



**Revista de  
BACHILLERATO**



# cuaderno **2** monográfico

Suplemento del núm. 8 de R/B. - Octubre-diciembre 1978



**LENGUA y LITERATURA ESPAÑOLAS**

● Estudios ● Experiencias ● Informes



# ediciones facsímiles

Sección dedicada  
a aquellas  
obras que, por  
su categoría  
universal y  
valor  
histórico reproducen  
documentos  
originales  
de la Biblioteca  
Nacional de Madrid,  
Archivo de Simancas  
y otros  
archivos históricos  
y que al  
mismo tiempo  
van acompañadas  
de su versión en  
tipografía actual.



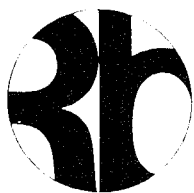
ATLAS DE JOAN MARTINES .....	8.000 Ptas.	
—Láminas sueltas del Atlas (19 modelos) .....	300	» unid.
PINTURA DEL GOBERNADOR, ALCALDES Y REGIDORES DE MEXICO (Códice Osuna) 2 tomos .....	5.000	»
TRATADO DEL AJEDREZ .....	1.500	»
CATECISMO DE PEDRO DE GANTE .....	1.000	»
CAPITULACIONES DE CRISTOBAL COLON .....	300	»
TESTAMENTO Y CODICILIO DE ISABEL LA CATOLICA .....	1.000	»
TRATADO DE TORDESILLAS .....	800	»
LEYES DE TORO .....	800	»
DOCUMENTOS IMPORTANTES DE LA HISTORIA ESPAÑOLA (incluye en un solo volumen, encuadernado en guaflex, los 4 títulos anteriores) .....	3.500	»
COLECCION EXPEDIENTES ADMINISTRATIVOS DE GRANDES ESPAÑOLES:		
1. ANTONIO MACHADO Y RUIZ, en tela .....	3.500	»
2. SANTIAGO RAMON Y CAJAL .....	6.000	»

reblisa



Venta en:

- Planta baja del Ministerio de Educación y Ciencia. Alcalá, 34.
- Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria, s/n Teléfono: 449 77 00



REVISTA de BACHILLERATO  
Dirección General  
de Enseñanzas Medias

CUADERNO MONOGRAFICO. 2  
Suplemento del n.º 8 de R/B.  
Año II. Octubre-diciembre 1978

#### CONSEJO DE DIRECCION

##### Presidente:

Raúl A. Vázquez Gómez

##### Vocales:

José Antonio Alvarez Osés

Emilio Barnechea Salo.

Julio Calonge Ruiz.

Encarnación García Fernández.

José Luis Hernández Pérez

Ignacio Lázaro Ochaíta.

José Ramón Pascual Ibarra

Leonardo Romero Tobar.

##### DIRECTOR:

José Luis Pérez Iriarte.

##### SECRETARIA de REDACCION:

Matilde Sagaró Faci.

##### REDACCION:

Av. del Generalísimo, 207,

5.ª planta.

Madrid-34.

##### EDITA:

Servicio de Publicaciones  
del M.E.C.

Ciudad Universitaria.

Madrid-3.

##### IMPRIME:

Ruan, S. A.

Alcobendas (Madrid).

D. L.: M. 22.906-1977.  
I.S.B.N.: 84-369-0211-4

## SUMARIO

	Págs.
PRESENTACION .....	2
ESTUDIOS	
● La simbolización en el lenguaje escénico, por José García Templado .....	3
● El significado de las categorías gramaticales, por Mercedes Etre-ros Mena .....	10
● Reforma y modernización de la lengua española, por Francisco Marcos Marín .....	21
● Un problema ortográfico: la grafía H, por Juana de José Pra-des .....	32
● Un caso de insuficiencia de la oración gramatical en español: las formas del discurso, por José Luis Girón Alconchel .....	37
● Comentario de textos poéticos, por Carmen Díaz Castañón .....	43
● Un romance mítico: el «Martirio de Santa Olalla», de García Lorca, por Miguel García-Posada .....	51
EXPERIENCIAS	
● Seminario de Lengua Española. C.O.U., por Daniel Aguado Can-danedo .....	63
● La investigación en grupo (Baroja visto por alumnos de C.O.U., por Matilde Sagaró Faci .....	69
INFORMES	
● La poética, disciplina actualizada, por Miguel Angel Garrido Ga-llardo .....	74
● Estado actual de los estudios de literatura medieval, por María Teresa Barbadillo de la Fuente .....	82
● Fuentes básicas de información bibliográfica a partir de 1967 (Lengua y Literatura Españolas), por Leonardo Romero Tobar .....	91
● Algunos libros sobre novela hispanoamericana, por Andrés Amorós .....	94

*Este cuaderno monográfico ha sido coordinado por Leonardo Romero Tobar.*

*Todas las ideas y opiniones que puedan aparecer en las colaboraciones son de exclusiva responsabilidad de los autores, cuyos textos se respetan íntegramente.*

# PRESENTACION



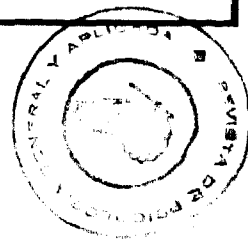
REVISTA DE BACHILLERATO prosigue la publicación de sus *cuadernos monográficos* con éste dedicado a «Lengua y Literatura Españolas». Las circunstancias y características de esta publicación conforman la estructura de los números ordinarios y la de estos suplementos extraordinarios. La posibilidad de confección de un cuaderno monográfico ofrecía la alternativa de preparar una publicación rigurosamente dedicada a un tema relevante de la asignatura (la enseñanza de la ortografía, el enriquecimiento léxico de los alumnos, las técnicas de los comentarios de textos...) o bien disponer de un conjunto de colaboraciones que pudieran reunirse bajo el común denominador del título de la disciplina. Los medios con los que cuenta REVISTA DE BACHILLERATO en la actualidad nos han determinado hacia la elección del segundo tipo de publicación.

El Consejo de Dirección de la revista confía en que, asentada esta publicación como medio natural de comunicación profesional entre los profesores de Bachillerato, los próximos números monográficos puedan enfocar los principales temas de la disciplina cuyo planteamiento más correcto y eficaz preocupa al profesorado. Todas las propuestas y sugerencias de nuestros lectores no sólo serán bien recibidas, sino que abrirán muchas ventanas orientadoras para los futuros planteamientos.

En el presente cuaderno monográfico se recogen colaboraciones de especialistas que se organizan bajo la triple entrada de *Estudios, Experiencias e Informes*. En el primer apartado de este número aparecen trabajos que, con un criterio actualizado, abordan temas de interés general en los campos de la Lingüística General, la Semiología, la Gramática de la lengua española y el análisis de los textos literarios. Las observaciones didácticas y experiencias agrupadas en el segundo epígrafe de este número ofrecen a los lectores la posibilidad de contrastar sus propias actividades y experiencias con las de otros colegas. El tercer capítulo presenta una muy útil selección de repertorios bibliográficos comentados que se ofrecen como un instrumento de trabajo de carácter orientador.



# ESTUDIOS



## La simbolización en el lenguaje escénico

Por José GARCIA TEMPLADO (\*)

### O. LENGUAJE, SIMBOLO Y SIGNO

0.1. «Me parece que debe procederse sólo por alusiones», diría Mallarmé (1). Y desde entonces, se radicalizó la importancia de la connotación en la consecución de un lenguaje poético a través del cual se podría profundizar en la esencialidad del hombre. Ya había ocurrido en la forma de la expresión de los éxtasis místicos en el siglo XVI, y habría de ocurrir más tarde, en la plenitud de la multiforme crisis de entreguerras. Algunos movimientos de vanguardia —expresionismo, surrealismo— entendieron estas aparentes aberraciones semánticas como el único camino para denotar una realidad más profunda (underground) que estructuraba de forma distinta, con leyes distintas, el mundo interior. Y más tarde, con el auge del existencialismo literario de la última postguerra, desde una racionalidad fatídica, se llegó a la convicción del absurdo de la existencia, que para el movimiento dramático que Martin Esslin denominó «teatro del absurdo», sólo podía expresarse con elementos de suyo absurdos, absurdos como la vida misma.

Un motivo paralelo, aunque remoto antecedente cronológico, la irracionalidad de los misterios indescifrables de lo sobrenatural, o indescifrados de lo natural que lo entornaba, movió al hombre en los albores de la humanidad a buscar un lenguaje simbólico como único modo de acercarse a aquellas realidades ocultas; símbolos que fueron incorporados desde sus orígenes a los ritos y mitos que animaron las sociedades humanas (2). Es, por tanto, el símbolo una entidad de comunicación que casi ha nacido con el lenguaje, se entienda o no como elemento discursivo.

Desde el punto de vista del lenguaje escénico, el símbolo forma parte de las modulaciones semióticas que se incorporan a la formalización del signo dramático, inferido siempre en los elementos significativos que se integran en la escena, por variados que sean los campos semiológicos que cubran. El

signo dramático será, por tanto, heteróclito y multiforme.

En mi opinión, hay que rechazar la dicotomía signo dramático/signo escénico (3), ya que el lenguaje escénico actúa como una translingüística, encontrándose las formas no lingüísticas en una relación estructural de redundancia o recambio con el sistema de la lengua (4). Como el mundo que nos rodea para Simone Weil, los objetos que integran la representación son enunciados que leemos, que decodificamos.

Aunque reconozco que pueden comunicarse sensaciones y estados de ánimo no vertidos a términos lingüísticos en un lenguaje interior, éstos se producen en un nivel irreflexivo, o subconsciente, puesto que la conciencia, el pensamiento, no tiene más vehículo que la palabra.

El símbolo no anula al signo, es indefectiblemente signo. Forma parte del conjunto semiótico aunque tenga una manera peculiar de significar. Dentro del lenguaje escénico la sustancia de la expresión alternará, como veremos, en el símbolo, pero su relación de hponimia con el signo dramático subsistirá.

0.2. Cuando Umberto Eco busca en tres importantes diccionarios las acepciones del signo (5), podemos ver que de las veinte recogidas, dos de ellas

(\*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del Instituto Nacional de Bachillerato «Quevedo» de Madrid.

(1) Mallarmé, S.: «Enquete sur l'évolution littéraire», París, 1888.

(2) A este respecto, cfr. Beigbeder, Olivier: «La symbolique», París, Press Universitaire de France, 1957.

(3) Esta dicotomía es la propuesta por Castagnino, Raúl Héctor, en «Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano», Buenos Aires, Nova, 1974.

(4) La contratesis formulada por Roland Barthes en la «Presentación» de sus «Elementos de Semiología», intentando revocar la opinión de Saussure sobre la integración de la lingüística en la Semiología por la inversa, está ganando adeptos. De hecho, es la base de esta propuesta mía sobre el lenguaje escénico.

(5) Eco, Umberto: «Signo», trad. de Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Labor, 1976, págs. 13-14.

lo identifican con el símbolo. Al margen de las definiciones que contiene, la identificación parcial no es sorprendente, ya que, tras la definición de signo de Saussure y cuantas de él se han derivado, del símbolo se infiere el signo por estar unido a él, como ya hemos dicho, por una relación de hiponimia, lo mismo que el icono, la señal o la metáfora, independientemente de la complejidad de los sistemas semióticos que juegan en el contexto.

Por otra parte, la expresión de imagen figurativa que tradicionalmente se le ha otorgado no se sostiene más que con reservas, como ya veremos. Pensemos, por ejemplo, en la capacidad de la palabra para erigirse en símbolo, y no sólo por las imágenes que evoca, por su valor icónico (6), sino por una convención a la que se aboca a través de una operación simbolizadora cuyas claves se articulan en el contexto de una obra, que puede perfectamente ser dramática. Aún cuando puedan utilizarse símbolos ya consagrados, arquetípicos, el símbolo ha de sufrir un proceso asociativo secundario que se desarrolle ajeno a su condición expresiva (7).

## 1. MATIZACIONES DEL CONCEPTO

1.1. El concepto de símbolo difiere de unos autores a otros, especialmente, porque al distribuir los rasgos, los rasgos semánticos distintivos léxicos entre los términos en los que se infiere el signo, no lo hacen de manera idéntica. A este respecto, Roland Barthes, en sus «Elementos de Semiología», coteja en un cuadro la distribución de estos rasgos entre Señal, Índice, Icono, Símbolo y Alegoría, hecha por Hegel, Peirce, Wallon y Jung. Por lo que hace referencia al símbolo, señala Barthes que «para Hegel y Wallon hay una relación de analogía —o de "motivación"— entre los dos relata del símbolo, pero no para Peirce; además, para Peirce el símbolo no es existencial, mientras que sí lo es para Jung» (8).

Lo que hay que constatar, y esto es una observación de Barthes, es que la relación de su relata implica una representación psíquica, y que además, no coinciden exactamente: uno *sobrepasa* al otro. Es, por lo tanto, una representación inadecuada.

Esta circunstancia, o característica, se la opone a la adecuación del signo, lo que equivaldría a excluir el símbolo del signo, haciéndolos incompatibles. O es signo o es símbolo.

No creo que ésta sea la mejor manera de encarar la cuestión. Incluso si redujéramos el concepto de signo al de signo lingüístico, sería como erradicar de la semiosis del signo lingüístico sus posibilidades connotativas. En el tradicional ejemplo de «En Lepanto, la Cruz venció a la Media Luna», Cruz y Media Luna no dejan de ser signos lingüísticos, aunque la complejidad de los sistemas semióticos de la frase les dé categoría de símbolos. Igual podría decirse de un símbolo codificado en cualquier otro sistema.

Hay que tener, sin embargo, en cuenta, que el símbolo es un signo sin poder discursivo y que la unidad que adquiera el valor simbólico puede ser un enunciado e incluso una obra completa. Cualquier militar que saluda a un superior, como signo kinésico, equivale a la frase que habitualmente acompaña al saludo:

«A sus órdenes»,

mientras que el saludo se convierte en símbolo de la disciplina que guarda los valores de la jerarquiza-

ción. Un himno nacional, tenga o no palabras, es una pieza de música compuesta expresamente para ser símbolo, para cumplir una función representativa, o una canción puede por el contexto en que se produce o el uso que se hace de ella, convertirse en símbolo. Recordemos el coro de peregrinos de «Nabuco» en la Italia dominada por los austriacos, o «La marsellesa», que llegó a convertirse en himno nacional. No es extraño, por tanto, que en determinados regímenes, se proscriban algunas canciones como símbolo de una ideología.

Nos hallamos en estos casos ante el signo autónomo, la obra de arte, de que habla Jan Mukarowsky (9).

1.2. Saussure eliminó al símbolo en favor del signo para expresar la relación significante.

Pero el enfrentamiento signo/símbolo no es tan fácil de soslayar. Hay una tendencia del símbolo hacia la monosemia del signo, contrarrestada por la facultad que tiene el signo de convertirse en símbolo cuando es capaz de realizar la analogía pertinente.

Como dice Jacques Bertin (10), la naturaleza polisémica de la forma y el color, que puede ser interpretada libremente, deja de tener esta potestad cuando emerge el símbolo, o bien cuando se ha adquirido el hábito de una convención. Pero sólo hasta cierto punto —en esto difiere de Bertin— el símbolo es tributario de las leyes de la imagen figurativa, al menos considerada como una mimesis de los seres de la naturaleza. También los colores, por ejemplo, pueden ser sometidos a procesos de simbolización, con valor polisémico que se concreta según el contexto en que se produce.

Recuerdo que hace unos años, en una «boite» de Mallorca, situada en el sótano de un hotel, a medida que se descendía, la luz indirecta se iba haciendo exclusivamente roja. Las diversas connotaciones que el rojo producía y que podía llevarnos hacia una polisemia, se simplificaba ante la denominación del local: «Orfeo». El personaje mitológico emerge con su carga connotativa y simbolizadora. El rojo no sólo connotará el infierno, simbolizará también la pasión que arrastra a una desesperada aventura.

Claro está que todas estas significaciones del símbolo están ligadas al repertorio de jerarquías y analogías de cada receptor, repertorio que está condicionado por la personalidad de cada individuo, su entorno social, su época, su cultura.

(6) Se habla con frecuencia de 'icono verbal', incluso esta propiedad —iconicidad de la palabra— ha merecido la atención de W. K. Wimsatt, Jr., que le ha dedicado todo un volumen, «The Verbal Icon», University of Kentucky Press, 1954.

(7) Creo que tiene razón Arthur Szathmary al objetar a Susanne K. Langer la vinculación de lo expresivo a lo simbólico como condición 'sine qua non', ya que una obra o figura aislada puede tener calidades expresivas sin constituir un símbolo. Aunque la controversia estaba referida a formas visuales, es válida en general para cualquier otro sistema de codificación. (Cfr. Langer, S., «The Principles of Creation in Art», en *Hudson Review*, 1950, 2, y Szathmary, A., «Symbolic and Aesthetic Expression in Painting», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*/JAAC/, XIII, 1.).

(8) Barthes, R.: «Elementos de Semiología», trad. de Alberto Méndez, Comunicación, Serie B, Madrid, Alberto Corazón, 1970, pág. 45.

(9) Cfr. Mukarowsky, Jan: «El arte como hecho semiológico», en «Arte y Semiología», Comunicación, Serie B, trad. de Simón Marchan Fiz, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.

(10) Cfr. Bertin, Jacques: «La grafique», en *Communications*, 15, París, 1970.



1.3. Cuando Saussure defendía la arbitrariedad del signo, apuntaba también hacia el hecho de que el símbolo no es totalmente arbitrario. Es decir, que existe una relación natural entre el designante y lo designado. Afirmaba que la balanza como símbolo de la justicia no se puede sustituir gratuitamente por otro objeto cualquiera, una carroza, por ejemplo. Eso es evidente. Ya Hegel anota junto a la existencia sensible del símbolo, de qué manera lleva en su propio ser ese significado para cuya representación ha sido creado.

El que el símbolo tenga a veces un carácter concreto no impide que lo simbolizado sea abstracto. Este es el hecho más frecuente.

Reznikov busca una definición al decir que «el símbolo es un fenómeno externo que convencionalmente, aunque en relación con la imagen intuitiva que encierra en él, y a través de ésta, se utiliza para expresar un cierto contenido, a menudo bastante significativo y abstracto» (11).

Sin embargo, los grados de abstracción y de generalización que produce el símbolo son diferentes y diversos. Como sigue diciendo Reznikov, los símbolos «sirven a menudo de vehículo de profundas y amplias generalizaciones de la realidad dado que el carácter de imagen de los símbolos, ejerciendo una profunda influencia sobre la conciencia estética de los individuos, origina una mejor percepción y comprensión de estas generalizaciones» (12).

A menudo, la realización del símbolo y el objeto simbolizado se basa en analogías o en las impresiones que suscita. La adopción del Japón de un sol naciente como símbolo imperial, no estaba tanto en su condición de país de extremo oriente, como en la idea de despertar y renovación de una nación que estaba dispuesta a proyectarse sobre el orbe entero. La imagen en sí tanto podría representar la salida como la puesta del sol, sin embargo, los mismos que habían elevado la imagen a la categoría de símbolo se preocuparon de señalar que se trataba del imperio del Sol Naciente. No importaba que la insignia hubiera sido utilizada anteriormente. El desarrollo industrial que se operaba en el Japón daba un nuevo significado al símbolo.

En un film argumental realizado como práctica de un cursillo sobre «Significación a través de la imagen» que tuvo lugar en el Instituto Nacional de Enseñanza Media Masculino de Albacete, en el que el protagonista, venido a la capital a cursar estudios procedente de un medio rural, no había logrado adaptarse y se sentía sólo entre sus compañeros, se combinaba la expresión de inhibición del joven con la visión de un pino solitario en la soledad de los campos. En este contexto, el pino volvía a adquirir su carácter de símbolo de la soledad.

1.4. En algunos puntos clave del decurrir de la teoría del conocimiento en que se postula la incognoscibilidad de la verdadera esencia de las cosas, se basaron algunas poéticas románticas y simbolistas para lanzar la tesis de que es aberrante pretender reflejar esa esencia, inmersa en un mundo trascendente, en imágenes realistas. Para ellos, sólo el símbolo puede expresar la esencia inmarcesible del ser. Claro está que para el materialismo histórico este planteamiento resulta anticientífico y reaccionario, ya que conlleva elementos de misticismo y adquiere un tinte agnóstico.

Spengler, en su estudio sobre «La decadencia de Occidente», hace una interpretación simbólica de la historia. No está compuesta de hechos reales, sino

de símbolos. Para él la vida y los acontecimientos pasan a ser un sistema de símbolos inaccesible a un análisis racional.

Jasper, no sólo explica los acontecimientos y la estructura social, sino también la naturaleza como trasunto de un lenguaje divino, cifrado, de símbolos. En su intento por descifrar este lenguaje, el hombre ha de usar un lenguaje propio, a través del cual pueden revelarse algunas cifras del lenguaje divino. Se enfrenta con estas premisas al positivismo lógico de Carnap. Negando la identificación que éste pretende de la lógica con el lenguaje científico. El lenguaje es, según Jasper, irracional y está constituido por un sistema de símbolos que admite una gran variedad de significados, resultando ambiguos y confusos, aunque esto señale su contacto con lo sobrenatural. Mientras que la lógica opera con signos que son inmotivados, con significado unívoco y perfectamente determinado. Las palabras quedan así integradas en el sistema de los símbolos, puesto que nacieron en un momento histórico y admiten múltiples significados de matiz proteico (13).

## 2. INCORPORACION DEL SIMBOLO A LA ESCENA

2.1. La incorporación del símbolo a la escena es tan antigua como la propia escena. No me propongo aquí hacer su historia, sino dar algunas anotaciones del funcionamiento del símbolo, como hecho semiológico, dentro del lenguaje escénico.

Por un lado, los puntos de contacto del símbolo con otros términos y conceptos afines al signo, hace que determinados hechos puedan identificarse incluso con la señal y el índice, al mismo tiempo que con el símbolo. La bandera a media asta, constituirá una señal de luto nacional, al tiempo que será el símbolo del dolor que experimenta un grupo social por la pérdida de seres que lo representaron o que tuvieron un valor general para ellos. Un buque de guerra que enarbola el pabellón, puede ser señal de que entra en acción, sin que la bandera pierda su valor simbólico. El busto desequilibrado de Apolo en la escenografía de Nieva para «Las moscas» de Sartre, en la III Campaña Nacional de Teatro, era un índice de la desolación que imperaba en el pueblo de Argos; y, asimismo, el símbolo de la superstición y la fe del pueblo. En la misma obra, la presencia de las moscas son un indicio de la plaga que se cierne sobre el pueblo y un símbolo del arrepentimiento.

De otra parte, el sentido de obra abierta que puede tener una composición poética o una obra de teatro, y que hizo aconsejar a Mallarmé que su lenguaje debía proceder por sugerencias y no por determinaciones, ha dado una dirección especial a las corrientes de vanguardia que han incorporado el símbolo, o mejor, que han procedido estableciendo sistemáticamente procesos de simbolización. Desde Jarry y su serie de Padre Ubu, hasta los más recientes «events», las simbolizaciones han tomado carta de naturaleza, constituyendo la base del proceso creador.

En el teatro, como sucede en el cine, no sólo en la denotación se produce una motivación analógica,

(11) Reznikov, L. O.: «Semiótica y teoría del conocimiento», trad. de R. de la Iglesia y Dolores Fonseca, Comunicación, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970, pág. 165.

(12) Idem. pág. 169.

(13) Idem. cfr. capítulo VI.

sino también a nivel de connotación, desbordando su sentido denotado. Incluso puede no producirse por unos símbolos prefabricados, sino desprendiéndose del sentido general del desarrollo de la obra, dando ocasión a un sentido simbólico evidente.

Si convenimos con Jean Mitry en que el símbolo se caracteriza por su «superación motivada», hemos de admitir también que en estos casos se procede por simbolización.

En una obra como «El montaplatos» de Pinter, todo el «gag» de los alimentos solicitados por el tubo parlante y el propio montaplatos, no significa sólo la solicitud de unos platos exóticos para cuya confección los gansters sólo cuentan con unas galletas enmohecidas y unos vulgares alimentos en descomposición. Es evidente que hay un segundo sentido, un sentido simbólico en toda la escena: Las presiones a que el hombre está sometido por unas órdenes, unas leyes cuya fuente ignora y unas exigencias ante las que se siente impotente, en una situación límite, al borde mismo de su desintegración como hombre.

En «La Chinche» de Maiakowsky, se produce una sátira del espíritu pequeño burgués que se desarrolló en la época del N.E.P. Dicho espíritu está representado por el protagonista —Prissyptkin-Skripkin— que se eleva de esa forma a la categoría de símbolo. Su congelación y desivernación posterior supondrá la supervivencia de ese espíritu que Maiakowsky critica y que en el mundo higienizado y automatizado de la utópica sociedad comunista de 1979, no podía por menos que ser encerrado en el zoo para ser exhibido bajo la denominación de «Microburguesius vulgaris».

Pero si esta simbolización se realiza con un elemento unimembre y en la misma idea que el autor había vertido en la obra, también en el montaje pueden, aún no respondiendo a la idea del autor, producirse simbolizaciones polimembres. En el montaje hecho por Meyerhold de «El Inspector General» de Nicolás Gogol, el elemento que se erige en símbolo es polimembre. Meyerhold concibió las escenas del soborno de Jlestakov por los funcionarios como un todo único que simbolizara la corrupción administrativa, y así, en vez de una serie de entrevistas privadas sucesivas, «las quince puertas se abrían de un golpe y aparecían los funcionarios cada uno ofreciendo dinero con la mano extendida» (14).

El proceso de simbolización por elipsis, que en el lenguaje cinematográfico comenzó ya con los primeros films de Griffith, una vez pasado el prehistórico período de Meliès y los Lumières, pudo muy bien derivarse de algunas manifestaciones teatrales al descubrirse el lenguaje propio del cine.

En cierto modo, las obras del teatro realista han pretendido ser una inmensa elipsis que simbolizara por generalización una visión especial de la vida, o, al menos, de una clase o grupo social. La vida privada como presentación de la vida social. La obra pensada como una sinécdoque totalizadora.

Bajemos, no obstante, al nivel del lenguaje escénico y nos encontraremos constantemente con un desarrollo metonímico en el discurso semiológico del teatro. Desarrollo metonímico en el sentido de Jakobson. Es decir, produciendo una serie de simbolizaciones por contigüidad.

Lo que Christian Metz dice del cine (15) podemos aplicarlo también al teatro. Difícilmente podremos separar en el lenguaje escénico el símbolo de la elipsis. Frecuentemente estos dos procedimientos son

dos aspectos, o dos partes —presente/ausente— de una figura de connotación.



«La Chinche» de Maiakowsky, versión francesa de 1959, en el Théâtre de l'Atelier. Jean le Poulain encarna a Prissyptkin, el personaje-símbolo

En «La curva» de Tankred Dorst, los hechos que juegan en la creación de la situación, y no me refiero a los antecedentes, se realizan en «off». En realidad, están presentes en los sonidos que se escuchan y en los comentarios de los personajes que funcionan como un metalenguaje de la acción. Toda la secuencia del accidente se desarrolla fuera de la escena, pero es evidente. El valor simbólico del accidente no estriba en su realidad ausente, ni siquiera en los elementos que ponen de manifiesto esa realidad —sonidos onomatopéyicos y diálogo de los personajes en escena—. Su simbolismo se desprende, como ya he apuntado, del desarrollo general de la obra. En donde podríamos ver un símbolo del accidente sería en la rueda que uno de los hermanos saca posteriormente.

El proceso simbolizador por elipsis, por ese poder de la contigüidad, manifestada y conocida empíricamente, ha permitido la reconstrucción de la escena, no sólo en su dimensión temporal, sino en la multiplicidad del espacio escénico. Ya el teatro isabelino y los corrales de comedias, y, mucho antes, los mismos teatros griegos, eran contruidos con espacios aptos para ubicar fuera de la escena propiamente dicha una parte de la acción. Pero la caja de fantasías que hizo de la escena el teatro a la italiana y el afán de verismo que algunas corrientes intentaron imprimirle, tendiendo hacia el espacio único y la acción presente, lo llevaron a concebir una ortodoxia

(14) Meyerhold, Vsevolod: «Teoría teatral», trad. de Agustín Barreno, Madrid, Fundamentos, 1971, pág. 203.

(15) Cfr. Metz, Christian: «Los elementos semiológicos del film», en «Ideología y lenguaje cinematográfico», trad. de J. A. Méndez, Comunicación 1, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1969.



formal, cuya transgresión llevaba parejo el concepto de anti-teatral o irrepresentable. Supuso una regresión en la explotación de las posibilidades significativas y expresivas del símbolo y la elipsis. Más tarde, las vanguardias, en su afán por romper con los esquemas prefabricados y el normativismo condicionador, han investigado constantemente para aprovechar al máximo las aludidas posibilidades del desarrollo metonímico del discurso escénico en su aspecto espacio-temporal.

2.2. Los teatros orientales, en su tradición milenaria, han basado todo su «atrezzo» en simbolizaciones significativas cuya convencionalización ha sido transmitida a través de los siglos. Colores, objetos, actitudes y gestos inciden sobre los personajes que quedan como estigmatizados, inmersos en un determinismo convencional irreversible. El personaje que porta el símbolo de la traición no engañará a los espectadores, poseedores del código dramático de la caracterización, aunque pronuncie bellas promesas de lealtad. Pero para darnos una mejor idea, sigamos al inglés Rewi Alley, en su libro sobre la ópera de Pekín:

«Los héroes militares usan una especie de peto acolchonado, llamado "kao", enriquecido con profusión de ornamentos. Los cortesanos visten trajes de dragón, denominados "man", cuyos bajos se adornan con bordados en forma de olas. Los colores de estos vestidos proporcionan cierta noticia de la posición social del personaje representado: amarillo, para la familia imperial; rojo, para la alta nobleza; blanco, para altos funcionarios de edad avanzada; rojo y azul, para el hombre honrado; y negro, para los personajes algo violentos. La túnica oficial, llamada "guanyi", se parece a la "man", con cuatro bordados por delante y por detrás; con distintos colores se indican los diversos grados de los funcionarios públicos.

A cada personaje le corresponde la indumentaria apropiada: el manto de azul —el "diedse"— denota al estudiante; otro similar, pero color crema, indica al viejo aldeano; y así sucesivamente.

Un emperador usa sombrero de perlas, en forma de fénix, con borlas colgantes por ambos lados. A veces, el jefe de una rebelión popular lleva sombrero semejante. Las largas plumas de cola de faisán y los rabos de zorro prendidos a los tocados de los guerreros indican con frecuencia que éstos cuentan entre los enemigos, pastores o montañeses del antiguo imperio chino.

Cuando un guerrero desafia a su adversario, echa hacia atrás, por encima de sus hombros, los rabos de zorro; y toma las largas plumas de faisán haciendo un gran floreio para señalar que está dispuesto al ataque.

¿Cuál es la significación de los bigotes y las barbas? La barba partida en tres es señal de ecuanimidad y desinterés en el que la usa; un bigote recortado, denota al hombre algo rudo y brusco; cuando el mostacho tiene enhiestas guías, pertenece a individuos astutos, volubles» (16).

Si bien la predeterminación a que quedan sometidos los personajes resta ductilidad a su concepción humana, esta riqueza simbólica del teatro oriental no impide la fuerza trágica del desarrollo escénico. Los mitos en que se inspiraban las tragedias griegas eran conocidos por los espectadores y no por eso disminuía su grandiosidad. Esta situación redundaba en beneficio de la fatalidad de la obra.

### 3. LA «ACCION SIMBOLICA»

3.1. Prescindamos de la concepción del símbolo dada por Ogden y Richards en su clásico libro «Meaning of meaning», en donde se contraponen lo simbólico a lo emotivo de manera que los símbolos sirven para organizar aserciones y para la comunicación de referencias. Y quedémonos con la acepción tradicional en la que se ve implicado el aspecto semántico-metafórico o semántico-metonímico del signo que lo constituye y que, de alguna forma, obtiene una matización que lo diferencia de la metáfora.

A pesar de la ascendencia de Ivor Richards sobre los componentes del New Criticism americano, y aún siguiendo éstos su línea de búsqueda de un valor semántico como esencial en la poesía, el término no perdió su valoración primigenia y dentro de esta corriente de pensamiento, autores como Susanne Langer y Kenneth Burke llegaron a la convicción de que si algo podía caracterizar la obra de arte era una función simbólica. Se habló así de una «acción simbólica» que podía servir para diferenciar el lenguaje poético del científico o de la lengua estándar, dicotomía que ya había adelantado Carnap (17).

3.2. Atendiendo a la variedad semiótica del lenguaje escénico, hay que tener en cuenta que, aún siendo sobre todo el verso el objeto de estudio de los New Critics, intentaron también comprobar su aserción en obras de arte codificadas en sistemas distintos del de la lengua. La misma Susanne Langer intentó demostrar esta acción simbólica en la música. Y asimismo, otras artes figurativas fueron sometidas también a métodos analítico-simbólicos.

Es indudable que el descubrimiento de unos contenidos cognitivos coadyuvaban a la fruición de la obra de arte, pero también es cierto que, sin caer en las exageraciones de George Boas y su concepción del arte oculto que no ha de desvelarse (18), no es necesaria la versión de la obra en términos referenciales de una manera exhaustiva. Este hecho ha permitido que los procesos de simbolización en la escena (19) se liberen de cortapisas, adaptándose las piezas fácilmente a cualquier ideología.

(16) Alley, Rewi: «Opera de Pekín», Pekín, Nuevo Mundo, 1957. Citado por Bernardo Kordón, «El teatro tradicional chino», Buenos Aires, Siglo XX, 1959, págs. 34-35.

(17) Carnap lo había adelantado en «The Logical Syntax of Language», Londres, 1935 (hay versión española bajo el título de «Filosofía y sintaxis lógica», trad. de César N. Molina, México, Universidad Nacional Autónoma, 1963).

En cuanto a una visión general del planteamiento, cfr. el ensayo de Gillo Dorfles, «Símbolo e metáfora come strumenti di comunicazione nell'estetica americana», en Il Pensiero Americano Contemporaneo, Milán, Edizione di Comunità, 1958, recogido esencialmente en el capítulo IV de «Símbolo, comunicación y consumo», trad. de M.<sup>a</sup> Rosa Viale, Barcelona, Lumen, 1972. En especial, cfr. Burke, K., «The Philosophy of Literary Forms. Studies in Symbolic Action», Louisiana University Press, sobre todo, los capítulos, «Semantic», «Poetic Meaning» y «Musicality in verse».

(18) 'Art of concealment', lo llama Boas y lo opone al 'art of communication', cfr. «Communication in Dewey's Aesthetics», en JAAC, XII, 2. Citado por Dorfles, 1972, página 118.

(19) Estos procesos de simbolización no tienen nada que ver, a pesar de su homofonía, con el concepto del proceso semiótico que Morris denomina 'proceso simbólico'. Cfr. Morris, Charles, «Signos, lenguaje y conducta», trad. de J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 1962.

Si intentamos precisar más las distinciones entre símbolo y metáfora, debemos recordar algunos rasgos ya mencionados. El símbolo, semánticamente, sobrepasa el término o la imagen de su expresión, asumiendo una función representativa. A diferencia de la metáfora, no siempre lleva en sí un elemento discursivo (20). Es decir, no siempre encuentra un lugar determinado en el contexto —lingüístico o situacional— que sea clave para la progresión del discurso. No restringe tanto como la metáfora su correspondencia significativa y, aunque exista una transposición terminológica, no hay una concreción de un término en otro. Y no sólo por el carácter abstracto de muchos conceptos simbolizados, sino porque no creo, a diferencia de Wilbur Urban (21), que todos los símbolos con valor poético sean metáforas que dan cuerpo a un contenido ideal. Creo, más bien, que en la concepción del símbolo opera menos la semejanza, que la contigüidad. Emulando a Jakobson, diría que está más enraizado en el proceso metonímico que en el metafórico. Lo que no impide que una metáfora sea elevada a la categoría de símbolo. O que el símbolo acabe conteniendo una metáfora. Son claras en este sentido las simbolizaciones por elipsis, ya mencionadas. Pero incluso en el caso de metáforas que se hacen símbolos, la consideración de la contigüidad es inevitable. En la también mencionada escenografía de «Las moscas», la cueva de Argos controlada por Egisto, en la que albergan los espíritus, está proyectada en la decoración como una inmensa caja de caudales, elevándose a través de la metáfora, en símbolo del dominio.

El desarrollo metonímico es evidente en el anacronismo representativo del dinero como fuente de poder. La balanza, como instrumento del que ha de administrar justicia, porque metafóricamente ha de comprobar el peso del delito y su punición, pasa a simbolizar la justicia porque es un instrumento común a todos los jueces y magistrados, incluyendo al Juez Supremo. De la misma manera, la carátula pasa a simbolizar el arte escénico por el uso que de ella hacen todos los actores helénicos en los primeros tiempos del teatro occidental.

Incluso en simbolizaciones como la de los colores, producto de una convencionalización permanente, puede tener en su origen una motivación en la que cuente la extensión. No obstante, el proceso de simbolización puede ser caprichoso, ocasional y subjetivo, respondiendo a un código individual y, por tanto, sumamente ambiguo. Cuando Azorín estrenó su trilogía surrealista, «Lo invisible», hizo iluminar con un color diferente a cada uno de los personajes, pretendiendo dar a esa cromática gama de aureolas un sentido simbólico. El público no lo captó, y, a pesar de reconocer sus intentos renovadores, el espectáculo fracasó. Quizá pretendía con ello una especie de determinismo a la manera que hemos visto en los teatros orientales, pero nadie estaba en el fondo de la convención porque la obra no daba las claves pertinentes. Fue una ocurrencia «a posteriori», expresamente concebida mientras se realizaba el montaje. La experiencia no se ha vuelto a repetir en las reposiciones. Y si alguna vez se ha hecho para recoger devotamente una idea del maestro, no ha tenido trascendencia.

La no coincidencia de los límites que marcan la extensión de los dos relata del símbolo, cuando digo que semánticamente se sobrepasa el término o la imagen de su expresión, se produce generalmente

por exceso en el plano del significado, pero también puede darse por defecto. En una obra como «Los bastidores del alma», que Evreinov compuso siguiendo las directrices por él trazadas en su «Teoría del monodrama», el Yo Sentimental y el Yo Racional simbolizan dos facetas de la personalidad humana que pueden entrar en conflicto. Esta dualidad de contrarios puede predicarse de cualquier persona, aún cuando a diferencia del resultado de la obra de Evreinov, el conflicto no se resuelva con la imposición del Yo Sentimental y el suicidio del ser habitado. El tercer personaje fundamental, inactivo en el conflicto monodramático, plantea además otro tipo de problemas. Se trata del Yo Subconsciente que, tras la muerte del Yo Racional a manos del Yo Sentimental, o mejor, del suicidio del ser habitado, es despertado por el Revisor, después de haber pasado toda la obra dormido, para que transborde de tren. Podría tratarse de una defensa de la metempsicosis. Pero lo importante es que simboliza otra faceta de nuestro yo.



En la escenografía de Nieva para «Las Moscas» de Sartre, la cueva de Argos está metafóricamente concebida como una inmensa caja de caudales, metáfora que se convierte en símbolo

3.3. Y por último, debemos constatar la variedad de las formas de los procesos de simbolización. Por la imposibilidad de un censo exhaustivo y obviamente de una clasificación, que estarán siempre supeditados a las posibilidades inescrutables de la fecundidad creadora, me limitaré a añadir algunos ejemplos significativos a la casuística ya contemplada.

En «El Principio constante» montado por el Teatro Laboratorio de Wrocław, la partitura (22) transforma extraordinariamente el texto de Calderón. Como es tradicional en el grupo que dirige Grotowsky, el

(20) Cfr. Langer, Susanne K.: «Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art», Harvard, University Press, 1951.

(21) Cfr. Urban, Wilbur M.: «Lenguaje y realidad», México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (la edición original está fechada en New York, 1939).

encuentro texto/actores produce una serie de identificaciones que se expresarán en transformaciones metafóricas, algunas de las cuales pueden alzarse en símbolos. Ante la tortura y abyección a que es sometido el Príncipe en cautiverio, el actor que lo encarnaba se sintió identificado con Jesucristo, por constituir la antonomasia del sacrificio por los demás.

De esta forma, la transposición Príncipe/Jesucristo se erige en símbolo de la abnegación en términos absolutos (23).

No hay por qué eliminar la palabra de la forma de la expresión en que ha de realizarse el símbolo. Y no sólo porque evoque una imagen objetual, sino por derecho propio. El teatro de vanguardia la ha usado mucho en sus procedimientos de simbolización. Desde Jarry con la palabra mágica de Ubu Roi, con su deformación y todo —«merdre»—, que ha llegado a simbolizar la desmitificación de los convencionalismos sociales de la sociedad burguesa, al «J'adore les pommes de terre au lard» en boca de Jacobo, en la obra de Ionesco de este título, que viene a simbolizar la sumisión, la palabra ha adquirido ese poder representativo que la aparta de la pura denotación y que la eleva a la categoría de símbolo.

La metamorfosis de los personajes de «Rinoceron-te» de Ionesco, simboliza la alienación por la adscripción a un proselitismo aberrante. Y las formas rituales insinceras de «Tartufo», serán el símbolo de la hipocresía.



Ryszard Cieslak en su papel de «El Príncipe Constante» llega a identificarse con Jesucristo como símbolo de la abnegación absoluta. En la foto, La Piedad

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

4. Así pues, podemos ver a través de la multiformidad de la expresión del símbolo, que mientras unos son producto de una convencionalización previa a su inclusión en el lenguaje escénico, otros son el resultado del desarrollo de las acciones dramáticas y los contextos situacionales. Por otra parte, si estimamos la permanencia en el orden cotidiano de la lengua estándar de algunos símbolos, hay que convenir en su aproximación al «transfer» —lo que Ivor Richards llama «metáfora muerta» y que Frye cataloga como arquetipos— con la peculiaridad, en este



«Jacobo o la sumisión» de Ionesco, por Dido Pequeño Teatro. Una frase —“me gustan las patatas con bacon”— marca la integración del protagonista rebelde a la sociedad burguesa. Con esa frase, la palabra se convierte en símbolo de la sumisión

caso, de unas vinculaciones metonímicas en esa «transferencia» de significado que aproxima al símbolo en un determinado contexto, a una significación denotativa. Evidentemente, su poder de evocación unívoco será superior, pero su valor poético disminuirá con la pérdida de ambigüedad y la reducción de sus posibilidades de configuración apreciable en un estado gestáltico de orden estético (24).

Si tenemos en cuenta que se ha llamado al hombre «animal simbólico», dado que gran parte de lo que constituye su cultura —ritos, convencionalización de las relaciones sociales, costumbres— son, como dice Cassirer o Susanne Langer, «formas simbólicas» (25), no es extraño que el lenguaje escénico, como vehículo de comunicación de ese hecho cultural que es el teatro, asuma la necesidad de recurrir a los procesos simbólicos para hacer transmisibles las experiencias estéticas. No importa que la complejidad de estos procesos dificulte una semiosis de la escena. Después de todo, los códigos estéticos son códigos débiles, pero si ello va en detrimento del sentido, enriquece en cambio, el acto de la fruición al quedar abierta la obra y obligar a la participación del espectador con la captación e interpretación del símbolo.

(22) Para comprender la recreación de la obra en la partitura, cfr. Grotowsky, Jerzy, «Hacia un teatro pobre», México, Siglo XXI, 1970, trad. de Margot Glantz.

(23) En la obra de Calderón, don Fernando decide quedarse cautivo en Fez y no consentir en la entrega de Ceuta por su rescate, dado que habla ya iglesias erigidas a la fe de Cristo. El proceso de creación de la partitura de «El Príncipe constante», con un cuadro de contrastes con la obra original, puede verse en «Alrededor de 'El Príncipe constante', por Grotowsky», de Serge Ouakinine, en Théâtre-Université, Nancy, 1967, y en Primer Acto, n.º 95, abril, 1968, trad. del Centro Dramático 1, de Madrid.

(24) Hago referencia aquí al orden gestáltico de configuración que Max Bense opone a los otros dos estados de orden estético, cáogeno y estructural, en su concepción estética. Cfr. «Introducción a la estética teórico-informacional», en «Estética de la información», trad. de Simón Marchán Fiz, Comunicación, Serie B, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972.

(25) Cfr. Cassirer, E.: «Filosofía de las formas simbólicas», México, Fondo de Cultura Económica, 1971 (la versión original está fechada en Leipzig, 1923), y Langer, S. K., «Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key», New York - London, Scribner's Sons, 1953.



# El significado de las categorías gramaticales

Por Mercedes ETREROS MENA (\*)

## I. GRAMÁTICA Y SENTIDO. CONSIDERACIONES SOBRE LA EVOLUCIÓN Y EL SENTIDO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

Antes de comentar el estudio propiamente dicho sobre las categorías gramaticales, estimamos necesario aclarar ciertos aspectos en relación con la lingüística en general y con el sentido en particular, puesto que éste y su relación con la gramática es, sin duda, uno de los más difíciles problemas que se plantean a la hora de emprender el estudio de las formas o las categorías gramaticales, categorías que están generalmente realizadas por morfemas considerados faltos de sentido si no se dan unidos a lexemas y formando unidades más extensas. Roca Pons, considerando la dificultad del caso, expone los siguientes ejemplos: «La "s" final que hallamos en español para expresar el plural de los nombres coincide, claro está, fonéticamente, con el mismo sonido que se emplea para indicar la segunda persona del singular en la conjugación o flexión verbal. El valor o significado de ambas depende, desde luego, de la clase gramatical de la palabra de que forman parte, nombre o verbo. Este carácter de relativa insuficiencia nos hace pensar en otras clases de expresión dependiente, como el orden de las palabras, la entonación, etc. Por otra parte, siguiendo el estudio de la significación en la gramática, surgen dificultades importantes a poco que pretendamos profundizar en los problemas que ofrece el tema. Por ejemplo, no siempre una categoría o grupo gramatical expresa un determinado orden de la realidad, mental o extramental. Así, el género, en español, tratándose de nombres —sustantivos y adjetivos— de cosas, no se corresponde con ninguna categoría o clase especial en la realidad extralingüística. En cambio el número, como categoría polarizada, con frecuencia, en los dos miembros singular y plural, supone una diferencia que hallamos también en la realidad [...]» (1).

Sin embargo, parece necesario que la lingüística no se desentienda del problema del significado de las unidades gramaticales, puesto que si la gramática reduce su estudio al nivel significante, resultará la visión de un simple esquema combinatorio. Ramón Trujillo, en su artículo «Gramática, Lexicología y Semántica», deja clara esta idea cuando, al considerar que la gramática no ha seguido el camino justo al no tener en cuenta la expresión unida al contenido, afirma: «Si la semántica ha de definirse, pues, necesariamente, como ciencia de la forma del contenido, su objeto no podrá ser otro que lo gramatical y lo léxico, y no una cosa distinta de éstas, ya que, como hemos visto, tanto lo uno como lo otro son sólo forma de contenido. Una gramática o una lexicología del

significante son, como tales, un absurdo. [...] No vale, pues, hablar de una semántica como algo distinto de la gramática y, sobre todo, de la lexicología. Entenderlas como ciencias de distinto orden implica una suposición falsa: la de que Gramática y Lexicología se refieren a formas de contenido, pero entendidas en tanto que formalizaciones en el pleno de la expresión mientras que Semántica implica sólo significados (sustancias). Supone esto creer que la perspectiva formal es sólo la de la expresión, con lo cual la semántica vendría a ser lo que en gran medida ha sido hasta la fecha: un casuismo anecdótico y trivial, no una ciencia rigurosamente lingüística» (2).

Desde que la ciencia lingüística es tomada como autónoma, tras la fundamentación de los signos lingüísticos por parte de Saussure, los estudios lingüísticos dividen tres niveles o grupos —fonología, gramática y semántica— en que pueden ser descritos los distintos planos de expresión y contenido del lenguaje: la *fonología*, que estudia los sonidos de una ciencia dada, la *gramática*, que estudia la forma de las palabras y el modo cómo éstas se combinan, y la *semántica* que estudia el significado de las palabras o de las unidades compuestas por ellas. Así, el plano de la expresión del lenguaje puede ser descrito en dos niveles, por lo menos: el de la fonología y el de la morfosintaxis; y el plano del contenido, a su vez, puede ser descrito por la semántica. Vemos, por tanto, que, considerada de este modo la estructura del lenguaje, los planos quedan separados en sus niveles correspondientes, admitiéndose de esta manera una división de las disciplinas lingüísticas, y desechando la idea de recurrir al estudio de los significados en los niveles que no se consideran estrictamente lingüísticos.

Ahora bien, es necesario, asimismo, recurrir, siguiendo al estructuralismo lingüístico, a la distinción de *forma* y *sustancia*. La reflexión sobre el signo lingüístico había llevado a Saussure a considerar la Lengua como *forma* oponiéndose a *sustancia* (realidad semántica o fónica), así como a afirmar que las lenguas se caracterizan a la vez en el plano de la

(\*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. «Isla de León» de San Fernando (Cádiz).

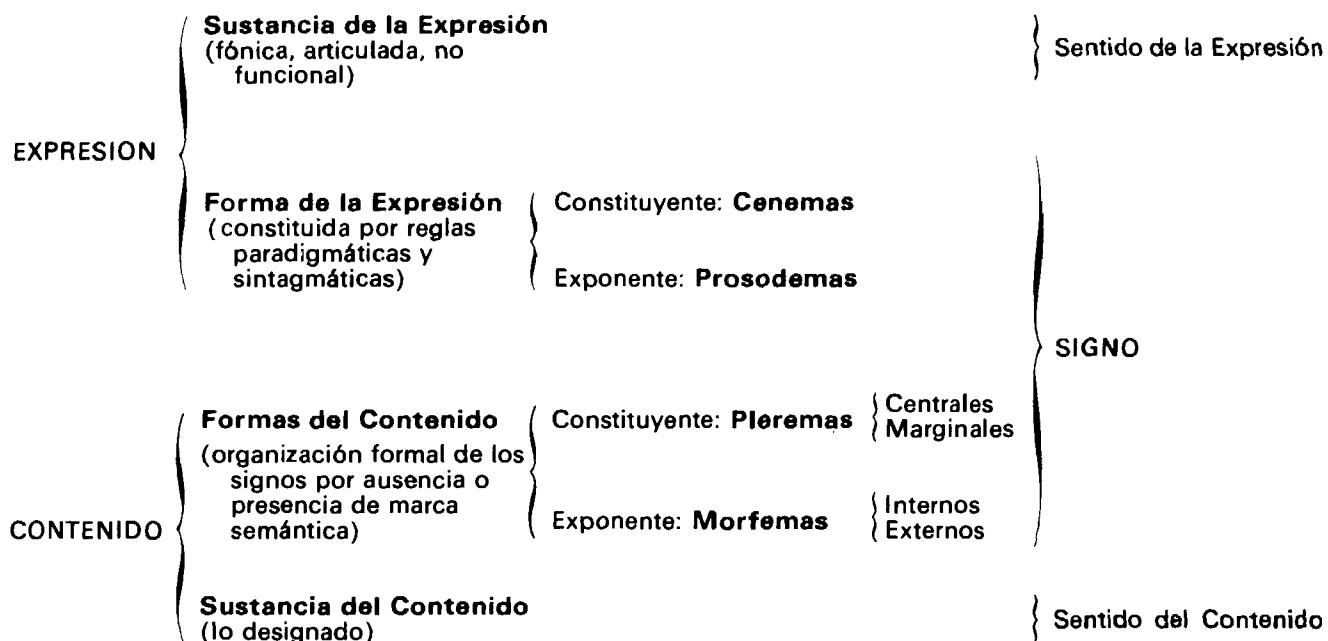
(1) Roca Pons: *El lenguaje*, Barcelona, 1975, pág. 26.

(2) Ramón Trujillo: «Gramática, Lexicología y Semántica», *Revista Española de Lingüística*, 2.1 (enero-junio, 1972), págs. 107-108.

expresión y en el plano del contenido. Para Saussure una lengua es una *forma*, es decir, el aspecto en que se presentan los elementos lingüísticos (recordemos el símil del juego del ajedrez utilizado por el maestro ginebrino). Vemos, por tanto, que el problema del significado, y de la semántica como ciencia que se ocupa de él, no son consideradas como tareas propias de la lingüística.

Hjelmslev va más lejos que Saussure en la distin-

ción *forma-función*, salvando incluso la distancia entre expresión y contenido. Su punto de partida es el abandono de la idea de que la unidad lingüística fundamental es el signo: sustancia y forma se desdoblan en la glosemática, tanto en el plano de la expresión como en el de contenido, resultando de este desdoblamiento cuatro niveles lingüísticos. El esquema siguiente resume la concepción de la lengua en planos, según la glosemática:



Como puede observarse, Hjelmslev habla de una forma de contenido. En principio, su sistema no rechaza la consideración del contenido, sino que, por el contrario, incluye la descripción formal de los hechos de sentido. Es verdad que propugna que el estudio de la lengua debe limitarse a la consideración de la forma en ambos planos, pero esa forma de contenido independiente del sentido, «mantiene una relación arbitraria con el mismo y le da forma en una sustancia de contenido» (3), es decir, que el sentido sólo tiene existencia tanto en cuanto es sustancia de una forma. Ahora bien, en esta forma en que están presentes la expresión y el contenido «como caras de una misma cosa» (Hjelmslev), puede buscarse la significación a partir de la expresión, puesto que la significación tiene un carácter formal, y se manifiesta dentro del sistema. «Vemos —dice Hjelmslev— que la forma debe ser el estrato central en el signo lingüístico. La forma es precisamente la que anuda estructura y significado. Todo en la lengua es forma. Por eso no pueden encontrarse aisladas una teoría estructural o una teoría del significado, sino solamente una teoría, una doctrina de la forma, una morfología. Toda lingüística sincrónica es morfología, la doctrina de las formas fonética, gramatical y semántica, la doctrina del sistema» (4).

Del modelo saussureano del signo ofrecido por Louis Hjelmslev parte Klaus Heger, quien concibe un modelo sobre la unidad del signo lingüístico basándose en el trapecio propuesto por Gerold Hilty (5) —véase cuadro 1—.

Heger explica las partes izquierda y superior del trapecio —que son las que interesan a nuestro estu-

dio— de la siguiente manera: «El lado izquierdo de este trapecio corresponde a lo que depende de la estructura de una lengua dada: simboliza la relación de consustancialidad cuantitativa característica del signo. Este se manifiesta simultáneamente en los tres niveles de la sustancia de la expresión aprehensible en la experiencia empírica, de la formalización por la lengua (forma de la expresión y forma del contenido) y de la estructura del contenido conceptual. Los lados izquierdo —que depende de la estructura de una lengua dada— y derecho —independiente de la estructura de una lengua dada— quedan unidos por el lado superior que corresponde al dominio de las unidades mentales y simboliza así una relación de consustancialidad cualitativa. Las unidades que abarca sólo se distinguen por rasgos cuantitativos, según los cuales se encuentran unidas entre sí por relaciones que han podido ser definidas como variación combinatoria para el significado y el semema, y como relación de especie y género, tanto para el significado y el concepto, como para el semema y el concepto» (6).

(La mención al trapecio en este momento no se hace en relación con la demostración sobre la

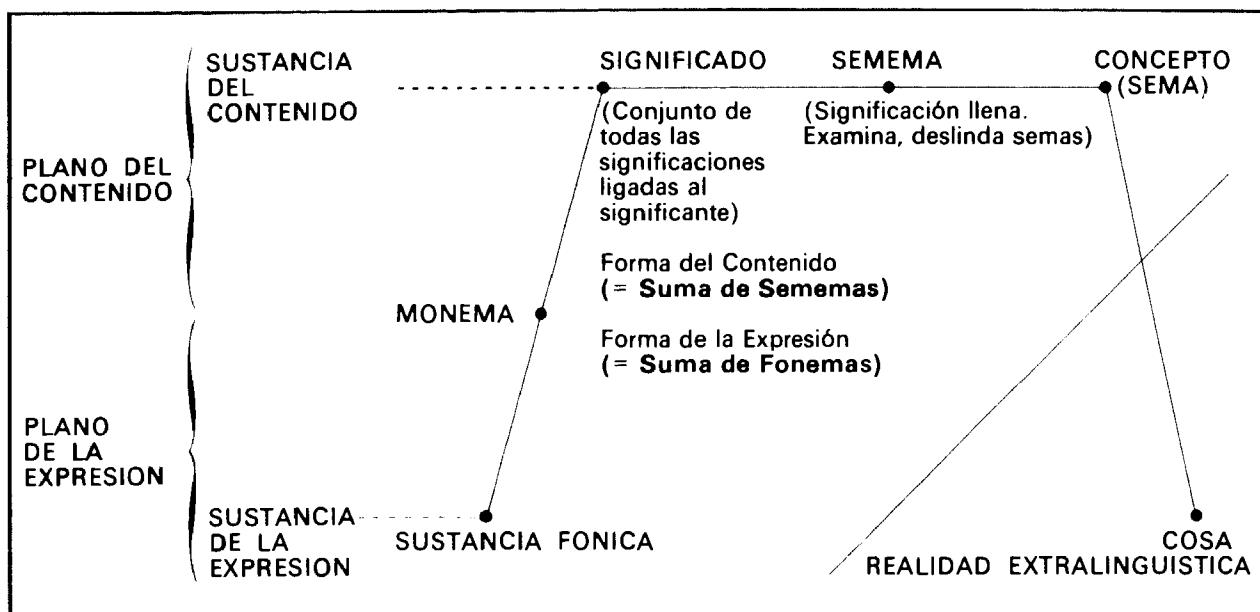
(3) Hjelmslev: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, 1971, pág. 79.

(4) Hjelmslev: *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*, Madrid, 1976, págs. 50-51.

(5) Heger: *Teoría semántica*, Madrid, 1974, págs. 1-32.

(6) Transcribimos la exposición —a nuestro juicio exactamente resumida— que Valerio Báez da en el libro conjunto *Introducción a la Semántica*, Madrid, 1977, pág. 184.

CUADRO 1



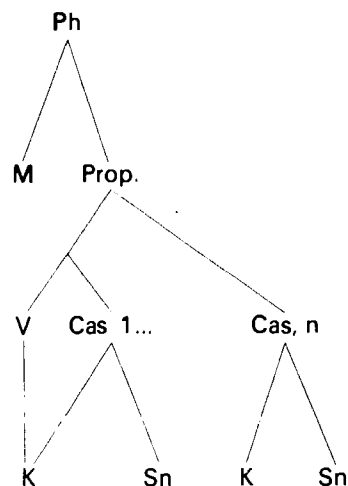
polisemia que el autor pretende hacer —excluimos incluso del gráfico las direcciones onomasiológica y semasiológica— sino refiriéndonos sólo al signo lingüístico en cuanto que el monema en su forma de contenido es una suma de sememas. Estamos de acuerdo, por otra parte, con las consideraciones de Ramón Trujillo sobre ciertas premisas de Heger.)

En cuanto a la sintaxis y su relación con el significado, frente al modelo generativo-transformativo de Noam Chomsky, que plantea el problema de los niveles morfológico y semántico a partir de la estructura sintáctica (negando que el significado sea algo abaricable y abandonando su estudio), Katz, Fodor y Postal modifican y reforman las teorías chomskianas, introduciendo interpretaciones semánticas con idea de «formalizar los contenidos de los morfemas gramaticales y léxicos en un diccionario de tipo tradicional, y añadir, posteriormente, una serie de reglas que introduzcan el significado componencial de estos morfemas en los indicadores sintagmáticos producidos por las reglas del componente sintáctico, y los combinan entre sí de acuerdo con unas reglas llamadas de proyección semántica» (6). Pese a las deficiencias que entraña el modelo semántico interpretativo de estos autores, hemos de considerar como significativo el que haya subrayado la necesidad de integrar lo semántico en lo formal, de manera que la semántica, al igual que la fonología, no son ya componentes generativos, sino interpretativos. El mismo Chomsky pasa, en cierto modo, de la concepción formalista de la estructura profunda a otra semantista. Así se generan corrientes críticas al pensamiento de Chomsky, que consideran la semántica como núcleo generador de las estructuras del lenguaje. Dentro de la escuela generativa, y en relación con la ciencia del significado gramatical hay que destacar la gramática de casos de Ch. J. Fillmore, quien postula una teoría de modalidades semánticas en la estructura profunda de la oración, pasándose así de una gramática generativa a una semántica generativa. Para Fillmore existen unos universales semánticos en los que se manifiestan categorías generales del conocimiento. Los constituyentes oracionales definidos por Fillmore responden al siguiente esquema:

O → Mod. + Prop.

Prop → Predicado + casos semánticos

Frente a la distribución de Chomsky (SN + SV), un ejemplo de árbol, utilizado por Fillmore en *The Case for the Case*, es:



La proposición incluye el verbo y los elementos nominales. La modalidad está constituida por elementos negativo e interrogativo, adverbios oracionales y de tiempo, etc. El predicado aparece como núcleo de la oración, puesto que con él tienen una relación casual los casos semánticos que, a su vez, dependen del significado del verbo. Los casos son los siguientes:

**AGENTIF (A).**—Es el caso del ser animado, instigador de la acción descrita por el verbo.

**INSTRUMENTAL (I).**—Caso de la fuerza o del objeto inanimado que interviene casualmente en la acción.

**DATIF (D).**—Caso del ser animado, afectado por la acción o estado descritos por el verbo.

**FACTITIF (F).**—Caso del objeto o del ser que resulta de la acción o el estado descritos por el verbo.



bo, o que son interpretados como parte del significado del verbo.

**LOCATIF (L).**—Caso que identifica o el lugar o la orientación espacial de la acción o el estado descritos por el verbo.

**OBJECTIF (O).**—Semánticamente es el más neutro. Es el caso de todo lo representable por una palabra cuya función es la acción o el estado descritos por el verbo. A veces queda limitado a los nombres animados afectados por la acción o el estado descritos por el verbo.

En el artículo «Lexical Entries for Verbs» Fillmore dice de estos tipos de casos o argumentos que «pueden ser identificados con ciertos juicios bastante elementales acerca de las cosas que nos rodean: juicios sobre quien hace algo, quien experimenta algo, dónde sucede algo, qué es lo que cambia, qué es lo que se mueve, dónde empieza y dónde acaba, ya que juicios como éstos son las clases de cosas que los gramáticos han asociado durante siglos con el uso de los «casos» gramaticales, me refiero —dice— a esos papeles (o funciones) como relaciones de caso, o siempre como casos» (7). La relación que existe, por tanto, entre la sintaxis y la semántica, no es de estructuras profundas con superficiales. Como apunta Valerio Báez en su estudio sobre semántica generativa, «si una misma unidad léxica cambia de significado de acuerdo con el contexto oracional en que está inmersa, esto significa automáticamente que hay que diferenciar entre significado léxico y significado oracional, o significado de las funciones sintácticas, y que éstos han de ser descubiertos mediante una paradigmática de los esquemas sintácticos de cada una de las lenguas particulares» (8).

