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. *Fida y Literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Taurus, 1966.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Don Ramón del Valle-Inclán*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- GREENFIELD, Sumner M. *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*. Madrid, Fundamentos, 1965.
- HEGEL, G. W. F. *La phénoménologie de l'esprit*. Paris, Montaigne, 1941.
- LAVAUDFAGE, Eliane. *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.
- RUIZ RAMÓN, F. *Historia del teatro español (siglo XX)*. Madrid, Castalia, 1982.
- VILLANUEVA, Darío, et alii. *Grial: en torno a Valle-Inclán*. Vigo, Galaxia, nº 112, tomo XXIX, 1991.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. *La realidad esperpéntica*. Madrid, Gredos, 1969.
- Edición utilizada: RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN. *Divinas Palabras, tragicomedia de aldea*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), duodécima edición, 1986.

A b  
e h  
1 9 9 4

## DESAMPARO E CATARSE NOS CONTOS DE MARIO ARREGUI

Léa Masina

O escritor Mário Arregui pertence cronologicamente à chamada Geração de 45 do Uruguay. Sua obra literária, composta essencialmente de contos, extrapola rótulos classificatórios, rechaça os limites da gauchesca e propõe um mergulho antropológico na essência do homem, cujo conhecimento perscruta desde os primeiros textos. Contemporâneo de Borges, leitor de William Blake, Lorca e Neruda, amante da obra de André Malraux, nos contos de Arregui a visão do homem progressivamente expande-se e amadurece, como observou, de forma percuciente, Ángel Rama no estudo intitulado **Mario Arregui: interrogación ética del hombre** (Arregui, 1969).

Tangenciando o espaço da tradição uruguaia, seus textos peculiarizam-se por traduzir a visão de um mundo em que os valores culturais da província contrastam com a leitura sistemática e compreensiva do universo europeu. O leitor de grandes autores e o grande leitor de poesia dialoga, ao mesmo tempo, com a vanguarda e a tradição platina, fundamentalmente representada por Hernández, Javier de Viana e Horácio Quiroga. Nesse sentido, sua obra ilustra aquilo que Rama identifica como resposta cultural, criativa e resistente, em diálogo com as culturas de origem.

Recusando o epíteto de escritor de contos "criollos", declara Arregui, categoricamente, no prólogo de **La escoba de la bruja**, em 1979:

*"Me crié en una estancia y viví después largos años en ella; soy un buen jinete y muchas tardes estivales de mis vacaciones de estudiante las pasé ejercitándome en el manejo del lazo y, alguna vez, las boleas"*

*doras; puedo hablar al más dialectal de los gauchescos, he tropeado por tierra y por ferrocarril, sé picar tabaco, sé empezar el mate sin quemar la yerba ... Pero no soy ni quiere ser - mejor: quiero no ser - un escritor criollista.*" (Arregui, 1979).

Como irá reiterar em outro ensaio, denominado **Literatura y bota de potro**, que será publicado como prólogo a **Ramos Generales** (Arregui, 1985), é necessário distinguir a existência de uma gauchesca decorativa e exótica, um regionalismo departamental que é visto com simpatia pelas classes dominantes, do trabalho de reconhecimento humano, destinado a cumprir a função antropológica da arte:

*"Esta gauchesca un tanto decorativa, vista con simpatía levisima burlona por los bienpensantes urbanos y aplaudida por "lo estancieril" (entendiendo por tal no sólo el pensar y el sentir propios de los estancieros sino también la impronta de éstos, como clase dominante, sobre los sentires de otras capas sociales), no pudo no tener su lado carnavalesco. En ella, además, era evidente el escamoteo: cantos al gaucho de antes y elegías a taperas concurrían a sustituir la cruda realidad de los rancheríos marginales que se llaman pueblos de ratas - porque ya por entonces, como consecuencia del cercamiento de los campos, "ha comenzado para una parte de la población del país esa era de pobreza(...)" (Arregui, 1985, p. 14-5)*

Acreditando que a literatura objetiva torna mais densa e reconhecível a experiência do homem, além de introduzir na vida as dimensões do sonho e do delírio, observa que os contos "criollos", de natureza amena, distanciam-se dessa função, servindo, pelo contrário, à cristalização de valores sociais anacrônicos e nitidamente conservadores.

*"textos que poco o nada modifican las relaciones del hombre consigo mismo y que, por tanto, no alcanzan a participar como debieran en "el proceso de construcción de la naturaleza humana" (Arregui, 1985 p.16)*

É possível que a lucidez dessas reflexões, por parte de um homem que viveu permanentemente entre o trabalho rural e a militância política (Arregui era intelectual e comunista) justifique a formação de uma consciência crítica que o induz a produzir textos consistentes. Estes falam, ao mesmo tempo, da tradição histórica e de heranças repartidas no diálogo entre diferentes culturas.

Nesse sentido, Ángel Rama, ao propor a interrogação ética do homem no estudo que antecede a **Tres libros de cuentos**, percebeu, com a lucidez que lhe era peculiar, que o conhecimento da figura humana ilumina e viabiliza as indagações sobre a própria literatura. Segundo Rama, os contos de Arregui prestam-se melhor à leitura se examinados às vistas da biografia do autor, donde a sugestão do convívio entre as várias imagens do homem: o estancieiro da província de Flores, o militante de esquerda, o leitor formado na literatura da vanguarda, o homem que repudiava o conforto burguês e que conciliava tantas diferenças sob a unidade do seu processo de criação. O fato de ter publicado vinte contos em vinte anos, produção distribuída em poucos livros, salienta o crítico, dá a medida de sua preocupação com a reescritura, a perseguição exaustiva da forma, que é, em suma, traço comum aos grandes escritores.

Conforme depoimento de críticos uruguaios contemporâneos, reunidos em caderno especial por ocasião de sua morte, Mário Arregui percebeu, como poucos, que a literatura existe a serviço do homem não de forma pragmática, mas como prática da imaginação criadora tomada como resposta individual à insatisfação ante o que oferece a vida. Comunista militante, criado em meio a uma família que dividia-se entre colorados e blancos, Arregui representa o intelectual latino-americano situado entre os afazeres da origem (um **ganadero** criado ao contacto com a vida da campanha), a responsabilidade política e a literatura.

Desses paradoxos aparentes resulta uma obra que transita das raízes da cultura popular aos requintes de linguagem forjada com esmero, à semelhança do que fazia, na Argentina, Jorge Luis Borges. Aliás, preocupava ao escritor a intensidade com que a narrativa borgiana inseria-se em seu processo de criação, tamanho o apego que devotava aos textos de Borges. Em suas narrativas, a rusticidade regional, distituída da falsidade ideológica, nutre-se da experiência de vida, ao mesmo tempo em que se constrói pelo trabalho consciente do escritor:

*"Su lenguaje ya no es, desde luego, tan simplista o tan plano como el de los narradores de la tierra. Al contrario, es el de un escritor de nuestro tiempo, pese a que en su perspectiva temática no aparecen ni las revoluciones, ni la clase media con sus incertidumbres, su mala fe, su sordidez y su angustia, ni casi ninguno de esos otros asuntos que, mejor o*

*peor manejados, desbordan la literatura que se escribe actualmente en América Latina". (Mejía Duque, 1980).*

Culto, exigente e perfeccionista, Arregui conferiu à palavra e às frases o máximo de efeito, sem pagar tributo excessivo à tradição voltada essencialmente à cristalização de valores retrógrados e passadistas. Ao dar-se conta de que essa tradição "criolla" seria responsável pela perpetuação de um nativismo provinciano, em meio a uma cultura de trânsito entre os centros e a periferia, reificando o homem e servindo para a perpetuação de valores anacrônicos e reacionários, Arregui "buscó de modo constante nuevos horizontes para una literatura que exige precisamente como oxígeno la renovación y no ahogarse en el provincianismo" (Rufinelli, s.d., p.113)

Nos contos de Mário Arregui o homem é visto como centro de uma relação em que a natureza e também a sociedade fornecem elementos diferenciadores e criam, na perspectiva do narrador, uma identidade latino-americana e peculiar. Tal identidade decorre da concepção de arte como resposta e participação política, embora, nos contos, os valores literários sobreponham-se aos demais. O fato de saber que a arte exige dedicação e coerência seguramente limitou-lhe a extensão da obra, ao mesmo tempo que o levou a reescrever cada conto por diversas vezes, numa luta febril comparável, segundo a crítica, ao empenho perfeccionista de Flaubert. Assim, por exemplo, a intriga, como veremos adiante, muitas vezes colhida no meio popular, aos "cuentos de fogón", recebe tratamento rigoroso no tocante à linguagem, que se sofisticava, mantendo a oralidade quando lhe convém, submetendo a forma curta do conto a um aprofundamento vertical que se dirige à compreensão do homem e sua inserção do mundo.

O movimento de aprofundar o humano, buscando representá-lo além do eixo fenomenológico, permite que se veja nos contos de Mário Arregui certo direcionamento metafísico facilmente perceptível em textos como *Os ladrões*, por exemplo, ou *Noite de São João*, colocados ao dispor dos leitores brasileiros através da tradução de Sergio Faraco, na antologia denominada *Cavalos do Amanhecer* (Arregui, 1985).

Para avaliar melhor a qualidade dessa obra, submetida à intermediação de linguagem do processo de tradução, é importante levar em conta as afinidades existentes entre Sergio Faraco e Mario Arregui. Além da preferência pelo conto como forma narrativa e ficcional, a forte vinculação de ambos aos costumes locais e provincianos, o ouvido acostumado aos "cuentos de fogón", matéria prima de muitas narrativas, a simpatia pelos aspectos rudes e característicos do homem do interior, a sensibilidade na apreensão das nuances locais, dos sentimentos que se exprimem nas vozes e nos silêncios da campanha, a acuidade de um olhar que filtra o espaço e limita o cenário

das histórias os aproximam, justificando alguns elos de relação existentes em seus textos, como forma de leitura simultânea e convergente da latino-americanidade. Neles coexiste, sobretudo, certa tendência exacerbada à perfeição formal, que os conduz ao laborioso trabalho de reescritura, interpretada por alguns críticos como forma de catarse estilística.

Coincidentemente ou não, ambos conheceram-se pessoalmente e chegaram a construir sólidos vínculos de amizade, cujo registro pode ser lido na correspondência mantida pelo espaço de sete anos e que foi interrompida, em 1985, pela morte de Arregui. (Arregui e Faraco, 1985). Homens fronteiriços e originários de cidades do interior, eruditos e formados à sombra das estantes da cultura clássica, aproxima-os ainda a ideologia marxista, ora desdobrada em militância, ora vivida no cotidiano como manifestação de uma ética especialmente humanitária, capaz de solidarizar-se com o homem, independentemente de qual seja sua classe social. Essa ética, que transparece na cosmovisão literária de ambos, mistura, de um modo próprio, laivos da fidalguia altaneira da campanha, certa noção grega de honra e a competência para comover-se o sofrimento alheio, a que se acrescenta a concepção cerradamente trágica da existência.

A proximidade entre os dois escritores teve como resultado concreto não apenas o volume de cartas oportunamente publicado e que diz muito sobre o processo de criação literária urdido à margem das fronteiras. Dela resultou também certa comparsaria intelectual que, além de favorecer as traduções, possibilitou a organização e publicação da obra de Arregui no Brasil.

O critério para as escolhas, ditado pela preferência, deixa entrever uma linha temática comum que privilegia contos de província. Não obstante, alguns contos de *Cavalos do Amanhecer* acrescentam nuances impressionistas ao tom realista das narrativas que, às vezes, beiram o realismo fantástico. É o caso de narrativas como os já mencionados *Noite de São João* e *Os Ladrões*, além de *Lua de Outubro*, em que as indagações pelos atos e pelo destino das personagens extrapolam a esfera do real possível. Sem descuidar-se do enredo, o escritor ilumina o personagem num processo de identificação com a natureza, o cosmo. O embate contra a solidão, elemento essencial nesse processo, fornece ao narrador o suporte para criar situações inusitadas que, não obstante seu caráter singular, confirmam o poder mimético da palavra.

Numa leitura que não se quer exaustiva torna-se necessário limitar o corpus de forma pontual. Independentemente da importância dos diferentes contos para o entendimento da cosmovisão latino-americana, em que o desamparo e a desdita impõem-se como marca trágica e universal, rompendo os limites de um passadismo adulado, este estudo irá contemplar três narrativas: a primeira, representada pelo conto *Três Homens*, em que a intriga conduz o enredo de forma quase cinematográfica, à

semelhança de um “western”, como sugeriu o próprio Mário em entrevista a Jorge Rufinelli; a segunda, representada pelo conto **Os Contrabandistas**, quando aliam-se à intriga elementos que poderiam ser apreendidos na esfera de um realismo mágico, com origem em certa ancestralidade nitidamente cristã, espanhola e medieval, relacionada à onipresença da morte; e finalmente a terceira, **Cavalos do Amanhecer**, que ilustra a tensão entre o mundo bárbaro e violento da campanha em guerra e o homem dilacerado pela ausência de respostas. Antre o destino inevitável e imerecido, nada mais resta senão morrer e deixar que se cumpra a fatalidade.

Em entrevista a Jorge Rufinelli, na qual discutem aspectos relacionados à criação literária, preferências e gostos, o contista afirma a existência de uma linha quase evolutiva que marca o desenvolvimento de sua narrativa. **Tres hombres, Los Contrabandistas e Un cuento con un pozo** representariam degraus ascendentes no sentido da qualidade ficcional. A seleção do escritor, sem dúvida, ampara-se no gosto pessoal, na preferência de criador, alegando que o primeiro aproxima-se do gênero “western”, sendo visíveis os contatos com o cinema americano de John Ford e de John Houston. O segundo, por sua vez, apresentaria complexidade maior, porquanto a narrativa não se limita à visão externa, a deslocamentos, mas apreende conflitos humanos de maior envergadura. Já **Un cuento con un pozo** (traduzido por **Cavalos do Amanhecer**).

*“es la culminación mía hasta ahora, y además - te lo digo con alguna tristeza o con algo parecido a la tristeza - es una marca que no sé si podré superar...”*

Para Arregui, a transformação ocorre mediante a inclusão, nas duas últimas narrativas, do elemento que considera “metafísico”, e que respeita à indagações diante da vida e da morte. O saber repentino da condição trágica do homem, do destino que se cumpre com a morte, traz à personagem a noção da própria finitude e obriga ao redimensionamento do seu mundo de valores. Aprender esse movimento que se traduz em indagações corresponde à noção crítica exposta por Ángel Rama quando refere a gravidade severa do olhar de Arregui, aliado à responsabilidade do escritor. Esses dois elementos, que compõem a “interrogación ética del hombre”, permitem ao crítico afirmar que sua literatura tem um caráter de ministério, um moralismo subjacente que corresponde a uma dimensão ética maior. E continua:

*“Su más tenaz adiestramiento literario responde poco a una dilucidación de la situación histórica del ser humano, al análisis de la coyuntura económica y social o epocal en que vive, aunque estas*

*referencias sean materiales obligados de la narración. Pero él busca más allá. Trata de tocar, a través de las formas concretas y cotidianas del vivir, algunos rasgos consustanciales a la naturaleza humana; tanto vale afirmar la existencia de una esencia humana o más precisamente, de una comunión biológica y espiritual primaria que le permite la homologación de experiencias en personajes de muy distinta extracción social (...) (Rama, In: Arregui, 1969, p. 209).*

Retomando-se contrastivamente os contos que assinalam, segundo o próprio autor, momentos importantes em sua trajetória literária, observam-se transformações gradativas que tornam mais intensos e menos particulares os conflitos das personagens. Não resta dúvida que Arregui soube identificar nos três contos a existência de denominadores comuns que dizem do caráter social e telúrico das narrativas, que se adensam e alcançam níveis universais, configurando-se como depoimentos da condição do homem latino-americano com sua ancestralidade e seus conflitos de resistência.

Arregui considerou **Três Homens** como uma espécie de “western”, sobretudo pela intriga exteriorizada, centrada em ações e deslocamentos. Os três homens da história - o comissário Pazos, que era filho de espanhóis, o sargento Maciel e o bandoleiro Braulio Velasco - estruturam passagens épicas, em que os valores da cultura platina e uruguaia se defrontam com o ponto de vista distanciado e arrogante do europeu. Esse diálogo de construção de identidades, feito de resistências, articula-se na narrativa desde a presença de um narrador em terceira pessoa, que presenciou os acontecimentos, até a linguagem eivada de palavras e expressões platinas - que a tradução respeita - e que preservam a oralidade em sua força expressiva.

Recurso freqüente em narrativas regionalistas, o narrador que testemunha os acontecimentos marca a tradição e a oralidade na recuperação de episódios de cunho popular, à exemplo do que fizera Hernández no poema **Martin Fierro**, intertexto recorrente. Já a expressão “era uma vez ...”, com que introduz o conto, não se limita apenas a situar o campo do imaginário e da fantasia: há nela todo um apelo à memória coletiva, também através da utilização de parênteses, registrando presença como testemunho de uma narrativa verdadeira e, portanto, de natureza mítica, ocorrida no passado.

É possível que “cuentos de fogón” encontrem-se na base dessa retomada épica, em que honra e dignidade correspondem ao olhar simpático e quase tendencioso com que o narrador vê e mostra as qualidades dos uruguaiois em sua identificação substan-

tiva com a terra. Os “cuentos de fogón”, nos quais Arregui reconhece a origem autêntica da literatura gauchesca, certamente forneceram ao contista a figura do narrador, aquele ser ocasional que cumpre função semelhante a do escritor, mais preocupado com a cor local do que propriamente com a história.

Nesse conto, tanto o sargento Maciel, ao revoltar-se contra o tratamento desrespeitoso que o comissário Pazos dispensa ao bandoleiro preso, quanto este próprio, no ato de entregar-se, desarmado, ao seu captor, representam as virtudes “criollas” dos uruguaios, a lealdade, a honra, uma ética provinciana e atávica a colidir com os valores de culturas estrangeiras.

Desse modo, o episódio em que o inglês David Greenstreet constrói uma sintaxe artificial, ao tomar e oferecer rum aos visitantes, afirmando que em sua terra não se caçam bandoleiros, mas raposas, ilustra a prepotência e o descompasso com relação aos costumes regionais. Esse desajuste iguala-se, por sua vez, à arrogância do comissário espanhol, sua violência, covardia e arbitrariedade, construindo as marcas da diferença no confronto com “heróis” locais: o sargento e o bandido Velasco.

Mais do que acontecimentos que se exteriorizam na busca e prisão de um bandoleiro, *Três Homens* é uma pequena narrativa épica. Os fatos narrados no passado e trazidos à luz pela voz de um rapsodo que canta os valores do homem uruguaio, por outro lado, alteram a medida épica e assumem novas conotações. Há neles o confronto visível entre nativos e estrangeiros, os europeus ou de ascendência direta, para os quais os costumes da terra são vistos com menosprezo, preservada a distância de séculos de colonização. E há também uma certa leveza, que chega a beirar o humor, como bem observa a professora e crítica Ida Vitale ( *Jaque*, 1985). Para o contista uruguaio, a forma narrativa decorre da tensão entre o autêntico e o falso, uma vez que a literatura possui uma economia e um sistema de valores próprio.

“*Os Contrabandistas*”, considerado pelo próprio autor como intermediário entre o “western” e seus contos “metafísicos”, narra o episódio de uma luta totalmente identificada com a região de fronteiras do chamado Cone Sul. Na travessia de um rio, três contrabandistas, com suas cargas, são surpreendidos por uma patrulha local.

Há brasileiros e uruguaios de ambos os lados repetindo-se os imaginários que compõem a temática dessas passagens: há o rio a ser vencido, há cavalos com bolsões de couro untados de graxa, a velha mula e os homens rudes, solidários na luta, acostumados à violência das práticas interditas. Compõe-se o conjunto pela descrição da natureza a que se integra o homem. O elemento gerador do conflito externo, representado pela situação de ataque e fuga, será de ordem social; a milícia da fronteira persegue e ataca os contrabandistas. Veja-se que a prática do contrabando, num certo sentido, irmana os homens por configurar um novo grupo, que transita como pode, ampliando e redesenhando, a seu modo, fronteiras espaciais e culturais.

O conflito que antes dizia respeito a diferenças nacionais, representadas por indivíduos com suas singularidades, agora expande-se ao grupo; este, construído às margens do institucional, circula num espaço intermediário entre a transgressão e o socialmente consentido. Sob a ótica da História, o contrabando é apreendido pelo narrador a partir do comportamento solidário do bando. Uma ética própria, dotada de forte senso de hierarquia, não é suficiente para impedir que um dos homens, Pedro, termine matando o chefe Rulfo Alves. Essa morte, que rompe com o pacto da mútua proteção e da sobrevivência, instaura um elemento diferencial no epílogo do conto.

A iminência da morte é tema recorrente, sobretudo em literaturas de fronteira, onde as escaramuças da guerra ou a rudeza de um mundo natural inóspito consistem em ameaça permanente, a lembrar ao homem os seus limites. Ocorre em Quiroga, por exemplo, no conto antológico *A la deriva*, em que a personagem atravessa o rio num pequeno barco, em busca de socorro, enquanto o veneno da cobra vai, pouco a pouco afetando-lhe os sentidos. Situação semelhante introduz o romance “*Ruínas Vivas*”, do gaúcho Alcides Maya, quando o posseiro da estância, o veterano de guerras Chico Santos, já moribundo, vê-se lutando, no desvario, ao lado dos cavaleiros de Andrade Neves.

Do mesmo modo, é também comum às literaturas latino-americanas o tema dos mortos injustiçados que, em situações-limite, virão assombrar as personagens, numa espécie de representação projetiva de sentimentos universais. No sem limites do fantástico e do alegórico, será este um dos temas preferenciais de escritores brasileiros e latino-americanos, dentre os quais Erico Verissimo, com “*Incidente em Antares*”.

Em *Os Contrabandistas*, quando Rulfo Alves é ferido de morte, no desvario que antecede ao desenlace, vê as pedras das margens do rio assumirem formas humanas, transformando-se nos homens que assassinara. Rulfo tenta justificar-se com Don Luis, dizendo-lhe que não desejara matá-lo pelas costas. O medo, não obstante, instaura-se entre os homens, aterrorizados ante a emergência do sobrenatural.

A presença do medo numa narrativa de homens rudes, que transitam por uma área de violência, barbárie e morte, faz pensar que o tom épico, identificável em contos de temática semelhante, cede lugar à leitura mais antropológica e, portanto, mais humana do mundo. Em *Os Contrabandistas*, mais do que a oposição entre a repressão e a prática de uma atividade interdita, impõe-se o perfil de uma identidade latino-americana forjada junto aos fogões das estâncias “criollas”, muito próxima à natureza intempestiva e áspera das planuras uruguaias. A noção de solidariedade latino-americana, que os contrabandistas personificam, funda-se, certamente, nos vínculos políticos do escritor.

No caso de Mario Arregui, a consciência do fazer literário parece construir-se com o mesmo rigor ético que beira o moralismo. Espécie de compromisso social, estende-

se desde a eleição de temas preferenciais, até o modo como os contos são vertidos em linguagem, buscando o equilíbrio entre narrativa e diálogo. O desafio de traduzir aspectos que peculiarizam as personagens e tornam localizada a história deixa entrever um projeto de compromisso social e ensinamento: a literatura teria função social mais ampla, de elucidar identidades, passá-las a limpo e reescrevê-las num contexto mais universal.

**Cavalos do Amanhecer**, que Arregui considerava seu conto mais perfeito, inicia com uma situação rotineira, característica da vida nas estâncias: Martiniano Rios está sentado diante de casa, mateando em companhia do cachorro. De repente percebe o aproximar-se de um tropel. O cachorro, Correntino, inquieta-se. Martiniano desconfia tratar-se de alguma patrulha, tentando arregimentar soldados, fato comum em países fronteiriços, em que os peões de estância e os pequenos proprietários forneciam a mão de obra para as guerras. Na tentativa de evitar sua adesão forçada, avisa a mulher e esconde-se no fundo do poço, donde somente irá sair quando tudo tiver passado. Dentro do poço, Martiniano sente a opressão do ar que se extingue aos poucos. Essa sensação agrava-se e o prostra por um tempo indeterminado. Quando, enfim, consegue sair do poço, logo depara-se com o cachorro degolado; encontra a mulher, de olhos opacos, violentada por muitos; e o filho único chora debilmente, castrado em meio a lençóis cheios de sangue, Martiniano Rios mata-se no poço.

A dimensão trágica desse conto, no qual a personagem, consumida pela culpa e pela força de uma fatalidade que não compreende, busca a morte como expiação e redenção, repete, de modo contemporâneo e realista, os passos da tragédia grega, existe uma ordem inicial, um cosmo organizado que situa homens, animais e coisas no plano da natureza, numa integração absoluta. Um episódio externo rompe com essa estabilidade: os mensageiros da guerra, montados em cavalos surgem ao amanhecer, espalhando a desgraça e a desdita. Como o *Martin Fierro*, de Hernandez, Martiniano conhecia os malefícios da vida aquartelada, as misérias extremas, as humilhações. Desse modo, a prática social de requisitar soldados à força, escravizá-los em nome de uma pátria a ser defendida, ou de interesses políticos dos partidos, impõem-se juntamente à noção de destino, de fatalidade, em suma. É algo que contraria os propósitos e a vontade do homem que Martiniano, escondendo-se no poço, procura evitar.

E **Os Contrabandistas** os homens são oprimidos pela milícia que surge como um corpo estranho, impondo a força de leis que desconhecem ou desacreditam. Não obstante, são eles contrabandistas, donde existir um senso comum de que trata-se de atividade ilícita, a ser normalmente reprimida. Além do que, como foi anteriormente visto, o fundamento do conto irá consistir no rompimento de um pacto, quando membros do bando assassinam o próprio chefe que delira e os perturba.

Os males que afligem a Martiniano Rios, de **Cavalos do Amanhecer**, independem de ações que tenha praticado, não existindo entre eles relação de causa e efeito.

Um fado aterrador paira sobre os trabalhadores das terras, indefesos ante a prepotência de uma divindade poderosa que é, no Uruguai, o Comando Militar, os Governantes ou os Partidos a requisitar soldados. Saques, estrupos e castrações decorrem dessa relação de desigualdade e injustiça que incrementa a barbárie e incentiva a violência, em nome de valores abstratos, desnecessários e indesejados. E sob esta ótica, **Cavalos do Amanhecer** é um depoimento vivo sobre o desamparo das periferias latino-americanas, em que o modelo espanhol de denominação, arbitrário e violento, gerou epígonos poderosos. A devastação que a personagem encontra, ao emergir do poço, reproduz, no espaço da ficção, o próprio Uruguai submetido a anos de ditadura militar, um país destroçado e submetido a prepotência de governantes insensíveis e espoliativos.

Lê-se também Hernandez em Arregui. Sua presença não se limita à transcrição de falas, como ocorre em **Os Três Homens** e em outros contos, nas passagens que o tradutor assinala. A presença do **Martin Fierro** encontra-se na percepção desalentada do homem pampeiro que não consegue compreender o que ocorre em volta, submetido constantemente a condições sociais adversas.

Talvez seja possível ler a morte de Martiniano como a representação da morte de milhares de latino-americanos espoliados por governos indiferentes, ardilosos, arrogantes e desumanos. **Cavalos do Amanhecer** talvez seja o conto que melhor permite vislumbrar as ideologias de Arregui, para quem o fazer literário era prática política, não no sentido da construção de tese, mas de compromisso para com a sociedade.

A adesão entre os conteúdos ideológicos da narrativa e a representação do trágico numa perspectiva universal fundamenta a narrativa de **Cavalos do Amanhecer**. A morte, grande personagem dos contos de Arregui, surge aqui sob diferentes roupagens: como possível ameaça; angústia e pressentimento; instrumento de martírio; forma de libertação. A morte será, sem dúvida, o elemento que compõe, na tragédia moderna de que os contos de Arregui são testemunho, a condição de homem, cria, ao mesmo tempo, a noção de responsabilidade decorrente da imposição de um limite temporal.

Se a vida rude dos nômades “gauchos” uruguaios, cívica de violência e sangue, justifica, por um lado, a representação dos imaginários da morte nos contos de Arregui, inserindo-os numa tradição “nativista” que radica na oralidade e nas coplas de **Martin Fierro**, dentre outros, a tentativa de pensar os limites da morte, de projetá-los na esfera do delírio, dá conta de uma preocupação maior. Mais do que metafísica, uma preocupação nitidamente social, que diz da responsabilidade do homem, a despeito do saber de sua mais completa solidão. No texto, será o cuidado formal com o acabamento, com a perfeição da frases, que irá expressar as inquietações de um homem em trânsito entre tradição e vanguarda.

Com relação à obra de Arregui, observa Ángel Rama, cabe conceituar a literatura como “*descubrimiento de las normas de la consulta, exploración del hombre por lo tanto de sus límites*”. Nesse sentido, sua obra pode ser lida como “*un constante*”

*examen de seres humanos y de sus conflictos, un adentramiento en esas criaturas movido por una avasallante necesidad de conocer.*: ( Rama 1969). Em seus contos, a simplicidade do enredo, que corresponde à vida cotidiana de homens comuns, permite-lhe deslocar o foco de interesse para o homem, cuja compreensão universal e antropológica é mediada pelo reconhecimento dos particularismos locais. A busca de equilíbrio cósmico, de adequação social das personagens ao contexto, faz com que os conflitos pareçam espontâneos, mantendo-se a tensão do conto até o desenlace.

A religiosidade, que alguns críticos observam em Arregui, poderá ser tomada no sentido clássico, de comunhão natural. A totalidade do mundo e seu equilíbrio produzem conflitos que os contos apreendem e desenvolvem. Neles a solidão do homem obriga-o a defrontar-se com seus próprios fantasmas e a morte onipresente, não raro desejada, que viabiliza a existência trágica daquelas “almas simples e profundas”, que Rama identifica, sob diferentes matizes, em outros escritores uruguaios, como Francisco Espínola e Juan José Morosoli.

Fruto de uma deliberação moderna, a obra literária de Mario Arregui, ao afastar-se dos percursos tradicionais, transita pelo espaço de um cotidiano arcaico construído na tensão de um mundo rústico que a industrialização crescente agride e ameaça. Como observa, em perecificante estudo, o crítico Jaime Mejía Duque,

*“La cultura literaria de Arregui es todo lo amplia y alerta que pudiera desearse en cualquiera de los buenos escritores latinoamericanos contemporáneos, de modo que la literatura que produce conlleva y expresa toda una elección. Sus tics, sus personales procedimientos, que incluyen hasta fugaces digresiones autobiográficas claramente dadas como tales en el horizonte de la historia imaginaria en curso encarnan una estética y una ética del relato, de cuya coherencia no quedarán dudas a quien haya leído (...) su obra” (El Espectador, 1980)*

**Léa Masina**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## MARIO ARREGUI - BIO-BIOGRAFÍA

Organizada por Mario Benedetti - Jaque, Montevideo, 26 abril 1985, p.9

### NARRATIVA

*Noche de San Juan y otros cuentos.* Número, Montevideo, 1956.

*Hombres y caballos.* Alfa, Montevideo, 1960

*La sed y el agua.* Alfa, Montevideo, 1964

*Tres libros de cuentos.* (reúne la mayor parte de los cuentos anteriores y agrega el relato “Un cuento con un pozo”) Arca, Montevideo, 1969

*El narrador.* Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1972

*La escoba de la bruja.* Montevideo, Acali Editorial, 1979

### BIOGRAFIA E TESTIMONIO

*Liber Falco.* Arca, Montevideo, 1964

#### Traduções para o português:

*Cavalos do Amanhecer* (trad. Sergio Faraco). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982

*A cidade silenciosa* (trad. Sergio Faraco) Porto Alegre, Movimento, 1985.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

Além da bibliografia acima, foram também consultados os seguinte artigos em livros e periódicos:

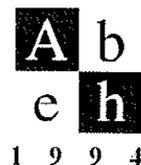
APARAIN, Mario Delgado, *El rechazo de los límites.* Jaque, Montevideo, abr. 1985

ARREGUI, Mario y FARACO, Sergio. *Mario Arregui y Sergio Faraco: Correspondencia.* Montevideo, Monte Seixo, 1990

ARREGUI, Mario, *Literatura y bota de potro.* In: ARREGUI, Mario. Ramos Generales, Montevideo, Arca, 1985

ARREGUI, Mário. *No voy del todo solo.* Jaque, Montevideo, febr. 1985

- BENEDETTI, Mario. *Bio-bibliografía*. Jaque, Montevideo, febr. 1985
- DIAZ, Juan Pedro. In: *ARREGUI, Mario. La escoba de la bruja*. Montevideo, Acali Editorial., 1979.
- DUQUE, Jaime Mejía. *El Espectador*, magazin Dominical, Bogotá, nov. 1980
- FLÓ, Juan. *La obra como prosecución natural del hombre*. Jaque, Montevideo, abr. 1985
- MAGGI, Carlos. In: *ARREGUI, Mario. La escoba de la bruja*. Montevideo, Acali Editorial, 1979
- idem. *Escribo sobre maneco Flores Y Mario Arregui*. Jaque, Montevideo, febr. 1985
- MORA, Manuel Flores. *Ante la vida de Mario*. Jaque, Montevideo, febr. 1985
- PAPELES DE LA FUNDACIÓN ANGEL RAMA. Jaque, Montevideo, 1985 ( diversos autores, con artigos publicados no Suplemento de Jaque, por ocasião da morte de Mario Arregui)
- RAMA, Angel Mario: Interrogación ética del hombre. In: *ARREGUI, Mario. Tres libros de cuentos*. Montevideo, Area, 1969
- RUFINELLI, Jorge. *Mario: del western al cuento metafísico*. In: *RUFINELLI, Jorge. Palabras en orden*, Montevideo, Crisis, s.d.



