

número 2  
diciembre 2005

# PARALELO 50

Revista de la Consejería de Educación: Polonia, Eslovaquia, República Checa y Rusia



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
EMBAJADA DE ESPAÑA  
EN POLONIA

AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN  
EMBAJADA DE ESPAÑA  
EN ESLOVAQUIA

AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN  
EMBAJADA DE ESPAÑA  
EN LA REPUBLICA CHECA

AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN  
EMBAJADA DE ESPAÑA  
EN RUSIA



educación  
exterior

**EDITORIAL** 3*página 4***CREACIÓN LITERARIA**

Vladimír Holan	4	<i>Clara Janés</i>
Cuento	5	<i>Vladimír Holan</i>
Contra Babel	6	<i>Luis Landero</i>
Contar los cuentos	8	<i>Luis Mateo Díez</i>
Las ciudades, la ciudad (una evocación de Chandler, Proust y Kafka con postdata varsovia)	10	<i>Lorenzo Silva</i>

*página 14***LITERATURA DEL SIGLO XVI**

El autor del Lazarillo de Tormes: Alfonso de Valdés	14	<i>Rosa Navarro Durán</i>
Pedro Ruiz de Moros o Piotr Roizjusz (ca. 1515-1571)	26	<i>Pablo Cuevas Subías</i>

*página 30***ESTUDIOS CERVANTINOS**

Cervantes trasladado a Praga	30	<i>Jozef Forbelský</i>
Borges y don Quijote	34	<i>Anna Husková</i>

*página 40***LITERATURA ESLAVA**

Joseph Brodsky - LXV aniversario	40	<i>Ricardo SanVicente</i>
“Los tres mosqueteros” de la literatura polaca de entreguerras (Gombrowicz, Schulz i Witkiewicz) en Cataluña	44	<i>Bożena Zaboklicka</i>

---

*página 48*

**LITERATURA COMPARADA**

- El humanismo jesuítico en Europa.  
Sarbiewski y Gracián. **48** *Małgorzata Anna Sydor*
- “Éxtasis al alba”: La poesía de Jorge Guillén  
y Czesław Miłosz en búsqueda de lo real **54** *Agnieszka Augusta-Zarębska*
- Tiempo literario y tiempo social **62** *José Luis Bellón Aguilera*
- ¿Borges multicultural o “monótonamente  
monolingüe” y argentino? **68** *Marcin Kazmierczak*

---

*página 74*

**ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS**

- Las voces españolas en el idioma checo  
testigos de contactos antiguos **74** *Slavomíra Ježková*
- Diferencias entre los sistemas verbales del español  
y el polaco: Característica temporal **78** *Wiaczesław Nowikow*

---

*página 84*

**EL ESPAÑOL EN EL AULA**

- Huecos y más huecos para aprender **84** *Daniel Cassany*
- Don Quijote de la Mancha en la literatura  
infantil y juvenil española contemporánea **90** *Helena Zbudilová*
- El arte del teatro y algo más **94** *María José Lacleta*  
*Elena Flasková*

---

*página 102*

**HISPANISMO**

- Los estudios hispánicos en Eslovaquia **102** *Ladislav Trup*  
*Jaroslav Šoltys*

# Editorial

El segundo número de una revista es como el segundo hijo. El período de gestación es menos incierto y el sosiego de los progenitores mayor, pero los plazos siguen siendo inexorables y un exceso de confianza puede hacer que el recién nacido llegue al mundo y se encuentre sin canastilla.

Con la canastilla preparada en el último momento, ve la luz el número dos de Paralelo 50. Dicen los allegados que la criatura es más lozana que su hermano mayor y le encuentran parecidos diversos: un aire de familia español, rasgos checos por parte de madre y polacos por parte de padre mezclados con peculiaridades eslovacas y rusas.

En efecto, el paralelo 50 pasa esta vez más que nunca por Praga y Cracovia ya que la revista se configura fundamentalmente con las colaboraciones llegadas a través de la República Checa y con las aportaciones de los hispanistas asistentes al Congreso “Retos del Hispanismo en Europa Central y del Este” celebrado recientemente en Cracovia. A éstas se añaden artículos procedentes de Eslovaquia o relacionados con Rusia.

Continúa la publicación con su apuesta por albergar en sus páginas una sección de creación literaria que en esta ocasión recoge las contribuciones de cinco relevantes escritores contemporáneos. Los estudios literarios están asimismo bien representados en varias secciones que, en atrevido zigzag, conducen de la literatura española del siglo XVI a los escritores eslavos del siglo XX, pasando por ensayos de literatura comparada, y sin olvidar –sería omisión imperdonable en el año

2005– los estudios cervantinos. Además, se mantienen las secciones de estudios lingüísticos, “el español en el aula” y la dedicada al hispanismo, en las que participan destacados filólogos, profesores e hispanistas.

La redacción de la revista, haciendo de la necesidad virtud, reconoce como rasgo de identidad el carácter misceláneo de sus contenidos y la heterogeneidad de sus autores, circunstancias que permiten amalgamar fecundamente distintas experiencias, culturas y perspectivas.

Como el anterior, este número no habría sido posible sin la participación desinteresada y entusiasta de todos los que en él colaboran. Vaya para ellos el más sincero agradecimiento y apunte el lector en su cuenta los posibles logros y en la de los editores, sólo ilusionados aficionados, los seguros fracasos.

El arte de la fuga es siempre difícil, incluso en un editorial. Sirva de punto final la felicitación al escritor, traductor y diplomático mexicano Sergio Pitol, reciente ganador del premio Cervantes y estrechamente ligado a las tierras y a las literaturas eslavas, cuya trayectoria es una referencia para esta revista, entre otras razones, porque recorrió los caminos que mucho más modestamente nosotros pretendemos recorrer.

# Vladimír Holan

CLARA JANÉS

Vladimír Holan (Praga, 1905-1980) es una de las cumbres de la poesía del siglo XX. Si en un comienzo siguió a Mallarmé, alrededor de 1930, con el rumbo de los acontecimientos históricos modificó su estilo y escribió poemas sencillos para el pueblo, sobre todo durante la ocupación nazi de su país, Checoslovaquia. A pesar de ello, en 1948, el gobierno comunista lo acusó de “formalismo decadente” y lo prohibió. Como respuesta, el poeta se recluyó en su casa de la isla de Kampa e inició una vida extraña, nocturna, en la que no veía a nadie, mantenía las cortinas echadas y la puerta cerrada con tres cerrojos: no tardó en convertirse en mito vivo. Fue a partir de este momento cuando escribió sus obras capitales: *Sin título* (1963), *Avanzando* (1963), *Una noche con Hamlet* (1964), *Dolor* (1965), *Toscana* (1963), *En el último trance* (1967), *Un gallo para Esculapio* (1967) y el póstumo *Abismo de abismo*.

En el año 1963 fue rehabilitado y su obra volvió a aparecer, se le concedió luego el Gran Premio del Estado Checoslovaco y por dos veces el Premio de la Unión de Escritores y se le nombró Artista Nacional. Él, sin embargo, no salió de su casa para recibir estos honores. Hizo una sola excepción, un viaje a Italia, en 1966, cuando le otorgaron el Premio Etna-Taormina.

El mundo de Holan, cargado de simbolismos, nos remite al dominio de la noche, donde todo es enigmático y fantasmal, donde las preguntas, surgiendo de la implacable oscuridad, repiten obsesiones. Y buceando en estos abismos, el poeta logra algunos atisbos de luz que nos comunica: es necesario remontarse a los orígenes de lo creado, buscar las huellas del paraíso, mirar a los niños y comunicar con los ángeles, porque todo es fugaz, la nada es omnipresente y hay que contar con lo invisible, como realidad, y vivir con los espectros. Todo es posible e imposible a la vez, y en sostener ese pulso reside el don misterioso que caracteriza al hombre.

**Clara Janés** nació en Barcelona en 1940. Se licenció en Filosofía y Letras y, posteriormente, se licenció en Letras en la Universidad de la Sorbona. Novelista y ensayista. Es traductora de numerosos libros en inglés, francés, italiano, catalán y, particularmente, de la lengua checa (J. Capek, V. Havel, J. Kratochvil) y de la obra poética de Vladimír Holan y Jaroslav Seifert. Ha sido galardonada con varios premios, entre ellos la Medalla de Oro a las Bellas Artes. En septiembre de 2005 se publicó su último libro *La voz de Ofelia*, donde relata su encuentro con Holan a quien acaba de dedicar el ensayo *El espejo de la noche*.

# cuento

---

VLADIMÍR HOLAN

*En un baño de luz tan blanca, que las sombras son rosáceas*  
P. Verlaine

Su gracia visitó al bufón de la corte. Las níveas manos de su gracia recubiertas de guantes negros, sostenían níveas rosas. Ella le dijo: “Quítame los guantes negros, pero de tal modo que mis níveas manos sin ser heridas, sigan sosteniendo esas níveas rosas”:

Con un cuchillo de oro, como si pronunciara ardientes palabras sobre la nieve, el bufón fue acabando con las finas costuras de los guantes y ya parecía que con la prueba peligrosa había conquistado una sonrisa. De pronto, mientras el guante caía, pinchó a la princesa en el dedo meñique. La sangre bañó su nívea mano y él, sin saber cómo, sostenía la blanca mano entre sus dedos. Pues amaba a la princesa.

Y su gracia mandó que cosieran al bufón en una envoltura negra. Lentamente se deslizaba el cuchillito de planta, con habilidad y astucia, descosiendo los llamativos abalorios. Pues no amaba al bufón. En el lado izquierdo vaciló un instante, luego pinchó aquellos grandes cascabeles. Pero no brotó sangre alguna.

La nívea rosa se encendió y murió.

Del libro *Kolury (Coluros)*, 1932  
Traducción Clara Janés



# Contra Babel

LUIS LANDERO

*Conferencia pronunciada por el escritor Luis Landero durante el III Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en Rosario (Argentina), en noviembre de 2004, y que ha sido cedida a la revista Paralelo 50 para su publicación.*

Yo nací y me crié en un pueblo de Extremadura que hace frontera con Portugal. En aquellos tiempos, la frontera hervía de gente que iba y venía buscándose la vida: músicos, contrabandistas, curanderos, buhoneros, recoveros, zahoríes, segadores, vagabundos... Y en ese ir y venir se mezclaban las lenguas, como siempre ocurre en estos casos, y yo recuerdo a mucha gente que hablaba en una especie de síntesis babélica, una lengua donde el español ponía la letra y el portugués la música.

En mi bagaje léxico hay muchas palabras portuguesas que se españolizaban con un desenfado de lo más saludable. Y no sólo las palabras: también los relatos orales, y las anécdotas, los decires y las canciones, las historias que se contaban al final de la jornada laboral, iban y venían. Historias que, como luego supe, llegaban a aquel pueblo fronterizo rebotando a través de los siglos y de los países y de las lenguas. Historias que a veces venían de la India, habían pasado por Persia, y de ahí al mundo árabe, y de ahí a España, y que luego Shakespeare, por ejemplo, había hecho suyas. “La fierecilla domada”, pongamos por caso.

Ya sabemos que los grandes temas de la literatura forman un repertorio restringido: el amor, la muerte, el odio, la aventura, la soledad, el viaje, el poder..., y a partir de ahí se hacen infinitas variantes. Porque las grandes obsesiones del hombre no son muchas, y están globalizadas desde el princi-

pio de los tiempos. Somos mortales, estamos solos, y las lenguas son accidentes de esa tarea esencial que es vivir en un mundo donde apenas hay sitio para nuestros afanes de libertad, de justicia, de plenitud.

Las historias, las leyendas, se mezclan, se confunden, con una armonía y una coherencia orquestal que contradicen la maldición bíblica de Babel. Y es que el hombre necesita soñar: necesita contar y que le cuenten. Y así como aprendemos la lengua materna sin darnos cuenta, y sin haber estudiado gramática, del mismo modo aprendemos a contar, a narrar. Somos fabuladores innatos. Gran parte de nuestra comunicación diaria se nos va en contar lo que hicimos ayer, lo que haremos mañana, lo que nos ocurrió un día de hace años o hace sólo un momento... O recordamos, o soñamos, que el recuerdo y el sueño son también formas de narración. Como Simbad, vivimos, y luego lo contamos, y diríase que hasta que no contamos lo vivido, no hemos acabado de vivir del todo. Necesitamos añadir a la realidad objetiva la realidad imaginaria. Como Simbad, vamos de la vida al cuento (primero vivimos y luego contamos), y como don Quijote, también a veces vamos del cuento a la vida (primero leemos y luego intentamos vivir lo leído). Y todo eso es vivir.

Y esa habladuría narrativa es una gran fuente de conocimiento. El relato es como un cofre, un estuche, donde guardamos pedazos de vida para poder transmitirlos a las generaciones venideras. Así se atesoran las experiencias de la comunidad. Y esa inagotable fuente de conocimiento no es ya sólo patrimonio de la lengua o de un pueblo, sino de la humanidad toda. Cada lengua se apropia de esas historias y las adapta a su carácter y a su música. Y

eso ha ocurrido durante siglos. Historias, e ideas, que viajan en las alforjas de los peregrinos, en los fardos de los comerciantes, historias e ideas que se susurran en los caminos y en las plazas y que tantas veces han sabido filtrarse por el entramado de las censuras y las represiones de las tiranías como un hilo de agua fresca, como una promesa, como un modo de salvación personal y también a veces colectivo.

Yo recuerdo mi primera juventud (obviamente en la época franquista), cuando empecé a descubrir libros que a veces estaban prohibidos y a veces omitidos, libros que comprábamos y nos prestábamos unos a otros clandestinamente, y luego comentábamos, interpretábamos, comparábamos..., en fin, recuerdo que estábamos descubriendo un mundo nuevo, maravilloso e infinito. De niños nos habían enseñado en la escuela que en el mundo había sólo siete maravillas, ni una más ni una menos. ¡A ver!, te preguntaban, ¿cuáles son las siete maravillas del mundo? Y uno tomaba carrerilla e iba enumerando: las Pirámides de Egipto, el Coloso de Rodas, los jardines de Semíramis... Y luego, de pronto, en los años 60, descubríamos una nueva maravilla, al lado de la cual las otras parecían apenas un juego de niños.

Dicho en otras palabras: desde la invención de la imprenta a nuestros días, el hombre ha creado un prodigioso laberinto del todo inextricable. Y ese laberinto es de papel. Y es que los libros, como las historias orales, se aluden unos a otros: se invocan, se refutan, se amplían, tienden entre sí puentes invisibles, hay pasadizos que comunican los libros de mi casa con los que ustedes tienen en las suyas, y también hay pasadizos en el tiempo, que unen nuestros libros con los que tuvieron y frecuentaron Goethe o Quevedo. Y todo eso ha creado una urdimbre de afinidades intelectuales y sentimentales, de sobreentendidos..., que nos dan a todos un inconfundible aire de familia.

Y es que muchas de las experiencias fundamentales del hombre moderno provienen inevitablemente de los libros. Y eso ocurre aun entre gente que apenas ha tratado con ellos, porque los libros flotan en el aire y se incorporan al sentir general, y forman parte de nuestro carácter y saber más de lo que creemos. Es como el oxígeno: podremos ignorar lo que es, e incluso que existe, pero lo respiramos.

Ahora bien: conviene recordar que las palabras no son inocentes. Don Quijote crea un mundo noble con palabras, pero recordemos también “Otelo”. Iago inventa con palabras una realidad imaginaria tan fuerte o más que la objetiva. Con palabras convierte a Desdémona en una ramera y desencadena así la tragedia. Otelo (como buen celoso), crea también su mundo de papel. Y con palabras se han creado también patrias imaginarias y se han justificado y se siguen justificando crímenes e incluso genocidios... Quien es dueño de las palabras, es dueño de la realidad. Recordemos a Octavio Paz: “No sabemos en dónde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro”. Así que cuidemos las palabras y cuidémonos de ellas.

A la buena literatura le corresponde, entre otras, la tarea esencial de purificar las palabras cuyos significados se han ido gastando o corrompiendo. Y hoy vivimos en un mundo donde la creciente falta de independencia de los medios de comunicación, conlleva una creciente manipulación del lenguaje, y ya se sabe que apoderarse de las palabras es comenzar a apoderarse de la realidad.

Ya que los mandatarios y los dioses dialogan cada vez menos, hoy más que nunca es necesario que dialoguen las literaturas, porque no podemos permitir que nos roben las palabras, y con ellas la libertad y el pensamiento. Ése es, creo yo, un buen motivo de esperanza para seguir leyendo y escribiendo.

**Luis Ladero** nació en Alburquerque (Badajoz) en 1948. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad es profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. En 1990 recibió el Premio Nacional de Literatura y el de la Crítica por su novela “Juegos de la edad tardía”, traducida a más de 10 idiomas. Con la publicación de “Caballeros de fortuna”, “El Mágico aprendiz”, “Entre líneas: el cuento o la vida” y “El Guitarrista”, Ladero se ha convertido en uno de los grandes novelistas en lengua española.

# Contar los cuentos

---

LUIS MATEO DÍEZ

Todos tenemos una memoria más o menos evanescente de los cuentos que nos contaron. Es una memoria que se compagina muy bien con esa referencia posterior de un cuento que descubrimos, como si recuperáramos algo que habíamos perdido u olvidado y que al descubrirlo nos produce la impresión de que era nuestro o, al menos, de que había sido nuestro alguna vez.

Nos sucede en ocasiones con cosas más anodinas, objetos que inspiran un vago recuerdo de posesión, sensaciones que nos mueven al pasado con extraña simetría. El recuerdo de lo imaginario tiene una solvencia especial, es un espacio del recuerdo que tiene algo de la materia con que están hechos los sueños.

A los cuentos que nos contaron volvemos, a veces, desde algunas imágenes imprecisas, desde el contenido de una emoción o la huella de un sentimiento, que rememoran las originarias emociones de las que pudimos hacernos dueños al escucharlos.

La experiencia de la imaginación marca su cauce y el patrimonio que nos procura, paralelo al de los sueños en alguna medida, implica una propiedad que forma parte sustancial de nosotros mismos. Si somos conscientes de ese patrimonio, de esa herencia, podemos pensar que la importancia de aquellos cuentos que nos contaron, del aprendizaje de lo imaginario al que contribuyeron, es paralela a la de tantas otras cosas importantes de la vida.

Se dice que la infancia es la edad de los cuentos, y es verdad que en cualquier cultura, desde los puntos más remotos del universo, los viejos cuentos de la imaginación popular, tan misteriosamente concomitantes, han servido de enseñanza y entretenimiento a esa edad, de alimento primario de la imaginación.

Las más modestas tradiciones orales derivaron en seguida al ámbito familiar, y en ese ámbito se han venido perpetuando. Cuentos en la voz de los seres más cercanos, cuentos para escuchar y en seguida para leer. Los cuentos que nos contaron, que nos leyeron, que fraguaron el primer atisbo de esa otra vida de la imaginación, de esa otra experiencia de lo que somos, de lo que soñamos, de lo que deseamos, de lo que imaginamos.

La memoria de esos cuentos es a veces evanescente, lo que contribuye también a que no pierdan del todo, por encima de su ingenuidad o de su simplicidad arquetípica, su misterio. Por eso su hallazgo tanto tiempo después, al pie del olvido, como un objeto que brilla en nuestras manos de forma sorprendente, despierta tantas sensaciones parecidas a las que se producen al desvelar un secreto. De suyo, en el aprendizaje de lo imaginario, en ese placer primitivo de la palabra narrativa, hay mucho de secreto, porque la materia de esas emociones es tan íntima como recóndita.

Existe ahora la convicción de que los cuentos se pierden por la desventaja del modesto rito familiar de contarlos, ante la invasión desconsiderada de las imágenes triviales de la televisión. Contar parecía más propio de un tiempo menos vertiginoso, de un tiempo en que los placeres de la vida eran más comedidos porque estaban mejor controlados por quien decidía gozarlos, un tiempo con menos avasallamientos publicitarios y mayor libertad para que cada uno buscase y se procurase sus propias incitaciones.

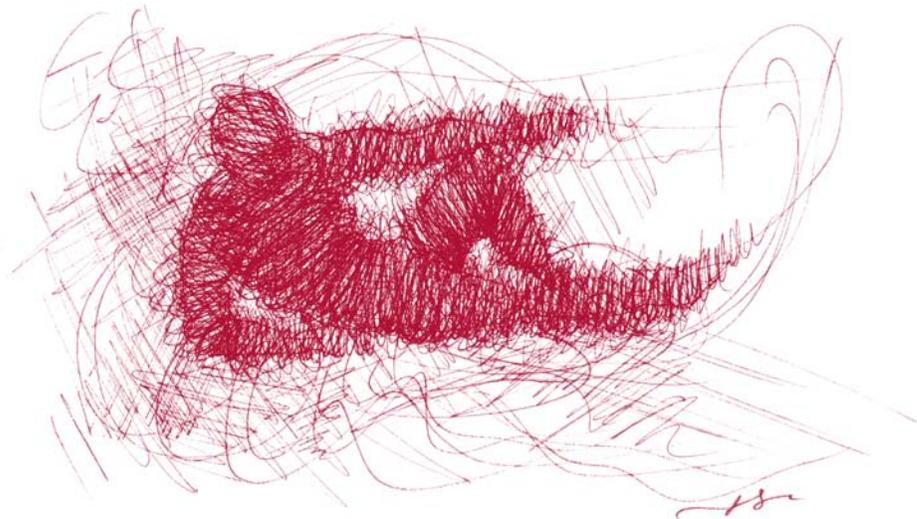
Es posible que así sea, también es posible que el aprendizaje de lo imaginario en las imágenes triviales procure grados precarios de emoción y placer, trivializaciones. Hay que esforzarse en reivindicar la palabra para no perder el placer de la misma, y esa es una reivindicación personal.

La palabra sigue siendo lo más propio de lo que somos, porque es difícil ser algo sin saber decirlo, sin saber contarlo. La imaginación que se asienta en nuestra memoria y fluye en las palabras siempre trabaja a favor de la lucidez, a favor de la complejidad con que podemos sentir, conocer, comprender, este mundo en el que navegamos, esta vida que nos lleva.

Porque los cuentos que nos contaron venían de la herencia de la imaginación, de la memoria que acumula la experiencia, de la palabra que, más allá de su estricto valor utilitario, obtiene un valor narrativo, artístico. Una herencia que confluye en la vida, un patrimonio que con la vida se compromete, porque la ficción es esa otra parte de la vida que compone la vida inventada.

A veces uno recuerda, recobra, la intensidad de aquellos momentos del cuento, cualquiera que fuese la voz que lo contaba, y se percata de que la experiencia de oírlo suponía un compromiso extremo de vivirlo, que el miedo, la alegría, el placer, pertenecían a la vida misma, porque la imaginación nos mostraba el derrotero más propicio para vivir lo imposible.

**Luis Mateo Díez** nació en 1942 en Villablino (León). Se licenció en derecho, pero su auténtica vocación era la de escritor. En el año 2000 fue elegido académico de la Real Academia Española de la Lengua. Ha recibido relevantes premios literarios como el Premio Nacional de la Crítica (1986), el Premio Nacional de Literatura (1987) y el Premio Nacional de Narrativa (2000). Entre sus últimas obras cabe mencionar "El reino de Celama (2003)", trilogía compuesta por "El espíritu del páramo", "La ruina del cielo" y "El oscurecer" y un apéndice final "Vista de Celama".



## Las ciudades, la ciudad (una evocación de Chandler, Proust y Kafka con postdata varsovia)

LORENZO SILVA

*El autor ha puesto a disposición de Paralelo 50 este texto que no es completamente inédito ya que es uno de los relatos que figuran en la web del novelista. Se reproduce a continuación el correo electrónico del escritor.*

*“... En cuanto a la colaboración, te adjunto un texto que no es inédito al 100 por 100, en tanto que forma parte de uno de los ensayos colgados en mi web, zona desdinerizada... No ha sido publicado sin embargo en papel en ningún sitio, y en la forma en que te lo mando (revisado y con una postdata varsovia), sí que es inédito. Confío en que te valga. Me pareció que era algo que podía ir con vuestra revista. Abrazos, Lorenzo.”*

Yo he nacido en una ciudad, he vivido en una ciudad, he escrito en una ciudad (o lo que es lo mismo, he vivido y escrito *de ella*). Ahora casi no sabría vivir donde no hubiera una ciudad ni escribir una historia que no transcurriera en una ciudad, siquiera parcialmente. Y en este último caso, la historia se vería con cierta frecuencia invadida en sus pasajes no urbanos por la añoranza de las calles, el ruido, la gente, la lluvia de la ciudad. Cada uno de los tres hombres a los que están dedicadas estas líneas nació, vivió y escribió en una ciudad. Dos de ellos hicieron todo eso en una sola, siempre la misma. Otro se fue a escribir a miles de kilómetros de la ciudad en la que había nacido, pero conviene apuntar que el suyo es un país más joven en el que casi todas las grandes ciudades se parecen, al menos a ciertas distancias y desde ciertos ángulos.

He viajado a Chicago, a París y a Praga, donde estos tres hombres, Chandler, Proust y Kafka, respectivamente nacieron. No he ido a Los Ángeles, donde (no lejos) escribía el americano. Puede, pese a la excusa que acabo de ofrecer, que eso sea una falta irremediable para seguir componiendo este apunte. Sin embargo, no tengo modo de desplazarme rápidamente a Los Ángeles y por tanto debo arreglarme sin haberla visitado.

Dejo flotar en mi mente ahora, libres, las imágenes y los recuerdos de las tres ciudades, a las que fui en parte buscando el rastro de los tres hombres. Dejo que se mezclen, con distintas intensidades de luz, bajo sus cielos normalmente grises pero también de ese azul limpio y duro que sólo se extiende sobre ciudades como ellas. Dejo que se toquen sus noches, en las que todos los hombres y todas las ciudades son hermanos y hermanas. Me quedo un instante en silencio, y aparece la Ciudad, donde puede suceder la novela.

Praga, París, Chicago. De sus calles, con la suavidad de una bruma que ha sido anunciada, surge una historia, que buscará los rincones más recónditos para esconder misterios y se asomará a las perspectivas más extendidas para dejar anudados a ellas recuerdos y ensoñaciones. Al novelista le corresponde ahora aceptar el juego, y seleccionar con exquisita atención.

Al misterio le conviene la oscuridad y por eso se arrastrará, por ejemplo, hasta las más estrechas calles del *downtown* de Chicago,

donde la altura de los rascacielos no deja que llegue el sol. O se internará por las silenciosas calles del barrio judío de Praga, aunque ya no sean aquellas callejas que contemplaba el Golem desde una ventana a la que no se accedía a través de ningún portal. O podrá, en fin, descender hasta las profundidades del Bois de Boulogne, donde acampan las prostitutas obligadas a todos los arrojos. Será allí, en cualquiera de esos tres lugares, donde se cometa el crimen o se geste el plan de una infamia. Pero también puede ser allí, al contrario, donde alguien establezca el raro designio de favorecer a quien más odia. El misterio es el revés de nuestra razón, la lógica de quien no conocemos lo bastante. Muchos preferirán, por inercia o convención, que todo se desarrolle de madrugada, cuando sea vieja la noche o se vaya aproximando el día. Pero también podría ser a esa hora tenue del comienzo de la tarde, apta para el sigilo y la sorpresa. La ciudad, propicia, dará su amparo en todo caso.

Al sueño y al recuerdo, en cambio, les sienta bien la mirada iluminada y lejana: París desde las escaleras de Montmartre, el castillo de Praga desde la Ciudad Vieja, el perfil de Chicago desde la orilla del lago Michigan. Nunca puede descartarse que en la novela aparezca un hombre que regresa después de veinte años en otro país, o dos jóvenes o dos viejos que se encuentran, o que se separan y se despiden. Nunca puede excluirse, porque sería negar la novela, que llegue el momento en el que no importe lo que sucede, sino lo que sucedió, sucederá o debería haber sucedido. Entonces vendrá bien disponer de cualquiera de esos tres horizontes, y dibujar sobre ellos al hombre o a la mujer, solos o no. Será una tarde de invierno o una tarde de verano, en función de la circunstancia, pero nunca con el sol demasiado caído, porque a la novela no le preocupa más esa línea de rascacielos o ese mar de

edificios o ese castillo sobre la colina, sino estos seres casi insignificantes que vuelven o recuerdan o se marchan. Podemos elegir la tarde de verano para que el hombre o la mujer lamenten ausencias; en el verano la vida es fuerte y es también más intensa la certidumbre de lo ido. La tarde de invierno, en cambio, servirá para que el hombre o la mujer intercambien proyectos sobre el futuro. Sostengamos, como postura o simplificación, que la fe es tener el coraje de seguir saliendo a la calle en las tardes de invierno.

Hasta aquí el juego no es difícil, aunque tampoco desdeñable. Lo que ocurre necesita de un paisaje, y el paisaje, aunque pareciera accesorio, tiene su valor: ponemos siempre a los sucesos el nombre y la imagen del paisaje en que los vivimos. Pero a veces la ciudad tiene todavía más trascendencia: a veces el paisaje exige los sucesos, las historias que tienen lugar en él. A veces, incluso, el paisaje exige al escritor que le escriba esas historias. No es sencillo explicar las interioridades de ese proceso. Avanza durante meses y años, inadvertidamente, mientras al escritor se le va torciendo y enderezando la vida por las calles de la ciudad. Hasta que un buen día, la ciudad se ha convertido en el alma y el corazón del escritor.

Raymond Chandler sólo vivió en su Chicago natal hasta los siete años, pero sin duda volvió alguna vez, y apuesto que entonces bajaba al atardecer por Michigan Avenue, donde podía hallarse el hotel en que se hospedaba. Durante el paseo se cruzaba con la gente que iba de tiendas o volvía del trabajo, les observaba, y aunque le complacía observarles, a medida que avanzaba se iba quedando solo. Así, solo, llegaba al final de la avenida, donde se detenía seguramente con la mirada perdida en la falsa estampa marina del lago. Raymond Chandler fue un niño en Chicago, y por

**... LA FE  
ES TENER EL  
CORAJE DE  
SEGUIR  
SALIENDO A  
LA CALLE  
EN LAS  
TARDES DE  
INVIERNO.**



eso doy en suponer que esa estampa forjó su sensibilidad y hasta se imponía a la imagen del mar verdadero, el que hasta su muerte pudo contemplar en California. Cuando un escritor mira el agua, se agolpan en su conciencia todas las historias sublimes que nunca ha logrado escribir. De esa culpa nace el hambre que le permite urdir las que sí escribe.

Marcel Proust tuvo toda la vida para caminar por París, y resfriarse con sus lluvias, y agravarse el asma con sus primaveras. París fue las mañanas de su infancia en los Campos Elíseos, las tardes de su juventud como merodeador en el Faubourg Saint Germain, las noches de su madurez en las calles que se mantenían a oscuras para dificultar el bombardeo de los zepelines. Dicen que París es la ciudad de la luz y es notable que Marcel fuera un insigne fotóforo, que acabó enclaustrado en habitaciones protegidas por gruesos cortinajes y forradas de corcho para evitar los ruidos exteriores. Marcel quiso impedir que le llegara nada de París, mientras se consagraba a eternizarlo hasta en sus más irrisorias menudencias en las páginas de aquel ingobernable libro. No necesitaba oírlo ni verlo, porque París, la ciudad de su ilusión

y su dolor, brotaba interminable de lo más profundo de su ser.

Franz Kafka siempre quiso marcharse de Praga, donde residió hasta pasados los cuarenta años. Vivió siempre en los alrededores de la Plaza de la Ciudad Vieja, durante algún tiempo en la casa que hacía esquina, precisamente, con la calle de París. Hay una fotografía en la que se le ve ante ese edificio, sonriente, con sombrero y abrigo. Franz Kafka, siempre envuelto en ese abrigo, recorría las calles de la Ciudad Vieja, o cruzaba el puente hacia el castillo, o bajaba por la orilla del Moldava. Cuando abandonó su trabajo, jubilado prematuramente, se dejó olvidado en su armario el abrigo de emergencia, el que tenía siempre en la oficina por si se ponía a llover de repente. Nadie le vio nunca usar paraguas, sólo ese abrigo. Era un abrigo gris, como el cielo de Praga en invierno. Franz Kafka era un enfermo y el frío era letal para él. En Praga hace mucho frío, incluso en primavera. Y aun así el escritor, con la escasa defensa de su abrigo, iba y venía por aquellas calles, en aquella ciudad donde había nacido y en la que a la vez se sentía extranjero, porque era judío y hablaba alemán. A veces las

odiaba, las calles y la misma Praga. Pero cuando se sentaba ante las cuartillas y se ponía a construir el reino de su imaginación, Praga se iba derramando de su pluma como el símbolo imperecedero de ese lugar que nos acoge y nunca poseeremos en realidad. Porque la ciudad nos ve nacer y luego, día a día, nos ve morir, indiferente.

Para mí la ciudad es otra, donde el invierno es más breve y el sol menos perezoso. Pero a fuerza de haber conocido el lirismo con que Chandler salda su deuda con la ciudad americana (Chicago, Los Ángeles, qué importa), la meticulosidad con que Proust reproduce París o la mansedumbre fascinada con que Kafka acata Praga, también ellas componen la ciudad de mi novela. La componían antes de conocerlas, gracias a su huella escrita, y ahora lo hacen gracias a algunos de mis propios recuerdos. Chicago es, por ejemplo, una tarde tibia y brumosa de agosto, mientras veo a la gente nadar en las aguas grises del lago. París es un mediodía tormentoso de junio, mientras saboreo un bocadillo en la Plaza de los Vosgos frente a un grupo de parisinas pálidas, como las que pudieron inspirar a Proust el pasaje de *Albertina desaparecida*: "...esas semidiosas que, conversando no lejos de nosotros con sus compañeras, nos despiertan el ansia de penetrar en su existencia mitológica..." Y Praga será siempre el parque Chotkov, mientras camino sin prisa por sus praderas desiertas que se alzan casi clandestinamente sobre la ciudad.

Estoy seguro de que voy a describir algún día (o todos los días) esas ciudades (la ciudad) en mi novela. Todos lo hacemos. Todos somos leales a la ciudad, hasta el final. Lo fue Raymond muriendo en una mansión de California. Lo fue Marcel apagándose en su gruta deletérea del

Boulevard Haussmann. Y lo fue Franz, despidiéndose en un pueblecito llamado Kierling, cerca de Viena, frente a un sol dulce bajo el que quizá zumbaban las avispas (zumbaban, al menos, cuando yo estuve allí). De los hombres que fueron no queda nada. No he visto la tumba de Chandler, pero sí la de Proust en el cementerio de Père Lachaise y la de Kafka en el de Strasznitz. Sólo son una lápida y un monolito que fotografían algunos turistas, no demasiados. Pero la ciudad que habitaron y recrearon pervive. Muchos hemos caminado y caminamos por ella.

**Postdata:** reviso este texto siete años después de escribirlo, con más ciudades en la memoria. Entre ellas, Varsovia, que recreé en una novela escrita por las mismas fechas en que hacía estas reflexiones como el sueño de una adolescente española de Getafe y que visité hace algunos meses. Ahora sé que la adolescente de mi novela no iba descaminada: Varsovia exige saber soñarla para poder conocerla. Bajo la ciudad actual, hay una hermosa ciudad invisible, que no destruida. Hay quien dice que no merece la pena viajar a Varsovia. Gente que no sabe soñar.

**Lorenzo Silva** es escritor. Entre sus novelas más conocidas se encuentran "La flaqueza del bolchevique" (1997), "El lejano país de los estanques" (1998), "El alquimista impaciente" (Premio Nadal, 2000), "La niebla y la doncella" (2002), "Carta Blanca" (2004) y "Líneas de sombra" (2005). Ha publicado también libros de relatos como "Del Rif al Yebala" (2001) y algunas obras dirigidas al público juvenil entre las que destaca "Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia" (1997). Varias de sus novelas han sido adaptadas al cine.

# El autor del “Lazarillo de Tormes”: Alfonso de Valdés

ROSA NAVARRO DURÁN

La historia de la literatura española está fijada en letra impresa en miles de textos que avalan y necesitan su invariabilidad. No es sólo el prestigio que la imprenta da a su contenido, sino la seguridad necesaria de saber que es así, que se puede enseñar, transmitir, con la certeza que da lo establecido, lo sentenciado, lo cerrado al menos hasta el último siglo. Sabemos cuándo se publica el *Quijote* y quién escribe *El Buscón*, donde nace Gracián y qué obras escribe Teresa de Jesús. Y sabemos que hay obras anónimas, como el *Lazarillo*, por ejemplo. Incluso sabemos que se atribuyó vanamente el relato a varios autores; en el fondo porque su condición de “anónimo” le era consustancial; o al menos así parecía creerlo un librero que defendió su anonimato con pasión: “El *Lazarillo* fue anónimo, es anónimo y será siempre anónimo”, porque es un dogma de fe, por supuesto. Pero ninguna obra —como ninguna persona— es hija de la piedra; alguien tuvo que escribir este espléndido relato y tuvo que ser además un prosista genial. Mientras un buen escritor puede fallar y alumbrar una creación mediocre, no es posible el hecho inverso: un escritor sin recursos no puede dar en el clavo “por casualidad” y ofrecernos cosas “nunca oídas ni vistas”. Esta expresión que, aun siendo retórica en el prólogo del *Lazarillo*, dejó de serlo por su condición de obra extraordinaria, aparece también —cuatro veces— en el texto de los dos *Diálogos* de su autor, el conquisense Alfonso de Valdés. *La vida de Lazarillo de Tormes* sólo pudo haberla creado un espléndido escritor como él, el mejor prosista de la primera mitad del siglo XVI. Pero este es un final de trayecto, y primero hay que recorrerlo<sup>1</sup>.

## LA MUTILACIÓN DEL TEXTO

El texto del *Lazarillo* que tenemos está incompleto; alguien le quitó un folio a la primera edición, modelo de otra de la que derivan las cuatro impresas en 1554 (en Burgos, Medina del Campo, Alcalá y Amberes) que nos han llegado. Y en él figuraba el *Argumento* de la obra, un resumen sucinto del relato, el esqueleto narrativo que lo sustentaba. ¿Y cómo puedo hacer tal afirmación? Les invito a que releen conmigo el prólogo de la obra, que comienza: “Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena...”.

Es indudable que el escritor se dirige a los lectores para hablar de su obra, de su libro. Y así sigue haciéndolo hasta el penúltimo párrafo: “Y todo va de esta manera; que, confesando yo no ser más santo que mis vecinos, de esta nonada que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades”, p. 4; el título de la obra es precisamente *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, recogiendo estas últimas palabras. Pero de pronto, sin explicación alguna, leemos en el último párrafo: “Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder

y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no tomarle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona...”, p. 5. ¿Sigue hablando la misma persona? ¿Quién es “Vuestra Merced”? Es evidente que quien habla es ahora Lázaro, no el escritor, porque en seguida empieza la obra, el tratado primero con estas palabras: “Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes...”, en donde vemos además que Vuestra Merced es la persona a la que se dirige Lázaro, precisamente para contarle el caso del que pide información.

¿Por qué se han fundido dos discursos distintos? ¿Por qué se ha añadido al final del prólogo ese párrafo que no le pertenece? Las ediciones de Burgos y de Medina, las más fieles al arquetipo perdido, tienen otra rareza que nos da la clave para “interpretar” esa anomalía: no separan apenas el final del prólogo del comienzo del primer tratado mientras sí aparecen blancos e ilustraciones para marcar el inicio de los distintos capítulos de la obra. ¿Qué ha ocurrido para que los dos impresores actúen de forma tan poco convencional? Sencillamente ellos reproducen un texto así editado, y lo está porque a su vez copiaba un impreso en donde no había separación entre el prólogo y el comienzo de la obra por haberse arrancado de él al menos un folio. El impresor vio que tenía que dividir esas dos partes fundidas, el prólogo y el primer tratado, porque luego aparecía el “tratado segundo”, claramente separado, y lo hizo mal, añadiendo al prólogo una parte que no le correspondía y dándole un epígrafe inadecuado: “Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue”; la primera parte abarca toda la obra, y la segunda sólo ocupa el principio de este primer tratado, que también comprende su tiempo al servicio del ciego. Además todos

los otros epígrafes responden a la fórmula “Cómo Lázaro se asentó con un..., y de lo que le acaesció con él”. Es evidente que fue el impresor que hizo la división errónea quien puso también ese título equivocado al primer tratado.

¿Qué habría en ese folio perdido? No hay duda de que el prólogo figura entero ya que su final “con tantas fortunas, peligros y adversidades” nos lleva al título de la obra, como he dicho. Y tampoco de que la obra, la declaración de Lázaro, empieza con “Suplico a Vuestra Merced...”. Sin embargo, el texto carece de algo esencial que nos hubiera permitido leerlo adecuadamente, entender su sentido: el “argumento”. La síntesis del contenido —o “argumento”— figura en muchas obras de la primera mitad del XVI, desde *La Celestina*, *La Lozana Andaluza*, el *Relox de príncipes* o el *Diálogo* de las cosas acaecidas en Roma de Alfonso de Valdés, y también en textos que dejaron huella en el *Lazarillo*, desde los relatos del *Decamerón* o del *Novellino*, o en el *Tirante el Blanco*; y siempre aparece después del prólogo y antes del texto. ¿Qué podría decir el argumento para que alguien lo quitara? Veamos cuál es el auténtico significado del texto y así sabremos cuál podría haber sido el contenido de su resumen.

### **LA DECLARACIÓN DE LÁZARO, EL CASO Y VUESTRA MERCED**

¿Qué papel desempeña ese párrafo fundido equivocadamente con el prólogo? Es la creencia; es decir, la presentación de Lázaro a Vuestra Merced, a quien no conoce; le va a informar del caso porque así se lo han pedido y lo va a hacer muy por extenso, desde muy lejos, desde el comienzo de su vida. En el *Amadís* se mencionan muy a menudo esas creencias, pero también se citan en las cartas que le mandan a Carlos V desde Roma, después del saco, los altos cargos de su Corte; le escribe al Emperador el secretario Pérez el 2

**EL TEXTO CARECE DE ALGO ESENCIAL QUE NOS HUBIERA PERMITIDO LEERLO ADECUADAMENTE, ENTENDER SU SENTIDO EL “ARGUMENTO”.**

de septiembre de 1527: “Aquí vino pocos días ha uno del príncipe de Orange, que se dice el capitán Antonio, el cual había ido de parte del Príncipe al duque de Ferrara, de quien trajo cartas y *creencia* para el Marqués y para Alarcón”.

Alfonso de Valdés, secretario de cartas latinas del Emperador, conoce muy bien la práctica epistolar y la jurídica. Además no considera necesario hacer explícito lo que es obvio: que Lázaro no puede escribir él mismo la declaración solicitada porque no sabe escribir; un escribano tomaría nota de lo que él va diciendo. En cambio, tanto Mateo Alemán como Quevedo darán verosimilitud al acto de escritura del pícaro haciendo que aprenda a escribir, que estudie; y este hecho se convierte en rasgo del género para justificar la escritura de la autobiografía.

¿Y quién sería “Vuestra Merced”? Lázaro sólo precisa que el arcipreste de San Salvador es “servidor y amigo de Vuestra Merced”, p. 49; es decir, de nuevo pone de relieve que “el caso”, del que le han pedido información, es el último episodio de su relato, en el que está implicado el arcipreste, que es la única persona de las que menciona Lázaro a la que conoce su interlocutor; con el caso acaba la declaración, y no con la boda del personaje o con su ida a las Indias. Y además Lázaro lo subraya repitiendo el término, como agudamente advirtió Francisco Rico; después del llanto y gritos de su mujer, dice: “hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre *el caso*”.

“El caso” del que pide Vuestra Merced información es el rumor de que el arcipreste de San Salvador, cuyos vinos pregona Lázaro, está amancebado con su criada, a la que ha casado con el pregonero: “En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le

pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya”, p. 49. Este es el caso sobre el que quiere informarse “Vuestra Merced”, y le interesa porque el arcipreste es su confesor.

Siempre los lectores imaginábamos que el interlocutor de Lázaro era también un clérigo, pero la presencia de un pronombre femenino referido a esa persona, indica que era una mujer, una dama de la baja nobleza, ya que el tratamiento que le daba, “vuestra merced”, era el mismo con el que se dirigía al escudero. La condición femenina del interlocutor de Lázaro permite ver cuál era el lazo que unía a ese personaje con el arcipreste de San Salvador: el sacramento de la confesión. Y ese dato era esencial para ver la condición erasmista del autor del *Lazarillo*; y también lo es para poder ver el sentido global de la obra: así tenía pleno sentido que ese misterioso destinatario quisiera saber del “caso”, estuviera interesado en que Lázaro le aclarara si los rumores que corrían sobre el arcipreste y su criada, ahora su mujer, eran ciertos o no.

¿Dónde está ese pronombre femenino fundamental? En ese pasaje último, Lázaro dice a su señor, el arcipreste de San Salvador, cuando éste le aconseja que mire a su provecho y deje de dar crédito a las habladurías sobre

su mujer: “Señor –le dije–, yo determiné de arrimarme a los buenos. Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo de eso, y aun por más de tres veces me han certificado que, antes que conmigo casase, había parido tres veces”, y añade “Hablando con reverencia de Vuestra Merced porque está ella delante”, p. 50. Los editores han leído siempre ese *ella* referido a “Vuestra Merced”, pero el tratamiento lo veían dirigido al arcipreste.

No tiene razón de ser esa aclaración “porque está ella delante” referido al arcipreste porque es obvio que lo está, y Lázaro no cae en pleonasmos tan absurdos. Al arcipreste le ha llamado “Señor” y no se refiere a él con otra fórmula de tratamiento más precisa. “Hablando

SIEMPRE  
LOS LECTORES  
IMAGINÁBAMOS  
QUE EL  
INTERLOCUTOR  
DE LÁZARO  
ERA  
TAMBIÉN  
UN CLÉRIGO

con reverencia de Vuestra Merced porque está ella delante” no forma parte de su parlamento al clérigo; es una disculpa dirigida a la persona para quien está haciendo Lázaro la declaración, “Vuestra Merced”, a la que se ha dirigido desde el comienzo de su relato, a quien supone leyendo sus palabras, que transcribirá un escribano. Y si le pide perdón es porque lo que antes ha dicho de su mujer, “me han certificado que, antes que conmigo casase, había parido tres veces”, puede ofenderle precisamente porque es una mujer (la palabra “parir” sólo puede afectar a una mujer, y no se pide disculpas a quien no se puede ofender). Así ese “ella” cobra sentido; si “Vuestra Merced” fuera un hombre, Lázaro hubiera dicho “él”, como lo hace Sancho Panza cuando se refiere a don Quijote después de tratarle de “Vuestra Merced” (“—Señor, ¿quiere *vuestra merced* darme licencia que departa un poco con *él*?, 1ª, XXI).

En *La Lozana Andaluza*, leemos cómo un escudero le pregunta a la Lozana: “Señora, si no le pesa a vuestra merced, ¿es *ella* el mozo?”; y, en cambio, al aplicarse el tratamiento a un hombre (Lozana habla a Canavario), se utiliza el pronombre *él*: “Para vuestra merced no hay priesa, sino vagar y como *él* mandare”<sup>4</sup>.