Sin duda, el paso más avanzado en este sentido corresponde al estructuralismo funcionalista de la actual Escuela de Praga, que parte del estudio de la

lengua como un *sistema de significación*. Plantea la existencia de diferentes niveles jerarquizados en relación con la dicotomía sustancia-forma, concluyendo que se dan unas relaciones semánticas entre unidades de un nivel y las del inmediatamente inferior, relaciones que forman un conjunto de funciones (o significados) y de relaciones (o formas) correspondientes. Los niveles de análisis que establecen son: fonético, fonológico, morféxico, sintáctico y semántico. El escollo que se planteaba era relacionar los niveles sintáctico y semántico de la oración. Según Daneš, en la estructura semántica de la oración no entran los significados mismos, sino unas generalizaciones semánticas que poseen marcos concretos de significado, y que se obtienen por medio de comparaciones paradigmáticas de cada lengua. Esos marcos que constituyen los esquemas oracionales son: 1) las partes de la oración, 2) las categorías gramaticales, 3) las relaciones de relación sintáctica: a) dependencia, b) conjunción. Así, la anterior consideración sobre morfología y sintaxis como paradigma-sintagma, o relativos a la lengua y al habla, desaparece en el estructuralismo funcionalista, de modo que la morfología estudia la unidad de significación mínima paradigmática y sintagmáticamente, y la sintaxis estudia la oración en las mismas dos direcciones. Admiten, según su función semántica, dos clases de morfemas (compuestos de semas): 1) léxicos, cuyos semas pertenecen sólo al conjunto de los léxicos; 2) gramaticales, que son la combinación de un conjunto de unos semas gramaticales —número, género, caso, etc.—, que varían según la lengua. Asimismo, dentro del campo que nos ocupa han distinguido también relaciones paradigmáticas en el conjunto de niveles de que consta la oración, con el fin de establecer cuál es la constante funcional de las unidades formales por una parte, y de constatar cuáles son los elementos formales que, unidos, forman unidades superiores (9).

## II. APROXIMACION AL CONCEPTO «CATEGORIA GRAMATICAL» Y A SU RELACION CON EL «SENTIDO»

Hemos visto en este esbozo de las distintas tendencias estructuralistas los intentos de llegar a la consideración de lo gramatical como forma del contenido: la investigación de la forma deberá llegar al significado. Sin embargo, hemos podido constatar también las dificultades que, hasta el momento, está presentando dar ese paso. Sabemos que en una lengua existen unas formas que han de llevarnos al conocimiento del significado de los signos que expresan, pero nos encontramos con una falta de correspondencia entre la forma y el significado; de hecho, la forma asignada al léxico o a las formas gramaticales varía de una lengua a otra: aplicando la prueba de conmutación —prueba que permite determinar el número de miembros de una categoría en un estado de lengua— puede comprobarse que el número de categorías puede ser muy diferente en las distintas lenguas. Por tanto, intentaremos elucidar la aceptación del significado en la gramática mediante algunas consideraciones. En principio, hemos de centrarnos en el aspecto de que hacemos objeto nuestro estudio: las categorías gramaticales.

La noción de categoría hemos de estudiarla dentro de los hechos de un sistema, es decir, como una de sus

## «CATEGORIA GRAMATICAL» Y A SU

partes, y en relación con otras del mismo sistema. Las categorías gramaticales son morfemas específicos que se realizan en las partes del discurso; tradicionalmente se llaman categorías gramaticales a las formas que expresan género, número, caso, persona, aspecto, voz, tiempo y modo. Las categorías así entendidas forman parte de las formas gramaticales, de la morfología —atendiendo a la concepción de la gramática tradicional— que se opone a la sintaxis, o estudio de las funciones de esas formas. Según esto, el estudio de la morfología y la sintaxis se han dado por separado, ya que se entendía ésta como propia de la significación, y la primera de la expresión, o, como dice Hjelmslev, «que en la morfología se iba de la expresión al significado y en la sintaxis del significado a la expresión» (10).

(7) Cita tomada del artículo de Lázaro Carreter «Sintaxis y Gramática», *Revista Española de Lingüística*, 4.1, 1974, pág. 74.

(8) V. Báez, *O. c.*, págs. 199-200.

(9) Para el estudio completo de la actual Escuela de Praga, ver V. Báez, *O. c.*, cap. II, págs. 213-241.

(10) Hjelmslev: *Sistema...*, pág. 50.

La lingüística, por su parte, considera que la ciencia de esas categorías es lo que constituye la gramática. Por tanto, el objeto de la gramática lo constituyen las categorías en sí mismas, no su expresión. Hjelmslev emplea un ejemplo esclarecedor que a continuación transcribimos: «Supongamos que dos lenguas poseen un genitivo que tiene una y la misma significación gramatical, por ejemplo, la posesividad, con exclusión de cualquier otra significación (partitiva, etc.). Supongamos además que ese genitivo se expresa en la lengua A por un prefijo *x*, en la lengua B por un sufijo *y*. En esas condiciones sería ilegítimo decir que sobre ese punto particular la forma es diferente en ambas lenguas. La diferencia es meramente del aspecto fónico. La forma es, por el contrario, idéntica» (11). Vemos, pues, que el aspecto fónico o conjunto de fonemas no puede confundirse con la forma, entendiendo por forma *todo lo que, en el signo, es directamente tangible, excepto cuanto de convencional hay en él* (Cf. Hjelmslev). Por tanto, los fonemas quedan excluidos del signo al ser puras convenciones, y la forma queda constituida por las categorías, en cuanto que son constitutivas de la imagen verbal y sólo tienen un valor significativo cuando comportan una forma. Vistas así las cosas, la forma pertenece al significante; de ahí que sea la lingüística la que debe abordar su estudio.

Ahora bien, el problema que se nos plantea, partiendo de la identidad de categorías y formas gramaticales, es conocer su posible contenido significativo. Tradicionalmente, muchos autores admiten las categorías como hecho formales no significativos, al menos desde un punto de vista sincrónico, pues, desde una perspectiva diacrónica el origen de las categorías se supone significativo, como en el caso del «género», por ejemplo. Sin embargo, el punto de vista que se adopte para un estudio del que deseamos sacar unas conclusiones válidas, debe ser el sincrónico.

Por el momento, vamos a partir del presupuesto inicial de que toda categoría tiene un fondo significativo. Pero, si lo que queremos es un estudio semántico denotativo, tendremos que buscar una significación derivada de la pertenencia de un signo a un sistema de relaciones, es decir, la significación adquirida por ocupar un cierto lugar dentro del sistema lingüístico. Pues bien, para situar las categorías dentro de un sistema, vamos a partir de ciertas consideraciones previas: 1) Las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas; 2) La noción de Rección; 3) Categoría y Función.

1) Una lengua constituye, como sabemos, un sistema en el que se dan unas relaciones. Esas relaciones son de dos tipos: sintagmáticas y paradigmáticas o asociativas. Los signos combinados que forman el sintagma contraen unas relaciones determinadas al ser utilizadas por el hablante; esas relaciones mantienen un orden de sucesión, así como un número determinado de elementos componentes; a su vez, en el orden paradigmático, un término se opone a los demás, «con los que tiene algo en común (Saussure, *Cours...*), ya sea por semejanza ya por diferencia, y que no aparecen en el discurso por imposibilidad, al aparecer otro en el lugar correspondiente. La relación sintagmática presupone miembros *regentes* y miembros *regidos*, o elementos *ligados* y *ligantes*. Los primeros corresponden a los lexemas o semantemas; los segundos, a los morfemas. Estamos, pues, ante la concepción de unos elementos portadores del contenido de la serie, y otros que forman dicho con-

tenido de un modo gramatical determinado. La facultad que el semantema tiene para relacionarse con determinados morfemas o con otros semantemas, lleva a la realización de combinaciones fijas (estamos de nuevo ante el sintagma). Ahora bien, las relaciones significativas entre semantema y morfema pueden ser problemáticas: En principio, tenemos presente que los semantemas son los portadores de contenido de la serie, que a su vez recibe determinaciones morfológicas para combinarse. En este sentido, tenemos casos en que la significación del núcleo lexemático varía según el morfema a que vaya unido: *tem-or*, *tem-er*, llegando incluso el morfema gramatical a cambiar el significado del lexema; *cest-o*, *cest-a*. En el caso de lexemas que no son unidades significativas desde el punto de vista semántico (aunque entrarían dentro del concepto *plerema* de la glosemática), como por ejemplo *i-remos*, el morfema (que contiene un conjunto de rasgos —número, persona, tiempo— y por ello recibe la denominación de *morfo*) posee un conjunto significativo de carácter léxico. Asimismo, ciertos semantemas necesitan de ciertos morfos determinados: en el morfo hay una sola indicación de semantema (sustantivo, verbo), y éste necesita a su vez morfo de sustantivo o verbo: *-endo* (gerundio) y *-emos* (número, persona, tiempo), que sólo pueden combinarse en unidades léxicas verbales. Hay también semantemas con doble posibilidad: *blanc-* puede tomar dos morfemas, *-o/a*, *-ear*. A partir de aquí se plantea un problema semántico, puesto que sobre una raíz léxica puede incidir un conjunto de morfos. En los casos anunciados, ¿tenemos dos morfemas distintos o dos lexemas distintos? Si la diferencia reside en los morfemas, desde el punto de vista semántico los que dominan son éstos, que indican la posibilidad de combinación de los semantemas.

Sin embargo, estos casos de significación morfológica no son generales. Contrastando con lo que acabamos de ver, Hjelmslev nos ofrece un ejemplo de una lengua tan gramaticalizada como es el latín: la palabra *domus* tiene un significado en su semantema *dom* (= hogar, casa) más un sustantivo en femenino. Si queremos analizar la significación del morfema *-us* vemos que es nominativo singular. Al añadir el morfema al lexema, éste, como unidad semántica, no cambia, sigue significando *dom*. Insiste Hjelmslev en que si en lugar de *domus* decimos *domo* únicamente cambia el sintagma gramatical (12).

2) La noción de rección está muy ligada a la relación sintagmática vista en el párrafo anterior. Entendamos por rección la relación que liga a dos palabras entre sí, haciendo depender a una de la otra: palabras *regidas* y palabras *regentes*. Importa que aclaremos este punto, ya que la palabra regente determina la palabra regida. Hjelmslev afirma que «la categoría es un paradigma provisto de una función definida, reconocida casi siempre por un hecho de reacción» (13). El es quien fija el concepto en el sentido de una de las dos funciones generales de todo sistema gramatical (la otra es la subordinación). La rección es, por tanto, una función entre signos rela-

(11) Id.: *Principios de gramática general*, Madrid, 1976, pág. 122.

(12) Id.: *Sistema...*, págs. 87-88.

(13) Id.: *Ensayos lingüísticos*, Madrid, 1977, páginas 187-188.

cionados con los conceptos de sintagma y categoría. En lenguas fuertemente gramaticales, como el latín, el verbo puede regir acusativo, dativo, genitivo; las preposiciones, igualmente, rigen casos concretos. Existe, por tanto, un carácter de dependencia y el término regido complementa la significación propia del verbo o de la preposición; y dentro de esa dependencia existe un orden. En el ejemplo utilizado por Hjelmslev, *dabō frātri librum*, existe un vínculo entre *dabō* y *frātri*, de una parte, y entre *dabō* y *librum* de otra, pero uno de ellos es objeto directo y otro indirecto. Así, la rección no expresa sólo la dependencia, indica también de qué orden es esa dependencia (14).

Existen dos tipos de rección: pura y compleja. La primera sólo indica la dependencia; la segunda también el carácter especial de esa dependencia. En el caso de *Dabō frātri librum* se trata de una rección compleja. La rección pura viene a coincidir con lo que generalmente se llama concordancia.

3) Tradicionalmente, los términos morfología y sintaxis han sido aplicados para designar los respectivos estudios de formas gramaticales o conjuntos cerrados de morfemas, por una parte, y el empleo funcional y las posibilidades combinatorias, por otra, separando el estudio de la gramática en dos campos. Sin embargo, separar las formas morfológicas y las funciones sintácticas atentaría contra las necesarias relaciones funcionales que las formas poseen. Hjelmslev explica el problema que plantea la concepción separada de los dos elementos de la forma siguiente: «Si se considera la morfología y la sintaxis como dos disciplinas distintas entre sí (y no como dos ejes que se entrecruzan y permanecen interdependientes: eje «asociativo» o paradigmático y eje sintagmático), la concepción de una sintaxis estructural se presta ya, a diferencia de la morfología, a la crítica de los espíritus escépticos. También nosotros creemos que una sintaxis estructural será concebible a condición de abandonar el cisma que la separa tradicionalmente de la morfología, romper los compartimentos estancos establecidos entre esas dos «disciplinas» y reconocer que correlaciones (morfológicas) y relaciones (o vínculos sintagmáticos) se condicionan mutuamente y que el secreto del mecanismo gramatical está en el juego combinado de categorías morfológicas que contraen relaciones «sintácticas» (por ejemplo, preposiciones y casos) y unidades sintagmáticas que contraen correlaciones y forman categorías, y que, en consecuencia, hay que concebir los morfemas como los elementos fundamentales que por su fuerza de relaciones establecen la proposición. Sólo así la necesidad de un método estructural de orden «sintáctico» salta a la vista, y la rección (comprendida en ella la concordancia), hecho eminentemente estructural, reivindica la estima que le pertenece» (15).

En el presente epígrafe tendremos que aludir frecuentemente a Ramón Trujillo y su libro *Elementos de Semántica Lingüística*. En él, con respecto a la cuestión que nos ocupa, afirma: «La categoría se define como un complejo de rasgos semánticos susceptibles de un cierto número de funciones perfectamente delimitadas y que al mismo tiempo excluye un cierto número de funciones igualmente bien delimitadas. Así puede hablarse de la categoría de sustantivo, por ejemplo, como de un conjunto indefinido de miembros que poseen ciertas propiedades semánticas en común, gracias a las cuales son susceptibles de entrar en cierto número de combinaciones generales y de desempeñar también un cierto número de funciones sintácticas igualmente generales [...]». La categoría

existe como modelo abstracto, «reconocible» en sus funciones, ya que éstas no representan más que las variedades de que es susceptible, es decir, sus límites funcionales [...]. Categoría y función tienen diferente naturaleza: la función no define a la categoría, sino que muestra sus variedades posibles, ni la categoría define a la función. La categoría se define, como los elementos concretos, por sus rasgos semánticos, mientras que la función se define en relación con las estructuras sintácticas» (16). Quedan bien claras en estas palabras la relación y distinción entre categoría y función. Más adelante, en el mismo capítulo, Trujillo caracteriza las categorías como «entidades semánticas compuestas por un número dado de rasgos». Propugna, por tanto, no confundir los elementos concretos que representan las categorías con las categorías mismas, cuyo valor semántico es el que determina las funciones, no al contrario. De esta manera la categoría adquiere tal importancia en la oración que, al hablar de las «unidades sintácticas» dice Trujillo que la función semántico-sintáctica de la palabra «niño» en los casos de «el niño llega» y «la llegada del niño» es la misma desde un punto de vista denotativo; lo que varía es la función categorial de ambos elementos.

De estas tres consideraciones iniciales podemos extraer algunas conclusiones: Al tratar la categoría relacionada con la función hemos visto que aquélla posee unos rasgos semánticos determinados que se corresponden con formas de pensamiento y que, al mismo tiempo, asumen funciones de gramaticalidad. Por tanto, categoría y función son elementos que señalan de manera objetiva tanto el valor de los signos como el de las relaciones que entre ellos se establecen.

Según lo expuesto, categoría y función son elementos objetivos que señalan el valor de las distintas relaciones semánticas y sintácticas, y el discurso se realizará en relación con las condiciones semánticas de las formas de contenido, condiciones que resultan la base de las relaciones sintagmáticas. Por ello cabe concluir de lo expuesto en los epígrafes uno y dos que, al analizar las condiciones internas de grupos sintagmáticos, con sus relaciones y funciones, se establecen paradigmas de las distintas unidades de contenido: 1) léxicas, de estructuras abiertas y marcas semánticas concretas; 2) morfemáticas o gramaticales, de estructuras cerradas, partículas, invariables, de marcas semánticas abstractas, puesto que identifican a un conjunto de elementos pertenecientes a una determinada categoría gramatical. Con estas últimas se puede llegar a formular sistemas de rasgos semánticos precisos definiéndolos por sus rasgos diferenciales frente a otras categorías, porque sus rasgos semánticos comunes a todos sus miembros la delimitan, quedando así diferenciada de otras categorías con rasgos portadores de sus propios rasgos semánticos comunes. Por tanto, vemos que la categoría no está definida por la función, sino que se define por sus rasgos propios en el plano paradigmático. Su relación con la función es que ésta muestra las variedades posibles de la categoría, puesto que la función se define en relación con las estructuras sintácticas.

(14) Id.: *Principios...*, pág. 145.

(15) Id.: *Ensayos...*, págs. 176-177.

(16) Trujillo: *Elementos de semántica lingüística*, Madrid, 1976, págs. 194-195.



### III. CATEGORIAS GRAMATICALES DE NOMBRE Y VERBO. PROBLEMAS QUE PLANTEA EL ESTUDIO DE SU SIGNIFICADO

Las categorías gramaticales han sido asociadas a las partes del discurso, ya que se realizan en él —en varias de sus partes o en una de ellas exclusivamente— como morfemas específicos. Las categorías en que nos centraremos serán las categorías flexivas de lenguas indoeuropeas reconocidas tradicionalmente, como son: *número*, *género*, *caso* y *deixis* para el nombre, y *tiempo*, *modo* y *diátesis* para el verbo. De entre ellas, *caso* y *tiempo* son las categorías que siempre se han considerado específicas de la flexión de nombre y verbo respectivamente. La gramática moderna, aunque toma como punto de partida estas categorías, hace de ellas una formulación más amplia, considerando por una parte su función y valor, y, por otra, atendiendo a un mayor número de referencias, pues serán muchas más las lenguas que se consideren objeto de estudio, al partir de la premisa de que todos los sistemas de signos tienen características estructurales en común, y el lenguaje hablado es solamente un ejemplo de ellos. Llegar, por tanto, a unas conclusiones válidas en cuanto al significado de las categorías requiere partir de la idea de categorías conceptuales que, según Otto Jespersen, son «categorías extralingüísticas independientes de los hechos más o menos accidentales de las lenguas existentes» y «son universales en la medida en que son aplicables a todas las lenguas, aunque raras veces aparezcan expresadas en ellas de forma clara y unívoca» (17). El mismo autor nos ofrece el ejemplo del género que a continuación transcribimos: «El género —dice— es una categoría [...]; la correspondencia natural o categoría conceptual es la del sexo: el sexo existe en el mundo de la realidad, pero no siempre

se expresa en las lenguas, ni siquiera en aquellas que, como el latín, el francés y el alemán, tienen un sistema de géneros gramaticales que coincide en muchos puntos con la distinción natural de los sexos. Por tanto, distinguiremos:

GRAMATICA	NATURALEZA
Género (sintáctico)	Sexo (conceptual)
1. Masculino 2. Femenino 3. Neutro	1. Macho 2. Hembra 3. Cosas asexuadas
Palabras } Seres vivos	

[...] Las categorías gramaticales son síntomas, prefiguraciones de las categorías conceptuales y a veces el concepto que subyace al fenómeno gramatical es tan imprescindible como *la cosa en sí* de Kant» (18).

La aportación de Jespersen es fundamental para comprender el significado de las categorías que, generalmente han sido tratadas únicamente como formales, como susceptibles sólo de una definición formal.

Hjalmslev, sin embargo, supone un gran avance sobre Jespersen, siguiendo los estudios por él realizados sobre categorías gramaticales. Exponemos el siguiente cuadro sinóptico, en que quedan comprendidas las categorías de nombre y de verbo en dos series diferenciadas en ciertos aspectos y relacionadas entre sí en otros:

1.ª serie: Morfemas nominales: Categorías objetivas, intensas	→ CASO	GENERO-NUMERO	PERSONA	COMPARACION
Significaciones fundamentales (Se describe una sustancia para caracterizarla por medio de estos cuatro aspectos)	RELACION (causalidad-dependencia) (inherencia-subsistencia) (subjektividad-objetividad)	CONSISTENCIA (limitado-no limitado) (expansión-concentración) (compacto-discreto) (masivo-puntual)	REALIDAD (realización deseada) (realización figurada o real)	INTENSIDAD (fuerte-débil)
2.ª serie: Morfemas verbales: Categorías subjetivas, extensas	→ DIATESIS	ASPECTO-TIEMPO	MODO	ENFASIS

Respecto a las categorías de morfemas nominales, el CASO se presenta como uno de los más difíciles de estudiar por varias razones: 1) El distinto número de casos que en las diferentes lenguas se dan (recordemos que varían desde los seis casos como número más frecuente hasta los cuarenta y ocho del laconio); 2) La diferencia formal de unas lenguas a otras: en lenguas de flexión existen distinciones formales que son sustituidas por preposiciones como elementos de rección; 3) La interdependencia del caso con otras categorías: a) la categoría deíctica de la definición (es en español el caso de los llamados artículos de-

terminados), b) con las categorías de género y número en las lenguas indoeuropeas.

Sin embargo, la descripción gramatical es menos significativa para el propósito de nuestro trabajo que la relación de las categorías con las funciones gramaticales y las funciones locales, puesto que esa relación ofrece a la categoría su significación concreta,

(17) Otto Jespersen: *La filosofía de la gramática*, Barcelona, 1975, pág. 51.

(18) Id., págs. 51, 52, 54.



interpretaciones sociológica y animista, llega a decidir que, puesto que los indicios algonquinos son animistas, deben en igual grado percibirlo todo como animado, de manera que la distinción no debe ser entre «animado» e «inanimado», sino entre una clase más elevada y una clase más baja. La clase elevada o superior tiene fuerza mágica o potencia: los hombres, los animales, los árboles, las plantas (pero no los frutos), el pecho de la mujer y otras partes del cuerpo con poderes mágicos (los órganos sexuales), el sol, la luna, las estrellas, la nieve. Esto corresponde bien con una interpretación en indoeuropeo esto es, que el masculino y femenino distinguen nominativo y acusativo, mientras que el nuestro no hace esto: la clase superior (con poderes mágicos, con potencia mágica) actúa como activo-transitivo, la clase baja (sin potencia mágica) como pasivo-intransitivo.

«La clase más alta es, entre otras cosas, la que puede generar algo, la clase inferior es, entre otras cosas, lo creado: el niño, el fruto. Activo y pasivo, transitivo e intransitivo son nombres un poco desafortunados, porque están tomados de un sintoma gramatical, la relación casual de los genera en cuestión, y esto hace pensar en algo que no constituye la significación de *genus*, pero que es una consecuencia de ella. En este sentido es mejor quedarse en la expresión «potencia mágica»: pero esto tiene demasiado de sociología y de historia de la religión y presupone en realidad que los europeos de hoy son animistas. Un nombre que sería neutral en este aspecto es *expansión*. La clase más alta (la llamada animada) designa pues objetos que se consideran poseedores de la facultad de expansión, para la manifestación de toda clase, para la actividad, para la acción, para el desarrollo, para la propagación, para actuar en el mundo que nos rodea. Lo opuesto será *concentración*. Tal como Josselin de Jong ha formulado esta teoría de la expansión, no parece aclarar la oposición masculino-femenino. En todo caso, no se ha querido admitir. Y, sin embargo, no se tiene otra explicación que la mala e incompleta de que se trata del *sexus*» (23). Hjelmslev estima, dentro de esta línea, que «el masculino y el femenino serían formas a las que a priori pueden adaptarse todas las nociones sustantivas que son consideradas como seres predominantemente expansivos o como seres predominantemente concentrados. Pero hay la diferencia entre masculino y femenino de que en el femenino hay un cierto peso en la expansión, en el masculino en la concentración un cierto peso, no muy pronunciado, pero que según la teoría debe tener lugar, de forma vaga. Y esto se deja verificar. Desde este punto podrán aclararse una serie de empleos típicos.

Muchos de los llamados abstractos son desde los viejos tiempos femeninos, así muchos de radical *a* (primera declinación lat.), radical *i* y radical constante (tercera declinación), radical *e* (quinta declinación), palabras que significan un estado de acción, una cualidad. [...] Lo abstracto es aquí lo expansivo, algo parecido a lo que he llamado antes lo ilimitado, sólo que en configuración dinámica: estas palabras designan nociones que contienen en sí una potencia, una posibilidad para desarrollarse, una facultad para la expansión» (23).

En esta teoría están presentes las condiciones sociológicas y la mentalidad de quienes emplean una lengua determinada en que estos fenómenos, las valoraciones particulares; como ejemplo pone Hjelmslev el caso del Noma en que los valores sobre lo

masculino y femenino se invierten, pasando a ser aquél el expansivo y éste el concentrado. La expansión, naturalmente, no sólo se encuentra en masculino-femenino, sino en otros niveles de oposición: animado-inanimado, hombre-animal, razón-no razón, etcétera.

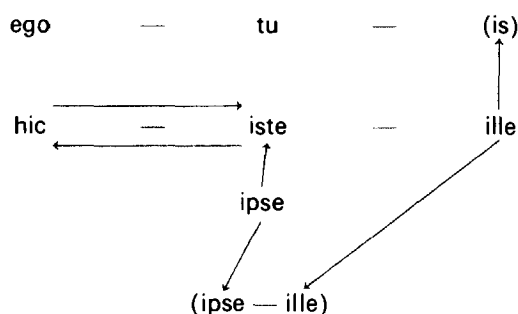
Hay pues una significación en la categoría género que es la *coherencia*, el «estado de coherencia, grado de cohesión», según Hjelmslev.

La dimensión de género es muy similar a la de número, con la diferencia de que la una (género) es estática, y la otra (número) dinámica. Así pues, género y número, concluye Hjelmslev, «son una categoría con tres dimensiones cuya jerarquía es la siguiente:

- 1) Discreto-compacto.
- 2) Expansión-concentración.
- 3) Maviso-puntual» (23).

La categoría de PERSONA hemos de situarla dentro de las categorías deictica, que desempeñan la función de señalar algo presente, objetivable en un tiempo y en un espacio determinados. Por tanto, vamos a partir de la premisa inicial de su situación espacio-temporal. En ella están presentes emisor y receptor que se encuentran en un lugar y un tiempo determinados. Requiere además la categoría de persona una participación de las calidades de los participantes: la primera y la segunda son utilizadas por el hablante para referirse a sí mismo y al oyente respectivamente; la tercera, para referentes distintos a los interlocutores. Por tanto existe la oposición presente-ausente que lleva a una identidad frente a una posible (no necesaria) falta de identificación, y, desde el punto de vista gramatical, elementos «definidos» frente a «definidos» o «no definidos». Por tanto, las primeras consideraciones hay que plantearlas en relación con la tercera persona: 1) puede combinarse con otras categorías deicticas (pronombres y adverbios demostrativos); 2) mientras los pronombres de primera y segunda persona se refieren a seres humanos necesariamente, la tercera puede hacerlo a personas, animales o cosas; 3) puede quedar fuera de la situación de expresión.

La imprecisión de la tercera persona dará lugar al planteamiento de problemas relativos a la transposición de significados de unas personas a otras. Así, se plantea la cuestión de la «persona genérica» (por ejemplo, cuando en francés se utiliza *on* en el sentido de *nous*). Diacrónicamente esto explica también los movimientos significativos de los pronombres personales que, por ejemplo, se dan en español, y que se resume en el siguiente esquema:



(23) Id.: *Sistema...*, págs. 154-155 y 157-158.

Un segundo tipo de consideraciones han de hacerse respecto a la relación de las categorías persona y número. En primer lugar, hay que aclarar que el pronombre de primera persona plural, «nosotros», no se encuentra en igual relación con «yo» como un sustantivo singular lo está con su plural correspondiente. En realidad, «nosotros» no es el plural de «yo», sino que incluye una referencia a «yo» lo mismo que incluye a las otras dos personas (2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>) en singular y plural. En muchas lenguas, la expresión de la llamada primera persona plural especifica el número de personas mediante una «atracción»; los conocidos ejemplos de francés y ruso que ofrecen Jespersen y Lyons lo demuestran claramente: «My s Ivanon priieli» («nosotros con Juan llegamos») y «Nous sommes arrivés avec Jean» («nosotros hemos llegado con Juan»); hay en ellos una especificación de la otra persona que, en principio quedaba incluida en el pronombre «nosotros». Por ello parece viable admitir que la primera persona y la segunda tienen distinta situación en la categoría de persona (+ yo) y la segunda (— yo). Esta oposición forma la distinción primaria, quedando la distinción entre segunda y tercera como secundaria.

Por otra parte, tenemos que, en relación con el plural, el masculino es término dominante, ya que, mientras que «ellas» significa plural femenino exclusivamente, «ellos» se refiere a un conjunto en que no necesariamente tiene que haber sólo masculino.

Motivos de tipo psicológico y social producen ciertas desviaciones expresivas con especiales matices semánticos; por ejemplo, los casos en que el hablante evita la mención del pronombre en primera persona y para referirse a sí mismo sustituye «yo» por «un servidor»; el empleo de la tercera persona para referirse a la segunda, con matiz de afectividad; los sustitutos formados por un pronombre posesivo y un nombre de cualidad: su alteza, su señoría, etc.; los empleos de tratamiento como distinciones honoríficas, caso del pronombre alemán «Sie», o, simplemente, los cambios que el español ha ido experimentando en los tratamientos, etc.

La significación de realidad es, por tanto, la que domina.

Se entiende por DIATESIS la categoría gramatical realizada en el verbo, que indica si el sujeto es interior o exterior al proceso. Según esa situación del sujeto habrá, pues, dos clases fundamentales de diátesis: *activa* (cuando expresa que el sujeto es exterior al proceso: «yo canto») y *media* (cuando el proceso se verifica en el sujeto: «me divierto»).

Sin embargo, conocemos la existencia de tres voces en una lengua indoeuropea como es el griego; es decir, las dos apuntadas más la *pasiva*, cuyo significado es el estado de «ser hecho por» o de «sufrir los efectos de la acción».

Aunque la *media* se concibió como intermedia entre la oposición primaria entre activa y pasiva, es decir, que su significado quedaba entre la «acción» (propia de la activa) y el «estado» (característico de la pasiva), dependiendo del significado del verbo, la oposición de categoría de diátesis en griego se basa en *activa* frente a *media*. La pasiva es posterior cronológicamente, y no muy frecuente en principio. La voz media, en oposición a la activa, mantiene la «acción» o el «estado» que afecta al sujeto del verbo, quedando así las oraciones reflexivas dentro de esta noción, como, por ejemplo, en «yo me lavo» (griego λούομαι + λούω, activo). También puede la media utilizarse en oraciones transitivas con complemento directo distinto del sujeto: «yo me lavo la cabeza».

Lyons señala que «le sujeto de media puede interpretarse como «no agentivo» o «agentivo» según el contexto o el significado del verbo, de modo que si el sujeto se toma como «no agentivo», puede también identificarse en determinados casos con el objeto de una oración transitiva correspondiente en la voz activa. En estas condiciones la distinción entre media y pasiva se neutraliza» (24). Esta posibilidad de fundirse la voz media con la pasiva cuando el sujeto es «no agentivo» va a dar lugar a que en gramáticas posteriores sólo se reconozcan activa y pasiva, aunque hay que insistir que muchas de las funciones de la pasiva latina se encuentran más próximas a la media que a la pasiva. Veamos el ejemplo que ofrece Lyons: «Particularmente interesante es la oposición entre activa y pasiva con verbos como «mover» y «volver». Hemos visto ya que el verbo inglés *move* es ergativo: *A moves* frente a *A moves B*. En las correspondientes oraciones latinas encontramos *B movetur* frente a *A movet B*. Pero *B movetur* puede traducirse de dos maneras: 1) como «B se mueve» (con B como «agentivo» y «no agentivo»), o bien 2) como «B es movido» (con un agentivo, distinto de B, implicado). Sólo la segunda de estas interpretaciones es pasiva y no media. La primera admite una glosa algo así como «hay un movimiento y B se ve afectado por él (tanto si B es causa o agente del movimiento como si no)» (25). La característica, como vemos, que distingue a la pasiva es la de ser posible la construcción de oraciones sin agente.

A este respecto, Hjelmslev estima que la diferencia entre activa y pasiva se basa en «la diferencia subjetivo y transitivo o entre nominativo y acusativo y dativo» (26), puesto que relaciona el aspecto de diátesis con el de caso. Por consiguiente, el significado fundamental que en esta categoría encontraremos será el de causalidad-dependencia y el de inherencia-subsistencia. En un sistema de diátesis que conste de activa y pasiva, una y otra, cuando son intensivas designarán subsistencia e inherencia respectivamente: las nociones nominales presentes en un sistema cuyo verbo está en voz activa tienen independencia respecto del verbo; sin embargo, en la voz media las nociones nominales van unidas al concepto de verbo. Por tanto, «la construcción pasiva es conceptualmente más compleja, más sintética, menos analítica. Es lo que se quiere dar a entender cuando se dice que la pasiva no puede llevar objeto, puede solamente llevar sujeto en la acepción aristotélica, *subjectum*, griego τό ὑποκείμενον («lo que esté sometido»)). Los conceptos nominales que se ligan con el verbo están todos sujetos de un modo distinto que el activo, lo cual se ve más claramente en las lenguas en que se pueden construir sintagmas de tipo *jeg blev givet pengene*, «yo fui dado el dinero», en el sentido de «me han dado el dinero»: tanto «yo» como «dinero» son sujetos en el sentido aristotélico» (27).

En muchas lenguas existen indicaciones de TIEMPO respondiendo a las relaciones temporales que toman su base en las oposiciones «pasado», «presente», «futuro».

El que esta relación y esta expresión existan no puede hacernos pensar que estamos ante un universal del lenguaje: existen muchas lenguas cuyos ver-

(24) Lyons: *Introducción en la lingüística teórica*, Barcelona, 1973, pág. 387.

(25) Id., pág. 388.

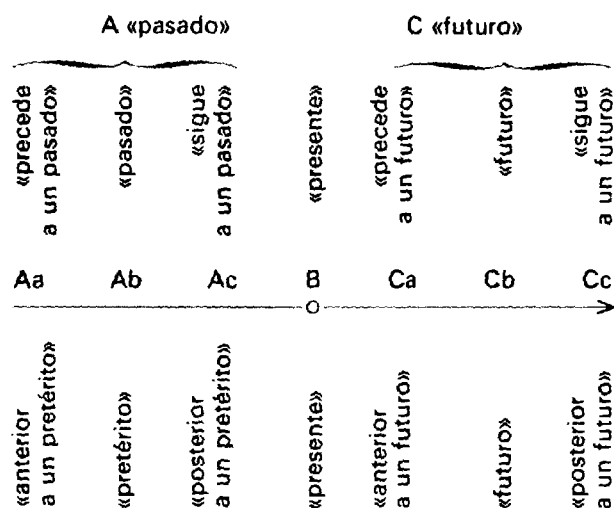
(26) Hjelmslev: *Sistema...*, pág. 167.

(27) Id., págs. 167-168.



bos no distinguen tiempos, además de que en muchos casos el tiempo se indica mediante otras categorías, como puede ser el adverbio. Lyons dice que «la característica esencial del tiempo consiste en que relaciona el momento de la acción, ocurrencia o situación de los acontecimientos o asuntos referidos en la oración al momento de la expresión (siendo este «ahora») (28).

Jespersen, partiendo de la triple división de pasado, presente y futuro, hace una inserción de tiempos intermedios mediante la aplicación secundaria de las nociones «antes» y «después» al tiempo, y los acompaña de los tiempos conceptuales. El esquema lo presenta de esta manera:



Presenta, pues, un sistema nocional de tiempo que es realizado en algunas lenguas parcial o totalmente.

Ahora bien, a la hora de una categorización del tiempo, habría que recurrir a ciertas fórmulas; veamos la que Lyons propone: «Cabría admitir (como a menudo se ha propuesto) que la direccionalidad del tiempo viene dada por «naturaleza», esto puede ser o no pertinente al análisis del tiempo en determinadas lenguas. Hay posibilidad de varias categorizaciones. El «teórico punto cero» (el «ahora» de la expresión) puede incluirse con el pasado o con el futuro para dar lugar, por una parte, a una dicotomía entre «futuro» y «no futuro», o, por otra, a una dicotomía entre «pasado» y «no pasado». Una dicotomía diferente (basada en la distinción entre «ahora» y «no ahora» sin referencia a la direccionalidad del tiempo) podría consistir en «presente» frente a «no presente». Otras posibilidades categoriales podrían depender de la noción de «proximidad» (con o sin referencia a la direccionalidad): por ejemplo, una dicotomía entre «próximo» y «no próximo» (en cuanto al tiempo de la expresión), una tricotomía entre «ahora», «próximo» y «remoto». De modo que estas distinciones podrían combinarse entre sí de diversos modos, y no tan sólo como se sugiere en el esquema de Jespersen» (30).

Es patente, de cualquier forma, que la categoría del tiempo no puede ser efectuada sin estudiar la inclusión en ella de las categorías de aspecto y modo.

La categoría de ASPECTO contiene determinados matices no temporales del desarrollo de la acción verbal. Hasta ahora ha sido una de las nociones más complejas atendidas por la lingüística actual. Los primeros estudios parten de las lenguas eslavas, en cuyos verbos se da la distinción aspectual entre «perfectivo»-«no perfectivo», en el sentido de «acción

acabada, acción vista en su totalidad (canté)» y «acción inacabada, acción en curso de realización (cantaba)». En la categoría de aspecto no existe ningún matiz deictico como en la categoría tiempo, puesto que no se relaciona con el tiempo de la expresión.

El estudio del aspecto no puede llevarse a cabo sin atender a dos conceptos que le son afines: 1) *Aktionsart* o modo de acción, de naturaleza semántica y psicológica perteneciente al aspecto; es decir, el aspecto expresaría el desarrollo y fin del proceso, mientras que la *Aktionsart* expresaría «los caracteres objetivos del proceso y tendría un carácter fundamentalmente semántico; así, la oposición *canta mucho* / *canta una copla* se basaría en la existencia de dos *Aktionsarten* distintos» (31); 2) *Aspeckerscheinungen* o apariencias de aspecto, en aquellas lenguas en que no se da el aspecto propiamente dicho, pero sí aparecen «hechos léxicos impropriadamente aspectuales» (32).

El MODO es otra categoría unida en cierta manera a las anteriores, que expresa la actitud del sujeto ante la acción verbal. Con frecuencia se realiza mediante la flexión verbal, o bien con auxiliares que hacen de modificadores. Los distintos modos hay que definirlos en relación con el llamado *indicativo*, o verbo de oraciones «no marcadas», oraciones simples que, naturalmente no son modales. En oposición a las oraciones declarativas, los modos marcados pueden o bien participar en la acción verbal con matices de duda, improbabilidad, etc., con lo que estaríamos ante el modo subjuntivo; o imponiendo la acción, caso del imperativo; o haciéndola depender de una condición, como en el condicional. Lázaro Carreter dice, refiriéndose al valor expresivo del modo, que «se ha ido perdiendo paulatinamente, y en la actualidad alterna dicha función con la de servir de simple instrumento gramatical, denotando si el verbo es principal o subordinado, dando lugar a correlaciones modales obligatorias en cada lengua, etc.» (33).

Donde si adquiere valor significativo el modo es en su inserción con el tiempo; recordemos a este respecto la relación entre subjuntivo y futuro en lenguas como el inglés y el castellano, y las relaciones tiempo-modo en las lenguas amerindias (Cf. Hockett, Bloomfield).

#### IV. CONCLUSIONES

Hemos podido comprobar en este repaso somero a las categorías de morfema, cómo cada una de ellas posee su significado básico, su zona conceptual; cómo ese significado es más fuerte en las categorías nominales; y cómo, en fin, las relaciones gramaticales configuran un sistema de relaciones que determinan la sistematización absoluta de la gramática.

El camino hacia el estudio profundo de las relaciones gramática-significado está abierto. Explorarlo será tarea trascendental de la moderna lingüística.

(28) Lyons, O.c., pág. 317.

(29) Jespersen, O.c., pág. 306.

(30) Lyons, O.c., pág. 318.

(31) Lázaro Carreter: *Diccionario de Términos Filológicos*, Madrid, 1974, pág. 64.

(32) Cf. MacLennan: *El problema del aspecto verbal*, Madrid, 1962, pág. 152.

(33) Lázaro Carreter, O.c., pág. 280.

# Reforma y modernización de la lengua española



Por Francisco MARCOS MARIN (\*)

## INTRODUCCION

0.1. ¿Hasta qué punto puede hablarse de la existencia de una lengua, especialmente como resultado de una deliberada serie de reformas y modernizaciones? Desde el punto de vista del sociólogo del lenguaje no hay más que idiolectos, agrupados por abstracción en diasistemas; desde el del gramático, la lengua está formada por sistemas varios que se interconectan, se sustituyen o se desplazan unos sobre otros. Al mismo tiempo, la pregunta por el papel de la reforma en la construcción de una lengua moderna afecta de modo diferente a cada una de ellas. No puede compararse la modernización y fijación culta del suaheli con la del árabe, ni la de éste con la del castellano: además de las circunstancias de la lingüística externa, ciencia felizmente rescatada, hay factores internos que condicionan la evolución de una lengua: la coherencia de su propia estructura, la simplicidad de las reglas básicas de su gramática, la disponibilidad de recursos léxicos suficientes, tanto en el plano del inventario como de las reglas de ampliación y creación, y la disposición e interrelación de sus campos semánticos.

0.2. Pese a ello, por encima de la dispersión y las diferencias, o las afirmaciones extremas que quieren ver la lengua como cambio, podemos buscar una definición aplicable a una lengua dada, que nos permite adjetivarla como portuguesa, española, catalana, árabe o guaraní. Hay, en suma, una serie de rasgos constitutivos y diferenciales en las distintas partes de la gramática de una lengua, que nos permiten darle una unidad por encima de la movilidad de la lucha de sus sistemas, de su actividad constituyente e incesante. Artificialmente, a continuación, podemos realizar cortes en lo que se nos presenta como una lengua histórica, sin solución de continuidad, y señalar momentos cruciales en su evolución, instantes en los cuales ha habido una intención de reforma, o una preocupación por la puesta al día; a ello dedicaremos el presente trabajo.

0.3. En el desarrollo de estas páginas, sin embargo, tendremos siempre presente una concepción preliminar: el español actual no es el resultado de una reforma, sino de varias, y ello entendiendo sólo las actuaciones sobre la lengua con el deliberado propósito de reforma y modernización, dentro, claro está, de la Weltanschauung de cada reformador y tiempo. Conviene insistir en ello si queremos comparar la reforma de nuestra lengua con la de otras, fijadas en el siglo XX y desarrolladas para satisfacer

urgentes necesidades de comunicación en nuestro tiempo. Por no poner sino un ejemplo, el castellano «fija» en la segunda mitad del siglo XIII su sistema ortográfico (en realidad no hace sino plasmar algo que ya se venía realizando desde antes), sistema que se va corrigiendo con los siglos, mientras que otra lengua del mundo hispánico, el guaraní, carece en este punto y hora en que escribimos de un único sistema ortográfico universalmente aceptado (*Nemity*: 1977). Quiere esto decir que es punto de partida teórico, que debe quedar explícito, que entendemos el estudio de la reforma y modernización de una lengua culta, tradicional y literaria de modo muy diverso del de una lengua cuya fijación escrita sea reciente, y que creemos válida una justificación del primer estudio en la línea de aviso y modelo para llevar a cabo la segunda, y ello no tanto por la aplicación directa y correctiva de una historia, sino por las conclusiones válidas que se puedan obtener en una teoría del cambio lingüístico y la reforma de las lenguas, tarea propia del lingüista y necesaria como preparación del trabajo, por fuerza más concreto, del sociólogo.

## LAS REFORMAS DEL ESPAÑOL: INDIVIDUOS Y COLECTIVIDAD

1.1. El español es una lengua que, a lo largo de su historia, ha sufrido varias y grandes reformas, a pesar de la aparente continuidad de sus formas y del espejismo que causa su grafía quasi-fonológica (otro resultado de esas reformas, naturalmente). Alguna de ellas coincide con una de las grandes etapas de la formación del español, lo cual no tiene nada de extraño, pues es lógico que los momentos de mayor preocupación por la lengua se manifiesten tanto teórica como prácticamente: en la voluntad del cambio y en la realización del mismo, respectivamente. Para nosotros, el español ha sido reformado, intencionalmente, en cuatro grandes momentos: el siglo XIII con el Rey Alfonso X el Sabio, el siglo XVI con el triunfo cesáreo de la idea de lengua vulgar imperial y universal, el siglo XVIII con la creación de la Real Academia Española, y el relativamente fracasado intento de enciclopedismo y racionalismo de Jovellanos o Feijóo, y el siglo XX, con la renovación de las instituciones académicas, de los modos

(\*) Catedrático de Historia del Español de la Universidad de Valladolid.

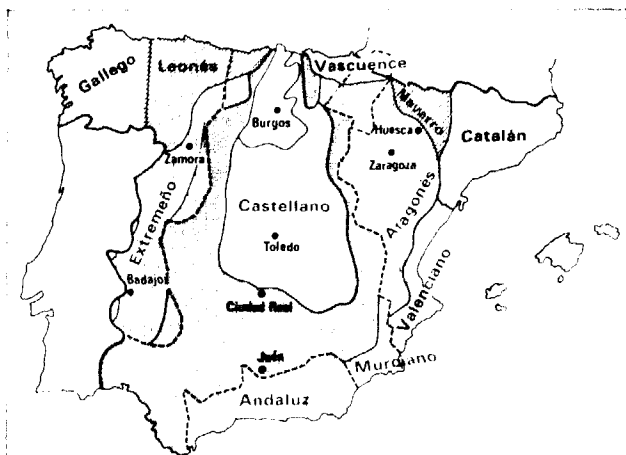
de vida de las comunidades hispánicas (campana de alfabetización cubana, p. ej.), la importante preocupación generalizada por la adaptación de tecnicismos, vital para la cohesión del mundo hispanohablante, a la que se dedican esfuerzos específicos, que podemos ver tanto en las instituciones especiales: Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española (constituida en 1965); en el sector público: Oficina de Información del Español, OFINES, en el Instituto de Cultura Hispánica, de tan importante labor y tradición, englobado ahora en el Instituto de Cooperación Iberoamericano, o en el sector privado, con los comités para la corrección de la lengua de la publicidad, o de las grandes agencias de noticias, o empresas específicas preocupadas por un léxico particular, como I.B.M. (I.B.M.: 1972).

1.2. Puede resumirse, por tanto, la consideración histórica, diciendo que en el español hay, a lo largo del tiempo, una costumbre de reforma, en cierto modo periódica: cada dos o tres siglos nuestra lengua sufre una modernización suficientemente profunda como para marcar una diferencia entre el período anterior y el siguiente, si bien, de modo en cierto sentido paradójico, la última gran reforma específica parece ser la del XVIII, mientras que la voluntad de reforma en este siglo, probablemente por las dificultades históricas internas, puede ser algo nacido a partir de 1950, y concretado, por ahora, en realizaciones esporádicas. Podríamos asistir, en este sentido, a una situación paralela (aunque muy distinta) a la del siglo XVI en relación con el XIII; en efecto, en los siglos XIII y XVIII se formula lo que podríamos llamar reglamentaciones específicas de la reforma, el propio rey, en el primer caso, interviene directamente en la misma, y señala de puño y letra (*él por sí se*) sus directrices fundamentales, mientras que Felipe V no está lejos, en el segundo, de la acción de la Real Academia Española, cuyas sanciones acepta, hasta el punto de hacer su ortografía obligatoria en la imprenta, su diccionario oficial, hasta hoy válido como referencia en los tribunales de justicia, por ejemplo, y su gramática como texto normativo y obligatorio. Así, las reformas del XIII y del XVIII son institucionales, de la escuela real, la célebre escuela de Traductores de Toledo, en el primer caso, y de la Real Academia Española, en el segundo. En cambio, las reformas del XVI y XX, en la medida en que podemos estar más seguros de esta última, son, sobre todo, preocupaciones colectivas que se plasman en obras individuales, o en intentos individuales de reforma, con diferentes resultados, aunque, en general, el individuo no triunfa; de ello son testimonio obras como la *Ortografía Castellana, nueva i perfeta* de Gonzalo Correas, Salamanca, 1630, epígono de la idea renovadora del XVI, que se prolonga en los movimientos barrocos del XVII, culterano y conceptista, fundamentales para la ampliación del léxico culto, o la reforma ortográfica, mucho más modesta, del poeta Juan Ramón Jiménez, precedida en el XIX de otras, como la de Andrés Bello, y todas fracasadas (De la Cruz: 1974). La colectividad, en cambio, sí impone sus normas, y fruto de ello es el paso del castellano medieval al clásico, o el desarrollo del español actual, con su exuberante floración literaria (Lapesa: 1968).

1.21. El carácter colectivo de la preocupación por la lengua y su reforma hace que los escritores y científicos estén en pleno centro de los movimientos señalados, a lo que, en el caso del español, cabe sumar la acción de los que podríamos llamar «po-

líticos» u «hombres de estado». En las cuatro reformas ha habido motivos por los cuales el Estado ha formado parte de las causas de la reforma: en el siglo XIII porque quien la impulsa es el propio Rey, literato y científico, centro de estas actividades, receptor, adaptador y transmisor de la vital influencia árabe en Europa; en el s. XVI porque el leit-motiv es la lengua como compañera del Imperio, vinculada a la misión trascendental de difundir el mensaje cristiano en las tierras americanas recientemente descubiertas, unido a una floración literaria y científica realmente importante, y vinculada al Emperador Carlos V y a la organización política que su hijo Felipe II perfecciona, cortada en el plano científico por las graves tensiones internas que tan excepcional desarrollo produjo, que fuera de España se suele simplificar con la Inquisición, pero que puede resultar más grave considerado a partir de la prohibición a los españoles de estudiar en universidades extranjeras; en el s. XVIII, aunque haya oposición entre las fuerzas actuantes, no cabe olvidar que es el rey el primer respaldo de la Academia, a la que pertenecen notables políticos, literatos o científicos al mismo tiempo, o que, dentro y fuera de la Academia, la influencia enciclopedista y racionalista, vinculada a los aires franceses de los Borbones, da nuevas orientaciones a la vida intelectual española; en el s. XX, por último, el desarrollo de la noción de Hispanidad, a partir de las ideas de Ramiro de Maeztu, la conciencia del peligro de fragmentación lingüística, presente en Miguel de Unamuno o Dámaso Alonso, y la coincidencia en la praxis americana del imperialismo un tanto al modo fascista, o de la unión de las democracias hispanohablantes, hacen que el problema de la lengua sea central, con la importante participación que supone la presencia de políticos, literatos y científicos vinculados al bando republicano en el exilio posterior a la guerra civil, de gran repercusión en el desarrollo de las culturas americanas, como es notorio y reconocido.

1.22. Podemos abrir un párrafo especial para hablar de la participación en el proceso de las *instituciones lingüísticas*. Un tanto *avant la lettre* podemos considerar así la Escuela de Traductores de Toledo, directamente regida por Alfonso X el Sabio. A este rey se debe la plasmación sistemática (aunque no sin las naturales excepciones) del castellano medieval, con un sorprendente criterio fonológico que hace corresponder, en general, un signo gráfico a cada fonema. Las excepciones, mínimas, como *i, j, g, e, í*, se pueden mantener casi exactamente hoy; junto a ello es importante señalar su labor fundamental de introducción del vocabulario científico, por la doble vía de los arabismos o de los latinismos (cultismos técnicos, desarrollo de sufijos, composición, recursos a la etimología aclaratoria, etc.), o su preocupación por la creación de una prosa castellana, a él debida en buena parte. Naturalmente, este tipo de figuras históricas siempre tiene rasgos de excepcionalidad, y, en la historia de las reformas del español, el Rey Sabio no podía ser menos. En el siglo XVI no cabe hablar de algo similar, dado el diferente carácter de la reforma, aunque sí del influjo de las teorías del humanismo renacentista plasmadas, hacia 1535, en el *Diálogo de la Lengua*, de Juan de Valdés, humanista español residente en el Sur de Italia, y ligado, aunque menos que su hermano Alfonso, al parecer, a movimientos cristianos de ortodoxia al menos dudosa para sus contemporáneos. Claro está que no cabe desdeñar el papel de círculos como el que se mueve en torno al poeta Herrera,



Localización de los principales dialectos hablados en la Península a finales del s. XV

en Sevilla; pero, como en el caso del Brocense, los comentarios de ambos a Garcilaso están más en la línea tradicional textual que en un intento de reforma y modernización comparable a los del XIII y XVIII (Vega: 1972). Casos peculiares son los de Luis de Góngora o Francisco de Quevedo, en la renovación de la lengua poética del XVII, que aquí nos importa menos, o, sobre todo, el del gramático Gonzalo Correas, autor de una importante gramática, inédita hasta fecha reciente, y de una revolucionaria ortografía, a la que ya hemos aludido, publicada en 1630. La reforma del siglo XVIII, que es una reforma técnica fundamental, es obra principalmente de la Real Academia Española, en la que se hizo abundante acopio de conocimientos lingüísticos (Sarmiento: 1977), aunque no haya que olvidar la postura abierta de Jovellanos, o el empeño depurador del léxico, abriendo también la puerta a las innovaciones necesarias del padre Feijóo. La Academia reforma la Ortografía en 1726, 1741, 1763 y, finalmente, 1815, que es la que, con pequeñas modificaciones, rige hoy: reforma el estudio gramatical con su Gramática, cuya cuarta edición, de 1796, se ha mantenido básicamente hasta 1918-20, y elabora el excelente *Diccionario de Autoridades* (6 vols. 1726-39) en un tiempo récord. Es una labor ciclópea que, sancionada por el apoyo real, supone el momento de más directa rección de la lengua española por un grupo de sabios. Por último, los lingüistas tampoco están ausentes de la reforma en curso: además de la Real Academia, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas inició varias obras que no continuó y que, en algún caso, como el *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica* o el *Tesoro Lexicográfico* suponen la interrupción de la labor previa del Centro de Estudios Históricos. La Oficina Internacional del Español, OFINES, con más entusiasmo que rigor, ha editado la revista *Español Actual*. Sin embargo, no cabe duda de que en el planteamiento del siglo XX priman los aspectos técnicos, de lo que son buena muestra artículos de Rafael Lapesa y otros académicos, diccionarios técnicos o específicos de préstamos lingüísticos, y otras obras que incluimos en la bibliografía. Oficialmente, es la Comisión Permanente de las Academias, desde 1965, la que va levantando acta de la evolución y reforma de la lengua, sin que haya institución encargada de la guía coercitiva del idioma, pues este concepto normativo no parece tener fuerza en nuestros días, para las grandes lenguas de cultura.

1.3. El papel de los medios de masas en esta reforma y modernización conscientes de la lengua es nulo. Es cierto que, inconscientemente, son la vía por donde han penetrado en español elementos léxicos nuevos, y se han generalizado construcciones sintácticas innovadoras; pero ese carácter inconsciente es culpable, en buena parte, de crear confusión, más que orientación. Podríamos decir, por ejemplo, en lo que concierne a la prensa, y ello tanto en España como en América (y en general), que, salvo excepciones muy concretas, ha prestado más atención a polémicas y discusiones de gramáticos que a una labor de modernización oportuna y dirigida de la lengua. Como ejemplo, y por referirnos a una ciudad, Valladolid, que presume de su castellanismo lingüístico, podemos dar el dato significativo de que en el periódico tradicional de la ciudad, a lo largo de setenta y pico de años, no hay un solo artículo de preocupación por la lengua: tuvimos que abandonar un estudio sociolingüístico de este tipo por falta absoluta de material. Lo mismo puede decirse de la radio. En cuanto a la televisión, en España al menos, salvo programas de cinco minutos, semanales, a cargo de algún académico, y los programas de mayor duración, también semanales, del doctor Criado de Val, ex-director de OFINES, todos con el rasgo común de recoger curiosidades y no de dar orientaciones, nada puede decirse en favor de la reforma y modernización de la lengua.

1.4. Esta consideración afecta también a los órganos estatales y a la legislación: puesto que la Real Academia Española es un organismo que registra y fija el lenguaje, sin orientarlo con reformas, y la Oficina Internacional del Español, en la práctica, no tiene más papel que el de mantener lazos con América para evitar la fragmentación lingüística, no puede decirse que el Estado tenga ningún aparato, ejecutivo o legislativo, ocupado de este aspecto del problema lingüístico. Por otra parte, ni la opinión pública ni los intelectuales están sensibilizados a este tema; nuestra muestra de consultas arroja una despreocupación total por la dirección de la evolución de la lengua: es un tema que no se toma como propio de una lengua culta y que se considera fijada. Hay que señalar, sin embargo, la gran actividad de la Academia Colombiana, con su Oficina de Relaciones Públicas. Colombia aprobó en 1960 una Ley de Defensa del Idioma (De la Cruz: 1974, XIII).

1.5. Esta actitud apática del momento presente contrasta, en cambio, con el pasado. Cuando, hacia 1250, Alfonso X realiza su reforma, se acompaña de una legislación efectiva, que el Padre Mariana pasa de leyenda a historia, originándose así el tópico de que el Rey ordenó que los documentos reales fueran redactados en castellano, y no en latín. Aunque no hay prueba coetánea de tal orden, eso es lo que sucedió en la práctica general, de acuerdo con la tendencia que ya se registraba. Como instrumento nacional y político la lengua se vincula al imperio (el rey Sabio pretendió, sin éxito, ser electo Emperador del Sacro Imperio), como nota que vincula el esfuerzo reformador del XIII y el del XVI, pues el Emperador Carlos V también hizo del español lengua internacional, desde la base del nacionalismo castellano de su concepción imperialista. También la reforma del XVIII se ve avalada por el favor real, que sanciona la actividad de la Real Academia, como venimos repitiendo. En este sentido queda claro que la reforma académica, entre 1726 y 1817, por marcarla con fechas de diccionarios, es la gran reforma del español. Ya hemos expresado nuestra creencia de que



en la actualidad se está llevando a cabo otra, pero no cabe duda de que nada tan preciso, determinado, legislado y apoyado por la Casa Real como la reforma académica del siglo XVIII, en la que se unen también los productos de la inquietud científica y cultural.

1.6. Por ello no es extraño que el siglo XVIII sea el productor de obras que reflejan esta preocupación reformista, cuya cabeza es la Real Academia Española, razón por la cual reseñaremos las obras fundamentales de la Academia. Esta institución entiende la reforma de la lengua por la vía de la fijación, en tres aspectos: léxico, ortografía y gramática. Si empezamos por el primero de ellos, no cabe duda de que la labor lexicográfica en España es importante, cualitativa y cuantitativamente, como hemos señalado en otro lugar (Marcos-Marín: 1975 a, 20.8), y ello favorece la labor académica. Ya hemos dicho que entre 1726 y 1739 se publica una de las grandes obras de la Lexicografía de todos los tiempos: el *Diccionario de Autoridades*; en 1770, con la supresión de las citas de autores, se configura el diccionario oficial español en la forma que sigue teniendo hoy, con las modernizaciones oportunas. La primera Ortografía forma también parte del Diccionario, como uno de sus prólogos, y en 1741 figuró como obra independiente, de la que nos ocuparemos en 3.1. La *Gramática*, que fue la obra más tardía y discutida (cuatro primeras ediciones: 1771, 1772, 1781 y 1796), como consecuencia parcial de la fuerza con que era apoyada en las disposiciones legales en materia de Instrucción Pública, fue un resultado

limitado de un trabajo mucho más valioso y profundo, que hoy empezamos a conocer (Sarmiento: 1977), y en el que lo mucho que había inicialmente de reforma tuvo que ceder al peso, más o menos muerto, de la estabilización, consolidación y tradición. Su empleo como manual, durante casi doscientos años, también con grandes modificaciones de las sucesivas ediciones, dice bien su importancia en el orden educativo: algunos de sus errores originales, como la pretendida diferencia en la lectura de *b* y *v* (a la francesa), se registran todavía en la pronunciación de predicadores, actores y locutores afectados, que ignoran que ambas grafías corresponden al mismo sonido: *B = V*. siempre bilabial.

1.7. Salvo, quizá, en el caso del XVI, donde el influjo italiano es omnipresente, no parece que las reformas españolas hayan seguido modelos extranjeros. No pueden colocarse en el mismo plano la comunidad de preocupaciones por la lengua vulgar, en Pietro Bembo o en Juan de Valdés, y la comunidad de denominación de *Academia* para las italianas, la francesa o la española. Es cierto que la inspiración oficial de la Academia Española, a partir de una tradición clasicista de academias poéticas, tiene mucho más que ver con la *Académie* que con los modelos autóctonos; pero la diferencia está en la actuación. Desde su nacimiento la española tiene un vigor y trabaja con frutos de importancia y calidad muy superiores a la francesa, a lo que se suma, en otro tipo de actuaciones, la etiqueta abierta y liberal de la Academia Española, mantenida en momentos en los que, incluso otras academias se plegaron a exigencias del poder ejecutivo. Por ello, podemos decir que, si bien es cierto que en el XVI hay analogía con el movimiento italiano, y una influencia mutua, históricamente muy explicable, a partir del XVII hay una relación con Francia que no se plasma, en el aspecto académico, en una imitación, sino que, al contrario, cada institución va desarrollando diferentes modos de actuación.

## REFORMAS Y LENGUA ESCRITA

2.1. Hasta aquí hemos considerado los aspectos históricos del proceso, muy importantes en español por las cuatro distintas vertientes que toma, relacionadas siempre con factores externos: la actitud del Rey Sabio, el movimiento renacentista-imperial-italianista, la Academia entroncada con la dinastía borbónica, abierta a todo lo francés, en un siglo, el XVIII, en el que este influjo es fundamental, y la corriente pan-hispanista actual, con importantes relaciones socioeconómicas de matiz cultural (editoriales, educación, instrucción técnica) entre España e Hispanoamérica. Como es característico en las lenguas de cultura, estas reformas no supusieron ninguna ruptura con otra lengua, puesto que la situación de diglosia o bilingüismo no se daba. Puede hablarse de relaciones adstratísticas con el árabe, para la lengua medieval, y eso afecta a los préstamos de esa época, sumamente característicos; pero, ni siquiera en el siglo XVIII (caso del francés), ninguna otra lengua ocupa en la historia del español un lugar similar al del árabe.

2.2. Por otra parte, un rasgo externo característico de las reformas españolas es su carácter socialmente abierto: en el XIII se impone la lengua hablada sobre el latín notarial, exclusivamente escrito, y limitado a ciertos textos, pues la literatura ya se escribía en lengua romance; en el XVI la reforma sancio-



Ilustración de la 18ª edición del Diccionario de la Real Academia Española

na implícitamente las alteraciones de la grafía tradicional, vinculadas a la fonología medieval, y de la morfología y sintaxis tradicionales, en las que se incluye el orden de palabras. El XVIII podría tener, de acuerdo con el talante general de la época, un aspecto más aristocrático; pero, en la práctica, se mueve guiado por el *uso*, que no se limita a las autoridades del idioma, sino que se jacta de recoger expresiones tradicionales y sabe ver en el pueblo el depositario del lenguaje, que no se confunde con el vulgarismo. (Incluso en este último sentido el XVIII está traspasado del vulgarismo, en contraste dialéctico con el academicismo, que en pintura queda bien ilustrado en un Goya, y en literatura por los Fernández de Moratín, o don Ramón de la Cruz). La época actual, desde los movimientos realistas y naturalistas del XIX, ofrece también un deseo deliberado de acercamiento al pueblo, en el que tienen papel no desdeñable, en algunos casos, los conocidos intereses políticos. Todas estas razones llevan a concluir que, en lo que concierne al español, estas grandes reformas que señalamos han tenido expansión a todas las capas de la sociedad, en esta dialéctica entre aristocracia y democracia que caracteriza el devenir de nuestra historia.