## **LAS NOVEDADES : EL PERIÓDICO Y SUS NOVELAS DE FOLLETÍN (1855-1862)**

**Sylvie BAULO**

*A Ivan Lissorgues*

Nadie ignora que el folletín es una de las expresiones literarias europeas más innovadoras del siglo XIX y, en concreto, de la prensa decimonónica. Si nos aproximamos a esa manifestación, se impone el estudio de *Las Novedades*, periódico entre los más representativos de principios de la segunda mitad de la centuria, hasta el punto de indagar en la posible originalidad del folletín o si, por el contrario, éste fue una imitación servil del "feuilleton" francés con intereses comerciales. Por aquellos años, las producciones novelísticas extranjeras inundaron el mercado español, lo cual inevitablemente nos conduce a determinar si las publicadas por *Las Novedades* responden a esa proliferación del género y cuál fue el trato que recibieron las autóctonas. Una aproximación a éstas contribuye a la definición del folletín en sí mismo y a establecer un posible parentesco con la novela popular. Pues, no se olvide que ambos, folletín y novela popular, suelen identificarse indebidamente. Pese a sus peculiaridades y representatividad, *Las Novedades* no ha recibido hasta la fecha, el interés que merece<sup>1</sup>. Si la crítica ha sido a veces parca e inexacta en sus referencias, convendría presentar los constituyentes que fundamentan la singularidad de dicho periódico y, por otra parte, parece oportuno contemplar la de los folletines que ofreció así como de los

1. Las indicaciones referentes a *Las Novedades* aparecen en estudios dedicados a la prensa española del siglo XIX como el de Pedro GÓMEZ APARICIO (*Historia del periodismo español desde "La Gaceta de Madrid" (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional, 1967), el de María CRUZ SEOANE (*Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Castalia, Fundación Juan March, 1977).

principales recursos novelescos que los definen. No cabe duda de que *Las Novedades*, sus folletines y concretamente los escritos españoles que éstos acogieron entre 1855 y 1862, hacen de esta publicación, repetimos, una imprescindible consulta en todo estudio sobre la manifestación literaria en la prensa decimonónica.

\*\*\*

### Principales características materiales de *Las Novedades*

Fundado en 1850 en Madrid, por Ángel Fernández de los Ríos,<sup>2</sup> *Las Novedades* alargó su existencia, hasta 1872. Tras la promulgación del Real Decreto del 6 de abril de 1852 sobre régimen de prensa, comenzó a imprimirse con formato mayor, a cuatro páginas y periodicidad diaria, salvo los lunes,<sup>3</sup> y tenía cuatro ediciones cotidianas. El precio de suscripción, en 1854, era de 8 reales al mes para Madrid y 12 para provincias, incrementándose en noviembre de 1857 a 12 y 15 reales respectivamente.<sup>4</sup> De orientación progresista a partir de enero de 1851 -fecha en la que Bravo Murillo constituyó un ministerio conservador "blanco casi exclusivo de las campañas de *Las Novedades*"<sup>5</sup>- declaró varias veces su independencia política. Así, el 16 de abril de 1854, quiso titularse: "Diario político independiente", señas de identidad que volvemos a encontrar reafirmadas el 2 de enero de 1856:

Debemos, ante todo, hacer una aclaración, o más bien rechazar enérgicamente la idea de apostasía: nosotros no renegamos del partido progresista, porque nunca hemos pertenecido a él [...]. La revolución de Julio, a que nosotros, según la expresión de un periódico, contribuimos como el que más, tuvo por objeto el afianzamiento del régimen liberal, no la exaltación del progresismo en el sentido mezquino a que han inducido esa palabra, causas de diverso origen[...].

2. Ángel Fernández de los Ríos fue redactor de *El Espectador* en 1841, director a partir de 1845 de *El Siglo Pintoresco* y de *El Semanario Pintoresco Español* y fundador en 1849 de la revista *La Ilustración*, publicó una colección de novelas clásicas y modernas, espuelas y extranjeras, "La Biblioteca Universal".

3. La consulta detenida del periódico nos impide suscribir los datos recogidos por María Cruz Seoane en *Historia del periodismo en España*, vol. 2, Madrid, Alianza Universidad Textos, 1983, pág. 203. En efecto, indica que *Las Novedades* no salía los domingos y que el número de los lunes contenía artículos satíricos y una caricatura. Sin embargo, entre 1854 y 1862 no hemos visto tales números.

4. Gúmez Aparicio (*op. cit.*, pág. 364) señala un precio de suscripción inferior, a 4 reales al mes, sin más precisiones.

5. *Ibid.*

El objetivo de *Las Novedades*, diario hecho "Por el pueblo y para el pueblo", consistía en favorecer la civilización, el progreso y la libertad. De hecho, su enorme difusión y nueva concepción del periodismo lo convirtió en un elemento importante de la vida pública española:

Nuestros lectores de Madrid y de las provincias han podido juzgar por sí mismos hasta qué punto ha llegado nuestro periódico con un título modesto y popular a ser bien acogido en las ciudades, en las villas y hasta en las más pequeñas aldeas; hasta qué punto la opinión pública ha hecho de él un poderoso elemento de civilización y de reforma política y moral, propagador de útiles verdades, destructor de antiguos errores, promovedor de los intereses morales y materiales del país. (*Las Novedades*, 21 de septiembre de 1855).

Con él nació el diario de información y se puso en práctica las corresponsalías en diversas ciudades peninsulares y extranjeras:

LAS NOVEDADES tiene hace un tiempo montado un servicio especial de noticias y a costa de desembolsos de consideración aspira a conservar la fama de periódico bien informado [...]. La redacción cuenta con buenos corresponsales en el extranjero y en la Península, con activos agentes de noticias en Madrid. (*Las Novedades*, 23 de septiembre de 1856).

Su división creció rápidamente hasta llegar a cifras desconocidas para la prensa española. Cuatro años después de su fundación, su tirada superó la de todos los demás periódicos y continuó siendo el primer diario de España hasta 1864, fecha a partir de la cual declinó su hegemonía a favor de *La Correspondencia de España*. Digamos, por último, que el éxito de *Las Novedades* se inició con la Revolución de julio 1854 a la que, de algún modo, contribuyó. Fernández de los Ríos, afirmaba el 20 de octubre de 1854:

Desde octubre de 1853,<sup>2</sup> el mínimun de nuestra tirada ha sido 13.000 ejemplares. El mes que menos, han circulado por consiguiente 338.000 números de *Las Novedades*, y en todo el año cerca de 4.069.000 de números sin contar las variaciones temporales de suscripción que alteran la relación que existiría entre esas dos cifras y el consumo ordinario de papel [+]. Habiendo nacido desde julio tantos periódicos de tantas y tan diversas clases, hasta el punto de triplicar el número de la Prensa antigua, *Las Novedades* han tenido al tiempo aumento tan rápido de lectores que, desde julio hasta ahora, han elevado su tirada a 16.000, que es la que hoy hacen<sup>6</sup>.

### El folletín, parte esencial del periódico

Como era el caso de otros periódicos, franceses o españoles, su existencia dependía del folletín, sección determinante, además, en el crecimiento de suscripciones y ventas. Aparecía como un medio para atraer al lector y se le dedicaba frecuentemente artículos publicitarios en las columnas del diario. Para evidenciar la importancia de dicha sesión, se insistía en la gran cantidad y calidad de obras que había publicado. En la parte inferior de la primera página, el lector encontraba la recapitulación de los títulos editados desde 1853, procedimiento que se reprodujo varias veces a partir de 1855. El prestigio, gran mérito literario e interés pretendía resumirse en expresiones como “una bellísima novela *escrita expresamente* para LAS NOVEDADES”, “escritos muy conocidos y apreciados del público” (29 de noviembre de 1857), “La *interesantisima* novela” (30 de marzo de 1858). Se resaltaba también en las columnas de la primera página el esmero tipográfico, cuya mejor muestra quizás se encuentre en el artículo del 8 de abril de 1862 que anunciaba la próxima publicación de *Los Miserables* :

6. Comentario recogido por Pedro Gúmez Aparicio, *op. cit.*, pág.365

A pesar de haber estrenado en enero último nueva fundición para todo el periódico, estrenamos otra para el folletín, de tipos elegantes y muy claros para que resulte una buena edición [...]. éste es el resumen de materia de tan interesante novela, que se espera con ansiedad en toda Europa, que se han disputado los editores de todas las naciones y que la empresa del periódico *LAS NOVEDADES* ha adquirido a costa de gran sacrificio.

Con anuncios de este tipo y con la precisión de títulos generalmente evocadores de historias de amor, desgracias y aventuras (*Tan joven y morir, La heroína del barranco, Mujer y amante, El pacto del hambre...*) se incitaba a los lectores a suscribirse.

El precio asequible era otra razón para atraer al lector. Numerosas veces se subrayaba el excelente negocio que podían realizar los suscriptores. En efecto, se indicaba que, por el precio del abono (en 1857, 96 reales al año para Madrid y 136 para provincias), los lectores de *Las Novedades* adquirirían gratis obras que en librería costaban por lo menos 500 reales.

Dicha sección fue inaugurada por *Las Novedades* en 1852 e inserta al modo francés en la parte inferior de las dos primeras páginas<sup>7</sup>. Separado del resto de la página por una línea representaba tres páginas a dos columnas. La indicación “FOLLETÍN DE LAS NOVEDADES” y el título de la obra encabezaban la rúbrica. Las páginas estaban organizadas de manera que se pudiera recuperarlas y destinarlas a su encuadernación. De ahí que el mismo periódico proporcionara la portada de la obra. Para amenizar la lectura, se insertaban numerosos grabados que, en los artículos publicitarios, venían presentados como una prueba suplementaria de la gran calidad del folletín del periódico. Estas ilustraciones, sin embargo, desaparecieron casi por completo a partir de 1858 : quizás renunciara el periódico a integrar grabados porque contaba con un numeroso público. Hay que añadir como prueba de importancia y esmero concedidos al folletín, la mención de su autor o, en su caso, el nombre del traductor<sup>8</sup>.

7. A partir de 1858 hasta 1861, se publicaban de manera bastante frecuente dos folletines, uno en la parte inferior de la primera y segunda página y otro en la tercera y cuarta.

8. Para las obras que tuvieron mucho éxito, se mencionaban en general el nombre de su traductor ; dióse el caso con “*El bandido de Londres*, por Ainsworth, traducido por R. F. Morete”(23 de noviembre de 1855), o con “*Los Miserables* de Victor Hugo, traducción de Nemesio Fernández Cuesta” (10 de abril de 1862).

## Las novelas de folletín : hegemonía extranjera y adulteración de un funcionamiento

Por influencia francesa se impuso la novela de folletín en la mayor parte de los periódicos españoles. Convendría revisar hasta qué punto los autores, en *Las Novedades*, adoptaron dicho modo de producción y publicación y averiguar si lo convirtieron en un instrumento de renacimiento y desarrollo de la novela nacional. La posición de la crítica respecto a la influencia del folletín no es unánime. Si José Montesinos demuestra la inexistencia de una auténtica novela nacional en España a mediados del siglo XIX, Leonardo Romero Tobar e Iris M. Zavala, por su parte, no piensan del mismo modo<sup>9</sup>. Según ambos críticos, el folletín fue un soporte de la novela nacional y popular en aquella época. Durante el período estudiado, es evidente la superioridad numérica de novelas extranjeras en dicha sección del periódico. Desde enero de 1855 hasta diciembre de 1862, se publicó en el folletín de *Las Novedades* un centenar de obras extranjeras, generalmente novelas. Las producciones españolas, en cambio, fueron escasas : durante esos ocho años, entre los veinticuatro folletines, una decena eran novelas. Por lo que atañe a los novelistas extranjeros, de 1854 hasta 1862, predominan los franceses (unos cuarenta autores y unas setenta novelas)<sup>10</sup>. Entre 1854 y 1856, Eugène Sue fue el más publicado en esa sección, aventajando al escocés Walter Scott<sup>11</sup>. Durante el año 1857, sobresalieron A. Dumas y A. Karr<sup>12</sup>. En cambio, un año después, ya no se puede hablar de hegemonía de uno o dos escritores pues aparecieron otros nombres, algunos conocidos hoy (Mme Cottin, F. Cooper, P. Féval), u olvidados (Arago, P. Juillerat, A. Grandecourt). En cualquier caso, las novelas de Sue, Scott,

9. José MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX (1800-1850)*, Madrid Castalia, 1972 ; Leonardo ROMERO TOBAR, *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976 ; Iris M. ZAVALA, "Costumbrismo y novelas", *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5, Barcelona, Editorial crítica, 1982.

10. Esta constatación viene a confirmar la idea de Anne-Marie Thiesse según la cual hubo una hegemonía francesa, exportándose muy bien sus folletines. *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, París, Ed. Le Chemin Vert, 1984, pág. 231.

11. Se publicaron entre 1854 y 1862, en el folletín de *Las Novedades*, diez novelas del escritor francés y siete del escocés. La presencia frecuente de E. Sue y de W. Scott en los folletines de *Las Novedades* corresponde a una tendencia general en el panorama literario de la España de aquellos años. José Montesinos (*op.cit.*, págs. 239-244 y págs. 249-253) señala el éxito de Sue en España a quien se tradujo numerosísimas veces así como la importancia del novelista inglés cuyas obras se tradujeron en la Península a partir de 1826.

12. De A. Dumas, se publicaron en *Las Novedades* una novela en 1854, seis en 1857 y una en 1860. En cuanto a A. Karr, salieron una novela en 1854, dos en 1855, tres en 1856, cinco en 1857. La influencia de Karr durante esos años corresponde al momento en que se tradujeron en España de modo masivo sus novelas. Vid. para más precisiones, José Montesinos, *op. cit.*, pag. 110.

Dumas, Féval, Karr, constituyeron la mayor parte de lo que se publicó en el folletín de *Las Novedades* hasta 1862.

El periódico siguió una evolución general en cuanto al folletín se refiere. La crítica ha notado que, después de 1850, esa sección perdió, en los diversos diarios, su objetivo primero, es decir, difundir obras nuevas. En *Las Novedades*, la mayoría de las novelas extranjeras ya habían sido publicadas con anterioridad, a menudo más de veinte años antes. Algunas<sup>13</sup>, sin embargo, fueron objeto de una nueva versión para su publicación en ese periódico<sup>14</sup>. Es muy probable que los encargados de *Las Novedades* sacaran beneficio mayor publicando novelas traducidas, mientras que la compra de obras originales debía entrañar más gasto. Esta constatación evidencia un rasgo fundamental del funcionamiento de las novelas de folletín en *Las Novedades*. Éste ya no constituye un modo de publicación estrechamente vinculado con un modo de escritura particular (para un folletinista, el ritmo de producción sigue más o menos el ritmo de publicación). El folletín sirvió sencillamente de soporte, de espacio de publicación pero no indujo, en este caso, a una forma de escribir particular ; la manera de publicar no fue un factor que impusiera sus reglas a la producción novelística ya que ante todo, en *Las Novedades*, aparecieron novelas escritas, publicadas y traducidas anteriormente. Se trató pues obviamente de la adulteración de una forma de publicación que suponía originalmente una estética particular vinculada con condiciones especiales de producción (escritura a diario, voluntad del director del periódico y del público...). Tal sistema de funcionamiento debió de ser bastante frecuente en muchos periódicos españoles de mediados del siglo XIX. *Las Novedades* era, por tanto, un periódico sin verdadera novela de folletín : fueron muy escasas las que, al parecer, se escribieron especialmente para ese diario.

Conforme avanzó el tiempo, se fue agotando la novela de folletín y, a partir de 1860, las obras de ficción fueron sustituidas frecuentemente por escritos políticos, históricos e informaciones jurídicas<sup>15</sup>.

13. En 1855, *Las Novedades* publicaron *Los puritanos de Escocia* de W. Scott mientras que la fecha de la edición original era 1816 y ya habían aparecido cuatro traducciones al español desde 1826. En 1858, salió *Isabel* de Madame Cottin, obra ya traducida siete veces desde 1810.

14. Vid. nota. 9.

15. En aquellos años, es evidente la politización de esta sección con los folletines siguientes : *Descripción del imperio de Marruecos y explicación del nuevo teatro de la guerra de Martín Ferreiro* (enero 1860), Proyecto de solución de la cuestión romana por el Abate de Saint-Michon (enero 1860), *El Emperador Francisco José y la Europa* (diciembre 1860), *La unidad nacional en Italia* de Manuel Marliani (enero 1861), *Diario de un soldado garibaldino* (diciembre 1861-enero 1862), *Memorias mejicanas* de S. de Mobellán. Los textos de tipo jurídico que aparecieron durante aquellos años en el folletín de *Las Novedades* son entre otros *Instrucción sobre la manera de redactar los instrumentos públicos sujetos a registro* (septiembre 1861), *Ley hipotecaria* (mayo 1861).

## Las novelas de folletín españolas

De los veinticuatro folletines españoles de *Las Novedades* que hemos inventariado, más de la mitad no pertenecen al género novelesco. En 1854, se publicaban todavía escritos españoles que correspondían al folletín en su sentido inicial, es decir, como producción no literaria<sup>16</sup>. En cuanto a los folletines literarios, tampoco existe una hegemonía de la novela pues pueden documentarse cinco poemas, tres fábulas<sup>17</sup>, un escrito costumbrista, un ensayo y ciertas producciones difíciles de clasificar. Los autores, novelistas o no, carecieron de renombre, exceptuados Juan Eugenio Hartzenbusch, Fernán Caballero o Emilio Castelar. Sin embargo, algunos hoy olvidados, accedieron a la fama gracias a *Las Novedades*. Así fue el caso de Carlos Rubio:

En adelante ya con su nombre, ya con el seudónimo de Pablo Gambará, publicó infinitas composiciones, tanto en verso como en prosa, en las mejores publicaciones periódicas, no siendo una de las que menos contribuyeron a darle fama *Las Novedades* [...] <sup>18</sup>.

De estos folletines españoles, ocho son adscribibles al género novelesco. Pero conviene subrayar que, en aquellos años, los autores evitaban frecuentemente el término de novela y preferían denominaciones distintas como las de crónica o leyenda. Entre esas ocho novelas, dos se presentan bajo rótulo diferente y otras dos anuncian su pertenencia inequívoca al género novelístico: *La virgen de las azucenas, Leyenda<sup>19</sup> histórica del siglo XII* (por don José Güell y Renté, 1858, 76 páginas); *Wifredo el Velloso, crónica catalana del siglo IX* (por Antonio Barreras, 1860, 144 páginas); *La velada del helecho o el donativo del diablo, novela*, (por Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1857, 24 páginas); *Abrojos de la vida, novela de costumbres* (por Eduardo Hernández y Ferrer, 1859, 48 páginas). Las cuatro novelas restantes no llevan ninguna indicación respecto a su especificidad literaria: *Otro Artagnan* (por Carlos

16. El folletín español se instaló en la parte inferior de la primera y segunda página con dos artículos referentes el uno al cólera, *El cólera morbo* (18 de octubre de 1854), y el otro a un debate sobre urbanización, *Dos proyectos de ensanche de la puerta del Sol* (16 de abril de 1854).

17. Así llamamos relatos de tipo maravilloso como lo son *La suegra del diablo*, cuento popular de Fernán Caballero (10 de marzo de 1855), *Una mártir desconocida o la hermosura por castigo*, cuento moral (26 de septiembre de 1856) y *La reina sin nombre, crónica española del siglo VII*, ambos escritos por Eugenio Hartzenbusch.

18. Muntaner y Simón, *Diccionario enciclopédico hispanoamericano*, Barcelona, sin fecha, pag. 999.

19. Observación hecha por Leonardo ROMERO TOBAR, *op. cit.*, pag. 132.

Rubio, 1855, 46 páginas); *Don Alfonso el Sabio* (por Emilio Castelar, 1856, 167 páginas); *Tres tumbas al pie de una cruz o Episodios de un viaje de recreo* (por Joaquina Ruiz de Mendoza, 1850, 242 páginas); *Una historia casi cierta* (por don Ricardo Molina, 1862, 60 páginas)<sup>20</sup>.

Desconocidas hoy en su mayoría, es difícil reunir datos sobre dichas narraciones. Sin embargo, el estudio de Juan Ignacio Ferreras señala que, del mismo modo que encontramos novelas extranjeras editadas años antes, fueron propuestas al lector novelas españolas ya publicadas anteriormente y troceadas en la sección del folletín del periódico<sup>21</sup>. La novela de Joaquina Ruiz de Mendoza, por ejemplo, había sido publicada en volumen en 1848 y *La velada del helecho* como *Don Alfonso el Sabio* salieron respectivamente en 1849 y 1856 en *El Semanario Pintoresco Español*. Estas obras pueden ser consideradas como “falsas” novelas de folletín en la medida en que es evidente que no fueron escritas para el periódico. En cambio, *La virgen de las azucenas* y *Abrojos de la vida* conocieron su primera publicación en *Las Novedades*<sup>22</sup>. De las demás novelas, carecemos de información. Sin embargo, de momento, se puede inferir la siguiente conclusión: después de un estudio que abarca casi diez años del periódico más leído de España, no encontramos más que tres novelas de folletín “originales”, aunque no sepamos si se trata de novelas escritas según el método propio de la producción folletinesca o simplemente publicadas de manera fragmentada.

El análisis de este periódico demuestra, por consiguiente, que la necesidad de llenar a diario el espacio inferior de las dos primeras páginas con una dosis de ficción reclamada por los lectores, no dio lugar a que se revelara o naciera una generación de verdaderos talentos como Eugène Sue, Xavier de Montépin o Paul Féval en Francia. Por eso eran indispensables adaptaciones y traducciones. La novela de folletín de prensa parece haber sido menos cultivada que la novela por entregas, la cual dejó en España más nombres e impacto. Tratándose pues ante todo de recuperación de novelas, no estamos frente a una escritura determinada por tan fuertes imperativos económicos

20. Estas ocho novelas tienen un número de páginas muy diferente, correspondiendo más bien algunas como, *Otro Artagnan* o *Abrojos de la vida*, a la dimensión de la novela corta. Sin embargo, han sido incluidas en esta lista ya que además, de ser relatos en prosa, su número de páginas es casi idéntico al del escrito de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La velada del helecho*, definida como novela por su autora. En efecto, este criterio no parece ser determinante para la pertenencia o no al género novelístico ya que *La velada del helecho* posee, en el folletín de *Las Novedades*, bajo su forma incompleta 23 páginas, y su desenlace estaba contenido en dos números faltantes, con lo cual se puede deducir que esta producción tenía como máximo 35 páginas.

21. Juan Ignacio FERRERAS, *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979.

22. Habría que añadir a los dos títulos precedentemente citados el de *Nubes y Estrellas. Novela* (77 páginas) por Agustín Bonmat que salió por primera vez en 1857 en *Las Novedades*. Sin embargo, no hemos podido consultar dicha novela en la Hemeroteca de Madrid.

como era el caso de la verdadera producción folletinesca. Podemos así deducir que el estudio de *Las Novedades* apoya la tesis de José Montesinos según la cual la explotación del folletín español no fue sino tardía y aplicada a obras de calidad dudosa ; fue también de imitación y comercial tanto o más que literaria<sup>23</sup>. Sin embargo, falta analizar el contenido de estas novelas de folletín españolas con una óptica particular aún poco estudiada : determinar las relaciones entre folletín y novela popular tal como sugiere Leonardo Romero Tobar :

El número de novelas originales y traducidas que vieron la luz pública, tuteladas en los "folletones" periodísticos es uno de los veneros más enriquecidos para el estudio de la distribución de la novela popular [...]. La explotación sistemática de todas las publicaciones periódicas del siglo XIX, podrá deparar, entre otros resultados incalculables, la relación completa de todas las novelas que fueron publicadas bajo la forma del folletín<sup>24</sup>.

### Novela de folletín y novela popular

Cuando el lector comienza una novela de folletín espera leer cierto tipo de relato, es decir un relato concreto que contenga características a las que le han acostumbrado lecturas anteriores. Pero, ¿cuáles son los principales rasgos literario-novelescos que se presentan ante dicho lector ? Si el narrador de la novela popular suele ser omnisciente, la adopción de esa voz narradora aparece en cinco novelas de folletín publicadas en *Las Novedades*<sup>25</sup>. He aquí un ejemplo :

Curioso era el espectáculo de aquel salón para el observador privilegiado que hubiera tenido el don de penetrar con su vista en las sombras del porvenir. ¡ Cuánta sangre y miseria hubiera encontrado! ¡Oh! Sí... sangre... miserias... porque éstos son los eternos móviles y desenlaces de la triste comedia humana. (*Wifredo el Velloso*, pág.. 18)

23. José MONTESINOS, op. cit, pág. 91.

24. Leonardo ROMERO TOBAR, op. cit, pág. 55.

25. Estas cinco novelas son *Abrojos de la vida*, *La velada del helecho*, *La virgen de las azucenas*, *Otro Artagnan* y *Wifredo el Velloso*.

Por otra parte si algunas de las novelas de folletín de *Las Novedades* guardan cierta correspondencia con la técnica más utilizada en la novela popular, sin embargo, en ésta, la instancia narrativa suele intervenir de modo frecuente, recuerda de manera continua que alguien narra la historia. *La velada del helecho* es una de las pocas novelas donde el narrador manifiesta claramente su presencia a lo largo del relato :

Mas yo me apresuraré a sacar de iguales dudas a los amabilísimos lectores, que se dignen dispensar al heroe de mi historia sus lisonjeras simpatías haciéndoles saber donde se encuentra Kessman, en tanto que vela pensando en su interesante Ida. (*La velada del helecho*, pág.. 12)

La convención narrativa sobre la que se funda la novela popular del siglo XIX es la de un narrador Asmodeo que coge al lector de la mano para conducirlo a multitud de lugares, que permanece invisible al lado de los personajes, como guía y cómplice del lector<sup>26</sup>. *Las Novedades* poco acude a esta técnica y el narrador evoca que cambia de lugar, que es capaz de desplazarse solamente en *Abrojos de la vida* :

Dejémosla entregada a la desesperación, ya que así lo quiere su suerte y volvamos a presenciar el triste cuadro que tenía lugar en una buhardilla de la misma casa, de donde saliera la joven. (pág.5)

Notemos a este propósito un fenómeno algo atípico : el narrador de la novela popular, omnisciente y guía del lector, es generalmente heterodiegético<sup>27</sup>. Sin embargo, en *Tres tumbas al pie de una cruz* o en *Una historia casi cierta*, la narración transcurre en primera persona, donde el narrador es un personaje de la ficción :

Una templada mañana de primavera cuando los rayos del sol levante doraban apenas las agujas y minaretes de la ciudad, Gustavo, Conde de C\*\*\*, sin esperar a que mi ayuda de cámara le anunciase [...] penetró aceleradamente en mi habitación. (*Tres tumbas al pie de una cruz*, pág.. 2)

26. Vid. Marc ANGENOT, op. cit, pág. 53.

27. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pág. 252.

La estructura de la novela popular también tiene especificidades. Según la teoría desarrollada por Angenot, la novela popular es la historia de la reconstrucción de un período anterior al principio del relato, reconstrucción que viene a ser la base de la intriga<sup>28</sup>. Angenot la define como estructura progresiva-regresiva, y el desenlace tendrá que aclarar el momento, desconocido por el lector, que provocó la mayor parte de los misterios de la narración. Las novelas de folletín de *Las Novedades* contienen analepsis (referentes a tiempo anterior al relato), pero son indicaciones de poca trascendencia acerca de algunos detalles de la vida anterior de los personajes. Sin embargo, lo más notable es que la reconstrucción de unos elementos esenciales de intriga y misterio brilla por su ausencia. No aparece pues esa arquitectura característica de la novela popular según la cual se reconstruye de manera progresiva el misterio inicial con indicios puestos a lo largo del texto (sueños, premoniciones, medallas o sortijas que faciliten el reconocimiento de un personaje...). En los folletines de *Las Novedades*, la estructura no es progresiva-regresiva sino solamente progresiva. En cuanto empieza la diégesis, no se trata de reconstruir el eslabón que falte y que se sitúe en un momento anterior al de la época representada en el relato. Este aspecto es patente en *La velada del helecho*, de G. Gómez de Avellaneda: en efecto, mientras que la novela pone en escena a un niño pobre y abandonado cuyo misterioso nacimiento hubiera podido dar lugar a este tipo de relato y estructura, la diégesis no se desarrolla de este modo. Quiriendo casarse, años después, con una joven rica, el protagonista recupera la fortuna que se le había robado sin que se aclare el misterio de su nacimiento o la suerte de sus padres. Sólo una novela, *Abrojos de la vida* de Eduardo Hernández y Ferrer, contiene algunos elementos relativos a la estructura definida por Angenot como característica de la novela popular. Sin embargo, estas similitudes son tan tenues que el efecto de sorpresa producido normalmente por la revelación y anagnórisis no es experimentado por el lector. En efecto, en el prólogo se nos presenta a una joven pobre y desamparada:

La infeliz gritaba, retorció sus manos y se desesperaba. Se había alejado ya buen trecho, y tal vez su madre, anciana y ciega, y su hermanito, hubiesen sucumbido a los horrores de la epidemia. (*Abrojos de la vida*, pág. 6)

Sin embargo, durante el relato, se nos cuentan los amores de la joven aristócrata Julia con un pintor sin que el lector sepa el verdadero origen de la protagonista. Aparte

28. Marc Angenot, *op. cit.*, pág. 53

de la indicación a la herencia recibida por Julia, el narrador no aporta ningún otro indicio ni hace referencia a un momento anterior de la vida de la protagonista, lo cual permitiera darle todo su efecto y sentido a la revelación final: Julia es la joven pobre presentada en el prólogo.

Tampoco la construcción de los personajes corresponde a lo que esperaría cualquier lector de las novelas populares del siglo XIX. Por influencia romántica, éstas cultivaron (sobre todo en Francia) al personaje del desfacedor de entuertos a quien Angenot define como un "héroe prométhéen"<sup>29</sup>. Pero, los personajes que aparecen en el folletín de *Las Novedades* están lejos de tal envergadura y grandeza para conmover al lector. En efecto, tradicionalmente los personajes de la novela popular se definen por una psicología, a menudo calificada de simplista, pero que, por esa misma razón, explica desde el principio hasta el final sus actitudes y reacciones y muchas veces la desmesura de sus acciones dirigidas hacia el Bien o el Mal. Dicha evocación de la psicología tampoco aparece en las novelas españolas de *Las Novedades*. De ahí que ningún personaje se distinga del resto o llame poderosamente nuestra atención, quedándose muy distante de la hipertrofia que caracteriza a los protagonistas de la ficción paraliteraria:

La démesure du personnage principal [...] est consubstantielle à l'esthétique paralittéraire du pathétique (rappelons que pour le dictionnaire Robert est "pathétique" ce qui émeut vivement, qui excite les passions et les émotions vives: douleur, pitié, horreur, terreur, tristesse...)<sup>30</sup>.

A pesar de la voluntad por parte de algunos novelistas de poner de manifiesto, antes de la lectura, a sus protagonistas dándoles un relieve particular ya desde el título (*Otro Artagnan*, *Wifredo el Velloso*, *Don Alfonso el Sabio*), éstos no corresponden a lo que el lector acostumbrado a las novelas populares esperaría, se trate del Vengador, de la Víctima o del Malo.

Sin embargo, las novelas de folletín de *Las Novedades* convergen en una temática amorosa común con la novela popular. La trama suele construirse sobre los amores difíciles de los protagonistas por la serie de obstáculos que han de franquear: amor no correspondido (*Una historia casi cierta*), diferencia de confesión religiosa (*La Virgen de las Azucenas*), desigualdad social de los enamorados (*Abrojos de la vida*,

29. - *Ibid.* pág. 46.