Dice Rafael Lapesa: “Cuando los tratamientos con abstractos femeninos como *vuestra* o *su merced*, *vuestra* o *su señoría*, *Vuestra* o *Su Majestad*, etc., designan varón, llevan en masculino el pronombre que los representa en anáforas o catáforas, así como los nombres y participios referentes a ellos tanto en función predicativa como explicativos o en construcción absoluta”<sup>5</sup>. Y antes ha hablado de esa construcción con tratamiento honorífico + pronombre:

Un interlocutor a quien el hablante se ha dirigido valiéndose de sustantivos que lo representan con acatamiento o denuesto puede ser designado luego mediante el pronombre *él*, *ella*. Igual ocurre cuando el sustantivo es un abstracto reverencial: “Más niña es *vuestra merced* que su

ñetecica, dexé estar lo que no es para *ella*” (Delicado, *Lozana*, 222); “Si Vuestra Celsitud tiene en tanto mi doctrina como yo tengo a su real persona, soy cierto que *él* será para mí otro Demetrio y yo seré para *él* otro Hermógenes” (Guevara, *Menosprecio*, 14–15), p. 158.

Al advertir —gracias a ese pronombre *ella*— que Lázaro se dirige a una dama, cobra también sentido el hecho de que Vuestra Merced no viva en Toledo, precisión que se desprende del relato de Lázaro, porque de otra forma él no podría jurar “sobre la hostia consagrada” que la suya “es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo”, p. 51, ya que la dama podría haberse ofendido con razón. Tampoco el arcipreste ejerce su cargo en Toledo porque la ciudad, al ser obispado, no tenía arciprestazgo; en Toledo sólo vende sus vinos, tiene una casa ... y a su manceba. El lector anda a ciegas hasta advertir el sentido de esos mínimos signos lingüísticos, y es así —no hay que olvidarlo— porque falta algo en el texto que nos ha llegado: el argumento. Ningún escritor inteligente deja oculto de esta forma el sentido de su obra para que ningún lector lo vea.

Si la dama se confiesa con el arcipreste de San Salvador, le interesa mucho saber si es un clérigo amancebado, porque un confesor vicioso puede no ser tampoco discreto; y el secreto de confesión podría acabar en este caso nada menos que... en boca del pregonero. Ese oficio “vil” adquiere así sentido en el relato porque hay otros más viles, como el de verdugo, que podrían haberse destinado para ese “oficio real” de Lázaro. *La vida de Lazarillo de Tormes* se nos muestra de esta forma como una construcción perfecta: queda justificado el porqué de la solicitud de información que hace “Vuestra Merced” sobre el “caso”, y también la razón del oficio de pregonero de Lázaro. No hay más aguda sátira erasmista que plantear la posibilidad de que un pregonero llegue a enterarse de una confesión.

ASÍ ESE  
“ELLA” COBRA  
SENTIDO; SI  
“VUESTRA  
MERCED”  
FUERA UN  
HOMBRE,  
LÁZARO  
HUBIERA  
DICHO “ÉL”

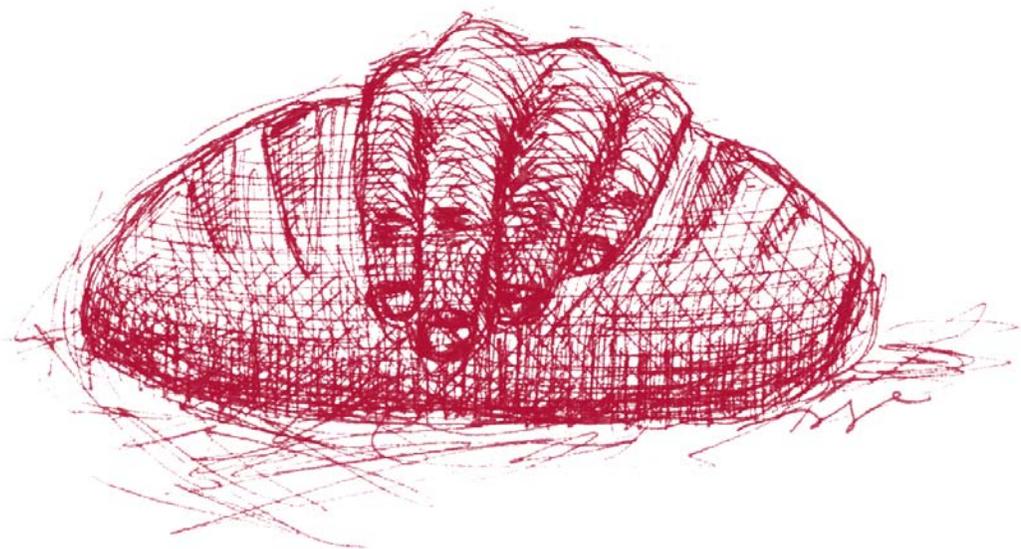
Alfonso de Valdés, en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, pone en boca del sabio rey Polidoro esta recomendación a su hijo sobre los confesores: “Principalmente debes escoger un confesor limpio, puro, incorrupto e de muy buena vida y fama, y no ambicioso”<sup>6</sup>. Erasmo había comentado largamente los peligros de la confesión a una persona indigna, y también Juan de Valdés, en el *Diálogo de doctrina cristiana*, había hablado de los riesgos del sacramento.

El arcipreste de San Salvador es un clérigo amancebado y, puesto que tiene vinos (que pregona Lázaro), debe de ser buen bebedor. Erasmo de nuevo nos guía con la glosa de una sentencia: “En el vino está la verdad”<sup>7</sup>. ¿Hace falta esbozar la situación que podría poner en peligro el secreto de la confesión? ¿Es necesario decir el camino que podría seguir la confesión de la dama para acabar en boca del pregonero?

#### LA HISTORIA COMO REFERENTE DEL TIEMPO DE ESCRITURA

Dos son las fechas que limitan la vida narrada de Lázaro de Tormes: la primera es la batalla de Gelves (1510), donde muere su padre; él tendría por entonces unos diez años (precisa que tiene ocho cuando apresan a Tomé por las sisas a los costales). Su relato se cierra con otra referencia histórica: “Esto fue el

mesmo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído”, p. 51. El Emperador *entra* en Toledo el jueves 27 de abril de 1525. Toledo era la ciudad que se destacó por la resistencia comuna; nunca el Emperador había ido –entrado– en la ciudad antes. En ese momento se le puede llamar realmente “victorioso” porque tiene al rey de Francia, Francisco I, preso en Madrid, después del triunfo de su ejército en Pavía –cuya relación escribió Alfonso de Valdés–, tiene pacificado su reino y va a anunciar en esas cortes mencionadas sus esponsales con la princesa Isabel de Portugal, nieta, como él, de los Reyes Católicos. Las cortes de 1538, con las que se ha intentado identificar la referencia, no las convocó el Emperador, sino sus Majestades el Emperador y la Emperatriz; ni para celebrarlas Carlos V “entró” en Toledo. Tampoco era tiempo para “grandes regocijos” porque la Emperatriz estaba ya enferma y la situación política había cambiado: se acababa de firmar con Francia la poco honrosa tregua de Niza. Siempre se asocia además el final de estas Cortes con la muerte de la emperatriz Isabel al mes siguiente; no podía de ninguna forma hablarse de fiestas en relación con esas segundas Cortes en Toledo.



La memoria histórica se borra en seguida y más en tiempos en que no existen medios para recordar esos hechos vividos. Si el *Lazarillo* se cierra con esa referencia a una celebración cortesana de 1525, no es imaginable que se pudiera escribir a comienzos de los cincuenta, en una fecha cercana a la de las cuatro impresiones conservadas, porque nadie podía recordar entonces un hecho histórico sucedido veinte años antes, que no es además una famosa batalla. Sólo pudo escribirse unos pocos años después, hacia 1530, como demostraré; distancia temporal que explica esa lejanía con que se presenta la entrada en Toledo del Emperador: “Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró...”.

Hay en el texto además una referencia al duque de Escalona (Diego López Pacheco, que muere en 1529), “estábamos en Escalona, villa del duque de ella”, y a dos espaderos: Antonio, el del rey Fernando el Católico, y Cuéllar, documentado en Toledo en 1529. Incluso la mención que hace Lázaro al año “estéril de pan” puede ilustrarse con una carta de Carlos V a Francisco Quiñones, cardenal de Santa Cruz, escrita por Alfonso de Valdés en Toledo, en febrero de 1529: “El trabajo que esa tierra pasa por falta de pan sentimos lo que se debe sentir”<sup>8</sup>.

En las cartas que mandaron al Emperador desde Roma tras el saqueo de la ciudad en mayo de 1527, hay datos económicos que coinciden con referencias del *Lazarillo*. El papel de los cambios (dice Lázaro al contar cómo sisa al ciego y le trueca las blancas por medias blancas: “por presto que él echaba la mano, ya iba de mi cambio aniquilada en la mitad del justo precio”, p. 9) es esencial después del saco de Roma. Todos recurren a ellos porque los soldados los han robado, los secuestran y les piden rescate; los cambios les dan dinero con que pagar las tallas o rescates impuestos; en una carta, Gonzalo Pérez<sup>9</sup>, el secretario del Emperador, cuenta precisamente cómo el Papa dio de ganancia al cambio la mitad del dinero prestado (“el Papa da a estos mercaderes cuarenta y cinco mill ducados de ganancia por esta suma de noventa mill ducados”)<sup>10</sup>.

Alfonso de Valdés había utilizado esta correspondencia como fuente directa para la descripción del saco que hace en su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*; y además gusta de reproducir datos reales: si los cardenales que hace el Papa para poder pagar a los soldados alemanes compran tal dignidad por veinticinco mil ducados, como el secretario del Emperador, Pérez, precisa, el buen cardenal del *Diálogo de Mercurio y Carón* afirma haber comprado la suya precisamente por esta cantidad<sup>11</sup>.

Todas las referencias históricas del texto señalan a esos años, de 1525 a 1529. El *Lazarillo*, en efecto, debió de escribirse inmediatamente después de 1529. En la adaptación castellana del *Baldus*, impresa en 1542, ya hay concordancias manifiestas con el texto del *Lazarillo*, hecho que prueba que su autor, erasmista también, ya leyó la obra<sup>12</sup>.

### LOS AMOS DE LÁZARO

Siempre se ha visto a Lázaro como el primer pícaro literario, a pesar de que su conducta tenga más rasgos ajenos a tal condición que propios, y aunque la palabra “pícaro” nunca aparezca en el texto. Es cierto que Lázaro será el modelo de los pícaros literarios, porque el *Lazarillo* inspirará a Mateo Alemán la figura de Guzmán de Alfarache, el protopícaro. Pero ni Lázaro es un pícaro, sino un mozo de muchos amos, ni el *Lazarillo* es una novela picaresca, sino una sátira erasmista. El propósito de su autor es ideológico; es enfocar a una serie de personajes pertenecientes a la iglesia o a la corte y denunciar, por medio de la comicidad, sus abusos, su mezquindad, su hipocresía, su crueldad. Lázaro es la víctima y el testigo de ese comportamiento satirizado. Sufre el hambre, los abusos y los golpes que sus amos le dan, ve la pobreza extrema del presuntuoso escudero y el falso milagro del buldero estafador y acepta ser la tapadera honrosa de un clérigo amancebado. Nada se dice de lo que hace entre amo y amo; sólo interesa lo que le sucede a su servicio porque son ellos el objeto de la aguda sátira.

## SÓLO LOS SÁBADOS PUEDE LÁZARO TRABAJAR PARA SÍ MISMO PORQUE EL CAPELLÁN DESCANSA, HECHO QUE LO SEÑALA COMO UN CRIPTOJUDÍO.

Si en lugar de centrar nuestra mirada en Lázaro, seguimos la suya, veremos lo que tenemos que ver: primero, al ciego rezador, intermediario entre la gente crédula y Dios, que deja de rezar cuando se ha ido la persona que le ha pagado la oración, en la que no cree; que come de la caridad, pero que le niega la comida a su mozo, al que además maltrata. Después se inicia el desfile de los miembros de la iglesia: el mezquino clérigo, que no quita el ojo de las blancas que los fieles le dan, que come bien, pero mata de hambre a su criado; ese arcaz lleno de bodigos y cerrado a cal y canto es el símbolo de ese hipócrita, avaricioso y cruel clérigo, que desconoce qué es la caridad aunque vive de la del prójimo. Vendrá más adelante el fraile de la Merced, cuyo breve episodio está presidido por los “zapatos rotos”<sup>13</sup>; quien los rompe es él, y el símbolo sexual viene aclarado por muchos textos literarios; esa es la razón de que Lázaro no pueda durar “con su trote” más de ocho días. Y en seguida el buldero estafador y creador de la farsa del milagro en complicidad con el alguacil (y el negocio de las bulas como fondo); y el capellán explotador que le da un asno y cuatro cántaros a Lázaro para que le trabaje como aguador (le exige diariamente una ganancia de treinta maravedís, es un Judas que vende todos los días al pobre); sólo los sábados puede Lázaro trabajar para sí mismo porque el capellán descansa, hecho que lo señala como un criptojudío. Y, por último, el arcipreste de San Salvador, que lo casa con su manceba para cubrir las apariencias.

Un amo, el escudero, es el representante de los cortesanos; vive una religiosidad externa: va todos los días a misa, lleva un rosario muy visible y sale el último de la iglesia. Va razonablemente vestido, aparenta buen semblante, pero nada hay en su casa, nada tiene y nada come; llegará a devorar la humilde uña

de vaca que las triperas dan como limosna a Lázaro y el pan no muy limpio que su mozo ha mendigado y que guarda en su seno. Le cuenta al muchacho cómo halagaría a su señor si lo tuviera y le habla de la importancia que da al saludo y al tratamiento, y de su hacienda inexistente. Él, que dice ser de “Castilla la Vieja”, con las connotaciones que tiene tal origen, ha nacido en la Costanilla de Valladolid, calle de conversos.

Quedan dos amos que no pertenecen a ninguno de los dos estamentos citados, son el maestro de pintar panderos y el alguacil; pero nada dice de ellos Lázaro. Su autor los puso en el desfile de amos sólo para darle verosimilitud, para que figurara en él alguien que no estuviera relacionado con los dos estados que quería satirizar.

Todos los amos comparten un rasgo: no tienen nombre propio; son sólo “el ciego”, “el clérigo”, “el escudero”, etc. Y no se llaman porque la sátira no se dirige a personajes, sino a tipos; así se lo recuerda el nuncio papal Castiglione a Alfonso de Valdés, en una carta a propósito de su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* y de su crítica a la actuación del Papa; le dice cómo se censuró a los cómicos antiguos porque nombraban a las personas; y añade que de aquella comedia se deriva “la nostra satira, la quale riprende i vizi ma non nomina le persone”<sup>14</sup>. Ese el tipo de sátira que hace el autor del *Lazarillo*, la de reprender los vicios sin nombrar a los personajes que los encarnan.

Precisamente Alfonso de Valdés, el secretario de cartas latinas del Emperador, introdujo en su *Diálogo de Mercurio y Carón* un desfile de ánimas; como dice en el prólogo, para dar amenidad a la conversación política del dios con el barquero, “vienen a pasar ciertas ánimas, que con algunas gracias y buena doctrina interrumpen la historia”.

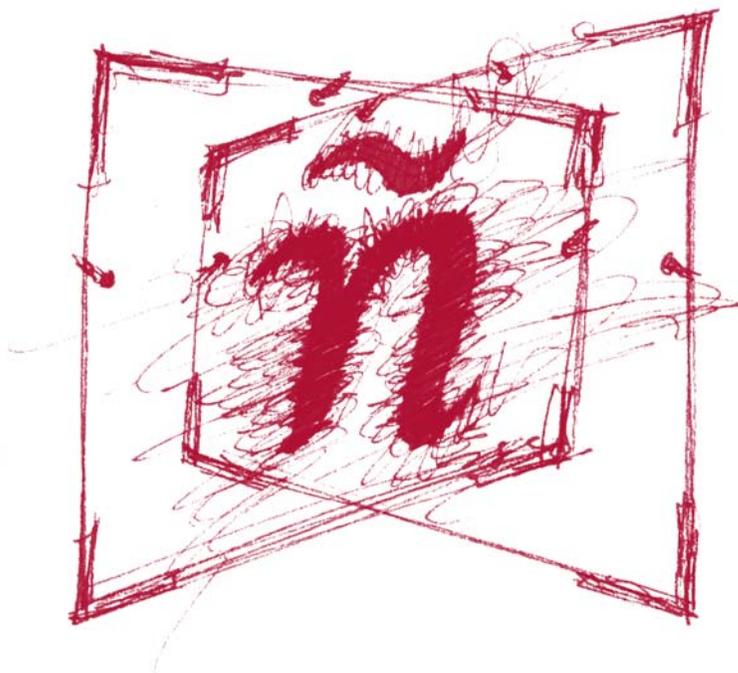
Esas ánimas pertenecen a los dos estamentos citados: el eclesiástico y el cortesano; incluso alguna de las afirmaciones de uno de éstos se encuentra en boca del escudero. Le dice a Lázaro respecto a su ansiado oficio de privado: “yo sabría mentirle tan bien como otro y agradarle a las mil maravillas. Reírle hía mucho sus donaires y costumbres, aunque no fuesen las mejores del mundo; nunca decirle cosa con que le pesase, aunque mucho le cumpliese”, p. 40. Y el ánimo de uno de los principales del consejo de un rey afirma: “Procuraba de andar siempre a su voluntad y nunca decirle cosa que le pesase. Si él decía algo en Consejo, aunque fuese muy malo, decía yo que era lo mejor del mundo”; y el rey de los gálatos sanciona ese comportamiento: “Porque los buenos nunca me hacían sino ladrar a las orejas, diciendo que trataba mal mis súbditos y que no hacía lo que debía, y por esto los tenía aborrecidos; los otros nunca me decían cosa que me pesase, mas todo lo que hacía, aunque fuese lo peor del mundo, lo aprobaban ellos por muy bueno”<sup>15</sup>. Y tampoco las ánimas lo son de personajes con nombre; desfilan por las páginas del *Diálogo* las ánimas de un predicador, un obispo, un cardenal, un sacerdote, un teólogo, dos miembros del Consejo de reyes y un secretario del rey francés, un duque, el rey de los galatos...

### ALFONSO DE VALDÉS, AUTOR DE LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES

Quedaba acotado el tiempo de escritura del *Lazarillo* por la mención al hecho histórico que lo cierra, 1525, y por la presencia de referencias que indican la lectura de la obra por el autor del *Baldo*, impreso en 1542. La ideología clarísima que se desprende de la obra es la de un erasmista, desde las sombras que se proyectan sobre el sacramento de la confesión que dispensa un clérigo amancebado, a ese desfile de miembros de la iglesia, mezquinos y crueles, explotadores, viciosos, farsantes. Y construida de forma semejante está la sarta de ánimas que desfilan delante de Mercurio y Carón en el *Diálogo* de ese espléndido prosista, el mejor valedor de Erasmo en España, que es el secretario de cartas latinas de Carlos V, el conquense de origen converso, Alfonso de Valdés<sup>16</sup>.

Hay llamativas concordancias léxicas y estilísticas entre sus dos *Diálogos* y el *Lazarillo*, desde un muy raro “contraminar” al uso de adjetivos subjetivizadores, tan característico del *Lazarillo* (“angélico calderero”, “hambriento colchón”); desde la presencia en ambas obras de “alumbrar” y “cegar” el entendimiento a una curiosa elección verbal entre dos posibilidades: Alfonso de Valdés siempre usa *acaecer* frente a acontecer. Sólo una vez usa este verbo, en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, y con un matiz distinto a la sucesión o acontecer de hechos. En el *Lazarillo* nunca aparece tampoco el verbo *acontecer*; y era práctica común usar indistintamente *acaecer* o *acontecer*; en las tres obras son otros los verbos que se usan en vez de *acaecer*: sobre todo *pasar* y a veces *suceder* (compartiendo además el significado de *seguirse*, de ir un hecho tras otro). Pero es evidente que el léxico no puede ser el único argumento para atribuir una obra a un autor porque no es elección individual, sino uso colectivo de una época<sup>17</sup>. Son otros los puentes que enlazan las tres obras de Alfonso de Valdés: sus lecturas.

Su hermano Juan en el *Diálogo de la lengua* hizo un esbozo de crítica literaria al hablar de los libros recomendados para la lectura teniendo como mira el uso correcto de la lengua; como él dice, “tal es nuestro estilo cuales son los libros en que leemos”. Ese fue el primer inventario de textos al que acudí en busca de las lecturas de Alfonso de Valdés que dejaran rastros en sus creaciones. Así pude descubrir huellas manifiestas en los dos *Diálogos* de Alfonso de Valdés y en *La vida de Lazarillo de Tormes* de una serie de obras: *La Celestina*, *La comedia Tébaida*, *La Lozana Andaluza*, las comedias de Plauto y las de Torres Naharro, el *Cancionero de burlas*, el *Relox de príncipes* de fray Antonio de Guevara, la *Obra de agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera, el *Decamerón* de Boccaccio, el *Novellino* de Masuccio<sup>18</sup>, etc. Ellas acotan aún más la fecha de escritura del *Lazarillo*: tuvo que ser después de 1529, fecha de publicación en Venecia de *La Lozana Andaluza* de Francisco Delicado, y en Valladolid, del *Relox de príncipes* de Guevara<sup>19</sup>.



Por ejemplo, las últimas palabras del relato de Lázaro, “pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna”, y cima también de ironía, remiten a unas palabras semejantes que Celestina le dice a Lucrecia, la criada de Melibea: “Bien parece que no me conociste *en mi prosperidad*, hoy ha veinte años. ¡Ay, quién me vido y quién me vee agora!”; ese tiempo de prosperidad para Celestina significaba tener sentadas a la mesa a “nueve mozas de tus días, que la mayor no pasaba de deciocho años y ninguna había menor de catorce”, recuerda cómo nada dura, “no puedo decir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía”, y cómo “todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. *Mi honra llegó a la cumbre*, según quien yo era”<sup>20</sup>.

Las lecturas de Alfonso de Valdés que han dejado huella en sus tres obras crean lazos que las unen y, por tanto, son pruebas innegables de que escribió el *Lazarillo*, pero además aclaran pasajes de su genial relato.

#### LECTURAS QUE ILUMINAN PASAJES DEL LAZARILLO

Precisamente una novela, la IV del *Novellino* de Masuccio, es la fuente del tratado quinto del *Lazarillo*, el del buldero, como indicó ya

a fines del siglo XIX el gran hispanista Morel-Fatio<sup>21</sup>; y otra, la IX, es la que le dio la idea a Alfonso de Valdés de la estructura de su espléndida obra. Masuccio cuenta en ella la historia de un guapo arcipreste y de su amante la bella Lisetta, que se finge posesa para alejar a su celoso y simple marido, el Veneciano. El espíritu de su padre, que es quien se ha adueñado de su cuerpo, amenaza al yerno con pasarse al suyo si no peregrina durante cuarenta días a cuarenta iglesias para que en cada una de ellas se diga una misa por su alma; mientras, tiene que dejar al arcipreste al cuidado de su mujer. La estrategia de los dos amantes les permite gozar sin sobresaltos de esa cuarentena; en ella el apuesto arcipreste contará a la bella Lisetta los secretos que la gente del pueblo le va confesando, y ella se liberará del peso de tanto saber aventándolos.

A partir de esta novela, Alfonso de Valdés imaginaría la declaración de Lázaro, el marido de la manceba del arcipreste de San Salvador, ante la petición de información que una dama había hecho sobre la conducta de su confesor. Nadie mejor que Lázaro de Tormes podría informar sobre “el caso”, es decir, sobre lo que la gente murmuraba del arcipreste. Alfonso de

## LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES ES UNA AGUDÍSIMA SÁTIRA ERASMISTA. ALFONSO DE VALDÉS CREÓ UN MOZO DE MUCHOS AMOS, SUCESOR DE PÁRMENO

Valdés va mucho más allá que Masuccio en su sátira, porque el marido ¡era el pregonero de Toledo! Este es el “argumento” del *Lazarillo*, que figuraría en ese folio que estaba después del prólogo y que no nos ha llegado. Con su desaparición, quedó emboscada la construcción de la obra; y ésta se ha venido leyendo como la vida de un pobre muchacho que va de amo en amo. Son éstos –los eclesiásticos, el ciego rezador, el escudero muerto de hambre– el objeto de la finísima ironía sátira erasmista; Lázaro es la víctima, el testigo, de su falta de caridad, de sus vicios. Ese cambio de enfoque pone de manifiesto la ideología erasmista de su autor, esa voluntad de reformar una iglesia corrupta, y al mismo tiempo, el interés por un estamento social, el cortesano, al que él pertenecía.

Otras lecturas alumbran pasajes, palabras del *Lazarillo*: el libro sapiencial *Bocados de oro* nos permite ver que la *jerigonza*<sup>23</sup> que le muestra el ciego no es una jerga, como anotan todas las ediciones, porque ni la usan ni de nada le serviría a Lázaro, que ni es ciego ni los frecuentará más. Es un jacinto, una piedra preciosa; y Alfonso de Valdés la usa en sentido figurado: los avisos, los consejos que le da el ciego son la *jerigonza*, la piedra preciosa que le muestra y que le enseña a ir por el mundo, le adiestra “en la carrera del vivir”<sup>23</sup>. Y el *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna (1527) nos permite ver el juego verbal del *paraíso panal* que es para Lázaro el arcaz lleno de bodigos del clérigo. Escribe Osuna: “Dícese en la Escritura la gloria del cielo panal”<sup>24</sup>, de tal forma que el paraíso doméstico de Lázaro no sólo es “panal” por los panes que tiene, sino porque la gloria es panal, colmena.

Al hablar de la gracia, dice Osuna “llámase rocío celestial que, si entra en el ánima, que como concha se debe abrir para le dar entrada estando en la orilla del mar de este

mundo, engendrará dentro en ellas piedras preciosas de muchas virtudes, como lo hace el rocío” (así brilla la *jerigonza* que le muestra el ciego en el alma de Lázaro). Pero la *concha* que aparece en el *Lazarillo* no es metáfora del alma sino el recipiente con que Lázaro recoge las blancas (nombre de la moneda que a la vez conviene a las perlas) que los fieles dan en misa al mezquino de su amo el clérigo; es evidente que Alfonso de Valdés ha hecho una metonimia, una traslación, y ha aplicado el término propio del vaso del agua bendita (siempre presente en escenas de bautismo) al cestito de las limosnas. El cesto de las monedas es recipiente de agua bendita –las blancas son perlas en esa concha– para el mezquino clérigo, que no aparta de él la vista. La lectura del *Tercer abecedario espiritual*, que también hizo Alfonso de Valdés, permite entender mejor el filo cortante de su ironía.

### FINAL

*La vida de Lazarillo de Tormes* es una agudísima sátira erasmista. Alfonso de Valdés creó un mozo de muchos amos, sucesor de Pármeno, el criado de Calisto, o de Rampín, el de Lozana, para que informara a una dama interesada en saber si su confesor era el clérigo amancebado que decían los rumores. Pero, al igual que en su *Diálogo de Mercurio y Carón*, en donde Mercurio para contarle a Carón los desafíos al Emperador de los reyes de Francia e Inglaterra, comienza “de muy lejos”; en el *Lazarillo*, Lázaro no cuenta sólo el caso por el que la dama pide información, sino que narra toda su vida hasta llegar a él. La finísima sátira erasmista tiene la misma forma de sarta que el desfile de las ánimas en el citado *Diálogo*; y como en él, están enlazados personajes sin nombre que pertenecen a dos estamentos: el eclesiástico y el cortesano. Lázaro es la víctima que da fe de su mezquindad, avaricia, crueldad; el observador de su hipocresía, de su huera arrogancia

## ALGUIEN QUITÓ UN FOLIO A LA OBRA, EN DONDE SE EXPONÍA EL ARGUMENTO; SIN ÉL LA OBRA FUE LEÍDA SIEMPRE DE OTRA FORMA.

que oculta una miseria absoluta o de sus estafas que desembocan en oraciones en las que no creen, en falsos milagros y en bulas que les llenan el estómago, e incluso es la apariencia “honrosa” que disimula su amanecimiento.

La clave de lectura es cómica; los golpes que recibe Lázaro responden al esquema de las burlas de las comedias, que era el género que permitía la sátira. Alguien quitó un folio a la obra, en donde se exponía el argumento; sin él la obra fue leída siempre de otra forma. Su divulgación fue muy difícil; han desaparecido todos los ejemplares de las que debieron ser las dos primeras ediciones (probablemente una impresa en Italia y otra en España), y sólo se conserva un ejemplar de las impresas en 1554 en España, en Burgos, Medina y Alcalá; mejor suerte corrió la de Amberes de 1554, de la que se han conservado siete ejemplares. En 1559 se incluyó en el índice de libros prohibidos del inquisidor Valdés, y en 1573 Juan López de Velasco lo editó expurgado junto a la *Propalladia* de Torres Naharro, una de las obras que más había influido en el relato de Alfonso de Valdés.

En 1599 se imprimía la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, y el pícaro Guzmán iba a unirse ya para siempre a la figura del mozo de muchos amos que era Lázaro: había nacido la novela picaresca. La genial sátira erasmista se había convertido en el relato de la vida de un pícaro. La mutilación de un texto lo salvó probablemente de su desaparición, pero llevó a una lectura equivocada que daría nacimiento nada menos que

a un género literario. El *Lazarillo* une el realismo de *La Celestina* al del *Guzmán de Alfarache*; creación las tres de escritores de origen converso.

Alfonso de Valdés supo contar ese trozo de vida real que se había asomado a la literatura desde la comedia; dio voz a un personaje para que fuera mirada y testimonio, y lo hizo con tanto decoro que su lengua, prodigio de expresividad, de exactitud, de aparente desaliño, como le correspondía, trazó de él un retrato tan convincentemente real que lo alzó a la condición de ente de ficción universal y a iniciador de un género. La sátira erasmista quedó emboscada en la realidad inventada para exponerla; pero ahí sigue y dibuja nítidamente el perfil de ese escritor extraordinario, de Alfonso de Valdés.

**Rosa Navarro Durán** (*Figueras, 1947*) es Catedrática de Literatura Española de la Universidad de Barcelona y especialista en el Siglo de Oro y en poesía contemporánea. Entre sus libros destacan “¿Por qué hay que leer los clásicos?” (1996); “Cómo leer un poema” (1998); “Alfonso de Valdés, autor del *Lazarillo de Tormes*” (2003); “El *Quijote* contado a los niños” (2005). Entre sus ediciones de textos figuran la del anónimo “*Libro de suertes*”; los dos diálogos de Alfonso de Valdés; las obras de Luis de Carrillo y Sotomayor y la poesía de Francisco de Aldana. Rosa Navarro ha formado parte del jurado del premio Príncipe de Asturias de las Letras en sus últimas convocatorias.

## Notas

1. Véase mi ensayo *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*, Madrid, Greedos, 2004, 2ª edición con un apéndice.
2. Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes*, en *Novela picaresca, I*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, p. 3. Cito por esta edición.
3. Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
4. Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, ed. de Claude Allagré, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 313 y 308.
5. Rafael Lapesa, "Personas gramaticales y tratamientos en español", *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX (1973), p. 163.
6. Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra, 1999, p. 230.
7. *In vino veritas*; lo comenta Erasmo en sus *Adagia*, I, VII, 17. Y lo pone en boca de Sofronio en el Coloquio de religiosos. El apotegma lo cita Alcibiades en el *Banquete* de Platón.
8. Alfonso de Valdés, *Obra completa*, ed. de A. Alcalá, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, p. 141. No sólo documenta el texto el dado, sino que el escritor noveliza un hecho que él mismo comenta porque lo vive y le afecta.
9. Lázaro se llama González Pérez (es hijo de Tomás González y de Antona Pérez).
10. Antonio Rodríguez Villa, *Memorias para la historia del asalto y saqueo de Roma en 1527 por el ejército imperial*, Madrid, 1875, p. 246.
11. "...tomé por mejor partido comprarla [la dignidad], y de verdad me costó más de veinte y cinco mil ducados", *Mercurio y Carón*, p. 262.
12. Véanse las pp. 47-53 de mi ensayo *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*.
13. No se mencionan los zapatos ni antes ni después; no son una precisión sobre el atuendo de Lázaro, sino que funcionan como símbolo: en ellos se centra la alusión velada a la pederastia del fraile. Otro fraile de la Merced, Tirso de Molina, nos ofrece un texto muy explícito con unos "zapatos rotos"; en *La dama del olivar*, le dice el criado Gallardo a Laurencia (a quien su señor acaba de abandonar después de mantener relaciones con ella): "Estaos, Laurencia, quedita; / los zapatos que se quita / mi señor son siempre míos; / y así por mía os acoto, / pues después que os ha calzado, / venís a ser del criado / porque sois zapato roto", *Obras*, ed. de P. Palomo, Madrid, Atlas, 1970, p. 320.
14. Alfonso de Valdés, *Obra completa*, p. 557.
15. Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, pp. 107 y 153.
16. En 1491 quemaron a su tío Fernando de la Barrera, hermano de su madre, cura de la iglesia de San Salvador de Cuenca; lo acusaron, sin pruebas, de ser judío relapso. No olvidemos que el arcipreste del *Lazarillo* lo es precisamente de San Salvador. Podría ser una curiosa coincidencia; y podría considerarse que también lo es el hecho de que las tres primeras letras y las tres últimas del título de la obra formen el nombre de Valdés: LA Vida...ADVERSIDADES;... aunque no dejan de ser muchas curiosas coincidencias.
17. Recomiendo al lector la consulta de la página web que se ha creado para divulgar mi investigación. En ella está una larguísima lista de concordancias, de uso común de palabras y expresiones en los dos *Diálogos* de Alfonso de Valdés y en *La vida de Lazarillo de Tormes*: <http://www.elazarillo.net>
18. Véase Rosa Navarro Durán, "*Lazarillo de Tormes*" y *las lecturas de Alfonso de Valdés*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2003.
19. Alfonso de Valdés se embarca hacia Italia, con la corte del Emperador, en Barcelona el 22 de julio de 1529.
20. Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina*, ed. de F. Rico et al., Barcelona, Crítica, 2000, p. 214, acto IX.
21. *Vie de Lazarille de Tormès*, traduction nouvelle et préface de A. Morel-Fatio, Paris, 1886, p. XIII.
22. El significado de la palabra en textos de los siglos XVI y XVII no es el de "jerga", sino el de galimatías, de lenguaje ininteligible (con este sentido lo usa, por ejemplo, Cervantes).
23. Véase con más detalle en mi artículo "De jergonzas, ratones y otros asuntos del *Lazarillo de Tormes*", en *Garoza*, 5 (2005), pp. 139-161.
24. Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*, ed. de Melquíades Andrés, Madrid, BAC, 1972, p. 227.

# Pedro Ruiz de Moros o Piotr Roizjusz (ca. 1515-1571)

*Petrus Roysius Maureus, Alcagnicensis Hispanicus*

PABLO CUEVAS SUBÍAS

Pedro Ruiz de Moros debe ponerse al lado de otros cuatro humanistas destacados: Juan Sobrarias (entorno a 1475-1528), Juan Lorenzo *Palmireno* (1524-1579), Bernardino Gómez de Miedes (antes de 1525-1589) y Domingo Andrés (antes de 1525-después de 1598). Todos ellos tienen en común haber nacido en la villa de Alcañiz, que no alcanzaba los tres mil quinientos habitantes (*Fogaje* de 1495). Era cabecera de una comarca próspera, situada en la frontera que limitaba el antiguo reino de Aragón con Cataluña y Valencia. Era lugar de paso de los productos que llegaban de éstos y de otros territorios de la Corona aragonesa, en torno al Mediterráneo. Desde el siglo XV desembarcaron también en el litoral vecino influencias humanísticas. Éstas se acrecentaron seguidamente por la política europea de Fernando *El Católico*, una vez que se unieron el reino de Castilla y la Corona de Aragón en la común España (1474). Mas en los territorios aragoneses de España, había una continuidad cultural, pues el rey aragonés Alfonso V *el Magnánimo* (1396-1458), habiendo establecido su corte en Nápoles, se erigió en el Mecenas del humanismo italiano. Podría añadirse quizá, intentando entender el florecimiento cultural de Alcañiz, la importancia intelectual del grupo judeoconverso de esta ciudad, cuyos ascendientes habían destacado en la famosa «Disputa [judeocristina] de Tortosa» (1413-14). Se han atribuido orígenes conversos a *Palmireno* y a Ruiz de Moros, pero sólo parece comprobado en el primer caso.

Precisamente en Alcañiz acababa de celebrarse otro memorable debate, la «Concordia» aragonesa (1412), reunión en la que se habí-

an puesto de acuerdo los territorios de la Corona de Aragón, para resolver la sucesión de Martín I *El Humano*. En la segunda mitad del siglo XV, se dio en la villa un desarrollo de las letras humanas que merecería una investigación. Que en 1524 un médico papal de origen aragonés, Andrés Vives, hubiese fundado un colegio para estudiantes de Alcañiz en Bolonia, evidencia un llamativo aprecio por el estudio en las elites de esta culta localidad aragonesa. El latín había sido obligatoriamente lengua común entre territorios con lenguas distintas, y lo siguió siendo después de 1474, puesto que los antiguos territorios aragoneses continuaban unidos, si bien conformando ahora España. La misma «Concordia» o la «Disputa» hubieran resultado más complicadas de no poseer unos y otros la lengua común neolatina. Lo comprendieron muy bien los patricios de esta localidad la cual dio lugar en pocos años a cinco humanistas con proyección europea. Que el Emperador Carlos V de paso por Aragón, quisiera asistir a los funerales de Juan Sobrarias que se celebraban en Alcañiz, sería prueba, nos parece, de un singular prestigio cultural.

Pedro Ruiz de Moros recibió la primera instrucción en Alcañiz con el maestro Domingo Olite, amigo de Lucio Marineo, uno de los célebres humanistas que hizo venir el rey *Católico* a España. La familia de Ruiz de Moros, de las de más recio abolengo de la villa, había defendido el bando perdedor en la guerra de sucesión aragonesa, que se desencadenó tras la muerte de Martín I *el Humano* (1410). Lo reflejamos porque se ha supuesto que esta circunstancia, o bien una posible ascendencia judía, pudieran ser la

causa de las dificultades que tuvo para conseguir colocación a su gusto en España o Italia. El alcañizano se encontraba en Lérida en 1528, que es el lugar donde probablemente se ordenó diácono, y en cuya universidad había de cursar derecho civil y canónico. En Lérida trabó amistad con Antonio Agustín, que luego siempre intentó favorecerle, primero como miembro de la Rota romana, después en su calidad de obispo de Lérida. Tras su llegada a Roma en torno a 1535, completa estudios en la universidad de Bolonia (aunque también asiste a la de Padua), mientras permanece en el colegio fundado por Vives para los alcañizanos. En 1540 dos de sus cuatro colegiales eran Ruiz de Moros y un hermano suyo. En Bolonia asistió a las clases de Andrea Alciato y de Paolo Parisio, de los que aprendería el derecho humanístico, innovador respecto al derecho tradicional.

No consiguiendo empleo de su satisfacción, marchó a Polonia en 1541. El arzobispo de Cracovia y canciller de la universidad, Piotr Gamrat, le ofrecía una cátedra de Derecho romano de reciente creación (en la que se mantuvo hasta 1550). Ruiz de Moros se había hecho amigo en Bolonia de Marcin Kromer (y de otros distinguidos polacos, estudiantes en Italia), antes de ser nombrado éste secretario del prelado cracoviano. Tampoco puede pasarse por alto que la reina de este extremo europeo, Bona Sforza, era nieta de Alfonso V *El Magnánimo*. La aclimatación en Polonia no estuvo exenta de roces, por el carácter impetuoso del jurisconsulto español y su afición a la poesía, a veces punzante. Ya le había ocurrido en Italia, en disputas demasiado acaloradas con sus colegas. Pero sobre todo debió de chocar el empuje y métodos de enseñanza de este extranjero con sus compañeros de universidad cracoviana. Pudo ser por ello, o tal vez fruto de la nostalgia, o que de vez en cuando añoraba tierras mediterráneas, que hizo gestiones entonces para volver a España o Italia, y más tarde en sucesivas ocasiones, pero por más que consiguió importantes recomendaciones, nunca dejó Polonia. Ruiz de Moros justificaba el que no hubiese vuelto a su patria desde Italia, a causa de la guerra entre España y Francia.

Su destino estaba trazado en Polonia. Con la subida al trono de Segismundo II (1549), al cual había apoyado en una disputa con su madre Bona (siendo Príncipe se había casado secretamente con una lituana), fue nombrado jurisconsulto real. En 1551 el rey traslada la corte a Vilna, adonde le acompaña Ruiz de Moros como miembro del Tribunal Supremo de Lituania, rodeado de protectores y amigos. Se suceden los reconocimientos: canónigo de Medininkai (1556), jefe de la comisión preparatoria del *II Estatuto* de Lituania, juez de Vilna (al menos desde 1561), canónigo de Vilna y arcipreste de la iglesia de San Juan (1566), es el asesor jurídico del rey en la rebelión de Gdańsk (1568-70), participa en el Congreso de Lublin, donde se institucionaliza la unión de Polonia y Lituania (1569). Como arcipreste de San Juan, restaura la academia de latín y derecho anexa: Ruiz de Moros, en detrimento del método medieval, habría desarrollado una pedagogía más humanística; y habría favorecido que por primera vez se impartiera el derecho de Lituania en una institución educativa.

La posición de Ruiz de Moros en Polonia tendría que ver, argumenta Gallego (pp. 18, 21 y 26), con el temor a la herejía protestante. Según esto, el rey Segismundo I y su canciller Gamrat, que incitaban a los jóvenes polacos a estudiar en Italia, pretendían al mismo tiempo encontrar a un hombre que enseñara derecho en Cracovia con arreglo a estos fines. Más tarde en Vilna se esperaba de él que frenara al magnate local Radvila *El Negro*, que se había convertido al calvinismo (1555) y quien por cierto era su superior en Vilna. Esta interpretación tiene la ventaja de que explica mejor que otras hipótesis la dificultad de Ruiz de Moros, con su prestigio jurídico, para salir de este enclave católico si realmente lo deseaba. Deja asimismo en segundo plano los problemas que pudieran haberle ocasionado sus epigramas en Roma, Cracovia o Vilna. En ese sentido su disputa final con los jesuitas por la enseñanza en la parroquia de San Juan (1569-71) sería la cáscara de la cuestión, y el meollo la sustitución de un jurista ilustre (pero al fin independiente) por la institución más eficaz en la cruzada contrarreformista.



La importancia del humanista en Polonia se debe sobre todo a su papel como recopilador del derecho lituano. Al respecto la obra fundamental es *Decisiones de rebus in sacro auditorio Lituano ex appellatione iudicatis* (Cracovia, 1562), dividida en cinco partes que Didonna resume así: a) «Decisio Lituana I». *Titulus*: «De testamento eius qui mortem sibi conscivit»; b) «Decisio Lituana II». *Titulus*: «De usitata Cabellionum Clausula, quae testator aegro corpore sanaque mente scribi solet»; c) «Decisio Lituana III». *Titulus*: «De conato et inconaís delictis»; d) «Decisio Lituana IV». *Titulus*: «De legitimis excusationibus eorum qui in ius vocati non veniunt»; e) «Decisio Lituana V». *Titulus*: «De foenore, sive usuris» (p. 65).

Pero además fue un poeta neolatino prolífico, llegando a componer al menos más de quince mil versos, que fueron publicados en 1900 por Kruczkiewicz. El profesor Maestre anunciaba una edición moderna que bajo la dirección de Jerzy Axer y de él mismo preparaban un grupo de investigadores de las universidades de Varsovia y Cádiz. El mismo Maestre (pp. 98-99) considera que lo más frecuente en sus versos es la *poésie de circonstances* (siguiendo la terminología de P. van Tieghem). Adelanta que en ella, como en la del resto de poetas alcañizanos y humanistas en general, se refleja la visión subjetiva y los sentimientos del autor ante los acontecimientos y el desarrollo de su vida. A la vista del desglose de la edición de Kruczkiewicz que hacen Guillén y Maestre, puede adivinarse (aunque lo hagamos bien someramente) el peso de la poesía laudatoria y panegírica, dedicación que compensaría de sobras su veta satírica. Didonna (pp. 61 y 65-66) destaca dos composiciones

*macarrónicas*, que constituyen la primera aclimatación en Polonia de este género que hizo famoso el paduano Folengo (1491-1544). Refleja Didonna con placer la visión poética de este extranjero: sus impresiones sobre el campo y la vida de los campesinos lituanos («In Lituanicam Peregrinationem»), y el entusiasmo por la arraigada costumbre de emborracharse entre los polacos («In Bibulos Sapphicum»).

Se ha comparado su veta poética con la de Marcial, pero a la espera de la citada edición crítica, se le reconoce al menos un enorme valor testimonial, en la comprensión de las vicisitudes políticas y culturales de este extremo europeo. El profesor Axer hablaba en Alcañiz de la *Res Publica Literaria Europaea*, en la que de forma particularmente clara se dibujaban dos terrenos fronterizos, España y Polonia; y del latín humanista, el cual, según Axer, respondía asombrosamente a la realidad contemporánea del hablante (pp. 1398-99). A propósito de Juan Dantisco, veía en él un representante modelo de las nuevas elites europeas, “una persona que reúne en sí al hombre de acción y al hombre de letras, al político y al intelectual” (p. 1403). Por su parte Ruiz de Moros, con su recia personalidad, sería también un modelo del valor supranacional de la cultura humanística.

**Pablo Cuevas Subías** es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, profesor de enseñanza secundaria y asesor de formación en el Centro de Profesores de Alcañiz. Ha publicado “La formación de Manuel de Salinas en el Barroco oscense (1616-1688). El entorno familiar y ciudadano del poeta” (1995); y en breve saldrá la edición crítica de “Manuel de Salinas, Obra poética”. Como vicesecretario y miembro del comité científico del Instituto de Estudios Humanísticos, ha participado en la organización del III y IV Congresos de Humanismo y Pervivencia del mundo clásico celebrados en Alcañiz.

## Bibliografía

- AXER, Jerzy. “Juan Dantisco y la *Res Publica Litteraria Europaea*”. En MAESTRE, José María, PASCUAL, Joaquín, y CHARLO, Luis (eds.). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Homenaje al profesor Luis Gil. II.3 [Alcañiz, 2-6 de mayo, 1995]. Cádiz: Ayuntamiento de Alcañiz, Gobierno de Aragón, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, 1997. pp. 1397-1404.
- DIDONNA, María. “Pedro Ruiz de Moros: un español en la corte de Polonia”. *Boletín del Centro de Estudios Bajoracones*. 1995, VII. pp. 55-66.
- GALLEGO BARNÉS, Andrés. *Los humanistas alcañizanos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990. p. 67.
- GOSTAUTAS, S. “Dos humanistas españoles del siglo XVI en Italia, Polonia y Lituania: Antonio Agustín y Pedro Ruiz de Moros”. *Studia Albornotiana*. 1979, XXXVII, pp. 377-447.
- GUILLÉN CABAÑERO, J. “Un gran latinista aragonés del siglo XVI: Pedro Ruiz de Moros”. *Cuadernos de Historia «Jerónimo Zurita»*. 1951, 12-13, pp. 129-160.
- MAESTRE MAESTRE, José María. *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, 1990. p. 505, especialmente pp. 67-123.
- KRUCZKIEWICZ, Bronislavus. *Royzyusz. Jego Żywot i Piesma*. Krakowie: Nakładem Akademii Umiejętności (vol. XXVII de las Dissertationes de Filología de la Universidad de Cracovia), 1897 [citamos por Maestre (1990)].
- KRUCZKIEWICZ, Bronislavus. *Petri Royzii Aurei Alcañicensis carmina*. Cracovia: Typis Universitatis Jagellonicae, vols. I-II, 1990 [citamos por Maestre (1990)].