2.3. Una reforma es, naturalmente, una manifestación cultural y, por ello, a pesar de lo apuntado en el párrafo anterior, no puede afectar con la misma fuerza a todos los estratos sociales. En principio, las tres reformas primeras, las únicas que podemos considerar en su estricta perspectiva temporal, tienen una manifestación clara sobre la lengua escrita. Dentro de esa orientación, el «escribo como hablo» de Juan de Valdés, compartido por Fray Luis de León, por ejemplo, señala claramente su intencionalidad: acercar a todos los usuarios del idioma. Esto es lo que puede explicar la tendencia a la simplicidad que caracteriza la historia de nuestra lengua, en contraposición con el extremo culto del recurso a la etimología, y que aparece con claridad en los problemas que afectan al género, por ejemplo, donde la tendencia etimológica lleva a mantenerlo próximo al latino, y la popular a adecuarlo a la terminación (—o masculino, —a femenino), hasta hacer femenino formal a *evangelista*, *profeta* y similares, son referente masculino, por supuesto, en la lengua medieval. (La lengua moderna registra el triunfo de la etimología, por lo que hoy esos nombres en —a son, excepcionalmente, masculinos). Además, en último término, si nos remontamos a la reforma más antigua, su resultado no pudo ser más general e igualitario: el latín fue definitivamente sustituido por el castellano. En comparación con ella, las reformas posteriores tuvieron, necesariamente, una amplitud menor: en ningún caso podían afectar a una sustitución de lenguas, pues no se daba esta circunstancia.

## ORTOGRAFIA

3.1. Todas las reformas, en cualquier caso, han tenido evidentes manifestaciones en los aspectos internos de la lengua, desde la ortografía al léxico. En páginas anteriores nos hemos referido al primero de estos dos planos, que ahora podemos concretar. La primera grafía «oficial» del castellano, la del siglo XIII, se adecúa al sistema fonológico medieval de modo sorprendente, especialmente en lo que se refiere a los fonemas desconocidos en latín: las palatales *ch* (africada sorda), *ll* (lateral), *nn* (na-

sal, abreviada (*ñ*), *x* (fricativa sorda) *y*, *g<sup>o</sup>*, *i*, *j* (sonora, único punto en que la serie ofrece más opciones gráficas), las sibilantes *ç*, (africada sorda), *z* (africada sonora), *s—*, *—ss—* (fricativa sorda), *—s—* (fricativa sonora): las labiales, *b* (oclusiva), *u*, *v* (fricativa, generalmente bilabial, no labiodental). Quedan elementos en dobletes, por apego etimológico, como *gu*, *c<sup>o</sup>*, *o*, *u*, y el raro *k*: *ç* y *c<sup>o</sup>*, *i*: la palatal sonora señalada, donde caben otras explicaciones (Ariza: 1977): la *x*, en cultismos también como *ks* (prefijo *ex—*, por ejemplo): *u*, *v*, grafías de vocal y consonante indistintamente; en fin, el sistema no es perfecto, pero es mucho más sencillo y asequible que los de las grandes lenguas europeas contemporáneas (Marcos-Marín: 1975 b, 11.3). Como sistema fonológico está ya desaparecido a finales del XV, por lo que no cabe extrañarse de que, en ese aspecto, la reforma del XVI se caracterice por una gran anarquía gráfica, en la que autores como Santa Teresa de Jesús no mantienen, deliberadamente, las convenciones de la grafía medieval; los gramáticos, en general (excepto innovadores como Correas, de quien ya hemos hablado), son gráficamente conservadores, e incluso fonéticamente (A. Alonso: 1967-69), con la excepción del triunfo de *h—* inicial, en lugar de la *f—* latina (en las palabras que sufren la aspiración y pérdida, por supuesto).

3.1.1. La Real Academia realiza, desde 1726, una renovación de la ortografía, en la que concede su lugar a lo etimológico (mantenimiento de la *h*, muda, como rasgo más característico), pero que, en conjunto, logra un sistema más sencillo y adecuado: destierra la *ç*, especializa *v*, *j*, para grafías consonánticas, *u*, *i* para las vocales, y la grafía interdental *za*, *ce*, *cí*, *zo*, *zu*. En 1741, 1763 y 1815 completa esta ortografía con la supresión de *s—* líquida, *—ss—*, *ph*, *th*, deja *x* para *ks* (como excepción queda *México*=*Méjico*, con fricativa velar sorda) y elimina *gu* ante *a*, *o*. Las reformas posteriores son de detalle: acentos, puntuación, etc. Cabe preguntarse, por tanto, qué sentido tiene una reforma ortográfica actual, cuestión muy debatida, con gran cantidad de bibliografía (Polo: 1974), a partir del hecho indiscutible de que la ortografía aparece como necesaria en la sociedad técnica, y elitista, en sus aspectos inadecuados a la lengua actual. El problema dialectal, y las divergencias entre la norma castellana y la sevillana (Andalucía, Canarias, América) complican la solución, e impiden la existencia de propuestas concretas con un mínimo apoyo. Mientras tanto, las normas académicas, que se suceden, insisten siempre en la simplificación.

3.2. Aunque la tendencia ha sido siempre receptiva, más que impulsora, no cabe duda de que debemos registrar también el hecho de que, en algunas ocasiones, la reforma ortográfica ha actuado sobre la fonética. Esto ha podido producirse esporádicamente, como en *lujo*, con velar, por *luxo* (*x* = *ks*), a partir del XVIII; o de modo más constante, como en la pronunciación labiovelar de la *v*, sumada como concausa a factores sustratísticos o de lenguas en contacto, como en el Paraguay (donde el guaraní tiene *v* labiodental y no se encuentra en situación diglósica ni estrictamente biligüe). También, en ciertas ocasiones, las diferencias fonéticas dialectales, plasmadas en grafías diferentes, han conducido, a partir de un mismo étimo, a dos resultados léxicos; es lo que sucede con el latín *folica*, que da *huelga* «recreo», luego «huelga», cuya pronunciación andaluza occidental conduce a *juerga* «diversión», introducida con este valor semántico en la lengua ge-

neral, aprovechando la diferencia gráfica entre *h* (∅) y *j* (fricativa velar sorda), y de la distinción */r/* implosivas, en la lengua general, que el dialecto neutraliza.

## MORFOLOGIA

3.3. Desde el punto de vista del efecto de las reformas en la Morfología, tendríamos que hacer algunas distinciones. En general, insistimos en la afirmación de que las reformas del español son más cristalizaciones de corrientes de opinión que proyectos que deliberadamente traten de provocar un cambio, entendido como alteración. Así, la reforma del siglo XVI recoge efectivamente el paso de la Morfología medieval a la clásica, pero no como una causa, sino como un resultado. Si comparamos Nebrija (1492) y Juan de Valdés (1535) observamos cómo hay aspectos morfológicos diferentes en ambos: Nebrija usa *vos* como pronombre objeto: *vos digo*, mientras que Valdés prefiere *os*: *os digo*. Sin embargo, los mismos reformadores marcan a veces caminos que no triunfan: Valdés prefiere, en los futuros irregulares por sincopa de la vocal final del infinitivo, la metátesis *tenré* (tener + he) a la epéntesis *tendré*, que es la triunfante. A partir de la reforma académica del XVIII, sin embargo, se han producido intentos deliberados que afectan a la morfología, el más característico de los cuales es la campaña contra el *voseo* (uso de *vos* como sujeto y término de preposición en tratamiento familiar, para la segunda persona del singular: *te lo digo a vos*, *vos tenés*, por *te lo digo a ti*, *tú tienes*) llevada a cabo por Andrés Bello, en la segunda mitad del s. XIX, y que condujo a su supresión en los estratos de cultura media y superior de Chile, en beneficio de *tú*. Otro punto afectado es el de los pronombres *átonos* de Objeto, en el que la Real Academia ha influido de modo contradictorio, favoreciendo el *leísmo* (forma *le* para Objeto Indirecto de cualquier género y *también* para Objeto Directo masculino, restringido luego a «persona»), tolerando algunos usos *laístas* (forma *la* para Objeto Directo y Objeto Indirecto femeninos), luego rechazados, proscribiendo el *loísmo* (forma *lo* para Objeto Indirecto), y volviendo luego a la etimología (1973). Con estas puntualizaciones no se puede afirmar que la reforma haya conducido al triunfo de un sistema morfológico sobre otros, sino tan sólo a reajustes parciales que, en general, no han impedido la colisión de varios de ellos dentro de la lengua.

## SINTAXIS

3.4. Lo mismo que hemos dicho a propósito de la Morfología puede decirse de la Sintaxis. Desde un principio se puede afirmar que el español es una lengua con un orden sintáctico libre, de tipo acusativo (no ergativo), que marca el *foco* (*Focus*) por medio de la entonación, el orden de palabras (recurso a la anteposición del foco, en contraste con la construcción habitual de argumento primariamente antepuesto), y algunos morfemas específicos (*esto es lo que...*, *fue—quien...*, *en cuanto a...*), que incluyen construcciones peculiares (la redundancia pronominal, p. ej.; Marcos-Marín: 1978), y que tiene una clara tendencia a diferenciar, por medios lingüísticos, la categoría «+ persona» de la «— persona». Las reformas no han supuesto, por tanto, modificación

de la sintaxis, que, en consecuencia, se manifiesta también en los recursos sintagmáticos de formación léxica, especialmente la composición, que, como procedimiento, no ha variado sustancialmente desde los orígenes del español hasta hoy (aunque lo haya hecho accidentalmente, por ejemplo, en el cambio de la terminación a *—i* en el primer elemento de los compuestos *sustantivo de parte* + *participio* o *adjetivo* equivalente: *tocanegrada* > *toquinegrada*, *bocarrubio* > *boquirrubio*, en el paso del español medieval al clásico, ss. XV-XVI). Tal vez quepa añadir, fundamentalmente, el aumento moderno de la composición negativa, con *no* como primer elemento, general en muchas lenguas, como consecuencia del influjo coincidente del francés y del inglés: *no-alineación*, *no-intervención*, anticipándonos a 3.51.

## LEXICO

3.5. El español utiliza todos los medios conocidos de innovación del léxico, si bien, desde el punto de vista de la reforma convenga insistir en que la principal preocupación de todas ellas ha sido el control del préstamo.

3.51. Los préstamos al español, cuyo origen y características son bien conocidos (CSIC: 1967), en las épocas de las distintas reformas se estructuraron del siguiente modo: en el siglo XIII el español recibe préstamos del árabe, sobre todo, y de las lenguas galorrománicas (francés y provenzal), a veces por intermedio del catalán. En el siglo XVI son el italiano y el francés los principales proveedores, y también el francés será la fuente principal de los préstamos del XVIII (galicismos), para ir cediendo terreno al inglés, desde el XIX, sin dejar de tener nunca una gran influencia. También es importante el papel del francés como transmisor de helenismos técnicos. En cuanto a la adaptación fonética de los préstamos es fácil concluir que la importancia actual del préstamo de la lengua escrita favorece que se produzcan desajustes en la morfofonología del español. En este sentido América parece defenderse mejor que España, llevando la hispanización más allá. Mientras en el XIII y en el XVI la adaptación de préstamos a nuestra fonología era total (*bijouterie* = *bisutería*, *Tübingen* = *Tubinga*, *Gotingen* = *Gotinga*), y a partir del XVIII se originan dobles (*restaurante/restorán*) sin diferenciación léxica, en la actualidad la adaptación de los préstamos es un problema grave; por no poner sino un ejemplo: la palabra *club* tiene una consonante final inusitada en español, el plural inglés (*clubs*) con su grupo *bs*, corriente en el uso de España, va contra las reglas de formación del plural en español (que exigen una *—e* ante la *—s* plural); los hispanoamericanos, de acuerdo con la gramática, y contra la etimología, dicen y escriben *clubes*. El mismo problema se plantea en *parkings*, *souvenirs*, etc. Las alteraciones futuras de la morfología española son incalculables. Además, están las influencias sintácticas: en 3.4. veíamos el desarrollo del barbarismo *no* + *sustantivo*, que altera, ampliándolos, los esquemas de la composición en español. La influencia exterior obliga a aumentar la composición, en detrimento de otros procedimientos lexicológicos. También en esto hay importantes diferencias entre España, más inclinada a la composición, e Hispanoamérica, donde la derivación se manifiesta con más fuerza. (La diferencia es de grado, no específicamente distintiva). Puede decirse que, sin abandonar

los otros medios de ampliación del léxico, la modernización ha incidido con más fuerza en la composición, reforzando, en algunos casos (como el de *no*—), la anteposición (prefijación), tradicionalmente menos importante y flexible que la sufijación.

3.52. El paso de las formas dialectales a la lengua común, y el de formas de las lenguas más inmediatamente en contacto, permite hablar, en nuestro caso, de dos cuestiones distintas: los dialectos del castellano en sí (diferenciados de los dialectos latinos: leonés y aragonés) son, en general, de tipo arcaizante en el léxico e innovador en la fonética, por lo que sólo esporádicamente ofrecen elementos que vuelvan, como diferenciados, a la lengua común (es el caso del andaluz *juerga*, que vimos en 3.2. o el, también andaluz, *jamelgo* < *famelicu*). El léxico español, como parece quedar bastante claro tras el estudio realizado para la preparación del *Diccionario del Español de México* del Colegio de México, es bastante uniforme. Las diferencias no obedecen tanto a la generalización de dialectalismos como al segundo punto: lenguas en contacto. En este sentido, y dada la enorme extensión geográfica de nuestra lengua, y las peculiaridades de algunos objetos (animales, plantas, utensilios) hay una serie de diferencias claras (p. ej., el fruto *papaya* del Caribe es el *mamón* de la cuenca del Paraná, y otros similares), precisamente porque las lenguas que directamente influyen en el español de las distintas regiones son muy diferentes. La Real Academia Española vigila atentamente esta situación, habiéndose producido en ella un notable cambio de criterio, que ha llevado a la inclusión en el diccionario de gran número de americanismos, generalizados muchos de ellos por la influencia directa de la importante producción literaria hispanoamericana actual. No hay que olvidar una precisión: los préstamos del francés no se producen fundamentalmente por la proximidad geográfica de Francia y España, sino por el carácter peculiar de la relación cultural franco-hispánica, muy fuerte a gran distancia, como en el Río de la Plata.

3.53. La amplitud de las zonas dialectales y la tendencia al arcaísmo léxico explican fácilmente cómo el español puede recurrir a la reutilización de palabras que designan objetos desaparecidos, o que han sufrido un cambio semántico mayor o menor (Restrepo: 1958, 38 b): *coche*, aplicado al automóvil, o media (< *media calza*). La revitalización de las palabras anticuadas es, no obstante, un sistema no demasiado generalizado, aunque posible.

3.54. La derivación es uno de los procedimientos más importantes de la modernización del léxico. En relación con el escaso número de afijos que han perdido validez (el gentilicio *—i* del árabe no se suele afijar a nuevos sustantivos o adjetivos toponímicos), no cabe duda de que el procedimiento ha aumentado su importancia, hasta el punto de, dialectalmente, recuperar para las formas sintéticas algo del terreno cedido a las analíticas en el paso del latín al romance: prefijo *per*— en León para el superlativo, o sufijo *—azo*, más usado en América, no en España, para el superlativo: *percansau*, *cansadazo* «muy cansado, cansadísimo». Esta revitalización de la afijación, más extendida en América, es una posible defensa contra la invasión de léxico extranjero; el campo que cubren los afijos, bien conocido (Seco: 1972; Marcos-Marín: 1975 a) es una clara muestra del valor de esta afirmación.

3.55. Sin embargo, el auge de la composición es, incluso desde un punto de vista impresionista, una

de las características más importantes de la modernización del léxico español. Además de lo que hemos venido repitiendo (3.4., 3.51.) en cuanto a admisión fácil de procedimientos de composición foráneos, y de otros aspectos bien conocidos del proceso (Seco: 1972, Marcos-Marín: 1975 a) conviene insistir en que, dentro de lo que consideramos general en el proceso de modernización del español, se ha producido una revitalización de procedimientos de los que la lengua no había hecho demasiado uso a lo largo de su historia, aun estando presentes desde los orígenes. Es lo que sucede, como tipo más característico, con la modificación de un sustantivo por otro, como fórmula fija: *hombre-rana*, *barco-avión*, y así sucesivamente, como procedimiento abierto. No cabe duda de que esta estructura está totalmente vinculada a la gran facilidad del castellano medieval para la composición nominal, y debe relacionarse con la libertad y abundancia de usos predicativos que pueden corresponder a sintagmas nominales, solos o unidos a verbos (reflejados también en la pareja especial *ser-estar*, tan característica). El recurso sintáctico *venía cansado*, *se puso triste*, *se volvió loco*, empalma con una predicación a cargo de un sustantivo, y no de un adjetivo, hasta la admisión del grado: *ser muy hombre*, *se volvió una fiera*, y tiene su última etapa en la modificación directa de un sustantivo por otro, en dos fases: *aposición* (*señor duque*, *rey Fernando*) o  *fijación léxica* (*hombre-pájaro*, *pez-espada*). Esta gama evolutiva y la gran libertad del grupo favorecen la gran difusión del procedimiento.

3.56. Tras estos dos últimos procedimientos de formación de palabras, que son los más importantes, habremos de contentarnos con indicar brevemente que no son ajenos al español, especialmente actual, los otros procedimientos conocidos, si bien la abreviación y las siglas (Rabanales: 1963) adquieren especial importancia, incluso contra leyes fonológicas de la lengua (final *—x* en *Pelímex*; inicial *snc* en *Sniace*, *cs*— en *CSIC*; medial *—ps*— en *Cepsa*, o *—mps*— en *Camps*) y la creación individual (*gas*) es menor. Aunque no falte la abreviación de raíces en el lenguaje escolar, o como recurso humorístico desde el s. XVI, al menos, no cabe duda de que la modernización en curso aumenta este procedimiento: *bici*, *moto*, *cine*, *mili*, entre otros, son generales, y coloquiales *peli*, *profe*, *ofi*, y otros muchos.

3.57. Si hasta ahora hemos hablado de desarrollo de procedimientos propios de la lexicología de una lengua, o de préstamos directos de otra, tampoco podemos olvidar el papel fundamental que en la modernización del español han tenido las adaptaciones semánticas que llamamos *calcos*. Américo Castro (1966) señaló ya la vitalidad de este procedimiento en el castellano medieval, poniéndolo en relación con su iluminadora teoría de la interacción de cristianos, moros y judíos para la constitución de la morada vital española. En esa época son, naturalmente, los calcos semánticos del árabe, como *poridad*, *acero* y tantos otros, que recoge Rafael Lapesa (1968); pero luego estarán también los latinos, *animoso*, *avena*, *conducir*, *estudio*, *importuno*, *modo*, *piadoso*, *piedad*, *reducir*, etc. (Lapesa: 1973; Marcos-Marín: 1970), con la posibilidad de introducir dobles semánticos, en principio, o de consolidarse con el valor semántico propio de la lengua de donde se toma, o retoma, luego. El procedimiento continúa con las lenguas modernas: *cuarto de estar*, *manifestación*, *jardín de infancia* y así sucesivamente (Restrepo: 1958, V. 4).



3.58. Los procedimientos metafóricos y metonímicos están presentes en la modernización de la lengua española desde sus orígenes. Como usos populares son continuos (Restrepo: 1958, VI, VII), y mucho más fácilmente generalizados (y perdidos) que las metáforas eruditas, artificiales: la *cabeza del clavo*, el *lecho del río*, la *hoja de papel* y la *red ferroviaria* o *telefónica* tienen un uso cotidiano, junto con el de perífrasis como *dientes de león*, *boca de dragón*, *dondiego de noche*. La metáfora puede combinarse en mayor o menor grado con la *paráfrasis*, como en *exceso de papel* (= «descenso vertiginoso de la Bolsa»), *calidad inferior* (= «mala calidad»), *democracia orgánica* o, en unidades léxicas de una sola palabra: *paro* (= «huelga»), *productor* (= «obrero»), y tantos otros, especialmente desarrollados en el vocabulario político, y (por uno u otro motivo) en España y América. Los procesos de tipo metonímico son especialmente abundantes en la designación de sustantivos como producto de determinadas fábricas, y pueden sufrir nuevas alteraciones, como el acortamiento en *Coca*, la abreviación, como en *BMW* o *SEAT*, etc. Pueden incorporarse tan perfectamente al vocabulario general que se sometan a las leyes de la derivación, como el diminutivo *seilla* (de SEAT) para designar el coche utilitario de 600 cm<sup>3</sup>.

3.59. Los recursos estructurales o estéticos predominan a lo largo de la historia del español, dejando en un plano muy reducido el papel de otras posibilidades teóricas, como el fonosimbolismo o fonoestesia (Ullmann: 1965, cap. 4; García de Diego: 1960, 1968). En este sentido, aunque no falten onomatopeyas o sinestesias, como *tic-tac*, *zig-zag*, *paf*, *rin*, *zas* y similares, parece ser que éste no es un recurso muy español, y que parte de su (limitado) auge de los últimos tiempos se debe a un influjo anglicista muy directo, a través de los *comics* (Gubern: 1972). La internacionalización del procedimiento, desde la perspectiva española al menos, parece vincularse a la dominación del anglicismo.

3.6. De lo expuesto a lo largo de 3.5. cabe deducir que, salvo aumentos actuales de la abreviación (*moto*) y (relativamente) del fonosimbolismo, el español ha utilizado los mismos recursos modernizadores a lo largo de su historia, adaptando los contenidos de palabras o locuciones extranjeras por el calco, tomando préstamos (menos adaptados fonéticamente en la actualidad, según parece), o utilizando con amplitud dos procedimientos internos de formación de palabras: afijación y composición. La adaptación del préstamo puede permitarnos establecer una frontera válida en el s. XVIII: los anteriores a este siglo se adaptan a la fonología española, los posteriores, en cambio, se van incorporando progresivamente como en su lengua original, y así, en el XIX entra *vaselina* (< *vaseline*, ing., palabra de creación artificial) con adaptación de la vocal final, pero ya Corominas, a propósito de *vatio* (< *Watt*, nombre propio) nos dice: «Más usual todavía es emplear con el mismo valor la forma *watt* o *vat*», con finales no españolas. (Es cierto que aquí hay que entrecomillar el «usual» de Corominas, pues para nosotros, lo general en España es *vatio*. Quizá el uso americano varíe). Si en el XVI *Worms* se españoliza en *Vormes*, no puede pensarse que hoy hiciéramos *Nueva Yorca*, y si hemos tenido desde *Lutero* a *Descartes* (pronunciando *deskártes*), hoy no tenemos *Quenedio* (Kennedy), ni *Bresnevo*, ni *Blumfildo* (como tenemos *Crimilda* en nuestra versión del *Nibelungenlied*).

3.7. Así pues, el español ofrece una gran coherencia dominante a lo largo de su historia, con dos innovaciones fundamentales: los calcos y los préstamos. Los primeros aparecen, conscientemente, en la obra de Alfonso X, como medio de aumentar el contenido sin variar los elementos del léxico; los segundos son, por su mismo carácter, tanto de introducción consciente como inconsciente, y plantean el problema de su permanencia. Los calcos, una vez introducidos, permanecen; los préstamos, en cambio, vuelven a estar sometidos a dos tendencias: adaptación o sustitución. Nuestra impresión es que las épocas en las que la adaptación se ha realizado en mayor medida son aquellas en las que la sustitución se ha realizado menos; por esto, en la actualidad (y desde el XVIII), cuando los préstamos se dejan como en la lengua fuente y plantean problemas fonológicos, el gran deseo de todos los reformadores es su sustitución; sin embargo, la reforma actual no tiene suficiente fuerza, ni empuje unificador, como para plantear seriamente la adaptación o sustitución de los nuevos préstamos.

3.8. Tampoco cabe duda de que la capa léxica que ha sufrido mayormente la modernización, ya en el s. XIII, ha sido la correspondiente al léxico técnico y científico. En este sentido es bien sabido que la unificación del lenguaje de la tecnología contemporánea es uno de los principales problemas por resolver, a la hora de mantener la unidad del español. Incluso en los niveles gubernativos, además de la labor de la Comisión Permanente de Academias, se realizan esfuerzos como creación de comisiones, y ya hemos tenido ocasión de aludir incluso al papel que representan grandes empresas privadas, como las multinacionales, para las que la diversificación y fraccionamiento de las soluciones terminológicas puede plantear problemas delicados, incluso económicos. Es posible que en este punto pudiera confirmarse una afirmación impresionista relativa a la distribución de los nuevos préstamos, desde el XVIII: los galicismos afectan más a la vida cultural, literaria, social y cotidiana, mientras que los anglicismos dominan en la técnica, bien directamente, bien por medio de su versión francesa (y no faltan tampoco en los otros dominios).

## CUANTIFICACION PROVISIONAL DE DATOS

4.1. Desde el punto de vista estadístico, los diccionarios de frecuencia son un material de trabajo básico, si bien su redacción plantea difíciles problemas (Ezquerro: 1974). El diccionario de Juilland y Chang-Rodríguez (1966), pese a sus limitaciones, ha servido de base a un estudio que se presenta como intento de establecimiento de la estructura del léxico español (Patterson y Urrutibéheity: 1975).

Para estos dos autores, se pueden establecer las siguientes tablas:

Palabras	Porcentaje en el vocabulario básico (tipo) %	Porcentaje en un texto representativo (uso) %
Heredadas del latín	23,5	81
Préstamos	41	10
Nueva creación	35	8

El concepto de *préstamo* es muy amplio, pues incluye estos tipos:

	Tipo %	Uso %
Latinismos	33	9
De lenguas románicas	4,68	0,96
Helenismos	1,84	0,35
Arabismos	0,72	0,25

Hay también una distribución cronológica del préstamo, que ofrece las cifras más altas en el XV, con predominio de latinismos, seguido del XIII (arabismos).

D. Messner (1974, 1975) llega a resultados distintos. A partir de un *corpus* de 23.588 palabras, obtenidas de diccionarios etimológicos, 14.103 de las cuales (59 por 100) tienen una primera fecha de aparición, mientras que 9.485 no tienen, establece una serie de tablas, que nos vamos a permitir reunir parcialmente en la siguiente relación de porcentajes por siglo (antes del año 1000, de todas las palabras atestiguadas, el 74 por 100 tienen etimología latina y el 5 por 100 griega).

	Latín %	Griego %
Antes 1000	74	0,5
XI	57,3	0,9
XII	64,1	0,6
XIII	43,6	0,7
XIV	38,9	0,8
XV	37,2	1,7
XVI	33,5	3,4
XVII	32,4	3,8
XVIII	24,3	6,7
XIX	25,4	10,2
XX	11,4	5,7
Media	40,19	3,18

Para el árabe, de las 14.103 de fecha conocida, sólo se encuentra un 2,42 por 100 de origen árabe:

	%
Antes 1000	6,1
XI	4
XII	1
XIII	2,3
XIV	3,7
XV	1,5
XVI	1,9
XVII	0,7
XVIII	0,6

Estas muestras permiten afirmar, en primer lugar, la imperiosa necesidad de que los recuentos y estadísticas unifiquen criterios, o expongan criterios claros, al mismo tiempo que las dificultades de utilizar el diccionario de Juilland y Chang-Rodríguez para un

estudio pancrónico. Su validez, por supuesto, puede ser punto de partida de otras directrices (García Hoz: 1976).

Un procedimiento que puede arrojar cierta luz sobre el crecimiento del léxico es el estudio comparativo de los diccionarios. Mientras los trabajos que se llevan a cabo en la Universidad de Valladolid permiten ofrecer conclusiones más detalladas, vamos a ofrecer ahora una muestra de relativo valor. El español es lengua que dispone de una abundante producción lexicográfica, desde fines del s. XV (H. Seris: 1964), de modo que es fácil ampliar las referencias con las que ahora nos contentamos. Por nuestra parte, hemos decidido realizar un recuento, provisional, de las voces contenidas en el primero y último de los diccionarios académicos (1726-39/1970) y calcular las adiciones que la Academia incorpora cuatrimestralmente en su *Boletín*. Ciertamente, sólo podemos ver así el número de variaciones que sufre el léxico según su recopilación oficial, pero ello, al menos, es una indicación que parece oportuna, aunque sea más de crecimiento del diccionario académico que de crecimiento del léxico propiamente dicho. Con un error permitido de hasta el 10 por 100, y mínimo de un 3-4 por 100 podemos decir que el léxico académico de 1970 recoge aproximadamente un 60 por 100 más de entradas que el de 1726-39 (considerando entradas de éste sólo las *VERSALES* de mayor caja), y, tres veces al año, las adiciones suponen un incremento (sólo en entradas nuevas, enmiendas y adiciones aparte) no inferior al 0,05 por 100, que puede llegar al 0,1 por 100, lo cual, relacionado con el crecimiento experimentado entre 1726 y 1970 (244 años), indica que el diccionario académico está creciendo, desde 1970, entre un 70 y un 80 por 100 más deprisa que antes. (Este punto tendría que precisarse mucho más, puesto que los 244 años de máximo lapso temporal no muestran un crecimiento similar: habría que reducirlos al menos en cincuenta años, y luego tener en cuenta el crecimiento relativo de cada edición del diccionario, con lo cual, estimamos, el crecimiento *real* actual del Diccionario sólo sería, como máximo, un 20 por 100 superior a las ediciones más inmediatas, progresivamente; en cualquier caso, los valores absolutos, sobre un léxico mínimo estimado entre 84.000 y 92.000 entradas, son importantes). La conciencia de modernización del vocabulario es uno de los indicios de que nos encontramos en una época de reforma de la lengua española.

4.1.1. Además de este muestreo lexicográfico hemos decidido llevar a cabo un recuento en cinco textos contemporáneos, para estudiar la derivación y la composición, tanto en palabras de creación vernácula como en voces de origen extranjero, ya adaptadas, hasta el punto de ofrecer derivados: *democracia*, *democrático* y similares), y también préstamos, en su sentido más puro, como *corner*, *handicap*, etc. Los textos elegidos son:

1. Tres artículos sobre fútbol, del diario madrileño *Ya*, 26-II-78, pp. 37-38, 1667 palabras.
2. Javier Tusell: «Don Hilaridad» (sátira política), *Ya*, 19, II, 78, pp. 5-6, 928 palabras.
3. Josep Ll. Blasco: «El lenguaje ordinario en el *Tractatus*» (artículo filosófico), *Teorema*, 1972, 101-112, ap. 3.500 palabras.
4. Francisco Umbral: «El guateque» (cuento): ap. 4.800 palabras.
5. Jorge Luis Borges: «Los teólogos» (cuento), ap. 2.460 palabras.

Texto	Ejemplos léxicos	Ejemplos de acuñación vernácula					Ejemplos de origen externo					Préstamos	
		Compuestos		Derivados		Total usos	Compuestos		Derivados		Total usos	Tipo	Uso
		Tipo	Uso	Tipo	Uso		Tipo	Uso	Tipo	Uso			
1	54	9	9	35	47	56	0	0	1	1	1	7	7
2	70	6	6	60	79	85	2	2	2	2	4	0	0
3	137	22	31	101	270	301	1	1	9	12	13	4	34
4	166	39	50	113	143	193	1	1	2	3	4	11	30
5	126	17	17	81	82	99	7	9	3	3	12	18	23
TOTAL	553	93	113	390	621	734	11	13	17	21	34	40	94

## COHERENCIA DE LAS REFORMAS

4.2. Al acercarnos al final de este breve estudio podemos destacar como un rasgo característico la coherencia con que se aplican los principios de modernización de la lengua española. La receptividad en relación con las lenguas de mayor influencia (árabe, lenguas galorrománicas y, más limitadamente, el inglés) está matizada por los intentos de adaptación del préstamo (fonético-fonológico), y el calco (semántico). Al mismo tiempo, la continua validez de los procedimientos propios de la lengua (composición y derivación) permite una absorción del nuevo elemento léxico, con un amento léxico, con una inmediata productividad. En este sentido puede ser significativo el siguiente ejemplo: el sustantivo inglés *shoot* entró en el lenguaje deportivo de principios de siglo para designar el golpe de pie en el fútbol: se adaptó en las formas escritas *chute* o *chut* (pronunciado *chú*) de donde se formaron los derivados *chutar* (verbo) y *chutador* (sustantivo y adjetivo). Hoy día *chut* ha sido generalmente sustituido por *tiro*, voz autóctona (con suma probable del influjo francés); pero sus derivados tienen plena vigencia y están perfectamente adaptados a las características de la lengua. La reforma puede actuar, deliberadamente, contra esta tendencia natural, aunque con éxito relativo: en España *balonvolea* ha sido sustituido por el anglicismo *voley-ball* o *voleibol*, general en América (si se puede hacer una afirmación tan amplia); pero *baloncesto* no ha cedido su puesto a *basket*, porque el deporte estaba mucho más extendido, de una parte, y *basket*, con su *-t* final, va contra la fonología de la lengua. Un último punto que también parece bastante claro es que las sucesivas reformas han podido dar entrada a nuevos elementos léxicos, o guiar la elección de ciertos términos, así como la ortografía en general, pero todas ellas han utilizado los procedimientos lexicogenéticos de la lengua, que son básicamente los mismos desde el siglo XIII hasta hoy (y desde sus orígenes hasta hoy), si bien las distintas épocas han tenido, lógicamente, sus preferencias (diminutivos en *-illo* preferidos hasta el XVII, luego *-ito* dominante, preferencia actual por la formación de verbos en *-ear*, no exclusiva, cf. *chutar*, *supra*, etc.).

## CONTINUIDAD Y RENOVACION

4.3. Puede decirse, en sentido amplio, que la reforma y modernización del español se nos presenta como un proceso coherente y continuo, desde su primera fijación, en cuatro etapas principales. Otra característica, en lo que concierne a la consideración

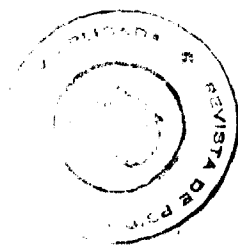
del éxito de la reforma, es que nunca ha sido absolutamente impuesta; como de costumbre, los defectos y las virtudes nacen de la misma fuente: ha sido aceptada en sus líneas maestras y ha dado coherencia a una lengua hablada desde hace un milenio, extendida por todo el mundo y manejada hoy por más de 250 millones de personas, en circunstancias muy distintas (empezando por la existencia de otras tres lenguas de cultura en la propia España). Así, como rasgo general, podemos decir que las reformas han llegado siempre a un cierto punto, pero sin redondear sus resultados: *ortografía* muy próxima a la fonológica, *pero* sin llegar a ese punto, *morfología* casi unificada, *pero* con peculiaridades en el sistema verbal (*voseo*) claramente diferenciadoras, o en el nominal (*pronombres átonos*), *léxico* con un amplio denominador común y procedimientos de ampliación, dentro de la estructura, generales y seculares, *pero* con peligro de fraccionamiento por no haber un mecanismo rígido para la admisión de palabras extranjeras, y por el problema de la introducción de la nueva tecnología. La creación de la Comisión Permanente de Academias es demasiado reciente (1965) y, aunque su trabajo es grande, parecen necesarias medidas oficiales más directas, que muy bien podrían canalizarse y unificarse por esa vía académica, dotada de los medios suficientes. El problema es, también, de tipo educativo: las sociedades hispanohablantes (y lo decimos en general) y sus gobiernos no están realmente interesados por los problemas de la lengua, ni educadas o informadas para afrontarlos. La confusión de la enseñanza de la lengua con la de la gramática puede tener buena parte de la culpa.

## HACIA EL FUTURO

4.4. Para terminar no queda sino la consideración del valor modélico que puede tener la modernización del español. Obviamente, su primera influencia está en las lenguas con las que entre en contacto: la ortografía, por ejemplo, ha servido de modelo (más o menos próximo) en el proceso de representación gráfica de esas lenguas, desde el vasco (cuyos primeros escritos conocidos, en el siglo X, coinciden con los castellanos más antiguos) hasta el guaraní, el quechua, el maya, o las lenguas de México. Dadas las diferencias de estructura lingüística entre ellas y el español, otras posibles influencias son muy relativas; no obstante, hay un detalle que puede ser importante: el reconocimiento del valor de la institución académica, imitada más o menos directa o felizmente en muchas ocasiones.

Los defectos inherentes a una modernización natural y liberal, como la del español, pueden corregirse, a la hora de reformar una lengua actual, con la creación de un organismo interdisciplinario que, a partir del conocimiento de la estructura lingüística, en cada caso, y de la elección de unas opciones válidas, reúna el suficiente apoyo como para imponer sus soluciones y reformas. La existencia de reaccio-

nes en la historia de todas las lenguas indica que la fuerza coercitiva de este instituto u organismo no debe ser desmesurada, ya que podría llevar, si tiene suficiente fuerza, a una situación práctica de diglosia, en vez de a una reforma de la lengua. En ese caso, las consecuencias posteriores escapan a toda consideración exclusivamente lingüística, que es nuestro límite premeditado.



## BIBLIOGRAFIA

- Alcina Franch, J. y Blecua, J. M. 1975: *Gramática española*. Barcelona: Ariel.
- Alfaro, Ricardo J. 1972: *Diccionario de Anglicismos*. Madrid: Gredos<sup>2</sup>.
- Alonso, Amado. 1967-69: *De la pronunciación medieval a la moderna en español*. Madrid: Gredos (2 B.).
- Ariza, Manuel. 1977: «Sobre la palatal sonora no rehilada en español antiguo», en *Hom. E. Alarcos*, II. Oviedo: Universidad.
- Beinhauer, Werner. 1958: *Spanische umgangssprache*. Bonn: Ferd. Dümmlers Vg.<sup>2</sup> (Trad. Esp. 1968<sup>2</sup>, Madrid: Gredos).
- Bustos Tovar, José Jesús de. 1974: *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*. Madrid: Real Academia Española (anexo BRAE).
- Casares, Julio. 1950: *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: CSIC.
- Castro, Américo. 1966: *La realidad histórica de España*. México: Porrúa<sup>3</sup>.
- Corominas, Joan. 1954: *Diccionario Crítico-etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos (4 B.).
- Correas, Gonzalo. 1627: *Arte de la de la lengua española castellana*. Ed. Emilio Alarcos García. Madrid: CSIC (1954).
- 1630: *Ortografía Kastellana nueva i perfeta*. Salamanca: Jacinto Tabernier. CSIC. 1967. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. *Enciclopedia Lingüística Hispánica*. Madrid, II.
- De la Cruz, Juan M. 1974: «Ortografía e historia lingüística» (Contrastes significativos entre el inglés y el español). *Fil. Mod.* 50-51, 269-348.
- Ezquerro, Raimundo. 1974: «Los diccionarios de frecuencia en español». *Bol. Asoc. Eur. Prof. Esp.*, 10. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.
- 1977: «El vocabulario General de Orientación Científica y sus estratos» *RSEL* 7/2, 178-189.
- García de Diego, Vicente. 1960: *Lecciones de lingüística española*. Madrid: Gredos<sup>2</sup>.
- 1968: *Diccionario de voces naturales*. Madrid: Aguilar.
- García Hoz, V. 1976: *El Vocabulario General de Orientación Científica y sus estratos*. Madrid, CSIC.
- Gubern, Roman. 1972: *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Península.
- I.B.M. 1972: *Diccionario/glosario de proceso de datos: inglés-español, español-inglés*. Madrid: I.B.M.
- Juilland, A. und Chang-Rodríguez, E. 1966: *Frequency dictionary of Spanish words*. La Haya: Mouton.
- Kany, Charles, E. 1951: *American-Spanish syntax*. Chicago: Univ. Press<sup>2</sup>. Trad. Esp. Ed. Gredos.
- 1960 a: *American-Spanish euphemisms*. Berkeley: Univ. California.
- 1960 b: *American-Spanish semantics*. Berkeley: Univ. California. Trad. Esp. Ed. Aguilar.
- Lapesa, Rafael. 1968: *Historia de la lengua española*. Madrid: Escelicer.
- 1973: «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso», *Rev. Est. Hisp.* Puerto Rico, 33-45.
- Lorenzo, Emilio. 1966: *El español de hoy, lengua en ebullición*. Madrid: Gredos.
- 1974: «Descripción y norma en dos lenguas supranacionales». *Fil. Mod.* 50-51, 1973-202.
- Marcos-Marín, Francisco. 1970: «Un calco semántico latino en el romance de Angélica y Medoro». *Rev. Lit.* Madrid, XXXVII, 127-129.
- 1975 a: *Aproximación a la gramática española*. Madrid: Cincel<sup>3</sup>.
- 1975 b: *Lingüística y lengua española*. Madrid: Cincel.
- 1978: *Estudios sobre el pronombre*. Madrid: Gredos.
- Messner, D. 1974: *L'évolution du lexique castillan*. *RSEL*, 4/2, 481-488.
- 1975: *Dictionnaire chronologique espagnol*. Heidelberg.
- Moliner, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Nebrija, Elio Antonio de. 1492: *Gramática castellana*. Ed. Pascual Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz. Madrid: Junta del Centenario (1946).
- ÑEMITY. 1977: *Revista Bilingüe de Cultura*. Asunción del Paraguay, 1.
- OFINES. 1964. Oficina Internacional del Español: *Presente y futuro de la lengua española*. Madrid: Cultura Hispánica (2 B.).
- Patterson, William, und Urrutibeheity, Hector. 1975: *The lexical structure of Spanish*. La Haya-París: Mouton.
- Polo, José. 1974: *Ortografía y ciencia del lenguaje*. Madrid: Paraninfo.
- Rabanales, Ambrosio. 1963: «Las siglas: un problema de fonología española», *BFUCH*. XV, 327-342.
- Real Academia Española. 1726-39: *Diccionario de Autoridades*. Facsimil, 3 B. Madrid: Gredos (1963).
- 1771-1920: *Gramática de la lengua castellana*. Madrid.
- 1931-1962: *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1973: *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Restrepo, Félix. 1958: *Diseño de semántica general: el alma de las palabras*. Bogotá: Librería Voluntad.
- Salvador, Gregorio. 1973: «Incorporaciones léxicas al español del siglo XVIII», *Cuad. Cat. Feijoo*, 24. 32 S.
- Sarmiento, Ramón. 1977: «Inventario de documentos gramaticales de los siglos XVIII y XIX». *Bol. RAE*, LVII, 129-142.
- Seco, Manuel. 1972: *Gramática esencial del español*. Madrid: Aguilar.
- Seris, Homero. 1964: *Bibliografía de la lingüística española*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ullmann, Stephen. 1965: *Semántica*. Madrid: Aguilar.
- Valdés, Juan de. 1535?: *Diálogo de la lengua*. Ed. J. F. Montesinos. Madrid: Espasa-Calpe (1964).
- Vega, Garcilaso de la. 1972: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Ed. A. Gallego Morell. Madrid: Gredos.
- Wright, Roger. 1976: «Semicultismo». *Arch. Ling.* VII, 13-28.



# Un problema ortográfico: la grafía H

Por Juana DE JOSE PRADES (\*)

La enseñanza de la ortografía en el Bachillerato es una cuestión polémica, incluso entre profesores de español. No hay unanimidad ni en los criterios didácticos, ni acerca de la importancia que debe concedérsele. Todos los educadores están de acuerdo en la trascendencia de la enseñanza del idioma; todos coinciden en la necesidad de cuidar y desarrollar la expresión oral y escrita de los alumnos; pero, cuando se habla del aspecto ortográfico de la lengua surgen las discrepancias.

Y, sin embargo, la realidad escolar de nuestros días ofrece un número abrumador de alumnos, pertenecientes a todos los cursos de Bachillerato, que arrastran graves deficiencias ortográficas. Esto es algo tan evidente que no debe ocultarse ni ignorarse; como es obvio también que el problema ha crecido desmesuradamente en poco tiempo. No disponemos de estadísticas que confirmen estos asertos, pero creemos que la mayoría de los profesores de lengua española no verán exageración alguna en los mismos.

Cuando se habla de este problema en seminarios y claustros docentes surgen las disparidades de criterio a que antes aludíamos. Una opinión, bastante generalizada, es la de quienes creen que hay tanta literatura por dar a conocer a los alumnos, tantos comentarios de textos que hacer o tanta lingüística por explicar que *apenas queda tiempo* para emprender una enseñanza ortográfica; habida cuenta de que las deficiencias ortográficas no afectan a todos los alumnos de una clase. Otros profesores suelen sustentar el criterio contrario: lo más importante es que *todos* los alumnos *sepan escribir*, y, si es necesario, debe sacrificarse parte de las enseñanzas literarias y lingüísticas en beneficio de la corrección ortográfica.

No podemos ignorar la opinión de quienes hacen notar que los alumnos acceden ahora al Bachillerato con catorce años de edad, y que si los ocho cursos de Educación General Básica no han sido tiempo suficiente para que los niños adquieran una corrección ortográfica mínima, menos oportunidad habrá de conseguirlo en un Bachillerato de tres años; máxime cuando los estudiantes de catorce a diecisiete años han adquirido unas deficiencias ortográficas, reiteradamente practicadas.

Creemos que cualquiera de las tres opiniones anteriores aduce un argumento razonable y, en cierta medida, convincente. Y pasamos por alto otros criterios, como los elitistas o de prestigio de la enseñanza impartida, o los que consideran la ortografía como una convención de importancia mínima, criterio este último sustentado, a veces, por profesores de otras disciplinas.

En el fondo de la cuestión hay también desánimo e impresión de impotencia ante la grave realidad de que aumenta rápidamente el número de estudiantes que *no saben escribir*. Y, lo que es peor, esta situación despierta recelos de eficacia entre los distintos niveles docentes: el Bachillerato respecto de la EGB, la Universidad respecto del Bachillerato, y... la sociedad respecto de los universitarios que cometen errores ortográficos. Porque hasta la sociedad actual —y aunque ello parezca exagerado— tiene una parte de responsabilidad en este problema. No vamos a entrar ahora en las causas sociales, económicas o políticas que han motivado el deterioro de la lengua, pero tampoco podemos ignorar unos hechos evidentes: se ha apartado a los jóvenes de las buenas lecturas —que tanto contribuyen a una ortografía correcta—, para ofrecerles todo género de infralite-

teratura; escasean las bibliotecas públicas, incluso en las grandes ciudades; en televisión y radio —salvada la labor de los profesionales competentes— se ha ido practicando un uso vulgar de la lengua, en el que se intercalan nuevas expresiones enfáticas, pseudo cultas, y múltiples barbarismos; en el cine se han prodigado los *doblajes* disparatados. En las propias reuniones de jóvenes y en la amplia gama de establecimientos comerciales, creados para el ocio de la juventud —«discotecas», etc.—, se practica un argot juvenil, cuyas expresiones invaden ya las galerías de colegios, institutos y universidades. Sabemos que expresiones como: «no te enrolles», «este tío me mola», «me da corte», etc., tendrán una vida efímera, pero constituyen un hábito lingüístico que dificulta el uso normal y correcto de la lengua.

La deficiencia ortográfica en el alumno suele darse vinculada a otras deficiencias en la expresión oral y escrita; en la mayoría de los casos, el estudiante que redacta mal, que escribe con frases ambiguas, incongruentes y hasta ininteligibles, es el de mayor índice de errores ortográficos. Y resulta abrumador comprobar que se ha permitido llegar a niveles elevados de estudio a alumnos cuyos ejercicios escritos son un farrago de frases mal aprendidas en los libros de texto o reproducción memorística de explicaciones del profesor; ejercicios incoherentes, que destruyen el periodo de la lengua, que desconocen la puntuación y acentuación, que hacen uso anárquico de las mayúsculas... En estos últimos años he conocido a tres estudiantes de COU que habían adquirido el hábito de escribir exclusivamen-

(\*) Catedrática de Lengua y Literatura Españolas. Es profesora agregada del I.N.B. «Beatriz Galindo» de Madrid.

te con mayúsculas, y uno de ellos me alegaba que se lo habían recomendado en un colegio para «mejorar la letra».

Es preciso reconocer que los problemas en la enseñanza de la lengua no son nuevos, hace más de medio siglo que Américo Castro presentaba el cuadro sombrío de su monografía *La enseñanza del español en España* (1). Pero sin retrotraernos a los años 20, otras voces más próximas han seguido insistiendo en el problema. El Plan de Estudios de 1953 dedicaba una atención cuidadosa a la enseñanza de la ortografía en el Bachillerato, hasta en los cursos quinto y sexto recomendaba «los ejercicios de dictado para asegurar progresivamente la corrección ortográfica» (2), e incluso el Ministerio publicó un apéndice destinado a «La ortografía en los exámenes y en las clases» (3). Al Plan de 1953 sucedió muy pronto el de 1957, que suprimía la enseñanza de lengua y literatura españolas en los cursos tercero y quinto, con los resultados de sobra conocidos. El profesor Manuel Seco publicó en 1961 una *Metodología de la lengua y literatura españolas en el Bachillerato*, en la que decía: «Sin llegar a la ridícula exageración... de pensar que la clase de lengua debe reducirse a clase de ortografía, es preciso que esta materia ocupe un lugar fijo dentro del horario de la asignatura, por lo menos durante los primeros años de la Enseñanza Media» (4). En 1955 una comisión constituida por ilustres profesores —D. Samuel Gili Gaya, Rafael Lapasa, Fernando Lázaro Carreter y José Filgueira Valverde— elaboraron una serie de ponencias sobre didáctica del idioma (*ortografía*, *vocabulario*, *sintaxis*, etc.), y una Guía Didáctica destinada a la Enseñanza Media, que el Ministerio aplicaría después a la Enseñanza Laboral (5). En 1965, el profesor Lázaro Carreter declaraba: «En el primer año de Estudios Comunes, compuesto en la Facultad de Letras salmantina por ciento ochenta alumnos, sólo tres conocían a principios de curso los pormenores de la acentuación gráfica» (6).

Y sin embarco la ortografía española no constituye en sí misma una dificultad insuperable, pocas lenguas hay con una simplicidad mayor de representación entre grafías y fonemas; pensemos, por ejemplo, en la ortografía francesa. Marie de Maistre, autora de prestigiosas monografías sobre esta materia, encabeza su último e interesante libro,

con una cita de Carlos Marx, que ella utiliza de forma simbólica para representar el peso de la tradición ortográfica: «*La tradition des générations mortes pese comme un cauchemar sur le cerveau des vivants*». Para esta investigadora la convención ortográfica francesa es un «édifice superbe et formidable» (7).

En mis clases universitarias de español para extranjeros tuve ocasión de advertir la facilidad con que alumnos de lenguas diversas —en una misma clase había estudiantes franceses, italianos y portugueses, junto a ingleses, alemanes, etc.—, adquirirían el dominio ortográfico, cuando se partía de una base fonética segura. Por ejemplo, las grafías *c, z, qu*, eran semillero de confusiones; mas en cuanto conocían la distinción entre los fonemas */l/*, */k/* y las grafías que correspondía emplear ante *e, i* y ante *a, o, u*, todos aprendían con rapidez el uso correcto. Es obvio que no siempre podemos utilizar las correspondencias fonéticas, pero cuando puede hacerse de forma tan sencilla, resulta inexplicable que los estudiantes españoles escriban '*romanze*', '*dézima*' o *Arzipreste* de Hita.

¿Por qué, entonces, nuestros alumnos cometen tantos errores ortográficos?

Creemos que pudiera deberse a varias causas y, lamentablemente, todas coincidentes: descuidos en la enseñanza; desaciertos en la enseñanza; tolerancia excesiva o permisividad del profesor ante los errores ortográficos; corrupción social de la lengua; carencia del hábito de lectura...; y no aludimos a otros factores personales como los problemas psíquicos, los usos lingüísticos familiares, etc.

Los descuidos en la enseñanza proceden de situaciones endémicas en los cuerpos docentes: exceso de alumnos por aula, exceso de horas lectivas, penuria de las retribuciones del profesorado, que originan ese característico cansancio físico y mental que produce el ejercicio de la enseñanza.

Los desaciertos en la enseñanza proceden de que no se cuida ni se estimula la transmisión de los auténticos instrumentos metodológicos didácticos; abundan en cambio las fáciles generalizaciones pedagógicas, pero escasean los adentramientos firmes que permitan a un joven profesor enfrentarse con la realidad humana de un aula para obtener resultados si no halagüeños, siquiera aceptables. Las circunstancias que rodean la labor docente obstaculizan el perfec-

cionamiento profesional y la actualización de conocimientos; solamente los profesores muy dotados de curiosidad científica y espíritu investigador mantienen una actividad regular de estudio y especialización. El intrusismo profesional ha sido también fuente de desaciertos: ¿cuántas veces no han recibido los niños enseñanza del idioma impartida por «aficionados» o incluso por profesores dudosamente capacitados? (8).

La permisividad de algunos profesores ante las deficiencias ortográficas procede del desánimo, del cansancio, y de dudas ante la eficacia del propio esfuerzo. Pero ello trae como consecuencia el afianzamiento del alumno en el error.

Hemos aludido antes a la corrupción social de la lengua y no vamos a insistir en ello. En cuanto a los hábitos de lectura de nuestros jóvenes están obstaculizados por otros estímulos de mayor atractivo para la energías físicas juveniles, por el precio de los libros y por la penuria de bibliotecas.

---

(1) A. Castro redactó este trabajo para un Congreso Nacional de Educación de 1920 —que no llegó a celebrarse—. Se imprimió en Madrid, por Victoriano Suárez, en 1922.

(2) «Orientaciones metodológicas del Plan de 1953». (En *Guía didáctica de la lengua y literatura españolas en el Bachillerato*. Madrid. Centro de Orientación Didáctica. 1957, pág. 44.)

(3) *Ibidem*, 85-87. Este «Apéndice» establece una serie de orientaciones y de criterios para la corrección de los ejercicios. En el punto 10 del mismo se dice: «El alumno debe reducir aproximadamente en un 25 por 100 el margen de faltas en cada uno de los dos primeros cursos; al final del tercero debe poseer los matices de la puntuación y el uso del acento diacrítico, y al terminar el cuarto curso se supone que domina plenamente la ortografía del propio idioma, lo cual no quiere decir que no pueda tolerarse alguna falta, debida a distracción, a dificultades nacidas de un temperamento poco retentivo para la "figura" de las palabras o a defectos fisiológicos de lenta corrección».

(4) *Op. cit.*, 80.

(5) F. Lázaro Carreter: «La enseñanza de la Gramática en el Bachillerato». (En *Didáctica de la lengua y literatura españolas*. Madrid. Centro de Orientación Didáctica. 1965, pág. 11.)

(6) *Ibidem*, 14.

(7) Marie de Maistre: *Pour ou contre l'orthographe?* París. Ed. Universitaires. 1974, pág. 11.

(8) Manuel Seco: *Metodología...*, 59-65.

## GRAFIA H

Hemos elegido para este artículo una cuestión perteneciente a la más pura tradición ortográfica: la conservación de una grafía que no representa fonema. La *h* plantea un problema ortográfico que ha suscitado, miles de veces, la eterna pregunta de los alumnos: «¿para qué escribimos una letra *muda*?»

Cuando a esta pregunta se contesta con la consabida respuesta: «escribimos *h* por razones etimológicas», no hemos resuelto nada, porque el estudiante ya sabe o intuye que existe una razón histórica, y lo que él pide es una explicación convincente.

En nuestras clases venimos observando que si facilitamos una explicación clara acerca de los distintos orígenes de *h* —a nivel de Bachillerato no tiene por qué ser exhaustiva o erudita—, inmediatamente surge interés por el tema. Y aún más, si hacemos a los alumnos partícipes de la explicación, incorporándolos al planteamiento didáctico, se consigue un perfeccionamiento ortográfico aceptable.

Antes de entrar en el método, vamos a recordar, someramente, las evoluciones históricas que determinaron la presencia de *h* en el español escrito.

### H de origen latino

La lengua latina conservaba una *h* que correspondía a un primitivo fonema velar sonoro aspirado de origen indoeuropeo. Grandgent dice que era un «sonido débil e incierto poco o nada superior en intensidad a una aspiración normal. Los gramáticos dicen que la *h* no es una letra, sino un signo de aspiración» (9). Esta aspiración se perdió pronto y la grafía quedó sin correspondencia fonética. En algunas inscripciones latinas de finales de la República y en otras de Pompeya ha desaparecido la grafía *h*.

Lo cierto es que los primitivos textos literarios castellanos ignoran la existencia de *h* y presentan las formas *omne*, *aver*, etc. El *Vocabulario de romance en latín*, de Nebrija, dice *eredad*, *eredero*, *erencia*; *ermana*, *o*; *ospederia*, *ospedable*; *ortelano*; *onrra*, *onor*; *ierva*; *ielo*; *idropesia*, etc. (10). Y si lexicólogos posteriores como Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua catellana* (Madrid, 1611), no hubieran intentado la reposición erudita de toda *h* latina etimológica,

un buen número de palabras españolas se escribirían hoy sin ella. No obstante, alguna pudo librarse de esta restitución forzada, como *invierno* (lat. vulgar: *hibernum*).

### H de origen griego

La *h* que figura en muchos helenismos de nuestra lengua corresponde al espíritu áspero del griego clásico: *historia*, *héroe*, *hecatombe*, *hagiografía*, *hermenéutico*, *heterogéneo*, *hiperbóreo*, *hipocresía*, *hipocondría*, etc. Aunque muchos helenismos llegaron al castellano a través del latín.

Las nomenclaturas científicas y técnicas se han nutrido de numerosos helenismos, y han creado voces nuevas utilizando palabras griegas. Vicente García de Diego dice: «Las ciencias que han forjado un tecnicismo tienen el clavelero del propio edificio y en cada llave tienen la llave de sus secretos. Fue feliz idea traer de Grecia voces desempolvadas de siglos, bellos estuches, que entre nuestros estropeados utensilios nos sirven como recién salidos de las manos del orfebre para encajar en ellos nuestras ideas» (11). Estos «bellos estuches» se construyen muchas veces empleando voces griegas como morfemas prefijos de palabras compuestas; así con las preposiciones *hiper* (ὑπέρ), *hipo* (ὑπό): *hipérbaton*, *hipérbolo*, *hiperclorhidria*, *hipodérmico*, *hipogástrico*, *hipogénico*, etc.

### H de origen árabe

Entre los cuatro millares largos de arabismos que la cultura árabe aportó a nuestro léxico hay bastantes palabras con *h*. Esta *h* vino a suplir a algunos —no todos— de los fonemas velares fricativos y aspirados de la lengua árabe. Por ejemplo: *halagar* (ar. *hálaq*); hasta (ar. *báttà*); *alhelí* (ar. *heirí o hiri*); *alhaja* (ar. *hâya*); *zahorí* (ar. *zuharí*); *alcohol* (ar. *kohol*), etc.

En el *Diálogo de la lengua* dice Juan de Valdés: «Sabed que casi siempre son arávigos los vocablos que enpieçan en *al*, como *almohada*, *alhombra*, *almohaça*, *alhareme*... y los que comiençan en *ha*, como *haxa*, *haragán*, *harón*... Pero advertid que, assí como en los vocablos arávigos no stá bien al castellano aquel pronunciar con la garranta que los moros hazen, assí tampoco en los vocablos latinos

no conviene pronunciar algunas cosas tan curiosamente como las pronunciáis los latinos» (12). Obsérvese en este texto la frecuente presencia de *h* en los ejemplos y la alusión a la pronunciación velar o laringea.

No siempre estos fonemas se representaron con *h* en castellano, a veces se perdieron y otras fueron sustituidos por *f*, *g* o *k*; aunque nuestro interés se centre ahora en los arabismos con *h* (13).

### H de origen castellano

Uno de los fenómenos peculiares y más interesantes del español es la supuesta conversión de *f*— inicial latina en un fonema aspirado, perdido después, y representado por *h*—. Muy conocida es la teoría de Menéndez Pidal sobre la influencia del sustrato ibérico en esta evolución: «... la sustitución de la *f*— por la *h*—, y subsiguiente pérdida, en Castilla es un fenómeno primitivo hijo de la influencia ibérica, de los dialectos indígenas vecinos al vasco» (14). La tesis de Menéndez

(9) C.H. Grandgent: *Latín vulgar*. Madrid. 1928, pág. 165.

(10) Citamos por la edición moderna de Grald J. Macdonald (Madrid. Castalia. 1973), transcripción crítica de la de Sevilla, 1516. Nebrija, en sus *Reglas de orthographia*, incluye *h* en determinadas palabras. Cfr. la ed. de Antonio Quilis. Bogotá. 1977.

(11) V. García de Diego: *Lingüística general y española*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1951.

(12) Juan de Valdés: *Diálogo de la lengua*. Madrid. Espasa-Calpe. 1944. pág. 37.

(13) «Había en árabe gran variedad de fricativas o constrictivas cuyo punto de articulación era el velo del paladar o la laringe; el romance, en cambio, no contaba entonces más que con la *h* castellana, pues la *j* fue palatal hasta el siglo XVI. En consecuencia, esas aspiradas o constrictivas árabes fueron representadas con la *h* familiar a los castellanos (*alharaca*, *alheña*); otras veces fueron sustituidas por *f* (*alhaus* > *alfoz*)... de donde las alternancias *alhollí*, *Alhambra*-*Alfambra*; en ocasiones dan *g* o *k* (*alcarabiyya* > *algarabía*, *sāḫ* > *xeque*); y no es rara la desaparición (*haloq* > *aloque*).» R. Lapesa: *Historia de la lengua española*. 7.ª edición. Madrid. Escelicer. 1962, pág. 105.)

(14) Citamos por la 12.ª edición del *Manual de Gramática Histórica*..., 122-123. Menéndez Pidal rehizo el planteamiento de *F*— en la 4.ª edición de 1925. Vid. además *Orígenes del español*, del mismo autor, Madrid. 1926, pág. 227.

dez Pidal fue aceptada por otros romanistas, Meillet, Bertoldi, etc.

Interpretación antitética fue la de John Orr y Elcok que defendían el origen latino de este fenómeno. La cuestión se convirtió en polémica y otros investigadores se ocuparon del fenómeno, así Rodríguez Castellanos, A., Galmés y D. Catalán, M. Alvar, A. Tovar, etc. En una comunicación que F. Lázaro Carreter presentó en la primera reunión de Toponimia Pirenaica (15) resumió los distintos puntos de vista y afirma la «inutilidad de explicar los pasos  $f > h$ , porque esos pasos nunca debieron darse». La Real Academia dictamina así: «Más que de transformación de  $f$  latina, la  $h$  es supervivencia de un arcaísmo autóctono en una región (antigua Cantabria, norte de Castilla la Vieja, la Rioja) que se resiste a la pronunciación de  $f$  y la suprime o la sustituye por un fonema propio, de equivalencia acústica a la  $f$ , etcétera» (16).

Para nuestro objeto basta recordar que *El libro de buen amor* empieza a mostrar ejemplos de  $h$ : *hogaça*, *harta*, junto a otros de  $f$ : *fablar*, *fasta*; que Nebrija en 1492 adopta la  $h$ , mientras que *La Celestina* conserva  $f$ — en la edición de Burgos (1499),  $f$  que desaparece en la edición de Sevilla de 1501. En el siglo XVI, Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León aspiraban la  $h$  en sus versos: «iba de hayas una gran montaña» (verso 171 de la *Egloga tercera*); «tu grey en este valle hondo, oscuro» (*En la Ascensión*, verso 2). Esta aspiración se perdió, exceptuando algunas regiones (17). También hubo palabras que conservaron la  $f$  latina por presión culta: *fama*, *familia*, *fe*, *fin*, *foro*... O por la presencia del diptongo *ue* en la sílaba inicial, tónica: *fôrtem* > fuerte; *fôntem* > fuente, etc. No obstante son muchas las palabras españolas que atestiguan la pérdida de  $f$ —, sustituida por  $h$ — (18).