30. - Daniel COUËGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, pág. 171.

La *velada del helecho*, eventual adulterio (*Don Alfonso el Sabio*), personajes que se oponen a este amor (*Otro Artagnan, Una historia casi cierta, Abrojos de la vida*). Estas intrigas sentimentales, en la mayoría de las ocasiones, se complican ya que, muchas veces, son cuatro los que tienen que luchar por su amor. Más allá de la estructura triangular clásica, son dos personajes los que intentan destruir el amor de la pareja protagonista, por amar cada uno a uno de los amantes, sin ser correspondido. A la intriga amorosa (y muchas veces provocada por ella) se añaden una serie de aventuras (duelos, emponzoñamientos, asesinatos, muertes...) cuyo fin es contribuir al suspense.

Si hubiera que calificar estas novelas de folletín, se diría que se trata de una literatura de evasión, de amor y de aventura que intenta seducir al lector transportándole no tanto a lugares definidos por su exotismo como a las épocas pretéritas en las que se sitúan los relatos: la España de la Edad Media con personajes como el bizarro guerrero moro, la hermosa musulmana y el pretendiente cristiano constituye el marco de las intrigas de Wifredo el Velloso, de La Virgen de las Azucenas y de Don Alfonso el Sabio.

Señalemos rápidamente para terminar la utilización de algunos de los procedimientos de la escritura novelística del siglo XIX, procedimientos a los que recurrieron particularmente los autores de novelas populares. En primer lugar, advertimos la voluntad de verosimilitud. El relato paraliterario adopta la ilusión referencial con la indicación exacta de las fechas, con los medios que parecen proteger el anonimato de los personajes o lugares ("El conde de C\*\*\*", *Tres tumbas al pie de una cruz*, pág. 2). Además, utilizando de manera contraria la idea de Boileau según la cual "le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable", el narrador afirma que lo inverosímil de que es testigo el lector no es más que una prueba de la veracidad de un acontecimiento y, cuando roza la inverosimilitud, cree conveniente subrayar la procedencia real del asunto tratado:

A aquellos de mis lectores a quienes les parezca que exagero, no tengo que decirles más sino que el carácter de Esteban está tomado de la vida real. (*Una historia casi cierta*, pag. 55)

También la fisognomía (arte que consiste en conocer a los hombres a partir de su fisonomía), tan cultivada por Balzac así como por los autores de novela popular, aparece en estos folletines de *Las Novedades*. La apariencia exterior tiene inmediata correspondencia con la calidad moral del personaje; así, por ejemplo, el narrador de *Otro Artagnan* nos presenta a su personaje:

Era alto de estatura, de ojos azules, pero llenos de luz, de cabellos y bigotes rubios. Su rostro indicaba la audacia del corazón [...] (págs. 3-4)

La identificación diferida aparece en nuestros textos conforme era usual en la literatura decimonónica, particularmente en la novela popular. Esta técnica narrativa de presentación está destinada a crear un misterio sobre la identidad de los personajes, suspense que se aclara conforme avanza el relato:

Le procédé le plus constant du roman populaire, le seul dont on ne trouve guère d'exemple dans le roman de "haute culture", est celui de l'identification différée par lequel le narrateur au début d'un chapitre, circonscrit dans le champ de son regard un personnage qu'au premier abord il semble ne pas connaître<sup>31</sup>.

Entre otros ejemplos posibles, ese procedimiento narrativo lo encontramos en las primeras líneas de *Abrojos de la vida* o de *Wifredo el Velloso*:

En el recodo de un angosto sendero que se internaba en los bosques que hemos situado al Norte, aparecieron de repente cuatro hombres a pie. Era el primero de mediana estatura, de rostro enjuto y de ojos hundidos, cuya edad no hubiera sido difícil determinar, a no presentar un dato poderoso algunos mechones de escasos cabellos entrecanos, que se escapaban en desorden por debajo de su gorra de pieles. (*Wifredo el Velloso*, pág. 5)

Para suscitar el interés de los lectores, se emplean otros recursos heredados de la novela gótica (subterráneos espantosos, iglesias abandonadas, oscuridad terrífica):

31. Marc ANGENOT, *op. cit.*, pág. 66.

Tristísimo era el calabozo en que plugo a la desgracia arrojar a la desventurada Dalanda. Su pavimento alfombrado de paja humedecida, ennegrecidas sus paredes, falto de luz, porque apenas penetraba un moribundo destello del día por estrecha rendija, abierto en un abismo que parecía perderse en las entrañas de la tierra; era la imagen fiel de un sepulcro vacío o de una fosa do en otro tiempo durmieron cadáveres hacinados [...]. Quiso dar un paso y amedrentada retrocedió a la escalera porque las pajas le parecían humanos huesos, despojos de los muertos; las piedras lustrosas calaveras, y el agua que por do quier destilaban las paredes, sangre inocente de infelices víctimas. (*Don Alfonso el Sabio*, págs. 117-118)

\*\*\*

De todo lo dicho puede concluirse que *Las Novedades* inauguró en la España de mediados del siglo XIX una nueva era para la prensa. Era la primera vez que un diario tenía una difusión tan masiva y manifestaba una concepción nueva y moderna del periodismo. Como era imprescindible en aquella época para garantizar las suscripciones, *Las Novedades* adoptó el folletín. Escogió publicar ante todo en dicha sección novelas extranjeras para satisfacer, sin duda, los deseos de sus lectores: como se sabe, estas gozaban por aquel entonces del aprecio del público español. La escasa presencia de novelistas hispanos en el folletín de este periódico parece ser un testimonio de esta afición a las producciones extranjeras y, al mismo tiempo, del mediocre estado de la narrativa española de aquellos años. Sabemos que entonces numerosos fueron los autores que pidieron que cesara esa invasión y renaciera una auténtica novela nacional.

Si en Francia el folletín constituyó un verdadero motor para la producción novelística, el caso de *Las Novedades* parece indicar que no ejerció semejante papel del otro lado de los Pirineos. En su mayoría, los novelistas hispanos que hemos podido inventariar han sido olvidados y no figuran en los manuales de historia literaria. Además, cuando en Francia surgió la necesidad de incluir novelas de folletín, se impuso un tipo de escritura con rasgos específicos como, por ejemplo, el corte en espera del número siguiente. Pero, cuando se utilizó esa sección en España, y más exactamente en *Las Novedades*, ya no podía existir una estética particular porque en ese espacio se publicaban novelas editadas años antes en volumen y proporcionadas luego al lector de manera fragmentada. Evidente es que no era posible crear el mismo efecto cortando la dosis cotidiana de ficción en medio de una palabra o de una frase. Las técnicas narrativas patentes en el folletín francés del siglo XIX pueden definirse como pertenecientes a la estética de la novela popular. Sin embargo, el estudio de *Las Novedades*

nos invita a ser prudentes en cuanto se trata de sus respectivas definiciones. En efecto, los recursos narrativos de la novela popular han sido analizados por varios críticos y, como hemos visto, en las novelas de folletín de *Las Novedades* no aparecen de modo sistemático ni profundizado, se trate de la instancia narrativa, de la estructura de la diégesis o de la construcción de los protagonistas. Quizás el punto común entre la novela popular y estas novelas de folletín se encuentre en la temática sobre la que se fundan todas, es decir, el amor. Nuestro análisis de los relatos de *Las Novedades* nos permite afirmar que la novela de folletín no constituye un género, no hace referencia a un contenido predeterminado; la novela de folletín supone simplemente un modo de publicación especial mientras que la novela popular se define por unos rasgos estéticos específicos.

Este estudio revela que si bien en el siglo XIX el folletín constituyó muchas veces en Francia un soporte para la novela popular, no adquirió dicho papel en *Las Novedades*. La influencia de la gran novela de folletín francesa del siglo XIX asimilada, y con razón muchas veces, con la novela popular es poco visible. Sin embargo, la novela popular española estaba desarrollándose por entonces mediante la entrega, manifestación igualmente característica de las letras decimonónicas.

Sylvie BAULO  
Université de Toulouse

A b  
e h  
1 9 9 4

# HISTORIA Y CULTURA

**A** **b**  
**e** **h**  
1 9 9 4

**Dos cartas inéditas#**

# Con este título se publicaron sendas cartas de Luis Buñuel y de Julio Cortázar en las págs. 171-172 del número 3 del ABEH correspondiente a 1993, cedidas amablemente por Silvia Oroz, Directora de Investigación de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. A la brevísima introducción que las precedía, correspondía una nota a pie de página que no llegó a componerse por causa de los inevitables duendes editoriales y por motivos del todo ajenos a la voluntad de la Redacción. Aunque con el retraso de un año, queremos ahora salvar una situación tan indeseada como injusta, reproduciendo en este volumen la advertencia que debió figurar en el anterior. Es como sigue:

*La CINEMATECA del Museo de Arte Moderno do Rio de Janeiro dispone de alrededor de veinte mil títulos de filmes, setecientos aparatos antiguos (entre cámaras, proyectores, mesas de montaje, etc.), una biblioteca especializada con más de cuatro mil quinientos volúmenes y un Área de Investigación con seiscientas colecciones de periódicos, setenta mil fotografías e innumerables catálogos, guiones cinematográficos, programas de cine, etc. Constituye uno de los acervos más ricos en materiales de América Latina y atesora rarezas como las cartas que aquí se publican. Con la correspondencia archivada en la Cinemateca se publicará en breve un volumen que pueda divulgar tan importantes fuentes históricas. En la actualidad, la Coordinación General de la Cinemateca corresponde a Cosme Alves Neto y la Dirección del Área de Investigación a Silvia Oroz. José Sanz, a quien van dirigidas las cartas de Buñuel y Cortázar que se publican aquí, fue el primer director de la Cinemateca.*

## EL VALLENATO: UN RITMO TÍPICAMENTE COLOMBIANO

Ana Cristina Fernández.

*“Deja, Don Quijote, que hable de mi sangre, de mi casta, de mi raza, pues a ella debo cuanto soy y valgo”.*

Miguel de Unamuno



La cultura de una población es su propia expresión. Un ser humano, en sus relaciones con otros, manifiesta sus pensamientos y creencias por medio de palabras y hechos. Esto lo hace de muy diversas maneras a través de la ciencia, del arte, o de la más simple expresión del pueblo como lo es el folclor<sup>1</sup>.

La música vallenata<sup>2</sup> es una de las más importantes manifestaciones culturales entre el pueblo colombiano. El objetivo de este artículo es, pues, dar a los lectores una visión del marco conceptual y los rasgos más esenciales que caracterizan el hecho musical del vallenato, patrimonio cultural propio de la costa norte de Colombia y cuya dispersión se extiende a los departamentos de la Guajira, Cesar, Magdalena, Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba y norte de Antioquia (Mapa 1).

1. La palabra “folk-lore” etimológicamente está formada por dos voces inglesas: “folk”, lo popular; y “lore” que en la antigua Inglaterra se refería a las canciones de cuna tradicionales, más tarde a las canciones tradicionales y, finalmente, todo lo tradicional; así que puede definirse como tradición popular constituida por todos los conocimientos del pueblo, es decir, lo que el pueblo “crece, piensa, dice y hace” (Abadía Morales, 1983:13). Adoptamos la grafía con “e” y sin “e” final, de acuerdo con la Academia Colombiana de la Lengua en su sesión del 6 de mayo de 1957 (Abadía Morales, 1983:iii).

2. Lima (1989) describe la música vallenata como “a música caipira no Brasil, ou pelo menos é o que sugerem os primeiros acordes. Toques de tambor, som de algo que parece ‘raspadreira, música desenfreada en ritmo de amalucar motorista”(p.98).



Mapa 1 - División Administrativa de Colombia  
Destacamos los departamentos de la Costa Atlántica

Repasemos, brevemente, lo que sucedió en la costa caribe colombiana desde la conquista hasta nuestros días para entender cómo estos acontecimientos confluyen en el ritmo vallenato.

Al comienzo el Siglo XVI cuando los españoles llegaron al Istmo peninsular (hoy Panamá), encontraron a los Arhuacos<sup>3</sup>, quienes vivían en la Costa Atlántica de Colombia. Poseedores de tierras propicias para los cultivos de algodón y tabaco, esta tribu fomentó la industria de tejidos de hamacas, mantas, enaguas, etc., que intercambiaban, así como el tabaco, con sus vecinos. Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista de las Indias, refiriéndose a los mismos indígenas decía que eran

Naturalmente vagos y viciosos, melancólicos, cobardes, y en general gentes embusteras y holgazanas; sus matrimonios no son un sacramento, sino un sacrilégio. Son idólatras, libidinosos y sodomitas. Su principal deseo es comer, beber, adorar ídolos y cometer obscenidades bestiales. (*Sumario de la Natural Historia de las Indias, apud Arciniegas 1991: 115-116*).

La resistencia y ferocidad con que defendieron sus tierras les dio fama no sólo de caníbales, sino de valientes y guerreros.

Este escenario fue abruptamente interrumpido por la llegada de los españoles. Traían antiguas vocaciones de marineros celtas y fenicios, de belicosos iberos y utilitaristas romanos, concedores de escribanías, agricultura y construcciones. El Caribe, y la América toda, se pobló durante tres siglos y medio de esta gente de varias caras, pero con un solo objetivo: un Nuevo Dominio. Así también es como llega la religión católica imponiéndose a los conceptos antiguos de dioses como personificaciones de las fuerzas de la naturaleza. Aunque el Cristianismo fue el factor dominante entre los españoles, los vestigios del paganismo son aún encontrados en las creencias, costumbres, tradiciones y tabúes.

El aparato colonial español en América necesitaba la fuerza humana que lo pusiera a andar, y el tráfico de esclavos africanos, que ya había dado buenos resultados en Europa y Asia, se desvió hacia América. Pero el negro no vino solo: atado a las cadenas, llegaron también los tambores invocando Shangó, Ogún y todo el espíritu milenar de África con su vigor, danza, alegría, magia y tradición.

3. El grupo étnico más importante de los descendientes de los Arhuacos, son los indígenas de la península de la Guajira, cuya población pura y mestiza se considera en más de 100.000. Aún conservan su lengua, tradiciones sociales y culturales, pese a la desigualdad en que se hallan frente al arijuna, que en su lengua significa "persona extraña".

Santa Marta y Cartagena de Indias constituyeron las plazas fuertes de la conquista y la colonización de la Nueva Granada. Junto a ellas, se establecieron la prédica religiosa, el Santo Tribunal de la Inquisición (contra moros, judíos y hechiceros) y una nueva raza: la criolla.

Al calor de la servidumbre, se multiplicaban los hijos de hispanos y madres esclavas; crecían hijos como producto de cruces entre mestizos, mulatos y zambos creando así al hombre criollo de la Costa Atlántica colombiana -el costeño- de nuevo temple, de encontrados sentimientos, apto para la risa, el desafío, el sufrimiento y el canto.

En suma, el vallenato -cuyo nombre proviene de "Valle del Cacique de Upar"<sup>4</sup> (localizado al norte de Colombia<sup>5</sup>) - representa un producto de fusión de razas de más de 400 años, donde el romance hispánico se mezcló con las percusiones africanas y con elementos sonoros del indígena en un resultado criollo, típicamente latinoamericano: la canción vallenata.

Mucha atención se le ha dado a esta mezcla de la cultura y de la etnia en la formación de los cantos de la región. Prueba de ello es que el canto de los españoles y negros, se funde en la caja y la guacharaca indígenas y en la guitarra y el acordeón europeos, todo mezclado a golpe de tambores africanos.

Lógicamente que la música de la Costa Atlántica colombiana ha sufrido largos procesos de cambio antes de llegar a constituirse en uno de sus géneros de mayor divulgación nacional, el vallenato. El análisis musical y literario-formal comparativo muestra afinidades entre el vallenato y formas musicales y poéticas que funcionaban como textos de cultura popular tradicional de comunidades del pasado; tal es el caso de las formas musicales del "conjunto de gaitas" y los "bailes cantaos", y literariamente el caso de la décima, la copla, el canto responsorial y el canto de vaquería. La organología moderna del vallenato muestra soluciones de continuidad y síntesis instrumental con los elementos musicales de percusión y melódicos del pasado; aun la introducción moderna del coro se inscribe en esa línea a pesar de los signos evidentes de transformación en algunos aspectos (Llerena Villalobos, 1985).

La triada organológica esencial que conforma este ritmo musical vallenato es: el acordeón que lleva la melodía, la guacharaca y la caja vallenata que desarrollan la parte de percusión.

4. Los conquistadores tenían la práctica de dar el nombre de los caciques al lugar que encontraban.

5. Los departamentos del Cesar, del Magdalena y de la Guajira se disputan entre sí la cuna del canto vallenato ya que se hallan incrustados en el seno del Valle de Upar.

La llegada del acordeón a América se remonta a finales del Siglo XIX o comienzos de este siglo cuando ingresa por las costas de la Guajira, traído por los campesinos de Suiza, Alemania y la Península Ibérica. El folclor vallenato, en sus orígenes, estaba totalmente desligado del acordeón, pero con la llegada de éste adquiere mayor peso y se adapta, este instrumento, a una música que tenía tres siglos y medio de antigüedad.

La guacharaca o güiro (como se le denomina en las Antillas) es de origen Chimila, cultura precolombina perteneciente a la familia Arhuaca reinante en toda la extensión de este valle. En las ceremonias religiosas, los indígenas usaban la guacharaca. Este instrumento es hueco en una tercera parte y tiene ranuras a lo largo para dar el resultado sonoro de fricción.

La caja vallenata, que se usa actualmente, es un híbrido resultante de un tambor negroide y un tambor chimila, conservando, eso sí, un estilo percusivo puramente africano.

El vallenato se manifestó como antiguos cantos de trabajo, cantos de vaquería o de arreo:

expresiones propias de regiones eminentemente ganaderas y agrícolas, surgidas de circunstancias concretas, han sido utilizadas durante las faenas cotidianas de manejo del ganado y limpieza de potreros, con el objeto de harcelas menos fatigosas y más productivas. Este tipo de manifestaciones son aptas para extensiones abiertas, donde la voz debe imponerse al espacio, entonados generalmente por un solista masculino (Llerena Villalobos, 1985: 129).

Ese solista cuenta los eventos más interesantes de la región:

Los sucesos políticos, religiosos, amorosos, laborales, todos caben en estas narraciones musicalizadas que se 'publican' en las parrandas como se publicará un periódico y que vuelan de boca en boca de los cantores populares, historiando de tal modo la vida emotiva y las contingencias alegres o tristes que llenan la existencia de los provincianos

(Abadía Morales, 1983: 209);

así como lo hacían los juglares y trovadores de la Edad Media, quienes transmitieron su cultura por tradición oral a generaciones sucesivas.

Existe una leyenda, mencionada en muchas canciones, sobre un anciano trotamundos de casi 200 años que recorría la región norte de Colombia divulgando las canciones compuestas por él mismo:

Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la Ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento para divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio (Escalona, 1991:19).

El vallenato, pues, narra los eventos más comunes de su pueblo. En este ritmo se hace presente la recurrencia de los temas o asuntos que privilegia, donde se recrean los usos, los valores, las actividades, los ideales, las formas de interacción, en un lenguaje regional.

Refiriéndonos al contenido de la música vallenata, podemos señalar el amor, el ápice de innumerables canciones. El amor a su tierra natal, a su terruño es uno de los grupos temáticos del vallenato:

Me llaman Compae Chipuco  
y vivo a orillas del Río Cesar;  
soy vallenato<sup>6</sup> de verdá,  
uso el sombrero bien alón,  
tengo mis patas bien pintá  
y pa remate me gusta el ron.  
**El Compae Chupuco**, de Enrique Pavajeau)

Otro de los grupos temáticos, relativos al amor, aparece en la relación de pareja, moldeada por el sistema sociocultural del cual la canción vallenata tiene la función de ser indicadora y reproductora. La relación de la pareja está marcada por la expresión afectiva que se desarrolla en una forma lírica amorosa, antes y después del matrimonio:

*"Soy un muchacho jovencito y  
parrandero y ando buscando y ando  
buscando  
una muchacha de mi edad o un poco menos,  
que me haga caso, que me haga caso.*

6. El hombre vallenato o proinciano también se refiere a todos los nacidos en el Valle de Upar.

*La necesito que sea bien bonita  
que sea delgadita y de buen corazón  
que su experiencia no esté conseguida  
que sea yo en la vida su primer amor.*

*Que sea queredona como yo  
de corazón grande como yo  
que todavía no sepa besá  
pa yo enseñala y después gozá.*

*Al conocerla le pregunto el nombre  
le hago mil canciones que le hablen de amor  
seré dichoso con sus condiciones  
que son bendiciones pa alguien como yo.*

*Que ella se sienta loca de amor  
porque así quiero tenerla yo  
que cuando llegué de madrugá que mi negrita me  
quiera amá."*

*(Busco una Novia, de Héctor Zuleta)*

En esta canción se hace alusión a lo que culturalmente se espera de cada miembro de la pareja. Así, el hombre se presenta como buen amigo, amoroso, pero al mismo tiempo *parrandero*; y la mujer, como hogareña, fiel y cariñosa. Esta paradoja valorativa adquiere significación histórica si nos remitimos a la estructura social patriarcal como principio de orden universalmente instituido por la sociedad humana.

La compatibilidad culturalmente sustentada para el paradigma que implica la unión entre un hombre mujeriego y parrandero con una mujer cariñosa y no celosa es tal, que esta circunstancia social se ha convertido en base para la construcción de muchas canciones. Hemos seleccionado aquí un tema de Sergio Moya Molina titulado **La Celosa**, que dice así:

*"Cuando salga de mi casa  
y me demore por la calle  
no te preocupes Anita  
porque tñ muy bien lo sabes  
que me gusta la parranda  
y tengo muchas amistades*

*y si acaso no regreso por la tarde  
volveré al siguiente día en la mañanita.*

*Si me encuentro alguna amiga  
que me brinda su cariño  
yo le digo que la quiero  
pero no es con toda el alma  
y solamente yo le presto  
el corazón por un ratico  
todo esto son amores pasajeros  
y a mi casa vuelvo siempre completo.*

*negra, no me celes tanto  
déjame gozar la vida  
tú conmigo vives resentida  
pero yo, te alegre con mi canto.*

*Cuando salgo de parranda  
muchas veces me distraigo  
con algunas amiguitas,  
pero yo nunca te olvido  
porque nuestros corazones  
ya no pueden separarse.  
Lo que pasa es que yo quiero que  
descanses  
pa tenerte siempre bien conservadita.*

*Como ya tú me conoces  
te agradezo me perdones  
si regreso un poco tarde;  
cuando llegue yo a mi casa  
quiero verte muy alegre,  
cariñosa y complaciente  
pero nunca me recibas con desaires  
porque así tendré que irme nuevamente."*

Aquí encontramos la exigencia del hombre a su compañera de ser un modelo (seguramente el de su madre), a través de recriminaciones, en donde el sujeto hace oír

su demanda.

Aunque la compañera implique algo molesto, encuentra en ella también el reconocimiento a la mujer trabajadora ("*Lo que pasa es que yo quiero que descanses / pa tenerte bien conservadita*") a la que siempre vuelve ("*Ya mi casa vuelvo siempre completo*").

Sin embargo, las fórmulas equilibradoras de la canción vallenata como solución a la tensión narrativa difieren de las otras expresiones musicales como el tango y la ranchera, por ejemplo, ya que la solución de éstas implica muchas veces el aniquilamiento del amor o del deseo. Por el contrario, en el vallenato -que sigue alimentándose de las significaciones del espacio y el ambiente cultural originario- la solución es la renuncia o el reemplazo del amor o del deseo:

*"Lo que no quiero es verte celosa  
lo que no quiero es verte llorar  
porque la pena te va a matar  
y entonces tengo que buscar otra."  
(La Maye, de Rafael Escalona)*

El costeño es altamente mágico e inventa salidas evasivas ante la realidad que lo acosa. Representante de este espíritu es el ganador del Premio Nobel de Literatura en 1982, Gabriel García Márquez, cuyas novelas y cuentos reflejan el cuadro real y, a la vez, fantástico de la vida costeña. Por esto su estilo de escribir tiene que ver con el "realismo-mágico".

De igual manera que las canciones vallenatas indican y reproducen valores, surgen contra-valores que transgreden el valor en el cual se arraigan las relaciones amorosas:

*"Cuando va comenzar la noche,  
comienza tu día,  
maquillada de mil colores para  
lucir más.*

*Contáme dónde está lo alegre de  
tu triste vida  
vendiendo puñados de amores  
pa ganar el pan.*

*Mujer Marchita de alma infecunda  
pobre criatura sin ninguna redención;*

*sola entre la multitud que comercia  
con tu amor,  
al irse tu juventud, baja tu valoración.”  
(Mujer Marchita de Daniel Calderón)*

Dentro de las imágenes que se recrean en las canciones, podemos encontrar también aquellas que rescatan las quejas del amor desdeñado. Tal es el caso de *La Negra*, por Alberto “Beto” Murgas:

*“La negra dice que ya no me quiere,  
pero yo sí quiero a mi negrita...  
Tengo una negrita rebelde que le  
dan distintas furias,  
pero lo que más me gusta  
es cuando besa con locura.”*

Cabe aún resaltar la función del amigo, al que se le llama cariñosamente “primo” o “compadre”. En efecto, él es el confidente de las íntimas penas de amor, confidencias éstas que muchas veces lo incitan a intervenir buscando la solución del conflicto, como la canción de autoría de Chema Guerra titulada **Esperanza**:

*“¡ Ay! primo de mi confianza  
si fueras para el Ático.  
¡ Ay! llévame este papelito  
y se lo entregas a Esperanza”.*

La lírica amorosa de la canción vallenata es un campo sumamente amplio y rico en significación que permitiría diversidad de análisis desde muchas perspectivas que dejaremos para próximas oportunidades.

En conclusión, el vallenato está definiendo a los colombianos con su canto, unificándolos, haciéndoles tomar consciencia de su identidad triétnica, como no lo había logrado ningún otro ritmo nacional. En él habla Colombia, con sus alegrías, sus pesares, sus vicios y sus sueños:

El Folclor Vallenato ha adquirido, sin que nadie se lo proponga, una importancia nítida y trascendental en el contexto socio cultural de nuestro país. La música vallenata como punta de lanza, entre diferentes formas de manifestaciones de este folclor, es cada día apreciada y

respetada por todos los colombianos, es quizás, en la imagen del país frente a la latinoamericana, la representación de lo más noble de la espiritualidad de una nación convertida y admirable, deplorada y envidiada, pero indiscutiblemente fecunda en su contexto cultural” (*Instituto de Cultura y Turismo del Cesar*, 1989:10)

**Ana Cristina Fernández**  
Universidade de São Paulo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA MORALES, Guillermo. *Compendio General de Folclor Colombiano*. 4ª ed. revisada y acolada. Bogotá: Banco Popular, 1983. pp. 200-291.
- ARCINIEGAS, G. *Colombia! Qué Linda Eres!* Santafé de Bogotá Norma, 1991. pp. 165-300.
- ESCALONA, Rafael. *La Casa en el Aire y Otros Cantos*. 2ª ed. Santafé de Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1991.
- INSTITUTO DE CULTURA Y TURISMO DEL CESAR. *Memorias I, II y III: Foros Nacionales sobre Folclor Valemato*. Valledupar: Diario Vallenato, 1989.
- “La Celosa” (documento fónico), intérprete Carlos Vives, en *Clásicos de la Provincia*. Santafé de Bogotá, Sonolux, 1993.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Colômbia Espelho América*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1989.
- LLERENA VILLALOBOS, Rito. *Memória Cultural en el Vallenato*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1985.

**A b**  
**e h**  
1 9 9 4

## UMA AVALIAÇÃO DA EVOLUÇÃO DA CIDADANIA NA AMÉRICA LATINA: OS CUSTOS SOCIAIS E POLÍTICOS DO ESTADO NEO-LIBERAL

**Marcello Baquero\***

### RESUMO

A implantação de governos neo-liberais na América Latina, no período de transição política revela contradições entre o papel do Estado, suas políticas sociais e a constituição da cidadania. Embora os ganhos político-institucionais durante este período não possam ser subestimados, não pode se dizer que eles tenham garantido a cidadania social. Presentemente, se constata os limites da democracia eleitoral, sugerindo que a consolidação democrática só será alcançada quando a base material em processo de construção for socializada para a maioria da população. Há, também, um crescente questionamento de grupos tradicionalmente marginalizados das políticas sociais, que responsabilizam o Estado por colocar a questão da cidadania em plano secundário. Este artigo reflete sobre estas questões que emergem das incertezas da consolidação democrática.

### ABSTRACT

The implementation of neo-liberal governments in Latin America in the political transition period reveals contradictions between the role of the State, its social policies and the search for citizenship. Although it cannot be denied the substantial gains in the political-institutional field, the same cannot be said of citizenship consolidation. Presently, the limits of an electoral democracy have emerged suggesting that the democratic consolidation process can only be reached with a reasonable material base

---

\*Doutor em Ciência Política pela Florida State University. Professor de Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

that could benefit the majority of the population. Social groups traditionally marginalized are questioning the idea that citizenship can wait in the name of structural adjustments. This article analyzes these questions.

## I

As vésperas do século XXI, e apesar das grandes mudanças que os países da América Latina atravessaram principalmente, no que se refere ao retorno dos regimes democráticos, conflitos não resolvidos se mantêm no campo social. De fato, a situação da grande maioria da população pouco têm se alterado gerando dúvidas sobre o futuro da democracia (Weffort, 1989; Ottone, 1991). Um aspecto essencial relacionado a esta situação diz respeito à aplicação de políticas sociais e seus efeitos na construção da cidadania. O prolongamento da crise no campo econômico faz com que o Estado e suas políticas sociais se constituam em pontos sobre os quais cidadãos descarregam sua ansiedade e frustração. Neste cenário, é possível se afirmar que, de maneira geral, o Estado têm fracassado no resgate da cidadania social.

Esta situação tem levado a grande maioria destes países a recuperar o princípio do desenvolvimento econômico como prioritário deixando, em segundo lugar, questões essenciais relacionadas com a consolidação da cidadania.

Presentemente, a dívida social do Estado na América Latina parece pouco provável de ser saldada. Justificam os governos, ser a escassez de recursos a causa para enfatizar a necessidade de ajustes estruturais que colocam a questão política em segundo plano. O mais grave é que os recursos têm sido destinados para programas e campanhas de efeito social duvidoso. Numa análise longitudinal se verifica que índices de mobilidade social são baixos. Provavelmente, isto se deve ao fato de que nem sempre aqueles que estão e sempre estiveram à margem do Estado e suas "políticas sociais" tenham ficado excluídos dos efeitos dessas políticas. Estes setores, desorganizados, não têm os instrumentos de pressão necessários para fazer prevalecer suas reivindicações. Neste grupo, na América Latina, estão as populações indígenas, os menores abandonados, os trabalhadores rurais e as mulheres. Estes segmentos que sempre foram os mais vulneráveis da sociedade latino-americana continuam a sofrer os efeitos de políticas sociais mal planejadas e racionalizações tecnocráticas perversas sobre o papel do cidadão na sociedade. Nem sempre os setores mais necessitados têm

sido os mais beneficiados pelos regimes que se instalaram por ocasião do processo da redemocratização. Apesar de se argumentar que a década perdida no sentido econômico teve um aspecto positivo na dimensão político-institucional, no sentido de colocar em marcha o "funcionamento do marco institucional básico da democracia" (Jelin, 1993:21), não se pode concluir que o saldo em relação à consolidação da cidadania tenha se materializado positiva e significativamente.

Coloca-se portanto, na agenda da análise política contemporânea, na América Latina, uma reflexão sobre o processo de constituição da cidadania, como resultado do papel do Estado e de suas políticas sociais.

## II

Enquanto que na década de 70 o Estado se constituiu numa instituição "beneficente", visto como protetor dos cidadãos num sentido populista, na década de 80 e 90 com os processos de liberalização política, a expectativa era de que o Estado passasse a desempenhar o papel de garantidor constitucional dos direitos sociais que esse regime implicava e principalmente catalizador de cidadãos autosuficientes politicamente. Esperava-se que o Estado assumisse uma autonomia de decisões em relação à dimensão social, capaz de gerar bases razoáveis de igualdade social. As pesquisas realizadas neste período mostram que se criaram expectativas por parte da sociedade latino-americana nessa direção. Porém com a institucionalização de um modelo neo-liberal de governo constatou-se a substituição do Estado socialmente populista por um Estado tributarista com menos recursos para investimento nestas áreas e, longe de resolver as dívidas sociais com a sociedade (Vide Lindenberg e Devarajan, 1993).