# Cervantes trasladado a Praga

JOSEF FORBELSKÝ

El histórico acontecimiento de inaugurarse en Praga el Instituto Cervantes, que irá completando la numerosa red de estos establecimientos que abraza todo el mundo, nos hace revivir algunos motivos que precedieron a la entrada de Cervantes en Bohemia y en su capital. Y posiblemente también la entrada de Bohemia en el Quijote de Cervantes.

Comentando la inmortal novela, Martín de Riquer (*Para leer a Cervantes*) nos descubre: “Desde el capítulo 30 hasta el 57 de esta segunda parte de la novela don Quijote y Sancho son acogidos por unos Duques que tenían su residencia en aquellas tierras aragonesas. Aunque Cervantes jamás indica el nombre ni su título y no denomina el lugar donde está situado el palacio en que residen, se suele afirmar que parecen estar inspirados en don Carlos de Borja y doña María Luisa de Aragón, duques de Luna y Villahermosa, que tenían una residencia en Pedrola.”

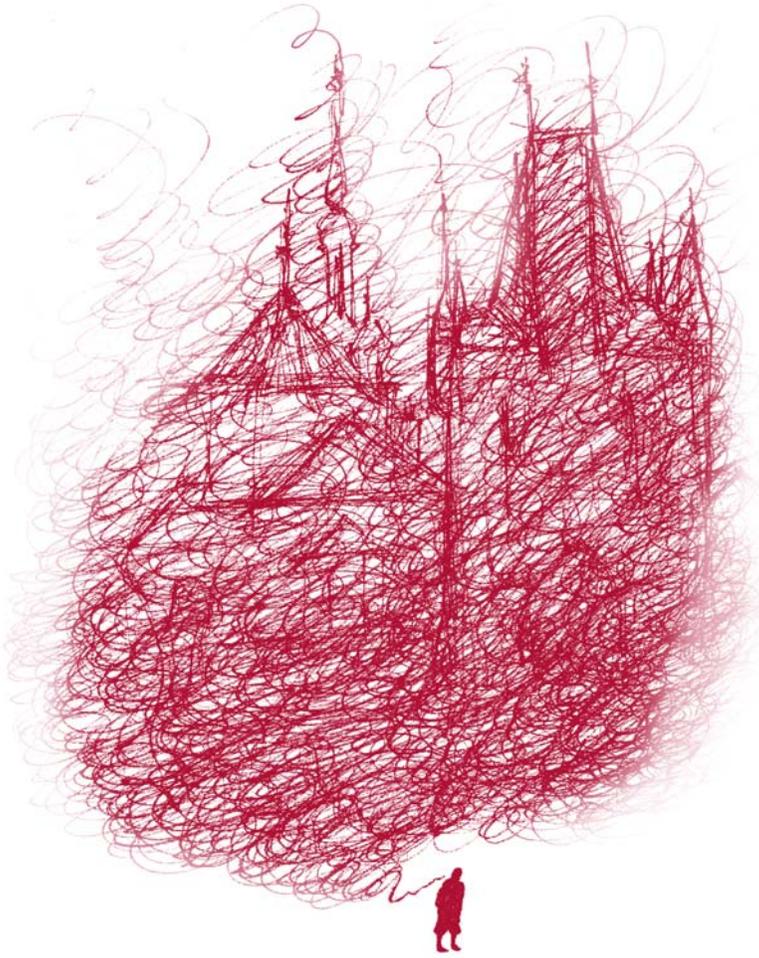
Lo cierto es que Don Carlos de Borja fue hijo de Juan de Borja, quien conocía bien Praga, puesto que residía en los años 1578–1581 como embajador del Rey Felipe II en la corte del emperador Rodolfo II (1575 coronado rey de Bohemia). ¿Pero qué relación con Bohemia tenía su esposa María Luisa, supuestamente modelo para la “bella cazadora” que don Quijote y Sancho Panza encontraron al cruzar el Ebro, camino de Barcelona? “En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquella alguna gran señora, que debía serlo de todos

aquellos cazadores ...” Brevemente dicho, en Bohemia nació la madre de María Luisa de Aragón, que fue Juana (Ana) de Pernestán (Pernštejn).

Juana de Pernestán acompañaba a la emperatriz María, cuando ésta, viuda de Maximiliano II, volvía en 1582 a España, donde iría a retirarse en el Monasterio de las Descalzas. A la joven dama de su séquito la emperatriz la casó con don Fernando de Aragón. El acto se celebró en la catedral de Zaragoza. Infeliz matrimonio. Se sabe que a causa de la rebelión de Aragón contra el poder central don Fernando murió en la cárcel. Y su esposa Juana (Ana) pasó el resto de su vida (†1631) en el Monasterio de las Clarisas, igual que su imperial protectora.

Si la anterior historia se refería a los lazos dinásticos y aristocráticos que se constituían en la época de la hegemonía hispana, la siguiente lleva rasgos de una historia picaresca. También evoca la era rodolfina, cuando Praga era sede de la corte.

En 1617 salió de una de las imprentas de Augsburgo, entonces ciudad de altas finanzas (la casa Fugger) y de la *renaissance*, el texto alemán *Historia von Isaac Winkelfelder und Jobst von der Schneidt*. Contaba aventuras de dos pícaros, uno fullero, rufián el otro. Ambos se conocieron de camino hacia Praga. Allí se instalaron cerca de la Plaza de la Ciudad Vieja, para emplear, bajo el oficio de mozos de cuerda, sus dotes. Claro, primero tuvieron que registrarse en la casa del señor Zuckerbastel, jefe de la cofradía de rufianes praguenses.



La novela, firmada por un tal Nielaus Ulenhart, hasta el siglo XIX se consideraba como obra pionera de la novela picaresca alemana, el “Schelmenroman”. Entre el público de su tiempo disfrutaba de evidente fama literaria. En el siglo XVII se publicaron cinco ediciones. Y el mejor prosista del barroco alemán Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621/2-1676) alude a Ulenhart en su *Simplicius Simplicissimus*, hablando de “la cofradía de Zuckerbastel”.

Si alguien se hubiera fijado más críticamente en los apellidos de ambos pícaros (Winkel=rincón, Schneid=corte), podía haber surgido la sospecha. A pesar de figurar en el caso del primer protagonista como lugar de nacimiento Waldmünchen, Bavaria, y las cercanías de Bruna, Moravia, en el del segundo, en realidad los dos provenían de Sevilla, nacidos del genio de Miguel de Cervantes. Eran copias de Rinconete y

Cortadillo, concebidos a base de su experiencia vital, cuando el autor entre los años 1586-1603 moraba en Andalucía donde conoció la cárcel sevillana (1597) y su germanía.

Las *Novelas ejemplares* fueron publicadas como volumen completo en 1613. No obstante, en el capítulo XLVII de la Primera parte del Quijote, el ventero entrega al cura unos papeles con el título *Novela de Rinconete y Cortadillo*. Con lo que el lector queda avisado que el manuscrito de esta Novela circulaba ya antes de salir la Primera parte del Quijote en 1605.

Entre los años de 1605 (o lo más tarde entre 1613, publicación de Rinconete y Cortadillo) a 1617 debió ocurrir, pues, “el robo intelectual” de Ulenhart que consistió en verter en alemán la Novela de Cervantes, adaptándola y situando sus rea-

lidades en la “weltberühmte” (en todo el mundo conocida) ciudad de Praga. Encontramos intercaladas en el texto alemán unas pocas palabras eslavas (böhmisch) con las que un pícaro bohemio (Böhmischer Schwirack) se dirige a sus colegas extranjeros.

Ya antes insinuamos que Praga en aquel momento histórico hasta cierto nivel, sobre todo dinástico y aristocrático, se hallaba hispanizada. Al fin el emperador Rodolfo, que en ella residía, había pasado siete años en la corte de su tío Felipe II. Pero no deja de ser un misterio a quién realmente pertenecía el nombre Niclaus Ulenhart, supuesto autor de la Historia de Isaac y Jobst, que explotó el ambiente centroeuropeo y situó en él a Rinconete y Cortadillo ¿Se trataba de algún funcionario de la corte, algún comerciante o elemento universitario? La historia literaria carece de datos más concretos.

Después de ser identificado (1868/9) en el texto alemán el original español cervantino, el caso despertó mucho interés en círculos de germanistas praguenses. El profesor August Sauer (1855-1926), reconocido investigador sobre Stifter, Grillparzer y otros, en sus cursos universitarios repetidamente llamaba la atención sobre la extraordinaria narración. No fue desoído. En enero de 1921 el periódico “Bohemia” publicó un largo folletín titulado “Prager Pepici um 1600”. Traducido del alemán, quiere decir que contaba la historia de Isaak y Jobst, considerados como “patronos” de los posteriores Pepes (chulos, pícaros) de Praga. El autor del folletín, Egon Ervin Kisch (1885-1948), renombrado periodista de habla alemana (“el reportero furioso”, dedicado al tema del proletariado y del lumpenproletariado) conocía íntimamente la diversidad de Praga en el sentido idiomático y cultural. Nació en la calle Koňná, número 1, en la bella casa renacentista de los Dos Osos Dorados, muy cerca de la Plaza de la Ciudad Vieja, donde en su tiempo “actuaban” Isaak y Jobst.

En 1923 el profesor Sauer logró publicar (para la Sociedad de Bibliófilos Alemanes en Bohemia) una lujosa reprografía de la

curiosa Historia, sirviéndose de la edición realizada en el año 1724. En dicha edición presentó la opinión de que su autor provenía de una prestigiosa familia protestante de impresores en Augsburg, los Uhart. No coinciden con esta conclusión otros editores y críticos. Por ejemplo, Gerhart Hoffmeister en la edición de 1983 (Reclam, Leipzig) indica como autores de dicha Historia comúnmente a Miguel de Cervantes y Niclaus Ulenhart. Es decir, la toma por la traducción de Rinconete y Cortadillo, donde el traductor Ulenhart hizo desaparecer al auténtico autor: Cervantes.

De todos modos, este Cervantes trasladado a Praga, lo mismo que la Bohemia posiblemente invertida en el Quijote, no cesaban de inquietar en la segunda mitad del siglo pasado también a los historiadores y romañistas checos, según se puede leer en los estudios y artículos de los profesores Václav Cerný, Rosendorfský, Polišíenský, Bělič. Dieron al tema una nueva actualidad, así que la Editorial Odeon, de Praga, concibió en los años 80 la idea de una versión simultánea checa de Rinconete y Cortadillo y de Winkelfelder y Schneidt. Pero “tempora mutantur”. Vino el año 1989, la Revolución de Terciopelo, y planteó temas de otro tipo. La versión de Rinconete y Cortadillo, ya elaborada, salió separadamente (In: *Tři příkladné novely*/Tres novelas ejemplares, Slovart, Praha 1998). ¿Y dónde han parado Isaak con Jobst?

**Josef Forbelský (1930)** es doctor en Filología Hispánica. De 1989 a 2001 fue Director del Departamento de Español en el Instituto de Estudios Románicos de la Universidad Carolina de Praga. En la actualidad es profesor en la mencionada universidad y se dedica a la preparación de los doctorandos. En colaboración con la Universidad Complutense ha publicado, entre otros, “La literatura española del siglo XX” y realizado traducciones y estudios de Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Gracián, Valle-Inclán, Azorín, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Cela, Delibes, Martín Santos, Juana Inés de la Cruz, Roa Bastos, Borges y García Márquez.

## Bibliografía

Martín de Riquer: Para leer a Cervantes. Barcelona 2003, p. 195.

Miguel de Cervantes, Niclaus Ulenhart: Historia von Isaac Winkelfelder und Jobst von der Schneidt. Prólogo Gerhart Hoffmeister. Leipzig 1983, pp. 5-35.

Nikolaus Ulenhart: Sonderlich-Curieuse Historia von Isaac Winkelfelder und Jobst von der Schneid. 1724. August Sauer: Nachwort und Erläuterung... Praga 1923.

Egon Erwin Kisch: Gaunerzunft. In: Prager Pitaval. Berlin 1931, pp.109-114.

Oldřich Bělič: Rinconete y Cortadillo en Praga. In: Iberoamericana Pragensia, IV, 1970, pp. 9-22.



# Borges y don Quijote<sup>1</sup>

ANNA HOUSKOVÁ

Jorge Luis Borges tenía una opinión escéptica acerca de literaturas hispánicas en las que echaba de menos la imaginación<sup>2</sup>. Sin embargo, el derroche de imaginación lo lleva al *Quijote* a lo largo de su obra poética, ensayística y cuentística. Igual que algunos otros críticos<sup>3</sup>, Borges se interesa por la novela de Cervantes por su inseguridad y ambivalencia moderna: la realidad no está simplemente dada y ningún punto de vista es universal.

Los comentarios sobre la relación de Borges con Cervantes suelen centrarse en tres temas recurrentes: la crítica del estilo de Cervantes, el tema de la lectura, el juego realidad-ficción. Nuestro artículo menciona estos tres aspectos en función del cuarto *leitmotiv*, menos obvio: el personaje novelesco. Al interpretarlo nos referimos a los textos de Borges dedicados directamente al *Quijote* (poemas “Sueña Alonso Quijano”, “Lectores”, “Un soldado de Urbina”, “Alguien soñará”; ensayos “La superstición ética del lector”, “Magias parciales del *Quijote*”, “Parábola de Cervantes y de Quijote”, “Nuestro pobre individualismo”, prólogo a *Novelas ejemplares*, etc.), y también a textos con alusiones indirectas.

Las observaciones de Borges sobre el estilo de Cervantes coinciden con la tendencia de la crítica literaria argentina de esa época<sup>4</sup>. En el 1946 Borges escribió en su prólogo a *Novelas ejemplares*: “No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; (...) sin embargo, así inculminado, el texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué.”<sup>5</sup>

En otro lugar Borges opina que el *Quijote* se puede leer también en una mala traducción, pues más que el estilo importa el personaje y el mito del personaje: aunque todos los ejemplares de esta novela, en castellano o en las traducciones, se perdieran, la figura de don Quijote ya es parte de la memoria de la humanidad.<sup>6</sup> Subrayemos aquí más al personaje que su mito. En un ensayo del año 1932 Borges escribe: “Cervantes no era estilista (...) le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz.”<sup>7</sup> El criterio del valor de una obra no se encuentra en el estilo perfecto sino en “la propia convención o propia emoción”.<sup>8</sup> En la concepción borgesiana de la literatura, la palabra “emoción” es esencial, aunque poco advertida por los críticos. Se refiere a la creación igual que a la lectura. Crear un personaje vivo que sea querido por el lector va más allá de las palabras, más allá del estilo verbal – en este sentido Cervantes sí tiene para Borges “buen estilo”: ha logrado un milagro.<sup>9</sup>

El personaje de don Quijote es un personaje duplicado: Cervantes inventó a Alonso Quijano que soñaba que era don Quijote. A Borges le interesa, principalmente, aquel hidalgo Alonso Quijano, a veces olvidado, gran lector y soñador. Le dedica, por ejemplo, el soneto “Sueña Alonso Quijano”. La importancia del poema fue subrayada por Borges al incluirlo en sus libros dos veces, en *El oro de los tigres* (1972) y en *La rosa profunda* (1975):

El hidalgo fue el sueño de Cervantes y don Quijote un sueño del hidalgo. El doble sueño los confunde y algo está pasando que pasó mucho antes.<sup>10</sup>

El doble sueño puede seguir en gradación borgesiana y, tal vez, el mismo Cervantes sea una imaginación de alguien: una de las formas del sueño de Dios – según la idea del texto “Everything and nothing” (de *El hacedor*) dedicado a otro gran autor, Shakespeare. Multiplicar el sueño es lo mismo que multiplicar la lectura: el personaje novelesco Alonso Quijano lee libros de caballería, de sus lecturas surge el personaje de don Quijote que al comienzo del segundo tomo de la novela llega a saber que es leído; o sea, el lector está leyendo cómo el personaje surgido de lectura comenta cómo lo leen. No se trata sólo de una duplicación del personaje sino de una multiplicación vertiginosa del texto. A Borges le fascina esa multiplicación de lecturas, cuando en el segundo tomo de la novela se refleja el primer tomo y don Quijote ya no solo imita los libros de caballerías sino también su propia fama literaria, invirtiendo a veces el juego realidad–quimera del primer tomo, que en el segundo juegan los demás personajes (sus lectores) mientras que don Quijote es quien ve la realidad. Por tal duplicación y multiplicación de espejo podemos leer a Cervantes como precursor de Borges.

[Permítaseme una breve digresión. Los artistas checos tienen una sensibilidad para el efecto y el enigma de la duplicación en el *Quijote*. En sus grabados e ilustraciones encontramos con frecuencia el motivo del espejo reflejando a don Quijote o a Alonso Quijano, que no aparece tanto en ilustraciones de otras regiones. Don Quijote se está mirando en el pequeño espejo ovalado en su mano, en la ilustración del pintor destacado František Tichý (1940). En el grabado de

Josef Pileček, artista que desarrolla la herencia surrealista, la figura del jinete se refleja en un gran espejo colgando encima del camino por el cual parte don Quijote (1985). El grabador y poeta Bohuslav Reynek coloca en su ciclo de quince grabados dedicados a don Quijote (1955–1960) la escena nostálgica “Después del regreso” con el motivo del doble: el perfil de la cara de Alonso Quijano se refleja en el espejo en cuya superficie aparece, a su vez, la telaraña de la figura sutil del jinete don Quijote. El juego realidad–espejismos crea dos mundos y tres figuras: en el mundo idílico delante del espejo está parado Alonso Quijano al lado del gato durmiente; en el espejo existe el otro Quijano y junto a él, en el brillo, don Quijote a caballo cuyo trazado de rayas estrelladas puede ser también una hendidura que lleva detrás del espejo. El espejo le da a lo reflejado tanto una existencia real como una dimensión totalmente irreal (la heterotopía de Foucault<sup>11</sup>) – y también en este sentido el espejo es una metáfora cercana al *Quijote* y cercana a Borges.]

En el ensayo “Magias parciales del Quijote” Borges concluye: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.”<sup>12</sup>

La frontera entre la realidad y la ficción se borra por el escepticismo de Borges frente al conocimiento de la realidad. Cada imagen del mundo es imagen, signo, alejado de la realidad, sean las quimeras de don Quijote o la región realista de La Mancha. Es famosa la opinión de Borges que la filosofía forma parte de la literatura fantástica. Cervantes estaba disgustado por la España de su época, oponiendo a su mediocridad las fantasías de su hidalgo. Sin embargo, para nosotros

## LA FRONTERA ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN SE BORRA POR EL ESCEPTICISMO DE BORGES FRENTE AL CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD.



Cervantes es tan imaginario como su personaje – incluso más imaginario ya que al personaje lo conocemos directamente durante la lectura, al autor sólo por referencias. Es así que en el ensayo “Parábola de Cervantes y del Quijote” ambos están colocados al mismo nivel, incluyendo la fecha de fallecimiento:

Vencido por la realidad, por España, don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.

Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII.

No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto.<sup>13</sup>

Si bien Borges es escéptico frente a la cultura como imagen del mundo, en cambio admira la cultura como creación del hombre, como imaginación.<sup>14</sup> El tema de la fantasía es el que nos lleva del personaje de don Quijote de vuelta al personaje de Alonso Quijano. Quijano es el lector que –igual que cada lector de novelas– se identifica con los héroes novelescos, con los protagonistas de historias de caballería. En su imaginación –en su sueño– él mismo se convierte en un caballero que emprende hazañas. Don Quijote sale al mundo, sin que esté claro que el que salió fue Alonso Quijano: es posible conjeturar que “no salió nunca de su biblioteca” como dice un verso del poema “Lectores” (de *El otro, el mismo*, 1964).<sup>15</sup> (Notemos que para Borges, Quijano no es un loco, incluso le sorprende que enloquece muy de pronto: el transcurso de la enfermedad psíquica, “una de las posibilidades terribles de cualquier alma”<sup>16</sup> no es el tema de Cervantes). Alonso Quijano en su biblioteca representa una situación básica y eterna: la del lector que en su fantasía realiza hazañas junto con su protagonista, sin salir de la biblioteca. Ese es el punto de vista del autor de cuentos.

Jorge Luis Borges distinguía con agudeza los géneros literarios: lo que fundamenta el cuento es la situación; la base de la novela consiste en el personaje. Lo principal de la novela de Cervantes no son las aventuras sino el personaje convincente, al que logramos conocer y querer: “Cervantes conocía bien a don Quijote y podía creer en él. Nuestra creencia en la creencia del novelista salva todas las negligencias y fallas. Qué importan hechos increíbles o torpes si nos consta que el autor los ha ideado, no para sorprender nuestra buena fe, sino para definir a sus personajes.”<sup>17</sup> Podemos leer sobre el buen hidalgo y volver a él con gusto como al amigo

– declaraba Borges en el año 1968 en su conferencia en la Universidad de Austin: “Siempre pienso que una de las cosas felices que me han ocurrido en la vida es haber conocido a Don Quijote.”<sup>18</sup>

Jorge Luis Borges no escribía novelas, pero leía novelas con el mismo anhelo por actos valientes o conmovedores como Alonso Quijano. Don Quijote le fascina como el hombre que actúa con el arma en la mano – una de las variaciones borgesianas del tópico *armas y letras*. El héroe don Quijote está rodeado por el mundo no heroico, Cervantes trasladó el heroísmo en el espíritu valiente.<sup>19</sup> Su personaje es el lector de los libros de caballerías quien se identifica con sus héroes y quien en su fantasía – en su sueño – sale al mundo mediocre para llevar a cabo actos valientes y generosos. En cambio Borges, también lector de novelas, se lanzó a escribir cuentos sobre hombres valientes con el cuchillo en la mano.

Borges con su inclinación anarquista se identifica con el individualismo de don Quijote. En sus ensayos, dos veces repite el mismo párrafo<sup>20</sup> (de nuevo nos encontramos con la repetición textual que Borges usa pocas veces y siempre en los casos más importantes): encuentra afinidad entre el individualismo argentino y la falta de respeto de don Quijote a las instituciones estatales. La confronta con las películas de Hollywood en las que el protagonista busca la amistad de un criminal para delatarlo después a la policía. El argentino que “es individuo, no un ciudadano” no lo comprende y siente, junto con don Quijote, que “no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello” (*Quijote*, I, XXII). El valor personal y la justicia personal son para Borges “el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad”. Lo relaciona con el mito argentino del valor que importa más que la ley escrita – mito plasmado por la obra clásica *Martín Fierro* a la cual Borges se refiere en varios cuentos y ensayos.

En su autoironía Borges sabe que él mismo – a diferencia de don Quijote y (tal vez) igual que Alonso Quijano – no salió nunca

de su biblioteca, a pesar de que admira el valor de los hombres que luchan con un arma en la mano (sea la lanza o el cuchillo). Lo que más le interesa es el personaje de ese lector Alonso Quijano. Le interesa porque él mismo va tejiendo un personaje similar. Borges no escribió novelas pero con todos sus textos está creando un personaje y es así que su obra en conjunto crea una novela. El personaje se llama “Borges”. Queda escondido detrás de sus invenciones y el lector se olvida de él igual que se olvida de Alonso Quijano. Imperceptiblemente está aquí: no es el autor fuera del texto, es un personaje del mundo ficticio. Leamos el texto más clave – el final del Epílogo de *El hacedor* que Borges consideraba su libro más personal:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.<sup>21</sup>

“Borges” es un personaje de gran lector que tiene la nostalgia cervantina por el primer encanto. En la juventud, el lector se entusiasma por los personajes, más tarde le conmueve el mismo Cervantes imaginándose a aquellos personajes “para distraer con ficciones las primeras melancolías de su vejez”<sup>22</sup>. Entre el lector envejecido y la lectura se interponen muchas páginas leídas. A lo largo de los años, no solo el contacto con la realidad sino también el contacto con la lectura deja de ser inmediato. El poema ya mencionado “Lectores”, sobre aquel hidalgo que “no salió nunca de su biblioteca”, termina con la imagen autobiográfica del niño leyendo en la biblioteca remota:

Las lentas hojas vuelve el niño y grave  
sueña con vagas cosas que no sabe.<sup>23</sup>

La emoción –subrayemos otra vez esta palabra– es la única posibilidad de una vivencia inmediata, sea la emoción al leer o, por ejemplo, al mirar Buenos Aires desde el barco volviendo después de siete años de ausencia

## AL FINAL DE LA VIDA, DESCUBRIENDO LA IMAGEN DE SU CARA, BORGES VUELVE A SÍ MISMO, IGUAL QUE ALONSO QUIJANO.

(que determinó la escritura de Borges para varios años). Al transcurso del tiempo se le interponen recuerdos, fotografías, recuerdos de fotografías del poeta ciego, de ilustraciones de libros en la biblioteca del padre... Pero aun en tal superposición no se pierde del todo una nueva posibilidad de emoción: sin ella Borges no escribiría.

En la creación del personaje literario “Borges” participa también la gran cantidad de entrevistas que publicaba su autor famoso. Entre ellas destaca el libro *Diálogos*, preparado con Osvaldo Ferrari, que incluye dos entrevistas dedicadas a Alonso Quijano. Borges vuelve a destacar al personaje como lo más importante de la novela de Cervantes:

Sí, sobre todo Alonso Quijano que se confunde con Don Quijote, y el autor deliberadamente lo confunde algunas veces. Pero uno, sobre todo en la primera parte, siente que él no es Don Quijote, que él es Alonso Quijano. Y además, es recibido como un intruso por toda España. Y en cambio, en la segunda parte no: España entera ha leído la primera parte y está esperándolo y fomentando su locura. Y luego, al final, Sancho propone que pasen al género pastoril, ¿recuerda?; y eso también lo rechaza Alonso Quijano. Él está ya convencido de que él es Alonso Quijano, y que no puede volver a convertirse en un caballero andante, o en un pastor.<sup>24</sup>

Al final de la vida, descubriendo la imagen de su cara, Borges vuelve a sí mismo, igual que Alonso Quijano. Para el personaje novelesco, en general, y para el personaje doble Quijano/Quijote en particular, el final de la narración es clave. El personaje novelesco “Borges”, trazado por todos los textos de su autor, manifiesta al final una dualidad afín. La dualidad Quijano/Quijote —o Borges/“Borges”— corresponde a la relación: situación/ personaje, cuento/novela. Pero el polo de la novela es más fuerte ya que la situación

del lector que se identifica con las aventuras del protagonista es, a su vez, el destino de aquel personaje: don Quijote se funde con Alonso Quijano.

De este modo, se consumó la admiración del escritor argentino por Cervantes, por su capacidad de crear el personaje (el género) novelesco. El surgimiento del personaje “Borges” lo podemos ilustrar también por la frecuencia de nombres en los textos de Borges (según el índice de Daniel Balderston): entre los nombres más citados encontramos a Cervantes (86 menciones), Quijote (47), Quijano (24). Aparte de unos otros nombres citados a menudo (especialmente Shakespeare), notablemente más frecuente que cualquier otro es un nombre: Borges (313). El escritor argentino menciona con más frecuencia sólo el nombre del autor principal: Dios.<sup>25</sup>

*Anna Housková es catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad Carolina de Praga y directora del Instituto de Estudios Románicos en esta universidad. Ha publicado en checo el libro “Imaginación de Hispanoamérica. Identidad cultural hispanoamericana en novelas y ensayos” (1998) y numerosos artículos en revistas académicas checas y extranjeras. Ha participado en varios simposios iberoamericanistas y organizado en Praga tres simposios internacionales editando las actas respectivas: “Utopías del Nuevo Mundo” (1992), “El año 1898 en el pensamiento y la literatura de España e Hispanoamérica” (1998), “Trascendencia cultural de la obra de José Martí” (2002). Es miembro del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.*

## Notas

1. La versión checa de este artículo fue presentada en el Simposio “Don Quijote a través del tiempo y el espacio”, Universidad Carolina de Praga, 24-25 de febrero 2005.
2. Habla de “las literaturas que usan el idioma español, clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía”. BORGES, Jorge Luis. “Nathaniel Hawthorne”. Otras inquisiciones. *Obras completas*, II. Barcelona: Emecé, 1999, p. 62. (Las citas siguientes de textos de Borges son de esta edición de *Obras completas*, tomo I-IV, a las que referimos con siglas OC.)
3. ŠALDA, F. X. “Román”. En: *Šaldův slovník naučný*. Praha: čs. spisovatel, 1986. KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Valenzuela, Fernando (trad.). Barcelona: Tusquets, 2000.
4. Cf. ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983, p. 150-151.
5. BORGES, Jorge Luis. “Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares”. Prólogos. OC, IV, p. 47.
6. Cf. BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral, 1992, p. 71.
7. BORGES, Jorge Luis. “La superstición ética del lector”. Discusión. OC, II, p. 202.
8. Ibid.
9. Conferencia pronunciada por Borges en la Universidad de Austin, Texas, 1968. [online]. [cit. 2005-01-17]. <<http://www.galeon.com/borges/conf.html>>
10. BORGES, Jorge Luis. OC, II, p. 472, y IV, p. 94. Ver también el poema “Un soldado de Urbina”, OC II, p. 256.
11. FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, n. 5, p. 46-49. (Traducción checa in *Myslení vnějšku. Praha: Hermann a synové*, 2003, s.71-86.)
12. BORGES, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote”. Otras inquisiciones. OC II, p. 47.
13. BORGES, Jorge Luis. “Parábola de Cervantes y de Quijote”. El hacedor. OC II, p. 177.
14. Cf. ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1984, p. 194. Ver también LARA ZAVALA, Hernán. “Caballería e imaginación”. *Las novelas en el Quijote (amor, libertad, imaginación)*. México: UNAM, 1988.
15. BORGES, Jorge Luis. “Lectores”. El otro, el mismo. OC II, p. 270. Ver también “Alguien soñará”, Los conjurados, OC III, p. 469.
16. BORGES, Jorge Luis. Textos cautivos. OC IV, p. 232.
17. BORGES, Jorge Luis. “Nathaniel Hawthorne”. OC II, p. 91.
18. Conferencia pronunciada por Borges en la Universidad de Austin, Texas, 1968. [online]. [cit. 2005-01-17]. <<http://www.galeon.com/borges/conf.html>>
19. Cf. ARANGUREN, José Luis. “Don Quijote y Cervantes”. *Estudios literarios*. Madrid: Gredos, 1976, p. 93-112.
20. BORGES, Jorge Luis. “Historia del tango”. Evaristo Carriego. OC I, p. 162. “Nuestro pobre individualismo”. Otras Inquisiciones. OC II, p. 36.
21. BORGES, Jorge Luis. “Epílogo”. El hacedor. OC II, s. 232. El mismo motivo se repite en otros textos de Borges, por ejemplo en el poema clave “Arte poética” (El hacedor).
22. BORGES, Jorge Luis. “Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares”. Prólogos. OC IV, p. 47.
23. BORGES, Jorge Luis. “Lectores”. El otro, el mismo. OC II, p. 270.
24. BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral, 1992, p. 328-329.
25. Dios (316 referencias), Jesucristo (134); otros nombres frecuentes: Shakespeare (161), Hamlet (29), Lugones (114), Schopenhauer (101), Vergilius (99), Platón (93), Quevedo (91), Whitman (89), Dante (82), Poe (80), Homero (78), Odysseus (49), Hernández (73), Martín Fierro (48), Milton (66), Stevenson (62). Ver BALDERSTON, Daniel. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. New York, Connecticut, London: Greenwood Press, 1986.

# Joseph Brodsky – LXV Aniversario

RICARDO SAN VICENTE URONDO

*Versión castellana de la ponencia “Joseph Brodsky – LXV aniversario” presentada en catalán en el Congreso Internacional “Retos del hispanismo en la Europa Central y del Este”, celebrado en Cracovia los días 14 y 15 de octubre de 2005.*

El veinticuatro de mayo de 2005 Joseph Brodsky habría cumplido 65 años. Con motivo de este aniversario del autor, fallecido el 28 de enero de 1996, he aquí una breve nota y la traducción de tres de sus poesías.

Joseph Brodsky se eleva como un punto álgido en el espacio poético de la segunda mitad del siglo XX ruso, y ya a en los años sesenta se perfila como el continuador y el heredero más dotado de una vieja aspiración poética: la de expresar lo innumerable. Por otro lado, consciente como era de que la palabra puede detener y modelar el tiempo, es a la vez un enemigo de toda instrumentalización temporal de la poesía. Brodsky consigue construir un medio autónomo –con resonancias del pasado y a la vez nuevo–, una voz propia que codifica la realidad para de este modo crear un mundo nuevo construido en la palabra.

En lo que se refiere a la forma, con la cadencia rota, a veces traviesa e incluso procaz de su verso –un modo de hacer que Joseph Brodsky hereda fundamentalmente de Mandelshtam y de Tsvetáyeva–, el poeta rompe el tiempo del calendario, de las agujas del reloj, para volar en libertad a la eternidad de las palabras.

En cuanto al material con que opera –ya sea éste una “boutade” o una paradoja, cualquier referente de nuestro mundo mortal, bien sea

una estatua o un paisaje, pero también el lirismo de una farola norteamericana en una noche lluviosa y provinciana, o trátase del vuelo absoluto y desmedido de un gavián que se torna grito, o su moverse en libertad por la Roma de Tiberio, que hace nuestra, o su presencia ya sea en el Imperio de la dinastía N, o en una profunda cañada que surca un “Stan” cualquiera–, Joseph Brodsky sabe crear un mundo nuevo. Un mundo que algunos califican de metafísico y lo es literalmente, pero del que no se me ocurre decir otra cosa que es el espíritu hecho palabra.

Ya en su discurso del Premio Nobel el propio Brodsky lo dice: el poeta no es otra cosa que el instrumento de la lengua, una lengua que para él no es otra cosa que el espíritu hecho palabra. Y a ser este instrumento, atento a la voz que él recogía y nos retornaba en su voz, dedicó Brodsky su vida.

## II

Brodsky representa una fluida amalgama de nobleza y transgresión. A la elegancia rítmica del verso, Brodsky acostumbra a añadir un tropiezo juguetón; a la imagen majestuosa, el trazo furtivo de un “grafitti”.

Entre los poetas leningradenses de los años cincuenta y sesenta se daba la voluntad de elevarse hacia el cielo como lo hace la aguja del Almirantazgo al alba, de trasladar a sus obras la aristocrática belleza del Palacio de Invierno, que, visto desde la fortaleza (y también prisión) de Pedro y Pablo, parece abrirse paso impávido en las potentes aguas del Nevá; el deseo de dibujar en sus almas las líneas exactas de la Perspectiva Nevski. No en

vano Brodsky muestra una voluntad poética clara de recomponer las leyes del espacio y del tiempo, de buscar y crear su propio reino de la palabra. Entre las muestras de esta voluntad abundan las relecturas de modelos culturales de todo género; el poeta viaja desde la Grecia y la Roma clásicas hasta las aguas de Venecia.

Y entre todas estas muestras de la capacidad de reconstruir el mundo, quisiera detenerme en el recurrente motivo del nacimiento de Jesús.

He aquí tres poesías escogidas entre un gran número de lecturas bíblicas y propiamente navideñas.

### **Рождественская звезда**

В холодную пору, в местности, привычной скорей  
к жару,  
чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к  
горе,  
младенец родился в пещере, чтоб мир спасти:  
мело, как только в пустыне может зимой мести.

Ему все казалось огромным: грудь матери,  
желтый пар  
из воловьих ноздрей, волхвы – Балтазар, Гаспар,  
Мельхиор; их подарки, втащенные сюда.  
Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,  
на лежащего в яслях ребенка издалека,  
из глубины Вселенной, с другого ее конца,  
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд  
Отца,

24 декабря 1987

### **Estrella de navidad<sup>1</sup>**

En estación helada y en un lugar más hecho al  
calor  
que al frío, más a la superficie llana que al alcor,  
en una cueva ha nacido un niño para salvar el  
mundo;  
nevaba como sólo puede nevar en el desierto en  
invierno crudo.  
Al niño todo se le antojaba enorme: el pecho de  
la madre, el vapor

de las narices de los bueyes, los reyes magos  
Melchor,  
Gaspar y Baltasar, y los regalos acarreados a la  
cueva.

Él no era más que un punto. Punto era también  
la estrella.

Atenta, sin parpadear, por entre leves nubes,  
desde lejos,

de la profundidad del Universo, de su extremo  
opuesto,

sobre el chiquillo acostado en el pesebre,  
la estrella miraba hacia la cueva. Y la mirada era  
del Padre.

24 de diciembre de 1987

### **Бегство в Египет**

... погонщик возник неизвестно откуда.

В пустыне, подобранной небом для чуда  
по принципу сходства, случившись ночлегом,  
они жгли костер. В заматаемой снегом  
пещере, своей не предчувствуя роли,  
младенец дремал в золотом ореоле  
волос, обретавших стремительный навык  
свеченья – не только в державе чернявых,  
сейчас, – но и вправду подобно звезде,  
покуда земля существует: везде.

25 декабря 1988

### **Fuga a Egipto**

... el perseguidor surgió de no se sabe dónde,  
cuando

en el desierto, que el cielo eligió para el milagro  
por mor del símil, haciendo noche en el camino,  
encendían fuego. En el abrigo batido

por la nieve, ajeno a su papel futuro,  
el niño dormía en aureola de oro,

y el pelo cobraba la costumbre por momentos  
de emitir luz, mas no sólo en el país de los more-

nos  
y en aquella hora, sino, en verdad, igual que una  
estrella,

mientras la tierra exista: en toda ella.

25 de diciembre de 1988

1. Poesías aparecidas en Joseph Brodsky, No vendrá el diluvio tras nosotros, Circulo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.



### Бегство в Египет (2)

В пещере (какой ни на есть, а кров!  
Надежней суммы прямых углов!)  
в пещере им было тепло втроем;  
пахло соломой и тряпьем.

Соломенною была постель.  
Снаружи молола песок метель.  
И, припоминая его помол,  
спросонья ворочались мул и вол.

Мария молилась; костер гудел.  
Иосиф, насупясь, в огонь глядел.  
Младенец, будучи слишком мал  
чтоб делать что-то еще, дремал.

Еще один день позади – с его  
тревогами, страхами; с "о-го-го"  
Ирода, выславшего войска;  
и ближе еще на один – века.

Спокойно им было в ту ночь втроем.  
Дым устремлялся в дверной проем,  
чтоб не тревожить их. Только мул  
во сне (или вол) тяжело вздохнул.

Звезда глядела через порог.  
Единственным среди них, кто мог  
знать, что взгляд ее означал,  
был младенец; но он молчал.

декабрь 1995

### Fuga a Egipto (2)

En una cueva (¡buena o mala, pero un techo!  
¡más firme que cualquier ángulo derecho!),  
en una cueva, los tres se hallaban a cobijo,  
olía a heno y a ropa del camino.  
También el lecho era de heno.  
Afuera la nevasca batía las arenas.  
Y recordando la molienda de ayer,  
en duermevela se movían mula y buey.  
María rezaba, crujía la hoguera.  
José, fruncido el ceño, miraba el fuego.  
Y el niño, demasiado pequeño todavía  
para hacer nada, dormía.

Atrás quedaba otro día más, con sus alarmas,  
sus temores y las locas palabras  
de Herodes que había mandado perseguirlos,  
y un día menos para alcanzar los siglos.

Aquella noche fue para los tres de paz.  
El humo huía por el hueco del lugar  
para no alararlos. Sólo el buey dormido  
(o fue la mula) lanzó un hondo suspiro.  
Por el umbral miraba una estrella.  
Y el único capaz de comprender entre ellos  
lo que significaba del astro la mirada  
era el niño, pero el niño callaba.

Diciembre de 1995

Sorprende este motivo evangélico recurrente. Dios hecho hombre remite en Brodsky a la voluntad que los humanos tienen de acercarse a la divinidad, al deseo de alcanzar y de dar lo mejor de nuestra humanidad. Pero donde el poeta fija su inquisitiva y no del todo formulada atención es en la mirada del niño, en el hombre Dios que mira y es mirado.

Ojo y estrella, hombre y eternidad cierran una línea de ida y de retorno por la que fluye nuestro ser y nuestra cultura. Brodsky parece intuir, entre otros elementos poético-religiosos, tal vez la piedra angular de la cultura cristiana: el diálogo entre el hombre y Dios a través de la figura del Dios hombre, que es quien une a los hombres con la eternidad.

Pero pensando en el motivo navideño –motivo al que Brodsky regresaba cada final de año, fechas en las que casi siempre viajaba a Venecia–, de pronto quien escribe estas líneas descubre el espacio vacío de una palabra. Hay una palabra que Brodsky casi siempre calla, pero cuyo sentido el poeta acaricia en esta mirada.

Brodsky parece repetir la vieja sentencia: hay palabras que nunca se han de pronunciar.

Y una de ellas es –omnipresente y muda en estas poesías– “amor”.

**Ricardo San Vicente Urondo** es licenciado en Filosofía y Letras y doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona donde ejerce como profesor de literatura rusa. Ha traducido y prologado obras de los autores rusos más relevantes entre los que destacan Antón Chéjov, Alexandr Pushkin, Lev Tólstói, Várlam Shalámov, Joseph Brodsky y Andréi Tarkovski. Actualmente revisa una edición de las obras completas de Fiódor Dostoyevski. Ricardo San Vicente nació en Moscú, hijo de Miguel y María Luisa, dos “niños de la guerra” que durante la contienda española salieron de Bilbao para la URSS no regresando a España hasta veinte años después.

## “Los tres mosqueteros” de la literatura polaca de entreguerras (Gombrowicz, Schulz i Witkiewicz) en Cataluña

BOŻENA ZABOKLIKA

“Los tres mosqueteros” de la literatura polaca de entreguerras, como los definió el mismo Gombrowicz, son sin duda los escritores polacos contemporáneos más conocidos y más publicados en España, a pesar de su evidente complejidad, que no ha facilitado ni su traducción ni la asimilación en unos sistemas literarios tan lejanos del polaco como lo son el sistema literario castellano y el catalán.

Al investigar la presencia de los tres innovadores de la literatura polaca en Cataluña debemos tomar en consideración el hecho de que en el territorio catalán conviven dos sistemas literarios, el catalán y el castellano, que obviamente están en estrecha relación, se interfieren mutuamente y pugnan continuamente por el lector y por el mercado literario de Cataluña. Si consideramos la literatura en una sociedad concreta como un conjunto de sistemas o un *polisistema* en el que diversos géneros, escuelas y tendencias rivalizan entre ellos en la lucha por el lector, el prestigio y la prioridad,<sup>1</sup> nos damos cuenta de que la situación en una sociedad bilingüe es especialmente compleja y dinámica. Dentro de este macrosistema dinámico, la traducción literaria tiene un papel de gran importancia, ya que ayuda a divulgar nuevas formas o influencias. No es casual, pues, que los tres autores innovadores polacos entrasen en los sistemas literarios castellano y catalán a partir de la segunda mitad de los años sesenta, cuando la dictadura franquista comenzaba a suavizarse, obligada por razones económicas a abrirse a Europa y a los Estados Unidos. Son años en que se publican muchas traducciones de grandes obras literarias extranjeras y hay un visible interés por literaturas hasta entonces desconocidas como la polaca, que aportan nuevos

valores literarios y una nueva visión del mundo proveniente de detrás del “telón de acero”.

Ahora bien, en los años sesenta y setenta Barcelona es el centro editorial más importante de España, tanto por su larga tradición editorial como por su proximidad con Francia y Europa, desde donde llegan toda clase de novedades artísticas e intelectuales. Asimismo es el centro cultural más vivo del Estado español que concentra gran cantidad de escritores, artistas e intelectuales de todo el país. Y será justamente un escritor catalán, Gabriel Ferrater, el primero en introducir la obra de Gombrowicz en España.

Gabriel Ferrater (1922-1972), uno de los grandes poetas catalanes de la segunda mitad del siglo XX, fue en los años sesenta y hasta su muerte en 1972 una de las figuras más importantes e influyentes en los círculos literarios y editoriales de Barcelona. Ferrater estaba vinculado al Club Formentor, que en los años 1960-1968 agrupaba trece editoriales de diferentes países y que tenía por objetivo, según las palabras de Carlos Barral, representante de la editorial barcelonesa Seix Barral, “aquel descomunal intento del mercado común europeo de la alta literatura”.<sup>2</sup> Los editores que formaron parte del Grupo Formentor eran en su mayoría hombres de letras con una firme voluntad de dar a conocer al público lector lo mejor de todas las áreas lingüísticas y también de renovar las aguas estancadas de los sistemas literarios europeos con aportaciones vanguardistas e innovadoras. Esas editoriales míticas (como Gallimard, Einaudi, Rowhold o Seix Barral) estaban en las antípodas de “una gestión editorial estrictamente mercantil y oportunista, sin

ideologías literarias y exclusivamente cantada en inglés”.<sup>3</sup>

Uno de los instrumentos creados para promover nuevos valores literarios fue el Premio Internacional de Literatura fundado por el Grupo Formentor. Cada año los editores del Grupo se reunían con sus delegaciones para decidir quién sería el galardonado con el premio que algunos comparaban con el premio Nobel de literatura. Las delegaciones estaban integradas por escritores, críticos literarios y especialistas de prestigio; la española contaba con la participación de intelectuales como Josep Maria Castellet, Jaime Gil de Biedma, Octavio Paz, Max Aub, Mario Vargas Llosa o Gabriel Ferrater. En 1967, en la última edición del Premio Internacional de Literatura, Ferrater fue quien defendió con más vehemencia la candidatura de Witold Gombrowicz, que finalmente ganó el premio. Ferrater conocía perfectamente la obra del autor polaco, que ya había sido presentado al mismo premio, sin hacerse con él, dos años antes. No sólo conocía la versión castellana de *Ferdydurke* hecha por el mismo autor con la ayuda de unos cuantos amigos, jóvenes literatos latinoamericanos, no sólo estaba al corriente de las traducciones de todas las obras de Gombrowicz al francés y alemán, sino que, según varios testimonios (entre ellos el de Carlos Barral), aprendió el polaco sólo para poder leer a Gombrowicz en su lengua original. Gabriel Ferrater es también traductor de *Pornografía*, la primera obra de Gombrowicz publicada en España en 1965 con el título de *La seducción*. Según la leyenda difundida por el propio Ferrater, la traducción de *Pornografía* se hizo directamente del polaco y esta es la información que aparece en la última edición de la novela (Seix Barral, 2001), aunque según Rita Gombrowicz Ferrater no sabía polaco (o lo sabía muy poco) y traducía del francés. Lo que es indudable es que fue Gabriel Ferrater quien introdujo a Gombrowicz en el sistema literario español e indirectamente en el catalán. En 1966 publicó en la revista *Presencia*, núm. 39 (15 de marzo de 1966), el artículo titulado “Witold Gombrowicz”, que empieza del siguiente modo: “Hay un poco de sarcasmo en el hecho de que, en 1966, haya necesidad de presentar a Witold Gombrowicz al público español [...]. Sarcasmo, no porque Gombrowicz es, según mi plena convicción, el mayor prosista de hoy. [...] Pero el caso, el enorme caso que debería afectarnos muy directamente, es que,

hace veinte años y durante seis meses, Witold Gombrowicz fue uno de los más notables escritores de la lengua española.”<sup>4</sup> Y para concluir dice Ferrater: “Ahora que la gran fama internacional de Gombrowicz está al caer [...], bueno sería que nos empeñáramos en que Gombrowicz (aunque ahora vive en Francia y no ya en la Argentina) es también un escritor español. Y el único modo de empeñarnos es, naturalmente, leerle.”<sup>5</sup>

Ese artículo entusiasta, que resumía magistralmente la vida y la obra de Gombrowicz, fue la primera presentación en España del escritor polaco. El entusiasmo de Ferrater no quedó sin efecto. En 1968 Josep Maria Castellet, uno de los asiduos del Grupo Formentor y director literario de Edicions 62, publica *Ferdydurke* en catalán. Hay que aclarar que *Ferdydurke* no se publicó en castellano en España hasta 1984. Los que conocían la novela en castellano la leían en la edición de la editorial Sudamericana de Buenos Aires.