## H diacrítica

Quando el étimo latino presentaba la  $\sigma$  tónica en posición inicial absoluta —*ôvum*, *ôssum*, *ôrphanum* (gr.)— la diptongación castellana producía *uevo*, *ueso*, *uêrfano*. Ahora bien, la grafía *u* tenía en la Edad Media un valor vocálico y otro consonántico. Observemos el siguiente pasaje bíblico: «E subie la llama sobre la fornaz quae-raenta e *nueue* cobdos... e fizo en

medio de la fornaz assi como *uiento* que echa *agua*... *loauan* e bendizien a Dios... mares e rios... ballenas e todas las cosas que se *mueuen* en las aguas» (19). Esta ambivalencia podía producir confusiones en la lectura y, posiblemente, se aceptase el uso de  $h$  con mero valor diacrítico para establecer el valor vocálico de *u* en *hueso*, *huevo*, etc.; aunque, tampoco podría descartarse la hipótesis de que, más o menos conscientemente, se intentase representar con  $h$  el carácter de semiconsonante — [w] + vocal— que toma el diptongo *ue* en posición inicial absoluta. A. Quilis dice: «Cuando en el diptongo [we] la semiconsonante [w] es el primer fonema prenuclear de la sílaba, aparece siempre, en el lenguaje conversacional, en posición inmediatamente anterior a él, el fonema /g/ o su alófono [j]. Ejemplos: [gwerta] *huerta*, etc. (20).

## Otros orígenes de H

En distintas épocas históricas han entrado en nuestro léxico préstamos lingüísticos de otras procedencias, en los que, a veces, aparece también  $h$ . En algunos galicismos: *halar* < *haler*; *heraldo* < *héraut*; germanismos: *hermano* < *frater germanus*; americanismos: *hamaca*, *huracán*, *cacahuete*, *bohío*, etcétera.

## ORIENTACION DIDACTICA

Es sabido que, para cada enseñanza ortográfica, conviene utilizar un determinado procedimiento didáctico, o mejor, una suma de procedimientos. Y esto porque, como muy bien dice Burney, no hay método ortográfico digno de tal nombre (21). Es decir, que si disponemos de los procedimientos visuales, de los automatismos, de los ejercicios gramaticales, de los de lectura, de los dictados, de las listas de palabras, del aprendizaje de normas, etc., lo útil es elegir el procedimiento más idóneo, o la combinación didáctica de procedimientos (22).

Lo importante en la enseñanza ortográfica es que el profesor tenga siempre presentes unos principios de carácter general: a) La prevención de errores es el mejor método ortográfico; b) la conveniencia de los procesos reflexivos; c) la eficacia de las imágenes visuales;

d) la necesidad de fomentar los automatismos; e) el poder coadyuvante de la memoria, etc.

Respecto de la grafía  $h$  y a nivel de Bachillerato es evidente que poco puede ayudarnos la enseñanza preventiva. Tendremos, pues, que suscitar un proceso reflexivo en el alumno, interés suficiente por nuestras explicaciones acerca de la  $h$  latina, griega, castellana, etc.; habremos de sustentar las explicaciones en grupos nutridos de ejemplos, escritos en la pizarra y en los cuadernos de los alumnos para grabar las imágenes visuales. Por ejemplo, al tratar de  $h$  latina podemos escribir en la pizarra una lista de étimos latinos, preferentemente

(15) F. Lázaro Carreter: *F h— ¿Fenómenos ibérico o romance?* Actas de la primera reunión de Toponimia Pirenaica. Zaragoza, 1949, págs. 165 y siguientes.

(16) *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, 1973, pág. 128, núm. 31.

(17) Santander, oriente de Asturias, Salamanca, Cáceres y Badajoz, Córdoba, Granada, etc. (Cfr. *Esbozo*, pág. 128.)

(18) Véase la posterior selección de ejemplos inserta en la «Orientación didáctica».

(19) *Versiones de la Biblia en el siglo XIII (En Crestomatía del español medieval)*, por R. Menéndez Pidal. R. Lapesa y María Soledad de Andrés. Tomo I. 2.ª edición. Madrid. Gredos. 1971, pág. 273.

(20) A. Quilis: *Fonética y Fonología españolas*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1966, pág. 58.

(21) «La complexité des faits graphiques este telle qu'il n'y a pas de méthode orthographique digne de ce nom. Il y a bien des tendances, mais pas de "lois"; il y a bien des pistes dangereuses et incertaines, interminables et ennuyeuses, pas de chemin». (P. Burney: *L'orthographe*. Paris Presses Universitaires de France. 1967, pág. 54.)

(22) Abundan los manuales y «métodos» impresos en los que se promete al ingenuo lector técnicas infalibles y resultados espectaculares. La mayor parte de estos libros son compilaciones de reglas, que basan su adoctrinamiento exclusivamente en el aprendizaje memorístico. No obstante, algunos han logrado gran popularidad y abundantes reediciones. Hace algún tiempo hojeamos la decimotercera edición (1975) de un manual en el que junto a reglas que pudiéramos llamar «afirmativas»: «Se escribe con  $H$  las palabras, etc.», incluía las correspondientes «negativas»: *reglas de palabras sin H*. Y en este epígrafe se recogían cincuenta y una normas, erizadas de innumerables excepciones. El conjunto del manual encerraba una casuística abrumadora e ineficaz.

en acusativo, para que los alumnos escriban al lado —en pizarra y cuadernos— las formas españolas; así se logra interés y participación:

habēre . . . . .	<i>haber</i>
habitare . . . . .	<i>habitar</i>
habile(m) . . . . .	<i>hábil</i>
hālitu(m) . . . . .	<i>hálito</i>
hereditate(m) . . . . .	<i>heredad</i>
homine(m) . . . . .	<i>hombre</i>
hora(m) . . . . .	<i>hora</i>
hōdĭe . . . . .	<i>hoy</i>

Para favorecer el automatismo y la reiteración de la nueva imagen que borre el recuerdo de la imagen errónea, es útil el ejercicio de formación de «familias de palabras»; así de la palabra *honor* (honos-ris):

<i>Honor</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>honorabilidad</i></li> <li><i>deshonor</i></li> <li><i>honorable</i></li> <li><i>honorario</i></li> <li><i>honorrífico</i></li> <li><i>honorablemente</i></li> </ul>
<i>Honesto</i> ( <i>Honestu(m)</i> )	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>honestidad</i></li> <li><i>deshonestidad</i></li> <li><i>deshonesto</i></li> <li><i>cohonestar</i></li> <li><i>honestamente</i></li> </ul>
<i>Deriv. honra</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>honrar</i></li> <li><i>deshonra</i></li> <li><i>deshonrar</i></li> <li><i>honradez</i></li> <li><i>honrado</i></li> <li><i>honroso</i></li> <li><i>deshonroso</i></li> <li><i>honrilla</i></li> <li><i>honradamente</i></li> </ul>

Estas prácticas dan ocasión para insistir en la aclaración de errores ortográficos endémicos, por ejemplo, y al tratar del verbo *haber*, la distinciones: *ha* — *a*; *haya* — *halla*... Precisamente la presencia de verbos entre los ejemplos facilita el recurso de las conjugaciones verbales. El tradicional ejercicio de redactar frases sobre las palabras estudiadas contribuye al automatismo.

Para la *h* de origen griego solemos aplicar el mismo procedimiento, y nos ayudamos de rápidas explicaciones acerca de los significados etimológicos que despiertan el interés de los alumnos, v. gr.: *hecatombe* < *hekatón-bus*, 'sacrificio de cien bueyes'.

Como, además, los alumnos utilizan muchos helenismos en las nomenclaturas científicas, conviene hacerles notar el procedimiento que

emplea la lengua en la formación de cientifismos y tecnicismos. Escribamos en la pizarra una serie de prefijos con *h* inicial: *hecto*—; *hepta*—; *hexa*—; *hemi*—; *hidro hiper*—; *hipo*—, etc., y procuremos que sean los propios estudiantes los que vayan recordando ejemplos:

Hexa—	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>hexaedro</i></li> <li><i>hexágono</i></li> <li><i>hexámetro</i></li> <li><i>hexángulo</i></li> <li><i>hexasílabo</i>, etc.</li> </ul>
Hemi—	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>hemiciclo</i></li> <li><i>hemicránea</i></li> <li><i>hemiplejía</i></li> <li><i>hemisferio</i></li> <li><i>hemistiquio</i>, etc.</li> </ul>
Hidro—	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Hidrología</i></li> <li><i>hidrófilo</i></li> <li><i>hidrofobia</i></li> <li><i>hidrógeno</i></li> <li><i>hidrómetro</i>, etc.</li> </ul>

De esta manera podremos conseguir que determinados alumnos descubran que escribir '*exasílabo*' o '*emisferio*' es un error ortográfico.

El fenómeno de la *h*-castellana suele suscitar curiosidad en los alumnos, acaso porque ellos mismos pueden comprobar cómo se cumple la sustitución *F-H* en un buen número de palabras. Es eficaz escribir los étimos latinos —siempre en la pizarra— y exigir a los chicos la fácil deducción de las voces castellanas:

<i>faba(m)</i>	>	<i>haba</i>
<i>fabulari</i>	>	<i>hablar</i>
<i>fācere</i>	>	<i>hacer</i>
<i>fatū(m)</i>	>	<i>hado</i>
<i>fartū(m)</i>	>	<i>harto</i>
<i>falcone(m)</i>	>	<i>halcón</i>
<i>farina(m)</i>	>	<i>harina</i>
<i>fartus</i>	>	<i>harto</i>
<i>fastīdĭu(m)</i>	>	<i>hastío</i>
<i>fagĕa</i>	>	<i>haya</i>
* <i>famĭne(m)</i>	>	<i>hambre</i>
<i>fĕrĭre</i>	>	<i>herir</i>
<i>formōsu(m)</i>	>	<i>hermoso</i>
<i>fervere</i>	>	<i>hervir</i>
<i>fĕrrum</i>	>	<i>hierro</i>
<i>ficatum</i>	>	<i>higado</i>
<i>ficus</i>	>	<i>higo</i>
<i>filĭu(m)</i>	>	<i>hijo</i>
<i>filu(m)</i>	>	<i>hilo</i>
<i>fōĭĭa(m)</i>	>	<i>hoja</i>
<i>fūndu(m)</i>	>	<i>hondo</i>
<i>fūngu(m)</i>	>	<i>hongo</i>
<i>formĭca(m)</i>	>	<i>hormiga</i>
<i>fūrnu(m)</i>	>	<i>horno</i>
<i>fūstīgāre</i>	>	<i>hostigar</i>

<i>fūgĕre</i>	>	<i>huir</i>
<i>fumu(m)</i>	>	<i>humo</i>
<i>fūndere</i>	>	<i>hundir</i>
<i>furtu(m)</i>	>	<i>hurto</i>
<i>fusu(m)</i>	>	<i>huso</i>
<i>fĕnu(m)</i>	>	<i>heno</i>
<i>falce(m)</i>	>	<i>hoz</i>
etc., etc.		

Estas largas listas de palabras hacen surgir inevitablemente una serie de preguntas tangenciales que, por otra parte, contribuyen a aclarar ideas y a reforzar la seguridad ortográfica. Por ejemplo, la existencia de *dobletes*: *fastidio-hastío*; *fustigar-hostigar*...; la formación de *cultismos*: junto a '*hierro*', *férreo*, *ferruginoso*; junto a '*hijo*', *filial*, *filiación*...; el problema de los homónimos: *huso* - *uso*; *honda* - *onda*, etc., etc.

En cuanto a la llamada «*H intercalada*», es necesario insistir en el hecho de que, la mayor parte de las veces, se trata de una *h*— inicial que pasó a posición interior por la adjunción de un morfema a un lexema; se comienza con ejemplos sencillos: *hacer* - *rehacer*, *deshacer*; *fehaciente*; *huir* - *rehuir*; *honrar* - *deshonrar*; *humano* - *inhumano*, *inhumación*, *exhumación*, etc. Se sigue con ejemplos tan significativos como los compuestos del derivado latino '*hibere*' (de *habere*): (de *habere*): '*prohibere*' > *prohibir*; '*cohibere*' > *cohibir*; '*inhibere*' > *exhibir*. Se aducen algunos ejemplos de arabismos en los que el artículo ha quedado proclítico: *al-helí*, *al-haja*, *al-haraca*, *al-hóndiga*, *al-hucema*, etc. Por último, y sin pretensiones exhaustivas, conviene insistir en la *h* interior etimológica de algunas palabras, así: *búho* > lat. vg. 'bufo'; lat. clás. 'bubo'; *vehículo* > lat. 'vehiculum', deriv. de 'vehere' «llevar a cuestras»; *va-hido* > probable 'vacuus'; *bahía* > probable galicismo baie, etc.

Hemos aludido repetidamente en este trabajo a los distintos procedimientos prácticos que pueden reforzar nuestra enseñanza; sería superfluo insistir en ello. Tampoco hablaremos de los tiempos que habremos de emplear, porque las fluctuaciones de los tiempos docentes es algo conocido por todos los profesores. Creemos que, en las líneas anteriores, queda suficientemente clara, nuestra propuesta de una enseñanza reflexiva, la cual debe ir acompañada de estudio y práctica, en cuanto que la memoria es facultad fundamental en el aprendizaje ortográfico.



# Un caso de insuficiencia de la oración gramatical en español: las formas del discurso

Por José Luis GIRON ALCONCHEL (\*)

0. Hacia 1964, aproximadamente, se comienza a cultivar en Alemania un tipo de estudios lingüísticos denominados *lingüística del texto* o *gramática del texto*. Muy pronto este nuevo camino de la lingüística encuentra favorable acogida fuera de Alemania y actualmente la *gramática del texto* es una de las direcciones más atractivas de la investigación lingüística (1).

Como tantos otros campos del estudio lingüístico, la *gramática del texto* es hoy todavía un conjunto de reflexiones en plena ebullición. Sin embargo, no es una inspiración azarosa. En estudios preestructuralistas se echó de menos un modelo teórico que explicara ciertas aporías de la gramática. Así, Jespersen postulaba un *modus operandi* que progresara de dentro a afuera, de la *función* a la *forma* (2). El estructuralismo gramatical apenas tiene en cuenta el concepto oración gramatical, al menos en su sentido tradicional, y, por el contrario, presupone muchas veces en sus análisis —cuando no la introduce expresamente— la noción de *texto* (3). La gramática generativa y transformacional se centra en la estructura sintáctica como nivel básico de la lengua, pues tanto la interpretación fonológica como la semántica convergen en ella. Ahora bien, al introducir en su análisis los conceptos de estructura profunda y estructura superficial y, sobre todo, al conferir a la primera una importancia determinante en la conformación de los mensajes lingüísticos, podemos decir que también la gramática generativa supera, en su proceder teórico, el marco de la oración (4). Naturalmente gran parte de los estudios de *gramática textual* se están haciendo a partir de presupuestos generativistas y transformacionales.

Lo dicho me basta para situar, con mínimos detalles teóricos, el problema que quiero tratar aquí: la oración gramatical como unidad lingüística máxima contiene en sí misma a todas las unidades inferiores, desde el sintagma al monema, e incluso al fonema, pues la intervención de este en la *morfología* o en los casos de *sincretismo* (un fonema como *i* en latín —imperativo de *eo*— puede ser una oración) es decisiva (5). Por el hecho de contener a todas las unidades inferiores, la oración es capaz de explicarlas. Ahora bien, ¿explica la oración todos los hechos posibles de lengua? O dicho de otro modo: ¿hay hechos que sobrepasan el marco de la oración? (6).

Por lo expuesto hasta ahora resulta obvia la diferencia entre *gramática textual* y *gramática de la*

*frase*. La línea fronteriza entre ellas es la oración gramatical. Todos los hechos de lengua susceptibles de explicación por una gramática de la frase aparecen enmarcados en la oración, simple o compuesta. La gramática del texto, por el contrario, nace como un intento válido de explicación de algunos fenómenos que sobrepasan el marco oracional. Para ello la gramática textual opera con una unidad superior a la oración: el *texto*.

¿Qué quiere decir que algunos fenómenos sobrepasan el marco oracional? Para responder a esta cuestión conviene plantearse otra cuya solución es más evidente: los mensajes lingüísticos resultan de la articulación de un conjunto de oraciones gramaticales; según esto, ¿el significado de un mensaje (esto es, de un texto) es la suma lineal de los significados de las oraciones que lo integran o es, más bien, un complejo significativo superior a la suma de los significados particulares de las diversas oraciones?

Que un texto posee un significado, no sólo superior, sino cualitativamente distinto al de las oraciones que lo integran, parece evidente. En consecuencia es

(\*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. femenino de Segovia.

(1) Véanse S. J. Schmidt: *Teoría del texto*, Madrid, Cátedra, 1977, y W. O. Hendricks: *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976. Una orientación muy general acerca de la gramática del texto, en F. Marcos Marín, *Lingüística y lengua española*, Madrid, Cincel, 1975, y *El comentario lingüístico*, Madrid, Cátedra, 1977.

(2) Jespersen: *Filosofía de la gramática* (ed. ingl. 1924), Barcelona, 1975.

(3) Cfr. Hjelmslev: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971. El funcionalismo introduce en el análisis los conceptos de *expansión* y *núcleo* que, potencialmente al menos, pueden desbordar el marco oracional: cfr. Martinet: *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1970.

(4) La bibliografía mínima fundamental para sostener lo que afirmo es: N. Chomsky: *Estructuras sintácticas* (ed. ingl. 1957), Madrid, Siglo XXI, 1975, y *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (ed. ing. 1965), Madrid, Aguilar, 1975. También Ruwet: *Introducción a la gramática generativa*, Madrid, Gredos, 1974.

(5) Para los casos de sincretismo o «amalgamas», cfr. Martinet, op. cit. p. 127-128.

(6) De esta pregunta (con contestación afirmativa) parte Hendricks, op. cit. p. 56-60, sobre todo. También Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.

lógico admitir que algunos hechos de lengua operan más allá de la oración, es decir, en el texto.

La llamada gramática tradicional no ignoró por completo el problema que podríamos denominar la *insuficiencia de la oración*. El concepto de yuxtaposición, por ejemplo, respondía a una inconfesada urgencia por superar el marco oracional. Otras veces, el análisis tradicional actuó sobrepasando *de facto* (sin plantearse teóricamente el problema) los límites de la oración. La explicación tradicional de la *consecutio temporum* desborda el marco oracional en más de una ocasión (7). El concepto de «anáfora difusa», expuesto por Salvador Fernández Ramírez para explicar la deixis pronominal tiene validez sólo si se aplica a una secuencia superior a la oración (8).

Quizá haya que concluir, a la vista de estos ejemplos, que la posibilidad de una *gramática del texto* estaba latente, como tantas otras posibilidades que ha desarrollado ulteriormente la lingüística moderna (9), en la gramática tradicional.

Mi propósito en este trabajo es mostrar la insuficiencia de la oración gramatical para explicar un hecho de lengua como el constituido por los enunciados reproductores o *formas del discurso* (10). Con ello pretendo dos objetivos primordiales: proporcionar al profesor de Bachillerato una serie de sugerencias centradas en un intento de sistematización de hechos de lengua que superan el marco oracional y virtualmente orientables hacia el comentario de textos (gozne cardinal de la enseñanza de la lengua y la literatura); en segundo lugar, desbrozar un posible camino hacia una *gramática española del texto*.

1. Por *formas del discurso reproductor* entendemos los medios lingüísticos de que se vale el hablante (o el escritor) para expresar un enunciado que no pertenece sólo a él, sino también a otra persona o personas ajenas a la conformación originaria del texto que se produce. El enunciado reproducido puede ser hablado o pensado por la persona o personaje que el hablante-autor introduce en su texto.

El problema lingüístico de la reproducción —las formas del discurso— ha sido descrito por la gramática mediante los conceptos de *estilo directo* y *estilo indirecto*. Pero nos podemos preguntar: a) si todas las posibles formas del discurso se reducen a esas dos construcciones; b) si esas dos construcciones encajan dentro de un mismo paradigma.

La utilización en textos narrativos de otras formas del discurso —como el discurso indirecto libre o el discurso directo libre— es un hecho evidente. Más adelante insistiremos en ello. De momento, consignemos que la gramática no explica estas «nuevas» formas; las remite a la estilística (11). Ello es suficiente para demostrar la inadecuación de la gramática a la realidad lingüística. Pero tampoco en la segunda cuestión señalada hay adecuación de la explicación gramatical a la realidad. La gramática considera el estilo indirecto y el estilo directo como dos posibles construcciones de las oraciones subordinadas sustantivas con función de objeto directo (12). Lo que quiere decir que la gramática considera que esas dos construcciones se encuadran en un mismo paradigma y que ese paradigma no sobrepasa el marco de la oración. La diferencia entre una y otra construcción sería de orden estilístico: con el estilo directo se reproduce textualmente el enunciado del personaje; el estilo indirecto sirve al autor para resumir lo que se supone dicho o pensado por el personaje.

Pero veamos lo que sucede en la realidad de la lengua.

Un texto (13) como *Me ha dicho el ama que no abra a nadie* (Baroja, *El aprendiz de conspirador*, IV, cap. IV) reproduce un enunciado en estilo indirecto. Dicho texto es perfectamente explicable dentro del marco oracional, pues se ajusta al modelo de oración subordinada sustantiva con función de objeto directo que la gramática reconoce. Es decir: en él se observan *rasgos formales* (conjunción subordinante, concordancia de tiempos), *rasgos funcionales* (el enunciado reproducido *no abra a nadie* realiza la función de objeto directo) y *rasgos de significado* (la oración subordinada, como objeto directo, completa la significación del verbo principal *ha dicho*) coincidentes con los exigidos a las oraciones subordinadas sustantivas complementarias directas.

Ahora observemos un texto que reproduce un enunciado en estilo directo: *No importa —dijo Sebastián—: puede ser un dolor reflejo* (Clarín, *Su único hijo*, cap. 3). La adecuación de este texto al marco de la oración subordinada sustantiva no es tan clara. En primer lugar, no aparecen por ninguna parte los rasgos formales: ni conjunción o locución conjuntiva subordinante ni concordancia de tiempos entre *no importa*, *puede ser*, por una parte, y *dijo*, por otra (14). Tampoco está nada claro, desde un punto de vista funcional, que las oraciones cuyos

(7) El hecho de la ruptura de la c.t., tantas veces señalado por los lingüistas, podría explicarse por una actuación textual, y no oracional, de la *consecutio*. Cfr. Lapesa, «La ruptura de la *consecutio temporum* en Bernal Díaz del Castillo», en *Anales de Letras*, VII, México, 1968-69. Un buen estudio reciente sobre el tema es el de G. Rojo, «La correlación temporal», en *Verba*. Anuario gallego de filología, Vol. 3, 1976, Santiago de Compostela.

(8) S. Fernández Ramírez, *Gramática española, I. Los sonidos, el nombre y el pronombre*, Madrid, Rev. de Occidente, 1951, p. 250.

(9) Cfr. Alarcos: *Estudios de gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1973, p. 9-10.

(10) Prefiero utilizar *discurso por estilo* en expresiones como *discurso directo*, *indirecto*, *formas del discurso*, etc. Creo que evita ambigüedad. La misma opinión sostiene Petrona Domínguez de Rodríguez-Pasqués: *El discurso indirecto libre en la novela argentina*, Pontificia Universidad Católica del Río Grande do Sul, Instituto de Letras e artes, Curso de pós-graduação em Lingüística e Letras, 1975.

(11) El *Esbozo* de la Academia recoge la denominación *estilo indirecto libre*, pero no explica en qué consiste gramaticalmente esa construcción. Sólo proporciona una descripción estilística de la misma: «Es frecuente entre los narradores incorporar al relato construcciones propias del estilo directo, conservando la viveza de éste en exclamaciones, interrogaciones y demás elementos expresivos, pero sometidos a los cambios de persona, tiempo, etc., necesarios en estilo indirecto». Y más adelante añade: «A este procedimiento estilístico se le da el nombre de *estilo indirecto libre*», R.A.E., *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 516-517. Una descripción igualmente imprecisa, pero con sustancial aportación bibliográfica, se puede encontrar en J. Alcina y J. M. Blecua: *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 1.122-23.

(12) Cfr. *Esbozo...* cit. p. 516 y ss.

(13) Uso *texto*, aunque este se reduzca a una sola oración, para evitar ambigüedad en la exposición.

(14) No es que no se dé una concordancia de tiempos entre estos verbos, sino que esa concordancia es de otra naturaleza distinta de la lógica, presupuesta por la *consecutio temporum*. Véase más adelante, y la teoría de Weinrich, op. cit.

verbos son *no importa* y *puede ser* desempeñen la función de objeto directo de *dijo*. Se trata de oraciones relacionadas entre sí por *tonemas*; se trata, en suma, de yuxtaposición de oraciones. Sólo si nos aferramos al criterio de significación percibimos una cierta adecuación de este texto al modelo propuesto para las oraciones sustantivas. En base a este criterio la gramática identifica paradigmáticamente estilo indirecto y estilo directo. Además, por medio de una transformación (lo que, de alguna manera, supone el concepto de *estructura profunda* en el análisis tradicional, por lo menos para este tipo de hechos de lengua) se relaciona el estilo directo con el estilo indirecto. El texto de Clarín puede transformarse en estilo indirecto de la siguiente manera: *\*Sebastián dijo que no importaba; que podía ser un dolor reflejo*. Esta operación permite a la gramática tradicional incluir tanto al estilo directo como al indirecto en un único paradigma que es, a su vez, el de las oraciones subordinadas sustantivas. Es sorprendente, por demás, comprobar lo cerca que se pone el análisis tradicional del generativo-transformacional. La verdad es, sin embargo, la viceversa: es la gramática generativa la que desarrolla intuiciones de la gramática tradicional, como ha dejado claro el mismísimo N. Chomsky (15). Lo único que le falta a la gramática tradicional para ser conscientemente generativa es la explicitación de los conceptos de *estructura profunda* y *estructura superficial*. Pero, como he dicho antes, aunque no los formula, los supone y opera con ellos. La diferencia entre estilo directo y estilo indirecto sería, pues, una diferencia de *estructura superficial*, dado que ambas construcciones poseen una misma *estructura profunda*, como demuestra el hecho de la opción transformativa arriba señalada. La diferencia de estructura superficial se cifra en que el estilo indirecto se realiza por marcas gramaticales (conjunción, concordancia de tiempos), mientras que el estilo directo se expresa mediante marcas fonológicas (entonación).

Pese a todo, no creo que las dos construcciones se puedan encuadrar en un mismo paradigma. El análisis lingüístico ha de actuar necesariamente sobre la estructura superficial, de la que tiene que dar cuenta de la manera más acertada posible. Y es evidente que entre el texto de Clarín en estilo directo y su transformación en estilo indirecto existen diferencias notables (y no sólo formales). La gramática tradicional advierte esas diferencias, pero las traslada a un plano estilístico: el estilo directo reproduce textualmente; mediante el estilo indirecto «el narrador refiere por sí mismo lo que otro ha dicho» (16). Y las diferencias no son sólo estilísticas, sino lingüísticas. Quiero decir que se deben al empleo de estructuras sintácticas pertenecientes al sistema y no del todo coincidentes. Mediante una estructura —estilo directo— el autor puede expresar una situación comunicativa distinta de la que él mismo está creando con su oyente (con sus lectores, con su público); esa nueva situación comunicativa se superpone a la originaria del autor hasta anularla o, por lo menos, difuminarla; en esa nueva situación comunicativa, en fin, cobran singular relevancia las funciones lingüísticas descritas por Bühler: *simbólica, expresiva y apelativa* (17). Es más: la actualización de un lenguaje pluridimensional (simbólico, expresivo y apelativo) es lo que hace posible esa nueva situación comunicativa. Cuando el autor del texto recurre a la otra estructura —estilo indirecto— renuncia a la creación de esa segunda situación comunicativa (pero no totalmente; el estilo indirecto

crea también una segunda situación comunicativa, aunque ésta resulta absorbida por la primera, la del autor con su público).

Ahora bien, describir lingüísticamente esa segunda situación comunicativa supone necesariamente trascender el marco de la oración gramatical y operar con el texto como unidad lingüística. Porque la situación comunicativa es creada por el texto, es más, por el *género literario*, y no por una sola oración. Téngase presente la siguiente observación de Weinrich que aclara y confirma lo que hasta aquí llevamos dicho: «Los géneros literarios —escritos u orales— hay que verlos por principio como situaciones comunicativas tipificadas que facilitan el primer marco seguro para un estudio gramatical. La literatura de una lengua no está en el final, ni siquiera mucho más allá de la gramática, sino *en sus comienzos*. El gran mérito de la ciencia estructural del lenguaje está en haber descubierto el error que consiste en creer que se puede construir una gramática partiendo de los elementos más pequeños para formar unidades superiores. Ha empezado con las unidades mayores para identificar después, a partir de la estructura en su totalidad, las partes menores. Ahora bien, las unidades máximas no son oraciones o períodos, sino situaciones comunicativas y textos con las leyes literarias de sus géneros. Con ellos comienza, pues, la gramática» (18).

Por tanto, el análisis de las dos únicas formas del discurso que la gramática tradicional considera hechos de lengua (el estilo indirecto libre sería una mera variante estilística), explicables dentro del marco oracional, nos ha demostrado la falta de adecuación con la realidad lingüística de que adolece dicha explicación gramatical. Y, en consecuencia, nos ha hecho ver la necesidad de superar el concepto de oración gramatical como unidad de análisis de las formas del discurso, porque, en definitiva, estilo directo y estilo indirecto o no pertenecen al mismo paradigma o se encuadran en un paradigma que no coincide —porque la supera— con la oración gramatical.

2. Pero, como vimos antes, las formas del discurso no se agotan en los tradicionales estilo directo y estilo indirecto. La investigación sobre las formas del discurso alcanza un interés insólito a partir del «descubrimiento» del *estilo indirecto libre* en la novela de Flaubert. Descubrimiento es un término más bien simbólico. Las formas del discurso —incluidos el discurso indirecto libre y el directo libre— aparecen en los textos desde las épocas primitivas de nuestra literatura, como ha demostrado Todemann (véase más abajo). Pero los lingüistas, miopes para todo lo que fuera más allá de la oración, no les prestaron la debida atención y, en el mejor de los casos, confiaron su estudio a la *estilística* (entendida como estudio del estilo individual de los escritores).

Fue, sin embargo, el descubrimiento del discurso indirecto libre (D.I.L.) como técnica narrativa en Flaubert el catalizador de los estudios lingüísticos, realizados en aquel momento, más o menos simultáneamente, por dos grupos de lingüistas europeos: Bally y sus discípulos (sobre todo, M. Lips), por

(15) Chomsky: *Lingüística cartesiana*, Madrid, Gredos, 1969.

(16) *Esbozo...* p. 516.

(17) Bühler, K.: *Teoría del lenguaje*, Madrid, Rev. de Occidente, 1950.

(18) Weinrich, op. cit., p. 391.

una parte (19), y los lingüistas alemanes de la llamada «escuela de Munich» (Lerch, Lorck, Spitzer, Todemann), por otra (20). Hubo precursores que vislumbraron el fenómeno, pero sin llegar a explicarlo satisfactoriamente: Jespersen, Thibaudet (21).

Inmediatamente se relacionó el fenómeno con la novela que se hacía en Europa por aquella época o que se había hecho en época recientemente pasada, pero de gran influencia sobre la del siglo XX.

En el campo del español el «descubrimiento» nos llegó tarde: el artículo de Todemann es del año 1930, pero no tuvo un eco considerable hasta que Verdín Díaz publica su tesis en 1970 (22). Antes, en 1968, Marina López Blanquet (23) había introducido la cuestión en la investigación hispanoamericana. Hoy es muy difícil encontrar un libro sobre novela o novelística en el que no se hable de estilo indirecto libre y también de estilo directo libre.

Pese a todo, se puede decir que el estado de la investigación lingüística no ha progresado desde 1930 (24).

Todos estos estudios se resumen en los siguientes puntos:

a) Una caracterización formal del D.I.L. (frente al D.I. y al D.D.): entonación propia del DD, supresión de la conjunción *que* y transposición pronominal, adverbial y verbal (como en el DI).

b) Un intento de aclaración funcional del DIL. Todos estos estudios consideran al DI y al DD proposiciones sustantivas (ya hemos visto que eso no es exacto para el DD). El DIL ofrece mayor ambigüedad: puede ser —afirman— aposición de un objeto directo:

Puso avn sin esto ley mala e complida,  
qui quiere que lo matare, o lo prisiere a vida  
que le darie de sus aueres huna buena partida,  
al menos çient quintales de moneda batida.  
(Libro de Apolonio, B.A.E., 50)

Otras veces el DIL sería desarrollo yuxtapuesto de unos indicios previos:

El león destos dichos tóvose por pagado,  
soltó al moresillo; el mur quando fue soltado,  
dióle muy muchas gracias e *quel sería mandado*,  
en quanto él podiese, *quel servirie de grado*.  
(Libro de Buen Amor, 1403)

El DIL puede ser también una oración independiente:

Convidó el de la villa al mur de Monferrado,  
que el martes quisiese ir ver el su mercado,  
e como él fue suyo, fuese él su convidado.  
(Libro de Buen Amor, 1346)

El DIL puede ser una oración subordinada de cualquier tipo, no necesariamente sustantiva:

Alegre fo mio Cid, que nunca mas nun tanto,  
ca de lo que mas amava yál viene el mandado.  
Dozientos cavalleros mandó exir privado,  
que reçiban a Minaya e a las dueñas fijas dalgo;  
él sedle en Valençia curiando e guardando,  
ca bien sabe que Albar Fáñez trahe todo recabdo;  
afevos todos aquestos reçiben a Minaya  
e a las dueñas e a las niñas e a las otras compañías.  
(Poema de Mio Cid, Clás. Cast., II, 1562-69)

En algunas ocasiones el DIL puede proceder del DI por supresión del *que* en series más o menos largas:

Non quiso Antinágora en esto porfiar,  
asmó *que* la dexase al traydor conprar,  
quando la houiesse comprada *que* ie la yrie logar.  
Podrie por menos preçio su cosa recabdar.  
(Libro de Apolonio, B.A.E., 399)

Como se ve, en esta caracterización funcional ya hay algo que falla: si el DI y el DD son sintácticamente proposiciones sustantivas, el DIL (y también el DDL), que casi nunca es proposición sustantiva, no puede entrar en el mismo *paradigma* que aquellos. Conclusión: o DIL y DDL son algo distinto o el paradigma de las formas del discurso está mal hecho; no responde a la realidad lingüística.

c) Una caracterización en cuanto al significado del DIL: esta forma del discurso significa objetividad, es puente entre el DD y el DI; es un método de introspección que utiliza el autor para adentrarse en la intimidad de sus personajes:

*Lo indudable era que sentía pena por no tenerle allí. ¿Por qué se iría tan pronto? ¿Qué le importaba que aquello se supiese? Juan no era ya a sus ojos el personaje de un ensueño amoroso; debía ser el compañero de su vida, pero sin obligación, sin vínculo forzoso, sin lazo que le sujetase, por propia y complacida voluntad. El alma de la mujer podía en ella más que el instinto de la hembra (J. Octavio Picón, Dulce y sabrosa, Ed. de G. Sobejano, Cátedra, p. 168).*

En el ejemplo este, la última frase en versalita (que indudablemente es un comentario del autor) es indicio de que lo anterior es un monólogo de su personaje, monólogo introspectivo expresado en DIL. Otras veces el significado del DIL se identifica con la idea de recurso meramente *retórico* que intenta dar variedad al relato, mediante la supresión del enojoso *que* o de los enojosos diálogos en DD:

Y los ojos de la Madre Angélica chispean,  
*bandidos, qué hacían*, su puño vibra en el aire,  
*¿era suya?, que la soltaran*, y el Sargento *que*

(19) Weinrich, op. cit., p. 391.

(19) Bally, «Le style indirect libre en français moderne», en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1912; del mismo, «Antyphrase et style indirect libre», en *A Grammatical miscellany offered to Otto Jespersen*, Copenhagen, 1930. M. Lips: *Le style indirect libre*, Payot, Paris, 1926.

(20) Lerch, G.: «Die uneigentliche direkte Rede», en *Idealistische Neuphilologie*, Heidelberg, 1922, 107-119; Lorck: *Die Erlebte Rede. Eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg, 1921; Spitzer: «Sur le discours direct lié (DDL)», en *Bulletin Linguistique*, Faculté des Lettres de Bucarest, Institut de Linguistique Roumaine, XIV, 1946; Todemann: «Die erlebte Rede im Spanischen», en *Romanische Forschungen*, 44, 1930.

(21) Jespersen, op. cit. p. 349 y ss.; Thibaudet: *Gustave Flaubert*, Paris, 1922.

(22) Verdín Díaz, G.: *Introducción al estilo indirecto libre en español*, C.S.I.C., Madrid, 1970.

(23) López Blanquet, M.: *El estilo indirecto libre en español*, Montevideo, 1968.

(24) La última tesis que conozco sobre el tema en español, la de Petrona Domínguez, citada en la nota 10, no aporta nada nuevo en cuanto a planteamientos teóricos.

*la soltaran, pero, Madres, si iban a quedarse, necesitaban comer, no estaban para pasar hambres* (Vargas Llosa, *La Casa Verde*, 1).

*ribera de Salón todo irá a mal, así ferá lo de Siloca, que es del otra part.*  
(Ed. de M. Pidal, I, 627-636)

#### Un caso de NPP en el *Corbacho*:

El quinto pecado mortal es gula.

Deste non se puede escusar el que ama o es amado de muchos excesivos comerres e beverres en yantares, cenas, e plaseres con sus coamantes, comiendo e beviendo ultra mesura; que ally non ay rienda en conprar capones, perdizes, gallinas, pollos, cavitros, ansarones —carnero e vaca para los labradores—, vino blanco e tinto, *¡el agua vaya por el río!*, frutas de diversas guisas, *vengan doquiera, cuesten lo que costaren* (Clás, Castalia, ed. de J. González Muela, p. 106).

El DDL puede reproducir una frase hecha, un modismo, cuyo autor no es un personaje concreto, sino un estado de opinión colectiva, una «communis opinio», como dice Herczeg (30). Es lo que ocurre en el siguiente ejemplo de un autor del siglo XVII:

Las cosas de Madrid andan todas a *Dios te la depare buena*. Lo que hoy determinan, mañana lo derogan. (Barrionuevo, *Avisos*, I, B.A.E., CCXXI, p. 100).

En todos los textos de todas las épocas encontramos formas del discurso que no coinciden exactamente con los tradicionales DI y DD. Naturalmente, lo distintivo en el uso de estas formas del discurso en las obras medievales y clásicas, y en la novela moderna reside en la sistematización del uso o en la voluntad de estilo con que opera el autor moderno. Pero éste es un hecho que sólo en segundo lugar interesa al lingüista.

Resulta evidente, pues, la necesidad de establecer un paradigma, una *categoría de formas del discurso reproductor* que englobe todos los casos antes citados y otros posibles. Dicha categoría se debe determinar con criterios exclusivamente lingüísticos, objetivos y capaces al mismo tiempo de explicar todos los casos. Está claro que el criterio formal no es suficiente, ni tampoco el funcional (como se ha dicho el DIL no es una proposición sustantiva, como el DI), ni, mucho menos, el semántico (pues ha llevado a la interpolación de lo estilístico —considerado como hecho de *habla* y no de *lengua*— con la inherente carga de subjetivismo y casuística arriba señalada). Y estos criterios son insuficientes no por sí mismos, sino por su indebida aplicación al marco de la oración, cuando lo obligado en estos

(25) La expresión «diálogos telescópicos» es de J. M. Oviedo: *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barral editores, Barcelona, 1977. 2.ª ed. Un buen trabajo sobre las técnicas de la novela moderna es el de W. C. Booth: *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, Casa Editorial, 1974.

(26) Empleo el término *predictivo* con el sentido concreto que tiene en la gramática generativa: capaz de explicar todas las construcciones posibles, existentes o no, de DIL.

(27) Bally, arts. cit.

(28) Weinrich, op. cit. p. 137 y ss.

(29) Jean Cohen: *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974, p. 51 y ss.

(30) Herczeg, G., «Il "discorso diretto legato" in Renato Fucini», en *Lingua Nostra*, XI, 1950.

El aspecto significativo de esta forma del discurso se complica cuando se relaciona el DIL (si no es que se le confunde muchas veces, lo que resulta peor) con ciertas técnicas de la novela moderna: monólogo interior, flujo de conciencia, «diálogos telescópicos» (25), narración simultánea, etc. Autores hay que, aunque pretenden realizar por separado la investigación lingüística y la literaria, cuando afrontan el estudio concreto de los textos, degeneran en un lamentable y confuso *pastiche*. Precisamente para evitar una interpretación semejante en el lector, aduzco en este trabajo testimonios de DIL que no pueden ser sospechosos de técnicas narrativas propias de la novela moderna, como los ejemplos medievales.

Como se ve, el significado (o sentido estilístico) del DIL es múltiple y complejo. Tampoco por esta vía se llega a una explicación sencilla, coherente y predictiva (26). Algo tiene que fallar.

3. Como acabamos de ver, la investigación sobre el DIL (y lógicamente sobre las otras formas del discurso) no ha progresado esencialmente desde los años 30. Ello es así, creo, porque no se ha sabido superar el marco de la oración gramatical.

El problema podría contar con soluciones más aceptables si, superando el marco oracional, la investigación se detuviese en el *texto* y, en ese nuevo marco, tratase de descubrir *el significado de las estructuras sintácticas textuales* (¿semántica sintáctica?).

No es cuestión de iniciar un camino absolutamente nuevo. Bally (27) intuyó ya ese camino cuando afirmó que el DIL era una «figura de pensamiento». Por otra parte, Weinrich desbroza gran extensión del camino cuando explica el «sistema metafórico temporal del verbo» (28). Finalmente, J. Cohen (29) nos proporciona una pista interesante cuando demuestra que la *rima*, por ejemplo, es una metáfora del lenguaje poético (y nótese que la rima también desborda el marco de la oración). No cabe duda. Si puede un hecho fonológico como la rima convertirse en metáfora, ¿por qué no podemos considerar igualmente posible que una estructura sintáctica, en determinados casos, sea también una metáfora?

4. Para empezar, desde el *Poema de Mio Cid* hasta la última novela de nuestros días se pueden encontrar ejemplos, como los ya vistos, de DI, DD y DIL; pero también otros de discurso directo libre (DDL) y de narración con las palabras del personaje (NPP), caso este que no se ha considerado sistematizable en la investigación clásica de las formas del discurso. Pongamos algunos ejemplos que, por pertenecer a los textos medievales y clásicos, nos ahorran los abundantísimos de la novela moderna. Una preciosa muestra de DIL continuando sin transición por un DDL nos la ofrece nuestro primer texto literario:

Al rey de Valençia embiaron con mensaje,  
que a uno que dizien mio Cid Diaz de Bivar  
ayrólo rey Alfonso, de tierra echado lo ha,  
vino posar sobre Alcoçer, en un tan fuerte logar;  
sacólos a çelada, el castiello ganado a;  
si non das consejo, a Teca e a Terrer perderás,  
perderás Calatayuth, que non puede escapar,



casos de reproducción parece partir de un marco más amplio, del texto.

Para operar con métodos propios de una *gramática del texto* es necesario partir de una *estructura sintáctica superficial* en la que descubrimos una reproducción (metáfora sintáctica). Pues bien, en cualquier caso, los elementos con que se construye esa metáfora (sea DI, DD, DIL, etc.) son siempre uno de éstos o todos en conjunto:

1) *La concordancia de los tiempos verbales del texto*: esta concordancia no es del mismo signo lógico que la tradicional *consecutio temporum*; es, por el contrario, un mecanismo gramatical que rige la distribución de los tiempos del «mundo comentado» y los tiempos del «mundo narrado» en el texto. La metáfora reproductora se constituye, inicialmente, cuando el autor emplea un tiempo del mundo comentado para narrar (así en el DD y en el DDL), bien, cuando, acudiendo a un tiempo del mundo narrado, construye una narración comentadora (así en el DI y en el DIL). Esta especial concordancia de tiempos no basta, sin embargo, para crear la metáfora reproductora, contra lo que parece desprenderse de la lectura de Weinrich (31). Es necesaria la colaboración de otros elementos como los siguientes.

2) *Concordancia de los elementos deícticos* que conforman la nueva situación comunicativa, situación comunicativa que llega a anular a la originaria del autor con su público en el DD y en el DDL, o bien que es en parte absorbida por esta situación comunicativa originaria en los casos de DI y DIL.

3) *La entonación*: a partir de los trabajos de la Escuela de Praga, sobre todo, se tiende a considerar la entonación como un conjunto de marcas fonológicas (tonemas) capaces de expresar relaciones gramaticales. En español los trabajos de T. Navarro Tomás (32) se pueden considerar, en muchos aspectos, precursores de esta postura. El estudio de Gili y Gaya sobre la «fonología del período asindético» (33) es, por otra parte, el ejemplo más convincente de la pertinencia gramatical de la entonación. Pero estos trabajos no llegan a explicar convenientemente (tampoco se lo plantean como objetivo) la metáfora reproductora. Y ello por dos motivos: primero, porque no desbordan el marco de la oración; segundo, porque consideran sólo el aspecto simbólico o comunicativo de la entonación, pasando por alto los otros dos aspectos: la entonación expresiva y la entonación apelativa. En la metáfora reproductora lo pertinente es la «entonación del coloquio», como decían los trabajos clásicos. Entonación del coloquio es aquella en que los tres aspectos señalados se interfieren y equilibran hasta conseguir una línea entonacional pluridimensional. Ello es observable sólo en el texto.

4) *Los elementos léxicos* (palabras, modismos, etcétera, que identifican a un personaje) y *los elementos gramaticales* del coloquio (vocativos, imperativos, diminutivos, exclamaciones, elipsis, etc.). Al conjunto de estos elementos lo podemos llamar *elementos connotadores de reproducción*.

En estos elementos —siempre los mismos— existe una jerarquización, según que la reproducción adopte una estructura oracional (metáfora oracional) o según que la reproducción adopte una estructura de miembro de la oración (metáfora sintáctica parcial). Puede haber un tercer caso: el de la metáfora que es oracional y parcial al mismo tiempo. Ello acontece

cuando, por ejemplo, en un DI se integran elementos léxicos o gramaticales connotadores de reproducción; así el vocativo del siguiente ejemplo:

El doctor Portillo también había pensado al principio que los patrones estaban haciendo comercio a ocultas, *Julio*, que habían inventado a los bandidos para no venderle el jebe a él. (Vargas Llosa, *La Casa Verde*, p. 106).

En el DD y en el DDL siempre sucede así, toda vez que la reproducción es textual.

En el primer caso el elemento principal es la concordancia de tiempos que lleva aparejada la concordancia deíctica. La entonación del coloquio y los elementos léxicos y gramaticales connotadores son elementos opcionales: por ejemplo, en el DI la entonación pluridimensional no aparece normalmente ni los elementos connotadores; se neutralizan.

En el segundo caso, el elemento principal es la entonación que lleva aparejados los elementos connotadores (léxicos y gramaticales). La concordancia de tiempos y la deíctica pueden estar neutralizadas en estos casos: esto sucede, por ejemplo, en la NPP.

En el tercer caso, operan los cuatro elementos, pero —como se trata de reproducción mediante metáfora oracional— la jerarquía se mantiene en el orden del caso primero: concordancia de tiempos, concordancia deíctica, entonación y elementos connotadores de reproducción.

Con estos cuatro elementos se construye la *metáfora reproductora*. Esa metáfora, como la léxica, puede ser *de uso* o *de invención* (34). La metáfora de uso, en el nivel léxico, *se lexicaliza* (*melón* por *cabeza*); la metáfora de uso, en el nivel sintáctico, *se gramaticaliza*. El DI y el DD tradicionales son metáforas de uso gramaticalizadas. La novela moderna ha gramaticalizado —o está en vías de conseguirlo plenamente— el DIL y el DDL.

La metáfora reproductora (metáfora sintáctica) pertenece, pues, a la lengua, como la metáfora léxica o la fonológica (rima, aliteración, medida de versos, etc.). Creo que esto ilumina la zona de oscuridad y confusión que proyecta —según hemos visto— la interpolación de lo estilístico subjetivo en el análisis de las formas del discurso. La metáfora léxica es, como se sabe, un medio expresivo de la lengua, y no sólo de la lengua literaria. También se sabe, desde una perspectiva estilística y literaria, que la metáfora léxica del barroco es muy distinta de la metáfora léxica surrealista. Pero esto último interesa al lingüista sólo en segundo término. De la misma manera, la metáfora sintáctica reproductora es un medio expresivo de la lengua, y no sólo de la lengua literaria: porque el narrar es una actitud del hablante y no sólo un género literario. Naturalmente, que la metáfora reproductora de nuestra narración hablada, la de Berceo y la de Vargas Llosa son distintas; pero el procedimiento lingüístico es el mismo en las tres y la distinción observada es estilística e interesante para el lingüista sólo en segundo lugar.

(31) Op. cit. p. 159-161.

(32) El más importante, el *Manual de entonación española*, Málaga, S. A., México, 1966, 3.ª ed.

(33) «Fonología del período asindético», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1950, I, 57-67.

(34) Cfr. J. Cohen, op. cit. p. 44-50; p. 113, nota 10.

# Comentario de textos poéticos

Por Carmen DIAZ CASTAÑÓN (\*)

## 1. INTRODUCCION

En 1974 el profesor Lázaro Carreter, asustado ante «la exigua, casi inexistente presencia de las materias literarias en los programas de Educación General Básica, como anticipo, tal vez, de un propósito: mantener o aumentar su precariedad en el Bachillerato Unificado Polivalente, cuyo plan es aún desconocido», proponía la publicación de una serie de encuestas realizadas a profesores, críticos y escritores (1). Desgraciadamente, los augurios, malos augurios del profesor Lázaro se han confirmado: la literatura es materia optativa en tercer curso de bachillerato, optativa para los alumnos, dicen sofisticadamente las instrucciones. Pero la verdad es muy diferente: el plan del bachillerato es inconsecuente consigo mismo y así, si los alumnos de Ciencias desean conocer los textos literarios de su lengua materna se encuentran con que deben interrumpir dicho conocimiento en los albores del siglo XX porque en el C.O.U. ya no tienen aquella opción y obligatoriamente deben elegir una asignatura que no han visto en tercero, con el siguiente perjuicio. Pero, bueno, a lo que íbamos, dicen los más optimistas narradores de nuestra literatura. En aquella encuesta casi todos opinaban que lo importante en el estudio de la literatura es leer y entender, y, por ende, la base de la enseñanza de la literatura es el comentario de textos. Al ser interrogado, el profesor Alarcos Llorach respondía. ¿Cuáles son los métodos actuales? Como siempre cada maestrillo tiene su librillo. Pero la base metodológica es evidente: leer, leer, y explicar, explicar. Naturalmente que si se tropieza con muros de hormigón, todo método falla». Para Rafael Lapesa «en la enseñanza secundaria debe fomentarse gradualmente una comprensión más reflexiva de las creaciones literarias, a fin de que, sin enturbiar la impresión directa de su lectura, los alumnos puedan iniciarse en el examen de aspectos formales y técnicos, a la vez que descubran el sentido histórico y los valores humanos imperecederos que en ellas se encierran». Y continuaba: «Insisto en que la enseñanza de la literatura debe basarse en la lectura directa y el comentario que ayude a comprenderla. Las noticias biográficas, las referencias a fuentes y demás relaciones de las obras entre sí y con la historia deben complementar el conocimiento y estudio directo de las obras, pero nunca sustituirlas». El comentario de textos, el estudio sistemático de la obra literaria, es también para nosotros la base de la enseñanza de la literatura. Es obvio que cada obra es una estructura y que esta estructura es el resultado de un proceso mental, social e histórico. Pero esto no quiere decir que estudiemos la literatura en la historia, la sociología o la psicología, sino en el momento en que historia, sociedad y autor se convierten en un ente estructurado verbalmente.

## 2. ¿QUE ES LO POETICO?

Mucho se ha discutido desde hace siglos sobre qué es lo literario, qué es lo poético. ¿Existen realidades poéticas por sí mismas? Creemos que no; la realidad que vive el poeta, las experiencias que goza o padece son idénticas a las que experimentan los demás hombres, sus vivencias son iguales a las de cualquiera de nosotros. ¿Dónde radica, pues, la especificidad de lo poético? Esta especificidad hay que buscarla en la lengua, aunque esto no significa que tratemos de encontrar, ni siquiera de buscar, una lengua específicamente literaria. Tal lengua no existe, de la misma forma que no hay una lengua científica, administrativa o jurídica, sino obras, productos literarios, científicos, administrativos o jurídicos, realizados con una misma lengua.

2.1. No es difícil convencer al alumno de que la especificidad de la literatura hay que buscarla en la lengua. Intentemos hacerlo de la mano de un hombre que reunía las dos personalidades de crítico y poeta. En 1947 Pedro Salinas pronunciaba una conferencia en Lima (2), en la que analizaba cómo la metáfora vida-río varía su modulación verbal a través de los años. Observa Salinas la serenidad manriqueña que enuncia la gran verdad en forma plural, de modo que lo individual queda como vencido por la idea de lo general, de lo ampliamente humano, enorme pluralidad en que el individuo desaparece:

*Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir.*

Nos hallamos ante una enunciación sobriamente exquisita, ausente de toda calificación sentimental, sin que haga su aparición la categoría del adjetivo. Estamos en el siglo XV y una concepción del mundo teocéntrica se resuelve en una actitud de aceptación objetiva de vida y muerte.

El mundo va cambiando y con el siglo XVI aparece el yo renacentista. En la *Epístola Moral a Fabio* se nos dice:

*Como los ríos que en veloz corrida  
se llevan a la mar, tal soy llevado  
al último suspiro de mi vida.*

(\*) Catedrática de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. «Bernaldo de Quirós» de Mieres (Oviedo).

(1) *Literatura y Educación*. Editorial Castalia. Madrid, 1974.

(2) Pedro Salinas: *Ensayos de literatura hispánica*. Del Cantar de Mio Cid a García Lorca. Ed. Aguilar. Madrid, 1961. Págs. 168-182. «Una metáfora en tres tiempos».

El enunciado pasivo «soy llevado» nos hace pasar del término general de la humanidad indefinida al individuo, al yo, y comporta, a la vez, una profunda significación sentimental (algo me hacen). El hombre, en un mundo ya antropocéntrico, se siente inerte ante la fatalidad de ser llevado. Timidamente hacen su aparición los adjetivos (*veloz, último*), y el ansia de vida, de goce del ser humano, sustituye aquel generalizador «morir» por el momento concreto, amargo, desolador del «último suspiro» no de «la vida» (variante que pudo elegir el poeta), sino de «mi vida», con un índice referencial, personal, que la lengua española no exige y que se llena por ello de fuerte carga afectiva.

España camina al desastre. A la exultante alegría renacentista sucede el angustiado pesimismo barroco y para Quevedo la muerte es el lugar «donde envío».

*Mi vida oscura, pobre y turbio río  
que negro mar con altas ondas bebe.*

Parece aceptar Quevedo (*donde envío*) la tortura de que el vivir conduce al morir, el hecho paradójico de que sólo queda exento de la servidumbre de la muerte, lo que no ha vivido, lo que no ha tenido vida. Frente a la parquedad adjetiva de los textos anteriores encontramos aquí cinco adjetivos, todos ellos relacionados con el sema de lo oscuro, de lo difícil, de lo tenebroso. Y el río ya no «va a dar», sino que el mar (*negro*) es quien se traga al río (*pobre y turbio*) trasunto de mi vida (*oscura*). Para Salinas, la metáfora, límpida en Manrique, empieza a temblar en Andrada y llega con Quevedo a la convulsión. Unos pocos versos han sido suficientes para expresar tres momentos de la historia de la humanidad: serenidad, duda y tormento, momentos que necesitarían muchas páginas explicativas en cualquier historia de la cultura.

Desde aquí podemos acercarnos a la poesía del siglo XV. La multiplicidad simbólica de Antonio Machado (barca, viajero, árbol) vuelve al enunciado colectivo, contemplado esta vez desde un distanciamiento objetivo:

*Apenas desamarrada  
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,  
se canta: no somos nada.  
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.*

No se alude directamente a la vida, que participa, a pesar de ello, como protagonista desde la primera persona de «no somos nada» y «nos espera» y la minuciosa puntualización del verbo *acabar*. No vamos a la muerte-mar, ni ésta nos absorbe: simplemente *espera*.

Esa espera se hace quehacer, lento quehacer en Jorge Guillén:

*La edad me pesa en el silencio unánime  
de la noche tranquila, grande, sola.  
Accidente no hay que me distraiga  
de ese mar que tendiendo va su ola.*

La lentitud, reflejo de la tranquilidad que parece rodear al poeta, se expresa en la sintaxis retardatoria, producida por el caprichoso orden que adoptan las palabras (*accidente no hay, tendiendo va*).

Sobre esta tranquilidad se agita la profunda angustia existencial de Vicente Aleixandre:

*Ellos contra corriente nadan, pero retroceden,  
y en las aguas llevados, mientras se esfuerzan  
(cauce arriba,  
a espaldas desembocan.*

Angustia que toma como vehículo de expresión la gran plasticidad de la escena, plasticidad que provoca en el lector un profundo malestar casi físico.

Por fin, el anhelo de quehacer colectivo de Pablo Neruda, su creencia de que, aunque el vivir conduce al morir, el vivir continúa siendo plasma lingüísticamente en la modulación verbal de la metáfora. Antonio Bernales, uno de los héroes del pueblo americano.

*Asesinado en la venganza,  
cayó abriendo los brazos en el río,  
volvió a su río como al agua madre.  
El Magdalena lleva al mar su cuerpo  
y del mar a otros ríos, a otras aguas  
y a otros mares y a otros pequeños ríos  
girando alrededor de la tierra.*

El hombre (río metafórico) y el Magdalena (río real) se funden para que la Naturaleza cumpla no la ley inexorable de la existencia, sino la continuidad, la esperanza.

Una misma sustancia de contenido (la exigencia de muerte que engendra la vida), hecha forma (la metáfora vida-río), adopta diferentes expresiones según las épocas, según la historia, según las circunstancias ambientales que rodean al poeta y éste, para hacer explícitas todas estas circunstancias, necesita aprovechar al máximo los recursos lingüísticos, únicos que posee y que harán perdurable su poema. En resumen, si pensamos que en literatura las ideas y los temas nos interesan menos que el modo con que la sociedad se apodera de ellos para convertirlos en la sustancia de un cierto número de sistemas significantes, si pensamos que la poesía no se logra más que con un proceso de comunicación, mientras permanece latente la poesía no existe. Y como la comunicación se efectúa con la lengua, lo poético no reside en las vivencias, sino en el peculiar modo lingüístico de comunicarlas. La poesía, por tanto, es un proceso lingüístico.

2.2 Admitido que las características de la literatura deben buscarse en la lengua, señalemos algunas de las peculiaridades que caracterizan su uso en la literatura.

2.2.1. Los productos poéticos tienen una constitución interna global, unitaria. Cada uno de sus elementos, cada signo no vale más que lo que le permiten los que vendrán después, y éstos, solamente lo que determinan los precedentes. La sustancia poética de un mensaje depende del conjunto de todos sus elementos lingüísticos concretos. Como dice Hjelmslev, la lengua literaria y poética es una lengua cuyo plano de expresión es, a su vez, la lengua habitual (3). O como puntualiza Alarcos Llorach, las palabras de un poema tienen un significante fónico que evoca un significado de todos los días, y juntos sugieren una referencia significativa particular al poeta y al poema.

A esta interrelación de los signos componentes

(3) Es decir, el lenguaje denotativo es sustancia de expresión en la obra literaria, la lengua adopta en el signo estético una posición análoga a la de la sustancia lingüística de la expresión.

de un poema apunta Jakobson cuando dice que: «la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación». Al hablar, seleccionamos de los paradigmas de nuestro repertorio lingüístico una serie de elementos que combinamos en oraciones:

<i>La joven</i>	<i>baila</i>
<i>La damisela</i>	<i>danza</i>
<i>La fémína</i>	<i>bailotea</i>

En el uso común de la lengua, una vez realizada la selección dentro de un paradigma la operación se da por terminada, pasamos a una nueva selección y luego a otra y a otra. Pero el «escritor» no se olvida ni de las «selecciones» que ha realizado, ni de los paradigmas en que las ha realizado (4). Cuando Góngora describe la cueva de Polifemo

*infame turba de nocturnas aves*

la elección de *turba* entre la serie de posibilidades que la lengua le ofrece determina la elección de *nocturnas*, haciendo recaer los acentos rítmicos sobre los que gravita el endecasílabo en una sílaba idéntica, que tiene como elemento nuclear precisamente el fonema «u», el más cerrado en español. Pero, a su vez, la elección de *nocturnas* proyecta todo esto sobre la elección de *turba* y este juego de fuerzas se resuelve en expresividad significativa. Cuando Acis llega sediento junto a Galatea dormida y entrega sus ojos y su boca

*al sonoro cristal, al cristal mudo*

la repetición de *cristal*, ubicado en el centro del verso, y la antítesis de *sonoro* y *mudo* que lo limitan, enriquecido todo ello por el valor metafórico, es sólo un ejemplo más de esa proyección del eje de selección sobre el eje de combinación.

Como sabemos, los ejemplos podrían multiplicarse. Baste uno: la repetición de fonemas acústicamente semejantes con fines expresivos, lo mismo en la poesía renacentista de Garcilaso:

*en el silencio sólo se escuchaba  
un susurro de abejas que sonaba*

que en la poesía contemporánea de Blas de Otero:

*trago trozos de mar y agua salada.*

2.2.2. El texto poético se nos ofrece aislado, fuera de situación. Se trata de un acto lingüístico que se produce en ausencia del receptor (de quien el poeta nada sabe, él se dirige al Hombre) y se reproduce en ausencia del emisor (el poeta, de quien poco sabemos, sobre el que la historia ha podido engañarnos). La situación debe brotar del propio poema, el único ente real que tenemos delante, cuando Borges nos dice:

Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo nada sabemos del locutor, de la puerta cerrada, sólo el resto del poema podrá aclararlo:

*entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)  
hay alguno que ya nunca abriré.*

Parece, pues, que el propósito último de la poesía es creación y fijación de una situación, única, irrepe-

tible, pero evocable (precisamente gracias al poema). Y este fin sólo se logrará mediante el lenguaje, explotado en todos sus estratos —fonía, forma, significación—, lenguaje que configurará la situación de que partió el poeta y evocará el lector (5).

### 3. ACERCAMIENTO AL TEXTO DE DIVERSAS EPOCAS

Al comentar un texto debemos plantearnos un problema previo: el acercamiento al texto de diferentes épocas.

3.1. Ante un texto medieval, lo importante será el establecimiento del texto propiamente dicho. Será necesario explicarlo, aclarando y comentando a la vez cada uno de sus significados; en ocasiones será preciso acudir a la descripción fonética, a la puntualización de las grafías. Si se trata de un texto en verso nos ayudará la métrica, el estudio del hiato y la elisión, las aclaraciones que sugiere la rima. Todo ello nos permitirá después reconstruir el texto. Ciertamente que en el bachillerato no será necesario ahondar en estas materias, pero si nos encontramos ante un texto como éste, uno de los más conocidos del Arcipreste de Hita, tendremos que explicar al alumno por qué hemos elegido esta versión, precisamente ésta y no otra.