As contradições geradas pelo Estado neo-liberal (Pineyro, 1992) que defende a eficácia e a modernização a qualquer custo, têm tido um ônus pesado no campo social. Argumentam os governantes que os recursos para investimento no campo social devem ser relegados a um segundo plano. É a modernização traduzida em termos de construção de uma sólida base material que, a longo prazo, poderá proporcionar a igualdade sócio-econômica. No ciclo perverso que decorre dessa racionalização o planejamento no campo político tem se caracterizado pela ineficácia em institucionalizar mecanismos efetivos de representação política e de resgate da cidadania social. No campo ético constata-se um crescente abuso de poder e mal versação de recursos públicos, gerando conseqüentemente um desencanto geral com os novos regimes democráticos instalados nas últimas duas décadas.

Face a esta nova situação, a euforia desenvolvimentista que caracterizou a instalação destes regimes neo-populistas, tem sofrido presentemente um

redimensionamento, onde o discurso prevalecente é o da defesa de “estratégias de sobrevivência”. Este conceito, amplamente utilizado tanto pelo Estado como por setores sociais, tem se institucionalizado em detrimento da busca da consolidação da cidadania. O objetivo deste discurso é claro: manter uma Cultura Política pautada pela conformidade.

A justificativa de que a construção da cidadania não tem a mesma prioridade do que a busca da modernização, em virtude da crise econômica destes países, sugere como matriz teórica desses regimes um modelo ultrapassado que resgata o princípio liberal de que é preciso primeiro fazer o bolo para depois distribuí-lo e que já não pode ser mais aceito como válido para “apertar o cinto” dos latino-americanos. De fato, a situação de penúria social e a crescente desintegração do tecido social não podem mais ser visualizadas como algo temporário, mas sim como algo mais definitivo, mais irreversível que conjuntural. É de fato uma situação estrutural e a busca da cidadania a longo prazo deve começar com esta constatação.

Isto significa ir além de meras descrições acadêmicas ou planejamento social alienado, mas deve analisar mecanismos que possibilitem alterar esta condição estrutural a partir de diagnósticos sérios e bem conduzidos que, por exemplo, incorporem nos seus indicadores oficiais estatísticos o impacto na constituição da cidadania do crescimento da economia informal.

Assim, ao contrário de épocas anteriores onde a matriz teórica que orientava o planejamento social era o crescimento econômico e cuja argumentação presentemente é reproduzida pelos regimes neo-liberais, deve ser revista. A situação estrutural dos cidadãos compele o Estado a pensar numa planificação que abra espaços concretos aos aspectos sociais do desenvolvimento econômico. Isto significa rever a tendência sempre crescente de concentração de renda, cuja consequência é o aumento das desigualdades sociais que, por sua vez, retardam o processo de consolidação democrática e criam cidadãos de segunda e terceira classe do ponto de vista do trato recebido pelo Estado. Por outro lado, investimentos em áreas sociais estratégicas para o desenvolvimento de um país devem ser prioritárias (saúde, educação e transporte), e não ficar meramente no discurso. A ineficácia do Estado no trato dessas questões tem criado um componente de aparente indiferença, por parte das autoridades responsáveis em resolver estes problemas.

No campo mais sistêmico, a questão do custo social do pagamento da dívida externa também deve ser repensada exigindo um reconhecimento dos países credores de que, a longo prazo, esta situação pode ser deficitária para todos (Vide Davis, 1988).

A questão da reforma do Estado deve ser retomada incorporando os elementos que emergiram das experiências com plebiscitos sobre sistemas de governo, onde ficou evidente a opção pelo presidencialismo, muito mais por falta de conhecimento de outras alternativas do que por convicção de princípios ideológicos. Da mesma maneira,

mecanismos de resgate da cidadania devem ser operacionalizados (plebiscitos, referendums) para permitir a saída do estado de penúria em que se encontra a maioria da população.

Nesta perspectiva é fundamental acelerar as mudanças institucionais e estruturais para estimular a construção de um Estado socialmente justo. Há consenso por parte dos atores sociais relevantes de que o reconhecimento constitucional ou formal dos direitos civis não são suficientes para estabelecer algum tipo de igualdade econômico-social. É necessário transcender o aspecto técnico-institucional para uma prática real de promoção e defesa dos direitos sociais.

A consequência natural de um cenário de desrespeito ou falta de reconhecimento prático dos direitos dos historicamente excluídos é o comprometimento dos ganhos no campo político institucional de democracias que buscam sua consolidação (Munck, 1993).

As expectativas que foram criadas pelos regimes pós-autoritarismo em relação à resolução dos problemas econômico-sociais não tem se consumado. De fato, os ajustes econômicos têm, em muitos casos, agravado problemas já crônicos destes países. A prática neo-liberal no campo político tem sido deficiente criando contradições flagrantes como é o caso de que, em nome da estabilidade política, são necessários sacrifícios sociais. A esse respeito, Raimondo e Echegaray (1991:86) têm argumentado que face ao discurso do ajuste estrutural

*“se desprende que el ajuste devuelve al gobierno mas poder del que tenia, pero a costas de una democracia mas dócil, predecible e acotada. Por eso, la democracia del ajuste no puede tolerar un Congreso incisivo, ni un Poder Judicial independiente, ni una ciudadanía activa, son pretexto de que el desarrollo hiperinflacionario rebrote”.*

A utilização do discurso do ajuste para garantir a governabilidade da democracia nos países da América Latina tem sucumbido, face a expansão da pobreza e da miséria, fruto da aplicação de ajustes estruturais descontextualizados.

Dados oficiais do Banco Mundial mostram que, embora a estabilização externa tenha sido alcançada, a estabilização interna está longe de se resolver. Segundo esta instituição de 1982 a 1987 a balança comercial apresentou saldo positivo entre importações (25%) e exportações (34%). Entretanto a taxa inflacionária no mesmo período se localiza na faixa de 110%. A transferência de recursos para o exterior operou-se às custas da queda de investimentos internos, tanto na área privada como na área pública (Banco Mundial, 1993).

Por outro lado, a experiência de países como Argentina, Brasil e Peru, os quais introduziram programas heterodoxos na dimensão econômica, mostrou que o impacto na dimensão social foi efêmero e pouco eficaz. A expectativa por parte dos gestores desses programas em relação à existência de uma racionalidade de comportamento, por parte dos atores sociais, no sistema político tem se mostrado o calcanhar de Aquiles dos economistas. A evidência mostra que a institucionalização de uma cultura da inflação e o comportamento irresponsável pelos setores empresariais no aumento de preços inviabilizaram qualquer possibilidade de sucesso desses programas de estabilização. A exigência do congelamento de salários que esses programas implicam diminuiu substancialmente o poder aquisitivo dos cidadãos e teve como consequência, ao contrário de que se esperava, um aumento do desemprego, a falência das pequenas e micro empresas e a institucionalização de economias informais. Inclusive no Chile, que é tido como o exemplo a ser seguido, a questão social está longe de ser resolvida, na medida em que uma porcentagem significativa de sua população (28%) está numa situação de miséria (Entrevista concedida pelo ex-ministro da Fazenda do Chile à Folha de São Paulo, 22 de maio de 1994).

Assim, os conflitos decorrentes do confronto entre Estado e Sociedade como resultado de diagnósticos equivocados sobre o cenário em relação ao qual as políticas sociais tem sido aplicadas, tem levado grande parcela da população a manifestar crescente ceticismo sobre o atual processo de democratização. Raimondo e Echegaray 1987, têm constatado o crescente desencanto com o funcionamento da democracia contemporânea. As exigências do modelo neo-liberal, no que se refere à redução de gastos públicos têm tido como consequência imediata a queda da qualidade de atendimento em áreas sociais tradicionalmente mal atendidas como é o caso da saúde e da educação. Esta situação tem levado ao surgimento de protestos daqueles setores que não estão mais dispostos a pagar os sacrifícios que essas reformas exigem e de resistências às reformas propostas, comprometendo a priori qualquer ajuste estrutural. De fato não existem predisposições, por parte da maioria dos cidadãos excluídos, em aceitar pacificamente os sacrifícios que estas medidas impõem.

A dimensão corporativista internalizada por grupos com poder de pressão no sistema político tem oferecido as maiores resistências a políticas de ajuste estrutural. Na verdade, aqueles cidadãos que sempre estiveram excluídos da política social do governo são os que menos resistências oferecem. O resultado não pode ser outro senão a institucionalização de uma inércia por parte do Estado no que se refere à implementação de políticas sociais eficientes, criando um imobilismo na resolução desses problemas.

### III

Na dimensão política o impacto se materializa no surgimento e manutenção de regimes políticos movidos por um populismo moderno, cujo discurso reproduz a clássica matriz de desenvolvimento econômico a qualquer custo, inclusive às custas do desenvolvimento da cidadania plena. Desta forma, os empresários que defendem um Estado minimalista não querem perder os subsídios que esse Estado representa para eles, empregados públicos privilegiados por políticas que garantem tratamento desigual em questões como aposentadoria e benefícios salariais, se sentem atemorizados de qualquer política de ajuste que ameace esses privilégios. Neste contexto, há uma descaracterização do que significa "conquistas sociais".

A grande massa dos cidadãos na América Latina fica, portanto, excluída dos benefícios dos ajustes estruturais, embora eles sejam tomados em seu nome. A cidadania, neste contexto, passa a ser operacionalizada num sentido dicotômico. Por um lado, na dimensão formal jurídica os cidadãos são reconhecidos como sendo iguais. Constatam-se campanhas pelos meios de comunicação bem como esforços por instituições não governamentais de fomentar a tomada de consciência e defesa da cidadania através da ingerência via movimentos sociais que reivindicam tratamento igual pelo Estado. Entretanto, a não materialização das expectativas desses cidadãos, pode levar e tem levado ao surgimento de concepções equivocadas ou distorcidas de cidadania onde a violência e o confronto passam a ser instrumentos vistos pelos setores tradicionalmente excluídos como sendo legítimos. Assim, saques a supermercados, a prática da justiça pelas próprias mãos, a apropriação de bens públicos e a prática crescente de assaltos têm se transformado em ocorrências comuns. Os setores mais marginalizados têm utilizado a violência contra outros cidadãos por um par de tênis ou por uma bicicleta, como sendo instrumentos legítimos de cidadania.

Esta situação não é surpreendente se se leva em conta que a maior parte da população está mais preocupada com a sobrevivência no dia a dia do que com comportamentos mais sofisticados em nível político. Estes setores perdem espaço para aqueles grupos melhor estruturados e com capacidade de pressão perante o Estado e que podem ter os instrumentos que transformem vontades grupais corporativistas em "vontades coletivas".

A novidade neste processo é a exacerbação de práticas individualistas de ação social e política em detrimento da construção de um senso de comunidade ou coletividade. Os sujeitos políticos têm posicionamentos de ceticismo e antagonismo em relação aos mecanismos institucionais, bem como em relação às instituições políticas e ao Estado. Estas atitudes são propícias ao surgimento e desenvolvimento de comunidades para estatais bem organizadas e estruturadas e com apoio ou investimento de grupos

que estão à margem da lei. O assistencialismo proporcionado por organizações para-estatais deslegitima ainda mais o Estado. Verifica-se uma perda de respeito pela autoridade constituída.

As organizações que surgem neste cenário têm sucesso por duas razões: em primeiro lugar, pela falência do Estado em resolver os problemas sociais e econômicos dos grupos mais necessitados. As organizações para estatais preenchem este vazio ganhando o apoio dos “favorecidos” os quais praticam a lei do silêncio e de proteção a esses grupos. Por outro lado, a cristalização das esperanças dos cidadãos que vêm nestas organizações a possibilidade de experimentar algum tipo de mobilidade social leva à materialização de atitudes de apoio e lealdade a esses grupos (espontânea e/ou coercitivamente). Desta forma, a experiência pós-transição na América Latina sugere a ausência de uma correlação positiva entre reconhecimento formal ou existência formal de mecanismos democráticos e democratização da sociedade entendida em termos de igualdade e/ou em termos do desenvolvimento de atitudes e comportamentos de apoio ao regime ou ao Estado democrático. A atitude mais comum passa a ser de indiferença e distanciamento. A consequência imediata é a reprodução de comportamentos tradicionais na arena política.

Se se faz um resgate histórico da evolução da cidadania nestes países, começa-se a compreender a razão da sua estagnação. A tradição colonial dos países latino-americanos, que cristalizou a figura do líder político como sendo a autoridade máxima e em relação a qual os cidadãos estabeleciam uma relação direta via mecanismos conhecidos como o coronelismo (no Brasil) ou as oligarquias nos demais países, não foi erradicado na sua totalidade.

Presentemente observamos um novo tipo de clientelismo, no qual o Estado continua a desempenhar papel proeminente na determinação das relações sociais. As novas lideranças que emergem no período pós transição na América Latina reproduzem a figura do “salvador da pátria”, “fonte de proteção dos excluídos”. Esta forma de perceber a autoridade pública fazem com que a grande maioria da população continue a ser vulnerável a apelos populistas e demagógicos. Os meios de comunicação, especialmente a televisão, passam a ocupar espaço determinante na estruturação de valores e normas no campo político em detrimento das instituições políticas. Como no passado, os candidatos continuam a depender fundamentalmente do seu carisma e habilidade para mobilizar as massas.

Esta situação mostra um paradoxo na política latino-americana. Embora historicamente tenha existido uma predisposição das elites e das massas em não valorizar os partidos políticos como instrumentos mediadores dos seus interesses, eles se constituem, de fato, no instrumento mais importante da prática política. Ao contrário, por exemplo, dos Estados Unidos, onde os partidos são fracos e fragmentados e têm pouca influência na escolha de seus candidatos, na medida em que o que prevalece é a capa-

cidade do candidato em arranjar recursos para sua campanha, a margem do partido. Na América Latina o partido é a instituição mais importante da ação política convencional. Ou seja, não existe possibilidades de candidatos avulsos ou independentes. Quem quer concorrer deve se submeter a hierarquia e prioridades determinadas pelos partidos numa dimensão caracteristicamente de oligarquização interna e de práticas políticas primitivas. A falta de modernização das instituições políticas tem levado a reprodução dessas relações clientelísticas no Estado, inviabilizando o surgimento de uma Cultura Política amadurecida e crítica.

A consequência mais comum, fruto deste paradoxo, é a manutenção de formas tradicionais de fazer política, onde o aspecto mais saliente é o personalismo e onde o candidato, em pleitos eleitorais, é o elemento mais importante na determinação do voto por parte dos eleitores. A legitimidade de um governo que assume o poder nesse cenário passa a depender, fundamentalmente, da eficiência do seu desempenho econômico num sentido de distribuidor de “dádivas”, diminuindo consequentemente, o campo de ação das instituições políticas.

Assim, o questionamento dessas instituições e sua falta de credibilidade passam a fazer parte do cotidiano das pessoas. A política é discutida pelos cidadãos, não no sentido de alcançar eficácia política, mas numa dimensão de caracterizar o concreto negativo da ação política. Desta forma a constatação das pesquisas de opinião sobre a capacidade de articulação de pontos de vista dos eleitores em relação à dimensão política a partir do reduzido número de pessoas que discutem política não é um indicador adequado de sofisticação política, mas um indicador de que a política no sentido esperado de um cidadão interessado não existe. De fato as pessoas “falam” todo o dia sobre política com os meios de comunicação, com “passageiros falantes” no ônibus, com colegas extrovertidos no trabalho. O problema está no fato de que este tipo de fala é condicionada por uma avaliação que o cidadão faz desta arena, a partir de sua condição econômica concreta. É, portanto, uma fala alienante ou, em última análise, reforçada por padrões de comportamento político híbrido e de distanciamento da arena política. Na verdade, mais do que disfunções temporárias de um sistema em face de consolidação democrática a questão passa a ser um problema estrutural de construção de sistemas de crença.

Neste sentido, constata-se, presentemente, que os ganhos da nova forma de se fazer política está intimamente ligada à questão ética do comportamento político. A justificativa utilizada pelos regimes pós-transição de que em nome de uma igualdade social a ser alcançada a longo prazo exija ações imediatas no campo político, tem feito com que práticas nitidamente antiéticas tenham sido consideradas normais neste processo, em nome de uma causa maior. “Os fins acabam justificando os meios” é o lema da política contemporânea, em nome de um pragmatismo perverso. Neste contexto, o ressurgimento de comportamentos influenciados pela idéia de levar vantagem em tudo

são reinstitucionalizados. A noção de comunidade política passa a ser uma coisa distante. O que conta, num sentido imediatista, é sobreviver a qualquer custo. O individualismo se acentua e as possibilidades de ações coletivas reivindicatórias são reduzidas. O máximo que se pode alcançar neste cenário, do ponto de vista de mobilizações da sociedade, está localizada no espaço de causas maiores e onde as predisposições dos cidadãos se fortalecem com o papel que os meios de comunicação assumem.

A condição de subalternação dos cidadãos em relação ao Estado, permanece, desta forma, inalterada.

Existem, nestas circunstâncias, posições antagônicas e contraditórias em relação ao processo político vigente. Por um lado, as elites defendem um Estado minimalista dentro da orientação neo-liberal, porém não querem pagar o ônus deste redimensionamento, enquanto que a população, de maneira geral, continua a ver o Estado num sentido paternalista, opressor e repressor. Neste contexto, a cidadania plena, só avança no sentido formal institucional.

## Conclusões

O processo de transição política pelo qual os países da América Latina atravessaram materializou o que há de mais positivo e mais negativo na vida social.

No lado positivo constatou-se que a imobilização da sociedade em relação a questões fundamentais do desenvolvimento democrático foi decisivo. Entre as experiências mais recentes podem ser apontadas a luta das “madres de la Plaza de Mayo” pelos direitos humanos, na Argentina, e os “impeachments” de Andrez Perez, na Venezuela, e Collor de Mello, no Brasil. Outrossim, não se pode negar os avanços que grupos sociais experimentaram neste novo cenário. A reconquista da democracia possibilitou, também, uma maior fiscalização das ações dos políticos gerando, nos últimos anos, uma visibilidade do homem público. A liberdade de imprensa foi outro ganho significativo, bem como o pluralismo partidário.

No campo negativo, entretanto, constatou-se a fragilidade do sistema judiciário em punir os culpados por práticas deletérias contra a sociedade civil. Por outro lado, ficou claro que os partidos políticos, de forma geral, reproduzem práticas políticas caracterizadas pelo clientelismo e personalismo. Estes fatores influenciaram, naqueles países que realizaram plebiscitos sobre sistema de governo, a preferência pelo presidencialismo.

Numa situação de penúria econômica o que geralmente prevalece é a avaliação

negativa de fenômenos políticos por parte da população. Neste sentido, os ganhos no campo político-institucional acabam sendo efêmeros e não tem possibilitado o surgimento de formas permanentes de ação política por parte da sociedade latino-americana. Neste contexto a consequência inevitável é a existência de uma democracia instável e vulnerável às flutuações econômicas.

Em síntese, vivemos um momento de reflexão onde é importante a realização de diagnósticos da real situação desses países, com vistas à elaboração de propostas que permitam resolver questões não resolvidas, relacionadas com a questão da economia e o papel do Estado, bem como o tipo de cidadão que está surgindo e as implicações no processo de consolidação democrática. Este texto procurou contribuir para resgatar o pensar essas questões no atual momento desses países.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAVIS, Ricardo F. *External debt, adjustment, and development in Latin America*. In: FEINBERG, E. Richard e DAVIS, Ricardo F. **Development and external debt in Latin America: Bases for a new consensus**. Notre Dame. University of Notre Dame Press, 1988:29-51.
- JELIN, Elizabeth. *Como construir ciudadanía? Una visión desde abajo*. **European Review of Latin American and Caribbean Studies**. Nº 55, Dec. 1993.
- LINDENBERG, Marc e DEVARAJAN, Shantayanan. *Prescribing strong economic medicine. Revisiting the myths about structural adjustment, democracy, and economic performance in developing countries*. **Comparative Politics**. Jan. 1993.
- MUNCK, Ronaldo. *After transition: Democratic disenchantment in Latin America*. **European Review of Latin American and Caribbean Studies**. Nº. 55, Dec. 1993.
- OTTONE, Ernesto. *Un futuro democrático para América del Sur*. **Contribuciones**. Nº 73, Flaco-Chile, Junho, 1991.
- PINEYRO, José Luis. *El neoliberalismo y la soberanía nacional en América Latina*. **Sociologica**. Nº 19, Año 7, Março-agosto, 1992.
- RAIMONDO, Ezequiel e ECHEGARAY, Fabián. *Repensando la democracia desde el ajuste: Una perspectiva crítica*. Nueva Sociedad. Caracas, Venezuela.
- Desencanto político, transición y democracia*. **CEAL**. Colección Biblioteca Argentina. Nº 177, 1987.
- WEFFORT, Francisco. *Incertezas da transição na América Latina*. **Lua Nova. Revista de Cultura e Política**. Nº 16, Março 1989.
- World Bank Latin American Caribbean. A Decade After the last crisis**. Washington, DC, 1993:4



1 9 9 4

## LOS AÑOS 60 EN ARGENTINA Y LA DESACRALIZACIÓN DE LA CULTURA

Silvia I. Cárcamo

La literatura argentina de las dos últimas décadas, en la que se destacan, entre otros, los nombres de Manuel Puig, Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano y César Aira, no puede ser comprendida cabalmente sin hacer una referencia explícita a la década del 60. En esta década se crean las condiciones que posibilitan el surgimiento de los nuevos lenguajes de los años 70 y 80. Por eso, creemos importante analizar la producción literaria más actual -la que está siendo escrita ahora- sin perder de vista su origen, es decir, la cultura de los años 60.

La década del 60 representó en la Argentina una nueva etapa del proceso de modernización en que se produce el ingreso de grandes sectores de la población en la sociedad de consumo. Este fenómeno se realizó, como en el resto de América Latina, en la lógica de una modernidad refleja y desigual que, en el caso de Argentina, coincidió con el período posperonista. Si por un lado la sociedad de consumo provocaba un permanente afán de cambio y experimentación -que creó las condiciones para la aparición de una vanguardia artística-, por otro, el fenómeno peronista- pero también la proscripción del partido mayoritario- significaba un hecho incómodo y rebelde a cualquier tipo de intelección para la lógica de un país verdaderamente moderno.

Durante muchos años el peronismo fue considerado el "hecho maldito del país burgués": para algunos era maldito en sentido positivo porque mostraba las limitaciones del liberalismo; para otros, en cambio, era el hecho lamentable que inviabilizaba la organización democrática y moderna en la Argentina. Según el historiador Tulio Halperín

Dongui, la historia argentina desde los años 30 albergaba un solo conflicto, "el que nació de la negativa de las víctimas de nuestras instituciones a aceptar la legitimidad de los desplazamientos políticos que esa democratización trajo consigo"<sup>1</sup>.

## I- "Antiliberalismo" y "antiintelectualismo"

Durante los años 60, el sólido frente de oposición al peronismo que se había constituido en el campo de la cultura durante los últimos años del gobierno depuesto en 1955, comienza a resquebrajarse. Si tenemos en cuenta que el peronismo estaba asociado a un fenómeno de identidad popular, podemos comprender que su problematización por parte de los intelectuales debe ser entendida en un proceso histórico más amplio, marcado por el lento pero seguro avance de los sectores medios que se remonta a la organización moderna. Esta es la interpretación de Angel Rama<sup>2</sup> cuando explica que los intelectuales, en la tentativa de forjar su propia cultura, incorporan hasta expresiones populares para resistir al exclusivismo del patriciado. En términos de una sociología del intelectual ocurriría una deserción en las filas de la cultura dominante<sup>3</sup>.

Para un grupo numeroso de intelectuales, la proscripción al peronismo desde 1955 confirmaba que el gobierno derrocado había conseguido "en un marco de autoritarismo personalista y plebiscitario, una democratización más plena que la que había sido promesa incumplida del constitucionalismo liberal"<sup>4</sup>. Esto explica, en parte, que el "antiliberalismo" haya sido una de las características sobresalientes de la cultura de los sesenta, manifestado, especialmente, en los reiterados ataques a las instituciones que habían representado tradicionalmente el proyecto liberal de cultura, por parte de las revistas que se adherían al denominado "compromiso sartreano"<sup>5</sup>. El blanco predilecto fue la revista *Sur*, que Victoria Ocampo había fundado en la década

(1) Véase "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina." In: *Ficción y política*. Buenos Aires, Alianza, 1987.

(2) "La narrativa en el conflicto de las culturas". In: *Argentina, hoy*. (Alain Rouquié, comp.), México, Siglo XXI, 1982 (2da. ed.)

(3) Rama observa que hombres preparados para servir a los intereses de la oligarquía son atraídos por propuestas que contradicen a la cultura oficial. En ellos opera tanto la fascinación por las expresiones populares como el idealismo que procede de la cultura de la burguesía media.

(4) Halperin Donghi, Tulio. Op. cit. P. 74

(5) El existencialismo sartreano comienza a ser conocido entre 1947 y 1948 con las traducciones de *La Nausea* y *El existencialismo es un humanismo*. La traducción de *El ser y la nada* aparece en 1949. Pero la obra de mayor repercusión sería *Qué es la literatura?*, es decir, la que propone el compromiso del escritor. El antecedente más importante de las publicaciones que se oponían al liberalismo fue la revista *Contorno* (1953-1959). Entre las revistas que circularon en los 60 merece destacarse *El escarabajo de oro* y *Pasado y Presente*. Ya al final de la década se crea *Los libros* (1969-1976).

del 30, y a la que se le criticó su concepción de la cultura y del arte como formas autónomas, sin conexión con la sociedad y la historia. Sintomáticamente esta última publicación deja de aparecer regularmente en 1970.

Pero el sector de los intelectuales críticos no cuestionó únicamente las formas culturales tradicionales y arcaizantes (*Sur*, el diario *La Nación* o de la Academia de Bellas Artes) sino también el mito de la modernización que exigía la sustitución de dichas formas por otras más modernas y dinámicas. A este respecto, la revista *Los libros*<sup>6</sup> vinculó la modernización de la cultura al proyecto de la burguesía industrial que después del período de reemplazo de importaciones, abandona sus aspiraciones independientes para continuar su desarrollo en la dependencia. Este sector apoyó económicamente, como veremos, las manifestaciones de vanguardia en las artes plásticas.

La descalificación del liberalismo -considerado un modelo que instauraba la dependencia y que por lo tanto, no podía ser ubicado en una tradición de progreso- fue acompañada, como analiza Oscar Terán,<sup>7</sup> por una progresiva politización de la cultura que llevó a una aparente disolución de lo intelectual en lo político.

El hecho político más importante de la década fue el golpe militar de 1966 que, sin embargo, no modificó la tendencia antiliberal que impregnó el campo de la cultura. Ello se explica, a nivel interno, porque la democracia política había perdido prestigio por la represión y la constante proscripción al peronismo; a nivel internacional, el triunfo de la revolución cubana (1959) ofrecía un modelo no tradicional de cambio.

## II- Clima de efervescencia cultural

El análisis del desarrollo de la literatura y de la actividad intelectual en la Argentina de los 60 no puede dejar de considerar determinadas condiciones concretas que favorecieron lo que podríamos denominar como un clima de efervescencia cultural vinculado a la modernización.

Entre 1958 y 1963, Argentina podía ostentar uno de los porcentajes más elevados de estudiantes universitarios y de población alfabetizada, así como una importante circulación de publicaciones periódicas.<sup>8</sup> Este cuadro, si se compara con el de años anteriores, demuestra un crecimiento significativo del "sector ilustrado" que, dada la

(6) Véase la reseña de J. RIVERA sobre *El arte en la Argentina de Jorge Romero Brest: Una vidriera de la burguesía industrial*. Nro. 12. oct. de 1970.

(7) Véase Oscar TERÁN. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur, 1991. Capítulo *Intelectuales y antiliberalismo*.

(8) En este período había un 7,7% de universitarios, frente a 1,2% en el Brasil. Sobre una población adulta de quince millones, 87% eran alfabetizados. Circulaban 835 publicaciones periódicas. Véase Jorge RIVERA. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Centro Editor, 1985.

también creciente preocupación por lo político, se interesó por temas nacionales e interpretaciones centrados en el proceso histórico y cultural del país.

Entre 1962 y 1968 se produce el llamado "boom" del libro argentino, fenómeno local paralelo al "boom de la literatura latinoamericana"<sup>9</sup>. Un gran número de escritores argentinos adquiere una popularidad inusitada y por primera vez el escritor merece la atención de publicaciones no especializadas como *Primera Plana*, *Confirmado* y *Análisis*. En este mismo proceso son redescubiertos escritores anteriores, poco difundidos, y se propicia la reedición de sus obras.

Cabe destacar, igualmente, la creación de nuevas editoriales que privilegiaron al autor nacional y que ensayaron nuevas formas de venta y distribución del libro, como fue el caso de *EUDEBA*, la editorial de la Universidad de Buenos Aires y, ya dentro de la empresa privada, el *CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA*.

Otra expresión de la modernidad a nivel institucional fue la creación de las carreras de Sociología y de Psicología en la Universidad de Buenos Aires, que pronto serían extendidas a otras universidades nacionales.

### III- El experimentalismo

A modo de evaluación de los años de su formación, Ricardo Piglia nos ofrece el siguiente testimonio:

*Creo que los años 60, como se los suele llamar, no son una época, sino una posición. La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y las consignas. Un ejemplo que dice clarísimo de ese espíritu es Oscar Masotta. Otro puede ser los libros de Manuel Puig. También Rodolfo Walsh. Zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro y la novela, la historieta con Roberto Arlt, la política con el arte. Frente a la uniformidad de la voz propia, la proliferación y el cambio. El acontecimiento de Tucumán Arde(...)*<sup>10</sup>

(9) Véase Jorge RIVERA. *Op.Cit.* p. 640-645.

(10) Ricardo PIGLIA. *Crítica y ficción*. Univ. Nac. del Litoral, Cuadernos de extensión universitaria (Nro. 9), 1986. P.73.

Piglia describe la poética dominante en los 60. La voluntad de innovación actuaba en el seno de una sociedad que, si por un lado se quería moderna y cosmopolita, por otro, buscaba soluciones para sus conflictos internos. En el caso de la intelectualidad crítica, de la que hacían parte la mayoría de los escritores que se destacarán en los años 70 y 80, se puede reconocer una adhesión a lo nuevo y al mismo tiempo, un cuestionamiento al proyecto modernizador que incluía el modelo de la sociedad de consumo.

Durante los años 60 se destacaron dos experiencias artísticas, de signo casi opuesto, pero vinculables en cuanto ambas valorizaron la experimentación, la mezcla de formas y de estilos y se afirmaron como contrarias a las prácticas de la cultura tradicional. Nos estamos refiriendo al *Instituto Di Tella*<sup>11</sup> y *Tucumán arde*. Los espectáculos del "Di Tella" fueron criticados, curiosamente, por grupos opuestos entre sí. Para cierta crítica, ellos atentaban contra "las buenas costumbres", mientras que los intelectuales de izquierda, como rememora Oscar Terán, no le perdonarían "la frivolidad que efectivamente contenía y que representaba la antítesis del modelo dominante del intelectual comprometido"<sup>12</sup>.

*Tucumán Arde*, a la que hace alusión el texto de Piglia que citamos, fue una obra colectiva en que participaron artistas plásticos, fotógrafos, escritores, sociólogos y cineastas de varias ciudades argentinas. Expuesta durante un año (1968) en las instalaciones de la *C.G.T* (Central General de Trabajadores), la muestra se basaba en la estética de la mezcla y se proponía, al igual que el "Di Tella", desacralizar la cultura oficial, intención que ya era reconocible por la elección de un espacio poco convencional<sup>13</sup>. Este mismo afán de experimentación está presente en la literatura que entra, así, en consonancia con las manifestaciones culturales a las que acabamos de referirnos. Específico de la producción literaria será el tránsito desde el realismo crítico a una poética más acorde con el sentimiento de innovación que caracterizaba a la época.

(11) Las actividades del *Centro de artes visuales*, uno de los centros del *Instituto Di Tella* cuya creación se debió a una iniciativa particular con la finalidad de apoyar las artes y las ciencias, se prolongaron por siete años (1963-1970). El texto escrito por el Director del Centro, Jorge Romero Brest para el catálogo de 1967 decía: "(...) la validez de estas "experiencias" se funda en significados, no de palabras, ni siquiera en imágenes en muchos casos, sino de actitudes enderezadas hacia una clase especial de realidades". Véase: Jorge ROMERO BREST. *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires, Emecé, 1992.