La traducción de *Ferdydurke* al catalán de Ramon Folch i Camarasa fue realizada a partir de la versión castellana hecha por el mismo Gombrowicz (que, según sus propias palabras, “sólo de lejos se parece al texto original”)<sup>6</sup> y con su expresa autorización. En la década de los sesenta, después de más de veinte años de una dictadura que había convertido la cultura catalana en algo casi exclusivamente testimonial, gracias a cierta apertura del Régimen, surgieron algunas editoriales catalanas, entre ellas Edicions 62. Y es justamente Edicions 62, editorial que publica exclusivamente en catalán, quien jugó un papel primordial en esta etapa de expansión para restablecer la normalidad, etapa en la que se comenzaron a autorizar traducciones al catalán de obras extranjeras, cosa vital para cualquier sistema literario. Por lo tanto, puede considerarse que la publicación de *Ferdydurke* en catalán respondía a las expectativas del editor, que quería una versión catalana de un libro de culto conocido entre la intelectualidad catalana en la versión y edición argentinas. Se trataba de ofrecer al público catalán el mismo producto, pero en su propia lengua. Así que la versión catalana respondía tal vez más a los imperativos de una cultura todavía resistente, que a la necesidad de publicar una versión nueva de *Ferdydurke*.

Hasta hoy, en España se ha ido publicando la totalidad de la obra de Gombrowicz en castellano (casi siempre en Barcelona), y actualmente la editorial Seix Barral está editando la obra completa del autor polaco, también en castellano. A pesar de la situación privilegiada del sistema literario castellano, Edicions 62 ha ido incorporando otras obras de Gombrowicz en el sistema literario catalán con la publicación de *Pornografiá* (1986), *Ivonne, Princesa de Borgonya*<sup>8</sup> (1990), *Curs de filosofia en sis hores i quart*<sup>9</sup> (1997) y *Dietari*<sup>10</sup> 1953-1956 (1999).

Curiosamente, la segunda versión de *Ferdydurke* en catalán, traducida esta vez directamente del polaco, se debe a la editorial barcelonesa Quaderns Crema, editorial que escoge con gran esmero los títulos que publica y que otorga mucha importancia a la calidad de las traducciones. El editor, que conocía la historia de la traducción de la obra al castellano (y, por tanto, también al catalán) y sabía a través de sus colaboradores que las dos versiones tienen poco que ver con el original polaco, se lanzó a la aventura de volver a traducir una obra evidentemente minoritaria y a una lengua también minoritaria.

Lo que parece evidente es que el editor pretendía publicar una versión más fiel en todos los sentidos al original polaco. Y los traductores, Anna Rubió y Jerzy Sławomirski, que le incitaron a emprender esta tarea casi heroica, también pretendían lograr lo que en este caso parecía imposible: la fidelidad al mismo tiempo al contenido y a la forma. Como resultado, el lector catalán ha recibido una segunda versión de la novela que desde el punto de vista formal tiene muy poco que ver con la primera, cosa que subrayan casi al unísono todos los críticos que han publicado reseñas de la “nueva” *Ferdydurke*.<sup>11</sup> Y, curiosamente, esta vez parece que ha sido el sistema literario catalán el que ha influido en el poderoso sistema castellano, ya que después del éxito de la nueva versión de *Ferdydurke* en catalán, una editorial barcelonesa que publica en castellano (Círculo de Lectores) también ha encargado una traducción directa del polaco de la novela.

Si la historia de la llegada de las obras de Gombrowicz a los sistemas literarios castellano y

catalán es relativamente fácil de investigar, no es así en el caso de los otros dos escritores que nos ocupan. La obra de ambos llega a España y es publicada en castellano al inicio de los años setenta en la editorial Barral Editores, fundada por Carlos Barral en Barcelona después de la muerte de su socio (de Seix Barral) Víctor Seix. Los datos seguros son, por tanto, la editorial y el año de publicación, *Las tiendas de color canela*, de Bruno Schulz, en 1972 e *Insaciabilidad*, de Stanisław Ignacy Witkiewicz, en 1973. El resto son enigmas e imprecisiones. Carlos Barral, en sus *Memorias*, atribuye el “descubrimiento” de los dos autores polacos a su asesor literario, Salvador Clotas, que sustituyó a Gabriel Ferrater, muerto en 1972.<sup>12</sup> Sin embargo, consultado el mismo Salvador Clotas al respecto, éste lo niega, diciendo que sólo hizo la presentación de la novela de Witkiewicz, pero que no intervino en la adquisición de los derechos, ni en la edición. Recuerda haber leído estos autores en francés, pero no quién los propuso a la editorial, ni de qué idioma se tradujeron. Tanto Schulz como Witkiewicz fueron publicados en los años sesenta y setenta en varios países europeos, el primero en alemán (1961), francés (1961) e inglés (1963), y el segundo en alemán (1966), en francés (1970) e italiano (1979). Eran años en que la mayoría de las novedades literarias llegaban a Barcelona desde Francia, por lo que lo más probable es que los escritores polacos también llegasen por esta vía. Por lo que se refiere a las traducciones, diferentes fuentes contienen informaciones contradictorias. En el caso de *Insaciabilidad*, de Witkiewicz, la página de derechos dice que es una “versión del polaco de Melitón Bustamante Ortiz”, mientras que la ficha del libro en la agencia nacional ISBN informa que la traducción en cuestión está hecha a partir del ruso (cosa imposible, ya que en los años setenta no existía la versión rusa de la novela). Según la información del ISBN, el traductor de Witkiewicz traducía de varios idiomas, entre ellos del polaco. Al comparar la traducción con el original, se puede llegar a la conclusión de que es una traducción directa, aunque contiene interpretaciones erróneas y hay en ella fragmentos omitidos (cosa que podría ser obra de la censura).

La traducción de Salvador Puig de *Las tiendas de color canela*, de Schulz, aunque se lee muy bien en castellano, parece un caso evidente de una

traducción indirecta (el texto castellano se aparta mucho del original y soslaya las complicaciones del estilo del autor). Desgraciadamente, falta la información sobre la lengua que hizo de puente entre el polaco y el castellano.

Igual que Gombrowicz, Schulz y Witkiewicz iniciaron su carrera en España en Barcelona, y después de varias ediciones castellanas ambos se han publicado también en catalán. La obra de Schulz, que se reduce a dos volúmenes de relatos, fue editada en catalán por Quaderns Crema en una extraordinaria traducción de Anna Rubió y Jerzy Sławomirski en 2001. A pesar de que varias versiones castellanas de los relatos de Schulz estaban presentes en el mercado, la crítica saludó la traducción al catalán con mucho entusiasmo. Robert Saladrigas en un artículo de *La Vanguardia* decía: “[...] merece la pena aprovechar el serio acontecimiento que supone en el ámbito de las letras catalanas la incorporación de la obra de Schulz para resaltar su extraordinario valor [...]”.<sup>13</sup> Otra crítica resaltaba la labor de los traductores diciendo que “acaban de demostrar—cosa harto difícil— que sí es posible plasmar en otra lengua, catalán en este caso, la exquisita y enmarañada prosa de Schulz. Lástima que las ediciones españolas no hayan tenido tanta suerte.”<sup>14</sup>

Witkiewicz ha tenido más aceptación en el sistema literario castellano que en el catalán, aunque la mayoría de sus obras se han publicado en Barcelona. En catalán se editaron dos obras dramáticas, seguramente porque el teatro es la parte de la obra witkiwicziana que conserva

más vitalidad y actualidad. Son *La mare. Comèdia de mal gust en dos actes i epíleg*, editada per Quaderns Crema (1987) en traducción de Dorota Szmidt i *El pop o la visió hyrkanesa del món*, publicada por la Diputació de Barcelona (1992) en traducción de Josep Maria de Sagarra, volumen que también incluye el ensayo de Witkiewicz *Sobre la Forma Pura* y el texto *El Pop: Projecte de muntatge*, de Tadeusz Kantor. La publicación de *El Pop* coincidió con la puesta en escena de la obra en un teatro de Barcelona.

Este breve recorrido por las ediciones barcelonenses de las obras de los “tres mosqueteros” de las letras polacas demuestra que los tres han pasado a formar parte tanto del sistema literario castellano como del catalán, lo cual prueba que estos tres escritores polacos son tan universales que todavía pueden aportar savia nueva no sólo en su propio país, sino también en otros lugares.

Bożena Zaboklicka es profesora de literatura polaca en la Universidad de Barcelona. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Varsovia y Doctora en Filología por la Universidad de Barcelona, ha traducido obras de varios autores polacos al castellano y al catalán, entre ellos W. Gombrowicz, A. Kuśniewicz, S. Mrożek, T. Konwicki, J. Iwaszkiewicz, etc. Su última traducción (con F. Miravittles) es la edición completa del “Diario (1953-1969)” de Witold Gombrowicz.

## Notas

1. EVEN-ZOHAR, Itamar. “La función de la literatura en la creación de las naciones europeas” en: VILLANUEVA, D. (ed.) *Avances en Teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, págs. 357-377.
2. BARRAL, Carlos. *Memorias*, Barcelona: Ediciones Península, 2001, pág. 549.
3. Idem, pág. 561.
4. FERRATER, Gabriel. *Papers, cartes, paraules*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, pág. 192.
5. Idem, pág. 194.
6. GOMBROWICZ, Witold. “Prefacio para la edición castellana” en: *Ferdydurke*, Trad. W.Gombrowicz asesorado por un Comité de traducción, Buenos Aires: Argos, 1947, pág. 13.
7. Traducción de Dorota Szmidt.
8. Traducción de Miquel Martí i Pol.
9. Traducción de Antoni Vicens.
10. Traducción de Anna Rubió y Jerzy Sławomirski.
11. Coinciden en subrayar la diferencia entre las dos versiones de *Ferdydurke* en catalán Jordi Llovet (“Elogi de la immaduresa”, *El País*, 10.12.1998), Josep Massot (“Publicada la primera versión catalana íntegra de la obra maestra de Gombrowicz”, *La Vanguardia*, 5.11.1998), Manel Ollé (“Les aventures d’un home infantilitzat”, *El Periódico*, 10.09.1998), así como el artículo de *Avui* titulado “Quaderns Crema publica *Ferdydurke* obra cabdal de Witold Gombrowicz” firmado “Redacción (11.10.1998).”
12. BARRAL, Carlos. Op. cit., pág. 677.
13. SALADRIGAS, Robert. “*Les botigues de color canyella y El sanatori de la clepsidra*. Lo esencial de Bruno Schulz”, *La Vanguardia*, Libros, 29.09.2001.
14. ORZESZEK, Agata. “Realidad transmutada en mito. Prosa para sibaritas”, *El Periódico*, Libros, 4.01.2002.

# El humanismo jesuítico en Europa. Sarbiewski y Gracián

MAŁGORZATA ANNA SYDOR

La literatura comparada, campo tan rico como poco explorado, permite un examen de reminiscencias, concomitancias y correlaciones que ofrecen los textos producidos en distintos ambientes nacionales, jugando con lo universal que en ellos se halla. En mi opinión, no se trata tanto de perseguir las deudas de unos autores con otros, como de buscar una verdad literaria, esto es, entender con mayor precisión, e incluso descifrar, el mensaje encerrado en el escrito que pretendemos interpretar. Para ello – y más si se trata de los textos antiguos, redactados en las épocas cuya realidad, por su lejanía, se nos presenta algo borrosa –, es preciso investigar otros escritos coetáneos que tratan sobre la misma materia y conocer el contexto histórico-literario de sus creadores.

Puede parecer forzado un estudio que busque las claves interpretativas de la *Agudeza y arte de ingenio* (1648) del máximo teórico del concepto, Baltasar Gracián, en los escritos teóricos de un desconocido, Maciej Kazimierz Sarbiewski, un jesuita de la alejada Polonia. Sin embargo, la Europa del siglo XVII, en la que vivían tanto el ingenioso aragonés Gracián (1601-1658) como el ilustre polaco Sarbiewski (1595-1640), nos ofrece una realidad bien distinta de la actual. Mi intención es exponer en este lugar las razones que nos permiten relacionar estas dos figuras del conceptismo europeo e, invitando a una pequeña y rápida excursión histórica, demostrar con mayor exactitud que más que de una extravagancia, se trata de un imperativo.

Polonia, junto con España, desde hacía siglos, desempeñaba el papel de *antemurale christiani-*

*tatis*, es decir, de defensores del catolicismo contra los infieles. Este papel, más político que religioso, facilitó en ambos casos múltiples conquistas, realizadas por los Españoles en América y por los Polacos en el Este del continente europeo. A finales del siglo XVI el estado polaco contaba con su máxima extensión territorial entre el Mar Báltico y el Mar Negro, uniendo bajo un rey y una Dieta común, entre otras, las naciones polaca, lituana, bielorrusa, ucraniana, cosaca, moldava, húngara, tártara y alemana, lo que, evidentemente, implicaba una variedad de religiones, pues en el territorio polaco coexistían católicos, evangelistas, ortodoxos, judíos y musulmanes. Además, a partir del año 1573 (Confederación de Varsovia), la ley polaca prohibió explícitamente imponer la fe por la fuerza. De este modo, Polonia se convirtió en un refugio para los herejes perseguidos en otros países europeos, y se ganó el nombre de “tierra sin hogueras”. En la Polonia multiétnica prosperó la Reforma protestante y buena parte de la nobleza polaca se convirtió al calvinismo o al luteranismo. Esta loable tolerancia que reinaba en las tierras reunidas bajo la corona polaca, país que ocupaba casi un millón de kilómetros cuadrados, preocupaba mucho al Papado y, puesto que los reyes polacos nunca rompieron la unión con Roma, los nuncios papales y sus teólogos jesuitas continuaron viajando a Polonia con la esperanza de salvaguardar la fe puesta en peligro. Finalmente, y con gran apoyo de los arzobispos polacos que resistieron fielmente del lado de la fe católica, a finales del siglo XVI los jesuitas se instalan en Polonia. Sin lugar a dudas, la Iglesia católica consiguió su propósito gracias a los jesuitas, o más exacta-

mente, gracias al nivel de enseñanza que ofrecía la Orden de San Ignacio, pues muchas de las familias polacas volvieron al seno de la Iglesia apostólico-romana para poder mandar a sus hijos a los colegios de la Compañía.

Ahora cabe preguntarse por qué se valoraba tanto la educación jesuítica, incluso antes de la llegada de la orden a Polonia, pues muchos jóvenes de buenas y poderosas familias polacas fueron enviados a los colegios de los jesuitas en países vecinos con el fin de recibir una educación adecuada para desempeñar en el futuro importantes cargos políticos y prepararse la vida pública; tal fue el caso de Stanisław Kostka, que empezó su educación en Viena. La *Societatis Iesu* fue aprobada oficialmente por el papa Paulo III en 1540 y desde entonces iba fundando sus colegios en toda Europa, e incluso llegó a instalarse en China y en el Nuevo Mundo. La educación jesuítica estaba basada en el Humanismo<sup>1</sup> entendido como *humanitas*, el más arraigado sinónimo de la cultura, urbanidad y civismo. Tengamos en cuenta que gracias a las retóricas de la *traditio pagana* (como la de Quintiliano, leída en fragmentos ya en la Edad Media), los intelectuales católicos medievales vincularon la cultura con la oratoria y, finalmente, con la escritura artística, con las bellas letras (*bonae litterae*). En la Europa Latina, este nombre fue reservado tan sólo para la literatura clásica, sobre todo romana, pues el sustantivo *litterae* (del griego *grammatike*) se empleaba para referirse a los textos escritos. A diferencia de la filosofía y teología, disciplinas que pretendían tocar lo divino (*studia divinitatis*), las *studia humanitatis* consistían en la lectura de los textos de la Antigüedad, entre ellos las poéticas y retóricas, con el fin de conseguir una cultura literaria que era imprescindible para un futuro estudioso-intelectual. A los profesores de *studia humanitatis* se los llamaba humanistas (*humanistae*), definiendo de este modo sus competencias profesionales y no sus tendencias doctrinales.<sup>2</sup> Los escritores cristianos del

medievo trataban la literatura clásica principalmente como instrumento imprescindible para leer la Biblia, para descifrar y predicar la palabra de Dios, y no como fuente de modelos, ni verdades sobre el hombre. Sin embargo, las lecturas escolares despertaron un gran interés por la Antigüedad e incitaron el crecimiento de la autoridad de los autores paganos a lo largo de los siglos.<sup>3</sup> Finalmente, ya en tiempos de Petrarca y Boccaccio, llega a producirse lo que llamaríamos en palabras de Borowski “renacimiento de la mirada” hacia la cultura de la Antigüedad y, sobre todo, hacia la cultura romana en la que los humanistas italianos veían su propio pasado, su historia. La importancia que cobraron los estudios humanísticos (*studia humanitatis*) permitió llevar su ciencia al nivel de otras disciplinas especulativas, y hasta se llegó a equipararla con la lógica, ciencia que enseñaba la verdad y habría los ojos a los misterios de Dios (*logica vera docet*). Hasta ahora, gracias a la deducción, la dialéctica (lógica) permitía estudiar la naturaleza humana conociendo a Dios, es decir, su manifestación en la Revelación (que se encuentra en la Sagrada Escritura), y profundizando en la filosofía antigua. De estas fuentes bebía el antropocentrismo medieval que – a diferencia del antropocentrismo renacentista – pretendía conocer al hombre por

medio de *studia divinitatis*, tal y como se desprende de los escritos de Santo Tomás. La Biblia (*divinae litterae*) era la absoluta base de toda la sabiduría. Los humanistas, en cambio, enamorados de la *traditio pagana* reconstruida a partir de las *bonae litterae*, llegaron a la conclusión de que esta *litteratura* era la base de la sabiduría sobre el ser humano, ya que gracias a ella éste se convierte en tal. Las bellas letras paganas son la fuente de la sabiduría sobre el hombre porque le abren el camino hacia la palabra de Dios, le posibilitan conocer al Creador y, por analogía, conocerse a sí mismo, hecho a su imagen y semejanza. Como vemos, no hay aquí nada en contra de las enseñanzas eclesásticas, ni de cualquier forma de la religiosidad. Al contrario, los afa-

**AHORA  
CABE  
PREGUNTARSE  
POR QUÉ  
SE VALORABA  
TANTO LA  
EDUCACIÓN  
JESUÍTICA**

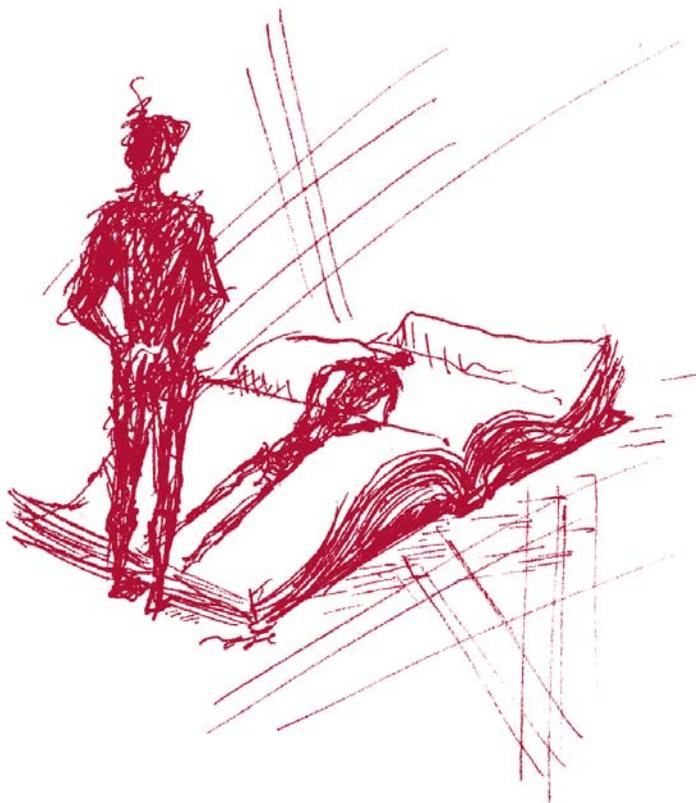
nes de los primeros humanistas consistían en buscar un acuerdo entre la tradición cristiana (Viejo y Nuevo Testamento) y diferentes corrientes filosóficas de tradición pagana (neoplatonismo, neopitagorismo, neoestoicismo). Erasmo, humanista por excelencia y doctor de teología, era gran admirador de las letras vistas desde todos sus aspectos; le interesaba su corrección gramatical y lingüística, su versatilidad y, sobre todo, su correcta interpretación. De esta manera el humanista se volvía filólogo, por lo que la Biblia, objeto de estudios filológicos, se convirtió en una de las posibles fuentes de sabiduría, al igual que los textos paganos. Las posibilidades que ofrecía este giro fueron inmediatamente captadas e ingeniosamente aprovechadas por la Orden de San Ignacio que adoptó el Humanismo renacentista asentado en la tradición cultural europea pagana a las circunstancias de la Contrarreforma católica y reorientó sus contenidos “*ad maiorem Dei gloriam*”.

Según Angelo Poliziano (1454–1494), humanista y poeta renacentista italiano, *humanitas* abarca, por un lado, el amor del hombre (*filantropía*) y, por otro, la formación de personalidad (*paideia*) o, dicho de otra manera, es *amor humani generis*, y, citando a Cicerón, *civilis cultura*, aspectos que subrayan el sentido educativo de la literatura. El Humanismo así entendido, paralelamente a la Reforma, tanto protestante como católica, se convierte en el factor que consolida y unifica el modelo de la cultura europea, y, sin ninguna objeción, guarda relación con la orden jesuítica, pues había muchos jesuitas humanistas, como lo fueron Sarbiewski<sup>4</sup> y Gracián<sup>5</sup>. La creencia en la fuerza cognoscitiva y educativa del texto literario forma la base de la teoría de la educación jesuítica y también de la teoría de la literatura enseñada en los colegios de la Compañía. Las escuelas jesuíticas apostaban por la educación entendida como la cultura civil, contribuyendo a la formación de la

conciencia del ciudadano de Europa. Bien es cierto que el humanismo de los jesuitas puede ser percibido como consecuencia de la política de la orden que esporádica y ocasionalmente permitía el uso de los textos de la antigüedad pagana como instrumentos para introducir los valores universales; es decir, una táctica para que los jesuitas consiguiesen sus fines expansivos, al igual que lo era la práctica de incluir los elementos de la cultura local. Pero no se puede negar la existencia de una teoría de la cultura particularmente jesuítica apoyada en la concepción ignaciana de *humanitas*. El “humanismo jesuítico”<sup>6</sup>, que une a Sarbiewski y a Gracián, está basado en los principios de una tradición cultural homogénea para todas las culturas del continente europeo.

La influencia de los jesuitas en la formación de la conciencia europea de los pueblos polacos era enorme. El programa educativo de la *Societatis Iesu*, en su teoría y en su práctica, aludía a la tradición clásica antigua y fundía lo universal de una Europa Latina con lo particular de cada una de sus naciones. La *Ratio Studiorum* definía el programa uniforme para todas las provincias donde funcionaban los colegios de la Orden de San Ignacio y constaba de *studia humanitatis* y de otros elementos de la *paideia jesuítica*, como el teatro escolar, la creación literaria, la formación religiosa, etc. Obviamente, los fundadores de la Compañía de Jesús en Polonia fueron extranjeros y entre ellos había muchos españoles ocupando importantes cargos, como, por ejemplo, el padre Alabiano, rector de la Academia de Vilna, destacable centro jesuítico polaco que participó en la definitiva redacción de la *Ratio Studiorum*. Gracián coincidió con el padre Alabiano en el año 1620 en Zaragoza y es posible que por esta vía consiguiese muchas de las referencias a Polonia y al pueblo polaco que encontramos en sus escritos. Su precisión y exactitud se debe indudablemente al flujo de la informa-

## LAS ESCUELAS JESUÍTICAS APOSTABAN POR LA EDUCACIÓN ENTENDIDA COMO LA CULTURA CIVIL, CONTRIBUYENDO A LA FORMACIÓN DE LA CONCIENCIA DEL CIUDADANO DE EUROPA



ción entre los jesuitas, ya que, como sabemos, Gracián nunca viajó al extranjero. También es cierto que la correspondencia epistolar vía *Societatis Iesu* funcionaba con una rapidez y eficacia considerables. Por ejemplo, la carta de un jesuita polaco enviada a Roma para relatar la victoriosa batalla de Juan Casimir, fechada en Nysa al 9 de abril de 1656, a las dos semanas es citada por el padre Barriónuevo en una carta suya fechada en Madrid, el día 22 de abril.

Sarbiewski, nacido en Sarbiewo (ahora Ciechanów) en Mazovia, en una familia de la nobleza polaca, ingresó en la Compañía de Jesús en 1612 y empezó su noviciado en la Academia de Vilna. Pasó por los colegios de Kroże (Lituania) y de Połock (Bielorusia) como profesor de poética. Luego continuó los estudios cursando dos años de teología en la Academia de Vilna y los tres siguientes, en el Colegio Romano. Según la *Ratio Studiorum*, la prórroga de los estudios teológicos en Roma era un galardón previsto sólo para algunos “de virtud probada y que brillen por su ingenio”. Y efectivamente, el joven

Sarbiewski, que en aquel entonces tenía 27 años, era un personaje excepcional. En Roma no sólo expuso públicamente, ante eruditos y sabios de la orden, su original e innovadora teoría sobre la agudeza *De acuto et arguto*, sino que también formó parte de la corte papal. Fue él quien ensalzó, con varias odas laudatorias dedicadas al Papa y a la familia Barberini, la inauguración del pontificado de Urbano VIII, en octubre de 1623. El mismo año, Sarbiewski fue honrado con el Laurel Capitolino, premio poético otorgado por el Papa a los mejores poetas. La primera colección de poemas de Sarbiewski: *Lyricorum libri tres. Epigramatum liber unus*, se publicó en Colonia en 1625. Su éxito fue indiscutible. La poesía del *Horacio sármata*, llamado también *Horacio cristiano*, título que le asignaron sus contemporáneos, alcanzó tal difusión en Europa que llegó a conocer hasta sesenta ediciones en diferentes países, incluida la lujosa edición de Amberes de 1632, dedicada al Papa Urbano VIII e ilustrada con grabados de Rubens. El latín, lengua en la que Sarbiewski escribió su poesía, la convirtió en una escritura “cosmopolita”, en un patrimonio uni-

## DE ACUTO ET ARGUTO ES UNA MUESTRA DEL ESTILO LLANO Y CLARO DE LA DISERTACIÓN FILOSÓFICA Y CARECE DE ESTE LENGUAJE FLORIDO Y COMPLICADO ...

versal de los escritores neolatinos y humanistas de su tiempo. Sarbiewski fue alabado y admirado en toda Europa hasta convertirse, como en los Países Bajos o Francia, en un modelo poético. En Inglaterra, donde, a partir de la forma latinizada de su nombre *Casimirus*, se le llamaba Casimire, aparece la primera traducción de la poesía sarbiewskiana con el título *Odes of Casimire*, seguida de las traducciones al alemán, francés, italiano, holandés, checo, polaco y lituano. Al volver a su país, Sarbiewski enseñó de nuevo retórica en Nieśwież y Połock, y luego en la Academia de Vilna, donde a lo largo del tiempo fue profesor de retórica, filosofía y teología escolástica. Su labor científico-investigadora, que se entrelazaba estrechamente con sus actividades en el campo de la didáctica escolar, dio su fruto en los tratados teóricos, escritos entre los años 1617-1626, que forman parte de su llamada *Praecepta poetica*, código de disertaciones poético-retóricas que circulaban de forma manuscrita por los colegios de la Compañía. En 1635 Sarbiewski se trasladó a Varsovia al ser nombrado predicador y confesor real, cargo que mantuvo hasta su muerte en 1640. El renombre *Horacio cristiano* u *Horacio sármata* lo adquirió Sarbiewski por su extraordinaria habilidad de imitación de la prosodia horaciana acompañada de una hábil resemantización en el espíritu cristiano de las ideas del poeta romano, y también por pertenecer a la legendaria nación sármata<sup>7</sup>, como él mismo confirmaba en sus poesías. Este título, la síntesis del pensamiento renacentista, inscribe a Sarbiewski en la columna de abanderados humanistas europeos. Maciej Kazimierz Sarbiewski, ciudadano de Europa, cultivador y heredero de la cultura clásica, manifiestamente demostraba también su particular nacionalismo, intentando ser representante de todas las etnias reunidas bajo la corona polaca.<sup>8</sup>

Una vez afirmado esto, creemos que no hace falta insistir en la legitimidad de los estudios comparativos de los tratados agudos de Sarbiewski y Gracián. Estos dos insignes humanistas de la Europa del seiscientos, hermanos de orden, educados según las pautas de la Compañía de Jesús, dedicaron parte de sus obras a la definición de la agudeza, tema muy discutido en el siglo XVII, sobre todo en el ambiente jesuítico. Tengamos en cuenta que la *Agudeza y arte de ingenio* graciana proporciona muchos problemas interpretativos, debido, en gran parte, a la difícil terminología conceptual que utiliza el jesuita aragonés. Gracián es sutil y agudo a la hora de presentar su doctrina, pues define y explica la agudeza por medio de la agudeza misma, creando una especie de metalenguaje agudo. En cambio, el tratado de Sarbiewski no tiene nada que ver con el estilo figurativo de la crítica literaria del siglo XVII. *De acuto et arguto* es una muestra del estilo llano y claro de la disertación filosófica y carece de este lenguaje florido y complicado, repleto de epítetos afectivos y argumentos metafóricos, que encontramos en los tratados de sus coetáneos sobre la misma materia. Estas características lo convierten en un excelente instrumento para llegar a descifrar la doctrina expuesta por Gracián en la *Agudeza* que, en su esencia, coincide con la de Sarbiewski. Y tanto es así que cabe incluso la posibilidad - a pesar de que *De acuto et arguto* no se imprimió en su tiempo -, de que los resultados de las investigaciones sarbiewskianas le llegaran a Gracián de forma oral o a través de los apuntes de los jesuitas españoles u otros que participaron en las clases impartidas por el jesuita sármata en Roma o en la Academia de Vilna, pues, teniendo en cuenta los hábitos de la Orden, los jesuitas, independientemente de su nacionalidad, viajaban a diferentes centros de educación de la Compañía, compartiendo e intercambiando libremente sus saberes, al igual que lo hacían por correspondencia epis-

tolar. Además, Sarbiewski escribía en latín, lengua que todos los jesuitas dominaban, por lo que parece lógico pensar que su doctrina, hecha pública, pudo de alguna manera influir en el pensamiento del belmontino y dejar alguna huella en su teoría de la agudeza. Por todo ello consideramos que *De acuto et arguto* puede servirnos como una de las bases interpretativas para analizar la *Agudeza y arte de ingenio* graciana y, sin lugar a dudas, nos permitirá una lectura más completa del tratado de Gracián y explicará algunas “oscuridades” respecto a las reglas, los mecanismos de funcionamiento del arte de ingenio y la clasificación que propone el jesuita aragonés en su obra.

**Małgorzata Anna Sydor** es licenciada en Filología Española e Hispánicas por la Universidad de Wrocław y prepara la tesis "Análisis comparativo de «Agudeza y arte de ingenio» de Baltasar Gracián y «De acuto et arguto» de M. K. Sarbiewski" dirigida por la Dra. Aurora Egido de la Universidad de Zaragoza. También participa en el proyecto "Edición crítica de las obras completas de Baltasar Gracián. I. «El Criticón», anotado y comentado" y ha publicado diversos artículos sobre temas de su especialidad.

## Notas

1. Sobre la etimología de este término y su desarrollo, véase V. R. Giustiniani, "Homo, humanus and Meanings of 'Humanism'", *Journal of the History of Ideas*, 1985, v. XLVI, 2, pp. 167-195.
2. Véase el estudio de P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de la Cultura Económica, 1982.
3. El llamado renacimiento carolingio (s. VIII-IX) y el prerrenacimiento (s. XII) son momentos-clave de la fusión de las doctrinas religiosas con la filosofía clásica, especialmente con el pensamiento de Aristóteles, dando fundamentos a la escolástica cuyo mayor representante es San Agustín.
4. J. Bolewski, J. Z. Lichański y P. Urbański (coords.), *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Warszawa, Bobolanum, 1995.
5. A. Egido, *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
6. A. Borowski, "Renesans a humanizm jezuicki", en L. Grzebień. y S. Obirka (eds.), *Jezuici a kultura polska. Materiały sympozjum z okazji jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli* (1491-1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540-1990), Kraków, 15-17 lutego 1991, Kraków, 1993, p. 27-39.
7. La nación sármata incluía a toda la nobleza cuyas raíces se hallan en la antigua Sarmacia, la cual se extendía por Rusia, Polonia, Lituania, Żmudź, Tartaria y Circasia. Los sármatas estuvieron al servicio de los Mitridates contra los Romanos.
8. En relación con este tema, véase A. Borowski, *Powrót Europy*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 1999, pp. 190-202.

## “Éxtasis al alba”: La poesía de Jorge Guillén y Czesław Miłosz en búsqueda de lo real

AGNIESZKA AUGUSTA-ZARĘBSKA

Jorge Guillén y Czesław Miłosz son poetas del siglo XX que quizá nunca se hayan conocido, aunque al exiliarse de su patria —uno de la España franquista y el otro de la Polonia comunista— durante muchos años vivían en el mismo país de adopción, o sea en los Estados Unidos. Además de ser escritores, eran también catedráticos (*visiting scholars*) en las universidades americanas, donde impartían clases de la literatura de sus respectivos países. Aunque no se sabe si alguna vez se han encontrado, Miłosz conocía la producción de Guillén en la versión inglesa, publicada en 1979 en la colección *Guillen on Guillen: Poetry and the Poet*<sup>1</sup>. Es más que probable que el poeta castellano, siendo participante activo de la vida literaria de su época, asimismo supiera de la existencia de Miłosz e incluso leyera sus obras. Ambos autores gozaban de reconocimiento no sólo en su tierra natal, sino también en el panorama literario europeo y estadounidense, lo cual demuestra el hecho de ser galardonados con varios premios, tales como el Grand Prix International de Poésie concedido a Guillén en 1961 en Bélgica o el Premio Nobel de Literatura en 1981 para Miłosz. La noticia sobre este último acontecimiento seguramente debió de llegarle a Guillén, a Málaga, tres años antes de su muerte.

Es sabido que Miłosz leyó los poemas guillenianos porque uno de ellos —el “Vuelo” proveniente de *Clamor*— lo vertió al polaco publicándolo en 1994 en la antología *Wypisy z ksiąg użytecznych* (dos años más tarde editada en inglés como *A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry*). Este libro

recoge traducciones de las poesías, creadas en distintas épocas, lenguas y culturas, que de alguna u otra manera pueden denominarse “realistas”, es decir, buscadoras de la realidad o, según explica el propio Miłosz, fieles a ella<sup>2</sup>. El “Vuelo” cumple con esta definición ya que en los tiempos en los cuales la voz dominante es la nihilista expresa el gozo de ser, manifestado en la naturaleza:

Por el aire de estío  
La gaviota ascendiendo  
Domina la extensión, el mar, el mundo  
Bajo azul [...]  
Y, suspensas, las alas se abandonan  
A claridad, a fondo transparente  
Por donde el vuelo, sin acción las alas,  
Subsiste,  
Se entrega a su placer, a su caer,  
Se sume en su pasar,  
Puro instante de vida<sup>3</sup>.

Tal lectura del poema guilleniano es muy acertada porque capta lo esencial de la producción del autor español: su afán de ir descubriendo lo real y gozar de ello cantándolo en la poesía. Además, constituye una manera de indicar un parentesco con la obra del propio Miłosz, que durante muchos años se empeñaba por crear una forma poética suficiente en la lucha del lenguaje contra la nada, “una forma más amplia”<sup>4</sup>, liberada de las trampas del estilo y capaz de encerrar más realidad. Los mismos ideales están presentes en *Aire nuestro* de Guillén, quien dice: “Por ti me esfuerzo, forma de ese mundo / Posible en la palabra que lo alumbre”<sup>5</sup>.

La obra poética de Miłosz, recogida en múltiples poemarios, y los cinco volúmenes de *Aire nuestro* pertenecen a la corriente objetivista, ya que en vez de centrarse en el yo se dirigen hacia el mundo exterior, hallando en él una contraposición a la nada. El poeta polaco opina que hoy en día la poesía para ser “útil” debe enseñar la realidad y así salvar al hombre de la confusión y del nihilismo. No obstante, gran parte de la literatura del siglo XX parece ser fruto de “un roedor ocupado de su anihilamiento”<sup>6</sup>, al que le gusta seguir en el purgatorio de la duda<sup>7</sup>. Guillén coincide con Miłosz en observar esta tendencia y se muestra igualmente preocupado por la condición de la poesía contemporánea. Cuando recibía el Grand Prix International de Poésie en Mons dijo:

Nuestra época se complace, además, en el ahondamiento de sus crisis, de sus problemas y angustias. (Pero ¿se habrán dado siglos sin crisis?) De suerte que nuestra moral se resume en el nuevo imperativo: ¡angústiate! Estos últimos años nos han ofrecido a todas ocasiones de tener miedo y temblar de veras. Tal situación no ha impedido que el temblor literario se haya puesto de moda. Es como si concluyéramos con el poeta: “Si vous voulez, tremblons ensemble. [...] No nos dejemos invadir por el desánimo. Evitemos la facilidad peor: el abandono al apocalipsis”<sup>8</sup>.

Según ambos artistas es necesario evadirse de la crisis ideológica y espiritual que en el siglo XX se extendió por todas las ramas de la cultura a una escala nunca antes observada. Dicha crisis, consistente en no sentirse arraigado en el mundo, puede calmarse —si no remediarse— con un profundo e intenso contacto con “otro que yo”. La poesía fundada en tal experiencia es “útil” porque complementa la imagen del mundo creada por la filosofía y la ciencia, que en cuanto a algunos aspectos resultan insuficientes. A veces la contemplación de la realidad objetiva puede inspirar no sólo un simple reflejo de lo visto en el lenguaje sino una imagen dotada de un valor revelador. Miłosz en la antología *Wypisy z ksiąg użytecznych*, en la que crea el término de la literatura “útil”, explica esta cuestión de manera siguiente:

No niego que en los poemas busque una revelación de la realidad, o sea, lo que en griego se llamaba *epiphaneia* [...] Esta palabra significaba ante todo la aparición de una deidad entre los mortales o su reconocimiento en una forma corriente y bien conocida, por ejemplo en un hombre. La epifanía interrumpe el paso cotidiano del tiempo y aparece como un instante privilegiado, en el que uno de una manera intuitiva capta alguna realidad más profunda y más esencial que está dentro de las cosas y las personas<sup>9</sup>.

La obra de Guillén y la de Miłosz se asemejan por la presencia de las epifanías poéticas que, en términos generales, pueden definirse como momentos de contemplación de lo cotidiano descubridores de un sentido más profundo. El concepto de epifanía viene de la teología, sin embargo el autor no lo usa en el significado estrictamente religioso, porque la experiencia de una realidad más profunda no siempre tiene que relacionarse con la presencia divina. En el caso de ambos poetas “una forma corriente y bien conocida” es todo lo que vemos o percibimos de manera sensual —los objetos, la naturaleza, las situaciones cotidianas— y que normalmente a nuestros ojos carece de importancia o incluso nos parece banal. Si cambiamos de perspectiva rompiendo con el egocentrismo, si, en vez de ser nosotros mismos el centro de atención, nos dirigimos al mundo de las cosas, empezamos a ver con claridad que son ellas las reales y su contemplación constituye una vía de llegar a la suma realidad. Así la experiencia epifánica puede considerarse como instrumento para ampliar los límites del conocimiento humano, cuando la filosofía, la ciencia y la religión ya no bastan porque no saben dar respuestas a las preguntas más esenciales, que le dejen al hombre debilitado por las crisis del siglo XX sentirse bien y seguro en la vida. Por lo tanto, la poesía en nuestra época —nos lo dice Miłosz a través de su antología *Wypisy z ksiąg użytecznych*— adquiere cualidades de un remedio contra la angustia y la desesperanza puesto que “por necesidad es partidaria del ser y oponente de la nada”<sup>10</sup>.

Guillén y Miłosz, igual que la mayoría de los que escriben poesía epifánica, parten de una convicción objetivista de que la realidad exis-

te independientemente de las capacidades perceptivas y lingüísticas del sujeto, aunque hay aspectos a los que no se puede acceder fuera de una experiencia epifánica<sup>11</sup>. El concepto de epifanía presenta bastante complejidad ya que por una parte, se refiere al modo de conocer, o sea, a un estado mental que condiciona el conocimiento; por otra parte, designa resultado cognoscitivo, es decir, la revelación de lo real. Así la poesía epifánica es algo más que un mero registro de este tipo de experiencias: se hace a la vez lugar y medio de conocimiento. La revelación de lo real y el intento de nombrarlo se producen al mismo tiempo, justo en el momento de componer el poema y a veces es un fenómeno muy efímero cuyos resultados son difíciles de expresar fuera de la experiencia epifánica y fuera de la “poética de la epifanía”. El soneto de Guillén “Hacia el poema” nos deja observar el curso de este complejo y paulatino proceso, a veces duro para el yo que lucha contra lo oscuro, impreciso e inquietante:

Siento que un ritmo se me desenlaza  
De este barullo en que sin meta vago,  
Y entregándome todo al nuevo halago  
Doy con la claridad de una terraza,

Donde mi guía quien ahora traza  
Límpido es orden en que me deshago  
Del murmullo y su duende, más aciago  
Que el gran silencio bajo la amenaza.

Se me juntan a flor de tanto obseso  
Mal soñar las palabras decididas  
A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.  
La forma se me vuelve salvavidas.  
Hacia una luz mis penas se consumen<sup>12</sup>.

En la obra de ambos autores el camino creativo, que a la vez es el cognoscitivo, tiene algunas características de la vía mística, aunque está desprovisto de un significado religioso. Va desde la oscuridad hasta la claridad, desde lo impreciso hasta las formas bien marcadas, desde la nada hasta la realidad, desde el sufrimiento y el miedo hasta el júbilo y la paz. Es un proceso bastante violento, durante el cual el yo está poseído por algún “duende”,

que le fuerza a emprender la búsqueda y a entonar el canto. Miłosz a veces se rebela contra este poder oscuro, cuyo fruto es “una repugnante habla rítmica” balbucida por un hombre en fiebre incapaz de pararla<sup>13</sup>. Intenta dominarla subordinándola al intelecto. También en *Aire nuestro* el intelecto sirve de guía y la claridad a la que se llega en los momentos epifánicos, a parte de referirse a la visión, simboliza además una cualidad de la mente, la antigua *claritas*. La revelación de lo real producida al final del camino recompensa el sufrimiento precedente y suscita himnos de asombro y alabanza, que constituyen otro parentesco entre Guillén, Miłosz y los poetas místicos. Según dice el autor de *Cántico*, “surge y resurge —en un renaciente «cantar de los cantares»— el acto de amor”<sup>14</sup>.

Cabe poner de relieve que en el soneto comentado se pronuncian las frases: “Doy con la claridad de una terraza” y “Hacia una luz mis penas se consumen”, mientras que Miłosz, refiriéndose a lograr la expresión más adecuada de lo percibido, habla de “entrar en la claridad de una mañana”<sup>15</sup>. El factor luminoso gana mucha importancia en este tipo de poesía, lo cual destaca también en la producción de ambos artistas estudiados. Guillén incluso cree que, por definición, “la poesía es luz o tiende hacia la claridad”<sup>16</sup>. Por lo tanto, al leer formulada por Miłosz la siguiente definición de la vida: “De la infancia a la vejez éxtasis al alba”<sup>17</sup>, sin lugar a dudas podríamos emplearla para describir la actitud vital del protagonista de *Aire nuestro*, en cuya opinión “todo lo inventa el rayo de la aurora”<sup>18</sup>. Muchas visiones tienen lugar por la mañana, lo cual ocurre también en las siguientes composiciones:

A eso de las cuatro vino,  
Aun gris. Magna tentativa  
De faz. ¿Qué faz? ¿Era el sino  
Quien entre las sombras iba,  
Apenas alboreado?  
En confusión, a su lado  
Bullía turba impaciente.  
¿De qué? Sentí resbalar  
Insinuaciones de azar.  
Sin miedo miré al oriente<sup>19</sup>.

Wyrzałem przez okno o brzasku i zobaczyłem  
młodą jabłonkę  
przezroczystą w jasności.

A kiedy wyrzałem znowu o brzasku, stała tam  
wielka jabłoń  
obciążona owocem.

Więc dużo lat pewnie minęło, ale nic nie  
pamiętam, co zdarzyło  
się we śnie<sup>20</sup>.

(Miré por la ventana y vi un manzano pequeño  
transparente en la claridad. / Cuando miré otra vez  
al alba, hubo allí un gran manzano cargado de  
fruta. / Pasaría mucho tiempo, pero no recuerdo  
nada de lo ocurrió mientras dormía.)

Sin embargo, a parte de los poemas matutinos, en la obra de los dos poetas hallamos gran número de piezas “diurnas” que describen otras horas de día, conforme a las palabras de Miłosz: “Lo único digno de ser alabado es el día”<sup>21</sup>. Casi siempre el papel más importante en el proceso revelador ejerce la luz:

Las cosas que existen —en su plenitud— aparecen en la luz, a veces resplandecientes. [...] en muchas composiciones vemos salidas del sol, el amanecer, la luminosidad. La felicidad, es decir, el máximo de la existencia individual, llega a colmar al hombre sobre todo al alba o en plena luz del día<sup>22</sup>.

Tanto Guillén como Miłosz destacan en el panorama literario de su época por utilizar las experiencias epifánicas como una prueba de lo positivo del ser. De la infancia a la vejez viven “éxtasis al alba” porque saben —o a pesar de que saben— que “La vida es dada, pero inalcanzable” (“Dane było życie, ale niedosiężne”)<sup>23</sup>. Cualesquiera que sean las circunstancias, se empeñan por no ceder ante los aspectos negativos de la vida. En los duros y dolorosos momentos de crisis se dirigen hacia el mundo y al ver sus formas, armonía y belleza, presienten bajo el caos de la historia general e individual la existencia de algún orden. Este orden, la vitalidad y la continuidad del ser, observados sobre todo en la naturaleza, tienen un poder consolador. Además, experimentan de modo muy real una comu-

nión con los demás seres, sintiéndose parte de la armonía universal:

[...] el poeta, sobrepasando su conciencia de sí (self-consciousness), se esfuerza por establecer una percepción directa de la realidad. Dicho de otra manera, el poeta busca su esencial unidad con el universo a través de la creación de la obra de arte<sup>24</sup>.

Jan Błoński, uno de los investigadores que se han ocupado de las epifanías de Miłosz, explica que lo revelado no es un saber metafísico acerca de las fuentes, la estructura o las características del ser<sup>25</sup>. Tampoco se trata de una ciencia esotérica. No se llega en esta poesía a una idea ni a un concepto sino a lo que cada cosa tiene de único, de particular y de accidental. Por lo tanto, los poemas de Miłosz, así como los de Guillén se llenan de objetos y situaciones cotidianas —“el sol luciente en las hojas, / afanoso zumbido de abejorros, / [...] lento ruido de martillazos al otro lado del río”<sup>26</sup>— en las que el yo vive con más intensidad y gozo su vida normal y corriente, en este mundo aquí y ahora, alabando “la vida, o sea, la dicha”<sup>27</sup>.