*Busca muger de talla, de cabeça pequeña,  
cabellos amarillos, non sean de alheña,  
las cejas apartadas, luengas, altas, en Peña,  
angosta de carriellos, jesta es talla de dueña!*

5 *Ojos grandes, fermosos, pyntados, relusientes,  
e de luengas pestañas, byen claras e reyentes,  
las orejas pequeñas, delgadas, paral mientes,  
si ha el cuello alto, atal quieren las gentes.*

*La nariz afilada, los dientes menudiellos,  
10 iguales e bien blancos, un poco apartadillos,  
las enzivas bermejas, los dientes agudillos,  
los labros de la boca bermejós, angostillos.*

*La su boca pequeña, así de buena guisa,  
la su faz sea blanca, sin pelos, clara e lisa;  
15 puña de aver muger que la vea en camisa  
que la talla del cuerpo te dirá ésta a guisa.*

Esta descripción femenina del Arcipreste ha sido estudiada por Dámaso Alonso y recientemente por Emilio Alarcos Llorach (6). Del estudio de este último recogemos, porque nos parece muy convincente, el «angosta de carriellos» del verso cuatro, ya que la expresión que se venía repitiendo, «ancheta de caderas», parece desentonar en una descripción de la cabeza femenina. Para el verso quince acep-

(4) Es lo que Hegel había intuido. Para él la diferencia entre la lengua en la poesía y su empleo «normal», «el modo de expresión prosaico» radica, sobre todo, en que la lengua de la poesía tiene que ser «teóricamente convertida en fin» y ha de aparecer «como culta». La lengua, que normalmente sólo es «medio de comunicación», adquiere importancia en sí misma al alcanzar el rango poético. En principio, la lengua no es más que vehículo de la comunicación, pero en la obra literaria se la trata como si fuera finalidad, o sea, material artístico.

(5) E. Alarcos Llorach: «Poesía y extratos de la lengua», en *Ensayos y estudios literarios*. Ediciones Júcar, 1976.

(6) «Libro de Buen Amor, 432 d. Ancheta de caderas». Barcelona, 1973. *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. S.E.R.E.S.A.

tamos la interpretación de que *mujer* es la mensajera, la que podrá ver «en camisa» a la dueña apetecida y podrá dar razón amplia de su talla, de su disposición corporal (7).

Una vez establecido y aceptado el texto, podemos pasar a su descripción. Sólo encontramos dos verbos principales, dos imperativos, dos expresiones apelativas, de llamada. Del primer verbo, *buscar*, colocado al comienzo de la descripción, dependen todos los versos hasta la aparición del segundo verbo, *puña*, con que la descripción va a cerrarse. Todos los términos derivados de *busca* deberán ser gustados, analizados y pormenorizados por el propio amante, el Arcipreste; los derivados de *puña* introducen un nuevo elemento: la *mujer* que vea a la tuya «en camisa».

Como en todo fragmento descriptivo, abundan los adjetivos, y la minuciosidad y la concreción, tan características del Arcipreste, matizan los versos. Las dos primeras estrofas muestran claramente el principio de la importancia que tiene introducir diversidad en la unidad. La primera termina con una frase que rompe el esquema sintáctico de los tres versos anteriores: *esta es talla de dueña*; la segunda interrumpe la descripción al final del tercer verso, *paralmientes*, para concluir buscando el consenso de toda la humanidad: *a tal quieren las gentes*. El Arcipreste (si nos encuadramos en el contexto de la narración, el Amor) no habla sólo para el Arcipreste, sino para un público heterogéneo, ávido, lleno de ansia de vida, que una nueva situación, la del siglo XIV, parece brindarle. Por eso, el consenso de todos establece una frontera entre los ojos y la nariz de la bella.

Veamos la variedad de recursos calificativos del Arcipreste: los cabellos amarillos se acompañan de una oración negativa, *no sean de alheña*; las cejas se enriquecen con una cuádruple expresión, igual que los ojos. Pero estos, a su vez, llevan un complemento determinado que introduce a las pestañas, calificadas de nuevo con dos adjetivos matizados e intensificados con el determinante *bien*. La estrofa tercera introduce los diminutos (ya en la forma —illo, común desde el siglo XIV, frente al corriente antes y ahora esporádico— iello), diminutivos que colocan en primer lugar su idea de afectividad, no de pequeñez. Y la cuarta y última es mixta, de calificación y apelación, como la primera, ofreciendo así una estructura cerrada, perfectamente coherente.

3.2. En el Siglo de Oro la fijación del texto ya no ofrecerá grandes problemas. Intentaremos ahora que el alumno pueda superar las dificultades que ofrece el contenido. Tropezaremos, sin duda, con una serie de alusiones a la mitología, mundo que estaba entonces a la mano no sólo de los poetas, sino de los lectores, pero que hoy puede ofrecer dificultades. Difícilmente entenderíamos algunos sonetos de Quevedo sin conocer los mitos a que continuamente alude. Cuando canta «afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi» se nombra

*Leandro, en mar de fuego proceloso,  
su amor ostenta, su vivir apura,  
Icaro, en senda de oro mal segura  
arde sus alas por morir glorioso.*

para terminar

*Avaro y rico y pobre, en el tesoro,  
el castigo y la hambre imita a Midas,  
Tántalo en fugitiva fuente de oro.*

Se nos escaparía la tremenda ironía de los sueños quevedescos sin conocer el significado de los dichos populares: «Estaban unos senadores votando un pleito. Uno dellos, de puro maldito, estaba pensando cómo podría condenar a entrambas partes. Otro incapaz, que no entendía la justicia de ninguno de los dos litigantes, estaba determinando su voto por aquellos dos textos de los idiotas: «Dios se la depare buena y "dé donde diere"». O sin captar el valor hampesco de algunas palabras: «¿Vendes porazumbres lo que lleves a cántaros y llamas zorras a los que haces patos?» ¿Cómo entender la protesta del cliente de aquel tabernero que aguaba el vino sin saber que «zorra» significa «borrachera» y como animal puede entrar en combinación con «patos» exigido por la cualidad aguanaosa del vino?

Hasta Fray Luis de León, una de cuyas odas, «Contra un juez avaro», vamos a comentar, no sería comprendido en este caso sin saber que la Melguera es una de las Euménides o Furias o que los antiguos representaban al tiempo por Saturno, padre cruel y voraz, que se comía a sus propios hijos, es decir, a las cosas que engendraba. Junto a los mitos clásicos encontraremos tópicos medievales (el tiempo-rueda), reminiscencias clásicas de Horacio y Virgilio, lecturas, incluso avatares del propio Fray Luis, ya que el tono amargado y dolorido nos hace pensar en un personaje, unido tal vez a la circunstancia vital del poeta y su persecución.

### Contra un juez avaro

*Aunque en ricos montones  
levantes el cautivo, inútil oro,  
y aunque tus posesiones  
mejores con ajeno daño y lloro,*

- 5 *y aunque cruel tirano  
oprimas la verdad, y tu avaricia,  
cerrada en nombre vano,  
convierta en compra y venta la justicia,*
- 10 *y aunque engañes los ojos  
del mundo, a quien adoras, no por tanto  
no nacerán abrojos  
agudos en tu alma, ni el espanto*

- no velará en tu lecho,  
ni huirás la cuita, la agonía,*
- 15 *el último despecho,  
ni la esperanza buena, en compañía*

- del gozo, tus umbrales  
penetrará jamás, ni la Melguera  
con llamas infernales,*
- 20 *con serpentino azote la alta y fiera*

*y diestra mano armada,  
saldrá de tu aposento sólo un hora,  
¡ay!, ni tendrás clavada  
la rueda, aunque más puedas, voladora*

(7) No pediremos que esto lo sepa el alumno, si el profesor. Recuerdo ahora un consejo que nunca eché en saco roto. «El profesor intentará siempre ser más amplio, más complejo que el texto, pero insistiendo muchísimo en que los alumnos no deben coger apuntes. La variedad es sólo para alejar al alumno de la monotonía de las repeticiones».



25 *del tiempo, hambriento y crudo,*  
*que viene, con la muerte conjurado,*  
*a dejarte desnudo*  
*del oro y cuanto tienes más amado.*

*Y quedarás sumido*  
 30 *en males no finibles, y en olvido.*

Fray Luis va a exponer una verdad, una verdad que se cumplirá categóricamente *aunque* se cumplan también una serie de supuestos adversativos. La estructura adversativa y aseverativa divide en dos partes la oda. Los diez primeros versos se apoyan en la repetición de *aunque*; en la mitad del verso diez comienza la sarta de maldiciones en una serie de estrofas fuertemente enlazadas, atadas unas a otras, que desembocan en los dos versos finales que, no obstante su independencia, se suman trabajosamente con el nexo y a todo lo anterior, cuyo contenido recogen en el verso bipartido que cierra el poema.

La parte adversativa (1-10) agrupa sus diez versos en dos estrofas y media que distribuyen su contenido semántico de forma diversa. Sabe el poeta que la reiteración (conseguida con la repetición anafórica de *aunque* e intensificada con la repetición también anafórica del nexo y) debe balancearse siempre con la variedad, con la originalidad. Así las dos primeras frases ocupan exactamente dos versos cada una (1-4) (se reparten una estrofa completa). La tercera trunca el verso seis, precisamente cuando aparece el primer sujeto léxico (*avaricia*, que afianza su relación con la segunda persona de los verbos por el posesivo *tú*) y tras ese paréntesis vuelve la persona *tú* sujeto, que se repite dos veces, como núcleo en la oración principal (*engañes*), como núcleo del término adyacente del sustantivo *mundo* (*adoras*). Tampoco ahora agota la unidad métrica y una fuerte pausa nos introducirá en la segunda parte o en la sarta de oraciones aseverativas que Fray Luis lanza en tono de maldición, tan llenas de fuerza y de calor, de color y de amargura que nos lleva a pensar en un interlocutor real. Generalmente, el orden de las palabras es envolvente. En la primera estrofa se adelantan los aditamentos (*en ricos montones*), o el complemento directo (*tus posesiones*), los adjetivos (en número de dos, *cautivo*, *inútil*, acompañando al sustantivo *oro*; uno solo, *ajeno*, acompañando a dos sustantivos *daño* y *lloro*, a pesar de su expresión en número singular). En la segunda estrofa, los complementos siguen al núcleo verbal, pero los adyacentes (*cruel tirano*, *cerrada en nombre vano*), que acompañan al sujeto, mantienen también aquí la ruptura del orden normal de las palabras en la frase. Los versos 9-10 (la última formulación adversativa) con su rígida ordenación introducen la variedad ya aludida del complemento explicativo de *mundo*. El tono agresivo del poema se refleja en el desacuerdo de unidad métrica y unidad sintáctica, pero el encabalgamiento de los versos dos a dos actúa como relacionante unitario, paradójicamente enfrentado con la ruptura que el desajuste rítmico comporta (1-2, 3-4, 5-6, 9-10; en el verso 6 *avaricia* necesita sortear el verso siete para encontrar su verbo *convierta* en el verso ocho).

En la segunda parte del poema (10-28) los encabalgamientos se hacen tan duros que se frustra continuamente la pausa estrófica y las estrofas se anudan fuertemente unas a otras. La repetición es ahora de las formas negativas *no*, *ni*. Las dos primeras cláusulas amalgaman dos negaciones (*no... no* nacerán,

*ni... no* velará) y sus sujetos (*abrojos*, *espanto*) caminan a un locativo en relación con el *tú* apelativo del poeta (*tu alma*, *tu lecho*); la tercera (14-15) se construye en segunda persona con una complementación tripartita de climax ascendente, cuyo último componente se incrementa con adjetivo (*cuíta*, *agonía*, *último despecho*). Aparece ahora (16-18) el único elemento positivo de la serie, *la esperanza*, con un calificativo cotidiano, coloquial, más expresivo por ello (*buena*), esperanza que se hace acompañar de un complemento a distinto nivel, en relación subordinante (*en compañía del gozo*). En contraposición con lo anterior, ahora el sujeto busca perezosamente su verbo, *penetraría*, que se sitúa al final de la frase. A partir de este momento, la sintaxis se complica más y más, precisamente cuando vamos a encontrarnos con los remordimientos y la muerte. Las dos cláusulas oracionales se separan por un *¡ay!* (23) fuertemente afectivo. La primera, que ocupa cinco versos (28-22), intercala entre sujeto y verbo los aditamentos, uno coincidente con la unidad métrica, el segundo con un fuerte hiperbaton intensificado por la triple adjetivación polisindética rota por la pausa estrófica. Traspuesto el emotivo *¡ay!*, llegamos a la última cláusula, aún más larga (seis versos), que reúne e intensifica todas las dificultades lingüísticas anteriores: adopta el esquema estructural subordinado (*que viene...*), hace presente las adversativas del comienzo (*aunque más pueda*), ofrece el hiperbaton más violento (*rueda... voladora*), versos y estrofas se encabalgan bruscamente, juega con las perifrasis (*tendrás clavada* por «detendrás»), expresiones unidas por el nexo y ofrecen presencia y ausencia de *de* (*del oro y cuanto tienes más amado*).

Unifica el poema el tono apelativo, común en Fray Luis, lo que no le priva de un carácter generalizador, y después, remache fatídico de tanta premiosidad, de tanta morosidad, arribamos al pareado final (29-30), escueto, desnudo, que reúne en un verso posiblemente los males eternos y el olvido temporal, las dos vidas tan cantadas por toda nuestra literatura desde Jorge Manrique.

La violencia expresiva, el tono de maldición, la ruptura consciente de las estructuras lingüísticas, nos hace pensar en la biografía del poeta, en las dificultades que le proporcionó un proceso inquisitorial injusto (8). La desazón angustiosa que la injusticia al caer sobre su misma vida le producía se transparenta en su poesía con intensidad y precisión lingüística.

3.3. Cuando nos hallamos ante un texto moderno, ya no necesitamos explicar palabras, acepciones y significados; generalmente, el texto no ofrece escollos de pura comprensión. Pero nos hallamos con otro problema: podemos prescindir de la fatiga filológica de reconstruir el ambiente y las vivencias en que se movió el autor, nuestro contexto es común y consabido, y se identifica uno sin esfuerzo con su posición. Sin embargo, corremos el grave riesgo de olvidar que estamos enjuiciando literalmente y, como nos sentimos atraídos o repelidos por las vivencias del autor, nuestra crítica, nuestro comentario, aparecerán envueltos por presupuestos ideológicos o pragmáticos completamente ajenos a la calidad

(8) Macrí y Dámaso Alonso piensan que debió ser compuesto en la cárcel y contra una determinada persona. Dámaso Alonso, *Discurso* en la solemne apertura del curso académico 1955-1956. Universidad de Madrid.

literaria. Sin olvidarnos de que la tabla de valores del crítico debe ser estrictamente literaria y no la axiología propia de las cosas referidas o significadas, nos acercamos a dos poetas contemporáneos: Pedro Salinas y Pablo Neruda.

3.3.1. A pesar de su profunda intelectualidad, de esa asepsia casi fría y objetiva, siempre traicionada por la densidad del sentimiento, la poesía de Pedro Salinas es perfectamente entendida y gustada por los alumnos de Bachillerato. Llevo muchos años explicando en clase «Eterna presencia», poema incluido en *Largo Lamento* (uno de los libros póstumos del poeta), y su paradoja amorosa, esa paradoja fundada sobre el contraste entre la necesidad absoluta de la muerte y el valor que damos también absoluto del amor establece una corriente de comprensión entre poeta y lector.

- No importa que no te tenga,  
no importa que no te vea.  
Antes te abrazaba,  
antes te miraba,*  
5 *te buscaba toda,  
te querla entera.  
Hoy ya no les pido  
ni a manos ni a ojos,  
las últimas pruebas.*  
10 *Estar a mi lado  
te pedía antes,  
sí, junto a mí, sí,  
sí, pero allí fuera.  
Y me contentaba*  
15 *sentir que tus manos  
me daban tus manos,  
sentir que a mis ojos  
les dabas presencia.  
Lo que ahora te pido*  
20 *es más, mucho más,  
que beso o mirada:  
es que estés más cerca  
de mí mismo, dentro.  
Como el viento está*  
25 *invisible, dando  
su vida a la vela.  
Como está la luz  
quieta, fija, inmóvil,  
sirviendo de centro*  
30 *que nunca vacila  
al trémulo cuerpo  
de llama que tiembla.  
Como está la estrella,  
presente y segura,*  
35 *sin voz y sin tacto,  
en el pecho abierto,  
sereno del lago.  
Lo que yo te pido  
es sólo que seas*  
40 *alma de mi ánima,  
sangre de mi sangre  
dentro de las venas.  
Es que estés en mí  
como el corazón*  
45 *mío que jamás  
veré, tocaré.  
y cuyos latidos  
no se cansan nunca  
de darme mi vida*  
50 *hasta que me muera.  
Como el esqueleto,  
el secreto hondo*

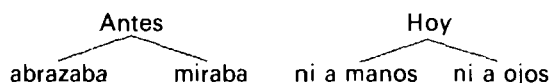
- de mi ser, que solo  
me verá la tierra,  
55 pero que en el mundo  
es el que se encarga  
de llevar mi peso  
de carne y de sueño,  
de gozo y de pena*  
60 *misteriosamente  
sin que haya unos ojos  
que jamás le vean.  
Lo que yo te pido  
es que la corpórea*  
65 *pasajera ausencia  
no nos sea olvido,  
ni fuga, ni falta,  
sino que me sea  
posesión total*  
70 *del alma lejana,  
eterna presencia.*

El poema se abre con dos octosílabos (los únicos), negativamente reiterativos, que enuncian el tema: comienzan con una impersonalidad categórica, para terminar con complemento de segunda persona que intensifica también la negación («no tener» / menos que / «no ver»).

*No importa que no te tenga,  
no importa que no te vea*

El pareado se desarrolla analíticamente en dos ramas, vertientes de desigual extensión.

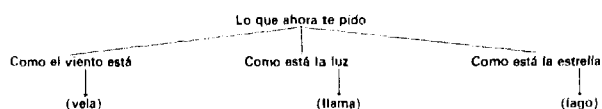
A) La primera (verso 3-18) se construye sobre el principio del contraste antes y hoy (un contraste muy grato a Salinas).



El imperfecto narrativo, presente de un pasado, nos aleja del hoy como algo que no por admitido era deseado; admitido, diríamos, como mal menor. El fragmento se articula internamente en cuatro segmentos en que pesa el antes (3 de ellos) sobre el hoy (1), apoyado todo en un juego entre segunda y primera persona, con predominio de la segunda. La variedad consciente está asegurada en la sustitución de *abrazar* por *manos*, de *mirar* por *ojos*. Lo que el poeta niega hoy no es ya el abrazo, sino la posibilidad del abrazo, no la mirada, sino la posibilidad de ella. Los hexasílabos, perfectamente uniformes, juegan rítmica y ágilmente (aparente frivolidad para un profundo significado).

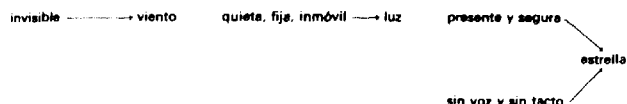
B) La segunda rama (verso 19-71) se bifurca en otras tres, división apoyada en la repetición anafórica.

a) (verso 19-37) Hemos pasado del imperfecto narrativo al presente activo, categórico, imperativo. El verbo «pedir» carga con su propio sema la función conativa que cumple toda la frase.



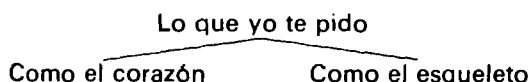
Diversidad en la unidad. O viceversa. El nexo *como* asegura anafóricamente la unidad comparativa,

pero la variedad está asegurada por la distinta ubicación del sustantivo en las dos primeras expresiones; en la tercera, cuando ya el lugar del sustantivo no resulta pertinente, el verso no es agudo, sino grave. Los adyacentes que acompañan a *viento*, *luz*, *estrella* pertenecen a un mismo campo semántico que apunta a la eternidad anunciada desde el título:



En ellos el poeta utiliza casi todas las posibilidades de calificación que la lengua le ofrece: un solo adjetivo (1), tres adjetivos yuxtapuestos (2), dos adjetivos unidos por el nexo y (3) y dos sustantivos con preposición (4). Por otra parte, los tres sustantivos (*viento*, *luz*, *estrella*) se hacen signo no en sí mismos, sino en algo que está fuera de ellos (*vela*, *llama*, *lago*), algo en donde se proyectan y de alguna forma se realizan.

b) (verso 38-62) El *ahora* se personaliza en un yo sujeto explícito, especialmente significativo, ya que el poeta evita la realización común del español que no necesita individualizar el sujeto de primera persona, con lo que insiste en la idea de la participación personal. Los signos comparativos deberán ser ahora inherentes, inseparables de ese yo:



Aprovecha el poeta todas las posibilidades que la lengua le ofrece. La expresión «alma de mi ánima» comporta la rica dualidad significativa de un mismo étimo bifurcado en dos realizaciones fonéticas distintas. Si conmutásemos por otra frase semejante «alma de mi alma», la fuerza poética sería totalmente distinta. Aparte del desgaste de la frase por un uso peyorativamente popular se perdería el valor lingüístico de *ánima*, que se hace «ánimo», voluntad de vivir activa, no pasiva. (El Diccionario de la Academia define «ánima» como «alma o espíritu en cuanto es principio de la actividad humana».)

En «el corazón/mío» (44-45) la elección de la forma plena *mío* pospuesta a su núcleo permite por un lado el artículo individualizador, y por otro, el realce inherente al esfuerzo consciente que la frontera versal impone. Al mismo tiempo el *mi*, apocopado, inmóvil en cuanto al género, parece apuntar a corazón, a la cosa poseída, mientras el *mío*, cargado de sustancia sustantiva, el miembro más marcado del binomio, apunta a lo personal, al yo.

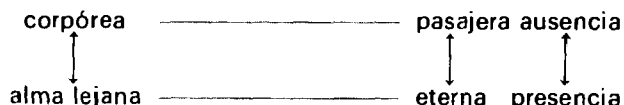
El principio ordenador interno sigue siendo el contraste, la paradoja, que anunciados en el pareado inicial, informan el poema completo: «jamás veré, tocaré — no se cansan nunca; darme mi vida — hasta que me muera (contraste semántico —vivir-morir— y contraste gramatical —sustantivo-verbo—). El poema se inunda y lo inunda todo de una afirmación del yo, y por eso la primera persona invade y domina, ya sea en la elección (no exigida por el español) del posesivo de «mi vida» (frente a «la vida»), ya sea en el personal que acompaña a la idea de morir (*me muera*), apoyado todo ello en la repetición acústica del fonema bilabial /m/.

La paradoja se mantiene en la alusión al esqueleto (ese hueso insobornable símbolo de amor en la poesía moderna) y se materializa en el contraste

carne ————— sueño  
gozo ————— pena

destacando la ruptura de lo esperado al elegir como antítesis de *carne* el término *sueño* no «espíritu» que sería el más atestiguado por la costumbre.

c) (verso 63-71) Al llegar al final la extensión disminuye ante la intensidad y la concentración. La relación con lo anterior se asegura por la repetición «lo que yo te pido» y la paradoja del comienzo desemboca en el intensificado contraste final:



La proximidad implícita en *corpórea* se hace explícita lejanía en el adjetivo que acompaña a *alma*. A su vez, los grupos sintagmáticos (*pasajera ausencia-eterna presencia*) no sólo son antitéticos como unidad de grupo, sino cada uno de los sintagmas que los integran. Por último, esa ausencia de nosotros (no *nos* sea) debe convertirse en eterna presencia para mí (sino que *me* sea).

Aquella «frente más segura» de *La voz a ti debida* es hoy esqueleto

que se encarga  
de llevar mi peso  
de carne y de sueño

y esta «carne y sueño» reproduce los «besos y dulzuras» de entonces, y la «salvación fría, dura en la tierra» allí buscada es hoy «posesión total, eterna presencia». Así, como decíamos al principio, todos los signos de un poema son interdependientes, su valor depende del valor de los demás. Pero, a su vez, los poemas forman parte de unidades más amplias también interdependientes, que pueden llegar a ser la obra toda de un poeta. De esta forma nos encontramos con que el poeta, sujeto histórico, cambia como la vida misma: manteniéndose en su obra idéntico a sí mismo.

3.2.2. «Charming» es un poema de Pablo Neruda que se incluye en *Defectos escogidos* (1974), uno de sus libros publicados póstumamente.

La encantadora familia  
con hijas exquisitamente excéntricas  
se va reuniendo en la tumba,  
unos del brazo de la coca,  
5 otros debilitados por las deudas,  
con muchos grandes ojos pálidos  
se dirigen en fila al mausoleo.

Alguno tardó más de lo previsto  
(extraviado en safari o sauna o cama),  
10 tardó se incorporó al crepúsculo,  
al té final de la final familia.

La generala austera  
dirigla  
y cada uno contaba su cuento  
15 de matrimonios muy malavenidos  
que simultáneamente se pegaban

*golpes de mano, plato o cafetera,  
en Bombay, Acapulco, Niza o Río.*

*La menor, de ojos dulces y amarillos,  
20 alcanzó a desvestirse en todas partes,  
precipitadamente tempestuosa,  
y uno de ellos salla de una cárcel  
condenado por robos elegantes.*

*El mundo iba cambiando  
25 porque el tiempo inmutable caminaba  
del bracete de la Reforma Agraria  
y era difícil encontrar dinero  
colgado en las paredes; el reloj  
ya no marcaba la hora sonriendo,  
30 era otro rostro de la tarde inmóvil.*

*No sé cuándo se fueron;  
no es mi papel anotar las salidas;  
se fue aquella familia encantadora  
y nadie ya recuerda su existencia.  
35 La oscura casa es un colegio claro  
y en la cripta se unieron los dispersos.*

*¿Cómo se llaman, cómo se llamaron?*

*Nadie pregunta ya, ya no hay memoria,  
ya no hay piedad, y sólo yo contesto  
40 para mí mismo, con cierta ternura,  
porque seres humanos y follajes  
cumplen con sus colores, se deshojan;  
siguen así las vidas y la tierra.*

Se divide el poema en tres partes. En la primera (1-23) se nos describe el final de una familia. En la segunda (24-30) irrumpe la descripción del mundo, el paso de la historia. En la tercera (31-43) se introduce el yo del poeta.

La primera parte oscila entre lo general y lo particular. La descripción de la encantadora familia (1-7) que se dirige «en fila al mausoleo» deja paso al paréntesis particular, «alguno tardó...» (8-11) que culmina en el verso 11, *al té final de la final familia*; verso con aliteración de fonema labiodental /f/, repetición de *final*, vocablo sobre el que se balancea el endecasílabo con acento en cuarta y octava, reflejando en el plano de la expresión el mensaje del contenido: final particular de unos seres y final de una clase social. Vuelve lo general en la explicación de todos (12-18) que da paso a la alusión a lo concreto (19-23). La desrealización de un mundo fantasmagórico lleva a la desrealización del lenguaje, rompiendo moldes y normas gramaticales (*con muchos grandes ojos pálidos*). Una sintaxis lenta y morosa (adverbios en mente: *exquisitamente, simultáneamente, precipitadamente*; perífrasis verbales: *se va reuniendo, alcanzó a desvestirse*; enumeraciones: verso 9 y 17-18) aparece al servicio de la solemnidad de la escena (*se dirigen en fila al mausoleo, la generala austera*), solemnidad negada inmediatamente por los adjetivos y, sobre todo, por las serias justificaciones («del brazo de la coca», «extraviado en safari o sauna o cama», «golpes de mano, brazo o cafetera...»). Crea constantemente Neruda nuevas asociaciones de significante y sig-

nificado: «golpe de mano» pierde su valor de frase hecha junto a plato o cafetera; «crepúsculo» es aquí el ocaso de una raza; el valor fónico de las expresiones cobra una fuerza especial y consciente: «exquisitamente excéntricas», «contaba su cuento»...

La segunda parte olvida la concreción de la familia y busca para la vivencia un tono universalizante. Sigue la sintaxis morosa y la concatenación con todo lo anterior (de aquí su expresividad): el *va reuniendo* del verso tres conduce al *iba caminando* (25) con que se describe el cambio y la ley inexorable de la historia, todo como vehículo de expresión para la metáfora tradicional *caminaba*. El *inmutable* que califica a *tiempo* cobra el valor especial de indiferente, pero mantiene la antítesis con *iba cambiando*. Inmediatamente, el tono serio se quiebra con la ironía que comporta el sufijo de *bracete*, intensificado al unirse con algo tan serio como la Reforma Agraria (que, a su vez, alcanza con el *brazo de la coca* del verso 4), y ese tiempo inmutable es quien exige y justifica *reloj, hora* y, sobre todo, *tarde inmóvil*.

En la última parte, con la aparición del yo, aparece también el presente frente al imperfecto que predominaba en todo lo anterior. Llegamos a la culminación intensiva del poema, a la formulación del mensaje. Los versos giran sobre el gozne del verso 37 en que la duda formulada en presente agiganta el olvido al repetirse en pasado. La *encantadora familia* se ha convertido en *familia encantadora* (33) y la antítesis lingüística del verso 35 perfectamente bimembre, construido sobre el contraste (oscuro, claro), refleja la antítesis conceptual que conlleva el significado de la relación casa-colegio: metamorfosis de vida y esperanza que se construye precisamente sobre la existencia de todos («en la cripta se unieron los dispersos»). Por fin, tras la pregunta, el olvido en triple formulación: un verso bimembre («nadie pregunta ya, ya no hay memoria») seguido de una tercera negación que se articula con la contestación, con la afirmación del poeta. La memoria (recuerdo) se identifica con piedad y el poeta canta, símbolo individualista de lo universal, la gran continuidad que hizo y sigue haciendo posible la vida, reunión de todo, de bueno y malo, de egoísmo y entrega, encontrando un puesto, una justificación de y para todos y cada uno de sus elementos. Y entendemos ahora la preocupación por aquella familia encantadora con que se abrió el poema que se cierra con un canto de continuidad a la vida, reflejado en la identificación vida-tierra, culminación de la anterior dualidad seres humanos y follajes.

## FINAL

Pensamos en el comentario de texto como base de los estudios de Lengua y Literatura en el Bachillerato. Partiendo de la comprensión del mensaje, recorreremos un camino que nos llevará de la realidad del habla a la abstracción del sistema, que nos hará constatar los valores expresivos de la lengua y su ordenación en el texto literario para arribar, al fin, al análisis del texto como motivo de goce estético para una educación de la sensibilidad.

# Un romance mítico: el «Martirio de Santa Olalla», de García Lorca



Por Miguel GARCÍA-POSADA (\*)

Este año se cumple el cincuentenario de la aparición del *Romancero gitano*. No creemos descubrir ningún secreto si decimos que el tiempo no ha perjudicado a la magna obra lorquiana, cuya calidad y atractivo permanecen intactos. Tampoco la ha dañado su enorme popularidad: el libro ha resistido con éxito los riesgos de trivialización, o erosión, que suele aparejar un éxito tan dilatado.

El *Romancero* continúa planteando problemas apasionantes de interpretación y estilo. En la inmensa bibliografía lorquiana —tan epidérmica con frecuencia—, no abundan los estudios sobre el libro que posean auténtica sustantividad. Nos proponemos, hoy, realizar un análisis e interpretación global del *Martirio de Santa Olalla*, romance que ha sido objeto hasta ahora de indagaciones críticas muy diversas: Lunardi (1946), Díaz Plaja (1948), M. J. Bayo (1952), Correa (1957: 70-2) o Loughran (1972), por citar aquellas aproximaciones más específicas (1). Nuestro trabajo está dividido en tres partes: en la primera, se aborda un análisis textual del poema; en la segunda, se procede a su interpretación, que contempla también la elucidación de las variantes más significativas, ya que su toma en consideración puede potenciar nuestra comprensión del poema; por fin, en la tercera, se discuten algunas cuestiones de índole diacrónica, es decir, referidas a las posibles fuentes del texto.

La primera parte del título de nuestro artículo designa al romance con el mismo calificativo, 'mítico', que utiliza su creador en una página autógrafa de *San Gabriel*, en la que escribe el nombre de la protagonista de nuestro poema tras los de *Thamar*, *Preciosa* y *Luna luna*, agrupando estos cuatro títulos bajo el epígrafe de *Romances míticos* (2). El calificativo posee un sentido unificador muy preciso: historia bíblica en *Thamar* y *Amnón* y hagiográfica en el poema que hoy estudiamos; irrupción fantástica de los elementos cósmicos —luna y viento— en los otros dos. Ciertamente, el adjetivo puede y debe extenderse a todos los poemas del libro y revela el verdadero propósito de Lorca, tan maltratado por lecturas superficiales. Por lo demás, tendremos ocasión de volver sobre el término (3).

## 1. CUESTIONES TEXTUALES

La primera noticia que se tiene de este poema es de noviembre de 1926: en carta a Jorge Guillén del

día 8, Federico afirma que «Una vez terminado este romance [el de la *Guardia Civil española*] y el *Romance del martirio de la gitana Santa Olalla de Mérida* daré por terminado el libro» (4). La composición debió ser concluida por esta fecha, y se publicó por vez primera, en unión de *La casada infiel*, en el número LV de la *Revista de Occidente* (enero de 1928, t. XIX, 40-6).

Del poema se conserva un manuscrito autógrafo incompleto —faltan los siete últimos versos—, que ha sido publicado por R. Martínez Nadal (5). No se puede afirmar con absoluta certeza que sea ésta la primera versión del poema (en adelante, M), aunque no sería extraño (6). En cualquier caso, constituye la primera fase, empíricamente comprobada, del proceso textual por el que pasó la composición. Este manuscrito fue la base de dos apógrafos (mn<sup>1</sup>, mn<sup>2</sup>), de acuerdo con el testimonio de Martínez Nadal (7). De mn<sup>2</sup> se llega a las versiones publicadas posteriormente, la de *Revista de Occidente* (RO) y la que figura en la edición príncipe de la obra, publicada también por la misma editorial (RG), en julio del 28.

(\*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. «Beatriz Galindo» de Madrid.

(1) No hemos podido consultar el artículo de A. Scobie: «Lorca and Eulalia» (*Arcadia*, vol. 9, 290-8), que sólo conocemos a través de las referencias de A. Josephs y J. Caballero (1977: 137 y 287-8).

(2) F. G. L.: *Autógrafos*, facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas. Prólogo, transcripción y notas por Rafael Martínez Nadal. Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd. 1975, 158; en adelante, *Aut. I*, para distinguirlo de *Aut. II*, que corresponde a F. G. L.: «El público». Facsímil del manuscrito. Prólogo, versión depurada y transcripción por Rafael Martínez Nadal. Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1976.

(3) «*Preciosa y el aire* es un romance gitano, que es un mito inventado por mí», escribe Lorca a Guillén en marzo de 1926 (carta núm. 5 a J.G.), *Obras completas de F. G. L.*, Madrid, Aguilar, 1974, 19.<sup>a</sup> ed., dos tomos; t. II, 1/137. (Todas las citas de los textos de Lorca, por esta edición, mientras no se señale lo contrario. Indicaremos tomo (I ó II) y página.) V. también la conferencia sobre el *Romancero gitano* (en adelante *C. Romancero*), I, 1086.

(4) Carta núm. 14 a J. G., II, 1154.

(5) *Aut. I*, 172-9.

(6) Nos basamos para esta suposición en las numerosas correcciones que presenta la segunda parte del poema.

(7) Martínez Nadal *Aut. I*, XXI. Creemos que estos apógrafos se han perdido; de ahí la minúscula con que se les designa.



RO no es el texto definitivo. Entre él y RG hay alguna, aunque mínima, diferencia de puntuación, más una variante léxica en el verso 45. En efecto, frente a RG —y también M—, que dan la lección *sonando*, RO ofrece *golpeando*:

*llegan al cielo golpeando*

Resulta difícil pensar en una errata, aunque sólo sea por la sinéresis a que obliga el gerundio. Esta fue la causa, sin duda, de la posterior restitución de la lección inicial. Un caso similar, pero que no llegó a la letra impresa, lo ofrece el verso 25, que en M es, primero, *pájaro*, y después, y de modo definitivo, *jilguero*, suprimido en RO, donde aparece la lección de M.

La transmisión textual del poema se cierra aquí en lo esencial. Y sólo en ello porque algunas ediciones posteriores, a veces muy divulgadas, ofrecen leves divergencias de puntuación, que, indiscutiblemente, no proceden del autor. La cuestión tiene cierta importancia, dado que Lorca en el *Romancero* no se ajustó voluntariamente a la puntuación académica, buscando así una notación exacta para la recitación de los romances. Sin embargo, Arturo del Hoyo, responsable de la edición castellana más divulgada de Lorca, *Aguilar*, aunque afirma seguir fielmente la edición príncipe (8), se aparta de ella por lo que respecta a la puntuación, introduciendo determinadas modificaciones que no considera necesario explicar. Albert Henry (1958: 214-6), que ya hizo notar esta peculiaridad de Aguilar, edita el texto de la príncipe, no sin señalar que faltó el cuidado deseable en la corrección de sus pruebas de imprenta, por lo que subsana erratas evidentes de texto y puntuación, incluyendo en apéndice las variantes de esta índole que presenta la edición Espasa-Calpe de 1937, aunque no explique el por qué de esa inclusión. El *Romancero* no fue sometido a revisión alguna tras la edición príncipe, según demuestra palmariamente la permanencia en sucesivas ediciones de una errata de cierta entidad en la *Burla de don Pedro a caballo*, hasta que diecisiete años después de la muerte de Federico fue subsanada por J. Romero Murube (1953). Quiere ello decir que ninguna edición posterior a la príncipe puede presentar variantes, aunque sí errores, errores más o menos leves, pero errores al fin y al cabo.

Las divergencias de puntuación que ofrece Aguilar afectan a los siguientes versos (damos el pasaje para que se pueda captar mejor la modificación introducida):

- |       |   |
|-------|---|
| 15-16 | <i>Al gemir, la santa niña<br/>quiebra el cristal de las copas.</i>                             |
| 17-19 | <i>La rueda afila cuchillos<br/>y garfios de aguda comba.<br/>Brama el toro de los yunques,</i> |
| 59-61 | <i>Negros maniqués de sangre<br/>cubren la nieve del campo,<br/>en largas filas que gimen</i>   |

Es evidente que en el verso 15 se ha producido una normalización de la puntuación frente a la coma al final que ofrece RG. M no presenta puntuación alguna, lección que repite asimismo RO. Pese a ello, entendemos que la lección preferible es la de RG, ya

que es perceptible en ella una voluntad muy clara de realzar la estructura rítmica del verso, cuyos efectos se esfuman con el brusco encabalgamiento que presenta la versión Aguilar. En consecuencia, el verso debe puntuarse de acuerdo con RG:

*Al gemir la santa niña,  
quiebra el cristal de las copas.*



*Anfiteatro y circo. Mérida*

Sí resulta acertada, en cambio, la corrección introducida en la puntuación del verso 18, con punto en vez de los dos puntos de RG. Esta lección es la que da RO y está exigida por la mayúscula de la palabra siguiente, *Brama*, ya que el poeta se ajusta en esto a las normas habituales (9). M ofrece coma, pero los versos que siguen presentan una puntuación no muy cuidadosa, y en cualquier caso, 'brama' está también escrito con mayúscula.

RG no tiene coma en el verso 60, repitiendo la lección de RO. Esta lección establece una conexión indiscutible entre los tres versos, por lo que será la que se prefiere aquí, ya que no se trata de ningún error.

Ofrecemos a continuación la edición crítica del poema. Tras el texto, basado en RG, figura el aparato crítico, dividido en tres partes: a) manuscritos e impresos en los que aparece el poema hasta la edición príncipe; b) variantes y errores, y c) stemma. (Información sobre reediciones del *Romancero* puede encontrarse en Laurenti y Siracusa) (1974-42-5).

## MARTIRIO DE SANTA OLALLA

A Rafael Martínez Nadal

I

### PANORAMA DE MERIDA

*Por la calle brinca y corre  
caballo de larga cola,*

(8) II, 1376.

(9) *Romance de la pena negra*, vv. 39-40, I, 409:  
Por abajo canta el río:  
volante de cielo y hojas.

5 *mientras juegan o dormitan  
viejos soldados de Roma.  
Medio monte de Minervas  
abre sus brazos sin hojas.  
Agua en vilo redoraba  
las aristas de las rocas.  
Noche de torsos yacentes  
10 y estrellas de nariz rota,  
aguarda grietas del alba  
para derrumbarse toda.  
De cuando en cuando sonaban  
blasfemias de cresta roja.  
15 Al gemir la santa niña,  
quiebra el cristal de las copas.  
La rueda afila cuchillos  
y garfios de aguda comba.  
Brama el toro de los yunques,  
20 y Mérida se corona  
de nardos casi despiertos  
y tallos de zarzamora.*

## II

### EL MARTIRIO

25 *Flora desnuda se sube  
por escalerillas de agua.  
El Cónsul pide bandeja  
para los senos de Olalla.  
Un chorro de venas verdes  
le brota de la garganta.  
Su sexo tiembla enredado  
30 como un pájaro en las zarzas.  
Por el suelo, ya sin norma,  
brincan sus manos cortadas  
que aún pueden cruzarse en tenue  
oración decapitada.  
35 Por los rojos agujeros  
donde sus pechos estaban  
se ven cielos diminutos  
y arroyos de leche blanca.  
Mil arbolillos de sangre  
40 le cubren toda la espalda  
y oponen húmedos troncos  
al bisturi de las llamas.  
Centuriones amarillos  
de carne gris, desvelada,  
45 llegan al cielo sonando  
sus armaduras de plata.  
Y mientras vibra confusa  
pasión de crines y espadas,  
el Cónsul porta en bandeja  
50 senos ahumados de Olalla.*

## III

### INFIERNO Y GLORIA

55 *Nieve ondulada reposa.  
Olalla pende del árbol.  
Su desnudo de carbón  
tizna los aires helados.  
Noche tirante reluce.  
Olalla muerta en el árbol.  
Tinteros de las ciudades  
vuelcan la tinta despacio.  
Negros maniquis de sastre  
60 cubren la nieve del campo  
en largas filas que gimen*

65 *su silencio mutilado.  
Nieve partida comienza.  
Olalla blanca en el árbol.  
Escuadras de níquel juntan  
los picos en su costado.*

70 *Una Custodia reluce  
sobre los cielos quemados,  
entre gargantas de arroyo  
y ruiseñores en ramos.  
¡Saltan vidrios de colores!  
Olalla blanca en lo blanco.  
Ángeles y serafines  
dicen: Santo, Santo, Santo.*

MANUSCRITOS: M (Martínez Nadal), en *Aut.* I, 172-9.  
IMPRESOS: *Revista de Occidente* (RO), núm. LV,  
enero de 1928, t. XIX, 43-6.

*Primer romancero gitano* (1924-1927)  
(RG), Madrid, ed. *Revista de Occidente*,  
1928, 117-25. (En la portada, el título del  
libro es *Romancero gitano*, título único y  
definitivo ya en la edición de 1933 (Buenos  
Aires, Sur).

#### VARIANTES

Lo tachado en M figura en cursiva; si lo tachado es  
una sola palabra, se da también la lección definitiva  
para mayor comodidad de lectura. Por este motivo,  
si las variantes no afectan más que a una parte del  
verso, reproducimos, tras un trazo oblicuo, la lección  
del texto adoptado.

No se consideran como variantes los descuidos de  
acentuación o las vacilaciones gráficas (trueques de  
letras, etc.), que se pueden consultar en el manus-  
crito.

Dedicatoria M: Falta.  
Título Romance del martirio de la gitana  
Santa Olalla de Mérida (carta a J. Gui-  
llén de 8/11/26, II, 1154).

Subtítulo primera parte M (Panorama de Mérida)  
(Roma)  
No precedido de número romano (I)

3 *juegan a los dados  
o dormitan*

4 Viejos / viejos

5 *Detrás de las ramas duermen  
medio / Medio*

7 *humedecía redoraba*

10 rota / rota,

11 *del día / del alba* (entre paréntesis, pero  
con signos visibles de eliminación  
de uno de los corchetes).

13 sonaban  
*resuenan*

15	<i>Si Al gemir la Santa mártir niña</i>
18	comba, / comba
19	<i>Cantan los yunques cerrados</i>
20	se corona, / se corona
21	casi dormidos / casi despiertos
22	zarzamora / zarzamora.
Subtítulo segunda parte Sin número romano (II).	
23-26	2 El cónsul pide bandeja. para los senos de Olalla.
	<i>sonríe desnuda</i> <i>evade</i> Flora <i>desnuda sonríe</i> desnuda se <i>aleja</i> 1 sube
	por <i>en</i> escalerillas de agua Con la numeración se indica el orden definitivo.
28	Le / le  garganta / garganta.
29-30	<i>enredado</i> Su sexo tiembla y <i>se oculta</i> como un pájaro en las zarzas jilguero (subrayado)
31	sin norma / sin norma,
32	corren / brincan
33	que aún pueden <i>solas cruzarse</i> cruzarse en tenue
36	RO: estaban, / estaban
37	M: se ven cielos diminutos astros El poeta no ha renunciado aún a la lección luego desechada.
38	blanca / blanca.
39-42	El proceso de creación fue el siguiente (se tiene en cuenta la reconstrucción de Martínez Nadal ( <i>apud</i> Aut. I, XXV-VI):

*Garfios gritan su dolor  
de hierro oxidado y plata.  
El humo sube esquivando,  
los bisturís de las llamas.  
Por tierras de Portugal  
se sienten*

Tras su eliminación, los dos primeros son  
sustituídos por:

Mil arbolillos de sangre  
*crujan sobre su espalda*  
*Cubren su cuerpo de ramas*  
le cubren toda la espalda

Y el resto, por la lección definitiva (sin  
punto final en 42), que obliga a una nueva  
redacción de 45-46 (v. *infra*).

45	M: sonando llegan al cielo <i>esquivando</i> RO: golpeando / sonando
46	M: <i>los bisturís de las llamas</i>
47-48	<i>Y mientras los querubines</i> <i>inician una guirnalda</i> vibra <i>Y mientras suena confusa</i>

Subtítulo  
tercera  
parte *Infierno y gloria*  
Sin número romano (III).

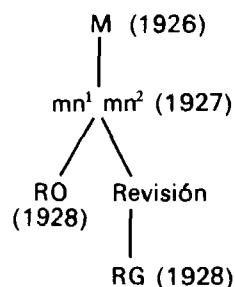
52	en el árbol. / del árbol.
54	mancha (escrito al margen izquierdo y subrayado), alternando con la lección definitiva 'tizna' helados / helados.
55	tirante, / tirante
56	gira / muerta
60	campo, / campo
61-62	<i>Cigüeñas en largas filas en largas filas</i> <i>de duros sueños quemados.</i>
63	<i>Aire distinto renace.</i>
66-67	RO: Sin signo gráfico de separación, en cuyo lugar se deja un espacio en blanco.
67	M: reluce. / reluce
68-74	Faltan.

#### ERRORES

18	RG: comba: / comba.
59	RO, RG: Maniquies. Pero M ofrece 'ma- niquis', lección correcta exigi- da tanto por el uso como por la métrica.

#### SIEMMA

#### Martirio de Santa Olalla



## 2. INTERPRETACION

El poema es el primero de los *Tres romances históricos*, sección final del libro. Si con la *Burla de don Pedro a caballo* nos trasladamos a un extraño siglo XVI, según D. Glasser (1971), o a los trágicos momentos augurales del cristianismo, de acuerdo con el brillante análisis, hasta ahora insuperado, de C. Marcilly (1957); y con *Thamar y Amnón* ingresamos en el mundo bíblico, paleotestamentario, que es andaluz al mismo tiempo, con este romance nos situamos en pleno imperio romano, en el mandato de Dioclesiano (s. IV), bajo cuya égida padeció persecución, junto con muchos otros cristianos. Eulalia de Mérida. Sin perjuicio de volver luego con más amplitud sobre la cuestión de las fuentes, se impone ahora una precisión: 'Olalla', como 'Olaja' y 'Olaria', es término derivado de 'Eulalia'. Pero el uso del vocablo popular en el poema va más allá de las etimologías, pues implica una reelaboración básica de los materiales históricos. En el título de la composición que figura en la citada carta a J. Guillén, la protagonista es llamada la gitana *Santa Olalla de Mérida*. Tanto el antropónimo como, y sobre todo, la matización racial, conducen a la creación de una santa nueva, que en cierta manera ha nacido en la imaginación del poeta. El sentido básico de esta reelaboración no es otro que el de alcanzar la constitución de una Andalucía mítica, transhistórica, en la que 'lo gitano' desempeña un papel esencial, porque es «lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su mundo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal» (10). La martirizada por el poder romano será una gitana. El proceso aquí seguido es muy similar en sus mecanismos al que se observa en el romance de *Thamar y Amnón*, en el que, tras el brutal incesto, la principesca alcoba bíblica se convierte en una cueva gitana, donde se oye la *alboreá* (Alvar, 1959: 244); en nuestro romance ha bastado el nombre de la santa para generar ese mundo andaluz transhistórico. A lo largo de nuestro estudio, multitud de detalles confirmarán este hecho. Y si, pensando, con toda certeza, en ese proceso, Lorca afirma que el romance de *Thamar* es gitano-judío (11), no hay ningún inconveniente en que nosotros califiquemos a éste de gitano-romano. Calificativo cuya validez es indiscutible a la luz de cuanto se ha dicho y de las palabras con que el propio poeta hace preceder su lectura:

... voy a leer un romance de la Andalucía romana  
(Mérida es andaluza, como por otra parte lo es Tetuán) (12).

Andalucía romana, que tácita o explícitamente sirve de fondo a varios pasajes del *Romancero* y que aquí alcanza uno de sus momentos culminantes (13).

Dividido en tres partes, el poema se abre con un *Panorama de Mérida*. Las primeras referencias no son, empero, paisajísticas. Un inquietante caballo, sin jinete, desbridado, *brinca y corre nerviosamente por la calle*. No se detalla su color; se precisa, en cambio, un ostensible atributo corporal: es *caballo de larga cola*. A nuestra mente acuden otros corceles sombríos que recorren el universo lorquiano: el caballo sin jinete que *malherido / llamaba a todas las puertas*, anunciando a la ciudad gitana su inminente destrucción, o esas cien jacas que *caracolean* (*Sus jinetes están muertos*, se comenta) con motivo de la muerte

de la Petenera (14). La longitud de la cola ha sido rasgo intencionadamente puesto de realce. Su función significadora es actuar de indicio sombrío: *larga cola*, como aquella del amor-muerte a la que va atada Mariana Pineda (15); dotada del mismo poder fascinante, aunque por motivos distintos, que la del caballo en que la imaginativa zapaterilla «vio» venir montado a su futuro marido (16); *larga cola*, como las de los enigmáticos y, al mismo tiempo, claros pájaros que pueblan los olivos en el *Paisaje del Poema de la siguiyita gitana*, o la que tiene el *agua negra* en la nana de *Bodas de sangre* (17). Si, este caballo es un mensajero de la muerte (18).

El plano simbólico esfuma su presencia ante el dato «realista»: los soldados *juegan o dormitan*. Son *viejos*: Mérida era ciudad donde vivían muchos soldados ya licenciados (Josephs y Caballero, 1977: 286). *Juegan a los dados* —típica ocupación de ociosos—, escribe, primero, Lorca en M; pero luego lo suprime por parecerle superflua la concreción.

Las referencias paisajísticas surgen a continuación: *Medio monte de Minervas / abre sus brazos sin hojas*. Suave colina de árboles que, humanizados, muestran sus ramas desnudas. ¿Causa? Es invierno, diciembre, el mes en que fue martirizada Eulalia. Pero ¿de qué árboles se trata? Una primera interpretación puede detectar en esos versos una bellísima alusión clásica al olivo, al árbol de Atenea. La alusión, de raíz gongorina (19), sintetiza metafórica-

(10) C. *Romancero*, I, 1084. Esta concepción de Andalucía constituye un rasgo básico de la cosmovisión lorquiana, sobre el que A. Josephs y J. Caballero (1977) han escrito páginas muy sugestivas.

(11) Idem, I, 1090.

(12) Ibid.

(13) Se encuentran esos pasajes en *Reyerta* (vv. 27-30); *San Rafael (Córdoba)*, lleno de elementos romanos; el final del *Romance del emplazado*; y aunque no los ofrezca el *Romance de la Guardia Civil española*, latieron en la mente del poeta durante su composición (carta núm. 14 a J. Guillén, II, 1154). Esta «repetida insinuación de una Andalucía romana» (Guillén, 1954: LXII) llega hasta el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (v. *infra*, n. 30).

(14) *Romance de la Guardia Civil española y Muerte de la Petenera*, I, 427 y 193. Valgan como referencias contextualizadoras porque el tema es extensísimo, según es bien sabido.

(15) «... Soy una mujer / que va atada a la cola de un caballo» (*Mariana Pineda*, II, 187). V. *Nadadora sumergida*, I, 963.

(16) «El paró su caballo y la cola del caballo era blanca y tan larga que llegaba al agua del arroyo» (*La zapatera prodigiosa*, II, 289).

(17) I, 157 (para su elucidación, cf. C. de Paepe (1973: 121-8) y II, 529. Hemos señalado ejemplos de algún modo convergentes con nuestro texto. Ello no quiere decir que siempre sea así. V. p. ej., *Tío-vivo* y *Friso*, *Canciones*, I, 277 y 283.

(18) Justo destacar aquí que este valor no pasa inadvertido al penetrante análisis de Martínez Nadal (1970: 199-200), pese a su brevedad. Menos ajustada nos parece la interpretación de J. F. Cirre (1952: 84). Para el agudo crítico, el caballo «representa la renuncia a la fuga y la entrega voluntaria de la Santa a la bienaventuranza del suplicio».

(19) «Lo que sí es difícil es la comprensión de su mundo mitológico. Difícil porque casi nadie sabe Mitología y porque no se contenta con citar el mito, sino que lo transforma o da sólo un rasgo saliente que lo define» (*La imagen poética de don Luis de Góngora*, I, 1017-8; v. también 1019. Estas tres páginas son básicas para la comprensión de la función y estilística de los elementos mitológicos en la poesía de Lorca.)

mente la fusión de lo andaluz y lo romano. Con la designación de la diosa latina. Lorca va, no obstante, más allá: no sólo da el equivalente romano de la divinidad griega, sino que introduce un elemento connotador, que no se agota en la metáfora, ya que su significado cultural crea un clima de romanidad. Por lo demás, la metáfora posee antecedentes en la obra del poeta: en *Invocación al laurel* se mencionan *los olivos viejos, cargados de ciencia* (20); y en la *Oda a Salvador Dalí*, compuesta y publicada el mismo año de redacción de nuestro romance (Laffranque, 1963: 422), el motivo se desarrolla con amplitud inequívoca: *Al coger tu paleta, con un tiro en un ala, / pides la luz que anima la copa del olivo. / Ancha luz de Minerva, constructora de andamios, / donde no cabe el sueño ni su flora inexacta* (21).

Esta interpretación tiene en su contra una objeción de cierta entidad: el olivo es árbol de hojas persistentes (según lo define el Diccionario de la Academia). ¿Iba a ignorar este punto un poeta tan vinculado al campo? Cabe, empero, apoyar la interpretación considerando que el escritor puede haber saltado por encima de esas «minucias» (desde una perspectiva poética). Si, de todos modos, no se la acepta, resulta factible suscribir entonces la exégesis de Flys (1955: 235): «minerva» es regionalismo que designa una clase de arbustos. La aceptación de este sentido no implica rechazar la connotación que envuelve el término —la mayúscula no es dato irrelevante— (22).

Los dos versos siguientes (vv. 7-8) amplían la visión invernal del paisaje. El *agua* está en *vilo*, suspendida sobre las rocas; se ha hecho nieve, y así las amarillea. Del uso del presente actualizador se ha pasado a un imperfecto que nos sitúa en un plano más distante (Cano Ballesta, 1965: 65-6) (23). En M. Lorca escribe, primero, *humedecía*, que sustituye por *redoraba*. La metáfora verbal es elegida por expresar con mucha más justeza la corrosiva acción de la nieve sobre *las aristas de las rocas*, además de por su superior poder connotador. La desolación del paisaje es impresionante: árboles desnudos, rocas cubiertas por la nieve... Estas últimas están contempladas geométricamente, a la manera cubista, cuya huella es detectable en otros pasajes del *Romancero*.

Con los versos 9-10, abandonamos —siquiera sea provisionalmente— el paisaje físico y volvemos al urbano. Ante nosotros aparece una ruina. La intención es clara: el poeta quiere presentar una ciudad romana vista desde la perspectiva de hoy, desde el presente: ruinas de 'Emérita', que se superponen y proyectan sobre la esplendente ciudad de ayer. Por eso, en M. Lorca escribe *Roma* debajo de *Mérida* (*Panorama de*) y lo deja sin tachar, ya que le servía de precisa recordación.

Al sombrío paisaje se añade ahora una nota temporal: es de noche. Ruina, pues, de estatuas mutiladas —*torsos yacentes*—, derribadas por el suelo, en la helada noche invernal. Esta dimensión ruinosa se expande cósmicamente en el verso siguiente, en imagen que ha hecho recordar las greguerías de Gómez de la Serna (M. Durán, 1963: 7): *y estrellas de nariz rota*.

Nocturno de estatuas y cielos mutilados. Esta convergencia catastrófica de lo terrestre y lo celeste, no es nueva en Lorca. Así, se encuentra en el *Poema del cante jondo*: «Tierra de luz, / cielo de tierra» (24), como ha señalado luminosamente C. de Paepe (1973: 98 y ss.) (25), quien aduce otros casos. La visión estatuaría de la noche —ir.plicita en el primer

plano de la metáfora— cuenta asimismo con precedentes; en la *Oda a Salvador Dalí*, se habla, a este respecto, de *La Noche, negra estatua de la prudencia* (26). Todo ello sin perjuicio de que sea válida la observación, que se ha hecho más de una vez, acerca del reflejo de Chirico en estos versos, reflejo, por lo demás, perfectamente asimilado e integrado.

¿Qué sentido posee la presentación de esta ruina, más allá de la visión arqueológica de una ciudad romana? Hay otra ruina de esta índole en la obra de Lorca: aquella en que se desarrolla el hiriente diálogo entre la Figura de Pámpano y de Cascabel, *Ruina romana*, que da título al cuadro segundo de *El público* (27) (Martínez Nadal, 1970: 23-4). Si el escenario de la obra dramática sirve de espacio al duelo terrible —sadismo, imposibilidad del amor—, el del poema cumple, en nuestra opinión, una función bien precisa: potenciar el clima de dolor y muerte, que va a constituir el centro del poema, y ser otro indicio sombrío que añadir al del caballo inicial.

El amanecer está ya cercano. Por eso, la noche espera que la bóveda celeste se agriete y penetre la luz de la amanecida, instante en que se 'derrumbará', es decir, desaparecerá: *aguarda grietas del alba / para derrumbarse toda*.

La metáfora de las grietas remite al primer plano, tácito, de la bóveda celeste. Esta configuración se encuentra también en otro romance, el del *Emplazado*, que contiene la imagen del cielo *combado* (28). Tampoco la segunda metáfora carece de antecedentes: *La noche se derrumba*, se lee en *Barrio de Córdoba (Tópico nocturno)* (29). Estas precisiones son importantes porque revelan la impertinencia de otras interpretaciones, que han querido ver en estos versos —y, en general, en la toda la ideación imaginativa de la ruina— una alusión al derrumbamiento del Imperio (30).

La inminente llegada del amanecer es anunciada

(20) *Libro de poemas*, I, 135.

(21) *Otros poemas sueltos*, I, 754.

(22) Sin que ello equivalga a aceptar la tesis de Flys de la superposición significacional; v. n. 30.

(23) La observación es acertada, pero se hace preciso señalar la existencia de una gradación, desde lo más próximo a lo más lejano, cuyo punto intermedio está representado por el *Medio monte de Minervas*. Dicho esto con la conciencia de que el poeta no se somete ciertamente a ningún esquema rígido en el uso de los tiempos, como apunta Cano.

Por lo que respecta al sentido de *agua en vilo*, coincidimos con G. Correa (1957: 70).

(24) *El paso de la siguiyriya (Poema de la siguiyriya gitana)*, I, 161.

(25) Sería de desear que este investigador belga publicara su trabajo, sin discusión lo mejor que se ha escrito sobre el *Poema del cante jondo* (v. referencia bibliográfica) y estudio capital en el conocimiento de Lorca.

(26) *Otros poemas sueltos*, I, 752.

(27) II, 463-72, y *Aut. II*, XX-XXV.

(28) «Grave silencio, de espalda, / manaba el cielo combado» (*Romance del emplazado*, I, 424).

(29) *Poema del cante jondo*, I, 212.

(30) Así, Josephs y Caballero (1977: 286), que, en realidad, no hacen sino prolongar la interpretación de Flys (1955: 236), quien señala en estos versos una doble superposición de planos, significacional y temporal (a ésta corresponde la hipotética alusión a la decadencia de Roma).

La superposición temporal existe, pero Flys la ideologiza claramente. Por lo que respecta a la significacional, nada autoriza formalmente a considerar *torsos yacentes* descrip-

por los gallos (vv. 13-14), que cantan intermitentemente: *De cuando en cuando sonaban*. La metáfora que designa el canto es levemente metonímica por su carga referencial: *cresta roja*. Pero su núcleo reside en *blasfemias*. ¿Qué nexo existe entre el plano imaginario y el real? En nuestra opinión, ha sido la intensidad de los quiquiriquís, *los cantos enardecidos y rizados hasta la punta* (31) de las aves, su estridencia, en suma, al quebrar *el silencio redondo de la noche* (32), los que han generado el uso metafórico. Canto blasfemo el de los gallos por perturbador del silencio y reposo de cuantos duermen (o *dormitan*, como aquí). El nuevo cambio temporal al imperfecto sitúa el canto en un plano lejano, con intención equivalente al *redoraba* del verso 7 (Cano Ballesta, 1965: 65-6) (33).

A las imágenes sonoras suceden otras similares, pero no de signo idéntico (vv. 15-16). La víctima aparece por vez primera en el poema, gimiendo. Su gemido *quiebra el cristal de las copas*. Ese *gemir* plantea un problema hermenéutico de no fácil resolución. ¿Por qué se queja Olalla con voz lastimera? ¿Miedo ante el martirio inminente?, ¿o reacción física producida por los azotes que preceden al martirio propiamente dicho? La primera interpretación rompería excesivamente con toda una tradición martirológica que, en definitiva, suministra sus materiales básicos al poema; la segunda podría tener más posibilidades, si no fuera porque cuenta con la objeción, bastante sólida, de que en el texto todo el suplicio se produce en la segunda parte —hay, además, en ésta referencias a los efectos de la flagelación, según veremos—. Cabe también otra interpretación, de carácter «mágico», sobre la que volveremos en seguida (34).

El *gemir de la santa niña* es tan intenso, que produce consecuencias análogas a las que suscitaba la poderosa voz enduendada de Silverio Franconetti, cuyo grito terrible erizaba *los cabellos* y abría *el azogue / de los espejos* (35). Espejos, como aquí

*copas*. ¿Qué copas, sin embargo? Hay que conceder la razón a C. de Paepe (1973: 70-1) cuando señala magistralmente que ésas son las copas de la bóveda celeste, que, al romperse, derraman la luz del rosicler, como el vino, al romper las copas, se derrama sobre el mantel. Otros ejemplos, de contenido similar, aducidos por el crítico belga, son inequívocos. La clave de la imagen está ya contenida en la configuración imaginativa de la bóveda celeste —es transparente el dato de las *grietas (del alba)*—. Bóveda de cristal también, según revela, a mayor abundamiento, una de las versiones en prosa del grito de Silverio Franconetti:

... hacía partirse en *estremecidas grietas* el azogue moribundo de los espejos (36).