(12) "Intelectuales y política en la Argentina (1956-1966). *Rev. Punto de Vista*. Año XIII, Nro. 37. Jul. 1990. P. 22.

(13) Uno de los artistas de la obra explicó que ésta se originó "como una exigencia de los artistas en el sentido de conformar una obra de arte dentro de los términos que en aquel momento imperaban en la Argentina: obras no documentadas directamente en las realidades cotidianas sino en los sentidos de determinadas situaciones, lo que de alguna manera, la crítica posterior denominó "Arte conceptual". *Suplemento cultural* Pag. 12. (21.02.92)

#### IV- Literatura: el estilo de "mezcla" y la fragmentación

Adolfo Prieto<sup>14</sup> llamó la atención sobre la publicación en el mismo año (1962) de dos novelas (*Sobre Héroes y tumbas*, de Sábato y *Dar la cara*, de Viñas) que privilegiaban el código referencial. El crítico comenta que el realismo era dominante todavía a comienzos de los 60. Pero -la observación es también de Prieto- a medida que avanza la década, este código referencial tendrá que convivir con obras como *Rayuela* (1964) de Cortázar o *El camino de los hiperbóleos* (1964), en las que ya reconocemos otra poética.

El cuestionamiento a las formas de representación del realismo, el estilo de "mezcla" al que hace referencia Piglia, el privilegio concedido a los conceptos de "texto", de "lectura" y de "escritura" fueron centrales en la producción de los 60 y constituyen el punto de partida de la literatura posterior. Todo esto era entendido como parte del programa de desacralización de la cultura en la que estaban empeñados los escritores de los 60.

A. Huyssen,<sup>15</sup> para quien esta década representa la "prehistoria del Posmodernismo," afirma que la cultura de los 60, a nivel mundial, trató de revitalizar la herencia de la vanguardia europea y que la rebeldía de la época no fue un rechazo al modernismo sino, por el contrario, una revuelta contra la versión del modernismo que había sido asimilado por el sistema y que ya no podía ser percibido como una cultura alternativa. Según el crítico, la vanguardia de los 60 incluía un ataque iconoclasta a la "Institución artística" y que, como gran parte de las vanguardias históricas, quiso destruir la institución burguesa del arte y su ideología acerca de la autonomía de la misma.

En la Argentina, como vimos, también hubo una reacción frente a un proyecto moderno que era considerado obsoleto. Por eso *Sur* decae hasta desaparecer: por su fascinación acrítica frente a las culturas centrales, por su propósito ingenuo de "modernizar" la cultura nacional, el proyecto de la revista era contrario al espíritu que dominaba en los 60.

(14) Adolfo PRIETO. "Los años sesenta". *Rev. Iberoamericana*. Nro. 125. Oct. dic. 1983

(15) Andreas HUYSSSEN. "Guía del posmodernismo" In: *El debate modernidad-posmodernismo*. Buenos Aires, Puntosur, 1989.

Tomemos los casos de Piglia y Puig, autores que comenzaron a escribir en la década del 60, pero que publicaron la mayor parte de su obra en los años 70 y 80. La fragmentación está en la base de las propuestas narrativas de ambos. Los dos trabajan el estilo de "mezcla" utilizando materiales casi opuestos: Puig recurre a la cultura popular y de masas, también a los de la alta cultura, trivializados por la sociedad de consumo; Piglia incorpora los discursos de la teoría y crítica literarias y de la filosofía. Estos materiales provocan un efecto descentralizador; la verdad de la historia sólo puede ser conocida de forma parcial, por eso esa cierta frustración que invade al lector. No hay totalidades organizadas a partir de un centro de sentido y la representación debe dar cuenta de esa imposibilidad de totalizar.

El programa desacralizador de los 60 que vinculó literatura y política en sus presupuestos, continuó durante los 70, como lo demuestra la actividad de las dos revistas culturales más importantes de la década: *Los libros* (1969-1976) y *Crisis* (1973-1976).

En la breve nota editorial del Número 1 (jul. de 1969) de *Los libros* leemos:

*Los libros no es una revista literaria. Entre otras cosas porque condena la literatura en el papel de ilusionista que tantas veces se le asignara. La revista habla del libro, y la crítica que se propone está destinada a desacralizarlo, a destruir su imagen de verdad revelada, de perfección ahistórica(...)*

La mencionada revista, de cuyo Consejo editorial participó Piglia, incorporó nuevos saberes (marxismo althusseriano, psicoanálisis lacaniano, antropología estructuralista y las recientes concepciones de la lingüística), a los que politizó. Esas nuevas perspectivas teóricas que venían siendo asimiladas desde finales de los 60 convergen por sus intereses con la literatura de ficción. A. Huyssen<sup>16</sup> sostiene que en esa teoría crítica existía una cuestión estética vinculada a las energías producidas por la destrucción consciente del lenguaje y de otras formas de representación. Así, el privilegio de la estética y de la lingüística, siempre según Huyssen, se debió a la convicción de que el sujeto se constituía en el lenguaje.

(16) *Op. cit.* p. 298 y sig.

Esta interpretación nos ayuda a comprender el reconocimiento unánime en la Argentina de **Boquitas pintadas** de Puig. En el Número 7 (fev. de 1970) varios escritores son interrogados sobre el mejor libro aparecido en 1969. Todos mencionan la novela de Puig con argumentos que evidencian un conocimiento de la teoría crítica contemporánea. En la reseña de **Boquitas pintadas**, H. Schmucler, el Director de la revista, expresa: «En **Boquitas pintadas** no hay hacedores, todos son hablados por un mundo cuyo lenguaje simula la vida» (Nro. 4, oct. de 1969).

En *Crisis*, las categorías de lo nacional y popular orientan sin vacilaciones la desacralización de la literatura. El paradigma culto/popular es problematizado para destacar las contaminaciones recíprocas. Así, se valorizó la estética de la «mezcla» y de la fragmentación que vimos como central en Puig y Piglia.

Las críticas al realismo en las dos revistas mencionadas señalan una continuidad de los conceptos de los años 60. A medida que se avanza en la década del 70 notaremos la sobrecacentuación de la autorreferencialidad de la escritura literaria, un efecto del distanciamiento del realismo.

En los años 80, el programa de desmitificación de la literatura no desaparece. Podemos pensar, por el contrario que se acentúa. Paradójicamente, se realiza en el cuestionamiento de la “utilidad de la literatura” y en la desvinculación de literatura y política. La obra de César Aira<sup>17</sup>, uno de los narradores más reconocidos de los 80, es el mejor ejemplo de lo que estamos diciendo. Aira escribió “No hay falacia más persistente y destructiva en el discurso sobre las artes que ésta de su importancia. El arte no es importante, ni siquiera es necesario”<sup>18</sup> Pero también expresó que es el medio “para que el mundo se transforme en mundo”. Evidentemente existe la intención de liberar a la literatura de las responsabilidades que le fueron conferidas desde el discurso racionalista: representar al mundo y “ser útil”.

**Silvia I Cárcamo**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A b  
e h  
1 9 9 4

(17) César Aira también está relacionado con la vanguardia de los 60, a pesar de haber comenzado a publicar con posterioridad a esta década y de ser más joven que Piglia y Puig. Su vinculación con la vanguardia se realiza a través de Osvaldo Lamborghini.

(18) César AIRA. *Copi*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1991.

## DE LOS NOMBRES DEL ESPAÑOL Y DE AMÉRICA

**José Cerezo Retamero**

Quien visite España no podrá menos que quedarse asombrado, cuando no perplejo, ante la variedad que en todos los órdenes, ofrece un territorio de dimensiones tan exiguas. El viajero pasará, en pocos kilómetros, de las nieves y la tundra de Sierra Nevada a la papaya, al mango, al chirimoyo y al aguacate, al trópico, en definitiva, de la costa granadina; del desierto sudoriental a la feraz campiña cordobesa o sevillana, un mar occidental de trigo y de aceituna; de la paramera castellana al verde exultante de la cornisa cantábrica; de la clara placidez mediterránea a la gris bravura del Atlántico finistéreo... Cambios radicales en el tipo humano, en las costumbres, en la gastronomía, en la lengua se sucederán sin solución de continuidad. Una diversidad que puede ser fácilmente explicada por las circunstancias históricas que, operando durante siglos -siglos de convivencia de razas y credos, siglos de conflictos y enfrentamientos, pero también de cohabitación y tolerancia-, terminaron por conformar la esencia plural, la unidad política y cultural que hoy es España. Pero esta variedad, que a todas luces debe ser entendida como riqueza en la diversidad, aparece muchas veces como un espectáculo bochornoso de desunión, como un mosaico caótico de teselas desajustadas, por la concurrencia de banderías en litigio, de mapas mutilados, de embajadores de repúblicas exóticas por extravagantes. Y así, lo que debía ser estimado y defendido como multiplicidad providencial, añeja solera guardada con amor en aquella pequeña y entrañable piel de toro, aparece para desconcierto de extraños y curiosos unas veces, para regodeo de émulos otras, como un desmadre de símbolos, con frecuencia artificialmente convenidos por oportunistas o fanáticos, para satisfacción de dudosas ambiciones y oprobio de aquella vieja nación ya tan injustamente escarnecida por

historiadores de leyenda. Alejo Carpentier, en *El arpa y la sombra*, una novela en donde recrea literariamente el proceso de la frustrada beatificación de Colón<sup>1</sup>, pone en boca del Almirante estas palabras: «Ay, los españoles, los españoles, los españoles... ¡qué jodido me tenían con su propensión a fraccionarse, dividirse, formar grupos en perenne desacuerdo...!»<sup>2</sup>. Y ésta es la imagen con la que frecuentemente aparecemos. Yo quiero aprovechar la ocasión que me brindan estas páginas para proclamar la unidad en la diversidad de los pueblos españoles y la comunión de sus razas, lenguas y costumbres. Y para probarlo voy a manejar argumentos históricos y lingüísticos, de Historia de la Lengua. Porque es precisamente la tergiversación del hecho histórico la responsable de que, por desconocimiento o manipulación malintencionada, se haya difundido la confusión y llegado al enfrentamiento.

*España* es el término patrimonial, la versión vulgarizada del *Hispania* utilizado por los latinos para designar a una provincia del Imperio que tenía como territorio a la Península Ibérica en su totalidad. En este sentido hispanas son las naciones portuguesa y española, y por extensión todas aquellas otras vinculadas a ellas lingüística y culturalmente. Así, en estricta justicia y en términos de historia y de lengua, no resulta aberración proclamar la hispanidad (*españolidad*) de Portugal y de Brasil -Portugal sería un estado tan *hispano* como la misma España si la referencia política fuera la primitiva Hispania romana, como *españolas* son las repúblicas americanas españolhablantes si se recurre a su lengua como criterio para calificarlas-. Pero no es ésta la cuestión, entre otras, porque hay razones políticas de peso que la obvian. La cuestión es la incuestionabilidad -permítaseme la redundancia- de la *españolidad* de todos los pueblos y naciones de esa entidad política que hoy llamamos España. Españoles somos, inevitablemente, gallegos y catalanes, castellanos y vascos, andaluces y extremeños; una condición histórica y cultural que algunos grupos de extremistas, enarbolando banderas de un regionalismo trasnochado, se niegan a sí mismos y pretenden negar a otros, privándose de la más sagrada y ancestral de las tradiciones, del derecho a su ser más genuino; empobreciéndose y arriesgando el patrimonio común que se nos legó y que estamos obligados a dar en herencia, acrecentado, a las generaciones de mañana. Así es como por una rivalidad territorial mal entendida y que no tiene cabida en el mundo de hoy, aquéllos confunden el hecho cultural que es España con el hecho político que es el Estado Español, confunden a España con el territorio del primitivo

<sup>1</sup>Pío Nono y León XIII, junto a un número considerable de obispos, propusieron por tres veces la beatificación de Colón a la Sagrada Congregación de Ritos, pero ésta rechazó la postulación.

<sup>2</sup>Madrid, Siglo XXI, 1979, 142.

reino de Castilla, y en su pretensión de distanciarse de los castellanos, reniegan de su ser españoles, algo de por sí irrenunciable, por la misma razón por la que nadie puede negar a sus progenitores, porque a nadie le es dado el elegir su cuna o su naturaleza.

## De los nombres del español

Una razón para el asombro la constituye sin duda la extraordinaria pluralidad lingüística de un territorio de tan reducidas dimensiones, y sin duda lo es para la confusión el hecho de que la lengua general de España tenga dos nombres: *castellano* y *español*<sup>3</sup>. En España se hablan cuatro idiomas: tres neolatinos (el gallego, el catalán y el español) y otro, el vascuence o *euskera*, de origen incierto y muy cuestionado, pero que con toda seguridad es una reliquia de las primitivas lenguas prerromanas conservada hasta hoy. Fue precisamente del encuentro del vasco -o una lengua a éste parecida-, que se hablaba en los valles cántabros y pirenaicos, «desde las fuentes del Porma [en Asturias] hasta las del Cinca [en Huesca]»<sup>4</sup>; fue el encuentro -repito- de esa lengua primitiva con el latín lo que propició el nacimiento de una disidencia lingüística muy original: el *castellano*. En efecto, aquellos nuestros ancestros de la Montaña santanderina, rudos e ignorantes, no conseguían aprender bien el latín: junto a otros fenómenos lingüísticos peculiares y como ejemplo, no sabían pronunciar la *f*- inicial latina, que aspiraban o sustituían por *p* o *b* -el vasco de entonces, como el de hoy, no conoce el fonema /f/- (deben los vascos, pues, sentirse hermanados en términos de lengua, con los castellanos). Cuando aquel diminuto y montaraz condado de Castilla se emancipó de la tutela del reino de León y en su tarea reconquistadora dilató sus fronteras hasta señorcar la mayor parte de la Península, su lengua<sup>5</sup> avanzó como una *cuña*<sup>6</sup> hacia el Sur, rompiendo la homogeneidad lingüística peninsular<sup>7</sup> y propagando su originalidad. Pero en su expansión territorial, el castellano, que desplaza al leonés, al aragonés y al mozárabe, se impregna a su vez de leonesismos y aragonesismos e incorpora multitud de arabismos, de manera que el resultado, ya desde mediados del

<sup>3</sup> La cuestión de los nombres del español quedó zanjada clara y definitivamente en la obra de Amado Alonso, *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1938. Años después, José Mondéjar Cumpián, maestro al que oí muchos de los argumentos que voy a traer a colación, publica «*Castellano*» y «*Español*» *dos nombres para una lengua* (Granada, Ed. Don Quijote, 1981), después de la cual poco queda que decir sobre la cuestión.

<sup>4</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Orígenes del español*, § 41<sup>6b</sup>.

<sup>5</sup> En palabras de A. de Nebrija, autor de la primera gramática castellana y pionera de las romances, «la lengua siempre fue compañera del imperio» (prólogo a su *Gramática*, 1492).

<sup>6</sup> En expresión de Menéndez Pidal.

<sup>7</sup> En aquel entonces, las demás lenguas romances peninsulares estaban muy próximas.

siglo XV, es «una realidad social y cultural completamente distinta que exige una nueva designación. [...] **España y español** son ahora productos históricos muy distintos de **castellano** y de **Castilla**»<sup>8</sup>. Si a esto sumamos el hecho de que el castellano del siglo XVI, generalizado su uso en los reinos españoles<sup>9</sup>, sufre una revolución sin precedentes en su sistema fonológico<sup>10</sup> y que es la lengua de la literatura peninsular casi en exclusiva<sup>11</sup>, debemos concluir entonces, que estamos ante una nueva lengua, de base fundamentalmente castellana, pero muy distanciada ya de sus orígenes y que debe ser llamada *español* por ser la lengua de la inmensa mayoría, la lengua por antonomasia de España; porque el español ya no es el castellano, «de la misma manera que el italiano ya no es toscano, el francés no es la lengua de la Isla de Francia y el rumano no es el válaco»<sup>12</sup>. Y a quienes piensan que nuestra lengua no puede llamarse española porque en España se hablan otras que también lo son, habría que responderles que este argumento es «falaz y antihistórico»<sup>13</sup>, porque por la misma razón el francés debería

<sup>8</sup>MONDÉJAR CUMPIÁN, José: *Op. cit.*, 18.

<sup>9</sup>La lengua castellana -decía Juan de Valdés en 1535- se habla no solamente por toda Castilla, pero en el reino de Aragón, en el de Murcia con toda el Andalucía y en Galicia, Asturias y Navarra; y esto aun hasta entre gente vulgar, porque entre la gente noble tanto bien se habla en todo el resto de España. Cit. por Lapesa (op. cit., 298), quien concluye: «Esta afirmación de Valdés respondía a un hecho innegable: el castellano se había convertido en idioma nacional. Y el nombre de *lengua española*, empleado alguna vez en la Edad Media con antonomasia demasiado exclusivista entonces, tiene desde el siglo XVI absoluta justificación y se sobrepone al de *lengua castellana*» (299). Anecdótica es la defensa que de la lengua española hace Carlos V. Se dice del Emperador que «cuando en presencia del Papa [Paulo III], cardenales y diplomáticos, desafió solemnemente a Francisco I (17 de Abril de 1536), la lengua escogida fue el español, no el francés ni el latín. Brantôme cuenta que el obispo de Mâcon, embajador de Francia, se quejó de no comprender el discurso de Carlos V y que éste le replicó: «Señor obispo, entiéndame si quiere, y no espere de mí otras palabras que de mi lengua española, la cual es tan noble que merece ser sabida y entendida de toda la gente cristiana». De este modo el español queda proclamado lengua internacional; y probablemente se habría consolidado como tal si con la abdicación de Carlos V no se hubieran separado las coronas y cancillerías de España y de Alemania» (Rafael Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1981, 296-297). También se cuenta del Emperador que para dirigirse a las damas prefería el italiano; para tratar con hombres, el francés; pero para hablar con Dios, el español. Sobre esta cuestión del aprecio de Carlos V por la lengua española, puede verse E. BUCETA, *El juicio de Carlos V acerca del español*, RFE, XXIV, 1937, 11-23, y A. ROLDÁN, *Motivaciones para el estudio del español en los gramáticos del siglo XVI*, RFE, LVIII, 1976, 221-222.

<sup>10</sup>Se trata de la simplificación del cuadro de las sibilantes medievales -hasta entonces similar al del portugués actual-, a la que sobrevive un sólo fonema, /s/, y de la que resultan dos nuevos, el velar y el interdental, desconocidos estos dos últimos en cualquier otra lengua románica; de la desfonologización /b/v/ y de la desaparición de la aspiración procedente de /r/ inicial latina.

<sup>11</sup>Con la unificación política nacional y el castellano convertido en lengua cortesana y de la diplomacia, el catalán queda recluido al uso familiar. Boscán era catalán; Gracián, aragonés; Timoneda, Gil Polo y Guillén da Castro, valencianos. En Portugal, Sá de Miranda, Camões, Rodrigues Lobo y Melo practicaron el bilingüismo.

<sup>12</sup>MONDÉJAR CUMPIÁN, José: *Op. cit.*, 17

<sup>13</sup>MONDÉJAR CUMPIÁN, José: *Op. cit.*, 29.

dejar de llamarse así, y el rumano no podría continuar llevando ese nombre<sup>14</sup>. Es verdad que por razones políticas, en las repúblicas hispanoamericanas<sup>15</sup>, en algunas comunidades autónomas españolas<sup>16</sup> y hasta en nuestra misma Constitución<sup>17</sup> se sigue manteniendo el nombre de castellano, pero tampoco el argumento político es válido, porque el nombre de español para designar a la lengua de Castilla es tan antiguo, que está atestiguado documentalmente ya en los primeros años del siglo XIII<sup>18</sup>, y porque esas connotaciones políticas no tienen hoy ninguna vitalidad. Así, la lengua que se exportó a América es español y no castellano, como español es y no castellano lo que hoy hablan todos los pueblos españoles e hispanoamericanos, sin que ninguna de sus variedades debe ser tenida por mejor o peor, por más o menos correcta. En sentido estricto, el castellano no es más que una de esas variedades, un dialecto del español que se habla en Castilla.

<sup>14</sup>En Francia, además de francés, se habla catalán, bretón, alemán, vasco, occitano y otros; en Rumanía, además de rumano, se habla alemán y húngaro.

<sup>15</sup>Yo soy testigo de que en estas repúblicas, hay quien, de entre la masa popular más desinformada, afirma no hablar español, sino castellano, y ello no por afán de oposición política, sino por estar convencido de que se trata de dos lenguas diferentes. Hasta este punto llega la confusión.

<sup>16</sup>«Durante la Edad de Oro ningún español, fuera cual fuese su naturaleza regional, nunca puso en tela de juicio, por ninguna causa, la superioridad del español respecto de cualquier otra lengua peninsular; y todos y cada uno la consideraron propia. No así a partir del XVIII, momento en que una mezquina venganza real y deseo desapoderado de uniformación, hierde en lo más íntimo el ser de los catalanes. Con ello empieza el enfrentamiento lingüístico que todavía no ha terminado» (Mondéjar, op. cit., 54-55). Felipe V, primero de la dinastía borbónica española, proveniente del absolutismo y centralismo francés y animado por un sentimiento de represalia hacia los catalanes, que habían apoyado al Archiduque Carlos, pretendiente austriaco a la corona española en la llamada Guerra de Sucesión Española (1700-1713), impone en Cataluña el uso del español en todos los asuntos oficiales. Como compensación se les permite participar del comercio con América, que hasta entonces les había sido vedado, alcanzando con ello Cataluña una de sus épocas de mayor auge económico. El enfrentamiento se recrudece, a finales del siglo pasado, entre otras razones, porque la ruina del poderío colonial español provoca la pérdida de una importante parte del mercado de la industria textil catalana.

<sup>17</sup>El hecho de que la comisión constitucional del Congreso de los Diputados prefiriese la denominación de **castellana** a la de española, fue una «grave transacción política [...], pues con ella se desvirtúa ante la opinión pública la naturaleza de la lengua designada y se va contra la corriente de la historia» (Mondéjar, Op. cit., 10).

<sup>18</sup>El duque de Nevers, personaje del francés *Roman de Gaufréy*, afirma: «... je soi bien parler francheis et alemant, / Lombart et **espaignol**, poitevin et nomant». (cit. por Mondéjar, op. cit., 16).

## De los nombres de América

Otra cuestión de nombres -de alguna manera vinculada a la anterior y similar por cuanto se plantea por la interferencia política en el plano de la lengua- que yo quisiera traer a colación y que voy a considerar muy brevemente, es la de la forma en que se debe llamar a la América de habla española y portuguesa. Son varios los apelativos que se usan cuando se quiere nombrar al conjunto de las naciones que la integran: **América del Sur** o **Sudamérica**, **Hispanoamérica**, **Iberoamérica**, **Latinoamérica** o **América latina**. Parece que los naturales de estos países han optado por el de **América latina** y no voy a ser yo quien les discuta el derecho a llamarse a sí mismos como mejor gusten. Pero después de la injusticia que se cometió al llamar América a un continente que bien y justamente debería llevar el nombre de *Colombia* -la figura de Américo Vespucio<sup>19</sup> no puede parangonarse a la del Descubridor-, está justificado desempolvar y poner sobre el tapete la cuestión sobre estos topónimos. En 1507, el cosmógrafo e impresor alemán Martin Ilacomilus o Waldseemüller publicó un inmenso planisferio<sup>20</sup>, donde el mundo moderno está configurado de forma acertadísima<sup>21</sup> y en el que por primera vez aparece el apelativo de **América** dando nombre a la mitad sur del Occidente. La monumentalidad del mapamundi, la situación en él de la palabra *América* y la difusión que debió de alcanzar en su época -se tiraron mil ejemplares concebidos para su exposición mural-, unidos al hecho de que a la vez que el planisferio, se imprimieron y pusieron a la venta la *Cosmographiae Introductio*<sup>22</sup> -del mismo Waldseemüller y desde cuyos razonamientos se compuso el planisferio- y un globo terrestre que representaba la tierra de forma muy parecida a la realidad,

<sup>19</sup>Marinero y cosmógrafo florentino (1451 ó 54 - 1512), que sirvió a las coronas de Portugal y España. Se atribuyó expediciones y descubrimientos, probados unos, controvertidos otros. Las relaciones de sus viajes, abundantemente traducidas, tuvieron gran difusión y lo hicieron célebre, hasta el punto que se dio su nombre al Nuevo Continente.

<sup>20</sup> El original se compone de doce cuarterones, cada uno de los cuales mide 45,5 × 62 cm.

<sup>21</sup>El hemisferio occidental, algunos años antes descubierto por Cristóbal Colón por mandato de los Reyes Católicos de España, emerge en una gran zona marina, considerablemente apartada de Asia, simulando la proyección originalísima de Waldseemüller una visión tan real y certera, muy especialmente en los dos pequeños planisferios que como remate ornamental figuran en la parte superior, que incluso se advierte en el trazado del mapa principal un estrecho que separa las dos masas continentales y rememora el actual de Panamá. Repárese que por aquellos años de 1507, no se conocían las verdaderas proporciones de los descubrimientos realizados por Colón y otros navegantes que le sucedieron, desconociéndose la existencia del Mar de Sur (Pacífico), y apenas se había explorado una parte del litoral oriental de aquel Nuevo Mundo, que con tan ingenua como incomprensible tenacidad defendió el Almirante, ser parte del continente asiático» (Comentarios de Carlos Sanz a la reproducción reducida del mapamundi de Waldseemüller, Gráficas Yagües, S.L. Madrid, 1959).

<sup>22</sup> Saint-Dié-Estrasburgo, 1507.

obras ambas en las que también figuraba nombre de *América* para designar a la parte sur del Nuevo Mundo, hicieron que con celeridad y no poca fortuna el nombre del florentino se impusiera al nuevo continente. Parece demostrado que no hubo voluntad de usurpación<sup>23</sup>, sino que la aceptación general, la popularización, del nombre de América se debió a una serie de circunstancias propagandísticas<sup>24</sup> y a la urgencia de bautizar -y así desvelar- aquel continente cuyos misterios aparecían todavía encubiertos tras el nombre de *Nuevo Mundo*. En efecto, Walseemüller no conoció personalmente ni parece probable que mantuviera relación alguna con Américo Vespucio, pero a la hora de confeccionar su *Cosmografía* -y los dos mapas que en ella se anuncian, o sea el *Planisferio* y el *Globo*- se sirvió de dos fuentes principales: para la primera parte, de la obra del mismo título de Ptolomeo; para la segunda, de una versión latina de la obra de Vespucio, escrita y publicada en italiano, *Lettera di Americo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*. Ha quedado probado<sup>25</sup> que fue el mismo Vespucio quien la escribió originalmente en italiano y la dirigió a Pietro Soderini, gonfaloniero de la república de Florencia, en 1504. Y si en la traducción latina del canónigo Jean Basin de Sedancour, publicada por Waldseemüller en la *Cosmographiae Introductio*, aparece como receptor el duque de Lorena, René II, rey de Jerusalén y de Sicilia, habrá que atribuir este hecho a manipulación del traductor o de los editores y no a la mala voluntad de Américo Vespucio. En todo caso, durante los años que siguieron al descubrimiento -y por mucho tiempo-, debió reinar una enorme ambivalencia en los términos cuando se trataba de nombrar a las tierras recién descubiertas. Como muestra de la confusión de las designaciones, no faltó quien identificara a América con Brasil. Así, Jean de Léry (1563), escribe<sup>26</sup> (todos los subrayados que siguen son nuestros):

<sup>23</sup> En la misma masa continental y en caracteres parecidos, aparece una inscripción que dice: «Toda ista Provincia inventa est por Mandatum Regis Castellae», evidencia de que no hubo intención de ocultar la verdad. Y en otra parte del mapa se hace referencia a Colón como primer descubridor.

<sup>24</sup> Los escritos de Américo Vespucio habían alcanzado una enorme popularidad en la época. Los editores de la *Epistola* de Vespucio a Lorenzo Pierfrancesco de Médici, con la relación de su tercer viaje, publicada con gran sensacionalismo, supieron explotar, de forma inusitada para su tiempo, su potencialidad propagandística.

<sup>25</sup> VARNHAGEN, F. A. de: *Américo Vespucci*. Lima, 1865, folio, 3 hojas, 119 págs., más un mapa plegado (Nota de Carlos Sanz, op. citado).

<sup>26</sup> Jean de LÉRY, *Vragem à terra do Brasil*, São Paulo, Livraria Martins, 1941. La obra narra un viaje que su autor, un calvinista francés animado por el propósito de propagar sus creencias, realizó (1556-1558) a Brasil, al área de Río de Janeiro («Francia Antártica»), entonces ocupada por los franceses. La redacción es de 1563, aunque fue publicada por primera vez en 1576.

“Como alguns cosmógrafos e historiadores de nosso tempo já escreveram acêrea das dimensões, fermosura e fertilidade desta quarta parte do mundo, chamada América ou terra de Brasil” (45).

“...pelas oito horas de manhã, avistamos a Índia ocidental ou terra do Brasil, quarta parte do mundo, desconhecida de los antigos e também chamada América, do nome daquele que em 1497 primeiro a descobriu” (67).

Sin embargo, en otros pasajes de la misma obra queda claro que Brasil no es sino una parte de América:

“...que ouvera falar tão elogiosamente da beleza e da fertilidade dessa parte da América, chamada Brasil...” (46).

“...como entre os selvagens da terra do Brasil na América, a qual, por muitos motivos já por mim amplamente explanados, pode chamar-se Novo Mundo” (246).

Antes, en el “Prefacio” de la obra, del propio autor, ya se abogaba por el nombre de Nuevo Mundo:

“E, em verdade, depois de minha viagem à América, a qual, pelo que aí se vê (costumes dos habitantes, forma dos animais e produtos da terra em geral, tão diferentes dos da Europa) pode ser chamada Novo Mundo...” (42).

Por no abundar más en esta larga historia de la historia de los nombres de América, acabo recurriendo a la Enciclopedia<sup>28</sup>. En ella leemos que después de Waldseemüller, en 1520, una carta de marcar publicada por Joaquín Wat hace igual proposición [designar con el nombre de *América* al nuevo continente]. En 1888, un geólogo francés, Julio Dacon, afirmó que el nombre de América procedía de las lenguas chantales y mayas -que suponía diferentes-, nombre que traducido significa ‘país de los vientos’, argumentando además que jamás en España, Portugal o Italia se había conocido a persona alguna con el nombre de Américo y que el nombre de pila de Vesputio no era otro sino Alberto (Alberigus o Alberigo), cosa esta última refutada por todos los testimonios de la época, coincidentes en dar a Vesputio el nombre de Américo. El de *Nuevo Mundo* (*Alter Orbis, Novo Mundo*), introducido por Pedro Mártir de Anglería, prevaleció al principio, y, algo más tarde, el de *Nuevo Continente*. En España se utilizó siempre el de *Indias* o *Indias Occidentales*, nacido de la creencia

<sup>27</sup> Se atribuye la autoría del descubrimiento a Américo Vesputio.

<sup>28</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1909.

de que los primeros descubridores habían llegado a Asia. Bartolomé de las Casas propuso el nombre de *Columba*, que no prevaleció; tampoco el de *Colonasía*; ni el de *Colombia*, propuesto por Reclús para designar a la parte sur del Continente, reservando el de *América* para la parte norte.

Sabidas ya estas historias pasadas que nada cambian y poco sirven a nuestro propósito, pero que consideraba interesante divulgar, retomo la cuestión de cuál debería ser el nombre propio para la América de habla española y portuguesa. Desde luego, no conviene el de América del Sur o Sudamérica, porque incluye indebidamente a los países de América Central, a Méjico y al Caribe; tampoco es pertinente el de Latinoamérica o América latina, porque éste debería incluir al Canadá francés, y a nadie se le ocurre llamar latinoamericano a un *quebequoi*; por otro lado, cuando se recurre a la apelación de «América latina y el Caribe», parece negárseles el carácter de latinos a los caribeños de habla española y francesa. Resultan, pues, más propios, en términos de historia y de lengua, los de **Hispanoamérica** e **Iberoamérica**, rechazados, una vez más, por contrañar connotaciones políticas no vitandas, quizá impuestos por minorías no hispanas. Yo creo que, en justicia y propiedad, podría llamarse Iberoamérica al conjunto de todas las naciones hispanas más el Brasil, y restringir el uso de Hispanoamérica a la suma de las repúblicas de habla española. Hay quien, con un criterio etnológico, piensa lo contrario, que el de Hispanoamérica conviene al conjunto de los países de habla española más el Brasil y que debe restringirse el de Iberoamérica a los países de habla española. Este último criterio no puede aplicarse con exactitud, pues si bien los celtas se asentaron el Centro y Noroeste peninsulares, no son límites definidos los que separan lo celta de lo ibero, y en el supuesto de que éstos (los límites) pudieran establecerse, en modo alguno iban a coincidir con la moderna división política de la Península. Además, el apelativo de *Ibérica* para designar a la Península está tan arraigado como es nebulosa su historia prerromana, por lo que resulta en melindre remontarse a aquellos primitivismos. En todo caso, el fenómeno más curioso y actual es que, tanto en Europa como en la propia América Latina, utilizamos el nombre de **americanos** para referirnos exclusivamente a los americanos del Norte, sin incluir a Méjico, y designamos al resto de los habitantes del continente con el nombre de **latinos**, o el de **hispanos** en el caso de los hablantes de español -término éste último que no es raro encontrar usado por los *americanos* para nombrar a los brasileños-. Quizás sea éste un primer apunte de justicia histórica. Quizás con el paso de los años prevalezca la propuesta de Reclus, o una aproximación a la misma. Yo me alegraría con ello.