No obstante, los instantes epifánicos de Miłosz, además de tener una perspectiva puramente sensual y terrenal, a veces pueden alcanzar una dimensión escatológica porque expresan una esperanza de que haya algún más allá (en su lenguaje “druga przestrzeń” traducido literalmente por “el otro espacio”). Es posible que este más allá se le manifieste al hombre después de su muerte y es donde se producirá la *apocatástasis*, o sea, la restitución de un orden primario, llamada por Błoński “la epifanía final” y “la recuperación definitiva”. Al interpretar la obra de Miłosz hay que tomar en consideración una perspectiva religiosa. El autor, que vivió entre el éxtasis y la duda, anhelaba la venida de un momento en el que “toda la belleza del *profanum* creado” se salvará en la “perfección del *sacrum*”<sup>28</sup>. En cambio, Guillén, como agnóstico, se limita a la actualidad de este mundo saciándose con la contemplación de la armonía natural, de la cual quiere gozar plenamente hasta el día de su muerte. A veces la contemplación de lo real le hace suspirar “¿Cómo no desear orde-

nador Espíritu?”, “¿Cómo no desear una Supremacía?”<sup>29</sup>, pero en otro lugar consiente en su condición del hombre mortal: “Yo, terrenal. / De acuerdo”<sup>30</sup>. El horizonte de su obra es terrestre aunque no se niega en ella la existencia del posible Dios. Sin embargo, sus epifanías también descubren un más allá:

¡Más allá! Cerca a veces,  
Muy cerca, familiar,  
Alude a unos enigmas.  
Cortesés, ahí están.  
[...]  
Un más allá de veras  
Misterioso, realísimo<sup>31</sup>.

El tono exaltado de estas estrofas sugiere que el yo presenciara algo importante, se presente la proximidad del conocimiento. Lo que todavía es misterio se manifiesta a su vez como realísimo. El poema concluye con una enumeración de los objetos del entorno doméstico de cada uno de nosotros, lo cual nos asegura que la realidad inmediata y el más allá de la realidad —tan efímero— son la misma cosa.

El balcón, los cristales.  
Unos libros, la mesa.  
¿Nada más esto? Sí,  
Maravillas concretas<sup>32</sup>.

La paciente contemplación de lo visible, que tiene algo en común con la meditación oriental, vence la tendencia de contraponer el sujeto al objeto, típica de la filosofía occidental que no supo evitar las crisis. Para no caer en sus trampas el hombre tiene que aceptar que en la tarea de buscar lo real es igual a las cosas e incluso depende de ellas: “Dependo / Del total más allá, / Dependo de las cosas”<sup>33</sup>. Su situación es la de “un yo en diálogo con la realidad” que

Se conoce [...] gracias al contacto con un más allá que no es él. Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos. Ahí están por sí y ante sí, autónomos, y con una suprema calidad: son reales. [...] el hombre se afirma afirmando la Creación [...] <sup>34</sup>.

Dicho diálogo con la realidad en la producción de ambos artistas se somete a la “poética

de la epifanía”. El discurso epifánico, tal y como lo entendemos en el presente estudio, apareció en la literatura que nació cuando la poesía clásica resultó insuficiente. A partir del romanticismo el acercamiento a la realidad visible empezó a diferir mucho del de los clásicos. Al haber vivido las crisis de los siglos XIX y XX los artistas contemporáneos en su búsqueda de la realidad no pudieron volver a la pura imitación de la naturaleza, a la mimesis o al realismo en su forma más tradicional. En sus obras la realidad exterior e interior quedan unidas en la experiencia cognoscitiva: la primera en el proceso de verbalización producido por medio de la otra adquiere sus cualidades. Hay un continuo vaivén entre la realidad inmediata y la abstracta, o sea, entre lo percibido y los procesos mentales, lo cual observamos en el siguiente poema:

Lo gris, no. Se supone Octubre.  
No, no quiere ver el suelo.  
Con alegrías lo cubre<sup>35</sup>.

Aunque en el texto apenas hay objetos, no se puede negar que formen parte de la visión. En vez de enumerarlos el autor emplea la técnica de la alusión, que en este caso le ha parecido más eficaz. Gracias a ella con máxima concisión recrea un paisaje, dotándolo del significado positivo en el contexto de la lucha contra la nada. Ya en la primera frase se opone a ella diciendo “Lo gris, no”. A continuación, recurrir a la imagen “ideal” del octubre —escrito con mayúscula— que cada lector puede evocar en la mente. Por medio del verbo “suponer” comunica indirectamente la incertidumbre del protagonista, aquí atribuida al paisaje. Las “alegrías”, que sustituyen la mención directa de las hojas, aparecen además como un arma contra un presentimiento de la nada que causa desánimo. Octubre que “no quiere ver el suelo” y “con alegrías lo cubre” parece activo, en lo cual hallamos una alusión al cíclico ritmo anual y a la renovación del ser. Tal técnica amplía el repertorio de los recursos realistas y puede considerarse como una versión innovadora de la mimesis clásica.

Ya se ha mencionado que en la obra de ambos artistas a las epifanías les acompaña un sentimiento de júbilo que a veces llega a ser

éxtasis, cantado en un jubiloso himno a lo real, cuyo fruto es afirmación de la vida. No obstante, las claras y exactas imágenes guillenianas cubren un verdadero temblor ante la nada. Quizá por eso Dámaso Alonso dijera que "la poesía de Jorge Guillén se nos convierte ella misma en una contradicción y un prodigio"<sup>36</sup>. A pesar de ello, en *Aire nuestro* con bastante frecuencia el hombre vive momentos de seguridad y plena satisfacción, aunque al fin y al cabo esta sensación se desvanece y el yo de nuevo emprenderá su vía cognoscitiva. Tal instante lo presenciamos en los siguientes versos:

La gran Naturaleza me contiene,  
Dentro, muy dentro a gusto,  
Para mí ya bastante y con sentido<sup>37</sup>.

En los poemas de Miłosz casi nunca aparece la conciencia de haber conocido o de haber alcanzado la expresión suficiente. A menudo en una composición epifánica obtenemos un registro incompleto y fragmentario de instantes fugitivos. Se puede decir que en la literatura la unidad mínima y elemental de recrear este tipo de experiencias es precisamente el instante, excluido del fluir cotidiano del tiempo. Es como un "destello" o una imagen súbitamente aparecida que se desvanece con rapidez. Muchas veces las epifanías surgen de situaciones normales y corrientes. Es cuando lo cotidiano, sencillo e incluso banal gana importancia porque descubre ante el hombre la naturaleza de lo que es. Éste al experimentar algo parecido no siempre sabe precisar qué es lo que se le revela, no es capaz de nombrar el objeto del conocimiento, aunque siente que está afrontando lo más real, tal y como leemos en el siguiente poema:

Natrafitem na to, przechodząc ulicą, i wydało  
mi się to jak  
wyjawione ludzkie przeznaczenie.

Ale nie miało nazwy i przypomniała mi się inna  
taka chwila,  
dla której słów szukałem, aż znalazłem po  
dwudziestu latach.

Zacznę teraz na nowo i dążyć będę na jawie i  
we śnie, tylko że

tym razem, jak myślę, powie stop kończący się  
czas<sup>38</sup>.

(Di con ello atravesando la calle y me pareció  
un destino humano revelado. / No tenía nombre  
y evoqué otro tal instante, cuya expresión  
había buscado hasta encontrarla al pasar veinte  
años. / Ahora empezaré de nuevo, caminaré  
despierto y dormido, pero esta vez, creo, me  
detendrá el tiempo cumplido.)

Se traza aquí uno de los grandes temas del pensamiento del autor polaco: la meditación sobre la insuficiencia del lenguaje. Su quehacer literario consiste en descubrir los medios apropiados, o sea, en buscar una forma eficaz para salvar lo pasajero del olvido y de la nada. La siguiente composición alude a la poética del *haiku*, género creado para captar lo momentáneo, pero a la vez sujeto a las rígidas reglas de la convención, que a veces limitan la capacidad de acercarse a lo real:

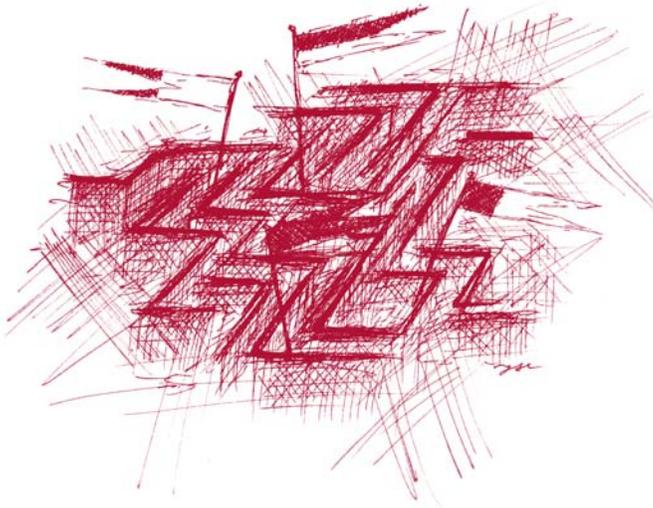
O, szczęście! Widzieć irys.

Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli  
i delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

O, jaki bełkot żeby opisać irys,  
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli  
i żadnych naszych królestw  
i żadnych krajów<sup>39</sup>.

(¡Oh! felicidad. Ver un lirio. / Color de índigo  
como antaño un vestido de Ela / y el olor suave  
como el de su piel. / ¡Ay! qué balbuceo para  
describir un lirio / que florecía, cuando no  
existía ninguna Ela, / ninguno de nuestros reinos  
/ ni países.)

Aquí es el lenguaje el que le impide al hombre llegar a lo que cada cosa tiene de particular. Otras veces lo incognoscible pertenece más bien a la naturaleza de las cosas existentes. En general, al protagonista de Miłosz le es ajena la experiencia de certidumbre. Anhela el entendimiento, muy a menudo ya está a punto de lograrlo, pero no llega a él. En mayor grado que el yo guilleniano vive al borde de la irreparable contradicción e insaciedad.



Kiedy księżyc i spacerują kobiety w kraciastych sukniach  
 Zdumiewają mnie ich oczy, rzęsy i całe urządzenie świata.  
 Wydaje mi się, że z tak wielkiej wzajemnej skłonności  
 Mogłaby wreszcie wyniknąć prawda ostateczna<sup>40</sup>.

(Cuando la luna y están paseando las mujeres de los vestidos de cuadros, / Me sorprenden sus ojos, pestañas y todo el arreglo del mundo. / Entonces me parece que de la atracción mutua tan fuerte / Podría surgir la verdad absoluta.)

En esa estrofa estamos ante gran deseo de poseer la realidad, es decir, de la máxima aproximación sensual e intelectual a ella. El hombre vaga por las calles en su busca, no obstante, otra vez no la consigue y queda insatisfecho. Hay situaciones, sencillas y cotidianas, cuando al yo le parece que muy poco le aparta del conocimiento. Se le manifiesta lo incógnito y su visión del mundo va alcanzando “nitidez y transparencia”. Estando ya tan cerca choca contra lo inefable. Es cuando el poeta habla de un límite móvil (“ruchoma granica”) o de los jardines que se apagan al asirlos (“gasną, kiedy się je chwyta”) dejando al hombre sin saciarse. No obstante, su protagonista no se desanima por completo. No duda que esas breves revelaciones sean reales y valiosas<sup>41</sup> y que merezca la pena buscarlas cada día de nuevo a pesar de las dificultades. Este mismo objetivo guía también al yo guilleniano.

Para resumir el pensamiento poético de Miłosz y de Guillén, volvamos al término de la poesía “útil”, introducido en la antología *Wypisy z ksiąg użytecznych*, que sirve para definir el carácter de las obras de ambos escritores. En este contexto “útil” significa el que busca la realidad y sabe comunicarla al hombre. En el tormentoso siglo XX, quizá también en el XXI, no es una tarea fácil puesto que hay que hacer frente a la inquietante y destructiva conciencia de la nada. Para llevarla al cabo con éxito los dos autores optaron por crear el tipo de poesía basado en la contemplación del mundo y sujeto al fin de comunicar todo lo que se les revelaba en esa vía. De ahí surgió su poesía epifánica, reveladora de la suma realidad. Gracias a ella sus protagonistas, que en este caso deben identificarse con ellos mismos, recuperan la esperanza y el tono afirmativo, lo cual también se le aconseja a un lector susceptible. “Vivir no es un ir muriendo”<sup>42</sup> y por eso lo mejor que se puede hacer es afirmar la vida de acuerdo con la casi proverbial frase: “De la infancia a la vejez, éxtasis al alba”.

**Agnieszka Augusta-Zarebska** cursó sus estudios de Filología hispánica en la Universidad de Wrocław donde actualmente trabaja. Es Doctora en Literatura Hispánica y se especializa en la literatura comparada del siglo XX, así como en la poesía sefardí.

## Notas

1. GUILLÉN, Jorge. *Guillen on Guillen: Poetry and the Poet*. R. Gibbons (ed.). Princeton: 1979.
2. MIŁOSZ, Czesław. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000, p. 8.
3. GUILLÉN, Jorge. *Aire Nuestro. Clamor*. Valladolid: Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, 1987, p. 343.
4. Véase MIŁOSZ, Czesław. *Wiersze*, vol. 2. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002, p. 78.
5. GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Seix Barral, 1998, p. 265.
6. MIŁOSZ, Czesław. *Ziemia Ulro*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1994, p. 164.
7. MIŁOSZ, Czesław. *Świadectwo poezji*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004, p. 24.
8. GUILLÉN, Jorge. "Poesía integral". En: *Obra en prosa*. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 745.
9. MIŁOSZ, Czesław. *Wypisy z ksiąg użytecznych*, op. cit., p. 19. Las traducciones de Miłosz son mías.
10. Íbidem, p. 9.
11. Véase NYCZ, Ryszard. *Poezja jako trop rzeczywistości*. Kraków: UNIWERSYTAS, 2001, pp. 10-13.
12. GUILLÉN. *Cántico*, op. cit., p. 264.
13. MIŁOSZ, Czesław. *Wiersze*, vol. 3. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2003, p. 122.
14. GUILLÉN, Jorge. "Prólogo a Selección de poemas". En: *Obra en prosa*, op. cit., p. 778.
15. MIŁOSZ, Czesław. *Długa przestrzeń*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002, p. 8.
16. GUILLÉN. "Poesía integral", op. cit., p. 744.
17. MIŁOSZ. *Wiersze*, vol. 3, op. cit., p. 9.
18. GUILLÉN. *Cántico*, op. cit., p. 263.
19. Íbidem, p. 223.
20. MIŁOSZ. *Wiersze*, vol. 3, op. cit., p. 53.
21. MIŁOSZ. *Wiersze*, vol. 2, op. cit., p. 318.
22. DYBCIAK, Krzysztof. "Poezja pełni istnienia". En: J. Kwiatkowski (ed.), *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985, p. 201.
23. MIŁOSZ. *Wiersze*, vol. 3, op. cit., p. 9.
24. POLO DE BARNABÉ, J.M. *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén*. Madrid: Editorial Nacional, 1977, p. 52.
25. Véase BŁOŃSKI, Jan. "Epifanie Miłosza". En: *Miłosz jak świat*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998, p. 56.
26. MIŁOSZ. *Wiersze*, vol. 3, op. cit., p. 97.
27. Íbidem, loc. cit.
28. BŁOŃSKI. "Epifanie Miłosza", op. cit., p. 78.
29. GUILLÉN, Jorge. *Final*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987, pp. 329-330.
30. Íbidem, p. 88.
31. GUILLÉN. *Cántico*, op. cit., p. 20.
32. Íbidem, p. 21.
33. Íbidem, p. 23.
34. GUILLÉN, Jorge. "Prólogo a Selección de poemas", op. cit., p. 776.
35. GUILLÉN. *Aire Nuestro. Clamor*, op. cit., p. 116.
36. Palabras de Dámaso Alonso citadas por GARCÍA BERRIO, Antonio. *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*. Limoges: U.E.R. des Lettres & Sciences Humaines, 1985, p. 35.
37. GUILLÉN. *Final*, op. cit., p. 89.
38. MIŁOSZ. *Wiersze*, vol. 3, op. cit., p. 105.
39. MIŁOSZ, Czesław. *Tó*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2001, p. 28.
40. MIŁOSZ. *Wiersze*, vol. 3, op. cit., p. 51.
41. BŁOŃSKI. "Epifanie Miłosza", op. cit., p. 53.
42. GUILLÉN, Jorge. "El argumento de la obra". En: *Obra en prosa*, op. cit., p. 765.

# Tiempo literario y tiempo social<sup>1</sup>

JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA

Indagar en las formas de temporalidad producidas en la literatura implica, en primer lugar, que hay que preguntarse por la concepción del tiempo con la que nos las vamos a ver. En los *Pequeños poemas en prosa*, Baudelaire invoca el placer del instante como un objetivo en sí mismo: «Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance?».<sup>2</sup> Este es el instante nietzscheano, vitalista, en el que arte y vida se mezclan y se funden. El tiempo en Baudelaire se divide en el aburrimiento, el *spleen*, y esta especie de fagonazos estéticos de plenitud en los que el poeta parece ser poseído por una especie de *aura* imposible de experimentar en la anomia y vacuidad de la existencia diaria, como si el tiempo de la vida cotidiana y el tiempo de la literatura (y el arte) parecieran oponerse e incluso chocar.

Se tiene la sensación de que, a partir de finales del siglo XIX, el tiempo se fragmenta, se hace pedazos. Aparecen entonces en la literatura una multiplicidad de temporalidades: la afirmación del instante pleno (Nietzsche, Baudelaire), contrasta con el de *La náusea* (1938) de Sartre, la angustia de *San Manuel Bueno, mártir* (1933) de Miguel de Unamuno o el *Tiempo de silencio* (1962) político y existencial de Luis Martín Santos. El aburrimiento posmoderno intenta asimilar esta fragmentación e ironiza sobre el vacío resultante, como Félix de Azúa en *Historia de un idiota contada por él mismo* (1997), intentando rescatar al sujeto en un mundo sin sentido.

No siempre ha sido así. El tiempo no se lee hoy (real o literariamente) como se leía, por ejemplo, hace unos cuantos cientos de años. La

invención del tiempo, tal y como hoy lo vivimos, corre paralela a la invención del sujeto en la modernidad.<sup>3</sup>

La temporalidad de las formaciones sociales modernas (a partir del siglo XVI) se articula en torno al tiempo de trabajo y al tiempo de la vida individual y familiar (nacer, escuela, comenzar a trabajar, familia, dejar de trabajar), siendo clara la distinción de los niveles privado /público, niveles sociales en los que el sujeto se inserta, como dos formas de vivir. El tiempo es la orquestación de los hábitos individuales y su relación con el mundo social. Es el tiempo del yo sujeto, de una subjetividad que vive individuada, un 'yo soy yo' incuestionado bajo cuya cáscara cotidiana se oculta una realidad histórica profundamente inconsciente.

Para el individuo medieval, por el contrario, el tiempo está sacralizado, se articula en torno a Dios y las relaciones de servidumbre. La vida privada no existe a nivel ideológico porque la vida es un sueño, una apariencia, un paso. En el medievo, la vida terrena es un *vallis lacrimarum* ('valle de lágrimas'), tiempo del pecado en el que el hombre y la mujer deben probarse (penitencia, Iglesia) antes de llegar a la auténtica tierra y vida: el Paraíso (... o el Infierno). El mito bíblico de la expulsión del paraíso está profundamente incrustado en el imaginario medieval: la vida terrenal no es sino una especie de paréntesis, un sueño o sombra, un tránsito gobernado por el pecado y la muerte. En la Edad Media todo el universo social y la naturaleza se conciben desde las relaciones de servidumbre: el pecado primigenio es el de la negación de Lucifer a su Señor, y el de Adán un espejo de aquél. Si

esto funciona así a nivel inconsciente, ¿qué implica en el nivel político? Implica que, como la expulsión de Adán, el castigo máximo es el destierro. Desterrar es quitarle a alguien su propio ser: los desterrados no tienen tierra propia, y no pueden tenerla por haber retado a su señor, el cual es imagen del Señor al que todos sirven – Dios. Esto es tematizado a nivel literario, en la literatura castellana, en el *Cantar de Mio Cid* (sólo que el Rey, en este caso, es un “mal” señor). El tiempo del medievo es un instante que, circularmente, remite al Libro de los libros, la Biblia, la Voz de Dios que empapa todas las cosas. Por eso la *Summa*, como espejo del Libro, es la máxima expresión discursiva de esta época, porque en ella se despliega el sentido medieval, sacralizado, de la existencia humana.

El *yo* de las sociedades occidentales modernas no funciona así, y su temporalidad y la relación con ella es diferente. Con la invención de la vida privada, de la cotidianeidad, nace otro tipo de texto, surge *otra* literatura, completamente distinta en cuanto a su ontología histórica de las producciones de las formaciones sociales del medioevo. La novela (género no aristotélico despreciado por Quintiliano) es el tipo de texto en el que esa temporalidad y cotidianeidad es expresada: Cervantes, la picaresca y luego la novela inglesa (efecto de la picaresca española), serán el soporte material de esta nueva realidad social. La picaresca es la primera historia de la vida privada, pues las vidas de los personajes se nos cuentan a través de la casa y las horas. El pícaro nos cuenta las horas de su vida, con un sustrato básico en él: el hambre, la supervivencia. La vida es la necesidad de sobrevivir.<sup>4</sup> El ‘yo’ medieval es otro muy diferente, y no debe despistar el que la voz del texto se nombre como tal ‘yo’: su ontología histórica es *otra*. Un ejemplo: el ‘yo’ del *Libro de buen amor*. Esta obra, primeramente, constituye una verdadera *summa* medieval:

Cuando se discute, la mayoría de las veces con pasión, sobre si el *Libro de buen amor* es obra medieval o preludia ya las innovaciones renacentistas [...], los argumentos literarios nos llevan, sin duda, a la primera opinión: el *Libro de buen amor* es quizá la obra en la que confluyen

todas, o casi todas, las tradiciones literarias medievales, o si se quiere, es la obra creada por el sistema escolar de la Edad Media.<sup>5</sup>

En el *Libro de buen amor* se articulan una serie de episodios alrededor de un “yo” protagonista, pero es una especie de “yo pecador” que parece confesarse y ponerse de ejemplo (*enxiemplo* o *exemplum*, parábola), como si el libro dijera: esto es lo que no tienes que hacer, si lo haces, pecas, y si pecas... la argumentación del *Libro de buen amor* es escolástica, compleja; la sensación de falta de linealidad en la supuesta biografía sucede porque no hay una concepción de la vida como desarrollo o creación individual. A nivel ideológico, la vida como *durée* (duración, en sentido bergsonian), como proceso de crecimiento y experiencia, no existe: el individuo no tiene “vida” porque la verdadera Vida sucede tras la muerte. Por eso abundan en la Edad Media los libros ‘anónimos’. Por eso Juan Ruiz es simplemente una referencia burlesca al filósofo árabe Ibn-Roschd (conocido como Averroes), y no un nombre real (según ha sugerido Blecua).

La modernidad, sobre todo desde las revoluciones industriales europeas, sucede en un perpetuo estado de cambio, de modificación. Con la constante transformación y mutación del mundo, la experiencia subjetiva del tiempo y del espacio es revolucionada constantemente. La imposibilidad de dejar de ‘progresar’ produce la sensación de un movimiento perpetuo en el que la realidad deja de tener un significado fijo, deja de ser estática, para convertirse en un espacio inestable en el que ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’ y donde la misma idea de modernidad es ‘concebida en numerosas formas fragmentarias’.<sup>6</sup> El tiempo de las sociedades occidentales estará marcado por la ciudad, lugar físico de la mezcla, la velocidad, el crecimiento y la multitud, donde no hay tiempo para la reflexión, donde el cosmos no puede congelarse en una instantánea de circularidad eterna como en el medievo: ‘En la ciudad no hay un tiempo estipulado para la contemplación’.<sup>7</sup> El mundo cerrado se ha abierto a un universo infinito, cambiante y ajeno, y habla matemáticamente; las cosas no son ya la escritura divina, los signos de Dios, sino lenguaje. La nuestra es una

## LEEMOS UN LIBRO, PERO SOMOS, DE ALGUNA MANERA, AFECTADOS POR ÉL. LA LECTURA NO CONSISTE ÚNICAMENTE EN LA ENTRADA DE UN YO EN EL TEXTO

sociedad de la pérdida del aura, de la entrada en la sociedad de masas, de la soledad urbana. La literatura expresa esa sensación de fragmentación, y la produce. La literatura moderna *temporaliza* la vida como rotura. Pero la relación de interpelaciones entre el lector y el texto es extremadamente compleja. Porque, ¿qué significa leer? ¿Qué sucede ahora cuando leemos un libro? La lectura no es sólo un proceso que implica una relación entre un sujeto y un objeto. En el acto de leer hay implicado un movimiento inverso, el de la invasión del texto en el lector:

El hecho de que yo entre en una habitación y de pronto toda la habitación cambie; o bien el hecho de que yo entre en un libro, y de pronto todo su significado cambie, supone, obviamente, la circularidad del yo y lo otro, la circularidad que posibilita el que lo otro también pueda invadirme, pueda transgredirme, pueda anegarme... En suma, la posibilidad de que lo otro se convierta en Notredad.<sup>8</sup>

Leemos un libro, pero somos, de alguna manera, afectados por él. La lectura no consiste únicamente en la entrada de un yo en el texto, un *yo* kantiano-fichteano armado de una batería de categorías con las que interpretar, esto es, neutralizar, la fuerza de los *mitemas* de un texto. Lo decisivo aquí son los efectos del libro en el sujeto: 'No sólo los lectores trabajan en los textos, sino que los textos trabajan en los lectores'.<sup>9</sup> Tú lees el texto, pero también eres leído por él, afectado, invadido por los mitos ideológicos desplegados en su tejido, en su textura.

Si nosotros producimos el tiempo, la literatura lo reproduce, nos lo hace experimentable. Se lee porque se quiere dar sentido, se entra en la *illusio* literaria porque se busca un sentido. El problema es que no siempre sucede así, y la literatura puede plantear contradicciones, hacer preguntas a esa temporalidad incuestio-

nada de la vida del *yo-soy* sujeto. Puede suceder, como en el caso del cuento titulado *Funes el memorioso*, de Borges, que el tiempo de la literatura, como memoria de un hecho (el personaje narra que conoció a un tal Funes con memoria prodigiosa, monstruosa) no coincida con el de la realidad: Funes quiere recordar, pero no puede recordar al mismo tiempo que vive, porque en su memoria se graba, exactamente, todo lo real. Borges parece decir que, paradójicamente, sólo la ambigüedad literaria puede narrar y pensar sobre la memoria de Funes, 'eterno prisionero' e hipérbole del positivismo científico. En la literatura de Borges sucede algo parecido a lo que comenta el sociólogo francés Pierre Bourdieu a propósito de William Faulkner, donde se establece una relación con el lector que pone en cuestión la *doxa* compartida sobre el tiempo, oponiendo el tiempo de la lectura, el tiempo real y la lectura del tiempo.<sup>10</sup> Este extremo es perceptible en el mundo fantasmagórico y aparential de *Pedro Páramo* (1955), del novelista mexicano Juan Rulfo.

En *El túnel* (1951) de Sábato, la temporalidad del inconsciente del personaje no corresponde a los hechos narrados por él, y nuestra percepción de los sucesos desarrollados en la novela y la diferencia entre la temporalidad de la lectura y la experiencia de los personajes no corresponde a la temporalidad del dolor de Castel. ¿Se puede abarcar y comprender todo el sufrimiento de Castel en la estructura temporal de la novela? La respuesta es negativa. El lector, arrastrado por la lectura e interpretación de la novela, probablemente podría dejar a un lado esa cuestión: el dolor sufrido por Castel hora tras hora, minuto tras minuto, día tras día y mes tras mes. Un dolor que emerge de la psicosis, un dolor que se mete en los huesos y en la piel, en los músculos y las entrañas, y que no es comunicable al lector sino por medio de fognazos. *El túnel* es más oscuro que lo que la letra y la palabra dejan entre-

ver. La temporalidad de este dolor no puede narrarse, porque eterniza el presente en una especie de hedonismo cabeza abajo, un dolor del presente que detiene el tiempo alrededor de un trauma o alrededor de una herida que no puede cerrarse. Entonces las horas no existen, y los días son grandes como siglos enteros, como la historia de las civilizaciones. Es el tiempo del inconsciente.

La novela moderna produce una ilusión de temporalidad que podemos llamar ‘deslizante’. No sólo por la cuestión del tiempo de lectura en comparación con la del tiempo narrado. Debemos distinguir entre el tiempo de la estructura narrativa, el tiempo del inconsciente, el tiempo de la vida cotidiana, el tiempo de los personajes, así como el tiempo de la producción social. Desde la perspectiva del sujeto, desde el *experientialismo* dominante hoy en las sociedades occidentales, donde el individuo se experimenta en el tiempo (experiencia fragmentada o no, tiempo fragmentado o no), el tiempo se vive como un *continuum* más o menos entrecortado que persigue dotar de sentido a la existencia, recreando una narrativa personal que lo fundamenta como sujeto. En otras palabras: el sujeto contemporáneo necesita tener una narrativa coherente sobre sí mismo. En el medievo la vida es sueño, pero se espera otra (*la*) vida; pero para nosotros la única vida que hay es esta, y la intentamos dotar de sentido. El problema es que, a menudo, es difícil *narrar* racionalmente esa experiencia. Esta experiencia del tiempo no ha sido siempre la misma, y varía respecto a los ciclos vitales de la producción y según la posición social y el género.

El tiempo del inconsciente (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal) es otro: es un tiempo que se substrahe a la lógica matemática y lineal del racionalismo subjetivista, un magma de deseos e instintos amalgamados en el que se quiere regresar constantemente a un punto, como un *nósto* individual. Pero este tiempo sólo es perceptible en los sueños y en la *illusio* literaria, el juego literario como producto de la fantasía o lo que Freud llamaba ‘ensoñaciones diurnas’ (*Tägtraume*).<sup>11</sup> Soñar despierto es imaginar, crear un lugar utópico, un lugar que no existe en el que imaginar que

vives otra vida. Se acude a la literatura para, como decía Marthe Robert, sentirse como ‘robinsones’, aislados, encubiertos, a menudo para vivir la ilusión de llenar un vacío. La página en blanco es un vacío que se llena con una afirmación ideológica, un fantasma: el *yo*. «La formalización literaria» — comenta Moretti — «tiene una doble función: expresa un contenido inconsciente al mismo tiempo que lo esconde».<sup>12</sup> La relación entre esas funciones puede variar (una puede ser más dominante que la otra). La literatura (en el sentido freudiano de *verneinung*, ‘denegación’) vela un contenido al mismo tiempo que lo hace manifiesto. En este caso se trata de afirmar la ilusión ideológica del *yo*: se lo afirma, pero al mismo tiempo se constata su contingencia.

Claro que el hilo de Ariadna está más embrollado, porque cuando el universo social de los escritores reafirma su autonomía, a partir de finales del XIX (la autonomización del campo literario ha sido estudiada por Pierre Bourdieu), parece como si se creara una mirada nueva: la mirada literaria. Como un verdadero quijote con minúsculas, el escritor lee el mundo literariamente, desde una radical literaturización o estetización del mismo: Valle Inclán, Darío, Proust... los ejemplos son múltiples. Y esto implica una lectura del tiempo similar a los contornos fantasmagóricos del nebuloso mundo de la religión. La *illusio* literaria se ha convertido en un juego interno a la literatura. De nuevo Borges. El cuento *La biblioteca de Babel* es una metáfora de esta mirada literaria, sólo que no hay sentido. En su poema ‘Gunnar Thorgilsson (1816-1879)’ el paso del tiempo, la muerte y la literatura se unen al deseo, al instante de un beso en una imagen grabada en la memoria:

Gunnar Thorgilsson  
(1816-1879)

La memoria del tiempo  
está llena de espadas y de naves  
y de polvo de imperios  
y de rumor de hexámetros  
y de altos caballos de guerra  
y de clamores y de Shakespeare.  
Yo quiero recordar aquel beso  
con el que me besabas en Islandia.

Este poema está en *Historia de la noche* (1977).<sup>13</sup> Pero es que el personaje de Gunnar es más un anagrama que alguien real. Gunnar aparece en las *Literaturas germánicas medievales...* y en otros lugares.<sup>14</sup> En el poema, la mirada literaria no sólo ve el mundo, la propia ontología histórica, como literatura, sino que lo construye como literatura. Es bien conocida la afición de Borges por la mitología nórdica o escandinava, paralela al gusto por la literatura anglosajona. En la cosmografía borgiana las mitologías ocupan un lugar importante, sea la griega, la histórica y filosófica o la literaria: como si todo fuera literatura y, en definitiva, lenguaje. La epopeya y el mito le interesan en cuanto literatura, las *sagas* y el *epos* se sitúan en un mundo mítico, perdido, imaginado, un mundo de héroes irreal en el que hundirse desde una biblioteca. Es indiferente que sea real o no: sobre la *Saga de Egil-Skallagrimsson*, de Snorri Sturluson (1179-1241), dice así: ‘Es innegable que los hechos no ocurrieron precisamente así; es innegable que de manera menos dramática y menos sentenciosa ocurrieron sustancialmente así’.<sup>15</sup> O tal vez lo importante sea que ‘esta crónica medieval se deja leer como una novela’. En el poema que leemos (‘Gunnar Thorgilsson’), el instante del beso llega casi de improviso, sorprendiendo, después de nombrar la épica clásica (‘hexámetros’, Troya) y a Shakespeare. En el poema alguien, tal vez un romántico del XIX descendiente de una familia escandinava, recuerda un momento muy íntimo. La atmósfera intimista condensa o intenta fundir lo épico y lo sentimental, o tal vez sea una broma en la que alguien del XIX ya no es un guerrero como los de su antigua estirpe, sino alguien que recuerda un beso: Islandia es importante para mí por esto (parece querer decir), no por sus batallas y sus *drakkar*. En el poema es de notar la desproporción de la descripción épica, de lo épico, frente a la intensidad del instante del beso, en el orgullo del ‘Yo quiero recordar aquel beso’. Este cosmos épico es un universo en el que hemos de destacar su apariencia de lenguaje onírico más que real. Hay héroes, venganzas, diosas, batallas, mares y monstruos... es una confusión de voces, de ecos literarios y una ensoñación, como si la estructura que lo sustenta se pareciera en su mecanismo al funcionamiento de los sueños.

De la *illusio* borgiana, los juegos y la creación de un universo literario al *nouveau roman* francés hay sólo un paso. A esto se lo ha llamado posmodernismo o neobarroco. En este tipo de escritura, que Gil Casado llama ‘deshumanizada’: «Las peripecias son estáticas, atemporales, [...]. Sin embargo, la narración parece avanzar a velocidad vertiginosa, gracias a la manipulación de la forma que, mediante procedimientos técnicos o estilísticos, adquiere dinamismo».<sup>16</sup> Gil Casado sitúa la introducción del *nouveau roman* en España en 1967-8, con la publicación de *Volverás a Región*, de Juan Benet. En ella, se intenta reproducir el error y las trampas de la memoria mediante juegos lingüísticos destinados a confundir al lector. Aquí, universo literario y fragmentación de la temporalidad se han fundido, perdiéndose el sentido. Como si sucediera algo parecido a lo que comenta Safranski a propósito de *Ser y tiempo* (1927), de Martin Heidegger: «...que suena así: detrás no hay nada. El sentido del ser, en efecto, es el tiempo; pero el tiempo no es ningún tanteo de dones, no nos da ningún contenido ni ninguna orientación. El sentido es el tiempo, pero el tiempo no «da» ningún sentido».<sup>17</sup>

Al mismo tiempo que triunfaba el *nouveau roman* se “descubría” en Europa el ‘realismo mágico’ (o Europa era “descubierta” por él), donde el tiempo occidental se mezclaba al tiempo mítico de la cosmovisión de los pueblos indígenas. En latinoamérica se intentaba desde mediados de los cuarenta crear una literatura que no fuese etnocentrista, occidentalizada, sino expresión de un mestizaje cultural (*Cien años de soledad* es de 1967, el *El reino de este mundo*, de Carpentier, de 1949). En ella tiempo mítico, tiempo literario y tiempo histórico se mezclan. El lenguaje intenta ser más que literario al mismo tiempo que reafirma su literariedad. Como compromiso entre ficción, realidad y política, el ‘realismo mágico’ es una propuesta sugestiva, de modo que no sorprende que haya sido adoptada en otros países. Fuera del continente americano el realismo mágico ha influido notablemente en la obra del italiano Italo Calvino y del checo Milan Kundera. La tradición inglesa ha tardado más en asimilar el impacto del género, y sin duda no es casual

que se deje sentir con mayor intensidad en las novelas de Salman Rushdie *Hijos de la medianoche* (1981) y *Los versos satánicos* (1988). El 'realismo mágico' parece la literatura de una cultura planetaria en expansión, una literatura en la que se mezclan diferentes concepciones culturales del tiempo: la cuestión es si esa literatura podrá vérselas con las contradicciones terribles que atraviesan el presente.

**José Luis Bellón Aguilera** (Granada, 1971), es profesor asociado de la Universidad de Ostrava. Licenciado en Filología Clásica y Filología Hispánica, obtuvo su doctorado en hispánicas por la Universidad de Birmingham en el año 2003. Su especialidad es sociología de la literatura española y teoría crítica (título de la tesis: 'Campo literario y mundo social en la novela española contemporánea: Miguel Espinosa y Juan Marsé'). Ha publicado artículos y ensayos sobre cine, literatura e ideología, así como literatura de creación. Actualmente trabaja en una monografía sobre el novelista Miguel Espinosa.

## Bibliografía

- Baudelaire, Baudelaire. *Petits poèmes en prose*. Hanuš Jelínek (trad.). Praga: Garamond, 2004. 277p. ISBN: 80-86379-72-8.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire – La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1991. 400p. ISBN: 968-23-1509-3.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1989. 3 volúmenes.
- *Obras completas en colaboración*. Madrid: Alianza Editorial / Emecé, 1983. 2 volúmenes.
- *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press, 1996. 410p. ISBN: 0 7456 1778 6.
- Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. James Strachey (trad.). London: Penguin, 1991 [1973].
- Gil Casado, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos, 1990. 480 p. ISBN: 84-7658-200-5.
- Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders*. London: Verso, 1983. 273p. ISBN: 0 86091 764 9.
- Rodríguez, Juan Carlos. 'La escritura del enemigo invisible', en *Fundamentos de Antropología* (Diputación de Granada), núm. 6-7, 1997, pp. 54-65.
- *La literatura del pobre*, Granada: Comares, 1994.
- *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid: Akal, 1990.
- Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Alberto Blecua (ed.). Madrid: Cátedra, 1995. 600p. ISBN: 84-376-1011-7.
- Safranski, Rüdiger. *Un maestro de Alemania*. Martin Heidegger y su tiempo. Raúl Gabás (trad.). Barcelona: Tusquets, 1997. 543 p. ISBN: 84-8310-032-0.
- Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism*. Cambridge: Polity Press, 1998.

## Notas

- En este ensayo de literatura comparada se examina la producción del tiempo en la literatura, es decir, se interroga por las distintas formas de temporalidad que los textos despliegan y la relación que se establece entre este tiempo interno de la literatura y el tiempo real del lector. El trabajo se centra en la literatura hispanoamericana y europea desde finales del XIX, aludiendo a la literatura medieval en castellano.
- '*Ale co záleží na věčném zatracení tomu, kdo nalezl v jediné vteřine nekonečnost rozkoše?*', Charles Baudelaire: *Petits poèmes en prose*, p. 38. Hanuš Jelínek (trad. al checo).
- El filósofo Juan Carlos Rodríguez es quien ha analizado la invención del sujeto y su literatura; ver *Teoría e historia de la producción ideológica* (1990).
- Ver *La literatura del pobre* (1994), de Juan Carlos Rodríguez.
- Blecua, Alberto (ed.) en el prólogo (1995) del *Libro de buen amor*, p. xxv.
- Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1991), p. 3.
- 'The city does not allot time to contemplation', Moretti: *Signs Taken for Wonders* (1983), p. 126.
- Juan Carlos Rodríguez: 'La escritura del enemigo invisible' (1997), p. 55.
- 'Readers not only work on texts, but texts work on readers', Elizabeth Wright: *Psychoanalytic Criticism* (1998), p. 16.
- Pierre Bourdieu: 'Time of reading and reading of time', en *The Rules of Art* (1996), p. 327 y ss.
- Freud: *Introductory Lectures on Psychoanalysis* (de 1916-1917), p. 127.
- Moretti, op. cit., p. 103.
- Borges: *Obras completas*, vol. 3, p. 180.
- Borges: *Obras completas en colaboración*, vol. 2, con María Esther Vázquez, *Literaturas germánicas medievales* (1966), p. 463, donde Gunnar aparece a propósito de la Saga de Njal; es también un personaje de la *Völsunga Saga*, junto a Gudrun y Atila. 'Thorgilsson' sale al paso en p. 467 y p. 481: Ari Thorgilsson (1067-1148), 'llamado el Sacerdote y el Sabio' autor del *Islendigabók* (o Libro de los Islandeses) a principios del XII. Borges lo compara a una novela. En la *Völsunga*, es arrojado a un foso lleno de serpientes. Gunnar es mentado asimismo en la pieza titulada 'Odín' en la *Antología de la literatura fantástica*.
- Borges: *Biblioteca personal*, p. 128.
- Pablo Gil Casado: *La novela deshumanizada española (1958-1988)* (1990), p. 50.
- Safranski: *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo* (1997), p. 190.

# ¿Borges multicultural o “monótonamente monolingüe” y argentino?<sup>1</sup>

MARCIN KAZMIERCZAK

*Los estoicos amonedaron en la antigüedad una palabra de la cual, me parece, aún no somos dignos: me refiero a la palabra cosmopolitismo.*

Borges. Conversación con R. Alifano

¿Es Borges un autor cosmopolita y multicultural? ¿O es un autor “monótonamente monolingüe” y estrictamente vinculado con la cultura y la realidad argentinas? Desde hace varias décadas se desarrolla el debate acerca de la identidad del autor y del carácter de su obra. Algunos críticos, como por ejemplo Ana Gargatagli, rechazan la idea de que la literatura de Borges pueda ser considerada como una muestra del cosmopolitismo cultural. La crítica admite el hecho evidente de la existencia abundante de temas y motivos universales en la obra de Borges, derivándolos, sin embargo, de un carácter “naturalmente internacional” de los temas argentinos, fenómeno cuyo origen busca en “el hecho de que ese país haya sido repoblado por inmigrantes europeos o del próximo y lejano oriente”. Por otro lado asevera que el carácter ficticio de la literatura “permite que relatos o novelas (...) tengan más de un escenario, tal como se revela en *La muerte y la brújula*, que, ambientado en el «extranjero», describe a la perfección el Buenos Aires de principios de siglo. O la *Historia del guerrero y la cautiva* que refiere la misma historia aunque una vez sucede en Venecia y otra en el desierto argentino.”

## DOS MODELOS POSIBLES DEL UNIVERSALISMO

Uno de los argumentos principales de la investigadora en contra de la idea del *cosmopolitismo*

de Borges es el rotundo rechazo de su supuesto “plurilingüismo” postulado por Michel Berveiller. Según A. Gargatagli el “mapa detallado del plurilingüismo” de Borges trazado por Berveiller no proporciona una explicación satisfactoria del *cosmopolitismo* de Borges. “Interpretar el universalismo como lo hace Berveiller –argumenta– sólo sirve para describir un repertorio que será siempre incompleto (...) y hasta cierto punto banal, porque ¿qué escritor culto no conoce a los escritores conocidos?”<sup>2</sup>. No obstante, tras esta crítica, la autora postula su propia visión del cosmopolitismo de Borges. Es así que podemos leer: “La *weltliteratur* de Borges no es universal porque cite un número determinado de obras o autores, sino justamente por los diálogos que fue capaz de entablar con autores y obras ausentes de la Enciclopedia «oficial» de la literatura. Y su mirada heteróclita encontró –y esa fue su lección de cosmopolitismo– que en esas orillas de mundo, seres y voces, hasta ahora casi anónimos, eran capaces de producir los mismos agrados que los nombres ya consagrados por la historia”. En estas palabras se yuxtaponen dos modelos del universalismo literario: uno, basado en el conocimiento y manejo de un canon oficial de la obra mundial, y el otro, que osa penetrar en los *márgenes* de la cultura manejando autores y textos “desconocidos”. Este modelo dualista del cosmopolitismo cultural indudablemente es interesante y perspicaz respecto a la literatura en general, aunque su aplicación directa a Borges parece ser excesivamente radical porque, si bien es cierto que el escritor argentino tuvo varias *aventuras* en el mundo de la literatura poco conocida,<sup>3</sup> también es cierto que tenía

un conocimiento tanto de la literatura clásica como de la filosofía occidental, quizá, un tanto superior al de “cualquier escritor culto” y supo aprovechar este asombroso conocimiento en la creación de su propia obra de una manera suficientemente exhaustiva y excepcional como para merecer, entre otros, que se le consagrara un volumen del notable *Diccionario de Borges* de E. Fishburn, en el que –a pesar de la existencia de una gran variedad de referencias– predominan las de la literatura y filosofía europeas.

### LA CUESTIÓN DEL PLURILINGÜISMO

Además, fuera su cosmopolitismo *oficial* o *periférico*, de todos modos sigue siendo un cosmopolitismo; de modo que la cuestión del “espíritu argentino” en la obra de Borges todavía no queda resuelta. Tampoco parece definitivo –aunque fundado y razonable– el rechazo de la universalidad de Borges expresado por la misma autora al analizar las ideas acerca del tema, presentadas por George Steiner en su trabajo *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y revolución lingüística*<sup>4</sup>, donde el investigador introduce el concepto de la extraterritorialidad, de la cual –según su argumentación– Borges parece ser un clarísimo ejemplo. Habla de “Borges (junto a Beckett y Nabokov) como ejemplo de esos escritores que construyen su literatura en el espacio fronterizo de varias lenguas.” Tal descripción del escritor argentino no satisface a A. Gargatagli que declara que “las informaciones que utiliza [Steiner] para describir a Borges como un escritor extraterritorial (...) parecen insuficientes, y en algún caso inexactas”<sup>5</sup>. El argumento básico alegado por A. Gargatagli en contra del universalismo y la extraterritorialidad de Borges es el uso casi exclusivo que éste hizo de la lengua española en su producción literaria. La crítica recuerda que “Borges era monótonamente monolingüe, pero sus textos se leen (los críticos los leen así) como si hubieran sido escritos en muchas lenguas. (...) Su producción en inglés se reduce a los escritos de la infancia que nadie vio jamás, dos poemas, una carta y alguna dedicatoria. Y en francés a un verso, un artículo y una carta”.