En la admirable interpretación de Paepe, la causa del gemido de la santa, no es otra que su deseo de adelantar así la hora del martirio. Es ésta la interpretación que antes hemos llamado mágica (37).

Entramos ya en los preparativos del martirio (vv. 17-19): *cuchillos / y garfios de aguda comba* son afilados por *la rueda*. El verso 19 insiste en la misma dirección: *Brama el toro de los yunques*; es decir, los martillos acaban de disponer los instrumentos sinietros; tal es el sentido de la metáfora taurina aplicada a los yunques, que se establece sobre la equivalencia existente entre éstos, con su forma de prisma, y la cabeza astada del animal. Este primer factor visual genera un formidable elemento acústico: el 'bramar', i. e., la insistente percusión de los martillos (38). Lo metálico se inviste, como casi siempre en Lorca, de resonancias mortales (Xirau, 1953) (39).

En M. Lorca escribe inicialmente: *Cantan los yunques cerrados*, versión que desecha por parecerle demasiado débil y que sustituye por la imagen taurina, mucho más poderosa, vecina, en intensidad y sentido, de aquella otra: *Y los martillos cantaban / sobre los yunques sonámbulos* (40). De todos modos,

ción de los soldados que dormitan. 'Torso' es, además, palabra conectada, en más de una ocasión, en Lorca, con lo romano y lo estatuario: «... las ondas alisan / *romano torso desnudo*»; «... como un torso de mármol / su dibujada prudencia» (la de Ignacio Sánchez Mejías, cuya cabeza doraba «Aire de Roma andaluz»), *San Rafael y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, I, 412 y 554.

En lo que se refiere a los versos 5-6, ya comentados. Fls (p. 235) afirma que existe superposición significativa: partiendo de su análisis de *Minervas* como regionalismo —que no nos parece rechazable—, realiza una nueva interpretación ideologizada acerca de la decadencia del Imperio.

(31) *Historia de este gallo*, I, 1124.

(32) *Hora de estrellas, Libro de poemas*, I, 101.

(33) En M. Lorca escribe inicialmente *resuenan*, un presente, que es reemplazado después por el imperfecto, lo que apoya lo expuesto aquí.

(34) Hemos renunciado a una posible lectura metafórica de *gemir*, considerado como imagen de *cantar*, sugerente, pero fuera de contexto en nuestra opinión, y que aparece más de una vez en Lorca; v. gr.: «Yunques ahumados sus pechos, / gimen canciones redondas» (*Romance de la pena negra*, I, 408).

(35) *Retrato de Silverio Franconetti, Poema del cante jondo*, I, 203.

(36) *Arquitectura del cante jondo*, I, 1000. En la primera versión de la conferencia, *El cante jondo. Primitivo cante andaluz* (de 1922, mientras que *Arquitectura* es de 1930), la expresión es más sintética, más cercana a la del poema (de acuerdo en esto también con la proximidad cronológica):

... hacía abrirse el azogue de los espejos (I, 993).

(37) En el *Himno III del Peristephanón* de Prudencio —una de las fuentes, sin duda, del poema lorquiano, según veremos más adelante—, Eulalia no contesta, sino que ruge encolerizada a las peticiones del pretor (al que escupe en los ojos) de que cese en sus denuestos contra el Imperio y los dioses patrios y rinda homenaje a éstos: «Martyr ad ista nihil, sed enim / infremit inque tyranni oculos / sputa iacit...» (Prudencio: *Himnos a los mártires*, edición, estudio preliminar y notas por Marcial José Bayo, Madrid, Instituto «Antonio de Nebrija», 1946, 80). Aunque algún traductor (p. ej., José Guillén, en su versión de *Obras completas de Aurelio Prudencio*, Madrid, BAC, 1950, 531) ha vertido *infremit* por 'gime de pena', tal traducción es sólo vagamente aproximada y no pensamos sirva de antecedente al *gemir* lorquiano, que se produce, además, en situación contextual distinta. Agradecemos sus precisiones sobre *infremit* a nuestra querida compañera doña Aurea Martín Tordesillas.

(38) No pertinente, a nuestro juicio, la opinión de Ramos-Gil (1967: 250-1, n. 108), para quien la luna «parece implícita» en esa imagen.

Otra posibilidad de interpretación, que no hemos desechado, sería la de que el verso aludiera a unas misteriosas fraguas, cuyos martillos suenan ya al amanecer, simi lares, por tanto, a las también aludidas en el *Romance del emplazado* (v. *infra*), con lo que se introduciría en el poema un nuevo elemento gitano.

(39) La precisión —casi siempre— no es gratuita: las codificaciones monosémicas son particularmente nefastas a la hora de estudiar a Lorca.

(40) *Romance del emplazado*, I, 423.

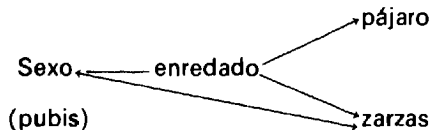


la familiaridad de las tres imágenes es evidente.

Suenan, suenan implacables los martillos, y *Mérida se corona* con la luz blanca del amanecer. Corona coral del alba, hecha de *nardos casi despiertos*; luces blancas, de un blanco lechoso, aún no desprendido de las últimas sombras de la noche. (En *M*, se escribe, *nardos casi dormidos*; la corrección vino ( $mn^1$ ,  $mn^2$ ) impulsada por la necesidad de insistir más en el amanecer que en lo nocturno). La metáfora descansa sobre un primer plano, que aparece explícito en un poemilla de *Canciones*: *Ya se ha abierto / la flor de la aurora* (41). Junto con las luces blancas de la alborada forman esa corona los tallos de zarzamora, elementos característicos del paisaje andaluz (42).

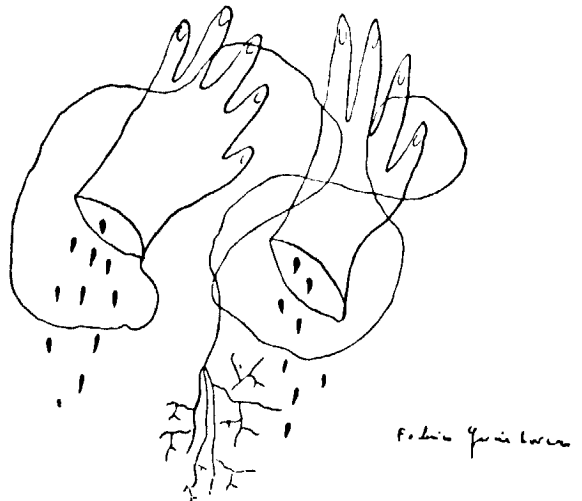
Bajo ese frío blancor del amanecer —otro alba de muerte en el *Romancero* y en la obra de Federico (43)—, va a tener lugar el *Martirio*. Alba de hielos y árboles esqueléticos. Con un típico inicio *in media res*, los primeros efectos de la tortura comienzan a manifestarse. Vida, promesa, verdor, la *santa niña* gitana recibe por ello la denominación de Flora —nueva síntesis gitano-romana—. Ha sido desnudada y está siendo sometida ya a los garfios y cuchillos; por eso, trata de evadirse, *sube*, del atroz tormento por las *escaleras de agua* de sus lágrimas apenas adolescentes; es su espíritu, en suma, el que quiere evadirse —sus lágrimas son fruto del dolor físico, no del espiritual— a fin de no caer rendida por el dolor que la posee (44). Estos versos tuvieron una elaboración complicada. En *M*, Lorca escribe sucesivamente *sonríe desnuda* —donde está expresado el deseo espiritual de sobreponerse al sufrimiento físico—, *se evade*, *se aleja*, para concluir, finalmente, con la forma más simple y que mejor permite el montaje metafórico.

Los garfios están cumpliendo ya su tarea, lo que explica la actitud del Cónsul al pedir *bandeja / para los senos de Olalla*. La sangre brota de la garganta de la torturada (vv. 27-8); Lorca, con una técnica muy habitual de condensación, ha suprimido su mención, de modo que lo que parezcan brotar sean las venas: *Un chorro de venas verdes*. El epíteto cromático guarda relación con la calificación metafórica de *Flora* que recibió antes la mártir. El brutal dolor de la tortura traspasa el sexo de la santa gitana: sexo atrapado, sin salvación posible. La comparación metafórica se establece así:



De modo que el plano metafórico se inicia en el adjetivo predicativo, que es el generador auténtico de la comparación. *Jilguero* es la lección definitiva de *M*, suprimida más tarde por demasiado circunscrita.

Hasta ahora, el poeta ha procedido por alusiones. Mas ya el crudelísimo suplicio es mostrado en toda su realidad. La celebrada metáfora de los versos 31-34, necesita de un análisis detallado que revele los mecanismos que producen tan insólitos resultados. El primero es, indiscutiblemente, su zoomorfismo: las *manos cortadas brincan*, como el caballo de los versos 1-2, o el rabo de una lagartija, vivencia campesina ésta que con toda seguridad estuvo en la mente del escritor. La lección *brincan* surgió



Manos cortadas. Compárese con los versos del romance: «Por el suelo, ya sin norma, / brincan sus manos cortadas / que aún pueden cruzarse en tenue / oración decapitada». (Dibujo del poeta. Fuente: F. G. Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1960, 4.ª pág. 1.809)

evidentemente en  $mn^1$ ,  $mn^2$ ; *M* aún presenta *corren*, que no expresa ese movimiento espasmódico de la forma definitiva. El seguro y eficaz procedimiento utilizado ha tenido su raíz en la concesión a las manos de una absoluta autonomía, sabiamente no explicitada. De hecho, Lorca escribe en un principio: *solas cruzarse*. La explicación fue juzgada innecesaria y suprimida, sustituyéndose el adjetivo superfluo por una eficientísimo *tenue*, al que acompaña la maravillosa metáfora. Esta se organiza sobre la transferencia metonímica 'manos cruzadas' —> *oración*, a la que se agrega *decapitada*, punto culminante de la configuración, que estaba anunciada por el *sin norma* del verso 31 (45). El largo encabalgamiento (*tenue / oración...*), suave, sirremático (Quilis, 1969: 78), demora la secuencia impresionante. Hay que tener en cuenta, además, no sólo la duplicidad de adjetivos que envuelven al sustantivo, sino que el centro semántico del enunciado se encuentra en *decapitada*. No se trata de una oración cualquiera, sino de una plegaria 'decapitada'. Es claro que su consideración meramente epítética resulta insuficiente. Es epíteto, al tiempo que especifica dentro del idiolecto lorquiano. Habrá que renovar, sin duda, nuestro concepto del epíteto poético, como, por otra parte, había

(41) *Eco, Canciones*, I, 372.

(42) «Pasadas las zarzamoras, / los juncos y los espinos» (*La casada infiel*, I, 406). Tal vez pudiera pensarse en un valor simbólico, negativo, de las zarzamoras (el término reaparece más adelante en el poema); recuérdese que es «fruto de verde y sombra» ([*Zarzamora con el tronco gris*], *Canciones*, I, 310).

(43) Piénsese en el terrible amanecer del *Romance sonámbulo* o en «el alba (...) / yerta y amortajada» de la *Casida de la muchacha dorada* (*Diván del Tamarit*, I, 596), entre otros ejemplos.

(44) Habría que matizar, por tanto, la observación de A. Alonso (1951: 191) sobre el valor de este diminutivo, si es que nuestra interpretación es pertinente.

(45) Scobie (*apud* Josephs y Caballero, 1977: 288) señala que esta imagen de las manos cortadas aparece en diversos textos de Lorca. La lista que ofrece es susceptible de ser enriquecida.

ya exigido Maiakovski (Jakobson, 1958: 247) (46).

Los *garfios de aguda comba* han arrancado ya los pechos de Olalla. En su lugar, hay *rojos agujeros*, que se convierten en puertas de entrada a un paisaje maravilloso de *cielos* y *arroyos*, cielos mínimos, *arroyos de leche blanca*: azul y blanco: exaltación de la materia torturada y visión agudísima de la femineidad de Olalla. (*Astros*, lección que alterna con *cielos* en M, apunta al mismo campo de significación.)

De la mutilación se pasa al último y definitivo tormento: el del fuego (vv. 39-42). La sangre, producida por los azotes, se extiende, trazando formas arbóreas por la espalda de Olalla: *Mil arbolillos de sangre / le cubren toda la espalda*. Sobre esa base metafórica se construye la imagen *húmedos troncos*, los cuales protegen a la mártir, siquiera sea momentáneamente, del cerco hiriente del fuego: el *bisturi de las llamas*.

La elaboración de esta estrofa fue compleja. El poeta pensó, primero, en describir los instrumentos de la tortura: *Garfios gritan su dolor / de hierro oxidado y plata*. Y el fuego: *El humo sube esquivando / los bisturis de las llamas*. También proyectó aludir a los alaridos de la mártir al ser torturada, según es dable conjeturar: *Por tierras de Portugal / se sienten...* La referencia a los garfios fue suprimida por innecesaria: bastaba con su mención en el verso 18 (47). Los versos referentes al fuego sufrieron la misma suerte, probablemente por establecer una suerte de duelo 'humo/llamas', juzgada finalmente extrínseca al desarrollo del poema. Contradictorios con él debieron parecerle los últimos versos poco coherentes con el espíritu de la santa. Es la sangre, siempre fascinante para Lorca, la que impone su presencia, no sin pasar antes por varias fases:

- A. crujían sobre su espalda
- B. cubren su cuerpo de ramas.

Con A, se alude al suplicio de los azotes; no es ésa su intención fundamental, y opta por B, imaginativamente preferible, pero con un defecto: es redundante, ya que *ramas* constituye un desarrollo demasiado explícito de *arbolillos*. La solución finalmente adoptada es la fusión de las dos versiones: así, subsisten el núcleo imaginativo de B y la referencia atómica de A. De este modo, se nos presenta un nuevo ángulo del tormento. La imagen arbórea permite insistir en el motivo de la sangre. Y la preferencia del singular, *bisturi*, por el plural, está determinada rítmicamente por el metro.

Con los versos 43-46, el elemento sobrenatural hace su primera aparición en el poema, mediante un movimiento imaginativo equivalente al que se registra en otros romances. Esos fantasmales *Centuriones amarillos / de carne gris, desvelada*, forman parte del cortejo que acompaña el alma de Olalla al paraíso. Si no hay inconveniente en que gitanos y guardias civiles se transformen en romanos y cartagineses (48), ¿por qué ha de haberlo en que los ángeles sean centuriones? (49). Este cortejo desfila marcialmente y por eso, llega al *cielo sonando / sus armaduras de plata* (el *golpeando*, de RO, tenía sentido similar). Por lo demás su configuración es casi idéntica al Centurión de la otra *Ruina romana*, la de *El público, de túnica amarilla y carne gris* (50).

En M, Lorca los vio llegar al cielo *esquivando / los bisturis de las llamas*, términos que rechazó por reiterativos. En cambio, fue el afán de síntesis expresiva el que le impulsó a eliminar los versos que contemplan la entrega a Olalla de la corona del martirio:

El martirio

2 El consuelo pido burlando  
para los santos de Olalla.

1 Flora desgranada como se mueve se abate  
por cascadas de agua

Me claman de venas verdes  
de fondo de la yuca santa  
En este trueno que suena  
como un pez en las resacas

Por el cielo, ya sin nubes  
cosen sus manos rotas  
que aun quedan sobre sus brazos  
gracias de capitada.

Por los ojos de quien  
desde su pecho estallan  
se ven ángeles diminutos

y arroyos de leche blanca  
(el bisturi grita su dolor)  
(el bisturi grita su dolor)

El humo sube esquivando  
los bisturis de las llamas  
Por tierras de Portugal  
se sienten

Centuriones amarillos  
de carne gris, desvelada, aflo  
lloran al cielo esquivando  
los bisturis de las llamas  
sus armaduras de plata.

Y mientras los querubines  
inician una guirnalda  
El consuelo pido burlando  
se nos allumados de Olalla.

mil arbolillos de sangre  
crujan sobre su espalda  
cubren su cuerpo de ramas  
y apenas húmedos troncos  
del bisturi de las llamas

Federico Garcia Lorca. Autógrafos. The Dolphin Book Co. Ltd. Oxford, 1975, pág. 174. Fragmento del manuscrito del «Martirio de Santa Olalla»

Y mientras los querubines / inician una guirnalda. La supresión se produce al reparar el poeta en que al final del poema habrá una apoteosis y que, por tanto, bastaba con la simple referencia al cielo. En su lugar,

(46) Nos hemos aplicado ya al estudio del fenómeno en los caps. VIII y XVII de nuestra tesis doctoral (García-Posada, 1977).

(47) Coincidimos con Martínez Nadal, *apud Autógrafos*, I, XXV-VI.

(48) *Reyerta*, I, 399.

(49) La interpretación de D. Loughran (1972: 269), para quien se trata de nubes, no nos parece pertinente en absoluto. Todo su trabajo, en general, resulta bastante forzado.

(50) II, 469.

se opone al mundo sobrenatural la visión de caballos y soldados, aludidos metonímicamente en los versos 47-48: *crines y espadas*. Podemos interpretar estos versos en un doble nivel: en un primer plano, estrictamente referencial, su *pasión* alude al «confuso revoloteo de caballos y soldados» (que) «sirve de fondo a la consumación de la tragedia ejecutada por el Cónsul» (Correa, 1957: 71); en el plano simbólico, como sugiere Martínez Nadal (1970: 200), esta *pasión de crines y espadas* que 'vibra confusa' es una señal de que ya se ha producido la muerte anunciada por el *caballo de larga cola*.

De modo simultáneo (vv. 49-50), el Cónsul lleva en una bandeja los *senos ahumados de Olalla*, al igual que Salomé portó la cabeza del Bautista, esa cabeza degollada que tanto obsesionó a Lorca (51). El sadismo del Cónsul es el mismo de los guardias civiles; recuérdese: *Rosa la de los Cambios, / gime sentada en su puerta / con sus dos pechos cortados / puestos en una bandeja* (52). Con leves modificaciones, estos versos, que cierran esta sección, la habían casi iniciado (vv. 25-26). El poema ha adoptado la forma del «rondeau» a la que se refirió Spitzer (*apud* M. J. Bayo, 1952: 24), para llamar la atención sobre los 'senos de Olalla', signo supremo de su femineidad y de su maternidad frustrada, símbolo asimismo de su resistencia insobornable frente al Cónsul, como la cabeza de Juan lo era frente a Solomé —Bayo apunta bien este último extremo—.

Tras el atroz martirio, llegamos a la última parte del poema, que se abre con el *Infierno*: el de Olalla pendiendo del *árbol* del sacrificio, en clara simbolización cristológica, con el fondo del paisaje glacial. La nieve se extiende sobre los surcos del campo, por lo cual es *ondulada* (53). Olalla está totalmente carbonizada (vv. 53-54). El poeta aprovecha estos elementos para crear un maravilloso contraste plástico de blancos y negros: blancura de la nieve, cuerpo negro de Olalla, oscuridad de la noche, *Negros maniquís de sastré*. Por eso, el torturado cuerpo *tizna* el aire —se emplea un plural estilístico— en hipérbole que sirve al contraste: negro del Infierno, ausencia de vida expresada por la nieve. *Los aires helados* recurren en la «Noche *tirante*». La alborada del martirio ha cedido el paso, de nuevo, a la noche. No falta el humo negro en este Infierno: el que sube lentamente de las chimeneas de las casas, tiznando también el aire, según dice la perfecta metáfora de los *tinteros* (vv. 57-58). Tinta negra del humo de no importa qué ciudades. El estatismo es absoluto (la nieve *reposa*...). Eso explica seguramente la sustitución de *Olalla gira en el árbol*, lección de M —gira su cuerpo sin vida—, por *muerta*, que afirma la quietud total, tanto semántica como morfológicamente.

En este escenario infernal hacen acto de presencia los espantapájaros (vv. 59-62) —detalle inequívoco de un poeta que amaba y conocía tan bien el campo—. Pero estos *maniquís* —*de sastré*, porque están con las hilachas y costuras al aire— no son únicamente elementos descriptivos. Su presencia es gimiente: *en largas filas que gimen*... ¿Por qué? *Silencio mutilado* se refiere, de una parte, a sus brazos sin manos (54), y de otra, y tal vez con mayor hondura, a la frustración que «padecen», no ellos, en sentido estricto, sino sus 'trajes', que, como el del Maniquí de *Así que pasen cinco años*, al que anuncian, *serán para el agua turbia* (55). La primera redacción de estos versos apunta aún más en esa dirección, al denominarlos *Cigüeñas en largas filas / de duros sueños quemados*.

Pero sobre el Infierno se va a imponer la Gloria.

Comienza a nevar otra vez: *Nieve partida comienza*. Esta nieve está investida de una función muy precisa: cubrir el casto cuerpo de la *santa niña* gitana: así, los copos blanquean a la mártir, que pierde el color carbón. Frente a *Olalla muerta*, *Olalla blanca en el árbol*. La nevada es abundante y los copos son convertidos en *escuadras* de pájaros blancos (*de níquel*) que van taponando las heridas de los costados. No es la Gloria aún, sino su preludio. El poeta pensó encabezar éste con el verso *Aire distinto renace* (por oposición a los *aires helados* del verso 54), que, a la postre, fue eliminado, probablemente porque desviaba la atención del elemento central: la nieve milagrosa, el homenaje de la naturaleza a la martirizada virgen gitana.

La separación gráfica impone una pausa prolongada, un silencio expectante, tras del cual se produce la apoteosis. La Gloria, sí, ha vencido al Infierno: los *cielos quemados* se oponen a los *aires helados*, y sobre esos cielos *reluce* la *Custodia* del sol, que es, al mismo tiempo, ostensorio de la Eucaristía —la mayúscula es inequívoca—. *Relucir* glorioso de la Custodia que contrasta con el de la *Noche tirante* del Infierno (v. 55). Es el fuego solar el que ha quemado los cielos. Estamos en una auténtica Epifanía (56), que unifica tierra y cielo. Cantan las gargantas cristalinas, niñas, de los espíritus angélicos: «gargantas de arroyo» (57); cantan también cientos de ruiseñores, los pájaros del amor. La luz vibra refractada en las vidrieras de la gran iglesia que es el universo: *¡Saltan vidrios de colores!* Los signos exclamativos subrayan bien el júbilo de la apoteosis. Es evidente la conexión de la imagen con aquella otra de *La monja gitana*: *Vuelan en la araña gris / siete pájaros del prisma* (58), que permite entender mejor el proceso que conduce a la metáfora: colores / vidrios del prisma que es el arco iris.

La blancura de Olalla es ya total: blanca en *el blanco infinito* (59) de la eternidad. Merece la pena señalar la cuidada gradación:

1. Olalla *muerta* en el árbol.
2. Olalla *blanca* en el árbol.
3. Olalla *blanca* en lo blanco.

Los coros de *Angeles y serafines* cierran la apoteosis eucarística y sacral, de acuerdo con esquemas litúrgicos, según señala Díaz Plaja (1948: 135) (60):

(51) Ejemplo supremo, la *Degollación del Bautista*; pero el motivo aparece ya en *Canciones*, *Canción inútil*, I, 385: «Yo. / ¡Solo yo! / Labrando la bandeja / donde no irá mi cabeza. / Solo yo!»

(52) *Romance de la Guardia Civil española*, I, 429.

(53) Como en *Nacimiento de Cristo*, *Poeta en Nueva York*, I, 484: «... nieve que *ondula*».

(54) Ningún dato apoya la interpretación de Josephs y Caballero (1977: 289), que refieren la imagen a la santa. Estos críticos olvidan el inmediato contexto en que surgen estos versos, vv. 57-58, sobre los que omiten toda interpretación.

(55) *Así que pasen*..., II, 416.

(56) Lo señalan bien Josephs y Caballero (1977: 289-90).

(57) Configuración parecida, en *Tierra y Luna*, poema del ciclo neoyorquino (I, 780): «... el arroyo de venas ansioso de abrir sus manecitas».

(58) I, 404.

(59) *Juan Ramón Jiménez*, *Canciones*, I, 323.

(60) Quien rechaza la tesis poco convincente de Luardi (1946: *apud* D. P.), según la cual esos versos tienen sus antecedentes en unos de la *Divina Comedia*.

dicen: Santo, Santo, Santo. Así, si la Virgen y San José auxilian a la gitanería doliente frente al bárbaro ataque de la Guardia Civil, aquí la Divinidad acoge esplendorosa a la santa gitana. El Cónsul romano y la Benemérita son, en definitiva, elementos intercambiables.

Unas últimas consideraciones sobre el texto en sí. La primera concierne a las rimas. Los tipos vocálicos adoptados son los siguientes:

- I. ó-a
- II. á-a
- III. á-o

Es decir, que en III se invierte la rima de I. ¿Casualidad? No lo creemos. Aunque la combinatoria de la rima asonante no sea muy amplia en español, sí lo es lo suficiente —el *Romancero* es un buen ejemplo (61)— para permitir la elección estilística. El hecho es que la reducidísima combinatoria que se ha impuesto el poeta, tiene dos efectos muy claros: en primer lugar, contribuye a cohesionar las tres partes del romance, y téngase en cuenta que éste es el único poema del libro que presenta una estructura externa tripartita; en segundo término, no es atribuible a mero azar que las dos vocales de las rimas se encuentren en el nombre de la protagonista: *Olalla*.

Las rimas, de este modo, se convierten en eco anagramático (62), incompleto —dada su naturaleza vocálica—, más o menos difuso, pero evidente, del nombre de la protagonista del poema.

La extensión de cada una de las tres secciones del poema, ha sido también sabiamente calculada:

- I. 22 vv
- II. 28 vv
- III. 16 + 8 = 24 vv

II, que contiene el núcleo central del texto, ha sido levemente realzado, dentro de la uniformidad métrica que el poeta ha buscado para no desequilibrar ninguna de las tres partes. La última se divide gráficamente en dos. Desde esta perspectiva, el poema va acentuando su clima sombrío, sugerido desde un principio, que alcanza su punto culminante al final de II y se mantiene en los versos dedicados al Infierno, es decir, hasta el v. 62; con lo que martirio e infierno (en el sentido que el texto revela) suman cuarenta versos, más de la mitad del poema. Esta progresión climática es neutralizada en los versos 63-66, tras de los cuales el cierre del poema crea su propia climax. En este nivel del análisis, merece la pena llamar la atención sobre el ritmo grave, lento, de los versos dedicados al Infierno y el movimiento ágil, leve, de la apoteosis gloriosa. Pero ahorraremos al lector la incursión por esquemas rítmico-sintácticos fácilmente detectables.

Para Lunardi (1946; *apud* D. Plaja, 1948: 135), las tres partes del poema constituyen «una graduación de colores y luces»: «Desde la noche en la que (el) poema empieza (*Panorama de Mérida*) se asciende lentamente al frío blancor del alba (*Martirio*) para desembocar luego (*Gloria*) en la luz alta e irisada del Paraiso». Díaz Plaja parece compartir esta opinión que, inducida por la estructura externa del poema, simplifica la cuestión, a nuestro juicio. Como ya hemos señalado, I comienza de noche y concluye con las primeras luces del amanecer, que contempla el martirio (II); *tras de lo cual, en III volvemos a la noche*, seguida (*Gloria*) de una apoteosis solar ya claramente mítica. De modo que la gradación es mucho más compleja de lo que apunta Lunardi.

### 3. LAS FUENTES

Por vía culta, la historia de Santa Eulalia se ha transmitido a través de dos textos: el *Hymnus in honorem passionis Eulaliae, beatissimae martyris*, de Prudencio, y el *Flos sanctorum*, del padre Ribadeneira, que sigue al autor latino, aunque amplificando algunos detalles (63). Sin duda, Lorca conocía los dos, que son de obligada consulta para cualquier indagación sobre el tema. En relación con el poeta latino, es evidente que la romanidad de la Andalucía lorquiana exigía del autor la lectura del lírico clásico, hispánico por más señas —el dato tiene su importancia—, y de algún modo, su presencia en esa Andalucía.

¿Qué debe Federico a los dos textos? De ambos ha tomado el cañamazo general del asunto, y ha suprimido, como señala M. J. Bayo (1952: 24), los elementos biográficos concernientes a Eulalia, la referencia al guión angélico de la santa cuando se dirige de noche a Mérida y el diálogo dramático apologético de la jovencita con sus jueces. En suma, «el poeta ha tratado la tradición condensándola e intensificándola». Ejemplo perfecto de esto último es la crueldad sádica de que ha sido investido el Cónsul lorquiano, ausente en el despersonalizado funcionario que es el *pretor* de Prudencio.

¿Qué otros elementos más de la tradición escrita han operado sobre el texto lorquiano? M. J. Bayo (23-4) trata de explicar la tesis de la «graduación de colores y luces» expuesta por Lunardi (1946), basándose en unas estrofas de Prudencio. Como ya hemos mostrado nuestro desacuerdo con ella, no insistiremos más en el tema. Realmente, además de ese cañamazo argumental, hay poco que indagar. En cambio, y ciñéndonos sólo al *Martirio* y al *Infierno* —el *Panorama* en sí carece de antecedentes—, es claro que en el plano argumental Lorca ha aportado a la leyenda el motivo de las lágrimas, que humanizan a «Eulalia» frente al tono heroico de Prudencio (*Haec sine fletibus et gemitu / laeta canebat et intrepida...* (64) y del padre Ribadeneira (*y ella como quien tenla a Dios en su alma, mostraba en el rostro la alegría de su corazón* (65); el motivo del cortejo que acompaña el alma de la mártir al cielo, y el de la nueva noche, la del *Infierno*.

Esto, insistimos, en el plano argumental (66), porque en el lingüístico, el decisivo, todo es invención, genial invención, del altísimo poeta. Ejemplar es, a este respecto, el contraste 'blanco / negro' de la tercera parte. Nada ofrecen en este sentido ni Ribadeneira ni Prudencio. El poeta hispanorromano se limita a ver en la nieve la blanca mortaja de Eulalia; el escritor barroco sólo se cuida de señalar que

(61) De los veinte tipos básicos posibles en español, el *Romancero* presenta catorce.

(62) De acuerdo con la terminología y la teoría de Saussure (*apud* Jean Starobinski (1971), incorporada por Jakobson a los análisis estilísticos; cf. v. gr. su artículo sobre Dante (1966).

(63) Pedro de Ribadeneira, *Flos sanctorum*, segunda parte, Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1623, 497-9.

(64) Vv. 141-2, ed. Bayo, 81 (cit. n. 37).

(65) Ob. cit., 498.

(66) Sin olvidar, naturalmente, la configuración trans-histórica de Andalucía, el gitanismo de la santa, etc., elementos profundamente innovadores a que nos referimos al comienzo de 2.

porque el santo cuerpo estaba desnudo cayó luego gran abundancia de nieve para cubrirle... (67)

Media un abismo entre este enfoque, tan elemental, y el formidable contraste cromático. En Lorca, es sinfónico lo que en la tradición era menos que «simple melodía» (Bayo, 1952: 24) (68).

Hubo una tercera fuente, que seguramente llamó tanto como éstas la atención del poeta: la tradición popular. Díaz Plaja (1948: 133) lo señaló, basándose en la utilización del término patrimonial 'Olalla'. La hipótesis nos parece valiosa —al margen ahora del sentido profundo del antropónimo—, máxime después de las investigaciones de Alvar (1959). Lo que lamentamos es no poder ofrecer el testimonio incontrovertible, a la luz del cual sería dable profundizar en el comportamiento del poeta frente a la tradición, en el proceso de transformación a que somete los materiales recibidos, que es, a fin de cuentas, lo único

que justifica este tipo de indagaciones. En definitiva, todo lo que no sirva para aumentar nuestra comprensión de un texto debe ser desechado del análisis.

Este nuestro de hoy ha tratado de penetrar en uno de los inagotables romances de Lorca,

romance de la Andalucía romana (...), donde la forma, la imagen y el ritmo son apretados y puestos como piedras para el tema (69).

(67) Ob. cit., 498.

(68) Algo similar podría decirse del gusto exquisito que elimina los elementos de la tortura, tal como aparecen —con regusto casi morboso— en Ribadeneira: aceite hirviendo, garrucha, etc.

(69) C. Romancero, I, 1090.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Amado (1951): «Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos», en *Estudios lingüísticos españoles*, Madrid, Gredos, 1961, 2.ª ed., 161-89.
- Alvar, Manuel (1959): «G. L. en la encrucijada. Erudición y popularismo en el romance de Thamar»; citamos por *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, 239-45.
- Bayo, Marcial José (1952): «Sobre el Romance de Santa Olalla de F. G. L.», *Clavileño*, núm. 13, en-febr. 1952, 20-4.
- Caballero, Juan (1977): V. Josephs, A. y —.
- Cano Ballesta, Juan (1965): «Una veta reveladora en la poesía de G. L. (Los tiempos del verbo y sus matices expresivos)», en Ildefonso M. Gil (1973: 45-75).
- Cirre, José Francisco (1952): «El caballo y el toro en la poesía de G. L.», en Ildefonso M. Gil (1973: 77-91).
- Correa, Gustavo (1957): *La poesía mítica de F. G. L.*; citamos por la 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1970.
- Díaz Plaja, Guillermo (1948): *F. G. L.*; citamos por la 2.ª ed., col. Austral, n.º 1221, Buenos Aires, 1954.
- Durán, Manuel (editor) (1963): «Introduction», en *Lorca. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall Inc.
- Flys, Jaroslaw M. (1955): *El lenguaje poético de F. G. L.*, Madrid, Gredos.
- García-Posada, Miguel (1977): *Los poemas neoyorquinos de F. G. L.: «Poeta en Nueva York» y «Tierra y Luna»*, 3 vols. (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma (inédita).
- Gil, Ildefonso M. (editor) (1973): *F. G. L.*, Madrid, Taurus (col. Persiles, serie «El escritor y la crítica»).
- Glasser, Doris Margaret (1971): «La "Burla de don Pedro a caballo" de Lorca», en Ildefonso M. Gil (1973: 199-210).
- Guillén, Jorge (1914): «Federico en persona», en *Obras Comp.*, F. G. L., Madrid, Aguilar, 1977 (dos tomos), 19.ª ed., t. I, XI-LXXXI.
- Henry, Albert (1958): *Les grands poèmes andalous de F. G. L. Textes originaux. Traduction française. Étude et notes par A. H. Gante, Romanica Ganden* vol. VI.
- Jakobson, Roman (1958): «Linguistique et poétique», en
- Essais de linguistique générale*, II, París, Les Éditions de Minuit, 209-48.
- (1966): «*Vocabulorum constructio* dans le sonnet de Dante «Se vedi li occhi miei», en *Questions de poétique*, Éditions de Seuil, 1973, 299-318.
- Josephs, Allen, y Caballero, Juan (1977): *F. G. L.: Poema del cante jondo, Romancero gitano*, edición de —, Madrid, Cátedra.
- Laffranque, Marie (1963): «Pour l'étude de F. G. L. Bases chronologiques»; citamos por la trad. esp., incluida en Ildefonso M. Gil (1973: 411-59).
- Laurenti, Joseph, L., y Siracusa, Joseph (1974): *F. G. L. y su mundo. Ensayo de una Bibliografía General. / The world of F. G. L. A General Bibliographie Survey*. The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, N. J.
- Loughran, David (1972): «Myth, the gypsy, and two Romances históricos», *Modern Languages Notes*, número 87, 253-71.
- Lunardi, Giovanni Giuseppe (1946): «Sobre el Martirio de Santa Olalla», *Entregas de Poesía*, Barcelona, núm. 21.
- Marcilly, C. (1957): «Notes pour l'étude de la pensée religieuse de F. G. L. Essai d'interprétation de la *Burla de don Pedro a caballo*», *Les langues Néolatines*, núm. 141, 9-42.
- Martínez Nadal, Rafael (1970): *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de F. G. L.*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd.
- Paepe, Christian de (1973): *F. G. L.: Poema del cante jondo. Análisis y síntesis*, 4 vols, Katholieke Universiteit te Leuven (tesis doctoral, inédita).
- Quilis, Antonio (1969): *Métrica española*, Madrid, ediciones Alcalá.
- Ramos-Gil, Carlos (1967): *Claves líricas de G. L. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Aguilar.
- Romero Murube, Joaquín (1953): «Una variante en el Romancero gitano», *Insula*, núm. 94, 5.
- Starobinski, Jean (1971): *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, París, Gallimard.
- Xirau, Ramón (1953): «La relación metal-muerte en los poemas de G. L.», en Ildefonso M. Gil (1973: 343-52).



## Seminario de Lengua Española. C.O.U.



Por David AGUADO CANDANEDO (\*)

En esta exposición vamos a presentar unas consideraciones al Temario y Normas publicadas en el «B.O.E.» de 17 de marzo de 1978, para el denominado Seminario de Lengua Española. Ya desde el comienzo, queremos advertir que no se pretende llegar a la reflexión que requiere todo *trabajo científico*, porque, simplemente, vamos a analizar el temario citado, a partir de la realidad y experiencia cotidiana de las clases de Lengua del COU, en un instituto mixto de Vizcaya.

Aparte de la experiencia docente personal de siete años, se recogen también las opiniones valiosísimas, que expusieron en sus temas los opositores al Cuerpo de Profesores Agregados, Turno Restringido de Lengua y Literatura, en el Tribunal núm. 7 (Bilbao), así como las diversas matizaciones señaladas por los profesores de la asignatura, en las reuniones que tuvimos en el Instituto Femenino de Bilbao los días 13 de junio y 5 de octubre de 1978. A estas reuniones acudieron la mayor parte de los profesores del Seminario de Lengua Española (COU) de todo el Distrito de la Universidad Vasca, tanto de Institutos como de Colegios.

El comentario presente se reduce a *analizar*, esto es, a

«hacer distinción y separación de las partes de un todo (el temario propuesto para el Seminario de Lengua) hasta llegar a conocer sus principios o elementos» (1).

Esta definición supone cinco apartados: 1. Comprensión y extensión de la lexía compleja «Seminario de Lengua Española». 2. Formulación del contenido en orden a los objetivos del Seminario. 3. Metodología del Seminario. 4. Evaluación. 5. Conclusiones.

1) *Al enunciado Seminario de Lengua Española* hemos denominado, con terminología de POTTIER, *lexía compleja* y aún cabría añadir *variable* porque se trata de

«una unidad lexical memorizada» (2).

Desglosando los componentes de la lexía, hallamos que por *seminario* se entiende «clase en que se reúne el profesor con los discípulos para *realizar trabajos de investigación*», «organismo docente en que, mediante el *trabajo en común de maestros y discípulos*, se adiestran éstos en la investigación o en la *práctica de alguna disciplina*» (3).

El trabajo en común de maestros y discípulos guarda estrecha relación con la ratio alumno/profesor, como veremos más adelante, si bien ya indicamos que la proporción 40/1 no es la adecuada para un Seminario, entendido como clase práctica o realización en común de trabajos.

El concepto de Seminario se aplica en los Centros de Bachillerato en doble sentido: uno, estricto, y otro, lato o amplio. Para esta segunda acepción tienen aún vigencia las normas reguladoras del funcionamiento de los seminarios didácticos, aprobadas por la entonces directora general, Angeles Galino, con fecha 18 de septiembre de 1972, en aplicación de la O.M. de 21 de agosto, «B.O.E.» de 26 de agosto de 1972. Entre otras hallamos las siguientes normas:

1.<sup>a</sup>) Aunque en la Orden Ministerial de 21 de agosto de 1972 no se impone con carácter obligatorio la constitución y funcionamiento de seminarios didácticos en todos y cada uno de los Centros de Bachillerato ni en todas las asignaturas, se estima altamente conveniente su establecimiento con vistas al perfeccionamiento de la función docente y educativa.

2.<sup>a</sup>) ... Se establece que, una vez constituido el seminario, formen parte de él necesariamente todos

(\*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. «San Ignacio» de Bilbao.

(1) Cf. Academia Española de la Lengua: «Diccionario de la Lengua Española», 19.<sup>a</sup> edic., Madrid, 1970 (analizar, análisis).

(2) Pottier, Bernard: «Gramática del Español», Madrid, 1971.

(3) Cf. Academia Española de la Lengua: *Op. cit.* (seminario, acep. 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>).



y cada uno de los profesores de la disciplina o disciplinas a que afecta...

3.<sup>a</sup>) La creación de los seminarios didácticos responde a la urgente necesidad de que los profesores tiendan cada vez más a trabajar en equipo, a ayudarse mutuamente en todas sus dificultades, a comunicarse sus experiencias, tanto positivas como negativas, y a tomar acuerdos colectivos de actuación conjunta a tenor de las condiciones cambiantes de su actividad educativa.

El actual programa de Lengua Española del COU no se refiere al concepto amplio de seminario, sino que supera la llamada que se hace, en la norma 3.<sup>a</sup>, al trabajo en equipo entre profesores, para convertirlo en una realización común de profesores y alumnos, esto es, se aplica al término seminario en un sentido estricto.

Por la palabra lengua (Seminario de Lengua...) entendemos

«todo lo que comunica un mensaje bajo la forma de un *determinado código*» (4).

La lexía o enunciado completo consta de los términos: 1. Seminario. 2. De lengua. 3. Española. Luego tenemos ya el código que especifica el tipo de lengua objeto de nuestro estudio y que se concreta como sistema lingüístico organizado en estructura funcional propia, usado como medio de expresión y de comunicación normal por los individuos de la *comunidad lingüística española* (5). Lo que nos lleva a las puertas de otro importante problema, del que tanto se ha dicho y se seguirá diciendo por oral y por escrito. ¿Se trata de lengua española, o de lengua castellana?

Esta disyuntiva desborda los límites del presente comentario, pues exige, evidentemente, un más riguroso estudio científico. Tal vez, si deslindamos los conceptos de lengua ≠ idioma, nos aclaremos algo. Por idioma debe entenderse exclusivamente

«la lengua oficial de una nación o país» (6).

Basta con leer el tema 17 del programa para darnos cuenta que en modo alguno nos movemos en el plano del idioma, sino en el de la lengua, en cuyo milenario el profesor Alarcos, en San Millán, dijo que

«la explicación de este proceso, de cómo el primitivo castellano se convirtió en español es ya cuestión no estrictamente lingüística, porque fue producto de circunstancias sociales y culturales, en definitiva históricas» (7).

## CONTENIDO DEL TEMARIO

El programa propuesto en el «B.O.E.» de 17 de marzo de 1978, consta de 17 temas, que no procede enumerar aquí por cuanto son sobradamente conocidos por todos. En cambio, muchos tal vez hayan pasado por alto los puntos generales, previos a los programas, y que afectan a todas las asignaturas. «Cada Universidad adoptará las medidas necesarias para que la programación concreta de enseñanzas y actividades se lleve a cabo por los coordinadores de materias de la respectiva Universidad, con la participación de los jefes de Seminario de los Centros de Bachillerato». Las reuniones a las que se alude en

este trabajo, y que tuvieron lugar en el INB Femenino de Bilbao, obedecían a dicho apartado. A continuación se añade en los apartados tercero y quinto «a efectos de lo establecido en el apartado decimoséptimo de la O.M. de 22 de marzo de 1975, tendrán idéntica consideración tanto las materias comunes como los seminarios y actividades comunes del Plan de Estudios... a estos efectos la Lengua Española se considerará equivalente al Seminario de Lengua Española».

Se resuelve de este modo la problemática de los aprobados y de los suspensos del Plan anterior, sin modificar el concepto de seminario o clase práctica, que no se especificaba en el COU anterior y sí lo hace el nuevo Plan.

Pero no todas las asignaturas de COU pueden constituirse en seminarios, por cuanto están afectadas por la programación del BUP, en donde no todas las asignaturas cuentan con el mismo número de horas.

Todo seminario presupone un nivel anterior de conocimientos suficiente para realizar con provecho prácticas de una disciplina e incluso iniciarse en la investigación. En concreto, el programa de Lengua es amplio en posibilidades, pero mal se realizarán si antes no planificamos de una manera *gradual* y *constante* la enseñanza de esta materia en el BUP.

Tres consideraciones vamos a señalar a fin de hacer más viable la impartición del Seminario de Lengua Española en los Institutos.

1.<sup>a</sup>) Se trata de una materia común para todos los alumnos, lo cual ya implica dos pequeñas contradicciones. a) Cuarenta alumnos por clase es excesivo para un seminario. b) ¿Hasta qué punto el seminario puede ser obligatorio para todos? Por otro lado, nadie puede negar la auténtica necesidad de los estudios de lengua para cuantos aspiren a ingresar en la Universidad.

2.<sup>a</sup>) Consecuentemente con la obligatoriedad de su estudio para todos los alumnos del COU tal vez fuera necesaria una cierta *autonomía* o *libertad de programación*, de acuerdo con las necesidades del alumnado, las cuales no son idénticas en todos los puntos de España.

Los programas, en cambio, si lo son, aunque nosotros nos inclináramos por un cierto margen de actuación, siguiendo el apartado 2.<sup>o</sup> del «B.O.E.» de 17 de marzo de 1978, citado al comienzo de este capítulo.

3.<sup>a</sup>) Los contenidos del programa se orientan en orden a unos objetivos que deben alcanzarse en un tiempo limitado. La relación objetivos/contenido/horas lectivas, tres conceptos que se hallan formulados en el citado «B.O.E.», no guardan la debida proporción, pues, sin ánimos de comparar dos programas distintos, hemos de decir que el nuevo temario para la Lengua Española del COU es superior al anterior por el contenido de los temas, y por su objetivos,

(4) Quilis, Antonio: «La lingüística y la enseñanza de la lengua materna». *Revista Bachillerato*, núm. 1, enero-marzo 1977, pág. 17.

(5) Vide: Lamiquiz Vidal: *Lingüística Española*, 4.<sup>a</sup> edición, Sevilla, 1975, pág. 433.

(6) Idem.

(7) Alarcos Llorach, E.: «Milenario de la Lengua Española» (discurso conmemorativo). Caja de Ahorros de Asturias, 1977, pág. 19.

Vide: Amado, Alonso: *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, 1938. Lapesa, Rafael: *Historia de la Lengua Española*, Madrid, 1967.

pero estos difícilmente se alcanzarán contando con una hora de clase menos por semana.

En la reunión que tuvimos en Bilbao, a comienzos de curso (8), doce profesores (unos representaban al profesorado de los Institutos, tanto a los catedráticos y a los agregados como a los interinos y otros ejercían la docencia en centros no estatales) hicieron una valoración del Programa que dio los datos siguientes:

I) *Valoración del Programa del Seminario de Lengua Española en sí mismo*

a) Cuantitativa: 6,58.  
Con una dispersión de 4,4,4,5,6,7,7,7,7,8,9,9.

b) Cualitativa

Inaceptable	
Mediocre	X X X
Regular	X X
Bueno	X X X X X X
Excelente	X

(Véase tabla 1)

II) *Valoración del mismo Programa en la realidad del COU*

a) Cuantitativa: 4,75.  
Con una dispersión de 3,3,3,4,4,4,5,5,5,6,6,9.

b) Cualitativa:

Inaceptable	
Mediocre	X X X X
Regular	X X X X X X
Bueno	X X
Excelente	

(Véase tabla 2)

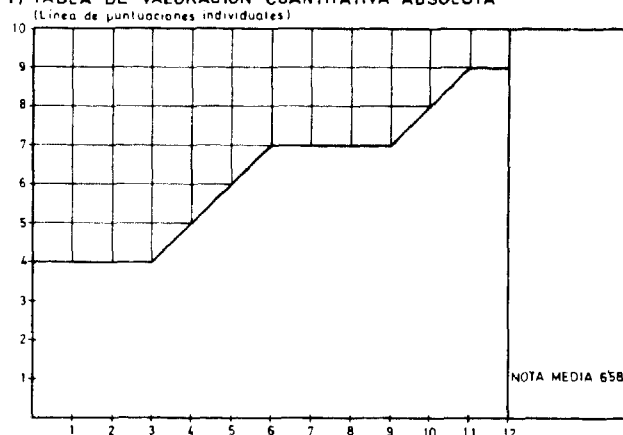
Las conclusiones que puedan sacarse de estos resultados son meramente indicativas, pues la valoración, con mayor conocimiento de causa, debe hacerse en junio de 1979, contando con la experiencia del primer año de vigencia del Plan.

A los profesores nos preocupa que se malogre un buen programa, difícil de llevar a la práctica, porque, como ya dijimos, a) es más extenso que el anterior, b) en cambio, se le ha asignado una hora semanal menos de clase y c) por su carácter de seminario, implica unos trabajos prácticos difíciles de lograr con 40 alumnos por clase.

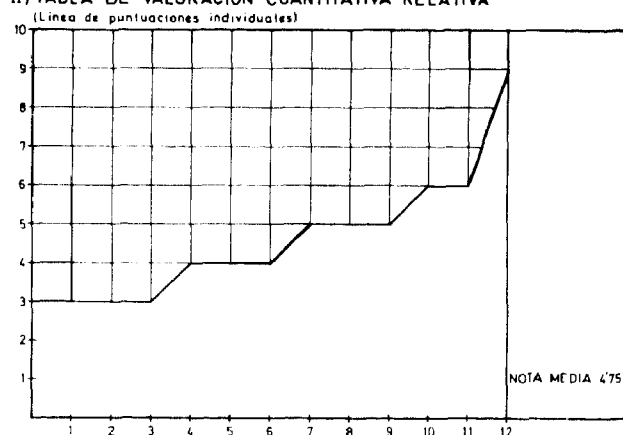
Debe empezarse, entonces, por limitar la teoría a unas *bases claras y simples*, que ofrezcan a los alumnos un *seminario abierto, dialogado y práctico*, para que la calidad no sufra en detrimento de la cantidad de materia a impartir. Es más, pensando en la Pedagogía antigua nos inclinaríamos, como ella, por el *non multa sed multum*, que coincide con la teoría de Gracián de que «lo bueno, si breve, dos veces bueno», y desecharíamos para el seminario de Lengua lo que, mutatis mutandis, condena el ilustre profesor y gramático Manuel Seco, referido a la Literatura:

«Si lo que se pretende con la enseñanza de la Literatura fuese una cultura de relumbrón, habría que elegir el *mucho y mal*. Pero se aspira a educar la sensibilidad, a formar el gusto, a enriquecer las ideas, esto sólo se consigue con el *poco y bien*» (9).

II) TABLA DE VALORACION CUANTITATIVA ABSOLUTA



III) TABLA DE VALORACION CUANTITATIVA RELATIVA



En síntesis, es preciso acertar en el modo de llevar a cabo la enseñanza, para que el alumno, a partir de unas *bases teóricas claras y simples*, expuestas en un *seminario abierto, dialogado y práctico* logre «el uso reflexivo del lenguaje... y el dominio de la expresión abstracta, que es específica del saber científico» para afrontar, con éxito, el amplio campo de opciones vocacionales que ofrecen las Universidades a nuestros alumnos del COU.

## METODOLOGIA

Según el repetidamente citado «B.O.E.» de 17 de marzo de 1978

«las orientaciones metodológicas van implícitas ya en la enumeración de los contenidos correspondientes a cada tema que tratan de fundir la reflexión crítica sobre el lenguaje y el uso práctico del mismo».

Las orientaciones están implícitas, esto es

(8) Esta reunión tuvo lugar el 5 de octubre de 1978 en el I.N.B. Femenino de Bilbao.

(9) Seco, Manuel: *Metodología de la Lengua y Literatura Españolas en el Bachillerato*, 2.<sup>a</sup> edic., Madrid, 1966, pág. 97.

«se entienden incluidas en otra cosa sin expresarlas» (10).

Lógicamente nos serían de mayor utilidad si estas pautas metodológicas estuvieran *explícitas* y no simplemente implícitas.

Un punto de vista práctico, de cara a la enseñanza de la lengua, lo hallamos en las siguientes palabras del profesor Américo Castro y que, como otros escritos del maestro conservan plena vigencia:

«una primera confusión que conviene remover es la idea absurda de que el idioma se enseña estudiando gramática...

»La gramática no sirve para enseñar a hablar y escribir correctamente la lengua propia, lo mismo que el estudio de la fisiología o de la acústica no enseñan a bailar o que la mecánica no enseña a montar en bicicleta» (11).

A. Alonso y P. Henríquez Ureña aconsejan didácticamente comenzar estos estudios sobre pasajes concretos de la lengua escrita o de la oral. Fernando Lázaro Carreter, por su parte, insiste en que

«conviene que el estudio gramatical siga una vía inductiva, no se puede ni se debe partir de una definición para ir a verificarla en el ejemplo... tomando como base los ejemplos debe llegarse a la noción o la norma» (12).

Los grandes maestros del lenguaje abogan, según vemos, por unas clases eminentemente prácticas y basadas siempre en ejemplos. Sobre ellos debe fundamentarse la teoría, y no al revés, lo que sería un irreparable error, porque la mente del alumno joven tiene cierta aversión y alergia hacia las teorías y nociones abstractas.

El método ha de ser *empírico*, tal como lo postula el insigne gramático Salvador Fernández Ramírez, siguiendo el conocido texto de L. Hjelmslev:

«S'il existe en réalité une science indépendante qui s'occupe des faits du langage, la seule méthode admissible de cette science doit être la méthode empirique. Les catégories qui constituent le Système de cette science doivent s'établir selon une méthode inductive» (13).

El método inductivo favorece el desarrollo práctico del Seminario de Lengua Española, cuyo programa teórico presupone un alto conocimiento lingüístico. Sin embargo, el alumno que accede al COU no trae este nivel, porque la lengua sólo se estudia en 1.º de BUP, sigue después el largo puente, nosotros diríamos el excesivo puente, que va desde 1.º de BUP hasta COU. Dos largos años que avalan nuestra opinión porque invalidan, por sí mismos, el repetido argumento de que la teoría a aprender en COU es, en un 75 por 100, repaso de la que han estudiado en 1.º de BUP. Si los alumnos, en cada inicio de curso, reconocen que necesitan repasar los conceptos básicos del año precedente, con mayor razón conservarán más difusos los conocimientos adquiridos tres cursos por delante; en algunas zonas de la Península los alumnos se enfrentan con dificultades innatas para alcanzar el nivel exigido en este seminario (nosotros tenemos la experiencia de un Instituto de



*Seminario de Lengua española: debe ser abierto, dialogado y práctico*

Vizcaya). Se daba el caso de que la mayoría actuaba con una estructura profunda, que respondía a la lengua vasca y se expresaba, en cambio, con una estructura superficial propia de la lengua española. En las zonas bilingües conviene tener presentes las palabras del profesor Quilis,

«el individuo aprende su lengua materna por él mismo, mientras que una segunda lengua requiere un esfuerzo consciente y una enseñanza sistemática» (14).



*El alumno debe conocer y practicar una lengua viva; la fotografía recoge un ejercicio de lectura*

Para salvar esta dificultad, conviene no perderse en la excesiva teoría del programa, sino buscar el dominio práctico de las estructuras de la lengua, a través tan sólo de las bases teóricas imprescindibles por las que se rige el sistema lingüístico.

(10) Academia Española de la Lengua: *Op. cit.* (implícito).

(11) Castro, Américo: *La enseñanza del español en España*, 2.ª edic., Madrid, 1959, págs. 26-27.

(12) Lázaro Carreter, Fernando: *Revista de Educación I*, 2, 1952, págs. 155 y ss.

(13) Fernández Ramírez, Salvador: *Gramática Española*, Madrid, 1951, pág. 27.

(14) Quilis, Antonio: *Op. cit.*, pág. 16.

En definitiva, la enseñanza de la lengua española en el COU se orienta esencialmente a hacer *conocer* y *practicar* una *lengua* viva, lengua que se habla, se escucha, se lee y se escribe aquí y ahora. Insistimos en el concepto de *lengua realizada*, es decir, concebida como las distintas realizaciones (habla) que cada emisor hace del sistema (lengua) porque, como nos recuerda A. Quilis:

«el lenguaje es ante todo un fenómeno oral. Siempre se ha hablado más que se ha escrito y hoy, la forma oral constituye el mayor porcentaje de los medios de comunicación» (15).

Así, el profesor Greorio Salvador, en las II Jornadas de Comentarios Lingüísticos y Literarios (Universidad de Valladolid, junio de 1978) se hacía eco de la necesidad de desarrollar una nueva disciplina lingüística, para la que él proponía el nombre de Femología o Femiolología y que se ocuparía, como su nombre indica, del estudio de los textos orales.

El temario de Lengua Española, COU, comprende tanto la *expresión hablada como la escrita* y ambas *deben inscribirse en un doble movimiento, descriptivo y normativo*, a la vez, sin que el rígido esquema normativo impida al profesor *aplicar la teoría* lingüística que más beneficio aporte para cada tema, sin caer en el caso tan frecuente de dejarnos llevar por las novedades de las sucesivas escuelas, antes de haber asimilado, con el necesario reposo, los principios esenciales que permiten la aplicación práctica de estas teorías.

## EVALUACION

El Seminario, al que ahora consideraremos como una asignatura, se divide en tres partes o evaluaciones, que, cronológicamente, vienen a coincidir con los trimestres del año escolar.

Previo a la evaluación, conviene tener en cuenta tres puntos.

1.º) La experiencia de los años pasados nos confirma que no es suficiente la actividad que se desarrolla en las clases de lengua, para que el alumno alcance el nivel deseado (el suficiente) de su capacidad de comprensión y expresión. Porque el dominio de un extenso vocabulario activo y pasivo, la capacidad de usar en todo momento el nivel de lengua apropiado, el desarrollo de su capacidad para entender y decir, por oral y por escrito, exigen en el alumno una actitud positiva y activa ante el fenómeno del lenguaje a lo largo de las 24 horas del día, una práctica constante de lectura. En este sentido, todas las asignaturas contribuyen directamente a lograr dichos fines.

2.º) Por lo que respecta al vocabulario, el lingüista Charles Bally nos aclara que

«en la adquisición de la gramática, la inconsciencia es absoluta; el vocabulario, por el contrario, es materia gobernable... al niño le gustan las palabras, se divierte con ellas, las entrecacha con curiosidad, aprende cuantas se quiera, con tal de que no se le haga buscarlas en las columnas de un léxico y que no se le hable de ortografía» (16).

Al hombre de COU sí se le puede, y se le debe,

hablar de ambas cosas; de los diccionarios (imprescindibles en el estudio del nivel léxico y semántico) y de la correcta realización de los sonidos y de las grafías.

3.º) La importancia de la lectura, a la que ya hemos aludido como método práctico para lograr los objetivos de la asignatura. Américo Castro nos aconseja.

«La lectura separa automáticamente al alumno del ambiente vulgar o grosero en que tal vez vive; cultiva la imaginación, obliga a reflexionar, enriquece el caudal de voces y es el dechado en el que puede adquirirse la idea de la corrección del idioma» (17).

La evaluación, considerada en sí misma, es necesaria como medio práctico de verificar el aprovechamiento del alumno; en otras palabras, mediante la evaluación puede comprobarse si la captación o decodificación que el receptor (alumno) ha hecho del mensaje (contenidos del seminario) corresponde a lo que ha transmitido el emisor (profesor). Evidentemente, tanto el emisor como el receptor serán, según las circunstancias, activos o pasivos y ambos desarrollarán su actividad en una dirección onomasiológica y semasiológica. La evaluación nunca supone un fin en sí misma, pues tan lamentable sería el que los profesores supediten la enseñanza a las pruebas que el alumno debe superar, como el que éste se limite a estudiar para aprobar.



Dos alumnos presentan los trabajos elaborados en común por los grupos de alumnos, orientados por el profesor

Las evaluaciones miden también el grado de aceptabilidad y de adecuación de los programas de estudio. Pensamos que sería muy útil que todos los profesores del Seminario de Lengua Española hicieran una valoración definitiva del programa de COU en junio de 1979. Al menos, nosotros lo intentaremos, basándonos ya en la experiencia del primer curso de vigencia del nuevo temario. Estas valoraciones, a

(15) Idem., pág. 17.

(16) Bally, Charles: *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires, 1962, pág. 232.

(17) Castro, Américo: *La enseñanza del español en España*, 2.ª edic., Madrid, 1959, pág. 79.

nivel de Instituto, y a nivel de distrito universitario, pueden servir para perfeccionar nuestro propio sistema educativo, porque no se pueden imitar, sin más, los sistemas extranjeros.

La evaluación comienza con la fijación de los objetivos educativos y mide los progresos hechos para alcanzar los mismos.

Cabe hablar, por tanto, de una evaluación diacrónica y de otra sincrónica. En la metodología que nosotros venimos proponiendo para el Seminario de Lengua, importa más la evaluación diacrónica, realizada por el profesor en el aula de manera continua; la evaluación sincrónica, la que se realiza cada cierto periodo de tiempo (tres veces en el COU) por todos los profesores del grupo, es decir, lo que llamamos sesiones de evaluación tienen menor interés para juzgar la marcha de una asignatura concebida como seminario o materia eminentemente práctica, elaborada en común por alumnos y profesores.

Pero tal seminario presenta una relación profesor/alumno/clase muy desfavorable para la evaluación diacrónica, porque los ejercicios de expresión oral, cuando se trabaja con 40 alumnos por clase y con 160 a 200 alumnos por profesor, no sólo quedan muy reducidos, también se hacen casi imposibles y son por ello poco provechosos.

En suma, debemos superar estas dificultades, ya que no podemos renunciar a practicar la evaluación continua o diacrónica, pues ésta es parte integrante de la enseñanza misma.

## CONCLUSIONES

Los profesores de Lengua de COU nos hallamos ante un programa que podemos considerar, en términos absolutos, como *bueno*, siempre que se cumplan estos dos requisitos: 1) No reducirlo a la mera exposición, por parte del profesor, y a la simple adquisición, por parte del alumno, de unos contenidos teóricos. En este sentido, sería de desear una reducción del número de alumnos por aula. 2) Ha de ser eminentemente práctico, para que rinda la utilidad que todos esperamos. Para ello, consideramos insuficientes las tres horas semanales con que contamos y lamentamos que el elevado número de horas lectivas globales impida dedicar alguna clase voluntaria de recuperación para este seminario. También sugeriríamos alguna modificación del Decreto 160/1975 de 23 de enero, Orden Ministerial de 22 de marzo del mismo año, por el que en 3.º de BUP desaparece la obligatoriedad del estudio de la Lengua y Literatura, quedando únicamente como optativa. Del mismo modo, siguiendo los objetivos reseñados en el «Boletín Oficial del Estado» de 17 de marzo de 1978, para nuestra asignatura, pediríamos a la Universidad que,

en unas posibles pruebas futuras de selectividad (o como pasen a denominarse) no se exija al alumno el desarrollo de temas como los que ahora citamos, tomados de las pruebas de aptitud para el Ingreso en una Universidad española.

### I) Lengua Española (elegir una de las dos opciones)

1. Orígenes del español y evolución hasta el siglo de oro.
2. El lenguaje como sistema de signos.

### II) Lengua Española (elegir una de las dos opciones siguientes)

1. La lingüística moderna frente a la gramática tradicional.
2. La palabra española. Palabras patrimoniales, cultas, semicultas. Préstamos. Neologismos.