Finalmente, olvidándonos de topónimos y etimologías y por romper una lanza en favor de aquella tierra que en la distancia se hace más querida, con las palabras de la ficción de Carpentier en la memoria, no puedo menos que reconocer que hay algo de verdad en que los españoles somos de carácter rebelde, descontentadizo, adusto, fac-

cioso, pero no es menos cierto que somos un pueblo esforzado, sobrio, austero... Y si no se puede negar que España cometió errores en la conquista y colonización del Nuevo Mundo, habrá que afirmar como contrapartida que pocos pueblos fueron más autocríticos con su propio proceder y pocas veces la historia -o los historiadores- fue más vehemente injusta con un país tan singular.

**José Cerezo Retamero**  
Colegio Miguel de Cervantes de São Paulo



## LA FICCIÓN LATINOAMERICANA DE LOS AÑOS 60 Y LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL

**Eduardo F. Coutinho**

Nacida durante un período colonial de más de tres siglos y perteneciente a un contexto que, aún después de su independencia política, se mantuvo económica y culturalmente dependiente, la literatura latinoamericana<sup>1</sup> revela, a lo largo de toda su formación, una preocupación que puede ser considerada como uno de sus rasgos más significativos, la búsqueda de su propia identidad o, en otras palabras, el diseño de su propio perfil. Sin embargo, esta preocupación, que ya se presenta desde sus primeras manifestaciones, ha sufrido una considerable transformación en el siglo XX. Ha evolucionado desde una perspectiva dicotómica, según la cual era mera antítesis de una mentalidad dominante de tipo colonizador, hacia una visión más amplia y adecuada, caracterizada por una relación isomórfica con la cultura a la que pertenece.

Hasta el comienzo del siglo XX o, más precisamente, hasta el surgimiento de las Vanguardias hispanoamericanas y del movimiento modernista brasileño, la preocupación por la búsqueda de identidad presente en la literatura de casi todos los países latinoamericanos se manifestaba como oposición a la actitud colonialista dominante, y formaba paradójicamente con ésta una dualidad, representada de la siguiente manera: por un lado había todo un conjunto de obras marcado por el deseo de transplantar y adaptar los valores culturales del colonizador a las condiciones de vida del nuevo mundo, y

1. El término "latinoamericano" se emplea en este ensayo no como sinónimo de "hispanoamericano", sino con el propósito explícito de incluir al Brasil en el panorama. Este término genérico se utiliza aquí para referirse a las semejanzas que existen entre la literatura brasileña y las literaturas de los diversos países de habla española del continente. Sin embargo, eso no quiere decir que no se reconozca el carácter individual de la literatura de cada uno de estos países.

por otro una vertiente localista, de cuño eminentemente antitético, y caracterizada por una tentativa de afirmación nacional.

El proceso de auto definición representado por la vertiente localista de la literatura latinoamericana ejerció indudablemente papel preponderante en la formación de lo que hoy se entiende por el corpus literario de cada país del continente, llegando a alcanzar momentos de gran relevancia en el curso de su historia (el período romántico, por ejemplo). Sin embargo, es menester reconocer que, al instituirse como elemento de oposición, este proceso encierra en sí mismo una contradicción, que atenúa su propia premisa básica, pues utiliza como referencial el modelo extranjero, constituyéndose a partir de elementos diferenciales, que no son otra cosa que el otro lado de la misma moneda. De este modo, con el propósito de romper con el padrón impuesto por la colonización, el proceso de búsqueda de identidad de la literatura latinoamericana termina, en la etapa anterior al advenimiento de las Vanguardias en Hispanoamérica y del Modernismo en Brasil, incorporando este mismo padrón, al expresarse por medio del esquema binario, propio de la cultura racionalista de sus dominadores.

Un ejemplo de esta situación ambigua por la que pasó la búsqueda de identidad de la literatura latinoamericana es el que se verifica con el Indigenismo romántico, momento crucial de este proceso, pero que falla, en un nivel más profundo, al intentar erigir como símbolo de nacionalidad un prototipo que, aunque en la apariencia se configure a partir de una serie de elementos característicos de la realidad local, en verdad no va más allá de una copia estilizada de un modelo europeo — el caballero medieval — con todos los valores de una cultura anacrónica y ajena a su contexto. Este modelo “localista”, como también el del héroe regional que lo sigue en la segunda mitad del siglo XIX, aunque aparentemente definidores de “americanidad” en oposición a la tradición importada, fueron de tal modo contruídos como antítesis de los modelos europeos, que sus rasgos diferenciadores no pasaron del nivel epidérmico, terminando por constituir simples variantes de las matrices tomadas como referenciales. Se trata, en última instancia, de concepciones fundamentalmente europeas, originadas de un deseo romántico de evasión y de un costumbrismo a flor de piel, transplantados casi directamente para el nuevo continente.

Este culto de lo aparente a que fue llevado el proceso de auto definición de la literatura latinoamericana durante la mayor parte de su desarrollo histórico, como consecuencia de su preocupación de afirmarse por oposición a la figura del otro, ha sufrido, durante el siglo XX, una transformación considerable, que comienza con el Modernismo brasileño y las Vanguardias hispanoamericanas y alcanza un momento

decisivo con la llamada “nueva narrativa”<sup>2</sup>, que llegó a una especie de apogeo en los años 60. Por esa época, al tomar conciencia de la contradicción en que se encerraban, los autores ponen en jaque el esquema binario dominante hasta entonces, y se entregan a la búsqueda de una tercera posibilidad, de una síntesis, que consideran la única forma capaz de expresar la realidad de un universo de razas mezcladas.

La literatura latinoamericana es, para los escritores de esa época, el resultado de un fenómeno de transculturación<sup>3</sup>; por lo tanto sólo puede expresarse efectivamente a través de un sintagma plural, marcado por la no divergencia de sus partes contradictorias. Y es justamente este elemento múltiple, plural y no disyuntivo, que caracterizará la producción a partir de ese momento, dándole, por primera vez a lo largo de ese proceso, un sentido verdaderamente autóctono, y proyectándola, ahora con su perfil bien más definido, en el panorama de la literatura occidental.

La transformación por la que pasó el proceso de búsqueda de identidad de la literatura latinoamericana — el pasaje de un esquema binario, basado en términos excluyentes, que tenían el modelo europeo como referencial, para una especie de perspectiva “síntesis” o híbrida, semejante a la amalgama característica del contexto cultural del continente — se ha manifestado, en la “nueva narrativa, por medio de la neutralización de una serie de oposiciones consideradas hasta entonces como incompatibles. En este ensayo se estudiarán tres de las más expresivas de estas oposiciones y se procurará mostrar como ellas se han neutralizado en la “nueva narrativa” de los años 60. Son éstas: regionalismo / universalismo; realidad objetiva / otros niveles de realidad; y, finalmente, conciencia estética / compromiso social.

La oposición entre regionalismo y universalismo, considerada de manera general, se constituye por dos líneas de ficción centradas en torno de dos ejes distintos — la naturaleza y el hombre — y es frecuentemente confundida, en América Latina, con otra oposición, de carácter más superficial, que se puede especificar aquí con los términos rural / urbano. Así hay, por un lado, una narrativa “regionalista”, marcada por una preocupación por la descripción de la tierra, de lo típico, y por otro, un tipo de ficción “universalista”, volcada hacia los conflictos psicológicos y existenciales del hombre, y

2. El tipo de ficción referido aquí es el que empezó a surgir en los años 30 y 40 con escritores como Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, en Hispanoamérica, y Graçiliano Ramos, en Brasil, y que alcanzó su clímax en los años 60 con el llamado fenómeno del boom. Entre los autores más representativos de este tipo de ficción, frecuentemente designado por la crítica como “nueva narrativa” latinoamericana, se encuentran: Juan Rulfo, José Lezama Lima, João Guimarães Rosa, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, José Donoso, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.

3. El término “transculturación”, utilizado por el cubano Fernando Ortiz en sus estudios de antropología, ha sido traspuesto para el campo de la crítica y la teoría literarias por Ángel Rama, en su *Transculturación narrativa en América Latina* (México, Siglo XXI, 1982). V. p. 32-33.

teniendo casi siempre como escenario un centro urbano o cosmopolita. Mientras que en el primer caso el énfasis recae sobre el paisaje, presentado con el máximo de detalles, y el hombre, relegado a un segundo plano, es visto como un simple representante de la región enfocada, en el segundo caso, el hombre se configura como el elemento central, y el paisaje, mero telón de fondo, no llega muchas veces siquiera a ser caracterizado.

El tratamiento dado a los elementos que definen cada una de esas líneas de ficción se ha modificado considerablemente dentro del ámbito de la narrativa tradicional, donde, por ejemplo, la pintura del paisaje ha evolucionado desde una perspectiva ingenua y acrítica, basada en descripciones puramente exóticas o pintorescas de color local, hacia una visión más crítica, comprometida con el propósito de denunciar la situación política, social o económica de una determinada región o país. Sin embargo, no hubo ningún cambio verdaderamente profundo como para que llegara a afectar el estado de cosas vigente, y las dicotomías entre hombre y naturaleza, ciudad y campo, continuaron prevaleciendo. En el caso mencionado — tal vez el más significativo ejemplo de esos cambios — la preocupación por lo típico continuó siendo tan preeminente, que el paisaje todavía se erguía sobre el hombre, y éste, destituido de toda su complejidad, se limitaba al papel de simple instrumento o tipo.

En la “nueva narrativa”, de la cual hablamos, la oposición representada por esas dos líneas de ficción — la “regionalista” y la “universalista” — se neutralizan en el contexto de la literatura latinoamericana. Por esa época, el centro de gravedad de la narrativa “regionalista” se desplaza de la naturaleza para el hombre, y el núcleo de ese tipo de ficción pasa a ser formado por una red intrincada de relaciones humanas. Ahora, también en esa línea de ficción, el hombre es el elemento nuclear, y el paisaje, en lugar de colocarse en una posición superior, pasa a ser abordado por intermedio de la figura humana, o, en otras palabras, se humaniza.

Esta alteración de foco registrada dentro del ámbito de la narrativa “regionalista” no implica, sin embargo, un abandono de la dimensión regional, y mucho menos indica que esta línea de ficción haya sido suplantada por la “universalista”. Los elementos regionales continúan vivos y presentes en la “nueva narrativa”, y su importancia puede ser fácilmente percibida si nos atenemos a la relación de temas y asuntos y a la elaboración del lenguaje en esas obras. La diferencia reside en el hecho de que ahora la tierra no es tratada ya como entidad autónoma, y por el contrario, incorporada por el hombre, es decir, presentada a partir de la perspectiva de aquéllos que constituyen sus habitantes. En estas narrativas, los elementos regionales, locales o típicos coexisten con los universales o genéricos, y es precisamente este aspecto el que mejor las caracteriza.

La oposición entre objetivismo y subjetivismo, o mejor dicho, entre realismo objetivista y otros niveles de la realidad, también se constituye, en el contexto de la

literatura latinoamericana, por la existencia de dos corrientes tradicionales de la ficción — una de carácter romántico, idealista, y otra de naturaleza realista, objetivista, o hasta pragmática. Estas dos corrientes, aunque a veces coincidieron en un mismo período, con más frecuencia se alternaron en la historia de la ficción del continente, o el predominio de una de ellas sobre la otra marcó momentos importantes en el desarrollo de esa ficción. Así, el predominio de la corriente idealista, primero en la época del Romanticismo, y después en la del Modernismo hispanoamericano, determinó el surgimiento de las novelas “Indigenista” y “modernista” respectivamente, y el predominio de la corriente realista, primero, durante los movimientos Realista y Naturalista, y más tarde, hacia los años 20 y 30 del siglo XX, fue la responsable del dominio que la novela realista, sobre todo en su llamada “versión comprometida” ejerció en ese período.

El concepto de realidad, dominante en cada una de esas líneas de ficción ha presentado importantes transformaciones en los diversos momentos de su predominio, sería imposible dejar de reconocer, por ejemplo, que la corriente de “narrativa comprometida” de los años 20 difiere en algunos aspectos fundamentales de la realista y naturalista de finales del siglo XIX. Sin embargo, tales cambios no llegan, como en el caso de la oposición anterior, a ocasionar una ruptura decisiva en el proceso general de representación de la realidad, y las dicotomías del tipo realidad / imaginación, realidad / sueño o fantasía, continúan persistiendo. En el ejemplo citado de la “narrativa comprometida” de los años 20 y 30, se mantiene, en casi todos los casos, la misma perspectiva absolutista del Real-Naturalismo — la convicción de que la única realidad verdadera es la externa, la objetiva, que es, aquí, todavía más reducida, restringiéndose casi exclusivamente a uno de sus aspectos, el socio-económico — y la creencia de que la función de la literatura era la reproducción fiel de esa realidad.

Estas concepciones unilaterales de la realidad, representadas por las líneas opuestas de ficción del continente comienza a desplazar el foco de la naturaleza para el hombre, y a trascender sus barreras regionales y nacionales para entrar en el ámbito de la literatura universal. Por esa época, la noción de relatividad, característica del pensamiento del siglo XX, ocupa el escenario en América Latina, y la realidad, que ya no es vista a partir de un único ángulo, no puede continuar expresándose solamente por uno de aquellos tipos de ficción. La realidad es ahora, para el escritor de América Latina, algo múltiple y dinámico, algo ilimitado y compuesto de una multiplicidad de niveles; en consecuencia, sólo puede ser representada por medio de una forma que intente aprehenderla en tantos aspectos como sea posible.

Pero la visión de la realidad como múltiple y dinámica, y su consecuente representación en la literatura por intermedio de una perspectiva también múltiple, presenta todavía otro aspecto de importancia fundamental para el escritor latinoameri-

cano, que es su mayor adecuación al espíritu y tradición cultural de los pueblos del continente. América Latina es una tierra de contrastes extremos, un lugar donde razas y culturas diferentes en distintos estados de desarrollo, o mejor, en eras o edades distintas, coexisten. Y tal tierra, caracterizada por la ambigüedad, por contrastes demográficos, políticos, sociales y económicos, que se enfrentan en constante tensión, no puede ser aprehendida a través de una óptica unilateral, ni mucho menos representada a la luz de binomios formulados por culturas eminentemente racionalistas.

Lo maravilloso, lo mítico, lo fantástico, así también como otros niveles de la realidad que trascienden la objetividad cientificista, constituyen una parte integrante de la vida latinoamericana; son elementos presentes en la vida cotidiana del continente en sus más triviales manifestaciones, y, como tales, no pueden dejar de figurar en su literatura. Solamente con la inclusión de estos "otros niveles de la realidad" en su creación literaria y con la fusión de los mismos con los ya tradicionalmente presentes, por medio de la eliminación de la perspectiva exclusivista o jerarquizadora dominante hasta entonces, el escritor latinoamericano puede alcanzar una representación auténtica y global de la realidad de su continente, y ofrecer una contribución nueva y significativa para la literatura occidental. Consciente de este hecho, el autor de la llamada "nueva narrativa" realiza una forma plural, una "novela total", para usar la expresión de Vargas Llosa<sup>4</sup>, que es no sólo una manifestación artística de su siglo — un arte de la síntesis y de la relatividad — sino también, y al mismo tiempo, una perfecta expresión del continente del que emerge, tierra que sólo puede ser definida como un gran crisol de culturas.

Esta preocupación, presente en los autores de la "nueva narrativa" latinoamericana, con la representación en sus obras de la realidad multidimensional de la época, inclusive en sus estratos mágico, mítico y fantástico, tan significativos en el contexto del continente, tuvo una consecuencia fundamental, responsable de uno de los más relevantes aspectos del estado actual de esa literatura: la búsqueda de un nuevo lenguaje para la expresión literaria, o, más correctamente, la "revolución del lenguaje". Como este aspecto se encuentra íntimamente vinculado a la neutralización de la tercera oposición referida al principio, tal oposición pasará a ser discutida ahora, y la cuestión del lenguaje será abordado en sus relaciones con esta neutralización.

La oposición entre esteticismo, o mejor, conciencia estética y compromiso social, también puede ser representada, del mismo modo que las anteriores, por la presencia de dos líneas de ficción centradas en torno de dos polos distintos — la corriente

4. Vargas Llosa emplea esta expresión en entrevista a Luis Harss, publicada en Luis Harss, *Los nuestros* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966).

esteticista, de un lado, basada primordialmente en una preocupación por la forma, y otra llamada "comprometida", vuelta casi exclusivamente hacia el contenido, que consideraba el lenguaje como un mero vehículo para la transmisión de ideas. Estas dos líneas de ficción se encuentran directamente asociadas a dos concepciones opuestas de la literatura, cuya perspectiva unilateral ha sido frecuentemente cuestionada por la crítica, la concepción del arte por el arte y aquella que encara la literatura como un medio para conseguir otros fines extraños al propio hecho literario. Sin embargo, ellas también se colocaron de modo alternativo a través de la historia de la ficción latinoamericana y alcanzaron importantes expresiones en formas que se extienden desde la narrativa impresionista o simbolista, hasta la tan ponderada "novela de compromiso social".

También en el ámbito de esta oposición se puede hablar de transformaciones que apuntan a una convergencia de los elementos opuestos, como en el caso de las Vanguardias hispanoamericanas de comienzos de siglo y del Modernismo brasileño, pero si se toma un momento posterior de la ficción del continente — la generación de fines de los años 20 y principio de la década de 30 — se verifica que el desfase continúa dominando. Novela fundamentalmente de protesta, que buscaba documentar con la mayor objetividad posible una determinada región o país con el fin de denunciar su contexto político o socio-económico, la narrativa de ese período, aunque expresara un credo intencionalmente revolucionario, lo hacía a través de un lenguaje absolutamente tradicional, sujeto a lo aparente y convencional y calcado en una serie de clichés y estereotipos, que no se diferenciaba mucho del utilizado, a fines del siglo XIX, por los adeptos del Real-Naturalismo. Ocurría, muchas veces, como resultado del desfase indicado, que la propia protesta se debilitaba por ese tipo de lenguaje y se perdía en fórmulas vacías, puramente laberínticas o especulativas.

Lo conciencia de este desfase, y de los problemas que éste suscitaba, va a llevar a la generación posterior — el grupo de la "nueva narrativa" o del *boom* — a la llamada "revolución del lenguaje", y con ella se verificará efectivamente la neutralización de la tercera oposición referida, es decir, la oposición entre conciencia estética y compromiso social.

Reconociendo la importancia del lenguaje en la expresión literaria y la imposibilidad de separarlo de la materia tratada, y basados en una concepción más amplia de la literatura, de acuerdo con la cual la obra es una estructura formada por el conjunto armonioso de sus diversos elementos componentes, pero al mismo tiempo, situado en una relación dialéctica con el mundo exterior, los autores de ese período se abocan a un profundo cuestionamiento de la propia manera de narrar, y construyen un tipo de narrativa marcado por el signo de la búsqueda, en la que el elemento sociopolítico no sólo existe junto a la preocupación formal, sino que pasa a ser expresado por la forma propia de la obra.

En la "nueva narrativa" latinoamericana, la preocupación por la forma no constituye mera obsesión estética, como en las corrientes esteticistas tradicionales, o simplemente un deseo lúdico traducido en juegos verbales, como supusieron algunos críticos que la asociaron a otras manifestaciones contemporáneas del género surgidas en Europa o en Estados Unidos. Al contrario, es una actitud política, conscientemente asumida, que parte de la premisa de que para expresar una visión revolucionaria del mundo, es preciso comenzar revolucionando los medios de expresión de esa visión, es decir, que la revolución debe comenzar por dentro, por la propia forma. El escritor Julio Cortázar, uno de los portavoces de la "nueva narrativa", formula esta idea de manera bastante nítida en su novela *Rayuela*, cuando afirma que "no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado." Y continúa: "Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo".<sup>5</sup>

Esa actitud se hace más clara si se piensa una vez más en la "nueva narrativa" en oposición a la de los años 20 y 30 que está siendo tomada como ejemplo. Esta última imaginaba ser revolucionaria porque criticaba y denunciaba el status quo, pero al usar el lenguaje del sistema para alcanzar su objetivo, incurría en un error de perspectiva y terminaba siendo una representación más del sistema contra el cual se rebelaba. La "nueva narrativa", al contrario, creyendo que el arma del escritor es el lenguaje, o como una vez ha afirmado Guimarães Rosa — otro representante de este tipo de narrativa — "solamente renovando el idioma se puede renovar el mundo"<sup>6</sup>—, teje toda su crítica al sistema a través del rechazo de sus formas cristalizadas. Y, al buscar la restauración del sentido poético del lenguaje y, consecuentemente, del poder de revelación de la obra de arte, debilitado en la estética anterior por el empleo anacrónico de tales formas, efectúa una revolución sin precedentes en la prosa de ficción latinoamericana.

Esta fusión de lo estético y de lo político, realizada sobre todo por intermedio de una verdadera revolución de la forma literaria, junto con los demás rasgos ya mencionados, confiere a la llamada "nueva narrativa" latinoamericana su carácter de síntesis, que sólo puede ser definido como crítico, en el sentido más profundo del término, o, para usar las palabras del novelista Carlos Fuentes, crítico "como elabora-

5. Julio CORTÁZAR, *Rayuela* (12ª. ed.; Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970), p. 509. (1ª. ed. 1963).

6. Günter LORENZ, "Diálogo con Guimarães Rosa," *A Mundo Nuevo*, marzo 1970, p.42. Incluido más tarde en *Diálogo con América Latina* (Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972).

ción antidogmática de problemas humanos"<sup>7</sup>. En este tipo de narrativa, la imaginación, en vez de oponerse al "realismo", constituye la condición esencial de un realismo más vital, del mismo modo que el esteticismo, o preocupación formal, se muestra como el camino más propio para expresar la realidad del autor, y el regionalismo, o lo particular, es un elemento indispensable para alcanzar lo universal. Aquí, la realidad objetiva coexiste con el sueño y la fantasía, el compromiso político o social se une a la conciencia estética, y los conflictos locales, circunstanciales, se funden con otros de orden genérico o existencial; y es exactamente en esa mezcla de elementos diversos, en esta fusión de "aparentes opuestos" en lo que consiste la esencia de tal ficción, la única apta para expresar, de manera profunda e integral, la relatividad de nuestro tiempo y cultura. La "nueva narrativa" latinoamericana es así, simultáneamente regional y universal, mimética y consciente de sí misma, realista y fantástica o "maravilhosa" y es esa pluralidad, esa síntesis dialéctica de los opuestos, lo que mejor la caracteriza.

Este carácter de síntesis de la "nueva narrativa" latinoamericana, resultante de la neutralización de las oposiciones discutidas, es precisamente el que atribuye individualidad a esta narrativa (igualmente es su rasgo diferenciador, su singularidad) y hace de ella un momento decisivo en el proceso de autodefinition aquí estudiado, porque al asumir tal "diferencia" la ficción latinoamericana pudo alcanzar su madurez y proyectarse en el ámbito de la literatura universal. Es decir, al abandonar el esquema binario, propio de la cultura predominante racionalista de sus colonizadores, y al sustituirlo por un modelo triangular, o mejor, una síntesis dialéctica, que neutraliza las oposiciones tradicionales, pero reinstaura la tensión, y la aproxima a la amalgama que caracteriza el contexto cultural al cual ella pertenece, la narrativa latinoamericana parece finalmente definir su fisonomía, y se inscribe como expresión auténtica de un continente mestizo.

**Eduardo F. Coutinho**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A b  
e h  
1 9 9 4

7. Carlos FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana* (México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969), p.35.

## VELLIDO DOLFOS ¿TRAIDOR O HÉROE ENAMORADO?

José Luis Martín

Cantares de gesta y romances han fijado para siempre las imágenes de Sancho II y de sus hermanos Alfonso VI y Urraca, del “traidor” Vellido Dolfos y del joven Campeador que, si no pudo evitar la muerte de su señor y rey Sancho, como buen vasallo exigió a Alfonso, para aceptarlo como rey, juramento de no haber tomado parte en la muerte de su hermano. El brillo de romances y poemas ha hecho olvidar con demasiada frecuencia que detrás de la Literatura, dándole apoyo y soporte, están numerosas crónicas latinas y musulmanas cuya consulta es obligada para un mejor conocimiento de los hechos y de la manera en que fueron vistos a lo largo de los siglos XI a XIII - antes de cristalizar literariamente en la Crónica General de Alfonso X, en poemas y romances - por personajes tan dispares como los anónimos redactores de las crónicas Silense o Najerense, los obispos Pelayo de Oviedo, Lucas de Tuy o el toledano Rodrigo Jiménez de Rada, por los musulmanes Ibn Hayyan o Ibn ‘Idari... o por el franciscano Juan Gil de Zamora, empeñado a fines del siglo XIII en “lavar la imagen”, en justificar a los zamoranos y borrar la fama de traidores que pudiera alcanzarles por la acción de Vellido Dolfos, personaje que nos servirá para conocer la mentalidad y la idea que de la historia se hacen y pretenden transmitir los cronistas de este período y, tras ellos, los historiadores de todos los tiempos<sup>1</sup>.

---

Aunque sería posible seguir la “huella” de Vellido hasta los tiempos actuales y clasificar a los historiadores según la manera en que presentan su figura, me limitaré a recordar a los cronistas de este período, de acuerdo con los siguientes textos: M. GÓMEZ MORENO, *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la Crónica de Sampiro*, Madrid 1921; E. FERNÁNDEZ VALLINA, *Pelayo de Oviedo. Su obra y técnica de elaboración literaria*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Salamanca en 1973; M. Desamparados CABANES PECOURT, *Crónica latina de los reyes de Castilla*, Valencia 1964; A. UBIETO ARTETA, *Crónica Najerense*, Valencia 1966; Julio PUYOL, *Crónica de España por Lucas, obispo de Tuy*. Primera edición del texto romanceado, conforme a un códice de la Academia, Madrid 1926; para el texto latino utilizó la versión de Andrea SCHOTT publicada en la “Hispaniae illustratae.” Frankfurt MDC VIII; Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid 1955; Jenaro COSTAS, *Juan Gil: Alabanzas e Historia de Zamora*, Salamanca 1994; IBN ‘IDARI, *Al-Bayan al-Mugrib*, traducción castellana de Ambrosio HUICI MIRANDA, *Nuevos fragmentos almorávides y almohades*, Valencia 1963.

De poco sirve el Silense pues aunque su propósito es “escribir selectamente las hazañas de don Alfonso, ortodoxo emperador de España y su vida”, no llevó su relato más allá del reino de Fernando I; en ocasiones alude a hechos posteriores e incluso se refiere a las guerras entre Sancho II y sus hermanos pero se limita a citarlas como ejemplo de los efectos que en los reyes leoneses y castellanos tiene la sangre visigoda, culpable de las guerras entre príncipes cristianos: tras recordar que Alfonso *era oriundo de la ilustre prosapia de los godos*, afirma que los reyes de España fueron de tal ferocidad, *porque desde el momento en que algún régulo de su estirpe tomaba las armas en edad adulta, preparábase a contender por fuerza, ya entre hermanos ya contra los padres, si aún estuviesen vivos, para conseguir la regia autoridad él solo.*

Pelayo de Oviedo, en la manipulación que a mayor gloria de su sede realiza de las crónicas de Sampiro y del Silense, presenta la primera imagen de Vellido Dolfos aunque sólo lo mencione de pasada al referirse a la muerte de Sancho II: *fué muerto junto a los muros de Zamora... a traición por un caballero de nombre Vellido Ariulfo*, versión de la que con una pequeña variante “religiosa” se hace eco la Crónica Latina de los Reyes de Castilla: *fué muerto a traición por un satélite de Satanás, por Vellido Dolfos, según recoge la tradición.*

La Najerense, tras mezclar a los santos celestiales en el conflicto entre Sancho y Alfonso<sup>(2)</sup> ofrece el primer relato detallado de la actuación de Vellido; la dureza del asedio hace exclamar a Urraca: *Con todos mis bienes me daría a quién fuera capaz de librarme de este asedio y angustia*, palabras que llegan a oídos de Vellido Dolfos, enamorado o atraído por Urraca -la traducción del texto no es fácil<sup>(3)</sup>- que pide confirmación de la promesa y tras obtenerla prepara la muerte de Sancho: primero se asegura de que haya siempre alguien preparado para abrirle la puerta cuando haya llevado a cabo la misión; después se hace expulsar de Zamora para que Sancho crea que es uno de los suyos, y, lograda la confianza del castellano, un domingo salen juntos a caballo y cuando el rey se apea para hacer lo que púdicamente llamamos sus necesidades<sup>(4)</sup>, lo atravesó con un venablo y buscó refugio en la ciudad. Nada más dice el texto sobre Vellido y, si fuera cierto que quien calla otorga, podríamos pensar que para el autor de la Crónica, Vellido recibió si no todo el premio ofrecido, al menos una parte importante.

(2) Alfonso pide la mediación ante Sancho del abad Hugo de Cluny y éste toma partido cuando se le aparece el apóstol Pedro y le predice que Alfonso recuperará en breve el trono, unos días más tarde, Pedro se aparece a Sancho y le anuncia horrible muerte si no deja en libertad a su hermano. La puesta en libertad de Alfonso no evitó la horrible muerte de Sancho.

(3) *Tunc quidam filius perditionis Bellidus Ataulfis nomine, qui eam super omnia cupidus affectabat...*

(4) *Cum... rex de equo descendens et nature sederet neccesaria, ipse... interfecit.*

Tal vez para contrarrestar este llamativo silencio de la crónica castellana, claramente hostil a Urraca y a sus partidario, y hacer olvidar las atrevidas promesas de la infanta, el leonés Lucas de Tuy destaca entre los hijos de Fernando I a Urraca, la primogénita, “nobilísima por sus costumbres” y de alguna manera la presenta como encargada de la educación de Alfonso al que siempre considerará como un hijo y por el que fué obedecida como debe serlo una madre. Así se explica que cuando Alfonso es hecho prisionero por Sancho, Urraca, temiendo que mande darle muerte, pide y consigue que se le permita ir desterrado a tierras musulmanas tras prometer y comprometerse a que no volvería al reino sin autorización de Sancho.

Urraca consigue la libertad-exilio de Alfonso y le facilita los mejores consejeros, los hermanos Pedro, Gonzalo y Fernando Ansúrez que permanecerán con Alfonso en Toledo mientras dure el destierro. La virtuosa dama retratada por el Tudense nada tiene que ver en la muerte de Sancho obra de *un caballero de gran osadía, que avía nombre Vellido Arnolfo, que ferí, sin sospecha, de través a esse rey Sancho con una lanza... e fuit esse cavallero que tan osadamente le ferió, e con arreitado correr de cavallo, se metió en Çamora...* según la versión romance de la crónica de Lucas de Tuy para el que, difícilmente, puede clasificarse como traidor a Vellido Dolfos<sup>(5)</sup>. Al contento de los zamoranos se contraponen el desánimo de los seguidores de Sancho, que es aprovechado por Urraca para pedir a Alfonso que regrese y se haga cargo del reino. La intervención de Urraca en favor de Alfonso<sup>(6)</sup> explicaría que el nuevo rey siguiera en todo el consejo de su hermana y que ordenara dar a ésta el título de reina. Frente a la versión castellanista de la Najerense, la leonesa presenta a Urraca como una santa, una monja de espíritu aunque nunca entre en un convento y permanezca en el siglo; su esposo fué Cristo y su ocupación preferida *adornar los altares y favorecer a los servidores de Cristo...*

Rodrigo Jiménez de Rada matiza o corrige algunas manifestaciones del Tudense con el que coincide en que Alfonso trataba a Urraca en todos los aspectos como si fuera su madre y se guiaba por sus consejos, y en que ésta corresponde a la predilección de Alfonso mediando por él ante Sancho cuando es hecho prisionero, pero si para

(5) El texto latino incluye un matiz si no de traición si de engaño: *egressus est de ipsa civitate magna audacia miles nomine Vellitus Arnulfus qui ipsum Regem Sancium ex adverso lancea inopinate percussit. Qua lancea Rex dolo perfossus vitam simul cum sanguine fudit...*

(6) Otro de los servicios prestados por Urraca fué atraer a la corte a García, rey de Galicia, que, tal vez fiándose de Urraca, no exigió garantía alguna, fué hecho prisionero y como tal permaneció hasta su muerte aunque, según Lucas de Tuy, recibiendo todos los honores debidos a un rey excepto el poder de mandar pues Alfonso lo consideraba su heredero. Después de muerto, García tuvo derecho a los honores reales que le fueron negados en vida y Urraca se preocupó de que fuera enterrado junto a sus padres en la ciudad de León, en la iglesia de San Isidoro.