Aunque pudiera haber hecho otra elección, es cierto que Borges escogió como el terreno de su expresión literaria el castellano. La única pregunta que se impone es la siguiente: en el caso de que no hubiera sido capaz de manejar tantas obras escritas en tantos idiomas extranjeros, ¿habría conseguido llevar a cabo su propia obra, que sí, está escrita en castellano, pero elaborada y, quizás hasta un cierto grado, “pensada” en tantos otros idiomas (sobre todo, evidentemente, en inglés), engendrada por una herencia cultural profundamente multilingüe? Es un hecho harto conocido que en la biblioteca del padre del escritor figuraban numerosas obras maestras en inglés, a la lectura de las cuales, desde la más tierna infancia, Jorge consagraba largas horas, forjando de esta manera su conciencia filosófica, cultural y literaria, que sería en el futuro la verdadera materia mental de la que surgirá su obra. ¿Y acaso se puede decir que esta “materia mental” no es universal, extraterritorial y multilingüe? Fijémonos por ejemplo en las numerosas intercalaciones de unas frases o palabras inglesas en sus textos quizás no tan puramente españoles como pueden parecer. No se trata solamente de las cartas amorosas a Estela Canto<sup>7</sup> sino también de los relatos. Por ejemplo, en *El informe de Brodie*, las

tres intercalaciones del inglés que introduce<sup>8</sup> parecen tener la función de hacer que el texto aparente una traducción del inglés al castellano atribuyendo así más autenticidad al personaje ficticio de Brodie, que es un misionero británico. Es uno de los recursos típicos de Borges, que consiste en mezclar graciosamente la realidad con la ficción. Sin embargo, ¿sería demasiado osada la pregunta de si es solamente un recurso o, más bien, Borges realmente “pensó” el relato en inglés y luego lo escribió en castellano? Fuera esto verdad o no, lo cierto es que él hubiera sido capaz de haber actuado de esta manera, y sólo eso ya es una prueba suficiente de un auténtico bilingüismo. La siguiente frase: “No nos maravillemos con exceso: en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir”<sup>9</sup> parece ser otra consciente y graciosa manifestación de este bilingüismo. Un ejemplo todavía más explícito de este fenómeno se encuentra en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*<sup>10</sup> y su auge está en esta fantástica muestra de un verdadero virtuosismo multilingüístico que hace juego con las siguientes lenguas: la imaginaria lengua idealista de Tlön, el *creol* de Xul Solar, el castellano y el inglés: “*Surgió la luna sobre el río se dice [en Tlön] hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en un orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluye lunó. *Upward, behind the onstreaming it mooned*)”<sup>11</sup>. Sin entrar en un análisis de las abundantes posibilidades de una interpretación filosófica de este delicioso juego verbal (la supresión de los sustantivos y de los complementos en honor al solipsismo de Berkeley y psicologismo de Hume), preguntémos simplemente: ¿sería capaz de escribir estas frases un escritor que realmente fuera “monótonamente monolingüe”?<sup>12</sup>

### MODO ARGENTINO DE TRATAR

#### TEMAS UNIVERSALES

Sin embargo, no quiero decir con esto que el verdadero plurilingüismo y extraterritorialidad cultural de Borges excluyan el carácter argentino de su obra. Según Julio Ortega<sup>13</sup> “es evidente que, como toda obra mayor, la de Borges actúa en un ámbito literario universal. Pero igualmente ella actúa en la dinámica creativa de una cultura hispanoamericana, a cuya estructuración sin duda responde y en cuyas

aperturas así mismo se constituye”.<sup>14</sup> De modo que, el carácter universal de la obra de Borges y su profundo arraigamiento en la tradición argentina no estarían en conflicto, sino que, más bien, serían dos caras de la misma moneda, dos rasgos esenciales que coexisten y se complementan mutuamente.

“Es claro —continúa el investigador— que desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) se han reiterado y desarrollado (...) no pocos temas y problemas específicos de una percepción particular de la historia y la realidad argentinas, (...) a partir de los ancestros y de figuras como Sarmiento Quiroga y Rosas, enjuiciados y valorados de un modo en la obra juvenil y de otro en la obra de la madurez”<sup>15</sup>. Evidentemente desarrolla estos temas paralelamente a los grandes temas universales procedentes de la historia, literatura y sobre todo filosofía del occidente y, aunque aparentemente se podría efectuar una separación de estos temas, según J. Ortega “la división temática no nos daría una visión integral de su escritura”<sup>16</sup>. Esta visión integral de Ortega consiste en afirmar que Borges trata los temas universales de una *manera argentina*, es decir demostrando cierta irreverencia hacia estos temas, que le permite tratarlos con ligereza y libertad. Según sostiene el propio Borges: “los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [a la de los escritores irlandeses en la historia de la literatura inglesa]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, unas consecuencias afortunadas”<sup>17</sup>. Esa *irreverencia*, según afirma J. Ortega, “es central a nuestros mecanismos de incorporación y disyunción: supone el proceso descodificador y la dinámica de una escritura disolvente y diferenciadora”<sup>18</sup>. Otro elemento que caracteriza la actitud “hispanoamericana” de Borges hacia los temas universales (o europeos) es lo que J. Ortega llama la dinámica expansiva, que consiste en unos desplazamientos y formalizaciones de estos temas regidos por una dialéctica de ruptura e incorporación, procedimientos típicamente argentinos e hispanoamericanos: “Distintas tradiciones alimentan la obra de Borges (...) pero asimismo recorren los estratos de la escritura americana; y nuestra tradición, siendo una tradición

de ruptura, como ha dicho Octavio Paz, es también incorporatriz: y no porque deba simplemente llenar un espacio cultural en blanco, que le obligaría a sucesivas dependencias, sino porque los mecanismos de la escritura nuestra suponen una *dinámica expansiva* (...) la cual no es necesariamente acumulativa, pues actúa por desplazamientos y formalizaciones, tal como se ilustra en la misma obra de Borges”.

Por consiguiente, esos dos elementos de la actitud americana hacia los temas europeos: la “irreverencia” y la “dinámica expansiva” nos autorizarían a derivar de la conciencia argentina unos rasgos tan fundamentales de la obra de Borges como la inaudita libertad imaginativa con la cual construye su mundo literario, la facilidad y la dinámica de sus asociaciones interdisciplinarias o el gran eclecticismo de la composición metafísica de este mundo. Este eclecticismo, desde el punto de vista de un análisis puramente filosófico de su obra, merecería quizá el nombre de incoherencia, pero desde la perspectiva de una aproximación hispanoamericana se justifica como una libre y deliberadamente *irreverente* transformación en la cual se mezclan de manera natural elementos de la ruptura y la recuperación, de modo que “la novedad de la prosa borgiana no es una negación de los previos lenguajes hispanoamericanos sino, por el contrario, su realización privilegiada”.

### **MODO UNIVERSAL DE TRATAR**

#### **TEMAS ARGENTINOS**

A estas perspicaces observaciones de J. Ortega habría que añadir otro aspecto de esta paradoja del universalismo argentino de Borges que consiste en el hecho de que éste no sólo trata los temas universales de una manera argentina, sino que al mismo tiempo trata los temas argentinos de una manera universal. Quiero decir con esto que en varios de sus escritos, cuyos temas parecen puramente argentinos detrás del fondo localista, se esconden una idea filosófica en la cual resuenan ecos de sistemas metafísicos que indudablemente traspasan las fronteras de Argentina y del continente americano.

Podemos observar este fenómeno en muchos de los poemas que tratan el tema del gaucho

y el del cuchillero de los arrabales de Buenos Aires, figuras que han ejercido una notable atracción sobre la imaginación de Borges. Las descripciones del gaucho arquetípico, presentes por ejemplo en los poemas *El gaucho* o *El tango*, están llenas de exaltación por la fuerza bruta, el coraje y la despiadada ley del cuchillo. Es probable que el erudito escritor argentino, hijo de un nihilista y profesor de filosofía, haya encontrado la afirmación de esta fascinación en la Nueva Moral de Nietzsche. Tal vez el paradigma del antiguo conflicto entre la civilización y la barbarie, del que están llenas las páginas de la literatura argentina, lo haya visto reflejado en el concepto nietzscheano de la lucha del elemento dionisiaco con el apolíneo. Quizás, el coraje de aquel despiadado gaucho genérico o del cuchillero de los suburbios de Buenos Aires lo haya asociado con “la virtud sin escrúpulos” de la cual habla Nietzsche en el *Anticristo*. Y —finalmente— puede que en esta explosión de la libertad y de dura lucha que ofrecía la vida en la Pampa haya oído los ecos de la exaltación por la vida, vista por el prisma de la interpretación biológica y fisiologista propuesta por Nietzsche en *Zarathustra* y otros escritos.

### **MILONGA DE DOS HERMANOS: TRASFONDO UNIVERSAL DE UN TEMA ARGENTINO**

Tiene un interés particular para este análisis el poema *Milonga de dos hermanos* que recupera la leyenda argentina de los hermanos Iberra:

Vienen del sur los recuerdos (...)  
de los hermanos Iberra  
hombres de amor y de guerra  
y en el peligro primeros  
la flor de los cuchilleros  
y ahora los tapa la tierra

En las estrofas que siguen se nos cuenta que el mayor de los hermanos se pone celoso porque el menor “lo aventajaba” pues “debía más muertes a la justicia”. Como Abel “aventajaba” a Caín en el sacrificio a Dios, reflejado en un espejo invertido, el menor de los Iberra superaba al mayor en la nietzscheana *virtud sin escrúpulos*. En consecuencia

Sin demora y sin apuro  
lo fue tendiendo en la vía

para que el tren lo pisara  
El tren lo dejó sin cara,  
que es lo que el mayor quería

De esta manera “jugosa” describe el sujeto lírico la actualización gauchesca del crimen arquetípico para luego concluir en términos siguientes:

Así de manera fiel  
conté la historia hasta el fin;  
es la historia de Caín  
que sigue matando a Abel

En este ejemplo vemos que Borges en su recuperación de una vieja historia argentina trasciende el ámbito localista creando enlaces con varios motivos universales: descubre una analogía invertida con un antiguo motivo bíblico, hace referencia a la “nueva moral” de Nietzsche y, finalmente, alude a la visión circular del tiempo, procedente de los sistemas filosóficos y religiosos del oriente (hinduismo, budismo, masdaísmo) y que Borges encontró en Schopenhauer.

En conclusión, si bien es verdad que no se puede negar que Borges sea un autor universal por excelencia, tampoco se pueden rechazar todas las dimensiones de su personalidad

literaria profundamente argentina. Parece, incluso, que sería un error plantear la cuestión de la indudable tensión entre estas dos facetas del autor de las *Ficciones* en términos de una relación excluyente. Y es que Borges por un lado destaca entre los escritores hispanoamericanos por su universalismo, mientras que una de las cosas que le hacen destacar en el Parnaso de la literatura universal es la predilección por los temas y los motivos argentinos presentes en buena parte de su obra, al igual que por su manera, típicamente *argentina*, de manejar los temas universales.

**Marcin Kazmierczak** es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Jagellona de Cracovia y doctor en teoría de la literatura y literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Entre sus líneas de investigación destacan la relación entre la filosofía y la literatura en las letras argentinas del siglo XX y la relación entre la psicología y la literatura en el realismo ruso del siglo XIX. También se ha interesado por el análisis sociocrítico de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Publica habitualmente en revistas especializadas internacionales.

## Bibliografía

- ALAZRAKI, J. (1977): *Versiones, inversiones, reversiones*, Ed. Gredos, Madrid.
- ALIFANO, R. (1986): *Conversaciones con Borges*, Ed. Debate, Madrid.
- BASTOS, M. L. (1974): *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*, Ed. Hispanoamericana, Buenos Aires.
- BERVEILLER, M. (1973): en *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Didier - Publication de la Sorbonne, Université de Paris III, Paris.
- BORGES, J. L. (1983): *Antología poética 1923/1977*, Ed. Alianza, Madrid, 2ª ed.
- BORGES, J. L. (1999): *Obras completas*, Emecé, Barcelona.
- CANTO, E. (1989): *Borges a contraluz*, Ed. Espasa-Calpe DL.
- FISHBURN, E. (1990): *A Dictionary of Borges*, Duckworth, London.
- GARGATAGLI, A. (1994): *Jorge Luis Borges y la traducción*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- GERTEL, Z. (1971) “«El Sur» de Borges: búsqueda de la identidad en el laberinto”, *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1/2, pp. 35-55.
- GÓMEZ, LÓPEZ-QUIÑONEZ, A. (2004) *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*, Universidad de Granada.
- KAZMIERCZAK, M. (2001) *La metafísica idealista en los relatos de Borges*, Tesis Doctoral en Xarxa ([http://www.tdx.cesca.es/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-0307103-182121/mk3de3.pdf](http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0307103-182121/mk3de3.pdf)), Barcelona.
- KAZMIERCZAK, M. (2003) “El espacio metafísico del universo borgiano”, *Tropelías*, 12-14, pp. 207-218.
- PAULS, A. (2004): *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona.
- MARTÍNEZ, E. (1999): “Jorge Luis Borges”, *Dominical*, 25 de Julio, pp. 3-20.
- ORTEGA, J. (1977): “Borges y la cultura hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana*, 100-101, pp. 257-268.
- SÁBATO, E. (1972): *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1972, (2ª ed.).
- STEINER, G. (1973): *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y revolución lingüística*, Ed. Barral, Barcelona.

## Notas

1. Trato este tema más detenidamente en Kazmierczak (2001) pp. 13-38.
2. Gargatagli (1994) p. 90.
3. Así habla, por ejemplo, de la literatura oriental: “Yo me siento culpable de no haber estudiado más las literaturas orientales; sólo me asomé a ellas a través de traducciones. Pero he sentido el golpe de esa belleza”, (Alifano (1986) p. 201) o de las literaturas de la Europa Septentrional cuyo conocimiento confiesa deber a la ceguera: “(...) la ceguera me llevó al estudio del anglosajón y a ese mundo, más rico y posterior, de la literatura escandinava. Más tarde escribí *Antiguas literaturas germánicas*, estudié las eddas y las sagas y escribí poemas basados en esos temas”, *ibid.* p. 202. Y en otro lugar: “Sé de poetas admirables -Enrique Banchs, Arturo Capdevilla, Toulet-, que han sido relegados al olvido, porque no fueron otra cosa que admirables poetas, que no modificaron el curso de la literatura”, el “Prólogo” a la *Antología poética 1923/1977*, p. 7.
4. G. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y revolución lingüística*, Ed. Barral, Barcelona, citado por Gargatagli, A. (1944) p. 92.
5. Steiner (1973) p. 94. La crítica de Gargatagli es particularmente rigurosa en relación con la siguiente afirmación de Steiner: “Borges es un universalista. En parte esto se explica por su crianza, por los años que van de 1914 hasta 1921, época durante la cual vivió en Suiza, Italia y España. Y se explica también por las extraordinarias dotes de lingüista que posee. Borges se halla como en su propia casa en inglés, francés, alemán, italiano, portugués, anglosajón y escandinavo antiguo, así como también español, un español constantemente lleno de argentinismos”. Para rectificar estas informaciones, la crítica -con su característica exactitud- alega los siguientes datos: “De hecho, vivir (en el sentido durativo de la palabra) sólo vivió [Borges] en Ginebra (3 años); Lugano (1 año); Madrid, Sevilla, Palma de Mallorca y Valldemosa (3 años), y en Buenos Aires, el resto de su vida. Detalles que no dejan de tener interés, porque revelan -en relación con su valoración como escritor angloamericano- que tampoco fijó su residencia -aunque fuera de manera provisional- en ningún país de habla inglesa. En su segundo viaje a Europa (1923-24), fue por primera vez a Londres, sólo unos días, y puede decirse que hasta 1962 (prolongada estancia en Austin, EE. UU. y primera salida al extranjero desde los viajes juveniles) no había tenido contacto directo con las naciones que hablan la lengua de sus mayores”. *Ibid.*
6. También es muy importante el hecho de que había recibido la educación en inglés de su abuela inglesa.
7. En su última carta a Estela Canto escribe: “*Wednesday morning* (miércoles por la mañana) / Querida Estela: (...) me repites que puedo contar contigo. Si ello es obra de tu amor, sería mucho; si es un efecto de tu cortesía o de tu piedad, *I can't decently accept it. Loving or even saving a human being is a full time job and it can hardly, I think, be successfully undertaken at odd moments.* Pero ¿a qué traficar en reproches, que son mercancía del Infierno? (...)”. (Canto, E. (1989) p. 154.) Una lectura detenida de las cartas de Borges a Canto puede llevar a la conclusión de que el tímido amante utilizaba el inglés en momentos de una conmoción particularmente fuerte con el objeto de encubrir sus sentimientos, que quedarían demasiado “desnudos” en castellano.
8. “Acto continuo lo mutilan (*he is gelded*)”; “Mi hábito (*my cloth*)”; “Bajo el mandato de un horror sagrado (*under a holy dread*)”. Borges (1999) vol. II, pp. 449-455.
9. Borges (1999) vol. II, p. 452.
10. “Él había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful)*”; “Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta (...)”; “hacia arriba (*upward*)”. Borges, J. L. (1999): Vol. I pp. 431-443.
11. Borges (1999) vol. I, p. 435.
12. Su capacidad de percibir el mundo a través de varias lenguas se manifiesta también en la frase que había dicho en el curso de uno de los cincuenta y tantos viajes que en la última década de su vida realizó con María Kodama: “Uno nunca sabe en qué idioma va a morir”. Martínez, E. (1999) p. 15.
13. Ortega, J. (1977) pp. 257-268.
14. *Idem.* p. 257.
15. Ortega, J. (1977) p. 258. El cambio consiste en que Borges con el tiempo va alejándose cada vez más la visión que acaso parcialmente podría ser considerada nacionalista y va adquiriendo cada vez más admiración por el término del cosmopolitismo acuñado por los estoicos. Véase Alifano, (1986) pp. 197-198.
16. Ortega, J. (1977) p. 258.
17. Borges, J.L.: *Discusión*, Ed. Emecé, Buenos Aires 1957, p. 161, citado por J. Ortega, (1977) p. 262.
18. Ortega, J. (1977) p. 262.

## Las voces españolas en el idioma checo – testigos de contactos antiguos

SLAVOMÍRA JEŽKOVÁ

Los idiomas indoeuropeos no evolucionaron del mismo modo creándose varias “ramas” dentro de la familia indoeuropea. Los pueblos y después las naciones se desarrollaron de una manera divergente (y convergente, a veces) encontrándose sus idiomas respectivos bajo influencia de factores extralingüísticos.

Las obras lingüísticas que tratan la historia del español, por ejemplo la de Rafael Lapesa, siempre mencionan e indican las voces extranjeras explicando los cambios vocálicos y consonánticos sean del árabe, del latín, francés, provenzal, italiano para las épocas más lejanas, o del inglés o americano para la época más cercana. Pero en general, no se mencionan las voces llegadas de lenguas eslavas (del checo entre otros). Sin embargo, estas voces existen, aunque no son numerosas. La cantidad de las mismas demuestra la posición y la influencia de los factores extralingüísticos. Los diccionarios checos de la misma índole dan informaciones sobre la historia de voces de origen español que entraron en el checo. Creemos que es interesante mencionar algunos puntos de la historia de nuestros idiomas en los cuales podemos hallar momentos sean divergentes, sean convergentes que influyeron en la evolución de los mismos dejando las huellas de otra civilización que se pueden notar aún en nuestros días. En esos momentos hubo una cierta evolución histórica – económica, política y cultural – que favoreció la aceptación de varias palabras.

Un grupo, al parecer el más numeroso, lo representan las palabras y expresiones llegadas al checo del árabe por medio del espa-

ñol. Representan un “tronco común” para el español y el checo – ambas lenguas recibieron las palabras de otro idioma cuyos usuarios representaron una civilización y sociedad distintas, que supieron hacerse valer y dominar a otras – el árabe para el español y el español para el checo. Tanto el español como el checo cuentan con las voces siguientes:

### **ESPAÑOL: ALAMBIQUE – CHECO: ALAMBIK**

En el español significa según el diccionario de María Moliner “vasija que se emplea para destilar, compuesta fundamentalmente de un cuerpo donde se pone el líquido, que es el que recibe el calor, y un conducto que arranca de su parte superior y continúa por un serpentín por el que cae el producto de la destilación, refrigerándose por el camino”. Como dice el autor del Diccionario etimológico checo V. Machek, la palabra “alambik” viene del árabe al-alambik que quiere decir “pohár” (vaso). Pero dice que la raíz de la palabra es griega. El Diccionario del Checo Culto (Slovník spisovného jazyka českého) define el sentido como “aparato de destilación” (destilační přístroj) añadiendo que la palabra es arcaica, utilizada por escritores del siglo XIX en novelas históricas (A. Jirásek, J. Zeyer).

### **ESPAÑOL: ALCOBA – CHECO: ALKOVNA**

Según María Moliner significa: “1. El dormitorio, habitación destinada a dormir. Se llama así especialmente cuando, como ocurre en general en las casas no modernas, es una habitación interior en comunicación por una puerta de dos hojas con otra donde está el balcón o ventana, la cual suele llamarse gabinete.”

En checo significa una habitación sin ventanas. Machek añade que el vocablo llegó a Europa del árabe al-kobba por medio del español. El Diccionario del Checo Culto lo define como “una habitación sin ventanas que comunica con otra habitación como hueco”.

**ESPAÑOL: ARMARIO – CHECO: ALMARA**

La definición de María Moliner es la siguiente: “Mueble vertical, generalmente cerrado con puertas, en cuyo interior hay estantes, cajones, perchas para colgar ropa, etc.”. Existe también la forma popular almario. El vocablo que se utiliza hasta hoy día en el checo conserva la consonante “l”, pero la palabra vino al checo por medio del alemán almer. Su raíz viene según Machek del latín “arma”, pues armario significó un mueble para poner armas.

**ESPAÑOL: ALUDEL – CHECO: ALUDEL**

La definición española menciona también la ortografía alludel. Dice Moliner: “1. *Ant.* Olla o vaso usado para sublimar; 2. Caños de barro cocido los que, enchufados uno tras otro, se emplean para condensar los vapores de mercurio”. En checo se da la definición siguiente: Un vaso o recipiente que utilizaron los alquimistas, viene del árabe al-utal. El Diccionario del Checo Culto y a no la menciona.

**ESPAÑOL: ARMADA – CHECO: ARMÁDA**

Dice Moliner: “1. Fuerzas navales. Marina de guerra. Conjunto de las fuerzas de mar de una nación. Una escuadra. Flota. Conjunto de barcos de guerra. 2. *Caza.* Conjunto de gente y

perros dispuestos en forma de manga para obligar a las reses a ir al sitio donde las esperan los cazadores. 3. *América Meridional.* Manera de disponer el lazo para lanzarlo”. Aunque la forma se parece, las voces no significan el mismo concepto. En el checo sirvió para designar el “ejército”, no sólo las fuerzas navales. Se supone que el checo “armáda” vino a nuestro idioma por medio del italiano (armata) en el sentido de “un grupo armado”.

**ESPAÑOL: BANDA – CHECO: BANDA**

En español, incluso en el de hoy, sirve para designar un grupo de músicos. En checo designa ante todo un grupo de personas, con matiz peyorativo, por ejemplo de ladrones. Dice Machek que la palabra viene del vocablo germánico band cuyo sentido original fue estandarte. El Diccionario del Checo Culto dice que la palabra proviene del francés y hoy (es decir en el siglo XX) significa: 1. Conjunto de músicos. 2. *Peyorativo.* Grupo de personas, que en general dañan a la sociedad. 3. *Peyorativo.* Canalla, gente de la guerra.

Estos sentidos sin embargo existen también en español: 1. Grupo de gente unida para robar o cometer fechorías.

**ESPAÑOL: BARRACA – CHECO: BARÁK**

Según Moliner es la palabra “catalana, probablemente prerromana, extendida por Europa en tiempo de la Guerra de los Treinta Años. 1. Vivienda rústica propia de las huertas de Valencia y Murcia, con el techo hecho de cañas, con dos vertientes muy inclinadas.



2. Vivienda muy pobre, hecha con materiales de desecho, por ejemplo con latas y tablas de cajón. 3. Construcción hecha con materiales ligeros, generalmente con carácter provisional, por ejemplo para albergar tropas circunstancialmente, para puesto de feria, etc. 4. *Hispan.* Edificio en que se depositan cueros, lana, cereales u otras mercancías”. Dice V. Šmilauer (véase Machek) que vino al checo en la época de la Guerra de los Treinta Años del español por medio del francés del área militar. Machek añade que la voz española “barraca” significa una vivienda ligera, pero el nombre propio Barraca sirve para designar un cierto tipo de dolmen. En las Islas Baleares significa “refugio hecho de piedras” para ganado en el estilo de la torre Babel de siete plantas. Refiriéndose a P. Aalto dice que la palabra viene del Oriente. En acadio existe *parakkū* (en el sentido de templo, sala del trono, residencia real), en sirio *perakka* que viene del sumerio *bárag*.

El Diccionario del Checo Culto define la voz así: 1. Construcción ligera, de madera para alojar mucha gente. 2. Vivienda del campo con pocos o ningunos campos. 3. Edificio muy viejo, en mal estado. 4. *Expresiva*. Una casa en general.

#### ESPAÑOL: ALBORNOZ – CHECO: BURNUS

El diccionario de Moliner no da el origen de la palabra. Da la definición: “1. Capote con capucha usado por los moros. 2. Batín amplio, generalmente de tela de toalla, que se emplea para cubrirse al salir del baño o mientras dura el aseo personal. 3. Tela de lana antigua, de hilos muy retorcidos y sin tener.”

El Diccionario del Checo Culto dice que la palabra vino del árabe por medio del francés y la define así: 1. Un abrigo beduino muy amplio con capucha. 2. Expresivo. Un sobre todo pesado y cálido. Machek, desde el punto de etimología, explica que vino al checo del francés o del alemán o por medio del ruso u osmanlí y significa un cierto tipo de abrigo para el invierno. Sin embargo, otros hispanistas checos suelen decir que la palabra proviene del español (P. Štěpánek, O. Kašpar).

#### ESPAÑOL: CHAMARRO – CHECO: ČAMARA

Vino la palabra al checo en el siglo XIX del polaco que la había tomado del español *zamarra*. Significaba el abrigo de piel de ovejas (con su pelo). Moliner la explica como “prenda de vestir de forma de chaleco, hecha de piel con su pelo”. Y enumera varias formas fonéticas de la voz “chamarra, chamarro, zamarro”. La palabra adquirió un significado distinto vinculado con la historia de la nación checa. Desde la mitad del siglo XIX sirvió para designar el abrigo de color rojo, de gala que se abrochaba con lazos y la gente se lo ponía para expresar su patriotismo y su amor a la nación checa.

#### ESPAÑOL: BISCOCHO – CHECO: PIŠKOT

Aparece por primera vez en el libro de la Doña Polyxena de Lobkovic del siglo XVI. Vino al checo a través del alemán lo que explica el cambio de la consonante “b” en “p”. Corominas la cita en el español del año 1260 como “especie de galleta” del antiguo participio *biscocho* (cocido dos veces), en latín *bis coctus*.

En el checo actual significa “pasta ligera de huevos batidos, azúcar y harina.”

#### ESPAÑOL: CORDUAN –

#### CHECO: KORDOVÁN, KORDUÁN

Antes, en varias partes de Bohemia, se utilizaban aún otras palabras derivadas como “*kordovánek*” (zapatos hechos del cuero *corduan*), “*kordovanník*” (pelambre), “*kordybaník*” (curtidor).

#### ESPAÑOL: GUSTO – CHECO: GUSTO

Aparece en checo en el año 1844. Dice Machek que llega a través del alemán austriaco, probablemente bajo la influencia de la corte italiano-española de Viena.

En el checo del siglo XVII se utilizaron muchas palabras que no llegaron hasta el checo del siglo XX. Las encontramos sólo en novelas históricas y la función de las mismas es de crear la atmósfera, el ambiente de la época descrita. Citemos por ejemplo “*špáda*” (espada), “*šalše*” (salsa). Su “*raison d’être*” continúan teniendo expresiones como “estofado” (en el sentido indicado por el Diccionario de

uso del Español: “decoración hecha estofando”) como el procedimiento tecnológico especial, albarello (según P. Štěpánek es de origen árabe “al brani” y significa “vaso para condimentos”), rajoles (azulejos con decoración figurativa). La última palabra no aparece ni en el Diccionario de M. Moliner, tampoco en ninguno de los diccionarios español – checo o checo – español.

De lo expuesto podemos ver hasta qué punto son importantes las circunstancias extralingüísticas para la adopción y el uso continuo de voces extranjeras. La etimología y las explicaciones semánticas nos hacen ver y comprender muchas relaciones importantes para la comprensión de las mismas, para darse cuenta de la estrecha vinculación entre el idioma y la historia de la civilización, de la cultura.

**Slavomíra Ježková** cursó sus estudios superiores en la Facultad de Filosofía de la Universidad Carolina de Praga (especialidades de Filología española, Filología francesa y Filología checa). Es Doctora en Filosofía y Candidata a Doctora en Ciencias Filológicas. Actualmente trabaja en el Instituto de Translatología de la Universidad Carolina y en la Universidad Agrícola Checa en Praga.

## Bibliografía

1. LAPESA, Rafael. *Historia de la Lengua Española*, 5ª edición corregida y aumentada, Madrid: Esceliser, 1962.
2. MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*, Praha: Academia, Nakladatelství československé akademie věd, 1971.
3. MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1990.
4. JUNGSMANN, Josef. *Slovník česko-německý*, I – V, Praha, 1836-9.
5. ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Španělské umělecké řemeslo 1550-1650*, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 26.červen – 4.říjen 1997.
6. UBIETO, Antonio, Artera, CAMPIS-TOL, Juan Reglál, JOVER José María Zamora, SERRANO, Carlos Seco, *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, Editorial Teide, traducción al checo, Praha 1995, epílogo O. Kašpar.
7. *Slovník spisovného jazyka českého*, československá akademie věd, Ústav pro jazyk český, Praha 1964 (Diccionario del Checo Culto).
8. COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, tercera edición muy revisada y mejorada, 1996.
9. VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*, Clásicos españoles, Olympia Ediciones, 1995.
10. DUBSKÝ, Josef. *Gran diccionario checo-español*, Praha: Leda-Academia, 1996.
11. DUBSKÝ, Josef. *Gran diccionario español-checo*, Praha: Academia, 1977.

# Sobre las diferencias entre el sistema verbal del español y el del polaco: característica temporal<sup>1</sup>

WIACZESŁAW NOWIKOW

## 1. PLANTEAMIENTO TIPOLÓGICO

Desde la perspectiva tipológica hay dos tipos de lenguas:

1) Unas, a las que pertenecen lenguas eslavas del Norte tales como el polaco, el ruso, el checo, pero también el gótico, el Althochdeutsch o el sorabio coloquial, no poseen en su sistema gramatical el artículo y disponen de pocos tiempos verbales. En cambio, los idiomas señalados supra cuentan con las categorías de aspecto y de caso morfológicas mediante significantes específicos.

2) Otras, tales como, p.ej., el búlgaro o el Mittelhochdeutsch, poseen tanto el artículo como el sistema temporal bien desarrollado. No obstante, estas últimas lenguas, a diferencia de los idiomas del primer tipo, no cuentan, *grosso modo*, con el aspecto ni tampoco con el sistema casual, expresadas ambas categorías morfológicamente.

De modo que a nivel tipológico y desde el punto de vista de las preferencias en la marcación morfológica, existen dos grupos de lenguas:

- lenguas AC: aspecto + caso y
- lenguas ArtT: artículo + tiempo.

No cabe duda de que el español pertenece al segundo mientras que el polaco al primero. Vamos a centrar nuestra atención en las diferencias existentes entre el sistema temporal (tiempos verbales) del castellano moderno y el del polaco.

## 2. LOS TIEMPOS EN LA DESCRIPCIÓN GRAMATICAL Y EN LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL: DIFERENCIAS VS. SEMEJANZAS

Nos van a interesar en primer lugar las diferencias y no las semejanzas, puesto que, en nuestra opinión, son las primeras las que caracterizan la comparación de los sistemas verbales en cuestión y no las segundas. Por otra parte, en la enseñanza a menudo se hace hincapié en las semejanzas partiendo de la tesis sobre la utilidad de estas últimas en el aprendizaje. Sin descartar la necesidad de buscar un *tertium comparationis* o los llamados denominadores comunes, cabe señalar que en el caso de sistemas temporales tan distintos como los del castellano y el polaco, las semejanzas se dan sobre todo a nivel ontológico o el de designación siendo las coincidencias propiamente lingüísticas muy escasas. De modo que creemos conveniente destacar en primer lugar las diferencias para que las semejanzas no desempeñen el papel de los llamados falsos amigos, fenómeno muy bien conocido en el aprendizaje del léxico. Pasemos ahora, sin más preámbulos, a un breve análisis contrastivo de los tiempos gramaticales del castellano y del polaco señalando a la vez que las observaciones presentadas a continuación son, *grosso modo*, válidas para lenguas eslavas del Norte tales como el checo, el eslovaco o el ruso.

## 3. CARACTERÍSTICAS CUANTITATIVAS Y LA REPARTICIÓN INTERNA

Los tiempos verbales del español y del polaco se presentan de la siguiente manera (utilizamos la nomenclatura de los tiempos propues-

ta por Bello y empleada por Rojo y Veiga [véase la bibliografía al final del trabajo] que nos parece más adecuada para la descripción del sistema temporal castellano): (TABLA)

Como se ve, se dan diferencias considerables tanto a nivel cuantitativo como con respecto a la repartición interna de los tiempos verbales del castellano y del polaco. En español el modo indicativo incluye 9 tiempos con expresión morfológica, mientras que en polaco el “tryb oznajmujący” cuenta sólo con tres tiempos que poseen sus propios significantes. Por otro lado, el modo subjuntivo (pol. “tryb łączący”) castellano dispone de seis formas temporales (incluidas en éstas los alomorfos en *-se* y en *-ra*). En cambio, su homólogo parcial (¡no hay equivalencias funcional y distribucional completas!) el “tryb warunkowy (przypuszczający)” polaco no posee más que un exponente temporal propio.

Cabe señalar que de hecho el polaco cuenta con siete formas gramaticales (véase el cuadro *supra*). No obstante, esto se debe a la morfológización de la categoría de aspecto dentro de la cual se distinguen tres formas imperfec-

tivas (*pisze, pisał, będzie pisał, pisałby*) y tres perfectivas (*napisał, napisze, napisalby*). Desde el punto de vista de la expresión de las relaciones temporales las parejas *pisał / napisal, będzie pisał / napisze, pisałby / napisalby* tienen carácter alomórfico, es decir, son portadores del mismo valor temporal expresado mediante diferentes significantes.

En resumen, el sistema español cuenta con 13 subcategorías (tiempos) repartidos entre dos modos (indicativo: 9; subjuntivo: 4) mientras que el polaco dispone sólo de 4 paradigmas (indicativo: 3; modo condicional o hipotético: 1). Esta diferencia cuantitativa demuestra el abismo morfológico y paradigmático que separa las dos lenguas. Sin embargo, los morfemas representados por los morfos son unidades significativas, lo que condiciona importantes particularidades funcionales de los componentes de los sistemas verbales del castellano y del polaco tanto con relación al funcionamiento de cada uno de los tiempos como respecto a la organización global de estos últimos. Consideremos a continuación algunas de las características diferenciadoras más relevantes.

INDICATIVO		TRYB OZNAJMUJĄCY		
Tiempo	Español	Tiempo	Polaco	
			Asp. Imperf.	Asp. Perf.
Presente	<i>escribe</i>	Presente	<i>pisze</i>	—
Pretérito	<i>escribió</i>			
Co-pret.	<i>escribía</i>	Pasado	<i>pisał</i>	<i>napisał</i>
Ante-pres.	<i>ha escrito</i>			
Ante-pret.	<i>había escrito</i>			
Futuro	<i>escribirá</i>			
Ante-fut.	<i>habrá escrito</i>	Futuro	<i>będzie pisał</i>	<i>napisze</i>
Pos-pret.	<i>escribiría</i>		<i>pisał</i>	
Ante-pos-pr.	<i>habría escrito</i>			

SUBJUNTIVO		TRYB WARUNKOWY		
Tiempo	Español	Tiempo	Polaco	
			Asp. Imperf.	Asp. Perf.
Pres.	<i>escriba</i>			
Co-pret.	<i>escribiera, -se</i>		<i>pisałby</i>	<i>napisałby</i>
Ante-pres.	<i>haya escrito</i>			
Ante-co-pr.	<i>hubiera, -se escrito</i>			

#### 4. EL DESDOBLAMIENTO TEMPORAL DEL CASTELLANO

Al caracterizar el sistema temporal del castellano se recurre a menudo a conceptos tales como ‘concordancia / correlación temporal’ o a las dicotomías ‘plano presente / plano pasado’, ‘mundo comentado / mundo narrado’, etc., p. ej.,

(1) Me **dice** que **están** muy contentos de las últimas vacaciones

vs.

(2) Me **dijo** que **estaban** muy contentos de las últimas vacaciones

(todos los ejemplos que utilizamos son más bien de tipo paradigmático sin que se tomen en consideración las posibles influencias discursivas).

Si descartamos las particularidades diatópicas (en el Norte de la Península y en varias zonas de Hispanoamérica *dijo* reemplaza con frecuencia a *ha dicho*) y las actualizaciones discursivo-informativas que se dan, p. ej., en el lenguaje de la prensa (*El presidente **anunció** que mañana **se celebrará** la reunión...*) resulta evidente que en los ejemplos (1) y (2) se trata de dos orientaciones temporales distintas: la primera, marcada por *dice*, nos ubica en el propio momento de la enunciación (habla, elocución); la segunda, denotada por *dijo*, nos remite a un punto anterior al momento de habla. En otros términos, hay dos posibilidades con respecto a la orientación temporal del enunciado:

- referencia primaria o el origen [ej. (1)] y
- referencia secundaria, es decir, anterior a la primera [ej. (2)].

Cabe subrayar que la llamada referencia primaria o el origen (este último concepto aparece en los trabajos de Rojo y Veiga; véase la bibliografía al final del estudio) no tiene que coincidir necesariamente con el momento de la enunciación, identificado éste con un instante de índole físico-biológica. El origen es el momento escogido por el hablante como la referencia temporal más importante (¡de ahí su carácter primario!) a partir de la cual se establecen las relaciones temporales de los

enunciados formulados y dirigidos al interlocutor del emisor del mensaje. La situación prototípica es, desde luego, la clásica conversación entre dos o más personas. Y es en esta última donde el origen suele coincidir con el momento de habla, cfr.

(3) ¡Pues te **digo** que me **encanta** el metro!

frente a

4) Pues te **dije** que me **encantaba** el metro, pero ahora no sé qué decir...

No obstante, no pasa lo mismo cuando al escribir una carta, contamos sobre nuestros planes futuros:

(5) Por fin **puedo confirmarte** que la semana que viene **iré** a Austria para participar en el congreso.

El contacto entre el remitente y el destinatario se establece en el momento de la lectura de la carta por el receptor (es como si los dos estuviesen hablando). Mientras tanto es posible que el autor del mensaje ya haya ido a Austria, haya participado en el congreso e incluso haya regresado a casa. No obstante, en castellano el remitente escoge como el momento más importante el de escribir la carta y no el de la lectura por parte del destinatario. Este primer momento es precisamente la referencia temporal primaria o el origen. De ahí que para la simultaneidad y para la posterioridad se empleen el presente y el futuro de indicativo (¡y no el copretérito y el pospretérito!), respectivamente.

En resumen, el sistema de los tiempos gramaticales del castellano es biaxial, es decir, se conforma en torno a dos ejes temporales cuyos centros son 1) la referencia temporal primaria (el origen) y 2) un punto anterior a ésta. Este hecho condiciona el empleo de determinados tiempos en determinadas combinaciones y distribuciones de índole temporal (véase los ejemplos 1-4). A diferencia del español, en polaco, el empleo de las formas de pasado en los enunciados equivalentes a los ejemplos (2) y (4) no es más que opcional, siendo el presente también posible:

(6) *Powiedział mi, że są* (pres.) / *byli* (pas.) *zadowoleni z ostatnich wakacji [ale teraz już nie wie!]*.

(7) *Powiedziałem Ci, że jestem* (pres.) / *byłem* (pas.) *zachwycony metrem [ale teraz nie wiem co powiedzieć!]*.

De modo que el sistema de los tiempos gramaticales del polaco es monoaxial.

Cabe señalar que la biaxialidad del castellano está en una relación estrecha con otra característica importante de los tiempos españoles. Nos referimos a la distinción entre

- los tiempos con relación fija y directa con la referencia primaria y
- los tiempos sin relación fija y directa con la referencia primaria.

A los primeros (nos limitamos sólo a los tiempos simples de indicativo) pertenecen presente (*escribe*), pretérito (*escribió*) y futuro (*escribirá*) mientras que los segundos incluyen copretérito (*escribía*) y pospretérito (*escribiría*). Esto quiere decir que los primeros siempre expresan simultaneidad (presente), anterioridad (pretérito) y posterioridad (futuro) con respecto a la referencia primaria, mientras que los segundos siempre denotan simultaneidad (copretérito) y posterioridad (pospretérito) medidas desde un punto anterior a la referencia primaria:

(8) *Escribo una carta (en este momento).*

(9) *Ayer escribí una carta.*

(10) *Mañana escribiré una carta.*

pero:

(11) *\*Ayer escribiré una carta.*

(12) *\*Mañana escribí una carta.*

En cambio enunciados tales como

(13) *Me dijo que escribía / escribiría una carta*

suponen la posibilidad de tres orientaciones temporales con el origen, es decir:

- {ya la escribí}
- {la estoy escribiendo}
- {la escribiré más tarde}

Las únicas relaciones fijas que mantienen *escribía* y *escribiría* son las simultaneidad y posterioridad respecto al punto anterior a la referencia primaria marcado por *dijo*.

Es obvio que el polaco no posee la distinción en cuestión, puesto que cualquier tiempo de esta última lengua puede establecer la orientación con respecto a las dos referencias temporales comentadas supra. El hecho no es nada extraño al poseer el polaco sólo un tiempo de pasado (*pisał / napisal*) y uno de futuro (*będzie pisał / napisze*).

Todo lo que hemos señalado hasta el momento sobre los tiempos castellanos se refiere al valor gramatical básico que determina la posición que ocupa cada uno de los tiempos dentro del sistema verbal. No obstante, no hay reglas sin excepción: al lado del valor de sistema (recto) existen valores “metafóricos” que se dan a consecuencia de dislocación (el término utilizado por Rojo y Veiga; véase la bibliografía presentada *infra*) o desplazamiento temporales. Se trata de una propiedad muy importante del funcionamiento de los tiempos gramaticales en el español actual.

## 5. LA DISLOCACIÓN O EL DESPLAZAMIENTO TEMPORALES

Como hemos advertido *supra*, el valor básico del futuro *escribirá* consiste en la expresión de posterioridad respecto a la referencia temporal primaria:

(14) *Tè prometo que escribiré la carta esta tarde.*

Sin embargo, como es sabido, el futuro se utiliza también en enunciados tales como:

(15) *¿Cuántos años tiene Juan?*

(16) *Tendrá veinte.*

Es evidente que en este último caso la forma del futuro no denota posterioridad sino simultaneidad con referencia al origen. A consecuencia de este desplazamiento temporal, el futuro adquiere el rasgo modal ‘incertidumbre’ o ‘probabilidad’ (*Juan probablemente / a lo mejor tiene veinte años*). Es el primer caso de dislocación temporal.

Los desplazamientos temporales del segundo tipo se dan con los tiempos cuyo valor básico incluye la expresión de una relación de anterioridad. Al producirse la dislocación, esta última se ve sustituida por la de simultaneidad. Por ejemplo, en

- (17) *Me voy a Madrid.*  
*Yo también me iba a Madrid.*

la forma *iba* denota simultaneidad, pero no con respecto a un punto anterior al origen sino con referencia directa a este último. Como resultado, aparece el contenido modal ‘no-realidad’: el hablante no va a Madrid.

De modo que en ambos casos el mecanismo es el mismo: la sustitución del valor temporal básico (recto) por el valor temporal dislocado (metafórico) provoca la aparición de nuevos valores modales epistémicos: el de incertidumbre / probabilidad o el de no-realidad. El primero de estos valores modales se ve originado por el cambio temporal de “retroceso”: el futuro en vez de expresar posterioridad denota simultaneidad. El segundo valor modal surge como resultado del desplazamiento de “propulsión”: el copretérito deja de establecer relaciones con un punto anterior a la referencia primaria y empieza a hacerlo directamente respecto a esta última.

En polaco la dislocación temporal existe como fenómeno gramatical, pero no como principio general. Los desplazamientos temporales son posibles en algunos casos con ciertos predicados, p. ej.:

- (18) *Ile lat ma Janek?*  
*Będzie miał* (*ze / około*) 20.  
 (19) *Chciałem* (=chcę) *z tobą poważnie porozma-  
 wiać.*

Sin embargo, se trata de empleos aislados sin consecuencias obligatorias para el valor modal (éste cambia en el ejemplo (18) pero no en el (19) ) que se dan, a veces, con el apoyo de algunos elementos léxicos (*ze / około*; esp. *aproximadamente, a eso de*). Además, los usos en cuestión a menudo se ven matizados diafásicamente. Así, el ejemplo (18) es un coloquialismo.

En español, en cambio, se trata de un principio general y fundamental de la organización del sistema temporal. Al mismo tiempo dicho principio funciona con frecuencia y eficacia como uno de los mecanismos de modalización del enunciado.

## 6. EL SUBSISTEMA DE LOS TIEMPOS COMPUESTOS

Sin entrar en detalles, quisiéramos llamar la atención a la existencia en el sistema temporal del español actual de un desarrollado subsistema de los tiempos compuestos: *haber* + infinitivo. Esta creación románica basada en la desemantización del verbo auxiliar y en la gramaticalización paulatina de la construcción, desempeña un papel importante en el establecimiento de las relaciones de anterioridad, siempre con respecto al tiempo de su verbo auxiliar: *ha escrito* anterior a *escribe*, *habrá escrito* anterior a *escribirá*, etc. El polaco actual no posee tiempos compuestos en su sistema temporal. El antiguo pluscuamperfecto ha caído en desuso mientras que el empleo de la forma compuesta del modo condicional / hipotético es poco frecuente:

- (20) *Byłbym zapomniał*: *jutro mamy zebranie.*

La ausencia de los tiempos compuestos con el rasgo temporal ‘anterioridad’ condiciona el uso de adverbios temporales tales como *wcześniej, przedtem* (esp. *antes*), etc.

## 7. OBSERVACIONES FINALES

- 1) Las diferencias cuantitativas y las oposiciones funcionales basadas en las marcas morfológicas y en los valores gramaticales que les corresponden,
- 2) la biaxialidad del sistema temporal del castellano frente a la monoaxialidad de los tiempos del polaco,
- 3) el desplazamiento temporal que en español, a diferencia del polaco, funciona como principio general en la organización del sistema de tiempos gramaticales,
- 4) la presencia del subsistema de los tiempos compuestos en castellano frente a la ausencia de estos últimos en polaco.

Son los factores que determinan las diferencias básicas existentes entre los sistemas temporales de los idiomas en cuestión y condicionan tanto los llamados usos dislocados como las posibles matizaciones discursivas que se dan a través de la actualización textual de los tiempos gramaticales del castellano y del polaco.

## Nota

1. Este artículo es el primero de una serie de tres trabajos dedicados a la comparación de los sistemas verbales del español y del polaco. En los siguientes se presentará la problemática relacionada con los modos gramaticales y con la expresión de aspectualidad.