1. La lingüística moderna frente a la gramática tradicional.

2. La palabra española. Palabras patrimoniales, cultas, semicultas. Préstamos. Neologismos.

Por el contrario, al alumno debe pedírsele aquello que se le ha dado a lo largo del curso: unas bases teóricas, claras y simples, que le permitan comprender y expresar el mundo en que vive.

No sería desacertado proponer unos ejercicios similares a los que viven en los libros de texto, con los que el alumno ha trabajado en el curso.

Con estos presupuestos, la enseñanza de la lengua podrá desembocar en una verdadera formación del hombre. Apoyado en un aprendizaje léxico y gramatical renovado, el doble adiestramiento en la comunicación y en la expresión deberán permitir al alumno conservar, más allá del Instituto, los hábitos de comunicación con los que ha aprendido a integrarse en la vida de la sociedad y, aquellos hábitos de expresión libre y crítica que le pondrán en condiciones de afirmar su personalidad.

En resumen, el Seminario de Lengua Española trasciende los meros límites de una asignatura, para ser pieza fundamental de la educación integral, propia de los Institutos, pues la lengua es el medio necesario de comunicación entre los hombres. Tarea grande y difícil a la vez, por cuanto

«el profesor de lengua... debe tener una buena preparación teórica que abarque desde las doctrinas lingüísticas hasta la estructura de su propia lengua, pasando por las variedades dialectales o lingüísticas de las regiones en cuestión, y una vocación sin límites» (18).

---

(18) Quilis, Antonio: *Op. cit.*, pág. 18.

# La investigación literaria en grupo (Baroja visto por alumnos de C.O.U.)

Por Matilde SAGARO FACI (\*)

## INTRODUCCION

Sin tener otra pretensión que la de aportar una experiencia docente que realicé hace algún tiempo con alumnos de COU del I.N.B. «Bécquer» de Sevilla, aprovecho las páginas de «Revista de Bachillerato» para ofrecer sus líneas fundamentales con el deseo de que pueda ser útil a otros profesores de Lengua y Literatura.

La idea de realizar esta experiencia nació del intento de ofrecer a los alumnos una posibilidad de participar *activamente* en el desarrollo del programa de estas dos asignaturas.

En la experiencia acumulada durante años de docencia había observado que la clase magistral conducía a los alumnos a una postura *pasiva*, a pesar de mis esfuerzos por conseguir que se aproximasen al hecho lingüístico y literario con espontaneidad y sin ideas preconcebidas.

Para desechar esa *pasividad* y conseguir que ambas materias fuesen un hecho vivo que va tomando sentido a medida que se trabaja sobre ellas, creí necesario buscar una forma de aproximación más atractiva. Y así, pensando en un sistema que hiciese viable esta participación de forma *efectiva* y *para todos los alumnos*, consideré interesante recurrir a un procedimiento similar al que se utiliza en los congresos; y no sólo en cuanto a presentación de comunicaciones y asistencia al congreso, sino también en la parte material de tirar a ciclostil los trabajos, hacer la inscripción, preparar el local en el que se iba a celebrar el acto, y un largo etcétera de detalles de organización que permitiesen a los alumnos aportar su colaboración a todos los niveles.

Tras la búsqueda del método que se podía emplear, se imponía la fijación de unos objetivos mínimos que pensé podían limitarse inicialmente a: 1) la experimentación de esta nueva técnica, 2) la participación activa del alumno, enseñándole de paso a trabajar en grupo e individualmente y ayudándole a alcanzar cierta fluidez y precisión en la expresión escrita y oral, 3) conseguir insertar la lengua y la literatura en el contexto de lo real, útil y vivo para despertar la sensibilidad literaria y el afán de creatividad de los alumnos.

## ESQUEMA GENERAL DEL METODO

El proceso tiene tres partes bien definidas que marcan la evolución en cuanto al grado de participación del profesor y de los alumnos.

A) En una primera fase se elige un tema y el profesor indica la obra base sobre la que se realizarán las exploraciones iniciales. Durante todo el tiempo que

considere necesario explicará los aspectos fundamentales del tema y los irá perfilando a medida que aumente el grado de información de sus alumnos. Para comprobar si estos conceptos han sido bien asimilados propondrá ejercicios sobre el libro base objeto de estudio.

B) Cuando el profesor considere que los alumnos están en condiciones de empezar a trabajar por su cuenta, les animará para que comiencen a buscar información complementaria sobre los aspectos del tema que a cada uno de ellos interese más.

A continuación, con toda la recopilación de noticias acumuladas, los alumnos se agrupan en número reducido para trabajar organizadamente sobre un aspecto del tema, ofreciendo luego un trabajo colectivo. A partir de la experiencia adquirida en esta colaboración conjunta, cada estudiante está en condiciones de realizar por sí solo el trabajo profundizando en un aspecto concreto del tema propuesto.

C) Finalmente se organiza un congreso que se nutre de las investigaciones realizadas individualmente y de las que se hicieron por grupos.

Para realizar esta experiencia es aconsejable marcar un plan previo de trabajo a principio de curso; esto es, que el profesor exponga su deseo de realizar un estudio en profundidad sobre un tema concreto del programa y que lo discuta con sus alumnos. No obstante, antes de comenzar la experiencia, conviene empezar a desarrollar el programa del curso a través del cual el profesor puede ir creando un clima de interés, ayudándose con la lectura de obras, crítica de textos, análisis lingüístico, etc., a un nivel elemental que, sin embargo, le permita luego abordar sin problemas el tema monográfico objeto del congreso.

## APLICACION DEL METODO A UN CASO CONCRETO: PIO BAROJA (\*\*)

Para realizar la experiencia necesitaba trabajar sobre un escritor que pudiese despertar interés en los lectores sin obligarles a un esfuerzo superior a sus posibilidades; por ello, y tras haberlo discutido con los alumnos, decidimos elegir a Pío Baroja por sus especiales características que lo acercan a los jóvenes de hoy. Los temas que desarrolla en sus novelas, la forma de presentarlos, su misma personalidad polémica y el contexto histórico que le tocó vivir, son

(\*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. de Pozuelo de Alarcón (Madrid).

(\*\*) La realización de esta experiencia fue posible gracias a la colaboración del Seminario de Lengua y Literatura Españolas, y en especial de Matilde Arias García.



suficientemente próximos y actuales como para ser comprendidos por los alumnos.

La experiencia comenzó con la lectura de *Vidas sombrías*, colección de cuentos que escribió Baroja en sus comienzos de escritor. La elección de esta obra tenía como finalidad iniciar a los estudiantes en los contenidos y en el estilo del escritor de una forma amena y clara. La variedad de temas de las distintas narraciones del libro, la misma brevedad de los cuentos, los ensayos de lengua, la pintura de tipos y paisajes, el estilo narrativo tan personal y denso, son elementos que luego desarrolla en sus obras más extensas.

Un estudio cuidadoso y detallado de cada uno de los cuentos del libro lleva al estudiante a conocer los elementos fundamentales de la obra barojiana. El análisis de este libro se enfocó desde dos puntos de vista: el literario y el lingüístico. Al mismo tiempo que se iba comentando cada cuento, se estudiaban la vida de Baroja, los acontecimientos históricos, sociales, políticos y filosóficos que rodearon al escritor.

Las narraciones que contienen alusiones a su vida o aquellas otras que se refieren a fenómenos sociales de su tiempo, servían de pretexto para informar a los estudiantes sobre el entorno del autor. Como los problemas que plantea Baroja son muy actuales, los alumnos comenzaron a interesarse por el mundo personal y novelesco del escritor.

1) Algunos se polarizaron por el lenguaje y comenzaron a estudiar por su cuenta aspectos peculiares de la Lengua de Baroja.

2) Otros, más aficionados a la Teoría Literaria, se interesaron por su concepto de la novela y leyeron varias obras del autor para comprobar si todas ellas respondían a un mismo esquema, o si por el contrario, variaba la técnica y la forma de novelar de unas a otras.

3) Un grupo se interesó por las ideas filosóficas que expone Baroja en su obra y comenzó a leer noticias y teorías de los filósofos que le influyeron más profundamente. En este trabajo necesitaron servirse del apoyo del profesor de Filosofía que les informó sobre el panorama filosófico europeo entre 1875 y 1930.

4) Otros alumnos se preocuparon por los problemas sociales que se plantean en la obra barojiana y se informaron también sobre el panorama socio-político e histórico que había vivido el escritor. Esta labor de información complementaria corrió a cargo del profesor de Historia que enriqueció sus conocimientos añadiendo datos sobre el panorama artístico de la época.

A partir de este momento se había logrado despertar la curiosidad de los alumnos, pero faltaba todavía el paso siguiente: aficionarlos al tema. Para ello era suficiente continuar la lectura de Baroja en obras significativas de sus distintas épocas y temas.

En este punto había terminado prácticamente la función directiva del profesor y ahora era necesario que el alumno, llevado de la curiosidad, empezase a leer y analizar por cuenta propia aspectos del autor sólo esbozados por el profesor. Era el momento en que entraba en juego la iniciativa del estudiante. Para ese despegue fue necesario el apoyo de unos alumnos a otros, para no enfriar el interés inicial. El desánimo podía sobrevenir, bien porque el alumno se sintiese desorientado o inseguro, o bien porque el esfuerzo le pareciese excesivo. Por esa razón creí conveniente que se agrupasen en número de tres o cuatro como máximo. La distribución se hizo por

libre iniciativa que coincidió, naturalmente, con la simpatía mutua que se profesaban los alumnos reunidos en un mismo grupo.

Algunos grupos eligieron el aspecto de Baroja sobre el que les gustaría trabajar y otros solicitaron del profesor que les ayudase en la elección. Estos trabajos por grupos se realizaron en casa con tanto entusiasmo, que al cabo de quince o veinte días los tenían listos para traerlos a clase. A medida que los grupos iban entregando su colaboración, hacían una exposición del mismo ante la clase. Luego se abría la discusión con el resto de los alumnos que a veces no estaban de acuerdo con las conclusiones expuestas en la colaboración que se discutía. Cuando todos los grupos entregaron sus respectivos trabajos, el profesor comprobó que los alumnos estaban apasionados por el tema y que habían leído muchas obras de Baroja, artículos de periódico, comentarios sobre el escritor, sus *Memorias*, y que conocían la historia, la filosofía, la política y el arte de la época que vivió Baroja.

Los alumnos se sentían seguros de sí mismos y en condiciones de emprender un trabajo personal sobre el escritor. Además, con el trabajo hecho en grupos anteriormente, habían encontrado nuevos aspectos del tema que les interesaba estudiar a fondo. En esta fase algunos alumnos propusieron al profesor el aspecto sobre el que querían trabajar; otros, en cambio, solicitaron que se les ayudase a concretar un aspecto determinado dentro del tema que habían elegido. En esta fase de la experiencia se efectúa la tarea a escala individual y la investigación personal que realiza el alumno tiene carácter científico. Según el grado de madurez que posea el curso en el que se realiza este trabajo, las conquistas científicas del alumno pueden ofrecer aportaciones nuevas e interesantes al tema estudiado.

Después de realizar esta etapa de trabajo individual, es necesario dar a conocer la colaboración de cada estudiante a sus compañeros y se precisa también que entablen discusión sobre las conclusiones de cada trabajo. Finalmente es necesario que con todas las aportaciones se llegue a unas conclusiones generales.

Para conseguir la máxima información en todos los alumnos y una intervención directa, resultaba pequeña el aula. Por ello pensé que el sistema que se sigue en los congresos era ideal para alcanzar los objetivos que nos habíamos propuesto. Así, pues, hicimos una convocatoria de congreso, fijando la fecha de inscripción para aquellos alumnos que desearan participar de forma activa o como simples asistentes y se distribuyó una hoja de inscripción. Cuando se hubieron inscrito fijamos un plazo para admisión de comunicaciones; estas procedían de los trabajos realizados en grupo, de los individuales y de comunicaciones realizadas expresamente para el congreso y fuera de la tutela del profesor.

Las comunicaciones enviadas al congreso iban destinadas a tres ponencias distintas:

**Lengua** (Morfosintaxis, Lexicología, Semántica).

**Literatura** (Estilo, Temática, Concepto de la novela, Teatro de Baroja).

**Entorno** (Vida y obras, Ambiente socio-económico, Ambiente histórico y cultural).

Nos pareció que la dirección de las ponencias y del propio congreso debían llevarla los alumnos para ver hasta dónde alcanzaba su iniciativa. Hubo que nombrar un presidente y un secretario del congreso. Y lo mismo para cada ponencia: el presidente dirigía los debates y el secretario recogía las conclusiones.

La experiencia se realizó con tres grupos de alumnos de COU que sumaron un total de ciento veinte estudiantes. Se destinaron para el congreso tres días en el mes de marzo. Por las mañanas se reunían los componentes de cada ponencia en aulas distintas, discutían las comunicaciones y redactaban las conclusiones del día. Por la tarde se reunía el Pleno del Congreso en el salón de actos del Instituto. Allí los secretarios de cada ponencia leían las conclusiones que luego sometían a discusión entre los presentes y, finalmente, se votaba.

En las conclusiones finales del congreso los alumnos realizaron observaciones interesantes sobre el escritor. Así por ejemplo, al examinar la lengua utilizada por Baroja atendieron al uso constante del subjuntivo en -ra, a los diminutivos de uso más frecuente, a la ausencia casi total de arcaísmos y barbarismos. Observaron también que la duda sistemática de Baroja trasciende en el uso mayoritario del subjuntivo y en la utilización abundante del tiempo futuro.

Por lo que respecta a la ponencia del estilo se examinaron los libros de «tema rural» y de «tema urbano», aunque luego se observó que hay otro grupo de obras en las que impera un trasfondo marino y que podrían considerarse como de «tema marino».

En cuanto a la ponencia sobre el entorno, se puso de relieve el agnosticismo de don Pío, que sólo creyó en la ciencia durante casi toda su vida, aunque en sus últimos años también la pusiese en cuestión. Su ascendencia vasca, su amor por los viajes, las lecturas de Kant, Nietzsche, Schopenhauer, el ambiente cultural y político que le tocó vivir, su tratamiento de la relación entre los sexos, determinaron las líneas fundamentales de su expresión literaria. Todo ello fue claramente puesto de relieve en los trabajos realizados por los alumnos de COU.

## CONSIDERACIONES FINALES

Con el *Congreso sobre Baroja* no sólo alcanzamos los objetivos que nos habíamos propuesto inicialmente y que pretendían hacer intervenir a los alumnos de forma *activa* en el estudio de la Lengua y la Literatura, sino que llegamos mucho más lejos al haber conseguido un muy aceptable nivel de investigación en el conocimiento del escritor. Prueba de ello son el número y la calidad de las comunicaciones que presentaron los alumnos. En el Apéndice I de este artículo se recogen los títulos de las colaboraciones, y en el Apéndice II algunas conclusiones finales a las que se llegó en el congreso, como muestra del trabajo realizado en esta experiencia.

No es este el lugar para hacer una exposición más detallada del contenido de las comunicaciones ni de las conclusiones parciales de cada ponencia; con todo creemos que las notas que ofrecemos pueden ser suficientes para dar una idea bastante aproximada del proyecto inicial y de su desarrollo posterior.

Después de realizada la experiencia y al reflexionar sobre ella, nos dimos cuenta que se había desbordado con mucho nuestro propósito inicial. Efectivamente los logros alcanzados fueron muy superiores a nuestro planteamiento originario. Así lo confirmaron también los propios alumnos en una composición que realizaron a final de curso sobre el tema: «Mi experiencia humana e intelectual durante el presente curso».

En ella hacían un interesante balance del congreso y de sus resultados y coincidían en señalar que 1) este les había servido para iniciar o consolidar relaciones personales con compañeros y profesores, 2) que habían encontrado dimensiones insospechadas en el estudio de la Lengua y la Literatura, 3) que en estas condiciones de participación el estudio resultaba un hecho apasionante y enriquecedor.

Hicieron muchas observaciones que no es del caso recoger aquí, todas ellas conducentes a poner de relieve la necesidad de alcanzar un tipo de enseñanza en la que fuese más directa la intervención del alumno y más espontánea la actitud del profesor.

En realidad esta técnica participa de las varias actitudes que pretenden una nueva posición ante el hecho docente como son: 1) la intervención de la interdisciplinariedad (basada en el apoyo de otras ciencias para cubrir un campo de conocimientos dado); 2) el principio de igualdad de oportunidades (a todos los alumnos se les da la posibilidad de participar en la medida de sus capacidades personales e intelectuales); 3) aproximación a las técnicas de investigación de una forma natural y progresiva.

Concretando los resultados de la experiencia, y desde el punto de vista de los alumnos, esta técnica del congreso tiene, a nuestro juicio, los siguientes factores positivos:

- 1) Concilia la enseñanza magistral y el trabajo activo de los alumnos.
- 2) Les enseña a trabajar en equipo con un mismo objetivo y a distribuirse el trabajo.
- 3) Encamina al alumno a realizar una investigación en el plano individual.
- 4) Ensancha el nivel de conocimientos y obliga al estudiante a auxiliarse de otras materias afines (en nuestro caso: Arte, Historia y Filosofía).
- 5) Enseña al alumno a profundizar en el conocimiento de un tema.
- 6) Estimula su interés por la materia que estudia.
- 7) Lo responsabiliza de su trabajo ante sus compañeros y el profesor.
- 8) Le orienta en sus aficiones o se las despierta.
- 9) Aumenta el grado de sociabilidad del alumno.
- 10) Fomenta su dominio de la expresión oral y escrita.
- 11) Lo inicia en el arte de la polémica organizada y científica.

Creemos que el procedimiento descrito en páginas anteriores aproxima la Lengua y la Literatura a los estudiantes hasta convertirla en algo vivo y actual y permite a los alumnos aprender cosas que les interesan. El profesor siempre piensa que las posibilidades de asimilación y la capacidad de iniciativa de sus alumnos son menores de lo que realmente son. Nuestra técnica del congreso creemos que concilia las dos vertientes que son necesarias en el estudio: asimilar conocimientos y crear algo nuevo. Detenemos al alumno en la fase en que realiza ejercicios para practicar en el conocimiento de la materia y, sin embargo, desaprovechamos sistemáticamente las posibilidades de que ellos aporten algo nuevo a la investigación del tema que se trata. Si enseñamos a los alumnos las bases de la investigación, podremos despertar en ellos una afición que plasmará, en algunos casos, en aportaciones interesantes o valiosas, y en otros conseguiremos al menos que obtengan una satisfacción personal, motivación suficiente para que se aficien a la Lengua y a la Literatura.

## APENDICE I

### Relación de las colaboraciones presentadas al Congreso

a) Para la comisión de LENGUA se presentaron un total de quince comunicaciones con los siguientes títulos:

- Predominio del sustantivo concreto o abstracto en *Paradox rey* y *La casa de Aizgorri*.
- La utilización del adjetivo calificativo en Baroja a través de *Aurora Roja*.
- Los derivados en Baroja.
- El artículo en *El árbol de la ciencia*.
- El verbo reflexivo en *Paradox rey*.
- La perífrasis verbal en *Las inquietudes de Shanti Andía*.
- El uso de la perífrasis en *La Busca*.
- La duda en Baroja a través de *El árbol de la ciencia*.
- El indicativo con respecto al subjuntivo. ¿Es cierta la «fantasía» de *Paradox rey*? ¿Merece ser calificada como novela fantástica?
- El verbo en Baroja.
- Estudio del nexo en el capítulo XX de *Las noches del Buen Retiro*.
- La exclamación en Baroja.
- La interjección en Baroja.
- La interrogación directa en Baroja.
- Campo semántico alrededor de la palabra suburbio.

b) En la ponencia de LITERATURA se presentaron un grupo de treinta y una comunicaciones que versaron sobre:

- Caracteres generales de Baroja.
- Pío Baroja: orientación de sus novelas.
- Estudio literario de *El Trasgo*.
- *Agueda*.
- *Playa de otoño*.
- *Los panaderos*.
- *Mari-Belcha*.
- Estudio de Baroja en dos cotas: *Vidas sombrías* y *La feria de los discretos*.
- Novelas vascas de Baroja.
- El paisaje en la trilogía *Tierra vasca*.
- *Las inquietudes de Shanti Andía*.
- La señorita Blanca de Montville de *Los últimos románticos*.
- Estudio estructural de *El árbol de la ciencia*.
- Estudio de *Los últimos románticos*.
- Estudio de los personajes que aparecen en *Las noches del Buen Retiro* y *Las inquietudes de Shanti Andía*.
- El mar y el marino en Baroja.
- La descripción en *Vidas sombrías*.
- El color en Baroja.
- Descripciones humanas en Baroja.
- El paisaje en la obra de Pío Baroja.
- Impresionismo y expresionismo.
- El sexo femenino para Baroja.
- La estética en Baroja.
- Concepto de la novela en Pío Baroja.
- Ideas filosóficas de Baroja en sus *Memorias*.
- El teatro de Baroja.
- Traslación de la vida barojiana a sus libros.
- El estilo de Pío Baroja.
- Aventura en la vida y obra de Pío Baroja.

c) En la ponencia de ENTORNO se defendieron un total de trece comunicaciones sobre cuestiones relacionadas con la Historia, la Filosofía, etc.

- Movimiento del proletariado en el primer cuarto del siglo XX.
- Lucha de liberales y conservadores durante la Regencia de María Cristina (1833-1840).
- Europa en el primer cuarto del siglo XX.
- Ambiente anterior a la revolución rusa.
- La primera República.
- La segunda República.
- España: gobierno de la dictadura y fin de la monarquía.
- Baroja cronista de la guerra de Marruecos.
- Pío Baroja: médico y escritor.
- Influencia de Nietzsche y Schopenhauer en Pío Baroja.
- Una idea política de Baroja: el anarquismo.
- Clases sociales en la obra barojiana.
- Influencia del ambiente histórico-cultural de finales de siglo y principios del XX en la obra de Baroja.

## APENDICE II

### Algunas conclusiones finales del congreso sobre Baroja

Por la gran extensión de estas conclusiones, sólo recogemos algunas a modo de ejemplo.

a) Comisión de LENGUA

- Se aprecia un predominio de sustantivos concretos que ponen de manifiesto el realismo de la obra de Baroja.
- Es notable el uso predominante del indicativo en la obra de Baroja lo que le da un matiz objetivo e indica que en el texto abunda el estilo directo.
- El indicativo se usa de forma preferente en los diálogos breves.
- Utiliza muy poco el subjuntivo terminado en «se» y prefiere el terminado en «ra». Por ello afirmamos que Baroja es «raísta».
- El uso del verbo reflexivo con complemento especificativo da a sus obras un acusado matiz de subjetividad y hace sus narraciones expresivas y claras.
- Es muy abundante la presencia de perífrasis de infinitivo. Con ellas alcanza gran riqueza expresiva y una amplia gama de matices que reflejan los sentimientos de los tipos humanos que pueblan sus novelas.
- Suele utilizar en sus diálogos las palabras que comúnmente utilizamos en nuestras conversaciones y léxico escrito.
- El uso frecuente de la polisemia nos advierte que estamos ante un escritor culto.
- Sus textos ofrecen la presencia constante de la afectividad que viene dada por el uso de diminutivos.
- A través del diálogo nos muestra el carácter de sus personajes.
- La presencia de una gran cantidad de subjuntivos en estos diálogos nos lleva a considerar que sus personajes se mueven en el terreno de la duda, lo mismo que el autor.

Las oraciones interrogativas indican algunas veces deseos de salir de la duda (de Baroja y de sus personajes), pero generalmente es un recurso para expresar la angustia que la duda produce.

## b) Comisión de LITERATURA

Para Baroja no hay una técnica única y bien definida de la novela. En cada obra utiliza una diferente.

Baroja no tiene un esquema previo para la concepción de la novela, pero sí tiene una motivación.

La novela debe encontrar la finalidad en sí misma: para Baroja lo difícil es inventar y, sobre todo, inventar personajes que tengan vida y que le sean necesarios sentimentalmente por alguna razón.

Baroja supone que hay una novela permeable, algo como la melodía larga, y otra impermeable y bien limitada, como la melodía de ritmo muy marcado.

Baroja busca la amenidad por la doble vía del asunto y del estilo.

Sus famosas incorrecciones se deben casi exclusivamente al solecismo en el régimen de pronombres y preposiciones, que podrían achacarse a su procedencia vasca.

En las obras de tema marítimo demuestra un perfecto conocimiento del lenguaje de los hombres de mar.

Uno de los ejes sobre los cuales flexiona parte de su estética es el tono de ironía proveniente de una situación represiva que desemboca en un estado de frustración y nostalgia.

Otro de los valores de su estética radica en encontrar y embellecer los escenarios más míseros, el mundo más sombrío, los personajes más crudos.

Aunque su prosa es concisa y escueta está en función de un cierto realismo barroco.

Baroja capta la realidad como cuando se hace un rápido apunte a plumilla, le gusta el dinamismo y la espontaneidad en la ejecución.

Prefiere los colores sobrios, tenues y velados; y sobre todo manchar contrastando tonos y no colores: el negro con su rica gama de grises, azulados, verdosos, morados.

En la obra de Baroja se observan dos tipos de paisajes: el constumbrista (el ambiente crea el paisaje), el subjetivo (el personaje crea el paisaje).

## c) Comisión de ENTORNO

Predomina la aventura en la mayoría de sus obras debido a: 1) influencia de sus antepasados, casi todos marinos y hombres de acción; 2) lecturas infantiles de folletines, libros fantásticos, etc.; 3) sus experiencias de viajero; 4) su espíritu aventurero e inquieto; 5) su concepción de la lucha y la acción como elementos esenciales de la vida humana.

En su actitud pesimista y depresiva influyen no sólo el momento histórico que atravesaba España, sino también su experiencia como médico y las lecturas filosóficas a las que fue muy aficionado.

El enfrentamiento con el paisaje vasco, durante su estancia en Cestona, resulta decisivo para su vocación de escritor.

En ese momento Baroja madura el mundo vocacional de su personalidad aventurera. Como él diría, el hecho de haber nacido frente al mar es un augurio de libertad y cambio.

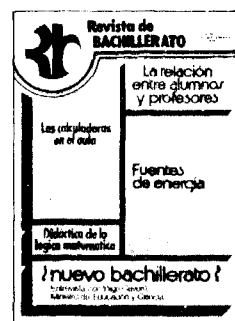
Baroja fue también un buen periodista, ya que mantiene informados a sus lectores de los pormenores ambientales, sociales y políticos del entorno en el que se mueven sus protagonistas.

En *Las noches del Buen Retiro* presenta el mundillo periodístico que él conoció cuando trabajaba para «La Unión», «El Liberal», «La Justicia», «El País», «El Imparcial», «El Globo», «El Pueblo Vasco», etc.

Baroja no es antifeminista, defiende a la mujer oprimida y ataca a la mujer estancada que se dedica exclusivamente a las tareas del hogar. Pretende su incorporación al mundo de la cultura y del trabajo.



# Revista de Bachillerato



Suscripción y venta: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Ciudad Universitaria s/n. (Madrid)



## La poética, disciplina actualizada

Por Miguel Angel GARRIDO GALLARDO (\*)

En los últimos años se ha subrayado con fuerza el valor formativo que tiene la Literatura (asignatura) en el proceso educativo institucionalizado en cada país. El estudio del *corpus* literario acumulado a través de la historia en una nación es, por muchos motivos, una óptima forma de potenciar la capacidad crítica, la responsabilidad social y la sensibilidad estética del educando, y constituye un interés permanente no sólo en la etapa inicial de formación básica, sino —sea cual fuere la especialización profesional de cada uno— durante toda la vida.

Así las cosas, nos parece que tiene especial importancia que volvamos los ojos hacia la situación entre nosotros de la Teoría literaria, campo científico que se ocupa de definir qué sea un texto o mensaje literario y, por consiguiente, los procedimientos analíticos que patentizan la *literariedad* de esos mensajes. Hay que decir inmediatamente que la *Poética*, nombre tomado del venerable tratado aristotélico y privilegiado actualmente para dicha ciencia, con frecuencia se preocupa ahora sólo de la búsqueda de formulaciones lingüísticas o de axiomática que expliquen la *literariedad* y se desentiende explícita o implícitamente de los procedimientos analíticos o evaluativos de la Crítica literaria. En todo caso, aunque alguna Teoría de la literatura pueda prescindir de la Crítica, ésta no puede prescindir de alguna Teoría de la literatura si quiere emitir conclusiones fundamentadas: si decimos de algo que «es» literatura y «buena» o «mala» literatura, lo tendremos que decir en función de algunos principios.

Crítica literaria, Teoría de la literatura, Poética..., las propias denominaciones nos van indicando sucesivos tratamientos del objeto al que nos queremos referir y, todavía, términos como Estilística y Semiótica o Semiología literaria evocan específicas aproximaciones a la cuestión. En el estado actual, la Estilística sería una parte de la Poética (lingüística), que, a su vez, sería parte, como semiología literaria, de una presunta semiótica general y compañera de semióticas tan importantes como la de las lenguas naturales o Lingüística, o más limitadas como la de los relatos o Narratología. Nótese que la realidad dista de conocer delimitaciones tan tajantes como las que acabamos de sugerir. La Poética de la novela ha de incluir una semiótica lingüística (de «lengua literaria») en la medida que estos textos coincidan con todos los que son llamados «literatura», y una semiótica de la narración en la medida en que, como

relato, coincide con sistemas como el de los filmes o historietas. Es más: los diversos planos y niveles de la «semiótica novelesca» no coincidirían con una parte de la Lingüística, sino con una disciplina lingüística (Semiótica de la lengua literaria); ni con una parte de la Narratología, sino con una disciplina narratológica (la Semiótica del relato fabricado sólo con el concurso de las lenguas naturales). Y la complicación no acaba aquí: la incidencia de la Teoría de la información y de la G.G.T. ha dado lugar, respectivamente o a la vez, a la Teoría del texto o Gramática del texto que pretende estudiar el comportamiento verbal y, por consiguiente, el comportamiento verbal literario (objeto de la Poética) en las perspectivas amplísimas de una Semiótica tal que se convertiría en Teoría del comportamiento.

No puedo tratar de exponer, en el espacio de este artículo, los desarrollos, reservas y sugerencias que esta disciplina, hoy en ebullición, plantea, y menos las posibilidades concretas de fecundar con ella nuestra enseñanza de la Literatura, pero he querido abrir este panorama de la Poética, porque en él se enmarca la situación en España que constituye el tema de estas páginas.

Se trata, pues, de exponer la producción bibliográfica española relacionada con la cuestión que nos ocupa en el periodo de 1940 a 1975. Creo que estos límites de fechas permiten una cierta perspectiva al prescindir de las publicaciones de estos dos últimos años a las que pensamos dedicar algún comentario en otro trabajo y por responder a una etapa histórica clausurada y perfectamente definida. La exposición se hará por épocas, adoptando flexiblemente la periodización histórica propuesta por Elías Díaz (1974).

Sin embargo, el interés es preferentemente sincrónico. La ordenación diacrónica es tan sólo un modo fácil —meramente mostrativo— de señalar la filiación y superación (en el sentido hegeliano) de unos métodos de trabajo por otros, aunque todos siguen vigentes en nuestro panorama cultural. Además, tal ordenación nos permite atisbar las causas extrínsecas que explican alguna diferencia entre nuestra producción y la de los demás países occidentales. Finalmente, este tipo de desarrollo nos permitirá una

(\*) Profesor investigador del «Instituto Cervantes» del C.S.I.C. y profesor de Teoría Literaria en la Universidad Complutense de Madrid.

clasificación con clave histórico-sociológica sobre toda nuestra investigación hasta ahora, de lo que se puede deducir, creo, por dónde habrá que encauzarla en el futuro.

Razones de espacio me han hecho limitar lo inventariado casi solamente a los trabajos publicados o recogidos en forma de libro, lo que deja mucho por citar, aunque ninguna línea significativa sin exponer. Por la misma razón, se echarán en falta trabajos de españoles que estos años han estado fuera de España o textos críticos menos explícitos en cuanto a la teoría, sobre todo de la Escuela Española de Lingüística de cuya importancia y solidez, sin embargo, soy sincero admirador.

La necesidad de revisar nuestra Poética (entendida aquí en el sentido amplio de Teoría de la literatura y de la crítica, de base lingüística o ideológica) es acuciante. La comunicación cultural internacional nos suministra continuamente claves y principios elaborados en otras lenguas y otras culturas. Nada hay que decir sobre los principios generales (si se puede ahora hablar de «gramática general») o metodológicos, que habrán de ser adoptados, vengan de donde vinieren, en cuanto sean rigurosos y aptos, pero hay que estar en guardia contra la precipitada interpretación de textos de nuestra historia literaria en relación con claves sociales que nos son extrañas y contra el análisis gramatical (metiendo en «gramatical» también lo semántico y estilístico), mediante reglas formuladas por quienes desconocen nuestra lengua. La Teoría justa (ajustada a fuerza de pruebas y rectificaciones sobre hechos concretos) es una labor que, para el ámbito español nos está reservada en primer lugar a los hispanohablantes.

Quiero decir también, antes de comenzar con la exposición del primer periodo, que el cuerpo de este trabajo es el de la comunicación que presenté en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Garrido Gallardo, 1977) y que será publicada, en resumen, en las correspondientes Actas.

#### 1940-1945

No nos ocuparemos aquí de trabajos filológicos primorosamente elaborados que se publican en estos primeros años como el estudio sobre S. Juan de la Cruz (1942) del maestro Dámaso Alonso, o el que hace sobre Garcilaso don Rafael Lapesa (1948), pues —como acabamos de señalar— nuestro propósito es ocuparnos de la TEORÍA literaria, de base lingüística o ideología producida desde la posguerra española. Ni siquiera haremos alusión a la teoría literaria explícita o implícitamente presentes en las revistas de la nueva cultura: *Escorial*, *Arbor*, *El Ciervo* o la mucho más próxima a nuestra comunidad profesional, *Insula* (1946), que ha supuesto una continuidad abierta y permanente de aire liberal y dignidad crítica en el panorama de los estudios literarios. Con mayor motivo, tampoco nos detendremos en la paraestatal *La Estafeta literaria* de aquellos tiempos, cuya fundamentación teórica era expuesta así literalmente:

Nuestras páginas ofrecen, en lugar de zanjadas que dividan, la meseta limpia sobre la que alzar la rica, varía y, sobre todo, unitaria presencia de nuestro estilo artístico. Para nuestros fines, más que la «reacción del corazón individual» nos interesa el esfuerzo de todos al servicio, no

del Arte por el Arte, sino del Arte y las Letras por España y por su Caudillo (*apud*. Martínez Cachero, 1973: 55).

Dos obras estilísticas de Dámaso Alonso están datadas ya en estas fechas. *La Lengua poética de Góngora* (1950), que había sido Premio Nacional de Literatura en el año 1927, y que sólo ahora veía la luz, ofrecida como primera parte. Quisiera llamar la atención sobre dos aspectos, más allá de la lectura entonces novedosa y polémica de Góngora que el texto suponía: 1) que sea un trabajo tan centrado en procedimientos lingüísticos de la obra de Góngora, casi, una *Poética* como volveríamos a decir hoy, 2) que sea un trabajo de tan primitiva fecha, lo que pone de relieve algo que todos sabemos, pero que ahora algunos empiezan a subrayar (Cfr. Marcos Marín, 1975: 9-10) en medio de las importaciones de cultura anglosajona: la llamada Escuela Española de Lingüística nunca consideró compartimentos estancos la lengua y la literatura y, por consiguiente, situados en esa tradición, resulta absurdo el esforzarse por echar cables desde una disciplina a la otra, como si hubiera un tajo entre ambas, como si la mejor lingüística española del siglo XX no la hubiera hecho Menéndez Pidal, sino Bloomfield.

*Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* que recogía trabajos expresados oralmente con anterioridad, inauguraba la colección «Estudios y Ensayos» de la importante Biblioteca Románica Hispánica que Dámaso Alonso viene dirigiendo en la editorial Gredos. Sería inútil detenernos aquí en la conocidísima primera obra de la Teoría literaria española en estos años sobre la que hay libros inspirados en todo o en parte como los de García Morejón (1961), Cecilia Hernández de Mendoza (1962), Fernández Retamar (1963), V. Báez S. José (1971) o J. L. Martín (1973). Pero tal vez ahora sea oportuna una precisión: leer *Poesía española*, hoy, es darse cuenta de la importante y consciente posición estilística que encaraba Dámaso Alonso y también de las coordenadas científico-teóricas en que necesariamente tenía que moverse: por eso parecen excesivas actualmente, tanto las posturas admirativas discipulares que ven aquí un estudio rigurosamente homólogo al de una «gramática de la poesía» en el sentido de Jakobson o Levin, como las críticas a «moro muerto» que dedican páginas y páginas a desmontar el concepto de unicidad (Cfr. Martínez García, 1975: 27-32) o incluso lo indesmontable como la fina percepción de las recurrencias («infame turba de nocturnas aves») expresada, eso sí, en moldes lingüístico-conceptuales del momento (Cfr. Báez S. José, 1971: 36).

#### 1951-1956

Este periodo supone, en cuanto a estudios de Teoría de la literatura, una consolidación de la Estilística, máximo acercamiento científico posible —diría Dámaso— al misterio de la poesía.

Amado Alonso, quien por su estancia en la Argentina pudo saltar por encima del hiato que se produjo en España, publicada ahora la segunda edición de su admirable *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1951) y, años después, aparecía póstumamente el conjunto de trabajos recogidos bajo el título de *Materia y forma en poesía* (1955) que, leídos de manera unitaria, ilustran sobre un modo de hacer, sin



duda, menos genial, pero ponderado y sólido del más eficaz introductor de la moderna lingüística en el ámbito hispánico.

La consolidación de la estilística se manifiesta claramente también por los libros españoles de estos años. Dámaso publica una recopilación de trabajos (algunos famosísimos) en sus *Estudios y ensayos gongorinos* de los que hoy llaman la atención por su modernidad los hallazgos «formalistas» hechos por nuestro filólogo mucho antes de que la escuela rusa del Método Formal conociera la tremendamente tardía difusión en la Europa occidental (con algunos años de propina en España). Con su discípulo Carlos Bousoño nos ofrece *Seis calas en la expresión literaria española* en donde se contienen explicaciones teóricas, incluso adelantando en la línea de *Poesía española*. Y el propio Carlos Bousoño publica su obra teórica fundamental (1952) que ha ido acrecentando en sucesivas ediciones hasta la 5.<sup>a</sup> de 1970, en dos volúmenes que se consigna como «versión definitiva».

Indudablemente, la obra de Bousoño supone una muy amplia teoría poética. No es éste el momento de discutir con pormenor cada una de sus afirmaciones, pero queremos señalar tres hallazgos y una carencia. Los hallazgos son: 1) el postular explícitamente un estudio retórico del texto, es decir, la toma de conciencia de que la *elocutio*, las «figuras», lo que hasta la crisis ideológica del siglo XVIII había sido un *corpus* bien experimentado por la tradición de los estudios literarios, tendría que seguir siendo válida (por su objetividad), aunque muy ampliada y perdiendo su carácter normativo, 2) el teorizar al hilo de un conocimiento muy directo de la poesía española y no limitarse a una elaboración *in vitro*, 3) el vislumbrar lo que hoy llamaríamos «implicaciones extensionales» del hecho poético y no limitarse a una teoría lingüística (en sentido restringido). La carencia, a nuestro juicio menos trivial de lo que a primera vista pudiera parecer, es la falta casi total de solidaridad léxico-conceptual con la tradición y con los estudios de teoría literaria coetáneos. Formular una pura teoría personal en todos y cada uno de los puntos (y no sólo cuando es imprescindible) lleva al peligro de «descubrir mediterráneos» o, por lo menos, a dificultades de comunicabilidad y de difusión de la propia teoría.

La necesidad de estudiar la lengua literaria es ya un hecho comúnmente admitido y E. Alarcos Llorach en su obra sobre Blas de Otero, que contiene sagaces análisis estilísticos de algunos poemas de este autor, puede aceptarlo plenamente:

Por ello, para intentar la aprehensión del mecanismo de una poesía no queda más camino que el análisis de la forma lingüística, aunque algunos denominan a éste con cierto desdén, análisis formal. Forma es la poesía como todo arte. Sin la forma, que configura y discrimina los contenidos suscitados por la intuición y el sentimiento, no queda nada: un caos incommunicable (y la poesía, se ha dicho, es esencialmente comunicación) (Alarcos Llorach, 1955: 57-58).

La utilísima *Introducción a la literatura medieval española* (1952) de F. López Estrada se hace eco también en su capítulo VII de esta aceptación profesoral de la estilística.

Por último, hay que consignar, dentro de este período, la recopilación de trabajos de J. M. Valverde

bajo el rótulo de *Estudios sobre la palabra poética* (1952) que, aunque aparece en, a la sazón, hiperideologizada «Biblioteca del Pensamiento Actual», de Rialp, es, en general, una aproximación crítica a textos poéticos, aunque, eso sí, con continuas referencias al lenguaje.

## 1956-1962

En estos años tenemos que reseñar las primeras teorías críticas militantes del período.

El libro *Drama y sociedad* de Alfonso Sastre puede ser resumido en la opinión del propio autor, escrita diez años después: «cuando en 1956 publiqué *Drama y Sociedad* mi intención era bien modesta: apenas algo más que recordar críticamente, poniéndolas al día, las bases de la *Poética* de Aristóteles. Entonces yo era, podríamos decir, una especie de nihilista socializante» (Sastre, 1965: 7).

Juan Goytisolo (1959) recoge en volumen una colección de artículos publicados la mayor parte de ellos en el semanario *Destino* hasta reunir 106 páginas de pequeño formato más unos cuantos textos como apéndice. Cita a Alfonso Sastre, la poética de Gabriel Celaya, E. de Nora y Blas de Otero en *Antología consultada de la Poesía española*, y hace apreciaciones, a veces interesantes, al hilo de los acontecimientos de aquellos años. Sin embargo, se hace en la obra una defensa del *conductismo* que parece demasiado radical:

El hombre ha buscado siempre en el arte el medio de expresarse MAS. Por esta razón, la novela objetiva, basada en una apreciación sintética y real de su conducta, se ha convertido, quiéranlo o no escritores y críticos, en el único medio eficaz de novelar de nuestro tiempo (Goytisolo, 1959: 62).

J. M. Castellet parece ofrecer un título atractivo con *La hora del lector*, pero no se refiere a las posibilidades de novedosas historias literarias del público, sino a su apreciación de que las nuevas formas de novelar «son propias de la hora del equilibrio entre dos hombres que se descubren iguales ante una tarea común» (pág. 63). Hay afirmaciones en pro de la objetividad del mismo tenor que la antes citada de Goytisolo:

Todo ello ha hecho posible que la novela de nuestro siglo tenga como cualidad fundamental su inquietud por todos los problemas humanos vistos a través de una pluralidad de enfoques narrativos y, especialmente de un tono general de objetividad, básicos para un posible entendimiento y mutua colaboración entre autor y lector (Castellet, 1957: 41).

No es extraño que al acabarse la moda de una cierta novelística «objetiva», «realista», «antiburgesa», «proletaria», etc., hayan tenido estos autores que cambiar de supuestos teóricos en verdad nada proféticos.

En el otro extremo de la concepción de los estudios de Poéticas el *Sistema de rítmica castellana* (1962) de Rafael de Balbín, métrica acústica que suministra interpretaciones mecánicas más acá de los significados, supone hasta la fecha la aportación de más fuste a la versología española, fuera de la

que se hizo en el Centro de Estudios Históricos y luego continuó en el extranjero Navarro Tomás.

## 1962-1969

Si hasta ahora hemos seguido el itinerario de nuestro tema a través de libros individuales, ahora resultará más indicativo hablar de tres simposios celebrados en estos años con diversidad de fecha y propósito.

En octubre de 1963 se celebraban unos coloquios internacionales sobre «Realismo y realidad en la literatura contemporánea» presididos por J. L. L. Aranguren y que reunió a novelistas españoles con novelistas del *nouveau roman* y teóricos franceses. En la crónica anónima de *Insula* (núm. 204, noviembre 1963, pág. 2) se nos comenta cómo «Frente a esta tendencia de un arte individual, inventor, no sometido a las necesidades y exigencias de una sociedad, los partidarios del realismo social —Celaya, Sastre, López Pacheco y otros— sostuvieron —aunque matizando cada uno su posición— que este arte experimental —cuyo ejemplo máximo es hoy en Francia el *Nouveau Roman*— será lícito en todo caso en aquellos países de pleno desarrollo social y cultural, pero no en aquellos otros en que las circunstancias históricas y el atraso del desarrollo social exigen del escritor un arte realista, comprometido con su época y con su país».

Este texto, que puede ser revelador de un cierto atraso que indudablemente existe en nuestra teoría de la novela y es continuación de las posiciones reseñadas en el período anterior, se verá desbordado bien pronto por los hechos de la historia social (en que toda esta literatura no influye de facto) y por la historia literaria (que ve cómo la novela termina por huir de realismos estrechos).

Con fecha de 1967 se publican los coloquios sostenidos en 1964 sobre *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico* con motivo del 25 aniversario de la fundación del C.S.I.C.

Sin entrar en el contenido total de los mismos nos debemos detener aquí en dos comunicaciones, la de «Estructuralismo y poesía», de G. Salvador y «Sobre la linealidad de la comunicación lingüística», del fallecido profesor de latín Eugenio Hernández Vista, porque suponen la señal de la irrupción entre nosotros de una estilística estructural como propósito explícito. El texto de Salvador es fundamentalmente una llamada de atención sobre las posibilidades de análisis connotativo del lenguaje artístico en el seno de la teoría glosemática, tal como había sido expresado por S. Johansen (1949) en los T.C.L.C., que el propio profesor Salvador busca confirmar con la aplicación práctica en un artículo publicado en *Archivum* en el mismo año (Salvador, 1964b).

Hernández Vista, inspirándose en nociones generales de Teoría de la información de cuño martiniano y con una metodología declaradamente estructuralista, propone un método propio (ya explícito en trabajos anteriores y especialmente en un libro de ese mismo año) con ideas en parte coincidentes con las de M. Riffaterre a las que llega con independencia del crítico americano.

Con fecha de 1971 se publican los coloquios —réplica literaria de los lingüísticos recién reseñados— sobre *Historia y estructura de la obra literaria* celebrados en el propio C.S.I.C. del 28 al 31 de marzo de 1967. Muchas de las comunicaciones caen dentro de los métodos tradicionales, aunque hay al-

gunos títulos que revelan las influencias de las teorías literarias foráneas sobre nuestro panorama. Así, Ricardo Senabre hablará sobre el «Influjo del público en la estructura de la obra literaria», Alberto Porqueras Mayo da noticias del «*New Criticism* de Ivor Winters», Joaquín Arce reseña la «Crítica italiana entre historicismo y estructuralismo», S. Mariner publica aquí un artículo de la importante serie de orientación estructuralista del análisis rítmico de la que es autor, Francisco Ynduráin firma «la novela desde la segunda persona» y Ramón Barce, al abordar «los arrabales de la literatura, se pone ante una temática —la de la subliteratura— por entonces poco frecuente en el mundo académico español. Todavía debemos consignar la publicación en España de un libro teórico importante de corte metafísico eliotiano debido al escritor chileno J. M. Ibáñez Langlois (1964) y una recopilación de artículos de A. Sastre (1965) con la que avanza en la línea ideológica de una progresiva radicalización marxista en la que (a estas alturas) se percibe una gran presencia de Brecht.

## 1969-1975

Nuestra disciplina conoce ahora un tratamiento comparativamente muy abultado que desborda cualquier moda concreta para abrirse a una pluralidad de finalidades y tratamientos.

Debemos destacar en primer lugar la labor del profesor Lázaro Carreter en varios frentes en pro de la constitución de una nueva Poética. Señalemos primeramente lo que supuso su información sobre «La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la última década», publicada en 1969: se trató, nada menos, que de abrir el panorama español (que suele vivir en feliz aislamiento, si acaso con un portillo abierto al colonialismo cultural francés) al fecundo enriquecimiento que estaba conociendo en los EUA la Teoría literaria de base lingüística, contra la asepsia de la lingüística norteamericana precedente denunciada en la fecha (ahora tópico entre nosotros) de 1958, año de la celebración del célebre congreso de Bloomington. A ese artículo siguen la publicación por ediciones Cátedra (sin duda inspirada por Lázaro) de varios de los textos fundamentales reseñados en su trabajo y hasta entonces olímpicamente ignorados por la mayoría (la edición castellana de *Linguistic Structures in Poetry*, de Levin lleva presentación y apéndice de Lázaro) y la aplicación a textos castellanos de supuestos derivados de estas concepciones (fundamentalmente de la jakobsoniana) en sendos artículos insertos en los volúmenes de Homenaje a Ynduráin y Lapesa. El artículo «¿Es poética la función poética?», que, como contribución al Homenaje a Raimundo Lida, publicó en 1975, me parece, sin embargo, trabajo de menor interés por cuanto su conclusión —«la función poética no es exclusivamente poética y, por tanto, no es distintiva»— resultaba ya más que aceptada por la comunidad profesional.

Finalmente —y en un itinerario que nos parece modélico—, el profesor Lázaro Carreter, que hace unos meses ha publicado varios de estos artículos en un libro (1976b), discutiendo las adquisiciones conseguidas, avanza en el camino de la constitución de un nuevo marco teórico en trabajos como «Consideraciones sobre la lengua literaria» (1974); leído en el simposio sobre lenguaje artístico organizado por la Sociedad Española de Lingüística en 1973, ¿Qué es la Literatura? (1976a) o *The Literal Messa-*

ge (1976c), donde se llega a suponer que el mensaje literario habría de estudiarse en el marco del «mensaje literal», frente al «mensaje no literal», dicotomía en cuyo favor reúne un buen número de pruebas, pero cuya mayor o menor fertilidad, como es natural, todavía está por ver.

Otro núcleo de contacto con el exterior y promoción de textos en que se da relieve al marco teórico-metodológico está unido al nombre del novelista Antonio Prieto, que se hace cargo en 1969 de la colección Ensayos/Planeta y, posteriormente, funda la revista de lingüística y crítica literaria *Prohemio*. A través de este canal hay una potenciación del trasiego de trabajos franceses y, sobre todo, italianos bajo el marbete de «semiología». (Cesare Segre, por ejemplo, publica en *Prohemio* y ve traducidos sus libros en la colección de Planeta).

La labor que aquí se hace no es tan sistemática como la anterior, pero tiene una indudable importancia. Así, se dan a la imprenta trabajos de entidad como *Estructuras de la novela actual*, del profesor Baquero Goyanes, culminación actualizada de una serie de conocidos y buenos trabajos sobre la novela que había venido publicando en los años 60, *El significado actual del formalismo ruso* (1973) y la *Introducción a la poética clasicista: Cascales* (1975), de Antonio García Berrio, que da muestras de un extenso y profundo conocimiento de la moderna teoría literaria al hilo de los temas de exposición (El *Formalismo Ruso*, por lo demás, era todavía «novedoso»: hasta 1975 no habrá traducción española del libro de Erlich) y los libros del propio Antonio Prieto *Ensayos semiológicos de sistemas literarios* (1972, 1.<sup>a</sup> ed.) y *Morfología de la novela* (1975, 1.<sup>a</sup> ed.) que difunden ampliamente una terminología semiológica y un notable aparato documental de textos modernos, aunque no sean libros formalmente sistemáticos, pues nunca pierden el carácter de «productos de artista», según se desprende de numerosos textos como el siguiente de *Teoría de la novela*:

El tiempo pasa (*As time goes by*, que escucho al piano) y sólo la palabra herida en intimidad puede acunarnos en algo de lo que fuimos. Como posterior a *Ensayos semiológicos*, estas páginas quisieran tener (ser palabra) algo de ese humanismo que, narrativamente, me animó a escribir *Secretum...* (Prieto, 1975: 10).

El punto de vista semiológico promovido por el equipo de Planeta se ve servido en los trabajos de la profesora Bobes Naves que acepta notación y terminología de la gramática generativa y transformativa en publicaciones conjuntas con alumnos de su departamento (1974) o propias, como la *Gramática de «Cántico»* (1975), volumen 1 de una nueva colección intitulada Planeta/Universidad.

La tercera relativa novedad es la aparición en el panorama español del cultivo de la sociología de la literatura de cuyo nacimiento, propagación y posibilidades ofrece una excelente crónica J. C. Mainer (1973) en el número 1 de *Sistema. Revista de Ciencias Sociales* que revela palmariamente en su subtítulo al auge, a estas alturas, de las ciencias del hombre, que hasta el momento estaban relegadas a los ámbitos «académicamente profesionales».

Es cierto que, inicialmente, el rótulo de «sociología» sirvió para muchos trabajos distintos (Mainer, por ejemplo, opina que el Cuaderno «Taurus», *Sociología de una novela rosa* (1968), lectura inten-

cionada que hace A. Amorós de 10 novelas de Corín Tellado, pudo ser el primer estudio literario rotulado como «sociología»), pero no lo es menos también que muchísimas veces se ha hecho sociología de la literatura sin saberlo (o sin decirlo) como, por ejemplo, en algunos espléndidos estudios de J. A. Maravall (1964).

Mirando a los que buscan su línea directriz en la sociología de la fabricación, distribución y consumo del producto literario (dicho, *grosso modo*, los discípulos de Escarpit), encontramos que Santos Sanz Villanueva y José M. Díez Borque publican en el número de diciembre de *Cuadernos para el diálogo* una encuesta sobre lectura realizada con estudiantes de la Facultad de Letras de Zaragoza (1970) y, al año siguiente, presentan sendas comunicaciones del mismo tenor en el I Encuentro de Sociología de la Literatura, celebrado en la misma Universidad y promovido por la cátedra del doctor Ynduráin, en la que colaboraban estos jóvenes profesores; reunión que, por cierto, sirvió para dar a conocer un estado de la cuestión en España que se caracterizaba por la pluralidad de puntos de vista que se introducían (algunos con calzador) bajo el rótulo de «sociológico». Poco más de un año después, la madrileña Casa de Velázquez convocó una reunión con el título de «Creación literaria y público en las literaturas en lengua española» *Creación...*, (1974), que puso de relieve la solidez de los hispanistas franceses que acudieron a ella frente a una notable dispersión en el grupo de profesores españoles.

De otra parte, hay que señalar la explosión de la «moda Goldmann» que a finales de los años 60 era un reguero de pólvora en las facultades de letras españolas, lo que hizo del importante sociólogo de la Escuela de Altos Estudios Prácticos de París el autor más citado del congreso de Zaragoza y el más monográficamente tratado (por decirlo así) en esos años, aunque desde diversas perspectivas. Aparte de estudios como el de Pizarro (1970), Berenguer (1971) o Garrido Gallardo (1973), hay una exposición teórica extensa de J. I. Ferreras (1971) que el mismo autor aplica en una serie de aproximaciones concretas de la metodología a la historia de la literatura española (Cfr. 1970, 1972a, 1972b, 1973a, 1973b).

En tercer lugar, podemos consignar los estudios de J. C. Mainer en los que se trabaja sin un método sociológico dogmáticamente asumido, pero se busca siempre la iluminación mutua de literatura y sociedad (en todo caso hay una cierta inspiración goldmanniana) en cuestiones como *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas, 1890-1950* (1972), obra a la que se le achaca una excesiva confianza en el poder explicativo del concepto «pequeño burgués», asumido a través del libro de Augusto Da Costa Dias (1966), abuso del que se separaría en *La Edad de Plata* (1902-1931). *Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1975).

Dentro de este apartado para trabajos «sociológicos», aludiremos por fin a los del catedrático de inglés de la Universidad de Zaragoza, doctor Pérez Gállego (1973-1975), ya que un adelanto de sus más recientes estudios fue presentado como «sociológico» en el simposio zaragozano de referencia. En todo caso, lo vario de sus fuentes (N. Frye, G. Lukács, V. Propp, etc.) y sus pretensiones desborda el estricto marco de cualquier concreta rutina sociológica de análisis literario para intentar una teoría tan integradora que, además de que difícilmente será viable con la falta de equipos interdisciplinarios

que se padece, vuelve sumamente hermética la propia exposición doctrinal. Por ejemplo:

Igual que Chomsky habla de una «Semántica generativa», nosotros pensamos ahora en una «sociología generativa» que partiendo de los pequeños enunciados llegue a construir las «frases» más complejas. El proyecto, lleno de penosas dificultades, nos envuelve en la necesidad de una programación lineal que haga de cada acto una señal textual, de cada progreso, un proceso. Con esa variedad de rumbos habremos llegado a una cima desde la que se comprende una libertad de elección en cada frase. Esta imagen de la «alta entropía» de una sociedad que se refleja sobre su misma información debe dar un «ejemplo nuevo» (1973: 210).

Llegamos ahora a referirnos a dos obras de conjunto especialmente sintomáticas. La primera es el volumen colectivo *El Comentario de textos* (1973), que aparece como número 1 de la colección «Literatura y sociedad», dirigida por Andrés Amorós en la editorial Castalia (el título respalda al auge de la sociología que acabamos de señalar: nótese que, inteligentemente, «literatura y sociedad» es rúbrica que puede acoger pluralidad de textos, desde los coloquios de la Casa de Velázquez mencionados hasta los estudios de Vicente Llorens (1974), o los que ahora van a servirnos de referencia).

Pues bien, este volumen en el que colaboran la nómina casi completa de los principales profesores e investigadores españoles, pone de relieve dos cosas: la necesidad sentida, en la institucionalización académica de la Literatura en España, de dar un giro hacia nuevos modos de entender los estudios literarios (como lo demuestra bien a las claras la publicación de tres ediciones en poco más de medio año y la de un segundo tomo) y, a pesar de eso, la pervivencia mayoritaria de las técnicas tradicionales (comentarios, histórico-literarios y estilísticos) a la hora de la práctica crítica.

Pero este volumen es «sociológico» no sólo porque ponga connotativamente de relieve la situación de la crítica académica, sino por la «cuestión previa» que inserta sobre «El lugar de la literatura en la educación», en la que Lázaro Carreter se explaya brillantísimamente sobre este tema en el contexto de la crisis de las Humanidades y, en aquel momento histórico español, de un cierto auge «tecnocrático» que amenazaba con aniquilar los estudios literarios en los planes oficiales de estudio.

Para conjurar ese peligro, el propio profesor Lázaro publica al año siguiente una encuesta sobre *Literatura y educación* (1974) que, globalmente, da impresión de pobreza teórica acerca de tan importante asunto si se comparan las colaboraciones recabadas de los más conspicuos profesores españoles y las que se habían publicado en Francia en volúmenes como *Que peut la Littérature?* (1963) o *L'enseignement de la Littérature* (1971) o, incluso, si se establece esta comparación con el propio discurso teórico de Lázaro Carreter incluido en el colectivo precedentemente citado.

Por supuesto que ambos libros encierran aportaciones valiosas que yo mismo he reseñado en otros lugares (Cfr. Garrido Gallardo, 1974), lo que quiero decir es que, en la situación actual, se puede constatar una dispersión de caminos teórico-críticos, algunos con experimentación, otros, sin ninguna y,

hasta el momento de referencia, una cierta impermeabilidad en la práctica crítica académica a las novedades metodológicas.

«Todo lo demás» de estos años, podría quedar constituido por las siguientes cosas:

a) Introducción masiva de teorías literarias marxistas mediante traducciones ahora permitidas o manifestos como los de «Comunicación» (1970), equipo que ha promovido también una estimable colección de traducciones de textos de Teoría de la literatura o del lenguaje de diversas procedencias, aunque con prólogos preorientadores que advierten posibles desvíos, por parte de los autores, de la línea histórico-materialista. Desde el manifiesto de «Comunicación» se anatematiza globalmente la producción editorial de Gredos, Castalia y la «crítica progresista» que estos años sigue publicando sus cosas por medio de A. Sastre (1970) o Castellet (1976), quien, por cierto, inserta en su último libro la comunicación que hizo al reiteradamente referido congreso de Zaragoza sobre «Crítica sociológica y sociología de la literatura», texto que, a veces, parece una traducción literal de un conocido artículo de C. Cases (1970). Otras obras inspiradas también en la teoría literaria marxista son las de M. Ballester (1974), Luis Núñez Ladeveze (1974) y el discípulo de Althusser, Juan Carlos Rodríguez (1974).

b) Obras de introducción a un aspecto o al panorama global de la teoría literaria moderna como la *Métrica del siglo XX* (López Estrada, 1969) o los libros en tono de divulgación universitaria de Yllera (1974) o Garrido Gallardo (1976).

c) Estudios lingüístico-estructurales como el del profesor Alvar, incluido ahora con otros trabajos suyos en volumen de lectura crítica sobre *Cántico* (1976) o J. A. Martínez García, que en su voluminosa tesis doctoral sobre *Propiedades del lenguaje poético* (1975) avanza en actitud discipular (Hjelmslev, Alarcos, Salvador) sobre la constitución de una Poética glosemática para textos en español: algunos de los supuestos neorretóricos que ofrecen serán aportaciones valiosas para la necesaria formulación de una Teoría literaria (y/o Poética y/o Semiótica literaria y/o Retórica) adecuada a las producciones literarias en español.

De la rápida crónica efectuada hasta aquí (que no habla de los movimientos en favor de la literatura comparada, ni de valiosas aportaciones aisladas, ni de otras muchas cosas), se desprende, a nuestro juicio, la existencia de cuatro etapas en la configuración de la moderna Teoría literaria en España que, con vacilaciones entre los años fronterizos, ya que los hechos sociales y culturales no se producen de golpe, corresponden a cuatro etapas claras que los historiadores han señalado en la evolución del desaparecido régimen español.

Son éstas:

1) Etapa del predominio de la Estilística que va desde 1940 hasta 1956; y en la que esta estilística, posiblemente gracias a su asepsia analítica («ataque lingüístico» y «étimon espiritual»), puede estar en la calle en la inmediata posguerra sin posible competencia de las teorías con más incidencia en la crítica social, porque ésta (la crítica social) primero es imposible y, después, se intenta ejercer en la vida pública por otros cauces en la «primera apertura» (1951-1956) del régimen.

2) Etapa del florecimiento de la «crítica militante», que comprende desde 1956 a 1962, y que coincide con la búsqueda por parte del régimen de formas de gobierno de «técnicas» que parezcan no implicar

problemas políticos. Estas posturas estarán vigentes todavía en el simposio sobre realismo de 1963, pero la inviabilidad de encauzar por este lado la crítica política se tornaría evidente según avanza la etapa.

3) Etapa del cultivo de los formalismos estructuralistas, que coincide con el triunfo en la vida pública de los intentos de crecimiento económico y asentamiento del régimen sobre bases de una cierta estabilidad jurídica.

4) Etapa del crecimiento cuantitativo de los estudios de Teoría literaria, sin duda posibilitado, entre otras causas, por el desarrollo económico más o menos consolidado; y del pluralismo ideológico de las claves teóricas, posible ahora por la tolerancia (eso sí, arbitraria y zigzagueante) que diversos representantes del régimen adoptan con relación a la cultura.

De la situación que queda aquí esbozada creo que se deducen algunas orientaciones generales que se deben tener en cuenta en los trabajos de finalidad práctica que se emprendan en adelante:

A) No hay ninguna razón para que persista, en el

ámbito científico y académico, trabajos que se queden veleidosamente en ideológicos.

B) Hay que evitar el puro trasvase de terminología, notaciones o mezclas explosivas que dificultan la asimilación rigurosa de los nuevos puntos de vista que se puedan adoptar por nuestro ámbito cultural.