Lucas de Tuy Urraca se compromete a que Alfonso salga del reino, Jiméncz de Rada afirma que la infanta prometió que Alfonso tomaría el hábito monacal en Sahagún, lugar desde el que Urraca prepara la huida de Alfonso hacia Toledo. Si el Tudense escribe a petición de la reina Berenguela, el Toledano lo hace para Fernando III y tanto uno como otro están obligados de algún modo a “justificar” a Alfonso, a alejar cualquier sombra de duda sobre la honorabilidad del monarca que unió Castilla y León e incorporó Toledo por lo que Vellido no es un traidor sino un caballero que *sin pensárselo dos veces atravesó con su lanza al rey que paseaba por el campamento y se volvió a la ciudad con la misma rapidez con que había salido*; su acción está justificada previamente aunque de manera indirecta: Sancho es presentado como *digno sucesor y heredero de la crueldad goda, empezó a sentir sed de la sangre de sus hermanos... siendo su obsesión que a sus hermanos y hermanas no les quedara nada de lo que su padre les había dejado*, política a la que se oponen los zamoranos con los que coincide Vellido.

Pese a los intentos del Tudense y del Toledano de presentar bajo un prisma favorable a Vellido, prevalecerá la imagen de traidor a través de las crónicas y relatos sobre el Cid Campeador que tienen un papel importante en la Crónica General de Alfonso X, en la que se intenta compaginar la traición de Vellido, que permite intervenir a Rodrigo Díaz, con la nobleza e inocencia de Urraca y de Alfonso, antecesor directo del autor de la Crónica; la promesa de Urraca de entregarse a quien le libre del asedio de Sancho aparece en este relato de manera indirecta y presentada más como un petición de Vellido que como una promesa de la infanta: cuando los zamoranos y Urraca deciden abandonar Zamora antes que entregarse a Sancho, Vellido recuerda que lleva tiempo pidiendo que *me fiziédes algo como vos sabedes et nunca me lo quisiestes fazer; et agora, si vos me lo otorgássedes, yo vos tiraría al rey don Sancho de sobre Çamora*, proposición a la que Urraca contesta con palabras dignas del oráculo de Delfos: *Non te mando yo que tú fagas nada del mal que as pensado; mas dígame que non á omne en el mundo que a mio hermano tolliesse de sobre Çamora et me la fiziessse descercar que yo non le diessse quequier que me demandasse*.

Mientras la Najerense afirma que, para hacerse expulsar de Zamora y congraciarse con Sancho, Vellido declara en público que *era mucho mejor entregarse al rey que estar bajo el poder de una mujer que ni podía ni sabía gobernarse a sí misma ni a los suyos ni en la paz ni en la guerra*, los redactores de la Crónica General parecen intuir o referirse veladamente al comportamiento poco claro de Urraca: Vellido se hará perseguir y expulsar de Zamora tras acusar al consejero de Urraca, Arias Gonzalo, de entenderse con la infanta, razón por la que se negaría a cualquier acuerdo con Sancho: *bien sabemos todos que porque aveedes que ver con donna Urraca por esso non queredes que faga pleyto nin camio ninguno con su hermano*. Perseguido por los hijos de Arias llega al campamento de Sancho donde será bien acogido a pesar de que desde

Zamora avisen al rey de que Vellido le traicionará, aviso que hacen llegar para que si la traición se consuma *non digan después los otros de España que vos non fue dicho antes*, es decir para que no se implique en la traición a los zamoranos, entre los que halla refugio el traidor tras dar muerte a Sancho con un venablo que éste le había confiado mientras *se aprestaba a fazer aquello que la natura pide et que ell omne non lo puede excusar*.

El éxito político de la acción de Vellido no hace olvidar su indignidad, su falta de nobleza, y aunque Urraca, bajo cuyo manto buscó refugio Vellido, parece dispuesta a protegerlo y exige garantías de que no perderá la vida, Arias Gonzalo recuerda que las normas de la nobleza no permiten proteger a un traidor y pide que se le entregue al menos hasta ver qué hacen los castellanos para vengar la muerte de su rey: *si los castellanos nos reptaren, dárgele emos, et si non reptaren... echar lemos de la villa de guisa que nunca paresca jamás entre nós* y no se pueda acusar a la ciudad de connivencia en la traición; cuando Diego Ordoñez desafía a los zamoranos por su apoyo al traidor, Urraca y los zamoranos salvan su responsabilidad contestando negativamente a la pregunta de Arias Gonzalo: *amigos, ruégovos que si á aquí alguno de vos que fuesse en conseio de la muerte del rey don Sancho o que lo sopiesse dantes et lo pudiera desviar, que lo diga et non lo niegue*.

La negación de Urraca se compagina mal con la entrevista mantenida con Vellido y con el apoyo dado a éste cuando busca refugio en Zamora y así parece entenderlo el franciscano Juan Gil en sus *Alabanzas e Historia de Zamora*, escrita no para narrar los hechos de los reyes como en los casos anteriores sino la historia de la ciudad sobre cuyo honor es preciso despejar cualquier duda aunque para ello sea inevitable cargar las tintas sobre Vellido y, en menor medida, sobre su protectora Urraca. Los ataques a la infanta no pueden extenderse a su hermano Alfonso, antecesor de Sancho IV al que está dedicada la Historia zamorana escrita *para que conozcáis con cuantas alabanzas la enalteció Dios glorioso y sublime; de cuántos peligros la rescató cuán fiel se mantuvo a sus príncipes; y cómo la contempló casi destruida Dios altísimo y eterno...* Para salvar la responsabilidad de Alfonso, se recuerda que él fué el vencedor de la batalla de Golpejera y que, en virtud del acuerdo entre los hermanos a él le pertenecía el reino, aunque lo perdió por la traición de Sancho que lejos de aceptar la derrota, animado por el Cid, atacó por sorpresa y a traición a los leoneses hasta hacer prisionero a Alfonso: *Determinan, sin embargo, un nuevo día para luchar con esta condición: que el vencido cedería el reino al vencedor sin discusión... Fué vencido finalmente el rey Sancho... Estaba, sin embargo, con el rey Sancho cierto caballero valeroso llamado Rodrigo Díaz Campeador, el cual, animando a su rey vencido, le persuadió para que reagrupase en lo posible su ejército en desbandada y al amanecer cayese por sorpresa y a escondidas sobre leoneses y gallegos... Los zamoranos... como no sorpotarian de buen grado el exilio de su señora natural y el del rey de León*

*Alfonso, al que además le correspondía el reino de Castilla por derecho del pacto y la batalla mencionada... Pero el rey Sancho usurpó despóticamente los demás territorios que habían sido de Alfonso y se ciñó la corona de los tres reinos...*, frases que no dejan lugar a dudas sobre los derechos de Alfonso y sobre la legitimidad de la resistencia de los zamoranos a las pretensiones de Sancho.

Salvados Alfonso y los zamoranos, nada impide reaccionar enérgicamente contra quienes no actuaron de modo correcto, contra Vellido Dolfos y Urraca. El primero se mueve por inspiración diabólica, que se encuentra facilitada por los antecedentes familiares del caballero. biznieto de Lainez el matador de Nuño Fernández en Toro y sobrino de Rodrigo Vela, el personaje que dió muerte al infante García de Castilla en León, *con las mismas manos que usó para alzarlo de la pila bautismal*. Con estos precedentes y la intervención del diablo, garante de que si venía a Zamora y liberaba a doña Urraca de las manos del rey Sancho, podría disfrutar de su concubinato, Vellido se presentó ante Urraca y trató con ella, y sólo con ella, con Urraca Fernández - llama la atención la retirada de cualquier título-, el asesinato de Sancho a cambio del cual recibiría unos lugares próximos a Zamora y *finalmente la unión conyugal con Urraca*. Tras conseguir que se le expulse de Zamora, gana la confianza de Sancho, se declara su vasallo y abusando de su confianza le da muerte a traición.

Después, se refugia en Zamora y pide a Urraca que cumpla sus promesas: *Haced señora lo que debéis, porque también yo hice lo prometido y he matado a vuestro hermano*, palabras que merecen a Urraca una respuesta propia del mundo caballeresco: *Oh traidor, si no hubieses besado sus manos como caballero, habría aceptado el que le hubieses dado muerte, ya que le había declarado la guerra varias veces. Pero como has dado muerte con traición a mi hermano, no debo ni puedo aceptarlo. Por este motivo prepárate para huir y busca lugares solitarios y remotos donde nadie te reconozca; el consejo o la orden compaginan mal con la protección dispensada por la infanta a Vellido cuando los zamoranos pretenden apoderarse de él para entregarlo a los vasallos de Sancho: Aunque no sepamos nada del traidor, busquémosle, sin embargo, con más ahinco y si por causalidad lo encontramos, lo arrancaré incluso de debajo del manto de la Infanta, que es la única cómplice de este hecho*, declara el caudillo zamorano Arias Gonzalo que, efectivamente, penetró en el palacio de la infanta y *contra la voluntad de ella, furiosa y amenazante, sacó al traidor de debajo de su manto. Arrastrando al caballero lo pusieron en manos de Diego Ordóñez el Castellano; ante él juró Vellido que ningún zamorano había sido cómplice de su traición*, pero su juramento no fué tenido en cuenta por los castellanos que perdonaron la vida a Vellido para que no se interpretase que con su muerte estaba cumplida la venganza y acordaron además *atar junto con los zamoranos, en un único vínculo de reto, a la Infanta doña Urraca y a su hermano don Alfonso, que entonces se encontraba en*

*Toledo*. Los primeros, los zamoranos, salvarán su honor aceptando el desafío caballeresco y conseguirán que los castellanos reconozcan públicamente *que en todo el asunto había actuado lealmente el concejo zamorano, porque lucharon leal y valientemente hasta la muerte por su señora natural*; Alfonso salvará su responsabilidad jurando en Santa Gadea *que no había sido cómplice de la muerte de su hermano el rey Sancho*<sup>(7)</sup>.

Los "amores" de Urraca y Vellido Dolfos no son los únicos a los que aluden los cronistas que, como hemos indicado en páginas anteriores, insisten una y otra vez en el afecto especial existente entre Urraca y su hermano Alfonso, amores que para algunos entran en la categoría de incestuosos. Los primeros que llaman la atención sobre este punto son los cronistas musulmanes, según recoge Ibn "Idari que también alude al Cerco de Zamora y la actuación de Vellido: *Tenían Sancho y Alfonso una hermana llamada Urraca, que prefería a su hermano Alfonso, y comprometió a uno de los hombres de Sancho para matarlo. Salió Sancho a cazar... cuando se acercó a Sancho, lo hirió y lo mató, y se pasó con su montura al castillo de Zamora, donde estaba la hermana de ambos Urraca, y se refugió...* La novedad se encuentra en los párrafos posteriores que aluden al asesinato de Vellido por orden de Alfonso y en la explicación que se dá a la preferencia de Urraca por Alfonso: *Se refiere que Alfonso cometió adulterio con su hermana Urraca, uniendo el cristianismo al paganismo; luego pidió a los sacerdotes de su religión el perdón de lo que había cometido y lo llevaron a una de sus iglesias nobles y adoradas...*, opinión que tal vez están combatiendo o, indirectamente, aceptando los cronistas cristianos cuando insisten en explicar el amor maternal, excesivo, que Urraca dispensa a su hermano Alfonso.

Real o no, el incesto o la idea de que éste ha sido cometido circula entre los cristianos y es aceptado sin la menor duda por el zamorano Juan Gil: conoce la versión según la cual, tras el regreso de Alfonso de Toledo, no hubo matrimonio sino tan sólo una provechosa reunión de Alfonso con Urraca *que era mujer juiciosa y entregada al ejercicio de la virtud*, pero prefiere escribir que Urraca *con miras terrenales se puso a tratar de inusitadas nupcias entre ella y su hermano don Alfonso, a fin de poder*

(7) La jura de Santa Gadea tiene, además del valor literario reconocido por todos, el interés histórico de resumir en pocos versos las ideas medievales sobre lo que es y ha de ser una muerte noble y una muerte villana. Quién dá la muerte, dónde y cómo son fundamentales a la hora de saber si se recibe buena o mala muerte...

*Villanos te maten, Alfonso, villanos, que no hidalgos,  
de las Asturias de Oviedo, que no sean castellanos...*

Y tan importantes como la categoría social de los agentes de la muerte son los medios empleados:

*Maténte con aguijadas, no con lanzas ni con dardos;  
con cuchillos cachicuernos, no con puñales dorados...;  
la indignidad se acentúa si la muerte se produce en lugar innoble:  
Maténte por las aradas, que no en villas ni en poblado...*

alcanzar más poder mediante ese ilícito matrimonio y ser llamada con el nombre de reina. Y como su hermano don Alfonso no quiso consentir en semejante trato, es apresado y encadenado y en ningún momento se le devolvió la libertad hasta que, como cuentan las historias, regresó Pedro Ansúrez de Toledo. Este -como representante de Alfonso- y Arias Gonzalo -en nombre de Urraca- tras una larga negociación, condujeron a ambos hermanos a un acuerdo, según el cual doña Urraca entregaba a su hermano Alfonso la ciudad de Zamora y Alfonso por su parte entregaba a su hermana su cuerpo y el reinado. Y esto se juraron mutuamente sobre los santos evangelios. Arias Gonzalo y Lain Cid entregaron a don Alfonso la ciudad de Zamora por mandato de doña Urraca y lo aceptaron como rey y señor. Después de esto, una vez celebradas las nupcias, entregaron a Pedro Ansúrez la jurisdicción de la ciudad y de allí se dirigieron al gobierno de su reino.

Siguiendo a cronistas anteriores, Juan Gil menciona a las cinco esposas de Alfonso con las que se unió sucesivamente en legítimo matrimonio y entre ellas para nada figura Urraca, lo que no es de extrañar por ser ilícito el matrimonio y porque ahora el franciscano no habla de la infanta sino del rey y no es conveniente llamar la atención sobre sus pecados; por esta misma razón cuando dice que Alfonso tuvo asimismo dos concubinas nobles sólo cita el nombre de la primera, Jimena Núñez, y olvida con el arzobispo toledano el nombre de la segunda, la mora Zaida, hija del rey de Sevilla, sin duda por ser musulmana. La Crónica General de Alfonso X salva esta dificultad de manera favorable al monarca, convirtiendo en virtud y dando publicidad a lo que otros ocultaban como pecado: *La otra amiga que el rey don Alfonso ovo fue la Çayda, fija de Abenhabet rey de Sevilla. Mas ésta, como quier que lo digan algunos, non fue barragana del rey, mas muger velada; et esto fue por esta razón et como agora diremos: Tomó esta Çayda el rey don Alfonso pora aver a Toledo meior parada et tornóla cristiana; et quando la yvan a batear, dixo el rey quel non pusiessen nombre María, ca non querie ell aver compñia con mugier que assi oviesse nombre, porque nasciera della Dios...*

Si Alfonso X hizo que su antecesor “aceptara” el sacrificio de unirse a Zaida, por razones patrióticas, para evitar los ataques del rey de Sevilla a Toledo, y “santificó” su unión haciendo bautizar a la musulmana, bien pudieron los zamoranos y los cronistas de Castilla considerar que Vellido Dolfos no fué prototipo de traidores sino osado caballero que dá muerte a Sancho II para salvar la ciudad y con ella a su dama y señora natural, por cuyo amor acepta el mayor sacrificio que puede pedirse a un caballero: “convertirse” en traidor ante los hombres y ante la Historia.

**José-Luis Martín**

Universidad Nacional de Educación a Distancia

## ESPEJO IBEROAMERICANO

A b  
e h  
1 9 9 4

1-

### 5- Andalucía

En tu mano mi lengua y las estrellas.  
Maga perdida soy en tí, Juan.  
Adivino blanda tus pesares  
tu dureza que empujándome me surca.

(En tu mano el sigilo y la dulzura).

Quiero atarme en tí  
enaguas y faldas y puntillas  
atravesando tu pecho tan desnudo  
tu mordido pecho lacerado.

(y tu gesto y tu perfil y las guitarras.  
Y mi cuerpo en dos partido hasta besarte).

1-

### 5- Andaluzia

Na tua mão a minha língua e as estrelas.  
Maga perdida sou em tí, Juan.  
Adivinho branda teus pesares  
a tua dureza que me empurrando me sulca.

(Na tua mão o sigilo e a doçura).

Quero atar-me em tí  
anáguas e saias e rendas  
atravessando o teu peito tão desnudo  
teu mordido peito dilacerado.

(E o teu gesto e o teu perfil e as guitarras.  
E o meu corpo partido em dois até beijar-te).

## TRÊS POETAS URUGUAIAS CONTEMPORÂNEAS

Seleção e Tradução de  
Antônio R. Esteves

I- ANDREA BLANQUÉ

Sin embargo, sí, Juan, sin embargo  
aquellos hombres afilados, negro cuero.  
Un brazo de guerrero, bestia y soles.  
El toro oscuro y macho que sobre tí se inclina.

Y yo mujer, húmeda y hendida,  
la tierra la luna la canción al mismo tiempo.

Los caballos corriendo por las calles.  
Los astros que nos gimen desde el fondo.

2-

### **OJALÁ FUERA PUTA.**

Ojalá fuera puta en un prostíbulo de nácar  
donde aves azules hubieran puesto un huevo  
y brillado sus plumas.  
Entonces en el calor de los inciensos  
me pagarías  
en medio del sudor de los otros  
estaría el tuyo  
y yo me fingiría puta fingiente  
y tú no sabrías jamás  
cuánto te amo.

No entanto, sim, Juan, no entanto  
aqueles homens afilados, pele negra.  
Um braço de guerreiro, besta e sol.  
O touro escuro y macho que sobre ti se inclina.

E eu mulher, úmida e partida,  
a terra a lua a canção ao mesmo tempo.

Os cavalos correndo pelas ruas.  
Os astros que gemem desde nossas profundezas.

2-

### **OXALÁ EU FOSSE PUTA**

Oxalá eu fosse puta num prostíbulo de nácar  
onde aves azuis tivessem posto um ovo  
e exibido as suas plumas.  
E então no calor dos incensos  
você me pagaria  
no meio do suor dos outros  
estaria o teu  
e eu me fingiria de puta fingida  
e você não saberia jamais  
o quanto eu te amo.

3-

**OJALÁ ESCRIBIERA UN LIBRO SOBRE TI**

y tú, en la soledad de tu cuarto  
 te buscaras enardecido  
 devoraras letra por letra mis palabras  
 como lo hiciste con mi cuerpo  
 para encontrarte  
 dejar de fingir indiferencia  
 -en la soledad de tu cuarto-  
 volver a lamerme lentamente  
 leyéndome  
 volver a gozar tan juntos  
 como aquello  
 aunque en verdad todo sea  
 este trozo de nada  
 de ninguna parte de ningún modo  
 que es el poema.

4-

Ojalá yo fuera el hombre  
 y tú la mujer  
 entonces sí que me amarías desesperadamente.

3-

**OXALÁ EU ESCREVESSE UM LIBRO SOBRE VOCÊ**

e você, na solidão do teu quarto,  
 te procurasse excitado  
 devorasse letra por letra minhas palavras  
 como já o fez com o meu corpo  
 para encontrar-te  
 deixar de fingir indiferença  
 -na solidão do teu quarto-  
 Voltar a lamber-me lentamente  
 lendo-me  
 voltar a gozar tão juntos  
 como aquilo  
 mesmo que na verdade tudo seja  
 este pedaço de nada  
 de nenhuma parte de nenhum modo  
 que é o poema.

4-

Oxalá eu fosse o homem  
 E você a mulher  
 aí sim que você me amaria desesperadamente.

---

- Andrea Blanqué tem 35 anos, é publicitaria além de poeta e mãe. Tem vários livros publicados e depois de muitas viagens e exílios vive em Montevideo. "Andaluzia" faz parte da coletânea Viva la Pela, publicada em Montevideo, em 1990, por Ediciones de Uno e que reúne poemas de dez poetas ilustrados por dez artistas plásticas uruguaias contemporâneas. O demais fazem parte de Canción de cuna para un asesino, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1992.

## II- MARIA GRAVINA

1-

### 2- tazio

tu cuerpo empieza  
por la palabra.  
sigue en la gamuza insolente de tus llegadas,  
después, esos silencios  
en que los dos sabemos  
para lo que sirven los ojos  
y no sabemos  
lastimaduras chiquitas  
en algún punto de tu piel intacta,  
pantalones amarillo, el bizcocho de la tarde, el té,  
tu sexo  
es el olvidado. no lo deseo en sus aguas celestes.  
tu boca sí, la de la libertad.  
tu pelo coge al aire.  
y atrás, atrás,  
tus diecisiete años.

3-

yo no sé qué piensan los estómagos desde  
su quieto lugar en los cuerpos.  
son como gatos  
expuestos a la racionalidad  
ajena.  
las chaquetas, las ropas, los bebés,  
las pobres flores tan suaves,  
la manzana viva y entera  
separada de todo y engullida.

1-

### 2- tazio

o teu corpo começa  
pela palavra.  
segue na camurça insolente das tuas chegadas;  
depois, esses silêncios  
em que ambos sabemos  
para que servem os olhos  
e não sabemos  
machucaduras pequeninas  
em algum ponto da tua pele intacta,  
calças amarelas, a bolacha da tarde, o chá.  
o teu sexo  
é o esquecido. não o desejo nas suas águas celestes.  
a tua boca sim, a da liberdade.  
o teu cabelo recolhe o ar.  
e atrás, atrás  
os teus dezessete anos.

3-

eu não sei o que pensam os estômagos desde  
o seu quieto lugar nos corpos.  
são como gatos  
expostos à racionalidade  
alheia.  
os paletós, as roupas, os bebês,  
as pobres flores tão suaves,  
a maçã viva e inteira  
separada de tudo e engulida.

todo, todo sujeto al querer  
de otros  
también cercados obligados sometidos  
al primer poder  
que sólo  
por sí mismo

no existe.

4-

terminó la función de ángeles.  
por mi culpa  
los bandidos están impunes.  
me levanto de la nube y del candor.  
debo hacerlo.  
la espada para el ángel  
el dolor  
para sus alas rosas  
el golpe la caída.  
lluvias escarchas  
plomos hielos para la ilusión  
la bondad es un  
pecado mortal

tudo, tudo sujeito à vontade  
dos outros  
também cercados obrigados submetidos  
ao primeiro poder  
que só  
por si mesmo

não existe.

4-

terminou o espetáculo dos anjos.  
por culpa minha  
os bandidos estão impunes.  
levanto-me da nuvem e da candura.  
devo fazê-lo.  
a espada para o anjo  
a dor  
para as suas asas rosadas  
o golpe a queda.  
chuvas escarchas  
chumbos gelos para a ilusão  
a bondade é um  
pecado mortal

---

- Maria Gravina costuma dizer que cinqüenta anos não cabem em três linhas e que além do mais, não importam. Professora aposentada, longos anos de exílio, muita luta, agora medita em Montevideo. Vários livros publicados e muitos prêmios, entre os quais o da Casa de las Américas de Cuba. Isso resume a vida desta maga da palavra. Os poemas escolhidos fazem parte do já referido Viva la Pela.

### III- LAURA HAIEK

1-

da la cara  
como das tu pecho  
como virazón de mar brava  
tragándote los gestos  
hasta que la saliva se llene de vos.

2-

llueven  
alucinaciones  
de tus ojos  
en el espejo  
de mi baño

3-

Hijos del trueno  
  
casi de fuego  
tan blancos  
pediendo en hileras  
de nácar  
se clavan  
un puente de fuego  
entre dos noches

1-

dê a cara  
como você dá o peito  
como viração do mar bravo  
tragando os teus gestos  
até que a saliva se encha de você

2-

Chovem  
alucinações  
dos teus olhos  
no espelho  
do meu banheiro

3-

Filhos do trovão  
quase do fogo  
tão brancos  
pendendo em fileiras  
de nácar  
clavam-se  
uma ponte de fogo  
entre duas noites

---

- Laura Haiek, 26 anos, muita poesia e uma vida muito ativa nas letras de Montevideo, onde vive. Os poemas acima também são de Viva la Pepa.

Antônio R. Esteves  
UNESP/ Assis

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

## Dos poemas de João Cabral de Melo Neto\*

### Encontro com um poeta

Em certo lugar da Mancha,  
 onde mais dura é Castela,  
 sob as espécies de um vento  
 soprando armado de areia,  
 vim surpreender a presença,  
 mais do que pensei, severa,  
 de certo Miguel Hernández,  
 ortelão de Orihuela.  
 A voz desse tal Miguel,  
 entre palavras e terra  
 indecisa, como en Fraga  
 as casas o estão da terra,  
 foi un dia arquitetura,  
 foi voz métrica de pedra,  
 tal como, cristalizada,  
 surge Madri a quem chega.  
 Mas a voz que percebi  
 no vento da parameira  
 era de terra sofrida  
 e batida, terra de cira.  
 Não era a voz expurgada  
 de suas obras selectas:  
 era uma edição do vento,  
 que não vai às bibliotecas,

era uma edição incômoda,  
 a que se fecha a janela,  
 incômoda porque o vento  
 não censura que libera.  
 A voz que então percebi  
 no vento da parameira  
 era aquela voz final  
 de Miguel, rouca de guerra  
 (talvez ainda mais aguda  
 no sotaque da poeira;  
 talvez mais dilacerada  
 quando o vento a interpreta).  
 Vi então que a terra batida  
 do fim da vida do poeta,  
 terra que de tão sofrida  
 acabou virando pedra,  
 se havia multiplicado  
 naquelas facas de areia  
 e que se multiplicando,  
 multiplicara as arestas.  
 Naquela edição do vento  
 senti a voz mais directa:  
 igual que árvore amputada,  
 ganhara gumes de pedra.

\*El poeta brasileño, João Cabral de Melo Neto, recibió en junio de este año de 1994 el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. El premio se le concedió "por el valor literario de su obra y su aportación al patrimonio común de Iberoamérica y España". Queremos desde estas páginas rendir homenaje al insigne poeta, felicitarle por el premio obtenido y agradecerle su trabajo en pro del mutuo conocimiento de nuestras culturas.

## Traducción: Miguel Ángel Valmaseda Regueiro

### Encuentro con un poeta

En un lugar de la Mancha,  
 donde Castilla es más recia,  
 con la apariencia de un viento  
 que sopla armado de arena,  
 vine a encontrar la presencia,  
 más que imaginé, severa,  
 de cierto Miguel Hernández,  
 hortelano de Orihuela.  
 La voz de este tal Miguel,  
 entre palabras y tierra  
 imprecisa, como en Fraga  
 son las casas y la tierra,  
 un día fue arquitectura,  
 fue voz métrica de piedra,  
 tal como, cristalizada,  
 surge Madrid a quien llega.  
 Mas la voz que trajo el viento  
 de la extensa paramera  
 era de tierra sufrida,  
 pisoteada, tierra de era.  
 No era la voz expurgada  
 de sus obras más selectas:  
 era una edición del viento  
 que no va a las bibliotecas,  
 era una edición incómoda,

que ventanas se le cierran,  
 incómoda porque el viento  
 no censura que libera.  
 La voz que entonces oí,  
 viento de la paramera,  
 era aquella voz final  
 de Miguel, ronca de guerra  
 (tal vez aún más aguda,  
 con deje de polvareda;  
 Tal vez más dilacerada  
 cuando el viento la interpreta).  
 Entonces vi que la tierra  
 pisoteada del final  
 de la vida del poeta,  
 tierra que de tan sufrida  
 acabó haciéndose piedra,  
 se había multiplicado  
 en mil cuchillos de arena  
 y que, al multiplicarse,  
 multiplicó sus facetas.  
 En esa edición del viento  
 sentí la voz más directa:  
 como un árbol amputado,  
 tenía filos de piedra.

### **Túmulo de Jaime II**

Jaime, rei de Aragón,  
se fez estranha tumba:  
da banheira de pórfido  
de uma sultana turca.

Ou pensava que a morte  
é mar de espinhos, puas,  
e uma barca de pedra  
viaja-o mais segura,

ou que a morte é um banho  
morno, deliquescente,  
e na tumba banheira  
se vai mais sensualmente.

### **Túmulo de Jaime II**

Don Jaime, rey de Aragón,  
se hizo una extraña tumba  
de la bañera de pórfido  
de una sultana turca.

O pensaba que es la muerte  
un mar de espinos y puas,  
y que una barca de piedra  
lo navega más segura,

o que la muerte es un baño  
templado y delicuescente,  
y en una tumba bañera  
se va yendo sensualmente.

**Miguel Ángel Valmaseda Regueiro**  
Asesoría Lingüística de la  
Consejería de Educación de  
la Embajada de España en Brasil

# HISPANISMO EN BRASIL

**A b**  
**e h**  
1 9 9 4

## RESENHA DE LIVROS

*Lúlio, Raimundo, Livro das Bestas, São Paulo, Ed. Loyola, Ed. Giordano, 1990; 158 págs.; trad.: Cláudio Giordano; revisão: Esteve Jaulent Pauli.*

Por volta de 1286, o filósofo e místico cristão Raimundo Lúlio, ou Ramón Lull, escreveu em catalão o **Llibre de las bèsties**, posteriormente integrado à novela enciclopédica intitulada **Llibre de meravelles**, escrita pelo mesmo autor em 1288. O **Llibre de las bèsties** é o sétimo "tratado" do **Llibre de meravelles**, e conta a história de um grupo de animais que desejava escolher seu rei; escolhido o Leão, este forma seu conselho e passa a governar de maneira desordenada, permitindo a proximidade da Raposa, que tramava a morte daqueles que a impediam de ter poder, sendo o próprio rei uma de suas vítimas. No final, o Leão descobre a trama e mata a Raposa, extirpando de seu reino a maldade e o erro.

O **Llibre de las bèsties** pode ser considerado um "tratado sobre ética política" em forma de fábula, escrito e difundido através do **Llibre de meravelles** em língua vulgar, existindo vários manuscritos em catalão, francês e italiano. Não existem manuscritos do **Llibre de meravelles** em castelhano, porém, a primeira edição impressa foi espanhola, traduzida do catalão ao castelhano pelo capuchinho Luís de Flandes em 1750. Em 1903, Roselló-Obrador lançaram a edição catalã e, em 1931, Salvador Galmés editou um dos originais em catalão; em 1948 a Biblioteca de Autores Cristianos (BAC) reeditou a versão castelhana comprando-a ao original editado por S. Galmés, que usou um manuscrito diferente do que foi usado por Luís de Flandes em 1750, ambos preservados na Sociedade Arqueológica Luliana, de Maiorca.

Em 1990 as Edições Loyola associada à Editora Giordano apresentam a edição traduzida para o português do **Llibre de las bèsties**. Com tradução de Cláudio Giordano e revisão crítica de Esteve Jaulent, a edição brasileira do **Llibre de las bèsties** trata-se

de uma obra de divulgação fielmente traduzida do original catalão editado por S. Galmes em 1931 e reeditado por Marina Gustá em 1987. O tradutor serviu-se da reedição de Marina Gustá e da tradução ao francês de Patrick Gifreu, intitulada *Llibre des bêtes*, de 1985. A revisão crítica foi feita com base na edição catalã de 1903 de Jeroni Roselló e Mateu Obrador e na edição de 1931 de Salvador Galmés.

Tendo como parâmetro para a leitura do *Livro das Bestas* a tradução espanhola editada pela BAC, percebe-se que em vários trechos há algumas variações entre os textos, correspondentes ao uso de documentos diversos pelos respectivos tradutores.

Em várias passagens da edição crítica da BAC as notas de rodapé indicam supressões ou modificações feitas pelo tradutor do século XVIII. Estas mesmas supressões não aparecem, no entanto, na edição brasileira. Assim, à página 738 da edição da BAC, a nota de rodapé de número dezoito indica: "*O tradutor omitiu a frase 'e ab lo rey haqueren perlat longament de la missatgeria per que eren venguts'*". No trecho correspondente da edição brasileira esta frase não é omitida; assim acontece com outras palavras e frases.