**Wiaczesław Nowikow** es catedrático y director de los departamentos de hispánicas de las Universidades de Łódź y de Poznań (Polonia). Ha tenido frecuente relación con universidades españolas, alemanas, italianas y mejicanas como conferenciante o como profesor visitante. Su actividad investigadora se ha reflejado en varias publicaciones especializadas en lingüística española, románica y comparada, y en la autoría de cuatro libros sobre fonética y análisis lingüístico. El profesor Nowikow dirigió cinco tesis doctorales de lingüística española, portuguesa y contrastiva defendidas en las universidades polacas.

## Bibliografía

- Alarcos Llorach, E. (1994), *Gramática de la lengua española*, RAE, Espasa-Calpe, Madrid.
- Barrera-Vidal, A. (1972), *Parfait simple et parfait composé en castillan moderne*, München.
- Bello, A. (1984 [1847]), *Gramática de la lengua castellana*, EDAF, Madrid.
- Bosque, I. (ed.) (1990), *Tiempo y aspecto en español*, Cátedra, Madrid, 17-43.
- Cartagena, N. (1999), "Los tiempos compuestos", en I. Bosque, V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, RAE, Espasa-Calpe, Madrid, v.2, 2935-2975.
- Chamorro Guerrero, M.D., Castañeda Castro, A. (1999), "Imperfecto e indefinido: valor general y usos discursivo-pragmáticos. Implicaciones didácticas" en T. Jiménez Juliá, M. Carmen Losada Aldrey, J. F. Márquez Caneda (eds.) *Español como lengua extranjera: enfoque comunicativo y gramática*, Universidade de Santiago de Compostela, 529-536.
- García Fernández, L. (1995), "La interpretación temporal de los tiempos compuestos", *Verba*, 22, 363-396.
- García Fernández, L. (1999), "Sobre la naturaleza de la oposición entre pretérito imperfecto y pretérito perfecto simple", *LEA*, XXI/2, 169-188.
- Gutiérrez Araus, M.L. (1995), *Formas temporales del pasado en indicativo*, Arco / Libros, Madrid.
- Havu, J. (1998), *La constitución temporal del sintagma verbal en el español moderno*, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Humaniora 292, Helsinki.
- Hernández Alonso, C. (1986), *Gramática funcional del español*, Gredos, Madrid.
- Jędrusiak, M. (2003), *Opozycja pretérito imperfecto de indicativo / pretérito indefinido de indicativo w języku hiszpańskim a kategorie aspektu i rodzaju czynności*, tesis doctoral inédita, escrita bajo la dirección de W. Nowikow y defendida en la Universidad Jaguelónica en Cracovia en mayo de 2003.
- Nowikow, W. (1993), *Evolución funcional de los esquemas condicionales no reales en el español de los Siglos de Oro*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego / Verwuet Verlag, Łódź / Frankfurt a. Main.
- Pátrovics, P. (2000), "Aspektualität – Kasus – Referentialität – Temporalität. Ihre Relation im Deutschen und in den slawischen Sprachen", en *Aspektualität in germanischen und slawischen Sprachen*, Herausgegeben von Andrzej Kętny, Wydawnictwa Naukowe UAM, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, 69-86.
- Pawlik, J. (1995), "El aspecto y el sistema de los pretéritos del verbo en polaco y en español", en W. Nowikow (ed.), *Lingüística española. Aspectos sincrónico y diacrónico*, "Estudios hispánicos", Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, IV, 87-96.
- Perlin, J. (1996), "Opis kategorii czasu w systemach jednoseryjnych (na przykładzie polszczyzny)", *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego / Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique*, LII, 107-112.
- Prieto Grande, M. (1999): "Jugar para aprender: el contraste imperfecto / indefinido", en T. Jiménez Juliá, M. Carmen Losada Aldrey, J. F. Márquez Caneda (eds.), *Español como lengua extranjera: enfoque comunicativo y gramática*, Universidade de Santiago de Compostela, 775-781.
- RAE (1985), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Rojo, G. (1974), "La temporalidad verbal en español", *Verba*, 1, 68-149.
- Rojo, G., Veiga, A. (1999), "El tiempo verbal. Los tiempos simples", en I. Bosque, V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, RAE, Espasa-Calpe, Madrid, v.2, 2867-2934.
- Veiga, A. (1990), "Planteamientos básicos para un análisis funcional de las categorías verbales en español", en G. Wotjak, A. Veiga (eds.), *La descripción del verbo español*, "Verba", Anejo 32, 237-257.
- Veiga, A. (1991), "Compound Tenses and Verbal System Structure. A Functional Approach from Modern Spanish", en E. Feldbusch, R. Pogarell, C. Weiss (eds.), *Neue Fragen der Linguistik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 243-251.
- Wilk-Racięska, J. (2000), "Tiempo real y tiempos gramaticales: presente e imperfecto de indicativo", *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 14, 275-290.
- Wilk-Racięska, J. (2004), *El tiempo interior. Una aproximación al aspecto en español*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

# Huecos y más huecos para aprender

DANIEL CASSANY

## PRESENTACIÓN

Una de las tareas más habituales en los manuales de ELE y también en las clases es la de rellenar vacíos. El aprendiz debe completar un agujero en una frase, una línea subrayada al final de un listado, un espacio en blanco en una conjugación verbal, en una lista de vocabulario, etc. Se suele usar esta técnica para trabajar la gramática (morfología verbal, sintaxis) o el léxico, aunque los docentes más tradicionales o los que trabajan con lengua materna también la usan con el objetivo de aprender ortografía.

La técnica tiene numerosas variaciones. Se puede rellenar con una letra, una palabra o un sintagma. Se puede ofrecer ayuda al aprendiz o no y de diferentes formas, como por ejemplo:

1. Se puede ofrecer una base léxica entre paréntesis (infinitivo, sustantivo) para que el aprendiz elija la morfología flexiva apropiada. Se trataría de un hueco gramatical.
2. Se pueden ofrecer tres o más opciones posibles (sinónimos parciales) para que el aprendiz elija la respuesta correcta. Sería una tarea léxico-semántica más productiva, al incorporar numerosas palabras para un solo hueco. La tarea de rellenar huecos también se convierte en un test de elección múltiple.
3. En un ejercicio con numerosos huecos, se puede ofrecer por separado una lista de las soluciones posibles, para que el aprendiz las relacione. Si la lista de soluciones y el texto original con el que deben relacionar-

se están separadas en el espacio de la hoja, este diseño obliga al aprendiz lector a desplazar la mirada repetidamente de un lugar a otro, de manera que se trabaja las destrezas visuales.

4. Si el hueco que debe rellenarse es extenso, la tarea se transforma en una práctica de producción escrita.

Pero en cualquier caso se trata de un ejercicio local y limitado, que pone el acento en las cuestiones gramaticales y léxicas. También se trata de un ejercicio bastante repetitivo que puede provocar el aburrimiento del aprendiz —y del docente.

## CLOZE

Desde los años setenta del siglo pasado, con la llegada de metodologías y tests de evaluación más globales, que ponían el énfasis en la comprensión y en la utilización de contextos lingüísticos más amplios, un ejercicio de rellenar huecos denominado *cloze* en inglés y propuesto por John Oller se convirtió en una práctica habitual de las clases de inglés como lengua extranjera. Por ejemplo: (RECUADRO 1)

Nos encontramos aquí con una tarea mucho más comunicativa, que pone énfasis en la comunicación y mucho menos en el dominio de la gramática, aunque ésta también es importante. Se trata sin duda de un ejercicio de comprensión lectora en el que el aprendiz debe usar en un contexto lingüístico real y completo sus conocimientos lingüísticos (léxicos y gramaticales), pero también pragmáticos y socioculturales (¿de qué está hablando el texto?, ¿qué está describiendo?).

**CÓMO CUBREN LOS PAPALAGI SU CARNE O SUS NUMEROSOS TAPARRABOS Y ESTERAS**

Los Papalagi están siempre cavilando cómo cubrir su carne del mejor modo posible. Un blanco, que tenía mucha influencia y estaba considerado muy sabio, me dijo una vez: “El cuerpo y todos sus miembros son carne; es a partir del cuello donde empieza la verdadera persona”. Él creía \_\_\_\_\_ sólo la parte del cuerpo que alberga los atributos buenos merece nuestra \_\_\_\_\_. Refiriéndose a la cabeza, naturalmente. Los blancos dejan descubierta la cabeza, y \_\_\_\_\_ veces las manos. Sin embargo, la cabeza y también las manos están \_\_\_\_\_ de carne. Aquellos que muestran algo más de su carne no pueden \_\_\_\_\_ una perfecta imagen moral. [...]

¡Oíd cuán pesadas cargas lleva un solo Papalagi en su cuerpo, vosotros hermanos, los más elegantes de muchas islas! Para empezar, el cuerpo desnudo se envuelve con una piel blanca y \_\_\_\_\_, hecha de las fibras de una planta, y llamada sobrepel. Se lanza \_\_\_\_\_ al aire, y luego se deja caer deslizándola hacia abajo por la \_\_\_\_\_, el pecho por encima de los brazos hasta las caderas. De abajo \_\_\_\_\_ arriba, desde las piernas y caderas hasta el ombligo, se lleva otra \_\_\_\_\_ estas sobrepieles (camisetas). Estas dos pieles están cubiertas por una tercera que \_\_\_\_\_ más gruesa. Una piel tejida con los pelos lanosos de un animal \_\_\_\_\_ cuatro patas, especialmente criado para este propósito. Esto es el verdadero taparrabos. \_\_\_\_\_ se compone de tres partes: la primera cubre la parte superior del \_\_\_\_\_; la segunda, la sección media; y la tercera, las caderas y las \_\_\_\_\_. Las tres partes están unidas por conchas y cuerdas hechas con savia \_\_\_\_\_ del árbol del caucho, por eso dan la impresión de ser una \_\_\_\_\_ pieza. Normalmente este taparrabos tiene el tono gris de la laguna durante \_\_\_\_\_ húmedo monzón. No puede ser nunca totalmente de colores, como máximo la \_\_\_\_\_ parte media, y entonces sólo la lleva la gente que tiene mala \_\_\_\_\_ y a la que le gusta perseguir al otro sexo. [...]

Para poder entender el fragmento, será conveniente que preparemos al alumno con una presentación del mismo: estamos leyendo los discursos del jefe de una comunidad indígena de Samoa, en los que explica a sus súbditos lo que ha visto en un viaje a Occidente. Se trata, pues, de una visión de Occidente desde otra cultura. Sin duda el ejercicio resulta mucho más interesante.

Algunas orientaciones para preparar este tipo de ejercicios son:

1. Es relevante usar textos completos o fragmentos significativos.
2. Es importante presentar previamente el texto al aprendiz o incluso dejar un fragmento inicial completo, sin huecos, para que pueda contextualizar sin dificultades el primer agujero que encuentre.
3. Los huecos pueden distribuirse al azar (cada diez o doce palabras) o ser selecti-

vos. En este segundo caso, se pone acento en las cuestiones gramaticales y se puede elegir un aspecto determinado (verbos, pronombres, subjuntivo, etc.); también se puede medir el grado de dificultad de cada hueco. Al contrario, si se distribuye al azar, la tarea pone más énfasis en la comunicación, puesto que los huecos suelen corresponder con aspectos diversos del texto: preposiciones, sustantivos, verbos, etc. También resulta más difícil establecer un mismo nivel para todos los huecos y que este corresponda con el que posee el aprendiz.

4. El tema del texto puede ser muy variado. Podemos usar esta técnica para introducir aspectos culturales del español o para tratar temas elegidos por los estudiantes. Los mismos estudiantes pueden elegir el tema y buscar textos —e incluso pueden prepararse para sí mismos ejercicios de *cloze*.

### CANASTAS DE PIEDRA, ISLAS DE PIEDRA, GRIETAS Y LAS COSAS QUE HAY EN ELLAS

Los Papalagi viven como los crustáceos en sus casas de hormigón. Viven entre las piedras del mismo modo que un ciempiés, viven dentro de las grietas de la lava. Hay piedras sobre él, alrededor de él, y bajo él. Su cabaña parece una canasta de piedra. Una canasta con agujeros y dividida en cubículos.

Sólo por un punto puedes entrar \_\_\_\_\_ abandonar estas moradas. Los Papalagi llaman a este punto la entrada, \_\_\_\_\_ se usa para entrar en la cabaña, y la salida, cuando se deja, aunque es el mismo y único punto. Atado \_\_\_\_\_ este punto hay un ala de madera enorme \_\_\_\_\_ uno debe empujar fuertemente hacia un lado \_\_\_\_\_ poder entrar. \_\_\_\_\_ esto es sólo el principio; muchas alas de madera tienen que ser empujadas \_\_\_\_\_ de encontrar la que verdaderamente da al interior \_\_\_\_\_ de la choza.

En la mayoría de estas cabañas \_\_\_\_\_ más gente que en un poblado entero de Samoa. Por consiguiente, cuando \_\_\_\_\_ a alguien la visita, \_\_\_\_\_ saber el nombre exacto de la *aiga* (familia) que \_\_\_\_\_ ver, ya que cada *aiga* \_\_\_\_\_ su parte propia en la canasta de piedra para vivir: la superior o la inferior, la central o la de la derecha, la izquierda o la de enfrente. A menudo, un *aiga* no \_\_\_\_\_ nada de la otra *aiga*, aunque sólo \_\_\_\_\_ separadas por una pared de piedra y no por *Manoro*, *Apolina* o *Savaii* (islas del grupo Samoa).

Generalmente, apenas conocen los \_\_\_\_\_ de los otros y cuando se encuentran en el \_\_\_\_\_ por el que pasan furtivamente, se saludan con un corto movimiento de la cabeza o gruñen como \_\_\_\_\_ hostiles, como si estuvieran \_\_\_\_\_ por vivir tan cerca.

### LOS PAPALAGI NO TIENEN TIEMPO

Los Papalagi adoran el metal redondo y el papel tosco; les da mucho placer poner los zumos del fruto muerto y la carne de los cerdos, bueyes y otros animales horribles dentro de sus estómagos. Pero también sienten pasión por algo que no podéis comprender, pero que a pesar de esto existe: el tiempo. Lo toman muy en serio y cuentan toda clase de tonterías sobre él. Aunque nunca habrá más tiempo entre el amanecer y el ocaso, esto no es suficiente para ellos.

Los Papalagi nunca están satisfechos con su tiempo y cul\_/\_/\_ a\_ Gran Espíritu po\_ n\_ dar\_/\_/\_ má\_. S\_ difa\_/\_/\_ a Di\_/\_ y a s\_ gr\_/\_ sabid\_/\_/\_/\_ divid\_/\_/\_/\_/\_ ca\_/\_ nue\_/\_ dí\_ e\_ u\_ comp\_/\_/\_/\_ pat\_/\_/\_, cortá\_/\_/\_/\_/\_ e\_ pie\_/\_/\_, de\_ mis\_/\_ mo\_/\_ qu\_ noso\_/\_/\_/\_ cort\_/\_/\_/\_ e\_ inte\_/\_/\_/\_ d\_ u\_ co\_/\_ co\_ nues\_/\_/\_ mach\_/\_/\_\_. Ca\_/\_ par\_/\_ tie\_/\_ s\_ nom\_/\_/\_\_. Tod\_/\_ ell\_/\_ so\_ llam\_/\_/\_/\_ segu\_/\_/\_/\_/\_, minu\_/\_/\_ u\_ hor\_/\_\_. E\_ segu\_/\_/\_ e\_ má\_ pequ\_/\_/\_ qu\_ e\_ min\_/\_/\_ y e\_ min\_/\_/\_ má\_ pequ\_/\_/\_ qu\_ l\_ ho\_/\_\_. Pe\_/\_ tod\_/\_ ell\_/\_ ensart\_/\_/\_/\_ jun\_/\_/\_ for\_/\_/\_ un\_ ho\_/\_\_. Pa\_/\_ hac\_/\_ un\_ ho\_/\_, neces\_/\_/\_/\_/\_ sese\_/\_/\_/\_ minu\_/\_/\_ y muc\_/\_/\_/\_, muc\_/\_/\_/\_ segu\_/\_/\_/\_.

Ésta es una historia increíblemente confusa, de la cual yo mismo no he entendido todavía los puntos más sutiles, puesto que es difícil para mí estudiar esta tontería más allá de lo necesario. Pero los Papalagi le atribuyen mucha importancia. Hombres, mujeres y hasta niños demasiado pequeños para andar, lle\_/\_/\_ un\_ máqu\_/\_/\_/\_ pequ\_/\_/\_, pla\_/\_ y redo\_/\_/\_, den\_/\_/\_ d\_ su\_ tapar\_/\_/\_/\_/\_, ata\_/\_ a un\_ cad\_/\_/\_ d\_ met\_/\_ pes\_/\_/\_, colg\_/\_/\_/\_/\_ alred\_/\_/\_/\_/\_ d\_ l\_ garg\_/\_/\_/\_/\_ o alred\_/\_/\_/\_/\_ d\_ l\_ muñ\_/\_/\_/\_; un\_ máqu\_/\_/\_/\_ qu\_ le\_ di\_/\_/\_ l\_ ho\_/\_\_. Lee\_/\_/\_ n\_ e\_ fác\_/\_\_. S\_ le\_ ens\_/\_/\_ a lo\_ niñ\_/\_/\_ arrimá\_/\_/\_/\_/\_/\_ a su\_ ore\_/\_/\_, pa\_/\_ despe\_/\_/\_/\_/\_ s\_ curio\_/\_/\_/\_/\_\_. [...]

5. Si el texto resulta muy difícil, podemos ayudar a los aprendices añadiendo la lista de soluciones al final, aceptando cualquier solución que aporte sentido al texto o permitiendo el uso del diccionario. En clase también se puede trabajar por parejas o en pequeños grupos.

Veamos un ejemplo ahora de *doze* con palabras seleccionadas premeditadamente. Al final están las soluciones a todos los ejercicios. (RECUADRO 2)

**OTROS RECURSOS**

Pero podemos utilizar la técnica de modo todavía más creativo y divertido. ¿Por qué el hueco debe ser siempre una letra o una pala-

bra? ¿Por qué no media palabra, una oración completa o un párrafo? Fíjate en el texto siguiente, en el que cada subrayado corresponde a una letra: (RECUADRO 3)

El español, como otras lenguas románicas, coloca la información léxica al principio de la palabra y la información gramatical al final. Por este motivo es posible realizar este tipo de *doze* especial, que casi requiere saber descifrar el texto como si estuviéramos jugando.

Finalmente, fíjate en este ejercicio con grandes huecos. Se trata de un ejercicio de expresión escrita para un curso de español comercial. Y es que también podemos usar la técnica en contextos más formales. (RECUADRO 4)

(RECUADRO 4)

Recomendación de un Agente de Cambio y Bolsa

Álvarez Hnos.  
C/. del Mar, 6  
00000 ALICANTE

Sres. Cortés y Díez  
c/. Puerto, 32  
00000 CÁDIZ

A la atención del Sr. D. Alonso Díez  
*Asunto: recomendación*

Estimado Sr. Díez:

1.....  
.....  
.....

Nosotros utilizamos los servicios de D. Severo Hernando Prat, un profesional de larga actuación en esa plaza. Su seriedad profesional y su solvencia son reconocidas en todo el ambiente bursátil de España.

2.....  
.....  
.....

No dudo en recomendarle los servicios del Sr. Hernando, con el que me une una relación de muchos años y ampliamente satisfactoria. Estoy seguro de que Uds. también encontrarán en él un consejero fiel y serio.

3.....  
.....  
.....

Benjamín Álvarez

Alicante, 3 de febrero de 2005

s/ref.: AD/lo/21  
n/ref.: BA/bp/A1

Adaptado de: Carlos Garrido. *Manual de correspondencia comercial moderna*. Barcelona: De Vecchi. 1989

**Daniel Cassany** es profesor de Análisis del Discurso en la Universitat Pompeu Fabra en Barcelona. Su campo de investigación es la 'literacidad' desde varias perspectivas: leer y escribir críticamente, formación de profesorado, escritura y empresa, divulgación de la ciencia. Ha publicado una docena de libros y numerosos artículos especializados en varios idiomas. Ha sido conferenciante o profesor invitado en prestigiosas universidades de diversos países. Su publicación más reciente es "Expresión escrita en L2/ELE" y es inminente la aparición de "Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea"

daniel.cassany@upf.edu

Web personal: [www.upf.edu/dtf/personal/danielcass/index.htm](http://www.upf.edu/dtf/personal/danielcass/index.htm)

Textos completos sobre *Los Papalagi* (Los hombres blancos). Discursos de Tuiavii de Tiavea (jefe Samoano).

### **CÓMO CUBREN LOS PAPALAGI SU CARNE O SUS NUMEROSOS TAPARRABOS Y ESTERAS**

Los Papalagi están siempre cavilando cómo cubrir su carne del mejor modo posible. Un blanco, que tenía mucha influencia y estaba considerado muy sabio, me dijo una vez: "El cuerpo y todos sus miembros son carne; es a partir del cuello donde empieza la verdadera persona". Él creía que sólo la parte del cuerpo que alberga los atributos buenos merece nuestra atención. Refiriéndose a la cabeza, naturalmente. Los blancos dejan descubierta la cabeza, y algunas veces las manos. Sin embargo, la cabeza y también las manos están hechas de carne. Aquellos que muestran algo más de su carne no pueden alcanzar una perfecta imagen moral. [...]

¡Oíd cuán pesadas cargas lleva un solo Papalagi en su cuerpo, vosotros hermanos, los más elegantes de muchas islas! Para empezar, el cuerpo desnudo se envuelve con una piel blanca y gruesa, hecha de las fibras de una planta, y llamada sobrepel. Se lanza arriba al aire, y luego se deja caer deslizándola hacia

## **Bibliografía**

TUIAVII DETIAVEA (1977) *Los Papalagi (Los hombres blancos)*. Discursos de Tuiavii de Tiavea (jefe Samoano). Reunidos por Erich Scheurman, con dibujos de Joost Swarte. Barcelona: Oasis/Integral. 8ª ed. 1995. Edición original holandesa: Real Free Press, Amsterdam, 1975.

abajo por la cabeza, el pecho por encima de los brazos hasta las caderas. De abajo a arriba, desde las piernas y caderas hasta el ombligo, se lleva otra de estas sobrepieles (camisetas). Estas dos pieles están cubiertas por una tercera que es más gruesa. Una piel tejida con los pelos lanosos de un animal de cuatro patas, especialmente criado para este propósito. Esto es el verdadero taparrabos. Usualmente se compone de tres partes: la primera cubre la parte superior del cuerpo; la segunda, la sección media; y la tercera, las caderas y las piernas. Las tres partes están unidas por conchas y cuerdas hechas con savia seca del árbol del caucho, por eso dan la impresión de ser una sola pieza. Normalmente este taparrabos tiene el tono gris de la laguna durante el húmedo monzón. No puede ser nunca totalmente de colores, como máximo la parte media, y entonces sólo la lleva la gente que tiene mala reputación y a la que le gusta perseguir al otro sexo. [...]

### **CANASTAS DE PIEDRA, ISLAS DE PIEDRA, GRIETAS Y LAS COSAS QUE HAY EN ELLAS**

Los Papalagi viven cómo los crustáceos en sus casas de hormigón. Viven entre las piedras del mismo modo que un ciempiés, viven dentro de las grietas de la lava. Hay piedras sobre él,

alrededor de él, y bajo él. Su cabaña parece una canasta de piedra. Una canasta con agujeros y dividida en cubículos.

Sólo por un punto puedes entrar y abandonar estas moradas. Los Papalagi llaman a este punto la *entrada*, cuando se usa para entrar en la cabaña, y la *salida*, cuando se deja, aunque es el mismo y único punto. Atado a este punto hay un ala de madera enorme que uno debe empujar fuertemente hacia un lado para poder entrar. Pero esto es sólo el principio; muchas alas de madera tienen que ser empujadas antes de encontrar la que verdaderamente da al interior de la choza.

En la mayoría de estas cabañas vive más gente que en un poblado entero de Samoa. Por consiguiente, cuando devuelves a alguien la visita, debes saber el nombre exacto de la *aiga*<sup>1</sup> que quieres ver, ya que cada *aiga* tiene su parte propia en la canasta de piedra para vivir: la superior o la inferior, la central o la de la derecha, la izquierda o la de enfrente. A menudo, un *aiga* no sabe nada de la otra *aiga*, aunque sólo estén separadas por una pared de piedra y no por *Manoro*, *Apolina* o *Savaii*<sup>2</sup>.

Generalmente, apenas conocen los nombres de los otros y cuando se encuentran en el agujero por el que pasan furtivamente, se saludan con un corto movimiento de la cabeza o gruñen como insectos hostiles, como si estuvieran enfadados por vivir tan cerca.

## LOS PAPALAGI NO TIENEN TIEMPO

Los Papalagi adoran el metal redondo y el papel tosco; les da mucho placer poner los zumos del fruto muerto y la carne de los cerdos, bueyes y otros animales horribles dentro de sus estómagos. Pero también sienten pasión por algo que no podéis comprender, pero que a pesar de esto existe: el tiempo. Lo toman muy en serio y cuentan toda clase de tonterías sobre él. Aunque nunca habrá más tiempo entre el amanecer y el ocaso, esto no es suficiente para ellos.

Los Papalagi nunca están satisfechos con su tiempo y culpan al Gran Espíritu por no darles más. Sí, difaman a Dios y a su gran sabidu-

ría dividiendo cada nuevo día en un complejo patrón, cortándolo en piezas, del mismo modo que nosotros cortamos el interior de un coco con nuestro machete. Cada parte tiene su nombre. Todas ellas son llamadas segundos, minutos u horas. El segundo es más pequeño que el minuto y el minuto más pequeño que la hora. Pero todos ellos ensartados juntos forman una hora. Para hacer una hora, necesitas sesenta minutos y muchos, muchos segundos.

Ésta es una historia increíblemente confusa, de la cual yo mismo no he entendido todavía los puntos más sutiles, puesto que es difícil para mí estudiar esta tontería más allá de lo necesario. Pero los Papalagi le atribuyen mucha importancia. Hombres, mujeres y hasta niños demasiado pequeños para andar, llevan una máquina pequeña, plana y redonda, dentro de sus taparrabos, atada a una cadena de metal pesado, colgando alrededor de la garganta o alrededor de la muñeca; una máquina que les dice la hora. Leerla no es fácil. Se les enseña a los niños arrimándolos a sus orejas, para despertar su curiosidad. [...]

## Notas

1. Familia.
2. Tres islas pertenecientes al grupo Samoa.

# Don Quijote de la Mancha en la literatura infantil y juvenil española contemporánea

HELENA ZBUDILOVÁ

En vísperas del cuarto centenario de la edición de la primera parte del “Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha” (1605) de Cervantes aparecen en el mercado literario varias ediciones para adultos y adaptaciones o reelaboraciones del asunto quijotesco para niños y niñas no sólo en España sino también en otros países. La mayoría de estos libros tiene un origen editorial español. Elegí tres adaptaciones literarias para niños a partir de 12 años de autores españoles contemporáneos de LIJ para mostrar sus diferentes puntos de vistas sobre cómo manejar el mito quijotesco y acercar así a los pequeños lectores (no sólo a ellos) la obra maestra de un clásico español. Además, intentamos aconsejar a través de las obras analizadas cómo se puede trabajar con ellas en las clases de español. El rasgo común de estas obras consiste en ser herramienta para el inicio a la lectura, es decir, sirven para que los más jóvenes del siglo XXI se acerquen a la figura de Don Quijote.

El primer escritor elegido, José María Plaza (nacido en 1945, Burgos), es un periodista y crítico literario que ha publicado varias novelas y obras poéticas para niños y jóvenes.<sup>1</sup> En 2004 escribió la novela “Mi primer Quijote”,<sup>2</sup> que se divide en cuatro partes y un final (prólogo tardío del autor). La obra de Plaza, una adaptación del texto original de Cervantes, empieza como un cuento de hadas (“Érase una vez, en un lugar de la Mancha...”).<sup>3</sup> El autor explica que su libro no es un Quijote para niños, está dirigido a los primeros lectores del Quijote sea cual sea su edad porque muchos de ellos, también los adultos, se ven desbordados por la compleji-

dad de la novela y el castellano de Cervantes. Se trata de una versión libre y original, adaptación, reescritura, síntesis, actualización o recreación en un volumen. “Mi primer Quijote” tiene los mismos capítulos que la novela de Cervantes debido a la cantidad y el contenido, la estructura, las aventuras y los personajes, y además conserva la novela dentro de la novela y otras historias. El intento del autor es sencillo: actualizar la novela sin perder la esencia de la novela. Según el mismo autor no es un libro para cervantistas ni para lectores que hayan leído el libro de Cervantes. La obra no se asemeja a ninguna de las múltiples ediciones y adaptaciones realizadas. Esta peculiar recreación en la que se actualiza el lenguaje y sintetiza el contenido de la célebre obra contiene 52 dibujos modernos creados por el ilustrador Julio Canarias, conocido como Jvllivs, dibujante de la revista de humor El Jueves.

El escritor Ramón García Domínguez (nacido en 1943, Barcelona)<sup>4</sup> eligió para su novela “Brandabarbarán de Boliche. Aventuras y desventuras de Alonsico Quijano”<sup>5</sup> como protagonista a un pequeño niño díscolo e inconformista que tiene entre 10 y 11 años y que va a ser caballero andante. Es travieso, fantasioso e idealista. Capitanea una pandilla donde están sus amigos: Rinconete y Cortadillo, Lazarillo de Tormes, Estebanillo González, Marcos de Obregón y Sanchico Panza. Como vemos, el autor se ambienta en la novela picaresca y la dota de referencias actuales. En el título de la obra figura Brandabarbarán, una figura a la que Cervantes en su novela dedica sólo cuatro líneas. Ésta ha inspirado a García Domínguez para crear a partir de ella un per-

sonaje ficticio – un imaginario gigantín – que protege a la pandilla en sus aventuras. La novela está dividida en tres partes (27 capítulos) ilustradas por Federico Delicado: “Faltó en el mundo un día la lealtad” (8 capítulos), “Faltó en el mundo un día la lealtad, la justicia” (8 capítulos) y “Faltó en el mundo un día la lealtad, la justicia y la verdad” (11 capítulos). En la introducción de la obra el autor usa la forma del diálogo entre él y el lector para explicar quién es Cervantes y cómo nació su novela inmortal. Alonsico vive en un lugar de la Mancha, es “alto de estatura, flaco de carnes, de pelo negro y encrespado... su mayor afición era correr al aire libre, ser amigo de sus amigos y escuchar, por las noches, el ulular de las lechuzas y las historias que su abuelo le contaba”.<sup>6</sup> Su abuelo Roque le refiere a su nieto historias de moros y cristianos, aventuras de marineros y vidas de santos y santas. Como hemos mencionado, la panda de Quijote la forman los niños que llevan nombres de los pícaros que protagonizan algunas de las más conocidas novelas escritas en los siglos XVI y XVII. Con ellos y con Sanchico Panza, Alonsico tienen varias aventuras (p.ej. exploran una cueva donde Alonsico se encuentra no sólo con el señor de Montesinos, sino también con Julio Verne, Alí Babá, Alicia, etc.; vuelan en las aspas del molino como “aeronautas” recibiendo trompazos, porrazos, golpazos y batacazos). Brandabarbarán es para la pandilla el señor de las tres Arabias, el más grande de los grandes, el más fuerte de los fuertes y el más noble de los nobles. Todos los que viven abajo le rinden pleitesía y vasallaje porque es el gigante más forzado y bondadoso del planeta Tierra. Alonsico describe a los demás que se han hecho íntimos amigos con Brandabarbarán y que le ha ofrecido la oportunidad de pertenecer a la pandilla: “Él me ha prometido que, si lo aceptamos en la panda, nunca nos faltará su amistad y su ayuda. Pero el verlo o no verlo con los ojos de la cara depende de cada uno. De si cada uno sabe o no sabe mirar y ver más

allá de sus propias narices, para... que me entendáis”.<sup>7</sup> Sanchico, que siempre pronuncia mal las palabras, le designa como Pamparampán de Caniche. Todos los miembros de la pandilla se ponen de acuerdo y resucitan así aquella Edad de Oro, haciendo de la pandilla un modelo de unión y lealtad. En las actividades de la pandilla participa también Maritornes, una niña pelirroja y lenguaraz que a menudo salva a los miembros de la pandilla. En la tercera parte de la novela nos centramos más en la actualidad (p.ej. aparece una pandilla de *skinheads*). Alonsico decide enseñarles a los miembros de su panda a tener imaginación, lo primero que hacen es interpretar las nubes del cielo, porque según Alonsico con imaginación se consigue tener un ideal en la vida, que es lo más importante que puede y debe tener un hombre. “Brandabarbarán de Boliche” es una novela ágil, de lectura rápida con alusiones mezcladas a la novela de Cervantes y a la actualidad. También el lenguaje es entre el ayer y el hoy. García Domínguez escribió esta obra para infundir a los niños el interés por conocer la verdadera historia de Don Quijote. Su novela va acompañada de un cuadernillo de actividades que sirve como guía para la lectura de esta “recreación” del protagonista de “El Quijote”.

Concha López Narváez (nacida en 1939, Sevilla),<sup>9</sup> autora de novelas en cuya producción predominan los relatos históricos, publicó el año pasado la obra “Andanzas de Don Quijote y Sancho”<sup>10</sup> con prólogo de Ana María Matute e ilustraciones de Juan Ramón Alonso. En la introducción de la obra la autora explica que no se trata de un resumen de la obra maestra de Cervantes, porque ella no inventa las andanzas de Don Quijote sino que las imagina. El libro está dividido en dos partes que contienen 18 capítulos en total. La acción está narrada con humor como los abuelos contarían cuentos a sus nietos. La escritora no reproduce fielmente todo el contenido de la novela cervantina como José María Plaza, sino que elige las partes más importantes de ella. Así vemos que nos pre-

## LA PANDA DE QUIJOTE LA FORMAN LOS NIÑOS QUE LLEVAN NOMBRES DE LOS PÍCAROS

senta a Don Alonso Quijano como un hombre muy flaco a quien “le va a llevar el viento”.<sup>11</sup> El relato de sus aventuras y desventuras es bastante rápido. La narración se cierra con la muerte del protagonista. La obra de López Narváez ofrece a los profesores, los lectores y otros interesados por el asunto quijotesco algo más, es decir, contiene una parte como guía didáctica titulada “Un libro para soñar”. Contiene 26 páginas muy útiles que sirven de control de lectura de la novela y de comprensión de su contenido y contexto. Aquí se pueden encontrar tareas de varios tipos: preguntas de control (p.ej. ¿Qué aventuras protagoniza Don Quijote en compañía de su buen escudero Sancho Panza?, ¿Recuerdas algún otro libro en el que protagonista se enfrente a una peligrosa aventura?),<sup>12</sup> y varios juegos: Asunto de amigo fiel, Un mar de palabras, El salto del caballo, El mensaje secreto, Puzle, Para quién es este verso, Una foto imposible, Tres en raya, Los premios Rocinante, etc.<sup>13</sup>

Finalmente quisiera mencionar otras adaptaciones seleccionadas que pertenecen a la literatura infantil y juvenil que podrían ser utilizadas en la enseñanza del español como lengua extranjera porque incitan a los pequeños lectores a interesarse más profundamente por la cultura, la historia y la propia lengua, penetrando en estos campos paso a paso de una manera voluntaria y natural. He dividido las obras según la edad recomendada de los lectores y he intentado de caracterizar brevemente cada una:

#### Para primeros lectores:

- “Las aventuras de Don Quijote de la Mancha” (Ed. Libro Hobby, 2001) – colección de cuatro libros para iniciar a los niños en la obra de Cervantes.
- “De la A a la Z con Don Quijote” de Rafael Cruz-Contarini (Ed. Everest, 2005) – un texto rimado que acerca el mundo de Don Quijote.
- “Don Quijote” de Carlos Reviejo (Ed. SM, 2005) – un texto de versos sencillos y pictogramas.

#### A partir de 6 años:

- “Las aventuras de Don Quijote” de Anna Obiols (Ed. Lumen, 2004) – una adaptación que descubre la ternura del hidalgo.
- “Don Quijote de la Mancha /Las tres mellizas/ de Francesc Orteu (Ed. Salvat, 2000) – sobre unas travesuras que suceden a la bruja Aburrída hace en un lugar desconocido.

#### A partir de 8 años:

- “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha” (Ed. Libro Hobby, 2003) – una historia de Don Quijote en forma de comic.
- “Don Quijote cabalga entre versos” de Antonio A.Gómez Yebra (Ed. Everest, 2005) – unos versos escritos por poetas españoles e hispanoamericanos.
- “El Quijote contado a los niños” de Rosa Navarro Durán (Ed. Edebé, 2005) – La historia del caballero manchego contada por una de las mayores especialistas en literatura española del Siglo de Oro utilizando un lenguaje actual, con un ligero regusto arcaico. La obra incluye todos los capítulos fundamentales de la historia y está estructurada, como el original, en dos partes. Magníficas ilustraciones de Francesc Rovira.

#### A partir de 9 años:

- “Kika Superbruja y Don Quijote de la Mancha” de Knister (Ed. Bruño, 2004) – una versión libre donde Kika vive mil peripecias con Don Quijote y Sancho Panza.
- “Fray Perico de la Mancha” de Juan Muñoz Martín (Ed. SM, 2005) – una historia de fray Perico, que en su viaje a un convento de la Mancha se encuentra con un caballero andante.
- “Mortadelo de la Mancha” de Francisco Ibáñez Talavera (Ed. B, 2005) – una adaptación libre donde los personajes Mortadelo y Filemón adquieren la personalidad de Don Quijote y Sancho Panza – Mortadelo de la Mancha y Filemoncho.
- “Érase una vez Don Quijote” de Agustín Sánchez Aguilar (Ed. Vicens Vives, 2005) – una adaptación teatral dirigida a los niños.

### A partir de 10 años:

“Don Quijote de la Mancha” de Antonio Albarrón (Ed. Guafalco, 1998) – una selección de las historias más conocidas con ilustraciones para una lectura más atractiva.

### A partir de 12 años:

“Don Quijote” de Agustín Sánchez Aguilar (Ed. Vicens-Vives, 2004) – una adaptación amena que subraya la humanidad de Don Quijote.

“El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha” de Eladio de Pablo (Ed. Everest, 2005) – una adaptación teatral.

*Helena Zbudilová es Doctora en literatura románica por la Universidad Carolina de Praga. En la actualidad es profesora de literatura española e hispanoamericana en el Departamento de Romanística de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Bohemia del Sur en Ceské Budejovice. Es autora de diversos manuales universitarios, estudios, reseñas y artículos literarios. En los últimos años se dedica a la investigación de fondos españoles de la biblioteca palaciega en Ceský Krumlov y a la literatura infantil española.*

## Notas

1. Ha recibido varios premios (p.ej. Premio de la Fundación Santa María en 1991, Premio Internacional de Novela Luis Berenguer en 2003) y ha sido incluido en la Lista The White Ravens o Lista de Honor del Premio CCEI. Ha realizado cuatro antologías históricas (poesía, narrativa, teatro y ensayo).

Selección bibliográfica:

“Que alguien me quiera cinco minutos”, Barcelona: El Arca, 1996; “Me gustan y asustan tus ojos de gata”, Madrid: Espasa-Calpe, 1997; “Papá se ha perdido”, Barcelona: Edebé, 1998; “El Paranguaricutirimicuaro que no sabía quién era”, Madrid: Espasa-Calpe, 1998; “Las 33 carreras con más futuro”, Madrid: Espasa-Calpe, 1999; “En un lugar de la memoria...”, Madrid: Espasa-Calpe, 1999; “Tungairá”, Madrid: Gaviota, 1999; “Mis primos están locos”, Madrid: Espasa-Calpe, 2000; “David y el monstruo que no sabía jugar”, Madrid: SM, 2001; “El mundo está lleno de monstruos”, Madrid: SM, 2001; “David y el monstruo pierde un tesoro”, Madrid: SM, 2002; “En septiembre llegó el desastre”, Barcelona: Edebé, 2002; “No es un crimen enamorarse”, Barcelona: Edebé, 2002; “El gran doctor”, Madrid: Anaya, 2003; “Yo quiero ser Raúl”, Madrid: SM, 2004.

2. PLAZA, José María. *Mi primer Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 2004. 294 p. ISBN 84-670-1673-6.

3. PLAZA, José María. *Mi primer Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005. p. 13.

4. Véase datos biográficos y bibliográficos sacados de los materiales puestos a disposición por el mismo autor en ZBUDILOVÁ, Helena. “Ramón García Domínguez: un autor con humor para niños y jóvenes”. *Paralelo 50*, Polonia: Consejería de Educación: Polonia, Eslovaquia, República Checa y Rusia, 2004. n.º 1. p. 74-79. ISSN 1733-7445.

5. GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón. *Brandabarbarán de Boliche. Aventuras y desventuras de Alonso Quijano*. Madrid: Anaya, 2005. 150 p. ISBN 84-667-3996-3.

6. *Ibid.*, p. 19.

7. *Ibid.*, p. 51.

8. *Ibid.*, p. 52.

9. Estudió Filosofía y Letras, se especializó en Historia de América. Se dedicó a la enseñanza también. Obtuvo varios premios: Premio Lazarillo (1985), Premio de la CCEI (1986, 1989). Fue finalista del Premio Nacional de Literatura de cuatro ocasiones, en 1992 fue candidata española al Premio Hans Christian Andersen. Su marido Carmelo Sarmelón colabora con ella iniciándose en la LJ también.\*

Selección bibliográfica:

“La tierra del sol y de la luna”, Madrid: Espasa-Calpe, 1984; “El árbol de los pájaros sin vuelo”, Madrid: Anaya, 1987; “El fuego de los pastores”, Madrid: Espasa-Calpe, 1987; “La colina de Edeta”, Madrid: Espasa-Calpe, 1986; “Endrina y el secreto del peregrino”, Madrid: Espasa-Calpe, 1987; “El amigo oculto y los espíritus de la tarde”,

Barcelona: Noguer, 1987; “El puñado de miedos”, Madrid: SM, 1988; “Amigo de palo”, Madrid: SM, 1988; “La sombra del gato y otros relatos de terror”, Madrid: Alfaguara, 1991; “Flok y la Isla Verde Menta”,\* Barcelona: Noguer, 1991; “El cobarde valiente”, Madrid: Bruño, 1992; “El parasubidas”,\* Madrid: Bruño, 1993; “La tejedora de la muerte”, Madrid: Bruño, 1994; “Las cabritas de Martín”, México: Fondo de la Cultura Económica, 1994; “Aventuras de Picofino”, Madrid: Anaya, 1994; “El guardián de los senderos”,\* Madrid: Dylar, 1996; “El viaje de viento pequeño”,\* León: Everest, 1996; “Nieve de julio”, Madrid: Bruño, 1996; “No eres una lagartija”, Madrid: Anaya, 1996; “La princesa Luna y el príncipe Sol”, Madrid: Bruño, 1996; “El gran amor de una gallina”, Madrid: Anaya, 1997; “Las horas largas”, Madrid: Anaya, 1997; “El patito feo”, Madrid: Bruño, 1998; “La bella durmiente”, Madrid: Bruño, 1998; “Una familia de los pingüinos”, Madrid: Anaya, 2001; “Beltrán el erizo”, Madrid: Espasa-Calpe, 2002; “Blas y Lúa”, León: Everest, 2004.

10. LÓPEZ NARVÁEZ, Concha. *Andanzas de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Bruño, 2004. 187 p. ISBN 84-216-9386-7.

11. *Ibid.*, p. 14.

12. *Ibid.*, p. 163.

13. *Ibid.*, p. 164-187.

# El arte del teatro y algo más

MARÍA JOSÉ LACLETA ALMOLDA  
Y ELENA FLASKOVÁ

**D**urante el mes de Abril de 2005 tuvo lugar en Bratislava el “XII Festival de Teatro Escolar en Español” en el que se dieron cita alumnos y profesores de 14 secciones bilingües españolas de 7 países diferentes. Nos acompañaron también dos Institutos españoles, uno de Salamanca y otro de León. Estos son los participantes y los títulos que representaron:

## BULGARIA

*Entre tinieblas*, de P. Almodóvar y F. Cabal. Instituto Bilingüe Maxim Gorki de Stara Zagora.

*Eloisa está debajo de un árbol*, de E. Jardiel Poncela. Instituto Bilingüe IV Federik Joliot Curie, Varna.

## ESPAÑA

*Hombres*, adaptación de la obra *Hombres*, de T de Teatre y Sergi Belbel. I.E.S. Mateo Hernández de Salamanca.

*Dieciséis y medio*, de Héctor Alonso. I.E.S. Juan de la Encina de León.

## HUNGRÍA

*Antes de la lluvia*, de S. Belbel. Instituto Fazekas Mihály Gimnázium de Debrecen.

*Dakota*, de J. Galcerán. Instituto Bilingüe Károlyi Mihály de Budapest.

## POLONIA

*Los viejos no deben enamorarse*, de A. D. Castelao. Liceo núm. XXXIV M. de Cervantes de Varsovia.

*Yerma*, de F. García Lorca. Liceo núm. XXXII Halina Poświatowska de Łódź.

## REPUBLICA CHECA

*El héroe*, de David Llorente. Gymnázium Budejovická de Praga.

*Los intereses creados*, de J. Benavente. Gymnázium Cajkovského de Olomouc.

## RUMANIA

*La llave de la ciudad*, de Aniela Cimpoiu. Colegio National Carol I de Craiova.

*La última Pirueta*, de José Luis Alonso de Santos. Liceo Mihail Sadoveanu de Bucarest.

## RUSIA

*La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca. Colegio 205 de San Petersburgo.

*Los encuentros de un caracol aventurero*, de F. García Lorca. Colegio 1410 de Moscú.

## ESLOVAQUIA

*Ni rico ni pobre sino todo lo contrario*, de A. Mihura. Instituto F. G. Lorca de Bratislava,

*La casa de Bernarda Alba*, de F. García Lorca. Gymnázium Mikuláš Kováč de Banska Bystrica.

En total fueron 146 estudiantes y 18 profesores los que durante cinco días se dedicaron a representar y ver obras de teatro. El programa fue magnífico, hubo muchas obras de teatro contemporáneo y la calidad de las representaciones fue notable.

Nos acompañaron autoridades educativas y diplomáticas de España y Eslovaquia, y también de algunos de los países participantes.

Al lector que no conozca este programa educativo puede parecerle extraño que alumnos que no son españoles hagan teatro en español. Y a nadie se le escapa las horas de trabajo que hay tras una representación de García Lorca, de Benavente o de Galcerán por mencionar algunos ejemplos.

Pero son ya doce las ediciones de éste magnífico festival que empezó por el tesón de unos cuantos profesores de las primeras secciones bilingües de la entonces Checoslovaquia, que tuvo eco tanto en el Ministerio de Asuntos Exteriores como en el de Educación, que subvenciona totalmente este Festival, y que hoy día se ha consolidado como uno de los programas educativos de primer orden para los estudiantes de las secciones bilingües de Europa Central y del Este.

Programa educativo por excelencia ya que une elementos educativos y formativos de primer orden: teatro, convivencia entre países, comunicación en español, aprendizaje activo. Para quien no lo ha visto nunca resulta sorprendente ver a los búlgaros, rusos, checos, eslovacos etc. comunicarse en nuestra lengua y representar nuestras obras, hacer literatura en un escenario...

Sin intentar teorizar demasiado reflexiono sobre las relaciones entre la educación y el teatro, entre el aprendizaje de lenguas extranjeras y el teatro, entre la juventud y el teatro, entre la comunicación y el teatro, entre la vida y el teatro. ¿No sería lamentable desdeñar un arte con tantas relaciones vivas, educativas y positivas?

Desde la antigüedad clásica el teatro ha sido considerado como una de las artes más comunicativas y expresivas mediante la que se podía trasladar al espectador, de manera viva, no sólo la historia, el argumento, sino también los sentimientos más profundamente humanos: el amor, el odio, la venganza, la alegría, la duda...

De este modo, la interacción entre las dos partes necesarias para una representación -el espectador y los actores- es profunda, vívida, interactiva y la comunicación fluye



como en uno de los mejores medios literarios o artísticos.

No es mi intención hacer aquí una exégesis sobre el teatro, ni una historia del teatro a lo largo del tiempo. Especialistas hay sobre el tema que lo harían mejor que yo, que soy mera aficionada.

Pero no hay que ser especialista para reconocer en el teatro sus aspectos educativos y lúdicos, para enlazarlo con la posibilidad de emplearlo como recurso didáctico y, en especial, para el aprendizaje de lenguas extranjeras. Y sobre eso sí quisiera decir algunas cosas.

Subir a un escenario es jugar, representar, ponerse en la piel de otro, prestarle nuestra voz y .... y hablar por él, .... ¡HABLAR! ¿no es esa la clave en la enseñanza de lenguas extranjeras hoy día?

Desde los tímidos ejercicios de *role-play* o juegos de representación (*tu eres el comprador y yo el vendedor...*) hasta la representación de una obra de teatro completa, hay una gama diversa de actividades de enseñanza-aprendizaje en las que se utiliza el teatro, aunque sea de modo elemental, y los recursos escénicos como metodología para el aprendizaje de

lengua extranjera y para la práctica de la lengua oral.

Pero no sólo vamos a defender las bondades del teatro como vehículo para practicar una lengua extranjera sino que sus posibilidades, utilizando la lengua materna, siguen siendo enormes. Los adolescentes, inseguros, tímidos, que no se gustan a sí mismos encuentran en la representación un medio excelente de comunicación y una afición sana y cultural.

Ese cambio de identidad, ese ser otro, ser un personaje... da confianza para hablar, gritar, llorar, expresar todo aquello que a veces nuestro yo real reprime, por vergüenza, por complejos, por miedo.

Es evidente que, desde niños, hay una tendencia a jugar apropiándonos de personajes, a representar y ser otros.

En una época en la que la palabra, cada vez más, es sustituida por la imagen o la pantalla hay que aprovechar ese potencial innato y servirnos de él.

Volver a la palabra, al gesto, a la mirada.

Francia ha sido una nación pionera en la exploración del teatro como medio didáctico y en su explotación. Las numerosas asociaciones de profesores que enseñan teatro, la implicación de la inspección de Educación y de los administradores de la Educación estatales o regionales ponen de manifiesto la importancia que se concede a esta actividad dentro del sistema educativo.

En Francia han entendido muy bien el binomio teatro-educación de tal manera que en muchos centros escolares estas dos palabras son casi una sola. Y con un doble objetivo: inscribir el teatro como un elemento más de la educación de los jóvenes y acercar la juventud a la vida teatral contemporánea.

Se pueden decir muchas cosas a favor del teatro como elemento de la educación: el teatro debería formar parte de la educación suplementaria del sistema escolar, como la música y las artes plásticas. En un mundo escolar

dominado más bien por la lógica racional... ¿no podría el teatro favorecer la sensibilidad de los jóvenes? ¿no favorecería su descubrimiento de la literatura?

Podemos encontrar muchos argumentos a favor de esta dualidad teatro-educación. Como actividad, la presencia del teatro en la educación persigue, también, un objetivo de renovación pedagógica que se inscribe en la larga marcha hacia la educación participativa, activa y nueva en la que el estudiante toma el papel principal en la construcción de su aprendizaje.

La actividad teatral entre los alumnos es la mejor muestra de que se puede *aprender haciendo*.

También permite abrir a los jóvenes un espacio privilegiado de expresión y autonomía y experimentar ese proceso de aprendizaje, aprender haciendo, radicalmente diferente al memorístico, al estudio teórico. Permite al profesor mantener una relación diferente con los alumnos fuera de las prácticas pedagógicas constreñidas y experimentar la actividad personal, la improvisación, la responsabilidad, el trabajo en equipo...

¿Cómo olvidar, por otra parte, el aporte cultural de la actividad teatral como parte viva de la literatura, de la historia y de la lectura? El teatro pone en juego toda una serie de recursos personales y culturales, y es lo contrario a la *“separación, fragmentación y compartimentación de saberes en las asignaturas que atrofia la aptitud del espíritu humano para contextualizar la información”* que denunciaba Edgar Morin del sistema educativo francés, pero que sería aplicable a la mayoría de los sistemas educativos actuales.

El teatro, por el contrario, combina elementos artísticos, técnicos, científicos, históricos, filosóficos, literarios, y por ello es un espacio privilegiado para el descubrimiento y el aprendizaje.

De ahí que nuestra apología de este Festival sea tan sincera y que, desde aquí, se rinda un pequeño homenaje a los profesores que, con

## EL RECONOCIMIENTO DE LOS ALUMNOS SE PLASMA- RÁ EN EL LIBRO QUE, EN FECHAS PRÓXIMAS, EDITA- REMOS SOBRE ESTE ACONTECIMIENTO.

más intuición que preparación, con más ilusión que reconocimiento, con más imaginación que medios nos hacen disfrutar año tras año de este Festival y dan una lección viva de lengua, literatura, declamación, convivencia y trabajo en equipo a los alumnos y a los espectadores.

Reconocimiento también al papel que desempeñan las Embajadas de España por su apoyo técnico, económico y humano en la organización de un acontecimiento de estas características.

Y, por supuesto, al Ministerio de Educación y, en particular a la Secretaria General Técnica que a través de la Subdirección General de Cooperación Internacional ha sabido ver la importancia educativa de este programa. El reconocimiento de los alumnos se plasmará en el libro que, en fechas próximas, editaremos sobre este acontecimiento. Sus palabras, exentas de intereses espurios, no dejan lugar a dudas cuando manifiestan que en su vida hay “un antes y un después” de su participación en el festival.

La organización del festival supone para el país anfitrión una carga de trabajo extra que abarca numerosos frentes: desde la búsqueda del espacio teatral adecuado hasta el alojamiento de los alumnos y la preparación del programa de actividades que se desarrollan también durante esos días, por mencionar algunas de ellas.

Esta carga de trabajo conlleva, empero, muchas experiencias gratificantes también: así hemos tenido un Taller de teatro para profesores con la participación del actor español Tony Cantó, que se desplazó a Bratislava durante tres días, y del actor eslovaco-español Roman Luknar que nos prestó su consejo y ayuda inestimable desde el comienzo de los preparativos. La Facultad de Arte Dramático

de Bratislava nos dio también su ayuda y colaboración. No hemos estado solos en esto y el mundo teatral y educativo eslovaco estuvo con nosotros desde el principio.

En éste contexto del Festival de Teatro Escolar en Español no podemos olvidar que Eslovaquia, *genius loci* en esta ocasión, posee una amplia historia como tradición teatral. Hemos recabado la opinión de la profesora de la Universidad de Artes de Bratislava, Elena Flasková, unida por profesión y vocación a la facultad de Arte Dramático.

En respuesta a mi requerimiento, Elena Flasková, ha desarrollado lo que sigue en este artículo: una breve historia del teatro eslovaco y el panorama actual del teatro y los festivales de teatro en este país.

### EL TEATRO ESLOVACO

A lo largo del año 2005 se celebra el ochenta y cinco aniversario del teatro profesional en Eslovaquia. Del 21 de enero al 29 de mayo, el Instituto del Teatro, en colaboración con el Museo Nacional Eslovaco y el Teatro Nacional, organizó una exposición representativa de la historia del teatro en Eslovaquia hasta nuestros días. Más de 14.000 visitantes, entre ellos los 149 alumnos participantes en el XII Festival de Teatro Escolar en Español, desfilaron por esta exposición titulada *El teatro: pasión, cuerpo, voz*. Hecho que demuestra sin duda el interés constante por el teatro a pesar de la fuerte competencia de los otros media. Por primera vez en la historia, los visitantes pudieron hacer un recorrido por la historia del teatro eslovaco a lo largo del siglo XX. Tuvimos la oportunidad de ver dicha exposición y realizar una peregrinación fascinante por el mundo del teatro.

Allí estaba todo ese mundo atractivo del teatro: carteles, fotografías, utilería, vestuario, diseños de vestuario y de escenografía, maquetas

de edificios teatrales, máscaras y disfraces, marionetas, manuscritos de obras, grabaciones de TV y de films, etc.

### Los comienzos del teatro “en eslovaco”.

El teatro en eslovaco comienza a representarse en 1831 y representó un papel importante en el proceso fundacional de la nación.

La profesionalización del arte dramático eslovaco se lleva a cabo con la creación del Teatro Nacional Eslovaco (SND, Slovenske Narodne Divadlo). El primer grupo artístico de arte dramático del SND (hay que recordar que el SND está integrado por tres secciones: ópera, ballet y teatro propiamente dicho) fue fundado por miembros del teatro de Chequia Oriental, lo cual quiere decir que estaba formado por actores checos que actuaban en Bratislava, pero en checo. La primera obra eslovaca se representó en mayo de 1920 y fue a partir de la llegada del primer director de escena eslovaco, Janko Borodac, en 1924, cuando aumentó el número de obras representadas en eslovaco. En 1932, la sección de arte dramático del SND se dividió en dos grupos, el checo y el eslovaco. Durante los años 1938 y 1939, y debido a cambios políticos tras los acuerdos de Munich y el desmantelamiento de Checoslovaquia, el grupo de arte dramático checo fue suprimido y la mayoría de los artistas checos fueron expulsados de Eslovaquia. La escena dramática del SND se transformó en un lugar de confrontación artística y política, preludio de las tensiones que desembocaron en el levantamiento



to nacional eslovaco de 1944 claramente antifascista. Tras la guerra, en la nueva Checoslovaquia se produjo un cambio generacional también en el teatro. Tras la revolución comunista en 1948, comenzó el periodo “de la ideología roja, única y justa”, del marxismo-leninismo, lo cual significó la preponderancia del realismo socialista. Únicamente a partir de 1956, con la primera apertura del estalinismo, es cuando el grupo de arte dramático del SND retomó su creación teatral independiente. Gozó de gran éxito de público representando a los grandes clásicos mundiales: Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Chejov, Brecht, Miller, Goldoni, Rostand, Williams, Lorca, Pirandello, etc. A mediados de los años 60 subieron a escena jóvenes autores como Mrožek, Vitrac, Beckett, Albee, Williams, etc.

El teatro era considerado como uno de los medios de propaganda política más eficaz. Gracias a la lengua metafórica del teatro, fue en los escenarios donde pudo expresarse lo que no podía ser dicho en público durante el periodo duro conocido como de “normalización”. A partir de 1989, la influencia ideológica del estado sobre el teatro dejó de existir y se suprimió la censura. Aparecen nuevas compañías, la creación artística refleja la nueva situación y surgen nuevos autores que hasta 1989 hubieran sido considerados como ideológicamente inaceptables. Al mismo tiempo surgen nuevas presiones de tipo económico: los teatros se comercializan en gran medida y muchas salas debieron luchar por su supervivencia. La cultura vio disminuir el interés del público.

### La situación actual

La actual red de teatros en Eslovaquia se compone fundamentalmente de dos docenas de teatros profesionales subvencionados con fondos públicos que están ubicados en Bratislava, Nitra, Banska Bystrica, Zvolen, Martin, Zilina, Kosice, Presov, Spisská Nová Ves y Rožnava.

En Kosice, además del teatro estatal, existe también el teatro húngaro *Thalia* y el teatro gitano *Romathan*. Otro teatro húngaro más pequeño se ha establecido en Komárno y un

teatro ucraniano, el teatro *Alejandro Kuchnovic*, tiene su sede en Presov.

Con el paso de los años se han desarrollado igualmente grupos de teatro independiente. Entre los grupos no subvencionados por el Estado, más conocidos y que han permanecido activos el mayor tiempo posible, mencionemos al Teatro Ingenuo de Radosina, el teatro Stoka, el Studio SL, el teatro GUnaGU, el teatro Aha, Piki, el teatro Tatro y los más recientes como el teatro Túlavé, la Asociación para la Ópera contemporánea, MED, A4, el Phenomenonteatro, etc.

### Los festivales

Anualmente se celebran en Eslovaquia numerosos festivales que gozan del favor del público y, antiguamente, del apoyo institucional.

La manifestación más conocida y en la que participan compañías extranjeras es el festival *Divaldená Nitra* que se celebra todos los años a principios del mes de septiembre –este año ha tenido lugar entre el 23 y el 28 de septiembre– y cuyo lema es: “Aproximarse a la verdad”. La directora de este festival, Darina Kárová, dijo en una ocasión, al preguntarle sobre la financiación y la organización del festival, que éste se fundaba únicamente en un inmenso optimismo; que era algo así como cuando alguien entra en un restaurante de lujo con los bolsillos vacíos, pide ostras y piensa que va a encontrar una perla. Gracias a su fe inagotable en las buenas causas, siempre ha conseguido la financiación necesaria y de esta forma los espectadores han podido encontrar sus perlas. En Nitra precisamente es donde hemos podido ver trabajos de Oskaras Karnusovas y de Arpád Shilling antes de que alcanzaran fama mundial.

Un festival de larga y rica tradición es el *Festival de Marionetas de Europa Central Bábkarská Bystrica*. El teatro de marionetas ha

conseguido conservar un lugar de privilegio en el universo teatral eslovaco, tal y como antes lo tenía en Checoslovaquia. (Incluso mi primer recuerdo teatral está unido al Teatro de Marionetas de Bratislava. Yo vivía en la calle Dunaj, a pocos metros del teatro, y podía ir sola a ver los espectáculos). Me sentía muy orgullosa de poder ir sola. Este teatro sigue en el mismo lugar y me alegraría de que mis nietos pudiesen ir algún día a ver sus marionetas.

Da la impresión de que en verano los festivales crecen como los champiñones. Se hacen representaciones teatrales en los castillos (por ejemplo el Festival *Shakespeare*, un proyecto checo y eslovaco; o los *Juegos del Castillo* de Zvolen), en las grandes plazas de las ciudades (las representaciones se enmarcan en el Verano Cultural) e incluso en una estación de tren abandonada.

La Asociación “*Bratislava en movimiento*” organiza todos los años un festival internacional de danza contemporánea con ese nombre. El festival surgió a iniciativa de un antiguo director del Instituto Francés de Bratislava, Luc Bouniol-Laffont, y se ha mantenido hasta hoy. Gracias a su directora Mirka Kovarová ha alcanzado una alta reputación.

Mi escuela o alma mater, la Academia de Arte Dramático y de Música es la organizadora tradicional del festival internacional de escuelas de teatro llamado *Proyecto Istropolitana*. Su primera edición tuvo lugar en 1977 y es un festival único en su género en Europa central. El objetivo del Proyecto Istropolitana es el encuentro creativo de diferentes aproximaciones teatrales presentadas por la generación de creadores más joven. El festival no sólo permite la observación de trabajos de diferentes países, sino que permite igualmente a todos los participantes informarse sobre los procesos de aprendizaje de la creación en las diferentes escuelas a través de workshops o talleres.

**LA MANIFESTACIÓN MÁS CONOCIDA Y EN LA QUE PARTICIPAN COMPAÑÍAS EXTRANJERAS ES EL FESTIVAL DIVALDENÁ NITRA QUE SE CELEBRA TODOS LOS AÑOS**

## DESDE SU CREACIÓN, MÁS DE 64 ESCUELAS DE TODO EL MUNDO SE HAN PRESENTADO EN BRATISLAVA EN EL MARCO DEL PROYECTO ISTROPOLITANA.

Desde su creación, más de 64 escuelas de todo el mundo se han presentado en Bratislava en el marco del Proyecto Istropolitana. En el 2004, el festival acogió por fin a una escuela española, la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid) con el excelente espectáculo “Un tal Pedro” de Iñigo Ramírez de Haro basado en el “Peer Gynt” de Ibsen. Los actores-estudiantes consiguieron atraerse el favor del público y del jurado gracias a su excelente trabajo dramático. Esperemos que en la próxima edición, a finales de junio de 2006, pueda también participar alguna escuela española.

Hasta hoy, en Eslovaquia no existe ningún centro dramático al estilo de los que hay, por ejemplo, en Francia. Seguimos esperando tener un modelo similar. Gracias al Instituto del Teatro de Bratislava se organiza un concurso anónimo desde hace ya algunos años, Drama. Desde 2002 existe el proyecto *Nuevo Drama* que presenta y apoya el arte dramático europeo contemporáneo a través de conferencias, lecturas de obras y discusiones con autores y especialistas reconocidos. Uno de los primeros conferenciantes fue Fernando Gómez Grande (traductor y codirector de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos).

En el Estudio 12 (espacio cuya especialidad es el multimedia y que se encuentra en el Instituto del Teatro) Emilia Vasaryová, Zuzana Kronerova y Vladimir Kobielski, excelentes actores eslovacos, llevaron a cabo la lectura de la obra “Aeropuerto” de Guillermo Heras. Este tipo de encuentros son muy importantes, pues gracias a ellos pueden hacerse encuentros internacionales y establecer una cooperación entre autores y teatros.

**Relaciones con el teatro checo y europeo**  
Desde el nacimiento en 1993 de Eslovaquia como país independiente, las relaciones con

el teatro checo se han hecho más profundas. Directores de escena eslovacos trabajan en Praga y directores de escena checos son acogidos en Eslovaquia. Los actores eslovacos se ven, con frecuencia, premiados en Chequia.

Desde hace una decena de años, la sección de arte dramático del SND se abre cada vez más a jóvenes invitados como directores de escena, descubre nuevos talentos de actores y la dramaturgia se concentra en el teatro mundial contemporáneo. En el 2000, la sección dramática del SND entró a formar parte de la red europea de teatros llamada Convención Teatral Europea (ETC) que agrupa a 36 teatros europeos. En España, entre otros, el CDN y el T.N. de Cataluña pertenecen a esta convención. En el 2002, el festival de ETC se celebró en Bratislava con el nombre de “Eurothalia”.

### Las escuelas de arte dramático en Eslovaquia

Las dos grandes escuelas superiores de arte con más larga tradición son la Academia de Bellas Artes (VSVU) y la Academia o Facultad de Arte Dramático y Música (VSMU).

La primera se ocupa de la formación de artistas tanto en el campo de las artes plásticas como en el de las artes aplicadas. Acoge por tanto a los futuros pintores, grafistas, escultores, restauradores, diseñadores industriales, creativos del textil del vidrio.

La segunda la integran tres facultades: la facultad de teatro y marionetas donde se imparte interpretación, dirección y dramaturgia, escenografía, marionetas, teatrología y gestión cultural; en la facultad de música y danza se pueden cursar estudios de interpretación en todos los instrumentos, canto, dirección de orquesta y coros o composición, así como coreografía y danzas folklóricas, clásicas.

sica o moderna. La facultad de cine y televisión cubre todas las enseñanzas respecto a la producción y a la creación de películas. Alrededor de 950 estudiantes se forman en esta escuela que dispone de tres titulaciones: bachelor, magister y doctorado.

La mayoría de los estudiantes proceden de escuelas secundarias no especializadas. En cuanto a los futuros profesionales de teatro, pocos de entre ellos han tenido la ocasión de subir a las tablas con anterioridad ya que el teatro no se enseña en los liceos o institutos. Una parte de los estudiantes de artes plásticas y de música, por el contrario, han podido cursar estudios en una escuela especializada, la SUP para los primeros y el Conservatorio para los segundos.

En cuanto a las perspectivas y a las salidas profesionales, en el teatro es donde se dan las mejores posibilidades de trabajar en su campo, los teatros subvencionados y los privados e independientes contratan regularmente a directores y actores, aunque sea cada vez más raro contratos estables. Por el contrario en el mundo de la música o del cine, los jóvenes artistas deben montar sus propios proyectos e intentar venderlos o encontrar producciones internacionales en las que puedan participar.

**María José Lacleta Almolda** es licenciada en Filología Inglesa, catedrática de Instituto de Enseñanza Secundaria y especialista en recursos y metodología de la enseñanza de lenguas extranjeras. Ha alternado la docencia con puestos en la administración educativa: Directora de Instituto, Inspectora de Educación, Coordinadora de los Proyectos Europeos Sócrates de Zaragoza y Secretaria General Técnica del Departamento de Educación del Gobierno de Aragón donde puso en marcha las Secciones Bilingües franco-españolas. Ha organizado numerosos proyectos e intercambios internacionales y presentado ponencias en diversos cursos de formación en distintos países. Actualmente es Agregada de Educación en Eslovaquia.

**Elena Flasková** es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad Comenius de Bratislava y doctora en Lexicología francesa. Catedrática de Francés y Teoría de la Traducción en la Facultad de Arte Dramático y Música de Bratislava. Colabora habitualmente en revistas y periódicos literarios y como traductora ha publicado más de una veintena de autores franceses de novela y ensayo como Maupassant, Grenier, Yourcenar, Barthes, y dramaturgos como Sartre, Becket o Genet.

# Los estudios hispánicos en Eslovaquia

LADISLAV TRUP Y JAROSLAV ŠOLTYS

Es innegable que la lengua española ocupa en el mundo de hoy uno de los lugares más importantes entre los idiomas de comunicación internacional. Este hecho se debe a varios factores, tales como el número de habitantes que la hablan, el número de países donde tiene la condición de lengua oficial, su creciente peso como lengua oficial y de trabajo en diferentes organismos internacionales, etc.

Los países hispanohablantes representan, además, para el nuestro una región de gran potencialidad de cooperación multifacética en diferentes esferas de la vida social.

Eslovaquia está entre los países en donde el interés por el español está creciendo de día a día. Primero fue el contacto con determinados países de Iberoamérica el que inició la extensión del español fuera de los recintos universitarios. Y, desde hace años, España se ha unido a esta corriente y, se puede decir, ha resuelto responder con distintas medidas a ese interés creciente.

El español se estudia en el nivel universitario y en el de la enseñanza secundaria, así como en las escuelas de idiomas. El centro de los estudios hispánicos lo representa la Universidad Comenio de Bratislava con sus dos Facultades: la Facultad de Filosofía y Letras y la Facultad de Pedagogía, con sus respectivos Departamentos de Español. Hay que decir, que en los dos departamentos de esta Universidad – pero sobre todo en la Facultad de Filosofía – se han formado centenares de profesores de español, traductores, intérpretes, y destacados críticos literarios, cuya labor dia-

ria ha hecho posible que hoy día miles de eslovacos puedan expresarse en español, que en este país tengamos traducida una gran cantidad de autores españoles y latinoamericanos, que en nuestros teatros o en la pantalla del televisor hayamos podido ver lo mejor que España y América Hispánica han dado al mundo de las artes dramáticas; en fin, que hoy día España e hispanidad se encuentren espiritualmente más cerca que nunca de Eslovaquia, en toda la historia cultural de este país.

Por lo que se refiere al nivel *universitario*, la lengua española se imparte también en otras ciudades eslovacas: Nitra, Banská Bystrica, Trnava, Prešov y Žilina. Un centro importante de la enseñanza del español lo es también la Universidad de Economía de Bratislava.

Entre los Ministerios de Educación de ambos países hay una relación notable que ha hecho posible la creación en Eslovaquia de siete secciones bilingües en otros tantos Gymnaziums de enseñanza secundaria (Nitra, 1990; Bratislava, 1993; Košice, 1997; Trstená, 1998; Žilina, 1999; Banská Bystrica, 2001; Nové Mesto nad Váhom, 2004), en donde se enseña no sólo el español, sino que se estudia el bachillerato en español, ya que los alumnos hacen cuatro asignaturas en esta lengua, comenzando con un curso de inmersión lingüística de veinte horas semanales, por lo que el Bachillerato de estos alumnos tiene una duración de cinco años en lugar de los cuatro de los Bachilleratos tradicionales.

Para el curso 2005–2006, el total de profesores españoles subvencionados por el Ministerio de Educación español que ejercerán en

estas siete secciones españolas es de 28, que impartirán las asignaturas de Lengua y Literatura españolas, Matemáticas, Química, Física y Biología.

Valiosa ayuda la representa también para la hispanística eslovaca la actividad docente de los lectores enviados a Eslovaquia por la Universidad Complutense de Madrid, el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, la Universidad de Granada y la Fundación Fernando Rielo.

En estos momentos lamentamos la restricción que la AECI –Agencia de Cooperación Internacional– dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores español ha realizado en el número de lectorados en las Universidades eslovacas, ya que ha suprimido dos de los cuatro que tenía en Eslovaquia: Banská Bystrica y Bratislava (Universidad de Economía), suprimiendo así dos valiosísimas ayudas para el desarrollo del español como lengua extranjera en los niveles universitarios.

En los programas europeos y de cooperación entre universidades eslovacas y españolas están presentes la Universidad de Granada –que colabora en proyectos conjuntos e intercambio de estudiantes y profesores con la Universidad de Economía de Bratislava y con la Facultad de Pedagogía de la Universidad Comenio de Bratislava–, la Universidad Complutense de Madrid –que dota la Cátedra Dubček en la Universidad de Comenio– y, recientemente, la Universidad de Alcalá de Henares, que se ha sumado al nuevo proyecto de estudio del *español con fines específicos* de la Universidad de Economía de Bratislava y la Universidad de Granada.

En cifras, entre las secciones, los lectorados y la cooperación entre universidades españolas y eslovacas, hay en Eslovaquia 37 profesores españoles, a los que se unen algunos más contratados directamente por los centros de estu-

dios eslovacos. Estos profesores representan aproximadamente el 15 por ciento del total de profesores de español en Eslovaquia.

El español es enseñado hoy por unos 140 profesores en 80 centros de estudio (9 de primaria, 48 de secundaria, 16 de enseñanza superior y 6 escuelas de idiomas). Y es aprendido por unos 6.749 estudiantes: 589 en primaria, 4270 en secundaria, 1.567 en la universidad y 523 en escuelas de idiomas. Todo esto en una nación de 5 millones de habitantes.

También la reciente apertura del Aula Cervantes en Bratislava ha venido a rellenar el hueco que había entre los que quieren estudiar español fuera de la enseñanza reglada.

Hay que constatar que, aunque ocupa una posición aún distanciada de los idiomas más extendidos en Eslovaquia –inglés, alemán, francés–, el español está siendo cada vez más solicitado en la universidad, por debajo del inglés y del alemán –lo que es lógico–, pero por delante ya del francés en estudios de primera relevancia: en la Facultad de Filosofía de Bratislava la demanda de español supera ya a la de francés, y también se han abierto estudios de español en institutos de secundaria de Košice y Tvrdošín, en la Universidad de Trenčín, en la Universidad de Trnava y en las Facultades de Relaciones Internacionales y de Filología de la Universidad Matej Bel de Banská Bystrica.

Este interés creciente es correspondido por el sistema de becas y estancias que pueden obtenerse y cuyo número es cada vez mayor. Así, los alumnos que terminan en las secciones bilingües se pueden beneficiar de 7 becas para realizar estudios superiores en las Universidades de Granada y Valencia. Los estudiantes universitarios cuentan con la posibilidad de realizar un curso de verano de un mes en España y los que han terminado sus estudios superiores pueden hacer estudios de postgra-

**EL ESPAÑOL ESTÁ SIENDO CADA VEZ MÁS SOLICITADO EN LA UNIVERSIDAD, POR DEBAJO DEL INGLÉS Y DEL ALEMÁN –LO QUE ES LÓGICO–, PERO POR DELANTE YA DEL FRANCÉS...**

## EN EL ASPECTO CULTURAL, LA APERTURA PLENA DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN ESLOVAQUIA HA PERMITIDO INTENSIFICAR LA ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

do e investigación en ese país. Los profesores también pueden seguir cursos de actualización en España.

En el aspecto cultural, la apertura plena de la Embajada de España en Eslovaquia ha permitido intensificar la acción cultural española con el funcionamiento de todos los servicios de la biblioteca y el Centro de Recursos, regentados por la Agregaduría de Educación, al alcance de los hispanófilos eslovacos.

Los hispanistas eslovacos desarrollan su actividad en tres campos principales: la actividad docente, la investigación científica y las traducciones. El resultado de la actividad investigadora se refleja en cantidad de estudios, artículos, manuales, diccionarios, etc. (en los últimos años han sido publicados, por ejemplo, los primeros diccionarios fraseológicos: español-eslovaco y eslovaco-español). Además, hay que mencionar la participación activa de nuestros hispanistas en diferentes simposios, coloquios y congresos en Eslovaquia, pero también en el extranjero (España, Austria, Polonia, República Checa, etc.).

La traducción, por exigencias del mercado, es algo irregular, y en el caso de que no se trate de libros muy conocidos, publicitados y precedidos por un éxito comercial previo, depende en gran medida de las ayudas que concede España.

Con todo, hay traducciones al eslovaco de bastantes autores y títulos significativos (según los datos estadísticos, en el período de 1945–2003 han sido traducidos al eslovaco 203 obras de autores españoles y 256 de los latinoamericanos —poesía, prosa, teatro, literatura juvenil, etc.). El problema consiste hoy en las reediciones, que no se hacen, por lo que muchos de estos títulos no están a la venta y solo es posible encontrarlos en determinadas bibliotecas.

Autores traducidos son, por ejemplo, entre los grandes clásicos: Cervantes, Calderón, Quevedo, Lope de Vega, San Juan de la Cruz, *La Celestina*, *El Lazarillo*. De la literatura del XIX están Galdós y Bécquer, entre otros. De los del 98 hay traducciones de Unamuno, Baroja y Valle-Inclán; también de Ortega y de Juan Ramón Jiménez. De la generación del 27 hay traducidas obras de Lorca, Alberti, Aleixandre y M. Hernández. De la novela contemporánea hay traducciones de Cela, Delibes, García Hortelano, Marsé, Alfonso Grosso, Muñoz Molina, Pérez Reverte, Silvia de Béjar y otros.

En cuanto a la literatura americana, especialmente en lo que se refiere a la novela, se puede decir que bastantes de los escritores más relevantes han sido vertidos al eslovaco. Así, Borges, Sábato, Bioy Casares, Cortázar, García Márquez (gran parte de su obra), Neruda, Carpentier, Carlos Fuentes, O. Paz, M. A. Asturias, Roa Bastos, César Vallejo, Ciro Alegría, M. Vargas Llosa, Onetti, Benedetti, y, entre las escritoras más exitosas actualmente también han sido traducidas Laura Esquivel e Isabel Allende.

Las actividades de la *Sociedad Eslovaca de Traductores Literarios* y *El Fondo Literario* en Bratislava forman un buen punto de partida para la futura actividad traductora, sobre todo para los traductores más jóvenes. Una de sus tareas más importantes es el desarrollo de la crítica de la traducción, no solo de las obras literarias de reconocida calidad, sino también de la literatura comercial, con la finalidad de aumentar su nivel, además de potenciar la creación de un fondo que apoye la traducción literaria con cargo a los presupuestos del Estado.

A modo de conclusión anotemos que los hispanistas eslovacos se presentan también en otros campos de actividad: la divulgación científico-popular de los conocimientos

lingüísticos, como intérpretes, traductores de diferentes textos profesionales o especiales, etc.

Para finalizar este artículo incluimos a continuación dos pequeños ejemplos poéticos de la actividad de los traductores hispanoeslovacos. Son dos poemas eslovacos traducidos al español por los traductores Vladimír Oleriny y Miroslav Lenghardt. Las revisiones poéticas fueron hechas por Justo Jorge Padrón y fueron publicados en la Revista Internacional de Poesía, *Equivalencias*, en el volumen dedicado a la poesía eslovaca contemporánea, de septiembre 1993.

### LA LUNA DE MADERA

Lubomír Feldek

Se ahogó en el Orava Juan Luna  
cuando estaba a través del río hendido  
regresaba desde la taberna a su casa.

Pero ¿qué cielo sería el de Orava  
si tuviera que quedarse sin luna?

Tallaron pues los oraveños otra,  
de madera de abeto.

Cuatro hombres la subieron al cielo,  
allí encontraron a los ángeles de alas blancas—  
no descendieron nunca del cielo a la tierra.

Abandonaron a cuatro mujeres en la tierra  
y con ellas también a sus treinta y siete hijos.

Cuando hacen el amor con los ángeles en el  
cielo  
sus hijos le lanzan bolas de nieve al claro de  
luna.

En invierno, en verano, nieva en Orava  
de día, de noche allí brilla la luna de madera.

### DREVENÝ MESIAC

*Utopil sa v Orave Ján Mesiac, / keď sa cez puknutú riekú / z krčmy domov vracal. No čo by to bolo za oravské nebo, / keby malo ostať bez mesiaca? Vystrúhali si Oravci druhý, / z jedloveého dreva. Štyria chlapi na nebo ho vyniesli, / bielo krídlych anjelov tam stretli - / nevrátili sa už na zem z neba. Štyri ženy zanechali na zemi*

*/ a s nimi tridsaťsedem detí. Keď na nebi s anjelmi sa milujú, / ich deti sa pri mesiaci guľujú. V zime, v lete na Orave sneží, / vo dne, v noci mesiac z dreva svieti.*

### EL ÁRBOL DE LA VIDA

Milan Rúfus

Cuántas cosas tan diversas hay en este mundo  
y todas ellas verdaderas maravillas.

¿Por qué las aves tienen el pico levantado hacia  
el cielo?

cuando cantan ¿Por qué?

¿quién lo sabe?

Así cantan siempre,  
en verano, primavera, otoño.  
en el árbol donde se albergan.

¿Adivinaron acaso de quién es su canción?  
y ¿nos dirán un día para quién es?

### STROM ŽIVOTA

*Čo je na tomto svete vecí mnohých / A všetko divy hotové. Prečo má vtáčstvo zobák do oblohy, / keď spieva? Prečo? / Kto to vie? Spieva tak stále, / leto, jar i jeseň. / Na strome v ktorom stromuje. Uháďlo vari, od koho je pieseň? / A raz nám povie, komu je?*

**Ladislav Trup** cursó estudios en La Habana, Bratislava y Toulouse. Es catedrático titular de Lengua Española en las Facultades de Pedagogía y Filosofía de Bratislava y especialista en lexicología y estilística. Es autor de más de 260 publicaciones, entre ellas manuales y diccionarios. Es miembro de numerosas asociaciones internacionales de hispanistas y del consejo de redacción de varias revistas especializadas.

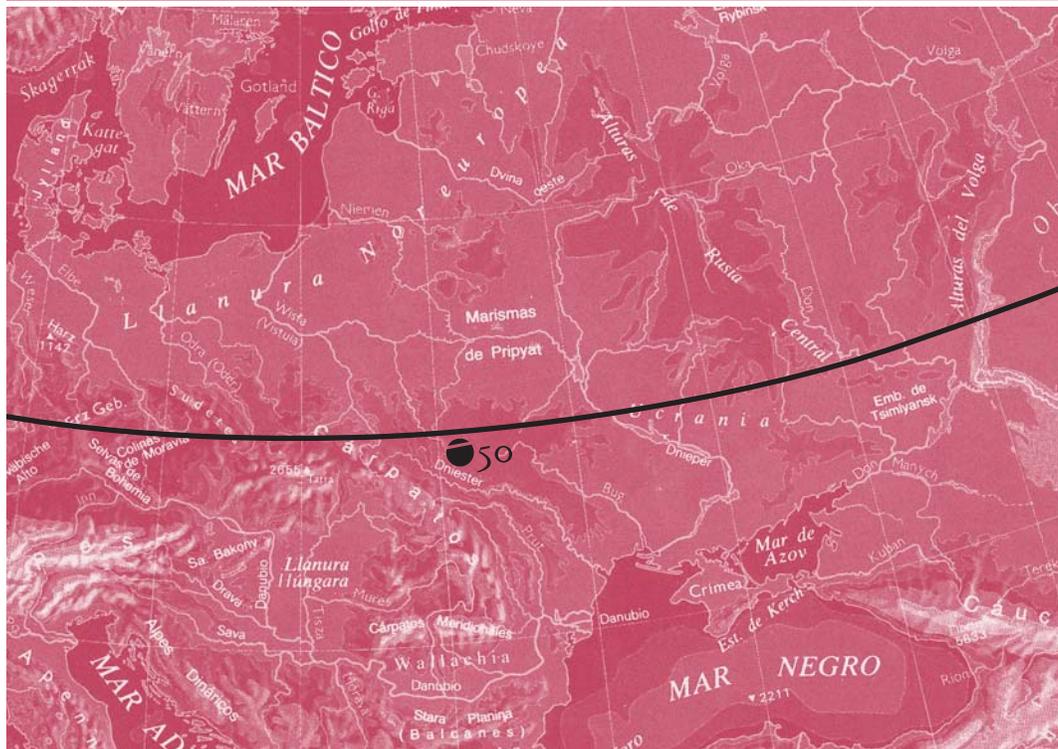
**Jaroslav Šoltys** es licenciado en Lengua y Cultura española y alemana y especialista en traducción científica e interpretación. Ha organizado numerosos coloquios y simposiums internacionales sobre temas hispánicos (poesía, lingüística, lexicología, etc). Es también Director de la Editorial Anapress, especializada en publicaciones hispánicas, y Cónsul Honorario de Chile en Eslovaquia.

## Bibliografía de algunos trabajos de hispanistas eslovacos publicados en los últimos años:

- FRANEK, L.: *Štýl prekladu (Estilo de la traducción)*. Bratislava: VEDA 1997.
- FRANEK, L.: *Del condicionamiento rítmico de la traducción poética*. En: Coloquio Internacional ¿Qué es la cultura en la tradición española e hispanoamericana?. Bratislava, LETRA-Wien: Institut für Romanistik 1999, págs. 67-73.
- KOTULIAKOVÁ, T.: *Španielska gramatika (Gramática española)*. Bratislava: FRAUS 1997. (Coautora).
- KRAVÁRIK, J.: *Manual básico de literatura española*. Bratislava: JENNY 1999. (Coautor).
- LENGHARDT, M.: *Una contribución al problema de los verbos de movimiento en español*. En: Philologica L. Bratislava: UK 1999, págs. 113-122.
- LENGHARDTOVÁ, J.: *Španielčina I, II (Español I, II)*. Bratislava: SPN 1993.
- LENGHARDTOVÁ, J.: Foreign Language as a Part of the Preparation of Experts for Economic Practice - Its Importance and Conception. *Economic and Monetary Transformation in Central European Countries*. Bratislava, 11-13. 10. 1995, págs. 38-43.
- NOSKOVIČOVÁ, N.: Javier Marías y Antonio Muñoz Molina, representantes de la "nueva narrativa española". En: Philologica L. Bratislava: UK 1999, págs. 39-44.
- NOSKOVIČOVÁ, N.: *Podoby súčasnej španielskej prózy (Los aspectos de la prosa española actual)*. Bratislava: STIMUL 1996.
- ŠIŠMIŠOVÁ, P.: *Recepción de hispanismo filosófico en Eslovaquia y Chequia*. En: A. Heredia Soriano, R. Albares (eds.), *Filosofía y literatura en el mundo hispánico*. Universidad de Salamanca 1997, págs. 457-467.
- ŠOLTYS, J.: *Diccionario español-eslovaco. Diplomacia. Derecho internacional. Política*. Bratislava: ANAPRESS 2000. (Coautor TRUP, L.).
- ŠOLTYS, J.: *Bibliografía de los Hispanistas Eslovacos (1950-2000)*. Bratislava: ANAPRESS 2003.
- ŠOLTYS, J.: *Introducción a la Estilística Española*. Bratislava: ANAPRES 2000. (Coautor TRUP, L.).
- ŠULHAN, J.: *Španielsko-slovenský a slovensko-španielsky slovník (Diccionario español-eslovaco y eslovaco español)*. Bratislava: SPN 1996. (Coautor ŠKULTÉTY, J.).
- TRUP, L.: *Slovensko-španielsky frazeologický slovník (Diccionario fraseológico eslovaco-español)*. Banská Bystrica: FILOLOGICKÁ FAKULTA UMB 1999.
- TRUP, L.: *Španielsko-slovenský frazeologický slovník (Diccionario fraseológico español-eslovaco)*. Bratislava: SPN 1996. (Coautora BAKYTOVÁ, J.).
- TRUP, L.: *Gramatika španielčiny I. Výslovnost'. Pravopis. Morfológia (Gramática española I. Pronunciación. Ortografía. Morfología)*. Bratislava: LETRA 1997.
- TRUP, L.: *La interferencia español-eslovaca y sus consecuencias*. En: Philologica L. Bratislava: UK 1999, págs. 133-144.
- TRUP, L.: *Španielska lexikológia (Lexicología española)*. Banská Bystrica: FILOLOGICKÁ FAKULTA UMB 1999.

## Referencias bibliográficas

- LENGHARDTOVÁ, J. (1998): "El español en Eslovaquia (Evolución de los últimos 50 años)". *El español, lengua universal, multicultural y multifuncional. Primer Simposio Internacional. 20-21 de julio de 1998*. Ekonomická Univerzita, Bratislava, págs. 8-11.
- LENGHARDT, M. (1994): "Estudios hispánicos en Eslovaquia: retrospectiva y perspectiva". *International Interdisciplinary Conference*. Department of Alexander Dubček. Comenius University, Bratislava, págs. 52-57.
- PARDIÑAS BÉJAR, L.: (1998): "Español como lengua extranjera en Eslovaquia. Estado Actual". *El español, lengua universal, multicultural y multifuncional*. 20-21 de julio de 1998. Ekonomická Univerzita, Bratislava, págs. 12-14.
- ŠKULTÉTY, J. (1986): "La lingüística hispánica en Eslovaquia". En: *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Año XVIII, 34-35, págs. 319-321.
- ŠOLTYS, J. (1999): "Las traducciones de la literatura española e hispanoamericana en Eslovaquia". En: *I. Coloquio Internacional. ¿Qué es la cultura en la tradición española e hispanoamericana?* Letra, Bratislava - Institut für Romanistik, Wien, págs. 95-100.
- TRUP, L. (1984): "La lingüística hispánica en Eslovaquia". En: *Revista de la Universidad Complutense*, 2-4, Madrid, págs. 139-141.
- TRUP, L. (2000): "Estudios iberoamericanos en Eslovaquia". En: *Estudios Americanistas en Europa centro-oriental*. American Studies in central-eastern Europe. 50 Congreso Internacional de Americanistas. International Congress of Americanists. Universidad de Varsovia. Warsaw University. Warszawa 2000, julio/July 10-14, págs. 14-22. (Coautora LENGHARDTOVÁ, J.).
- Hay que citar también a la AGREGADURIA DE EDUCACIÓN de la Embajada de España en Bratislava, que, en sus informes y estudios tiene todos los datos sobre la enseñanza del español en Eslovaquia actualizados a fecha de Agosto 2005.



*Dirección*

Félix Herrero Castrillo  
CONSEJERO DE EDUCACIÓN EN POLONIA

*Dirección en Eslovaquia*

María José Lacleta Almolda  
AGREGADA DE EDUCACIÓN

*Dirección en la R. Checa*

Ángela Fernández Sánchez  
AGREGADA DE EDUCACIÓN

*Dirección en Rusia*

Tatiana Cuesta Andrés  
AGREGADA DE EDUCACIÓN

*Consejo de Redacción*

Nuria Domínguez de Mora  
Víctor Roncel Vega  
Małgorzata Banach  
Magdalena Claver Pater

*Fotografía de portada*

Félix Herrero Castrillo

*Diseño, ilustraciones*

Jordi Goca

*Edita*

Secretaría General Técnica  
Consejería de Educación en Polonia

Depósito legal: NIPPO: 651-05-139-1  
ISSN: 1733-7445



*Distribución*

Consejería de Educación en Polonia, Embajada de España  
Tel: 00 48 22 626 9811 - 12;  
consejeriaeducacion.pl@mec.es  
www.sgci.mec.es/pl

Agregaduría de Educación en la República Checa,  
Embajada de España  
Tel: 00 420 2 243 11227;  
agregaduriaeducacion.cz@mec.es

Agregaduría de Educación en Eslovaquia, Embajada de España  
Tel.: 00 421 2 54415739;  
agregaduriaeducacion.sk@mec.es

Agregaduría de Educación en Rusia, Embajada de España  
Tel.: 00 7 095 2022161;  
agregaduriaeducacion.ru@mec.es

**Paralelo 50 no comparte necesariamente las opiniones expuestas por los colaboradores**

**Se autoriza la reproducción del contenido con fines didácticos citando la procedencia**

**Ejemplar gratuito**



## Actividades de la Consejería de Educación en Polonia y de las Agregadurías de Eslovaquia, República Checa y Rusia

**Consejería de Educación en Polonia, Embajada de España**  
Tel.: 00 48 22 626 9811/12; consejeriaeducacion.pl@mec.es  
www.sgci.mec.es/pl

**Agregaduría de Educación en Eslovaquia, Embajada de España**  
Tel.: 00 421 2 54415739; agregaduriaeducacion.sk@mec.es

**Agregaduría de Educación en la República Checa, Embajada de España**  
Tel.: 00 420 2 243 11227; agregaduriaeducacion.cz@mec.es

**Agregaduría de Educación en Rusia, Embajada de España**  
Tel.: 00 7 095 2022161; agregaduriaeducacion.ru@mec.es

### PUBLICACIONES

- Paralelo 50
- Crónica del Festival de Teatro Escolar en Español
- Boletín Enlace. Polonia.
- Actas del Encuentro de Profesores de Español. Eslovaquia.
- Monografías: Eslovaquia, R. Checa y Rusia.

### SECCIONES BILINGÜES

#### POLONIA

- Bydgoszcz
- Cracovia
- Gdańsk
- Katowice
- Lublin
- Łódź
- Poznań
- Radom
- Varsovia, Liceo M. de Cervantes
- Varsovia, Liceo José Martí
- Wrocław

#### ESLOVAQUIA

- Bratislava
- Banská Bystrica
- Košice
- Nitra
- Nové Mesto Nad Vadhom
- Žilina
- Trstená

#### REPÚBLICA CHECA

- Brno
- České Bujedovice
- Olomouc
- Ostrava
- Praga

#### RUSIA

- Moscú, Colegio 110
- Moscú, Colegio 1252
- Moscú, Colegio 1237
- Moscú, Colegio 1410
- San Petersburgo, Colegio 205

### FORMACIÓN DE PROFESORES DE ESPAÑOL

#### Formación Inicial

#### POLONIA

- Curso Europrof (prof. de otras lenguas extranjeras)
- Curso de Didáctica del Español.
- Kurs Kwalificacyny (colaboración con el MEN)

#### ESLOVAQUIA

- Curso de Formación para profesores de E. Primaria
- Curso de Didáctica y Actualización

#### REPÚBLICA CHECA

- Curso de Didáctica para profesores de E. Secundaria

#### RUSIA

- Curso de Lengua y Cultura españolas para profesores

#### Formación Continua

- Cursos, Jornadas y Encuentros
- Grupos de Trabajo
- Cursos en España para profesores: Granada, Salamanca, Santander y Santiago de Compostela

### INFORMACIÓN Y GESTIÓN EDUCATIVA

- Homologaciones y Convalidaciones
- Selectividad, Estudios universitarios
- Cursos en España
- Becas
- Estudios a distancia: UNED y CIDEAD

### CAMPAÑAS DE DIFUSIÓN DEL ESPAÑOL

- Días del español
- Edición y distribución de folletos
- Participación en muestras educativas y actividades culturales

### COLABORACIÓN CON UNIVERSIDADES Y ESCUELAS SUPERIORES

### ESTUDIOS, INFORMES Y ELABORACIÓN DE MATERIALES DIDÁCTICOS

### CIENCIA E INVESTIGACIÓN