Porém, a edição espanhola apresenta algumas palavras ou frases que não constam na edição brasileira, que suprime, por exemplo, na parábola contada à pág. 59, a "escravidão" do sarraceno, fato que não é omitido na tradução castelhana.

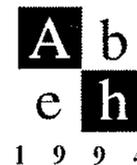
Em outros trechos de ambas as traduções existem palavras totalmente diferentes, que chegam inclusive a mudar o sentido das frases. Por exemplo, à pág. 727 da tradução espanhola existe a seguinte frase: "*(...) y se maravilló de que en bestia tan robusta (...)*", corresponde, na edição brasileira a "*(...) perplexa de que em pessoa tão imensa (...)*". Certamente, "besta" e "pessoa" não são palavras sinônimas. Nas mesmas páginas citadas, Eva "ajuda" a serpente, segundo a tradução ao espanhol.

Apesar dessas variações devidas ao uso de fontes primárias diversas, tanto o texto espanhol como o texto traduzido ao português possuem os mesmos raciocínios e a mesma composição; ambos demonstram, com maior ou menor número de detalhes, a preocupação básica de Lúlio com o comportamento das governantes.

A edição brasileira do *Livro das Bestas* faz parte de um processo de divulgação da obra de Raimundo Lúlio e, dentro dessa perspectiva, cumpre muito bem seu papel. Precedendo ao índice aparece uma pequena biografia de Lúlio, que é enriquecida com as informações passadas por Esteve Jaulent nos "Capítulos Introdutórios", onde são destacadas a "valorização das virtudes" e as características "universalistas" da obra de Raimundo Lúlio.

A tradução feita por Cláudio Giordano ocupa 100 páginas da edição, que possui 160 páginas. As páginas finais são dedicadas à reprodução do "Texto catalão de R. Lúlio da fábula do boi e do burro", que é comparado à "História do boi e do burro", extraída das *Mil e Uma Noites*, uma das fontes de Lúlio.

O *Livro das Bestas*, em sua edição brasileira, apresenta-se como simples "divulgador" da obra luliana, dispensando a discussão historiográfica, porém, a tradução feita por Cláudio Giordano é historiograficamente bastante valorosa devido à precisão e equilíbrio com que traz aos leitores o conteúdo da fábula, originalmente escrita em catalão. Trata-se, portanto, de uma edição que pode servir como ponto de referência aos estudiosos da obra de Raimundo Lúlio.



## ***A SAGA DO ANTI-HERÓI.***

**González, Mario Miguel;  
Ed. Nova Alexandria. São Paulo, 1994.**

*A Saga do anti-herói*, de Mario González, professor doutor de Literatura Espanhola na Universidade de São Paulo, é uma obra de literatura comparada na qual o autor analisa o romance picaresco espanhol dos séculos XVI e XVII e o romance “malandro” brasileiro (neopicaresca) do século XX. Mario González trata de estabelecer um paralelo entre ambos, apontando suas coincidências e divergências, e mostra como em épocas diferentes um mesmo gênero pode se desenvolver a partir de contextos semelhantes.

A análise de Mario González parte do estudo do contexto social, político, econômico e cultural da Espanha nos séculos XVI e XVII (**Siglo de Oro**) e das obras clássicas: *Lazarillo de Tormes* (anônimo), *Guzmán de Alfarache* (Mateo Alemán) e *La vida del Buscón* (Quevedo), onde insere o leitor no universo da picaresca, gênero que prima pela crítica social e que nos mostra que na Espanha dos séculos XVI e XVII não havia processo de ascensão social legal, o que levava o povo a tentar vencer através da astúcia e da **maña**, como Lazarillo, Guzmán ou Pablos.

Mais adiante, o autor analisa os “clássicos” da neopicaresca brasileira: *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, obra que é o embrião da neopicaresca, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, obra inaugural do gênero no Brasil. Nestas obras já se observa a presença do pícaro - neste caso do malandro - como personagem principal, caracterizado principalmente pela preguiça. Segundo o autor, estas obras criam o espaço necessário para o surgimento de outras representantes do gênero.

As obras que se publicam no Brasil na segunda metade do século XX, como *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza ou *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino, entre outras, refletem a crise causada pelo fracasso do "milagre brasileiro" e pela forte presença do capitalismo no país; contexto que possibilitou ao professor González traçar uma analogia com a Espanha dos séculos XVI e XVII, onde a crise causada pela preocupação com os domínios herdados pelos reis da casa de Austria e a quase total inexistência da burguesia propiciaram o enorme vazio social existente na nação.

O surgimento da neopicaresca não significa que esta seja descendente direta da picaresca clássica espanhola, como ocorreu com obras publicadas na Alemanha, na França e na Inglaterra, nos séculos XVII e XVIII. O autor ressalta que a picaresca se manifesta de formas diferentes, de acordo com o contexto no qual está inscrita. Por isso, apesar de todos os pontos comuns que existem entre o pícaro espanhol e o malandro brasileiro - como a preguiça, o uso da astúcia no projeto de ascensão social, a crítica à sociedade, a forma autobiográfica da obra, etc. - jamais podemos afirmar que eles são exatamente iguais. Segundo a análise de Mario González, em alguns aspectos o malandro "supera" o pícaro, o que pode ser observado através da presença do sonho e da utopia no personagem malandro: este ultrapassa o projeto pessoal e egoísta do pícaro espanhol e sonha com uma sociedade melhor, diferente da real. Isso faz com que muitas vezes coexistam no mesmo personagem um pícaro e um Quixote.

Talvez seja por isso que nossos malandros são muito mais simpáticos do que Lazarillo ou Pablos.

O autor conclui que desta forma o neopícaro passa a representar muitas vezes que não têm como se manifestar contra a realidade e contra o sistema que o gerou e o pôs à margem da sociedade.

*A saga do anti-herói* é uma obra de leitura agradável e de inúmeras descobertas que por sua vez dão lugar à inúmeras reflexões. Qual será o verdadeiro valor de uma posição social, às vezes fictícia, numa sociedade como a nossa ou como no caso do escudeiro, um dos amos de Lazarillo? Apesar de todas as dificuldades, talvez os malandros tenham mais liberdade para ver e sonhar a sociedade sem a obrigação de prender-se à valores ou convenções.

**Andréa Ponte**

Colegio Miguel de Cervantes de São Paulo

**A b**  
**e h**  
1 9 9 4

## CONCURSOS DE "LIBRE-DOCENCIA":

María de la Concepción Piñero Valverde: *Don Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. USP. 1993.

Mario Miguel González: *A saga do anti-herói - Estado sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas projeções na literatura brasileira*. USP. 1993.

## TESIS DOCTORALES DEFENDIDAS:

Angela Maria Rossas Mota de Guiérrez: *Vargas Llosa e o romance possível na América Latina*. FALE/UFGM M.G.

Neide T. Maia González: *Cadê o pronome? -O gato comeu. O pronome pessoal na aquisição/aprendizagem do espanhol por brasileiros adultos*. USP. 1994

Silvia Inés Cárcamo: *Literatura argentina: anos 70 e 80 (Política e representação literária)*. UFRJ, 1993.

Ester Abreu Vieira de Oliveira: *O mito de Don Juan: sua relação com Eros e Thanatos*. UFRJ. 1994.

## TESINAS DE MAESTRÍA DEFENDIDAS:

Cristine Fickelscherer de Mattos: *O Arquipélago: a poética descentrada de Manuel Puig*. USP. 1994.

Ana Lúcia Trevisan: *O mitologismo na narrativa de Carlos Fuentes*. USP. 1994.

Leticia Rebollo Couto.: *Operações e representações discursivas da enunciação da hipótese em três línguas neolatinas*. UFRJ, 1994.

## LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y PROYECTOS:

PRIAL. Programa interdisciplinar sobre a América Latina e o Caribe. UFF R.J. Português para estrangeiros e Multiplicação da capacidade de Formação de Professores de Espanhol. Instituto de Letra UFF / MEC. 1994.

**CURSOS DE POSGRADUACIÓN:**

**Cervantes y los fundamentos de la novela moderna.**

Primer semestre 1994. USP. S.P.

**Introducción a la literatura azteca.**

Primer semestre 1994. USP. S.P.

**La presencia del pícaro (del Lazarillo a Macunaíma)**

Segundo semestre 1994. USP. S.P.

**El antibarroco y lo límites de lo literario: Virgilio Piñera.**

Segundo semestre 1994. USP. S.P.

**La tradición de la poesía heroica en América Latina.**

Primer semestre 1995. USP. S.P.

**Narrativa española de postguerra (Historia y ficción: literatura, guerra civil y dictadura)**

Primer semestre 1995. USP. S.P.

**El *Poema de Mio Cid*: una visión literaria de la relación entre cristianos y moros en la España medieval.**

Segundo semestre 1995. USP. S.P.

**A tradução do espanhol para o português.**

Segundo semestre de 1993. UFRJ.

**Adquisição e aprendizagem de línguas.**

Segundo semestre de 1993. UFRJ.

**A obra de Valle-Inclán.**

Segundo semestre de 1993. UFRJ.

**A metaficção historiográfica.**

Segundo semestre de 1993. UFRJ.

**Narrativa picaresca española.**

Primer semestre de 1994. UFRJ.

**A intertextualidade pós-moderna**

Primer semestre de 1994. UFRJ.

**Historia do romanceiro.**

Segundo semestre de 1994. UFRJ.

**Tempo e memória na escritura pós-moderna.**

Segundo semestre de 1994. UFRJ.

**A produção escrita em LE/L2.**

Segundo semestre de 1994. UFRJ.

**CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN:**

**Curso de Especialização em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas.**

Desde marzo de 1994. (360 horas) UFF R.J.

**Curso de Especialização em Língua Espanhola.**

Segundo semestre de 1994 y Primer semestre de 1995. Instituto de Letras. UERJ R.J.

**CURSOS DE EXTENSIÓN**

**Curso de extensão em Língua Espanhola. (Aberto a comunidade)**

1994-1995. UFF.RJ.

**Oficina de tradução poética: língua espanhola.**

Segundo semestre 1993 UFRJ.

**Conversação em língua espanhola.**

Segundo semestre de 1994. UFRJ.

**O universo de Julio Cortázar.**

Segundo semestre de 1994. Fundación Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.

**Cursos de Español abierto a la comunidad.**

Desde Marzo de 1994. UFRJ. R.J.

**OTROS CURSOS:****Proyecto del español para *Estágio*.**

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Itabuna. BA.

**Ciclo de estudios sobre poemas de Pablo Neruda.**

FALE/UFMG M.G.

**Curso sobre la España actual: La cuestión de las autonomías.**

21-23.4. 1994. Centro Cultural Brasil España / FALE - UFMG M.G.

**Curso de Literatura de Mujeres Hispanoamericanas.**

Primer semestre de 1994. FALE-UFMG M.G.

**Curso de Teatro Hispanoamericano.**

Segundo semestre de 1994. FALE-UFMG M.G.

**Curso de actualización para profesores de español.**

29.5 -5.6.1994. Universidade Federal de Bahia / Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. (Asesoría Lingüística) Salvador, Bahía.

**Curso de actualización para profesores de español.**

Diciembre 1993. Universidade Católica de Goiás / Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. (Asesoría Lingüística). Goiás.

**Curso de actualización para profesores de español.**

21-27.3.1994. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.(Asesoría Lingüística). Fortaleza, Ceará.

**Curso de actualización para profesores de español.**

11-16.4.1994. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística)/ Consulado /General de España en Porto Alegre / Secretaria de Educação del Estado de Rio Grande do Sul. Portoalegre. R.S.

**Curso de Formación de profesores en Santa Catarina.**

6-10.6.1994. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística) / Secretaria de Educação del Estado de S.C. / UNIVALI (Universidade do Vale de Itajaí.)

**Curso de actualización para profesores de español.**

19-22. 10. 1994. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística) Universidade Estadual de Londrina. Londrina-Paraná.

**Curso de reciclaje de Lengua Española y Literaturas Hispánicas para profesores de Segundo Grado de la red oficial de enseñanza de lengua española. Marzo, 1994. APEERJ.R.J.****Curso de Actualización para Profesores de Español de la Asesoría**

**Lingüística.** 12-8/29-10-1994 de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística).

**II Jornadas UFF de cultura gallega.**

16-19.5.1994. Núcleo de estudos galegos e Instituto de Letras de la UFF. Apoyo de la Conselheria de educação e ordenação universitária de la Xunta de Galiza. R.J.

**CONCURSOS:****Convocatoria de una plaza de profesor de *Prácticas de Enseñanza de Español y Francés.***

Para licenciados con grado de maestría y experiencia docente. Hasta 25.3.94. UNESP - Assis (S.P.)

**Concurso para Profesor Auxiliar de Letras Españolas.**

Facultad de Letras. UFRJ. Primer semestre de 1994.

**Concurso para Profesor de Español.**

Colegio "Pedro II". Segundo semestre de 1994. R.J.

**IX Convocatoria de Becas de Investigación en España para Hispanistas Extrajeros- 1995.**

Hasta 30.9.94. Embajada de España en Brasil. Consejería de cultura. Brasilia.

**Becas para el Curso Iberoamericano para profesores de Lengua y Literatura Española. (Enero - Julio 1995)**

Solicitudes hasta 30.8.94. Embajada de España en Brasil. Consejería de Cultura o Instituto de Cooperación Iberoamericana. Brasilia.

**CERTÁMENES:**

**III Concurso de Redación - Colégio "Miguel de Cervantes"-Consejería de Educación de la Embajada de España.**

Hasta 15 de abril de 1994. Colegio "Miguel de Cervantes".S.P.

**Certamen Internacional Poético Federico García Lorca.**

Hasta 30.3.94. Departamento de Letras Neolatinas. Facultades de Letras. UFRJ. R.J.

**I Concurso de Redación "Jaime Ruiz del Árbol".**

Hasta 30.9.1994. Consulado General de España. R.J.

**Concurso de Redação "Nossos amigos do Mercosul".**

("Os países do Mercosul: um encontro de culturas", "O português e o espanhol: uma convergência de caminhos".) Hasta 30.11.1994. Secretária de Estado de Educação R.J. / Instituto Cultural Brasil - Argentina. R.J.

**PUBLICACIONES:**

Esther María Milani: *Guía para conjugar verbos españoles (modelos)*. Brasilia / Montevideo, Embajada de España. Consejería de Educación (Asesoría Lingüística) / Oltaver S.A., 1994. (Complementos).

Rafael Fernández Díaz: *Jugando y aprendiendo español*. Brasilia/ Montevideo, Embajada de España. Consejería de Educación (Asesoría Lingüística)/ Oltaver S.A. 1994 (Complementos).

Padre Cristóbal de Acuña (Pról. trad. portuguesa, y notas, Antônio R. Esteves): *Novo descobrimento do rio Amazonas*. Brasilia, Embajada de España. Consejería de Educación. (Asesoría Lingüística) / Oltaver S.A. (Orellana,8).

Mario M. González: *A saga do anti-herói*. Brasilia/São Paulo, Embajada de España. Consejería de Educación / Nova Alexandria, 1994.

*Tratado de Tordesilhas*. V Centenario, 1494-1994. Brasilia, Embajada de España. Consejería de Educación / Thesaurus, 1994.

Rafael Fernández Díaz: *Mapa lingüístico de la lengua española en Brasil. Informe 1994*. Brasilia. Embajada de España. Consejería de Educación (Asesoría Lingüística).1994.

*Actas del I Seminario de Dificultades específicas para la enseñanza del español a lusohablantes* (Especial atención a las interferencias). São Paulo, 23 de octubre de 1993. Brasilia. Embajada de España. Consejería de Educación. (Asesoría Lingüística), 1994.

*Modelos de examen de español. El vestibular en las universidades brasileñas*. 1994. Brasilia. Embajada de España. Consejería de Educación. (Asesoría Lingüística), 1994.

*Recortes*. Brasilia. Embajada de España. Consejería de Educación.(Asesoría Lingüística), 1994.

Cristóbal de Acuña: *Novo descobrimento do Grande Rio das Amazonas*. (Pról. Eulalia Bruno Lobo. Ed. trad. y notas: Helena Ferreira.) Rio de Janeiro, Agir/ Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

*Revista América Hispânica*. VIII. Número especial dedicado a Bioy Casares. Facultad de Letras / Seminario Permanente de Literatura Hispano-Americana. UFRJ

*Revista América Hispânica*. IX. Número especial dedicado a Juan Carlos Onetti. Facultad de Letras / Seminario Permanente de Literatura Hispano-Americana. UFRJ

Bella Jozef: *O espaço reconquistado*. Segunda ed. R.J. Francisco Alves, 1993.

Mariluci Guberman: *O teatro barroco da Nova Espanha*. R.J., SEPEHA, 1994. (Cadernos monográficos. 1)

Maria Aparecida da Silva: *Realidad e ficção em "El carnero"*(Crônica da conquista de Nova Granada), Rio de Janeiro, SEPEHA, 1994. (Cadernos monográficos.2).

**CONGRESOS:**

**VIII Encuentro de Presidentes de Asociaciones de Profesores de Español**. 20.5.1994. Embajada de España en Brasil. Consejería de Educación. Brasilia.

**V Encontro de Profesores de Espanhol**. 26 a 28.5.94. Paraná.

**V Encontro Estadual de Profesores de Espanhol. (Caminos y Descaminos del Español)**. 26-27.8.94. Facultad de Letras. USP. S.P.

**XLII Seminário do GEL, Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo.**  
19-21.5.94. FFLCH-USP. S.P.

**II Congresso Ibero-americano de história da Educação Latino-americana.**  
12-15.9.94. UNICAMP. Campinas. S.P.

**II Seminario de Dificultades Específicas para la Enseñanza del Español a Lusohablantes. ( Con especial atención a la traducción).**  
Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. Asesoría Lingüística.  
Av. Jorge João Saad, 905 - Morumbi. S.P. - 5.11.94.

**I Semana de Traducción e Interpretación.**  
22-26.8.1994. Faculdade Ibero Americana. S.P.

**Seminário sobre a cultura brasileira no contexto do Mercosul.**  
20-22.4.1994. UFF R.J.

**Seminário sobre a cultura brasileira no contexto do Mercosul.**  
20-22.4.1994. UFF-Universidad Nacional del Nordeste de Argentina.

**I Seminario para docentes do Mercosul.**  
18-19.5.1994. SIEESP S.P.

**VI e VII Jornadas de Trabalho: o ensino do espanhol no segundo grau.**  
Julio - Octubre, 1994. UFF R.J.

**I EMPLEM. Encontro Mineiro de Professores de Línguas Estrangeiras Modernas.**  
7-8.7.1994. Câmara Municipal de Belo Horizonte. Associação Mineira de Professores de Alemão / Associação Mineira de Professores de Espanhol M.G.

22-26.8.1994. FALE-UFMG. M.G.

**XI Seminário Internacional de Semiótica e Literaturas Latino-Americanas.**  
18-24.9.1994. Campina Grande. Paraíba.

**Jornadas Transandinas de Aprendizagem. "Integração na América Latina: educação e cultura".**  
19-20.9.1994. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões-URI.  
Santo Angelo R.S.

**I Semana de Letras Neolatinas: Práxis e Política de Ensino.**  
7-11.11.1994. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Departamento de Letras Neolatinas. R.J.

## VARIA

**Diploma de Español como Lengua Extranjera.**  
Pruebas Certificado Inicial y Diploma Básico, mayo 1994.  
Pruebas Diploma Básico y Superior, noviembre 1994.

**Pablo Neruda: O poeta e seus amigos.**  
Abril, 1994. Fundación Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

**Rodas de leitura sobre Hispano-América: Juan Rulfo.**  
Junio, 1994. Centro Cultural Banco do Brasil, R.J.

**Julio Cortázar. Mesa redonda.**  
Julio 1994. Casa França-Brasil. R.J.

**Charlas y reuniones de presentación de material didáctico.**  
Enterprise Idiomas / Edelsa/ Hatier. S.P.

**Charla sobre el español hispano y presentación de material didáctico.**  
24.9.94 Faculdade de letras Modernas / Enterprise/Edelsa. S.P.

**El español en Argentina y Uruguay.**  
26.5.1994. Memorial de América Latina.

**México: el habla hispanoamericana.**  
30.6.1994. Biblioteca del Memorial de América Latina. Memorial de América Latina/ Fondo de Cultura Económica / Hatier. S.P.

**El español en América- El Español de América.**  
27.9.94 Biblioteca do Memorial/Enterprise/Edelsa. S.P.

**Baño Lingüístico.**  
- Abril de 1994. Enterprise Idiomas/Hatier. Itu, S.P.  
- 24-26 de junio de 1994. Enterprise Idiomas. Itapecirica. S.P.

**Workshop.**

Técnicas y prácticas de la enseñanza de lengua española.  
Centro de Idiomas de SENAC/SP.

**XI Feira del libro del "Colegio Miguel de Cervantes".**

Abril, 1994. Colegio "Miguel de Cervantes" S.P.

**Muestra de cine- Faculdade Ibero Americana.**

Mayo - junio y agosto- diciembre, 1994. S.P.

**Muestra de cine hispánico-FALE/UFMG.**

Julio, 1994. UFMG / Prefeitura Municipal de Ouro Preto.

**Ciclo de cine mexicano.**

Agosto, 1994. Sala Cinemateca. S.P.

**Mostra de cinema espanhol.**

16-20.5.1994. Cinusp. USP. S.P.

**Festival Internacional de Teatro de Animação (Brasil, Argentina, Espanha, Uruguai)**

Mayo, 1994. SESC. Pompéia. S.P.

**Festival Internacional de Teatro.**

Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. M.G.

**Picasso Andaluz - La muerte del minotauro. (De Salvador Távora)**

Teatro Municipal de S.P.

**Tablado Flamenco (vídeos y espectáculos)**

Aosto, 1994. SESC - Consolação. S.P.

**Cuba: meio século de artes plásticas.**

Memorial de América Latina. S.P.

**Radio Hispanidad**

Radio Brasil 2000 FM, martes de 22 a 23 hs. S.P.

**"Viaje al español" (curso de lengua española)**

TV-cultura de S.P.

**Acto cultural de Valencia**

27.3.94. Sociedade Hispano Brasileira de Socorros Mútuos, Instrução e Recreio. S.P.

**Fiesta social catalana.**

16.4.94. Sociedade Hispano Brasileira de Socorros Mútuos, S.P.

**Fiesta de Asturias.**

24.9.94. Sociedade Hispano Brasileira de Socorros Mútuos, S.P.

**Fiesta de Madrid.**

17.6.94. Sociedade Hispano Brasileira de Socorros Mútuos, S.P.

**Acto cultural de Andalucía.**

20-21.5.1994. Sociedade Hispano Brasileira de Socorros Mútuos, S.P.



1 9 9 4

## **ASESORÍA LINGÜÍSTICA DE LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN BRASIL**

### **¿ Quiénes somos?**

La Asesoría Lingüística depende de la Consejería de Educación de la Embajada España en Brasil y tiene como finalidad apoyar y promover la enseñanza de la lengua española.

Al frente de la Asesoría Lingüística se encuentra un grupo de profesionales especialistas en lengua y literatura españolas y metodología de la enseñanza del español como lengua extranjera especialmente entrenados para esta tarea.

### **¿ Qué hacemos?**

Potenciar todo tipo de actuaciones encaminadas a difundir la lengua española en Brasil.

Realizar actividades de formación para el profesorado.

Elaborar material didáctico para la enseñanza de la lengua española a lusohablantes.

Crear centros de recursos didácticos.

Respaldar convenios de colaboración para difundir el español.

Promover intercambios en el ámbito educativo y en el de la investigación.

Difundir información en los medios de comunicación y mediante la edición de revistas, boletines, etc...

Recabar datos sobre el curriculum de la Lengua Española en el sistema educativo brasileño.

Incentivar una base de datos sobre la enseñanza del español.

### ¿ Qué ofrecemos?

- cursos de capacitación a profesores de lengua española.
- seminarios intensivos (módulos)
- participación en congresos
- cursos regulares de lengua española
- organización de mesas redondas
- material didáctico para la enseñanza del español
- departamento de publicaciones de creación
- departamento de publicaciones literarias
- favorecer intercambios de especialistas en el ámbito educativo y en el de investigación.

### ¿ Para qué estamos?

Para ayudar, orientar, supervisar -cuando sea requerido- las actividades encaminadas al desarrollo del conocimiento de lengua española y avalar una metodología específica a lusohablantes.

### ¿ A quién ayudamos?

- a alumnos de español
- a profesores de español
- a los Centros de Lenguas
- a Departamentos Universitarios
- a Secretarías de Educación
- a las Asociaciones de Profesores de Español
- a Centros Culturales Brasil-España
- a otras instituciones...

## Algunos ejemplos de las actividades realizadas

### Publicaciones

- Colección Orellana.
- Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos.
- Publicaciones de carácter didáctico:
  - . Vamos a hablar (curso de lengua española)
  - . Colección Complementos. Material de apoyo para la enseñanza del español.
  - . Recortes. Revistas de prensa con orientaciones metodológicas.
  - . Material audio para la comprensión auditiva
- Mapa lingüístico: Informe sobre la situación del español en Brasil.

### Cursos

- Programación y dirección de los cursos regulares que la propia Asesoría Lingüística imparte.
- Cursos de reciclaje, perfeccionamiento y actualización a profesores brasileños de español como lengua extranjera.

### Asesoramiento y participación en Congresos

- Asistencia, orientación pedagógica y formación de profesores de la Secretaría de Educación del estado de Santa Catarina para la implantación del español en la Enseñanza primaria y secundaria.
- Seguimiento y asesoramiento a Centros de Lenguas (São Paulo, Paraná...)
- Participación en Bienales, Seminarios y Congresos sobre la enseñanza del español en Brasil.

### Diploma de Español como Lengua Extranjera (DELE)

- Coordinación
- Formación de tribunales
- Evaluación de exámenes orales

## Publicaciones:

### Colección Orellana

*Creada para la difusión de obras de la literatura española e hispano-americana en Brasil.*

1. *La Literatura en los textos* (de la Edad Media al Siglo XIX)  
Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres
2. *La literatura española en los textos* (Siglo XX)  
Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres
3. *São João da Cruz. Poesías Completas* (edición bilingüe)  
traducción de Maria Salette Bento Cicaroni
4. *Lazarillo de Tormes* (edición bilingüe)  
traducción de Pedro Cândia da Silva
5. *Dicionário de falsos amigos do espanhol e do português.*  
Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos
6. *Frei Gaspar de Carvajal. Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão Francisco Orellana.*  
Edición de Guillermo Giucci  
Traducción de Adja Barbieri
8. *Novo Descobrimeto do Rio Amazonas*  
Pe. Cristóbal de Acuña - edição bilingüe  
Edición, Traducción e Introducción de Antônio R. Esteves.

## Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos

*Es una publicación dirigida y abierta a estudiosos y especialistas en cuestiones relacionadas con las lenguas, las literaturas y las culturas lusas e hispánicas.*

- Número 1- Año 1991  
Número 2- Año 1992 con Suplemento - V Centenario  
Número 3- Año 1993.

### Colección Complementos

*Materiales de apoyo para la enseñanza de la lengua, literatura y cultura españolas.*

**Profesiones y Ocupaciones** (Serie Léxico)  
Ángeles Sanz Jucz

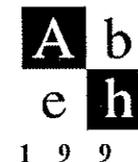
**Cuarenta años de poesía española (1940-1980)** - (Serie Literatura) -  
Rafael Fernández Díaz

**Orientaciones para la enseñanza de la pronunciación en la clase de español como lengua extranjera** (Serie Didáctica)  
Miguel Ángel Valmaseda Regueiro

**La poesía del Barroco. Quevedo** (Serie Literatura) -  
Juan Manuel Oliver Cabañes.

**Guía para conjugar verbos españoles (modelos)** (Serie Gramática).  
Esther María Milani

**Jugando y aprendiendo español** (Serie Didáctica).  
Rafael Fernández Díaz.



## ÍNDICE DE AUTORES

<b>Balbina Lorenzo Hoyos y Rafael Eugenio Hoyos-Andrade:</b> El gerundio en español y portugués: estudio contrastivo y aplicaciones pedagógicas _____	11-20
<b>J.M. Lope Blanch:</b> La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo, _____	21-32
<b>Alberto Miranda:</b> "Algunas notas a propósito de la obra lingüística de Eduardo Benot" _____	33-50
<b>Ester Myriam Rojas Osorio:</b> Dificuldades que apresenta o aluno brasileiro ao falar a língua espanhola _____	51-61
<b>Terumi Koto Bonnet Villalba:</b> Reflexiones sobre la enseñanza del español en Rio Grande do Sul _____	63-70
<b>Adriana Silvina Pagano:</b> Literatura e tradução literária: Alguns pontos de inter-relação _____	71-84
<b>Leticia Rebollo y Albert Stuckenbruck:</b> Produção de sons consonantais espanhóis como língua estrangeira por estudantes cariocas _____	85-106
<b>Raul Henriques Maimone:</b> Tempo espanhol _____	109-130
<b>Maria Augusta da Costa Vieira:</b> "A Dulcinéia encantada" de Auerbach e o "Dom Quixote" de Cervantes _____	131-140
<b>Maria Aparecida da Silva:</b> Memoria del deseo y deseo de memoria en la muerte de Artemio Cruz _____	141-155
<b>Maria del Rosário Suárez Albán:</b> O romanceiro, o canto que vem de longe, e a moral cristã _____	157-162
<b>Serge I. Zaitzeff:</b> Alfonso Reyes en el Brasil a través de su correspondencia con Genaro Estrada _____	163-173
<b>Heloísa Prata e Prazeres:</b> A pátria maior dos americanos Ramos e Rulfo _____	175-181
<b>Claudia Impellizieri Luna Ferreira:</b> Andrés Bello: estilo e idéias _____	183-188
<b>Tania Franco Carvalhal:</b> Dois leitores da "Gauchesca": J.L. Borges e Simões Lopes Neto _____	189-198
<b>Mario M. González:</b> Lazarillo de nuevo castigado _____	199-207

<b>Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão:</b> La dialéctica de la moral en las divinas palabras (de Ramon del Valle-Inclan) _____	209-222
<b>Léa Masina:</b> Desamparo e catarse nos contos de Mario Arregui _____	223-236
<b>Sylvie Baulo:</b> Las Novedades: El periódico y sus novelas de folletín (1855-1862) _____	237-253
<b>Ana Cristina Fernández:</b> El vallenato: un ritmo típicamente colombiano _____	259-269
<b>Marcello Baquero:</b> Uma avaliação da evolução da cidadania na América Latina: os custos sociais e políticos do estado neo-liberal _____	271-282
<b>Silvia I. Cárcamo:</b> Los años 60 en Argentina y la desacralización de la cultura _____	283-290
<b>José Cerezo Retamero:</b> De los nombres del español y de América _____	291-300
<b>Eduardo F. Coutinho:</b> La ficción latinoamericana de los años 60 y la cuestión de la identidad cultural _____	301-309
<b>José Luis Martín:</b> Vellido Dolfos ¿ Traidor o héroe enamorado? _____	311-318
<b>Antônio R. Esteves:</b> Três poetas uruguais contemporâneas _____	320-331
<b>Miguel Ángel Valmaseda Regueiro:</b> * Dos poemas de João Cabral de Melo Neto _____	334-337
<b>Lúlio Raimundo:</b> Livro das Bestas _____	341-343
<b>Andréa Ponte:</b> A saga do anti-herói, González Mario Miguel _____	345-346

## COLÉGIO MIGUEL DE CERVANTES

ASSOCIAÇÃO COLÉGIO ESPANHOL DE SÃO PAULO  
 Autorização: Portaria COGSP de 1º. Publ.D.O. 02/09/78 Proc. 2.527/78  
 Reconhecimento: Portaria COGSP - Proc. 05934/84 - Publ. D.O.  
 23/08084. Pag. 10 14º. D.E. DRECAP 3

### Educación Infantil - I Grado - II Grado

Centro hispano-brasileño patrocinado por España que otorga doble titulación (brasileña y española). Celebra pruebas para acceso a la Universidad española. Organiza Diploma de Español como Lengua Extranjera, único título oficial español acreditativo del grado de competencia y dominio del idioma español.

### Educação Infantil - I Grau - II Grau

Centro hispano-brasileiro patrocinado pela Espanha que outorga dupla titulação (brasileira e espanhola). Realiza provas para o ingresso na Universidade espanhola. Organiza diploma de Espanhol como Língua Estrangeira, único título oficial espanhol que credencia o grau de competência e domínio do idioma espanhol.

Avda. Jorge João Saad, 905  
 CEP 05618-001 - Morumbi  
 São Paulo - Brasil

Tel. (011) 842.8474  
 (011) 842.6355 (PABX)  
 Fax (011) 842.3604