C) Nos acercamos en España a un buen nivel de la Poética como Teoría del lenguaje literario tal como se formula en los trabajos de Lázaro Carreter, García Berrio, etc., pero es necesario una pléyade de modestas investigaciones de aplicación y contrastación con textos concretos.

D) Los necesarios análisis neorretóricos, de «estructura superficial» deberán hacerse por ahora con las metodologías estructuralistas más experimentadas entre nosotros o, flexiblemente, con varias claves, pero siempre de modo fácilmente asimilable por los hábitos y la jerga de la comunidad profesional. Y ello, porque todavía queda mucho camino en este punto hasta llegar a la formulación de una completa moderna *elocutio* aplicable —diacrónica y sincrónicamente— a textos en español.

## REFERENCIAS

- Alarcos Llorach, E. (1955): *La Poesía de Blas de Otero*, Oviedo, Universidad, 2.ª ed., Salamanca, Anaya, 1973.
- Alonso, A. (1951): *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Sudamericana (1955): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- Alonso, D. (1942): *La Poesía de S. Juan de la Cruz*, Madrid, Aguilar. (1950a): *Poesía española*, Madrid, Gredos. (1950b): *La Lengua poética de Góngora*, Madrid, C.S.I.C. (1955): *Estudios y Ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos.
- Alonso, D. y C. Bousoño (1951): *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- Alvar, M. (1976): *Visión en claridad (estudios sobre «Cántico»)*, Madrid, Gredos.
- Amorós, A. (1968): *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Cuadernos Taurus.
- Báez San José, V. (1971): *La Estilística de Dámaso Alonso*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Balbín, R. de (1962): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos.
- Ballester, M. (1974): *Crítica y marginales. Compromiso y transcendencia del símbolo literario*, Barcelona, Barral.
- Baqueró Goyanes, M. (1970): *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- Berenguer, A. (1971): «Para una aplicación del método estructuralista genético al estudio del teatro español contemporáneo», en *Prohemio*, II, 3. Madrid, págs. 503-512.
- Bobes Naves, M. C. (1975): *Gramática de «Cántico»*, Planeta, Universidad de Santiago.
- Bobes Naves, M. C.; Núñez Ramos, R.; Cano Galiana, J. A.; Álvarez Sanagustín, J. A. (1974): *Crítica semiológica*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Bousoño, C. (1952): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, 5.ª ed.
- Cases, C. (1970): «La Crítica sociológica», en *I Metodi attuali della critica in Italia*. Torino, R.A.I., págs. 22-40.
- Castellet, J. M. (1957): *La Hora del lector*, Barcelona, Seix Barral. (1976): *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama.
- El Comentario de textos* (colectivo) (1973) I. Madrid, Castalia. (1974): II. Madrid, Castalia.
- Creación y público en la Literatura española* (colectivo). (1972) Madrid, Castalia.
- Comunicación (equipo) (1970): «La Crítica literaria en España», en *Cuadernos para el diálogo*, dic.
- Días, Augusto da Costa (1966): *La crisis de la conciencia pequeño-burguesa en Portugal. El nacionalismo literario de la generación del 90*. Madrid, Península.
- Díaz, E. (1974): *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973)*, Madrid, Edicusa.
- L'enseignement de la littérature* (colectivo). (1971) Paris, Plon.
- Erlich, V. (1974): *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral.
- Fernández Retamar, R. (1963): *Idea de la estilística*. Universidad de la Habana.
- Ferreras, J. I. (1970): *Teoría y praxis de la novela. La última aventura de D. Quijote*. Paris, ed. Hispanoamericanas. (1971): «La sociología de Lucien Goldmann», en *Revista de Occidente*, 105. Madrid, págs. 317-336. (1972a): *La novela de ciencia-ficción. Interpretación de una novela marginal*, Madrid, siglo XX. (1972b): *Estudios sobre la novela española del siglo XIX. La novela por entregas (18400-1900)*, Madrid, Taurus. (1973a): *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa. (1973b): *Los orígenes de la novela decimonónica*. Madrid, Taurus.
- García Berrio, A. (1973): *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, Planeta. (1975): *Introducción a la poética clasicista: Cascales*. Barcelona, Planeta.
- García Morejón, J. (1961): *Limites de la estilística. El ideario crítico de Dámaso Alonso*. Assis, Facultade de Filosofía, Ciencias y Letras.
- Garrido Gallardo, M. A. (1973): *Estructura social en la Teoría de la literatura*, Madrid, Facultad de Filosofía

E) La Sociología de la literatura, en sus diversas ramas y planteamientos, necesita de la formación de grupos de trabajo interdisciplinarios, sin los cuales las indagaciones teóricas no podrán pasar de intentos miméticos y los análisis concretos se seguirán componiendo de una declaración de intenciones más un trabajo impresionista.

Si la incidencia de los postulados transfráscos de la gramática generativa, las numerosas formulaciones de la narratología, el necesario establecimiento de relaciones entre texto-sociedad-cultura, que postula la escuela rusa de Tartu y los avances teóricos de daneses y alemanes confluyen hacia lo que, en la perspectiva de Petöfi (1973-1975), sería una Teoría de la Estructura del texto y la Estructura del mundo; antes (o a la vez) de lanzarse a esas investigaciones globales acaso imposibles, debemos, cada uno en nuestra parcela, hacer un esfuerzo por llegar a la colaboración en grandes equipos, lo que en este terreno, más que en otros, es el único medio de evitar la esterilidad que amenaza con frecuencia al trabajo individual.

y Letras («Extractos de tesis doctorales»). (1974): «Actualización del "Comentario de textos literarios"», en *Revista de Literatura*, 73, 74, Madrid, págs. 119-126. (1975): *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, S.G.E.L. (1977): «35 años de la Teoría de la literatura y de la Crítica literaria en España (1940-1975)». Comunicación en el VI Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto (en prensa).

Goytisolo, J. (1959): *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral.

Hernández de Mendoza, C. (1962): *Introducción a la estilística*, Bogotá, Publicaciones del Instituto «Caro y Cuervos».

Hernández Vista, V. E. (1963): *Figuras y situaciones en la Eneida*, Madrid, Servicio Comercial del libro, 1964, 2.ª ed. (1964): «Sobre la linealidad de la comunicación lingüística», en *Problemas...*, págs. 271-297.

*Historia y estructura de la obra literaria. Coloquios celebrados del 28 al 31 de marzo de 1967* (colectivo (1971). Madrid, C.S.I.C.

Ibáñez Langlois, J. M. (1964): *La Creación poética*, Madrid, Rialp.

Johansen, S. (1949): «La notion de signe dans la Glossématique et dans l'Esthétique», en *T.C.L.C.*, V, págs. 288-303.

Lapesa, R. (1948): «La Trayectoria poética de Garcilaso», Madrid, *Revista de Occidente*.

Lázaro Carreter, F. (1969): «La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la última década», en *Revista de Occidente*, 81, Madrid, págs. 319-347. Ahora recogido en *Estudios...*, págs. 31-49. (1971): «Función poética y verso libre», en *Homenaje a F. Ynduráin*, Universidad de Zaragoza, págs. 201-216. Ahora en *Estudios...*, 51-62. (1972): «La Poética de Arte mayor castellano», en *Studia in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, págs. 343-378. Ahora en *Estudios...* 75-111. (1974): «Consideraciones sobre la lengua literaria», en *Doce ensayos*

*sobre el lenguaje*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, págs. 5-48. (1975): «¿Es poética la función poética?», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, México, D. F., págs. 1-12. Ahora en *Estudios...*, págs. 63-73. (1976a): *¿Qué es Literatura?*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. (1976b): *Estudios de Poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus. (1976c): «The Literal Message», en *Critical Inquiry*, 3, 2, Chicago, págs. 315-332.

Levin, S. R. (1974): *Estructuras lingüísticas de la poesía*. Presentación y apéndice de F. Lázaro Carreter. Madrid, Cátedra.

*Literatura y educación* (colectivo). (1974) Madrid, Castalia.

López Estrada, F. (1952): *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos. (1969): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.

Llorens, V. (1974): *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia.

Mainer, J. C. (1972): *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas 1890-1950*. Madrid, Edicusa. (1973): «Sociología de la literatura en España», en *Sistema*, 1, Madrid, págs. 69-80. (1975): *La Edad de Plata (1902-1931)*, Barcelona, Los libros de la Frontera.

Maravall, J. A. (1964): *El mundo social de la Celestina*, Madrid, Gredos.

Marcos Marín, F. (1975): *Lingüística y lengua española*, Madrid, Cincel.

Mariner, S. (1967): «Carácter convencional del ritmo», en *Historia...*, págs. 89-96.

Martin, J. L. (1973): *Crítica estilística*, Madrid, Gredos.

Martínez Cachero, J. M. (1973): *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.

Martínez García, J. A. (1975): *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad.

Núñez Ladeveze, L. (1974): *Crítica del discurso literario*, Madrid, Edicusa.

Pérez Gállego, C. (1973): *Morfonovellística*, Madrid, Fundamentos. (1975): *Literatura y contexto social*, Madrid, S.E.G.E.L.

Petöfi, J. S. (1973): *Towards an empirically motivated grammatical theory of verbal texts*, Bielefelder Papiere zur Linguistik und Literatur. (1975): *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg, Helmut Busque.

Pizarro, N. (1970): *Análisis estructural de la novela*. Madrid, siglo XXI.

Porqueras Mayo, A. (1967): «El "New Criticism" de Yvor Winters», en *Historia...*, págs. 57-63.

Prieto, A. (1972): *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta. (1975): *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta.

*Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*. Coloquios celebrados con motivo del XXV aniversario de la Fundación del C.S.I.C. (1967): Madrid, C.S.I.C. *Que peut la Littérature?* (colectivo). (1965). París, Unión Générale d'Éditions.

Rodríguez, J. C. (1974): *Teoría e historia de las producciones ideológicas, I. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.

Salvador, G. (1964a): «Estructuralismo y poesía», en *Problemas...*, págs. 263-269. (1964b): «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno», en *Archivum*, XIV, págs. 18-39.

Sanz Villanueva, S., y Díez Borque, J. M. (1970): «Sociología del fenómeno literario», en *Cuadernos para el Diálogo*, dic.

Sastre, A. (1956): *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus. (1965): *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1974. (1970): *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo.

Senabre, R. (1967): «El influjo del público en la estructura de la obra literaria», ed *Historia...*, págs. 19-28.

Valverde, J. M. (1952): *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp.

Yllera, A. (1974): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza.

Ynduráin, F. (1967): «La novela desde la segunda persona», en *Historia...*, págs. 159-173.



# Estado actual de los estudios de literatura medieval

Por María Teresa BARBADILLO DE LA FUENTE (\*)

## INTRODUCCION

Entendemos que el conocimiento de la Literatura Medieval es peregrinación obligada para saborear cada etapa de la creación literaria española en sus frutos más jugosos, para beber en las fuentes de nuestra civilización hispánica y lograr así inesperado. Pero como las ciudades sumergidas de las leyendas, que sólo son visibles en determinadas horas y lugares, también la Literatura Medieval requiere ocasión propicia y buenas ediciones y estudios que nos permitan apreciar la calidad con que suenan esas voces añejas.

Nuestra aportación desea exponer el estado de la cuestión en lo que concierne a las investigaciones acerca de la Literatura Medieval Española, recurriendo a una bibliografía seleccionada que apoye la visión de conjunto. Al mismo tiempo hemos tratado de acotar nuestras pretensiones teniendo en cuenta la presencia de este período de nuestras letras en el programa del actual Bachillerato, por lo que nos referiremos básicamente a las obras más representativas o a las cuestiones que —dado su interés— iluminen legítimamente nuestro medioevo literario.

Haremos un recordatorio de las ediciones y trabajos fundamentales o de reciente maternidad —en los que podrá encontrarse una bibliografía más extensa—, adoptando el agrupamiento por géneros y el criterio cronológico con el ánimo de una mayor facilidad para el lector. Tengamos presentes, pues, las lecturas que el Ministerio de Educación y Ciencia destaca para que el alumno de B.U.P. alcance una satisfactoria comprensión —pese a las dificultades de penetración de la lengua medieval— y eso le conduzca al estudio esclarecedor de un amplio contexto de la obra literaria, a la vez que advierta sus peculiaridades estilísticas y la contribución de una etapa determinada a la Literatura Española y Universal. Esos títulos serían los siguientes: el *Poema del Mio Cid*, los *Milagros de Nuestra Señora*, el *Libro de Buen Amor*, el *Conde Lucanor*, el Romancero y la lírica tradicional, *La Celestina* y las *Coplas* de Jorge Manrique.

Valiosos para penetrar en la Literatura Medieval española serán sin duda: José Antonio Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1955; C. Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico*, 2 vols., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1956; Alois Dempf, *La concepción del mundo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1958; J. Reglá, *Historia de la Edad*

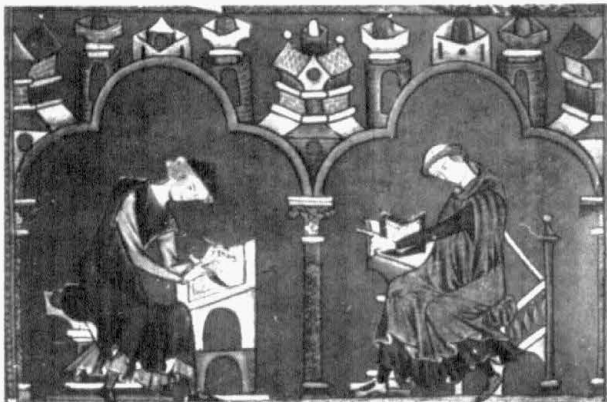
*Media*, Barcelona, 1960; A. Castro, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1962; E. Faral, *Les Arts Poétiques du XII et du XIII siècle*, Paris, Champion, 1962; Luciana de Stefano, *La sociedad estamental de la Baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época*, Caracas, 1966; Arnold Hauser, *Historia social de la Literatura y el Arte*, tomos I-III, Madrid, Guadarrama, 1968; E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, 3 volúmenes, Madrid, Gredos, 1958-59; C. Gariano, *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid, Gredos, 1968; E. Auerbach, *Lenguaje Literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969; Otis H. Green, *The literary mind of medieval and renaissance Spain*, Lexington, 1970; J. Le Goff, *Los intelectuales de la Edad Media*, Buenos Aires, 1971; J. Valdeón Baroque, *Historia General de la Edad Media (ss. XI al XV)*, Madrid, 1971; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Sevil, 1972; Gabriel Jackson, *Introducción a la España medieval*, Madrid, Alianza, 1973; J. A. García de Cortázar, *Historia de España, II, La época medieval*, Madrid, Alfaguara, 1973; Mijail Batjien, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, 1974; varios autores, *Estudios sobre la sociedad hispánica en la Edad Media*, Madrid, 1975; Ottavio di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976; Luis Suárez Fernández, *Historia de España. Antigua y Media*, 2 vols., Madrid, 1977.

Ciñéndonos más a lo literario merecen tenerse presentes: A. D. Deyermond, *Historia de la Literatura española*, 1: *La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973; *Historia de la Literatura en imágenes* (varios vols., desde 1973), Madrid, La Muralla; F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, en prensa su 4.ª edic., y «Características generales de la Edad Media», en *Historia de la literatura española*, I, Madrid, Guadiana, 1974, págs 45-76; *Historia de la literatura española*, I, Madrid, Guadiana, 1974, y de la misma editorial, pero 1977, la *Antología de la literatura española, I. Edad Media*, preparada por J. M.ª Díez Borque; H. López Morales, *Historia de la literatura medieval española*, I (hasta el s. XIII), Madrid, 1974; Joaquín Gimeno Casaldueiro,

(\*) Catedrática de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. «Miguel de Cervantes Saavedra» de Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

*Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1975, y en esa misma editorial —pero 1977—, *La creación literaria en la Edad Media y Renacimiento*; M.<sup>a</sup> Rosa Lida, *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, s. a.; F. Márquez Villanueva, *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, 1977; Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez-Puértolas e Iris M. Zavala nos ofrecen como novedad una *Historia social de la literatura española*, I, Madrid, Castalia, 1978; C. S. Lewis y F. Rico publicarán próximamente en Ariel, *Imagen del mundo. Introducción a la literatura de la Edad Media y el Renacimiento*.

Para la literatura en lengua catalana remitimos a: J. Molas y J. Romeu, *Literatura catalana antigua*, Barcelona, 1961-64; M. de Riquer, *Historia de la literatura catalana (Part antiga)*, 3 tomos, Barcelona, Ariel, 1964-67, y *Literatura catalana medieval*, Ayuntamiento de Barcelona, 1972; A. Terry y J. Rafel, *Introducción a la lengua y la literatura catalanas* (Apéndice bibliográfico de Alberto Hauf y Enric Sullà), Barcelona, Ariel, 1977: esta misma editorial publicará pronto una *Historia de la literatura catalana*, de Arthur Terry.



Monte dictando a un amanuense. (Las ilustraciones de este artículo proceden de la colección «Literatura Española en imágenes», Ed. Muralla.)

Para la literatura gallega, F. Fernández del Riego, *Manual de Historia de la literatura gallega*, Vigo, 1951, y Benito Varela Jácome, *Historia de la literatura gallega*, Santiago, 1951, podrían servir de iniciación, pero con apoyo en estudios de Milá y Fontanals, Menéndez Pidal o Rodríguez Lapa, por no citar más.

Y en cualquier caso es siempre muy útil la consulta del *Manual de bibliografía de la literatura española* de J. Simón Díaz, Barcelona, Gustavo Gili, 1963 y de los dos suplementos, de 1966 y 1972, respectivamente, junto con el tomo III de su monumental *Bibliografía de la literatura hispánica*, 2 vols., Madrid, C.S.I.C., 2.<sup>a</sup> edic. 1963-65.

## LIRICA

Como auxiliares muy valiosos para el panorama de las primeras manifestaciones líricas contamos con: R. Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1938, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa Calpe, 1941 y *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1956; Pierre Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème*

*des origines arabes*, París, «Les Belles Lettres», 1954; M. Alvar, *La poesía española medieval*, Barcelona, Planeta, 1964 y «La poesía en la Edad Media» en *Historia de la literatura española*, I, Madrid, Guadiana, 1974; A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969; E. Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2.<sup>a</sup> edic. aumentada, 1970; M. de Riquer, *Los trovadores*, 3 vols., Barcelona, Planeta, 1975; Peter Dronke, *La lírica medieval*, Barcelona, Seix Barral, 1978; Margit Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978; Joseph Snow, *The poetry of Alfonso X el sabio*, London, 1978; Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*, Madrid, Gredos, 1968; Ricardo Arias y Arias, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970; Ricardo García Villoslada, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, y Luis Antonio de Villena, *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea*, Madrid, 1978.

Para las JARCHAS —que se estudian en libros mencionados más arriba en el contexto de la lírica primitiva de España y Europa— además de los muy conocidos y excelentes estudios de Cantera Burgos, D. Alonso y García Gómez, entre otros, contamos con publicaciones más recientes e igualmente enriquecedoras: J. M. Sola-Solé, *Corpus de poesía mozárabe*, Barcelona, Hispam, s. a., que además de incluir traducidas las moaxajas que corresponden a las jarchas que edita, dedica a cada una de éstas un amplio comentario; Ruth House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Univ. of California, 1951; James T. Monroe, «The Muwashahat», *Collected studies in Honor of Américo Castro's 80th year*, Oxford, 1965, págs. 336-371; Stephen Reckert, *Lyra minima. Structure and Symbol in Iberian Traditional verse*, s. I., 1970; Samuel G. Armistad y J. M. Bennett, *Songs of the Christians in Moslem Spain. The Mozarabic Harḡas*, Univ. of California, 1973; Samuel Miklos Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, Oxford, 1974 (reedición de L. P. Harvey); Margit Frenk Alatorre, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica Méxica*, Ed. Colegio de México, 1975; y Richard Hitchcock, *The Kharjas. A critical bibliography*, London, 1977.

La lírica GALAICO-PORTUGUESA ha merecido los estudios de José Filgueira Valverde, *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, 1977; M. Rodríguez Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros galego-portugueses*, Vigo, 1965; G. Tavani, *Poesía del duecento nella penisola iberica*, Roma, 1969; Arlene T. Lesser, *La pastorela medieval hispánica. Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo, Galaxia, 1970; Matilde López Serrano, *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, 1974; Dionisia Empaytaz, *Albas y Alboradas* (Antología), Madrid, Playor, Col. Nova Scholar, 1976); Carlos Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, Cupsa, 1977 y *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Barcelona, Planeta, 1978.

Han suscitado particular interés los aspectos folclóricos y el entronque con la poesía tradicional de nuestra primitiva lírica: E. M. Torner, *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966; M. Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura*, México, El Colegio de México, 1971; Michel Zink, *La Pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge*, París, Bordas, 1972; M. Frenk Alatorre, *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, 1977;

John G. Cummins, *The Spanish Traditional lyric*, Oxford, 1977. Son todos ellos estudios encaminados a la reconstrucción y valoración de las modalidades de la tradición lírica peninsular, con vistas también a dilucidar, en la medida de lo posible, los orígenes de las líricas hispánica y románica, que parecen apuntar hacia una tradición común, con diferencias, y de marcado carácter popular.



Músicos medievales

EL ROMANCERO ha acumulado una notable riqueza de publicaciones, que no pueden desvincularse de la figura de D. Ramón Menéndez Pidal. Se observa un creciente interés por el corpus romanceril de América y de otras áreas, así como por las conexiones con la poesía de tono lírico, puesto que su parentesco épico ya ha sido notado con anterioridad. De otra parte, hay más de un erudito que apunta la posibilidad de replantearse seriamente su antigüedad: Fradejas habla del s. XIII y Deyermond de los albores del s. XIV. Se han sugerido varias clasificaciones y algunos de los más famosos romances han sido considerados repetidas veces, como el del Conde Arnaldos, el de Fontefrida o el del Prisionero, por no citar otros. Como bibliografía básica citaremos: R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia, 2 vols., Madrid, 1953; Paul Bénichou, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968; D. Catalán, *Siete siglos de Romancero*, Madrid, Gredos, 1969; M. Alvar, *El Romancero. Tradicional-*

*dad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970; R. Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973; G. di Stefano, *El Romancero*, Madrid, Narcea, Col. Bitácora, 1973 (2.ª edic. 1978); Orest R. Ochrymowycz, *Aspects of oral Style in the Romances Juglarescos of the Carolingian cycle*, Univ. of Iowa, 1975; Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, y *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1977 (2.ª edic.).

Una muy buena visión de conjunto del MESTER DE CLERECIA debemos a la pluma de Nicasio Salvador Miguel, *El Mester de Clerecía*, Madrid, La Muralla, 1973 y en la *Historia de la literatura española*, I de editorial Guadiana, 1974, págs. 125-183.

BERCEO cuenta con una copiosa bibliografía: la edición crítica de sus obras completas la está llevando a cabo desde 1967 Brian Dutton, quien promete una consideración global de todos los poemas en el último volumen de esta serie que publica Támesis de Londres; J. Ariles, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos, 1964; C. Gariano, *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid, Gredos, 1965; *Martirio de San Lorenzo*, edición crítica de Pompilio Tesauro, Lignori-Napoli, 1971; Aldo Ruffinatto, *La lingua di Berceo, Osservazioni sulla lingua dei manoscritti della vita de Santo Domingo de Silos*, Torino, 1973; José Cortés, *El mundo poético de Gonzalo de Berceo en la vida de Santo Domingo de Silos*, Montevideo, 1973; Olivia C. Suszynski, *The hagiographic-thaumaturgic art of G. de Berceo «Vida de Santo Domingo de Silos»*, Barcelona, 1976; Gaudioso Giménez Resano, *El mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1976. No faltan tampoco los estudios de la lengua o del tratamiento hagiográfico en Gonzalo de Berceo, así como ediciones críticas más asequibles, como la de Teresa Labarta de Chaves de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, Madrid, Castalia, 1973, y la de Isabel Uria Maqua, *El poema de Santa Oria*, Logroño, 1976.

En lo que toca al LIBRO DE APOLONIO hoy nos ayudan a su mejor conocimiento el libro de J. Ariles, *El libro de Apolonio, poema español del s. XIII*, Madrid, Gredos, 1976, con estimaciones sobre su datación, su estructura, las técnicas empleadas, el tratamiento de los personajes, etc., y la ambiciosa edición —paleográfica, crítica y facsímil, con una versión al español actual (1) de M. Alvar, 3 vols., Madrid, Castalia, 1976, que ofrece un amplio estudio lingüístico del manuscrito escurialense. Conclusiones dignas de tener en cuenta, dejando ahora de lado muchas otras de reconocido valor, son la reafirmación de que la gramática histórica del texto es castellana —aunque en su grafía haya rasgos aragoneses y alguna modernización—, el acierto de esta versión de un original latino, y la datación del poema c. 1260 —prácticamente como apuntó Menéndez Pidal—, frente a la opinión de Marden, responsable de la anterior edición crítica, que lo sitúa en el segundo cuarto de ese mismo siglo XIII.

Del más extenso ejemplo del Mester de Clerecía castellano, el LIBRO DE ALEXANDRE, tendremos próximamente una reconstrucción crítica en editorial Gredos, a cargo de Dana Arthur Nelson (hasta el momento había que consultar la edición paleo-

(1) Muy útil puede resultar la publicada en la colección «Otres Nuevos», bastante más económica, preparada por Pablo Cabañas, 1969, 3.ª edic. corregida.

gráfica de R. S. Willis, 1934, reimpresa en 1965 y 1976). Complementarios son los libros siguientes: E. Alarcos Llorach, *Investigaciones sobre el «Libro de Alexandre»*, Madrid, Anejo XLV de la RFE, 1948; Ian Michael, *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*, Manchester, 1970; Louis F. Sas, *Vocabulario del «Libro de Alexandre»*, Madrid, anejo XXXIV de la RFE, 1976. Como se sabe, la opinión más general fecha este poema narrativo a finales de la primera mitad del s. XIII, si bien Willis lo sitúa a comienzos de este mismo siglo. Respecto a su autoría, para Menéndez y Pelayo y Alarcos Llo: rach es obra anónima, mientras que otros autores quieren perfilar la identidad de un clérigo orgulloso de su saber. Aunque es de base latina, como tantas obras de nuestro medievo, B. Dutton sugiere la existencia de un poema riojano original; Menéndez Pidal y Corominas se inclinan por un original leonés; y otros, como Morel-Fatio o Alarcos piensan decididamente que sería castellano.

La riqueza de este movimiento, que coexiste con el de juglaría, está esperando un estudio actualizado y cuidadoso del análisis lingüístico de obras menores, tales como el *Libro de Miseria de Omne* o la *Revelación de un ermitaño*, que en definitiva no son sino muestras de algo que no se ha conservado en su totalidad, como tantas otras cosas. Para ilustrar la creación juglaresca del s. XIII tenemos que agradecer a M. Alvar las ediciones del *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, Madrid, 1965, y de la *Vida de Santa María Egipcíaca*, Madrid, 1970.

JUAN RUIZ ha sido y continúa siendo una preciosa mina de numerosas publicaciones, pese a que su *Libro de Buen Amor* no alcanzó en la literatura posterior la proyección artística que cabría esperar. Hay quienes, como Leo Spitzer, han visto en esta obra tan rica y compleja una intención didáctica clara, en contraposición a otros que, como M.<sup>a</sup> Rosa Lida, se han decidido por el carácter de amenidad y regocijo. Esta ilustre investigadora insistió en la unidad de la obra —que negó Lecoy, autor del más completo estudio de sus fuentes— frente a otras opiniones que piensan en un carácter colectivo. I. Fernández y González, a fines del siglo pasado, y después M.<sup>a</sup> Rosa Lida, pensaron en una relación estructural del *Libro de Buen Amor* con el género semítico de la *maqama*; esta conexión con la tradición oriental la apoyan asimismo A. Castro, D. Alonso y F. Márquez Villanueva; por su parte, F. Rico estima que su estructura de relato en primera persona concuerda mejor con la de narraciones ovidianas de aventuras amorosas. En lo que se refiere a la personalidad de Juan Ruiz, E. Sáez y J. Trenchs presentaron al I Congreso sobre el Arcipreste de Hita, como resultado de sus investigaciones en varios archivos clericales, la noticia de que el autor del *Libro de Buen Amor* debió ser un clérigo —relacionado con D. Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo— llamado Juan Ruiz de Cisneros, hijo ilegítimo de Arias González y una cristiana cautiva; a pesar de ello y de otras indagaciones, F. Rico habla de que su nombre pudo incluso ser un pseudónimo —pues se trata de un nombre bastante común—, y Arcipreste de Hita no era cuando redacta el libro, puesto que ocupaba ese cargo un tal Pedro Fernández. En cuanto a la elaboración de su obra, Menéndez Pidal y N. Salvador piensan en una doble redacción (1330 y 1343); no así F. Rico, que señala cómo ambos textos coinciden en errores y lagunas, que no habría descuidado su autor.

Ediciones importantes y críticas de la considerada como obra poética más importante de la Edad Media

castellana son las de G. Chiarini —que es partidario de una única redacción—, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1964; M. Criado de Val y E. W. Naylor, presentan una edición paleográfica de los tres manuscritos base y de otros fragmentarios, Madrid, C.S.I.C., 1965; J. Corominas, Madrid, Gredos, 1967, y R. S. Willis, Princeton, 1972, defensor de dos posibles redacciones. Con el propósito de acercar esta magna obra a un más amplio número de lectores, son muy estimables las ediciones modernizadas de María Brey, Madrid, Castalia, 1954 (2.<sup>a</sup> edic. revisada, 1960), y N. Salvador Miguel, Madrid, Magisterio español, 1972. Por su estudio preliminar merece recordarse: M.<sup>a</sup> Rosa Lida, Juan Ruiz: *Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*, Buenos Aires, 1973.

Además, como interpretaciones del quehacer de Juan Ruiz, puede acudirse a: Anthony N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, 1965; M.<sup>a</sup> Rosa Lida, *Dos obras maestras españolas: El Libro de Buen Amor y La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1966; *«Libro de Buen Amor» Studies*, coordinado por G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970; José Raed, *Arcipreste de Hita, precursor del Renacimiento*, Buenos Aires, Devenir, 1975 (para su significación económica, política y social); Alicia C. de Ferraresi, *De amor y poesía en la España medieval*, México, El Colegio de México, 1976; Luis Beltrán, *Razones de Buen Amor*, Madrid, Fundación March, 1977.

De AYALA, otra figura de nuestro siglo XIV, tenemos buenos estudios de su biografía (Marqués de Lozoya, Fradejas y L. Suárez Fernández), pero hasta hace poco sólo disponíamos de una edición paleográfica de sus obras, preparada por A. F. Kuersteiner (New York, 1920). Por fortuna, Kenneth Adams nos ha hecho asequible una selecta antología de su *Rimado de Palacio*, Salamanca, Anaya, 1971 y J. Joset dispuso una edición crítica del libro que representa el declinar de la cuaderna vía, en dos vols., Madrid, Ed. Alhambra, 1978. J. Fradejas Lebrero modernizó la prosa del *Libro de la caza de las aves*, Madrid, Castalia, 1969, y J. López Yepes hizo una edición del declinar de la cuaderna vía, en dos vols., Madrid, Ed. Alhambra, 1978. J. Fradejas Lebrero modernizó la prosa del *Libro de la caza de las aves*, Madrid, Castalia, 1969, y J. López Yepes hizo una edición antológica de su poesía abriéndola al gran público, Vitoria, 1974. Posterior es el estudio de F. García de Andoin, S. J., *El Canciller Ayala, su obra y su tiempo*, Vitoria, 1976 (1332-1407).

La LIRICA DEL S. XV, rica en tipos y con amplia representación de poetas es campo que ha recogido frutos deseados por el lector moderno que siente la dificultad de conocer tan voluminosa creación. Pasamos seguidamente revista a las investigaciones que ilustran este apartado: Aún es valiosa la obra de P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge*, 2 vols., Rennes, 1949-51; Michel Darbord, *La Poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, 1965. *Cancionero de Baena*, edición de José M.<sup>a</sup> Azáceta, 3 vols., Madrid, C.S.I.C., 1966; R. Lapesa, «Poesía de cancioneros y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 143-171; J. Rodríguez-Puértolas, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1968; Marco Massoli ha publicado recientemente una edición crítica de las *Coplas de Vita Christi*, Messina-Firenze, 1977, que nos completa la perspectiva de J. Rodríguez-Puér-



tolas, *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos, 1968; José J. Labrador, *Poesía dialogada medieval* (la pregunta en el Cancionero de Baena), Madrid, Maisal, 1974; Ingrid Bahler, *Poesía de petición* (Alfonso Álvarez de Villсандino), Madrid, Maisal, 1975; Jacqueline Steunou y Lothar Knapp son autores de una orientadora *Bibliografía de los cancioneros castellanos del s. XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Tomo I, París, 1975; Ana M.<sup>a</sup> Álvarez Pellitero, *La obra lingüística y literaria de Fray Ambrosio de Montesino*, Valladolid, 1976; y, dado el atractivo histórico-literario de los cancioneros, es noticia la edición y estudio que N. Salvador Miguel ha plasmado en *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977, con una magnífica investigación acerca de los tipos de poesía y de los poetas del mencionado Cancionero, posterior al de Baena. Es tarea que aún espera el esfuerzo de tantos otros ir profundizando en la riqueza de la lírica cuatrocentista, pues sólo estos dos Cancioneros dan una idea del ambiente refinado y culto que acoge diversidad de escuelas, metros y temas en la corte castellana de Juan II y en la de Aragón y Nápoles de Alfonso V. Por su perspectiva portuguesa conviene tener en cuenta la obra de Aida Fernanda Díaz, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de quatrocentos*, Coimbra, Almedina, 1978.

Para SANTILLANA, el soldado poeta que apreció el arte de los trovadores, disponemos de los trabajos de R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957; D. Yndurain, «Los poetas mayores del s. XV. Mena, Santillana y Manrique» en la *Historia de la Literatura española, I*, de editorial Guadiana, 1974; y la reciente edición que Manuel Durán de lo que serán sus *Poesías Completas, I*, (Serranillas, cantares, decires y sonetos), Madrid, Castalia, 1975.

De MENA —tan apreciado como poeta en su tiempo—, objeto de un excelente trabajo de M.<sup>a</sup> Rosa Lida, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, podemos manejar tres destacadas ediciones de su latinizado *Laberinto de Fortuna*. J. M. Blecua, Madrid, Clásicos Castellanos, 1943; John G. Commins, Salamanca, Anaya, 1968, y con estudio de su lengua y de su estilo, Luisa Vasvau, Madrid, Alhambra, 1976. Otros eruditos han analizado su estructura, su carácter moral, el reflejo de su época. Una nueva perspectiva es la que presenta Dorothy Clotelle Clark, *Juan de Mena's «Laberinto de Fortuna»: Classic Epic and Mester de Clerecia*, Univ. de Mississippi, 1973. Miguel Ángel Pérez Priego ha tratado de hacer asequible al lector moderno la herencia de Juan de Mena en el volumen *Laberinto de Fortuna. Poemas menores*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

La intuición temporal y otras cualidades de las *COPLAS* de Jorge Manrique hace que éstas resulten transparentes y asequibles para el público que se acerca a ellas al cabo de cinco siglos. Contamos con algunas importantes obras para valorar el arte de su actividad poética: P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947; Gualterio Cangiotti, *Las Coplas de Manrique tra Medioevo e Umanesimo*, Bologna, 1964; Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1966; G. Orduna, «Las Coplas de Jorge Manrique y el Triunfo sobre la muerte: Estructura e intencionalidad», RF, LXXIX, 1967, págs. 139-151. Podemos leer su *Poesía*, edición de José M.<sup>a</sup>

Aida-Tesán, Salamanca, Anaya, 1965 que luego ha salido en Cátedra; su *Cancionero*, edición de A. Serrano de Haro, Madrid, Alhambra, 1976, y sus *Obras Completas*, con estudio crítico, pero sin notas, de Miguel de Santiago, Barcelona, Ediciones 29, 1978.

## EPICA

Aparte de otros restos conservados o reconstruidos con ayuda de las crónicas, nuestra poesía épica —asturiano-leonesa, navarro-aragonesa, andaluza, portuguesa y castellana— se hace prácticamente sinónima del *Poema del Mio Cid*, también incompleto, que Menéndez Pidal caracterizó magistralmente: *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, 1945; *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 vols., Madrid, 1944-46; *Reliquias de la poesía épica*, Madrid, 1951; *La España del Cid*, 2 vols., Madrid, 1956; *Poesía juglaresca y juglares y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957 (2).

No hay teoría, por ahora, que resuelva de manera definitiva y satisfactoria para todos la cuestión de los orígenes de la época hispánica. No obstante, vamos a hacer un repaso de las opiniones más representativas a ese respecto. A fines del s. XIX, Milá y Fontanals creía en la epopeya como poesía de la aristocracia militar compuesta por relatos de cierta extensión; coincidiendo con él Pío Rajna y Menéndez y Pelayo, se ponía fin a la idea romántica que apoyaron investigadores franceses como Gaston Paris. Milá vislumbraba entonces la existencia de una épica visigótica, que presenta, junto con otras características, la de la exactitud histórica y la de la humanidad de sus protagonistas, notas que él mismo y Menéndez y Pelayo referían también a la épica castellana. Habla entonces don Marcelino de la procedencia germánica de nuestra epopeya, y no acepta la solución de Rajna, que pensaba que la poesía épica de los visigodos se había agotado sin dejar rastro.

Mediado el s. XX Menéndez Pidal retoma la tesis de Milá, que implicaba una no directa dependencia de la épica francesa para la castellana. Proclama también su concepción de los poemas épicos como poesía noticiara y al servicio de una causa política próxima —frente a Becker y Bédier, que defienden la distancia histórica de los cantares de gesta—, a la vez que trata de llamar la atención sobre la ausencia de verdad histórica, no de verismo, cuando L. Spitzer parece hacer equivalentes historicidad y autenticidad histórica.

(2) Véase además: M. de Riquer, *Los cantares de gesta franceses, (sus problemas, su relación con España)*, Madrid, Gredos, 1952; E. von Richthofen, *Estudios épicos medievales*, Madrid, Gredos, 1954; *Nuevos estudios épicos medievales*, Madrid, Gredos, 1970; *Tradicionalismo épico-novelasco*, Barcelona, Planeta, 1972; «Nuevas aportaciones críticas sobre la estructura del *Poema del Cid*», *Prohemio*, sept.-dic., 1974, págs. 197-206; J. Fradejas, *Estudios épicos: El Cid*, Ceuta, 1962, y *La épica*, Madrid, La Muralla, 1973; A. Ubieto Arteta, *El Cantar de Mio Cid y algunos problemas históricos*, Valencia, Anubar, 1972; Louis Chalon, *L'Histoire et l'épopée castillane du moyen âge. Le cycle du Cid. Le cycle des comtes de Castille*, París, 1975; Jule Horrent, *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid*, Barcelona, Ariel, 1973; Leo Pollmann, *La épica en las literaturas románicas*, Barcelona, Planeta, 1973; Miguel Garcigómez, «*Mio Cid*», *Estudios de endocrítica*, Barcelona, Planeta, 1975; Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura, historia, alienación*, Barcelona, Labor, 1976; *Mio Cid Studies*, London, Tamesis, 1977; C. Smith, *Estudios cidianos*, Barcelona, Planeta, 1977; *Charlemagne et l'épopée romane*, 2 tomos, Univ. de Liège, 1978.

Francisco Marcos Marín, en su *Poesía narrativa y épica hispánica*, Madrid, Gredos, 1971, estima que puede hablarse de una serie de elementos árabes en el nacimiento de la épica española y arguye la existencia de un tipo de poema narrativo árabe próximo a la epopeya. Confiesa seguir la línea de A. Castro y Menéndez Pidal —al dar importancia a la realidad social en que nace esta literatura— y las investigaciones de Ribera y Galmés, además de las de estudiosos árabes. Concluye así que habrá que marcar tres influjos para la épica hispánica: latino, germánico y árabe, y una doble influencia para la castellana: hispánica y francesa.



Puerta de Santa María (Burgos)

*Epica árabe y épica castellana*, Barcelona, Ariel, 1972 ha sido ocasión para que Alvaro Galmés señale algunos rasgos de los poemas épicos castellanos que pueden referirse a influencia árabe, aunque prudentemente advierte que podría ser inexacto hablar de la épica castellana como imitación de la árabe, porque si hay semejanzas entre ellas también existen diferencias, y no se descarta la posibilidad de que algunos de esos motivos temáticos sean de filiación germánica o fruto de una poligénesis.

Estas dos contribuciones, junto con la de H. Salvador Martínez a propósito del *Poema de Almería* (3), complementan la postura de Milá, Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal que insiste en la raigambre germánica de la épica española, y la de Fradejas que apunta una tercera influencia, la bíblica.

Hay un claro interés en varios de los estudios más recientes por localizar similitudes con otras épicas, más antiguas o posteriores a la medieval, pensar en una posible composición oral y poner de relieve los aspectos de la transmisión juglaresca. Así, aplican las teorías de Parry y Lord autores como E. de Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, Gredos, 1967; J. M. Aguirre, «Epica oral y épica castellana. Tradición creadora y tradición repetitiva», RFE, LXXX, 1968, págs. 13-43; y hay varios artículos en esa línea en los *Hispanic Studies in Honor of E. de Chasca*, PhQ, 51, 1972.

En cuanto al problema del autor del *Mio Cid*, recordemos que para T. A. Sánchez, que editó por primera vez el *Poema* en el siglo XVIII, Per Abad es mero copista, tal vez un benedictino; Menéndez Pidal habla de dos autores, uno familiarizado con S. Esteban de Gormaz y otro con Medinaceli, que evidencian en sus versos cultura y una fina sensibilidad poética; para Spitzer, Per Abad fue su autor, si bien luego hablará de un genial y anónimo poeta de la comarca de Medinaceli; Richthofen opina que el *Poema* se debe cuando menos a dos autores, siendo el conocido como cantar segundo el más antiguo, y observa que el manuscrito de Per Abad sirvió de modelo a los cronistas —que realizaron ampliaciones bastante libres— y no fue, como creía Menéndez Pidal, una hipotética versión refundida más amplia la que ellos siguieron; F. M. Waltman, basándose en su análisis del uso del vocabulario, y no advirtiendo diferencias apreciables en las partes del *Poema*, se inclina por un solo autor; también D. Alonso hace responsable a un único aunque genial poeta; en opinión de M. Rubio García el autor sería un monje del monasterio de San Pedro de Cardeña y en la de C. Smith un poeta culto, quizá un abogado de Burgos, Derek W. Lomax considera que debieron ser varios autores; José Sanz y Díaz apunta la posibilidad de que Per Abad fuese natural de las tierras del señorío de Molina, pero habla de dos poetas; José M.<sup>a</sup> Aguirre atribuye la autoría a un juglar, que fue tal vez Per Abad; y a pesar de que Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, Horrent, Aubrun y Gilman piensan en Per Abad como mero copista, Ubieto Arteta, Criado de Val y T. Riaño Rodríguez siguen refiriéndose a él como si fuese ciertamente su autor, además de creer este último que fue un clérigo de Fresno de Caracena.

Pasando a considerar la fecha de la composición escrita del *Poema de Mio Cid*, volvemos a encontrar las discrepancias que hemos visto a la hora de determinar quién fue su creador. Menéndez Pidal lo sitúa en la primera mitad del s. XII, recordando que debió partir de un poema anterior oral; J. Horrent habla del *Mio Cid* conservado como transcripción de 1307 de un modelo de 1207; Lomax lo enmarca en tiempos de Alfonso VIII, fines del s. XII o principios del XIII por consiguiente; para Ubieto Arteta, Fradejas Lebrero, Criado de Val, Riaño Rodríguez, C. Smith y Deyrmond, la fecha sería a comienzos del siglo XIII.

Damos fin al apartado de la épica, con especial atención al *Poema* que ha elevado a la categoría de héroe al Rodrigo Díaz del s. XI, recogiendo varias noticias, que corresponden a las versiones modernas y poéticas que realizaron Pedro Salinas, Madrid, Revista de Occidente, 1926; F. López Estrada, Madrid, Castalia, Col. «Odrés Nuevos», 1955; Fray Justo Pérez de Urbel, Burgos, 1955, y C. J. Cela, PSA,

(3) Vid. H. Salvador Martínez, *El poema de Almería y la época románica*, Madrid, Gredos, 1975.



1957 y ss. Manejables y en castellano antiguo citaremos las ediciones de Ian Michael, Madrid, Clásicos Castalia, 1976; Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1977 (3.ª edic.), y Miguel Garci-Gómez, Madrid, Cupsa, 1977.

## PROSA

La prosa romance es vehículo del saber del s. XIII gracias a la labor de equipo que coordina y supervisa el Rey Sabio, que hizo del castellano la lengua solemne de la cancillería. Pero la *Fazienda de Ultramar*, que Deyermond pretende posponer hasta mediados del s. XIII, que editara Moshé Lazar, Salamanca, 1965, juntamente con otros textos de tono histórico-legendario, inician la presencia de una prosa literaria castellana, aunque con tintes regionales.

La obra de ALFONSO X es enorme por sus dimensiones y por la diversidad de sus temas. R. Menéndez Pidal llevó a cabo la publicación de la *Primera Crónica General*, 2 vols., 2.ª edic., Madrid, 1955; la *General Estoria* requirió más tiempo para su edición: I, A. García Solalinde, Madrid, 1930, y II, García Solalinde, Kasten y Oelschlager, 2 vols., Madrid, 1957-61; hace poco Pilar García Morenco, *Libro de ajedrez, dados y tablas de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1977. Una selección de sus escritos aparece en A. García Solalinde, *Antología de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Espasa Calpe, 1946, así como en Margarita Peña, *Alfonso el Sabio*, México, Porrúa, Col. «Sepan cuantos...», 1973, y en versión moderna: Alfredo Eduardo Fraschini, *Antología de prosa y verso (Alfonso el Sabio)*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1967.

Nos acercan a la realidad de su significación: Gonzalo Menéndez Pidal, «Cómo trabajan las escuelas alfonsíes», RFE, V, 1951, págs. 363-380; Diego Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos*, Madrid, Gredos, 1962; A. Ballesteros Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona-Murcia, C.S.I.C., 1963; F. Rico, *Alfonso X el Sabio y la General Estoria. Tres lecciones*, Barcelona, Ariel, 1972.

Para la cronística posterior véanse los *Ensayos sobre la historiografía peninsular del s. XV*, Madrid, Gredos, 1970, de Robert Tate, y la colección de Crónicas españolas que J. de Mata Carriazo viene editando en Espasa Calpe.

Deteniéndonos ahora en DON JUAN MANUEL, caso excepcional de responsabilidad estilística —como señaló M.ª Rosa Lida— y que tuvo un destacado papel en la novelística occidental en la primera mitad del s. XIV, básicamente fijaremos nuestra atención en la obra que reúne una materia sapiencial y narrativa importante, donde el entretenimiento acompaña al deseo de edificación, *El Conde Lucanor*, con ediciones de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, de Alfonso I. Sotelo, Madrid, 1976, y de A. M. Menchen, Madrid, Editora Nacional, 1977. Del *Libro de los Estados* tenemos una edición del manuscrito de la B.N., por J. M.ª Castro Calvo, Barcelona, 1968 y la crítica de R. B. Tate e I. R. McPherson, Oxford, 1974, además del estudio de José R. Araluce Cuenca, *El libro de los Estados. Don Juan Manuel y la sociedad de su tiempo*, Madrid, 1976.

Para profundizar en la significación de la figura de Don Juan Manuel remitimos a: H. Tracy Sturcken, *Don Juan Manuel*, New York, 1974; Reinaldo Ayerbe-Chaux, *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, 1975; Daniel Devoto,

*Introducción a Don Juan Manuel y en especial al Conde Lucanor*, Madrid, Castalia, 1976, con una muy completa bibliografía; Ian McPherson, *Juan Manuel Studies*, London, Támesis, 1977, acerca del modelo alfonsí, el didactismo manuelino, la función del ejemplo, las fuentes árabes, etc. Hay otras varias publicaciones sobre la sociedad en que se movió este autor, y actualmente en prensa unas *Obras Completas de Don Juan Manuel*, que saldrán en Gredos gracias a la dedicación de J. M. Blecua.

Afortunadamente, la riqueza de la prosa de los siglos XIV y XV está atrayendo a numerosos investigadores que, además de ofrecernos ediciones críticas que nos desvelen la diversidad de modalidades que supone, desde la narrativa bíblica y hagiográfica, de cuentos, de viajes, biográfica, satírica, hasta la novela sentimental, etc., sobre realidad la sugerencia que Deyermond lanzaba en 1975 con objeto de que se amplíe nuestro conocimiento de la novelística medieval. El *Arcipreste de Talavera*, que ha venido interesando por su vivacidad lingüística, está siendo divulgado en la edición que J. González Muela publicó en Madrid, Castalia, 1970, y en un futuro próximo aparecerá en *Gredos Concordias del «Arcipreste de Talavera»*, de Ralph De Gorog y Lisa S. de Gorog.



*Libro de los caballeros de Santiago*

Para la novela sentimental podemos consultar: A. Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, y Din-ko Cvitanovic, *La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973. En Clásicos Castalia tenemos las *Obras Completas* de Diego de San Pedro, en edición crítica de Keith Whinnom, —1971 y 1973, respectivamente—, y el *Siervo Libre de Amor* de Rodríguez del Padrón, a cargo de César Hernández

Alonso, Valladolid, 1970, sin olvidar el preparado por A. Prieto, Madrid, Castalia, 1976. Enrique Moreno Báez cuidó de la edición de la *Cárcel de amor*, Madrid, Cátedra, 1974. Y también Pamela Waley nos permite leer críticamente a J. de Flores, *Grimalte y Gradissa*, London, Támesis, 1972.

## TEATRO

N. Salvador ha comparado con razón la historia de nuestro teatro medieval con el curso del río Guadiana, ya que desde la segunda mitad del s. XII hasta mediados del s. XV no tenemos noticia de la producción teatral castellana —tanto es así que López Morales niega la existencia de un teatro castellano medieval—, en contraste con el Oriente de nuestra Península y con otros países europeos. Para esta circunstancia pueden verse los siguientes trabajos: P. Bohigas, «Lo que hoy sabemos del antiguo teatro catalán», en el *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 81-95; Paul Aebischer, *Neuf études sur le théâtre médiéval*, Genève, 1972, con detalles sobre el *Cant de la Sibilla* de la Nochebuena mallorquina; L. Rubio García, *Estudios sobre la Edad Media española*, Universidad de Murcia, 1973, hace mención detallada de representaciones sacras en Lérida; Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Pla, *Teatro en Toledo en el s. XV: Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, 1977. Claro que la pobreza de hallazgos no quiere decir que no hubiera actividad teatral en el centro peninsular, sino que más probablemente refleja su escasez.

La teoría más aceptada para el nacimiento del teatro romance habla de un desarrollo de la dramatización litúrgica, los *tropos*. Donovan nos habla de los descubiertos, pero el área castellana cuenta con un número muy reducido, pudiendo fecharse el más antiguo muy a fines del s. XI. Pronto se adhieren elementos profanos y luego la representación sale del recinto de la iglesia.

El *Auto o Representación de los Reyes Magos*, —como prefieren llamarlo A. de los Ríos, F. Lázaro Carreter y N. Salvador— es la muestra primera de nuestro teatro castellano, al que Menéndez Pidal data en la segunda mitad del s. XII. Después es Gómez Manrique, con dos piezas teatrales, Juan del Encina y Lucas Fernández —nacidos todos en el s. XV—, pero dotado el último de una sensibilidad que reúne elementos medievales y renacentistas y que escribe teatro religioso y profano, mientras que Encina cultiva casi exclusivamente el género eglógico aderezado por una lengua pastoril convencional. Disponemos para J. del Encina de la edición de H. López Morales, *Eglogas completas*, Madrid, Escelicer, 1968; y de las de Rosalía Gimeno: *Obras dramáticas. I*, Madrid, Istmo, 1975 y *Teatro (Segunda producción dramática)*, Madrid, Alhambra, 1977; junto con el estudio de Juan Carlos Temprano, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Univ. de Oviedo, 1975. En lo que toca a Lucas Fernández recordaremos A. Hermenegildo, *Teatro selecto clásico*, Madrid, 1972, y *Renacimiento teatro y sociedad. Vida y obras de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975; además, John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández*, Bogotá, 1973; y M.<sup>a</sup> Josefa Canellada, con la edición de las *Farsas y Eglogas*, Madrid, Castalia, 1976.

Pero *La Celestina* ocupa el primer lugar en el pa-

norama teatral del s. XV. Aunque haya quien la considere novela, por su extensión, no se puede olvidar la fuerza dramática de su diálogo; en cierta manera así se resucita la discusión que acompañó a su publicación sobre si era comedia o tragedia. Parece estar destinada a ser leída en voz alta y M.<sup>a</sup> Rosa Lida —que ahondó en su peculiaridad y en su arte— la identifica como comedia humanística, modalidad hoy olvidada, pero conocida en tiempos de Rojas. Sus cuatro ediciones presentan aún hoy problemas a los estudiosos y las opiniones están divididas en cuanto a su autor: Menéndez y Pelayo creía que era de un solo autor, pero Castro Guisasola —por el uso de fuentes—, Criado de Val —por el tratamiento verbal—, González Ollé —por el empleo de los diminutivos—, y Vallejo —por el léxico—, descartan que sea obra de autor único. Menéndez Pidal sugiere que el autor del Acto I sería de la zona de Salamanca, frente a los actos restantes, que reflejan el habla de las tierras toledanas. M.<sup>a</sup> Rosa Lida atribuye el Primer Acto a un actor desconocido, los siguientes a Fernando de Rojas y el resto a un interpolador. Por su parte, S. Gilman cree que no cabe hablar de distintos autores, sino de diferentes etapas de un mismo creador.

*La Celestina* puede leerse en la edición crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid, C.S.I.C., 2.<sup>a</sup> edic. 1965; Dorothy S. Severin la editó modernizando la grafía, Madrid, Alianza, 1969; Bruno Mario Damiani ha hecho una buena edición, Madrid, Cátedra, 1974; H. López Morales ha preparado la de Cupsa, Madrid, 1977; y M. Criado de Val ha tratado de acercar al público en una edición fonológica, Madrid, Editora Nacional, 1978.

De su copiosa bibliografía seleccionamos los siguientes títulos: M. Bataillon, *La Célestine selon F. de Rojas*, París, Didier, 1961; M.<sup>a</sup> Rosa Lida, *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; A. Castro, *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1965; Dorothy S. Severin, *Memory in «La Celestina»*, London, Támesis, 1970; Adrienne Schizzano Mandel, *La Celestina Studies. A Thematic Survey and Bibliography 1824-1970*, Metuchen, N. J., 1971; Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe*, Univ. de Bordeaux, 1973; S. Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974; Gustave Siebenmann, *Estado presente de los estudios celestinescos*, 1956-1974, Bern, 1976; J. A. Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 3.<sup>a</sup> edic. revisada, 1977; *La Celestina y su entorno social* (Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina), Barcelona, 1977; Jacqueline Ferreras Savoye, *La Célestine ou la crise de la société patriarcale*, París, 1977; Lloyd Kasten y Jean Anderson, *Concordance to the Celestina*, 1499, New York, 1977.

Cerramos este capítulo con los estudios generales de teatro medieval que a nuestro entender merecen ser tenidos en cuenta: J. P. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 2.<sup>a</sup> edic. 1937; Richard B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958; F. Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, Valencia, Castalia, Col. Odras Nuevos, 1965; Warren T. McCready, *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo*, 1966; N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, 1967; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, I, Madrid, Alianza, 1967; N. Salvador Miguel, *Teatro medieval*, Madrid, La Muralla, 1973; Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia*

*religiosa y profana* (ss. XV y XVI), Madrid, Gredos, 1976.

## CONCLUSIONES

Es justo reconocer la considerable y meritoria labor de tantos investigadores dedicados a la Edad Media española, lo que nos permite disponer de ediciones críticas y modernizadas, así como estudios de la producción literaria de esos siglos que pueden atraer al receptor actual, a pesar de que no es igual al de la época en que vivió naturalmente la obra. Nuestra literatura medieval vive hoy, pues, tiempos de decidida recuperación, y como tiempo vertido en un crisol emana las virtudes estéticas de un prestigio nada despreciable, unas veces profetisa inspirada para entonces y para siempre; otras espiritualmente testimonio de un tiempo, de una cultura comprendida, vivida y saboreada por sus coetáneos o por hombres de edades nuevas. Su desarrollo es una evidencia más de la mutación impulsada por la insatisfacción o por la decisión personal de incorporarse al campo de la creación. En ocasiones la pervivencia de determinados productos literarios nos da testimonio del ansia con que fueron leídos o la popularidad y aprecio de que gozaron; y en otras nos sorprende con páramos que rompen la continuidad (4) de un campo reconocidamente rico en frutos.

A lo largo de estas líneas hemos tratado de enumerar las contribuciones más destacadas que nos ofrecen con rostro renovado unas obras con varios siglos de veteranía, pero ya advertíamos en la introducción que no hemos agotado el tratamiento del tema que hoy nos ocupa. Sabemos que el lector interesado y estudioso podrá hallar bastantes más motivos de reconsideración de nuestro pasado literario, y es ésta labor paciente y continuada que exige seguir

con acento cordial pero crítico mil y una novedades bibliográficas —no siempre asequibles o que no llegan puntualmente—, pero de las que dan noticia las publicaciones periódicas de nuestra especialidad y un poco más tarde los libros de reconocida validez científica.

Sigue en pie el deseo de que vayan saliendo a la luz más textos que yacen en el olvido o en ediciones claramente perfectibles, con el fin de que captemos el sentido que más se aproxime a su realidad original —lingüística literaria, social, etc.— en especial obras consideradas menores, porque lo son o por nuestra ignorancia, documentos de la poesía y de la prosa de los siglos XIV y XV, sin olvidar las aportaciones de las demás literaturas peninsulares. Asimismo, no habrá que perder de vista las peculiares condiciones de la transmisión oral y manuscrita de la literatura medieval, el apoyo formidable de la música —prácticamente desconocida— para las obras poéticas, las vacilaciones y divergencias lingüísticas, las diferencias en el modo de pensar y de elaborar la creación literaria, sentida por unos como patrimonio colectivo y por otros como conciencia de singularidad. Y la cuestión de los orígenes, evolución y conexiones de los distintos géneros puede depararnos más de una sorpresa como pasó con la lírica, pese a que todo este avanzar en la investigación de la literatura medieval crece aparentemente sin ruido, con esa morosidad amable que va más allá de las polémicas agudas y alcanza conmovedora permanencia que hechiza la voluntad.

(4) Además de los condicionamientos de la difusión oral, a los que hicimos alusión más arriba, nos parece de interés recordar el artículo de M. de Riquer, «La influencia de la transmisión manuscrita en la estructura de las obras literarias medievales», en *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, C.S.I.C., 1971, págs. 31-37.



## GLOSAS EMILIANENSES

## Edición facsímil

**Precio: 1.500 ptas.**



**Servicio de Publicaciones del  
Ministerio de Educación y  
Ciencia**

# Fuentes básicas de información bibliográfica a partir de 1967 (Lengua y Literatura Españolas)

Por Leonardo ROMERO TOBAR (\*)

La ineludible tarea de actualización bibliográfica de los profesores experimenta un reto permanentemente intensificado por el crecimiento de la producción escrita en todos los campos del saber. Y, si consultamos cualquier catálogo general de la producción española de libros —el conocido repertorio mensual *El Libro Español* publicado por el I.N.L.E.—, observaremos que el número de fichas referentes a Lengua y Literatura superan con creces el de cualquier otra de las materias. La literatura de nueva creación, las reediciones de los clásicos y de los autores estrictamente actuales, los trabajos de crítica e investigación literarias, los avances de la ciencia lingüística, las contribuciones españolas al desarrollo de estos últimos estudios y tantos otros capítulos de la producción de temas hispánicos crecen a un ritmo tan acelerado que el especialista —imposibilitado para moverse con soltura en todos los campos— ha de utilizar como fuente permanente de información los repertorios bibliográficos. La tradición española en esta clase de trabajos es suficientemente conocida, por lo que aquí vamos a limitarnos a la exposición sucinta de los trabajos bibliográficos de conjunto, publicados desde hace diez años aproximadamente, que pueden reportar indudable utilidad a los profesores de «Lengua y Literatura Españolas» de Enseñanza Media.

A partir de los años sesenta han sido muy conocidos y utilizados tres manuales de información bibliográfica que, aunque publicados con anterioridad a 1967, recordamos aquí por su importancia. Se trata del *Manual de Filología Hispánica. Guía bibliográfica, crítica y metódica* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1957) de Gerhard Rohlfs, del *Manual de Bibliografía de la Literatura Española* (New York, Syracuse University, 1948-54, 2 vols.) de Homero Seris y del *Manual de Bibliografía de la Literatura Española* (Barcelona, Gustavo Gili, 1963), de José Simón Díaz. En los años que hemos acotado, los dos últimos autores han sacado a la luz nuevos trabajos de información bibliográfica que es conveniente conocer:

En 1973 publicó D. W. McPheeters una obra póstuma de Homero Seris, *Guía de nuevos temas de Literatura española* (Madrid, Castalia, 1973), libro en el que junto a trabajos metodológicos de tipo general el autor comenta una serie de capítulos —organizados 1.º por temas y 2.º por sucesión de siglos— las publicaciones aparecidas desde la fecha de la aparición del *Manual*. El estudio no es sistemático ni pretende ser exhaustivo, contiene algunos errores informativos y puntos de discutible aprecia-

ción, pero, en su conjunto, es un extraordinario repertorio de noticias bibliográficas y bibliotecarias, y contiene valiosas sugerencias sobre múltiples temas pendientes de investigación.

En 1966 apareció el primer fascículo complementario y actualizado del *Manual* de Simón Díaz; en 1972 se publicó el segundo fascículo. Editorial Gredos anuncia en sus catálogos una reedición ampliada, actualizada y revisada de esta obra. El mismo autor continúa con la publicación de la *Bibliografía de la Literatura Hispánica* (Madrid, C.S.I.C.); el último volumen aparecido ha sido el XI, 1976, que recoge, según el plan general de la obra, autores del Siglo de Oro cuyos apellidos comienzan por las letras G y H (en este volumen están incluidos, entre otros, Góngora, Herrera y Gracián). Aunque no sea un repertorio de información bibliográfica, es útil también el trabajo de Simón Díaz «Fuentes de la Literatura. Bibliotecas. Archivos. Bibliografía general», publicado en el vol. I de la *Historia de la literatura española*, coordinada por J. M.ª Díez Borque (Madrid, Guadiana, 1974); se trata de un estudio de divulgación en el que el autor, junto a otras muchas noticias sobre fuentes de información bibliográfica, expone los planes de sus dos *Bibliografías*, la publicada por el C.S.I.C. y la versión *vulgata* en el *Manual* universitario.

## 1. REPERTORIOS DE ACTUALIZACIÓN PERIÓDICA

A pesar de su carácter selectivo y muy incompleto, los catálogos de librerías y editoriales especializadas en la materia constituyen una sencilla y primaria fuente de información. Entre estas publicaciones informativas merece destacarse la serie, confeccionada por M. J. Pérez, de *Índices de la Biblioteca Románica Hispánica (Autores, Obras y Materias estudiados)* (Madrid, Gredos, 1975), que recopila y sistematiza los índices particulares de cada uno de los libros de temas hispánicos publicados por esta conocida casa editorial hasta el año 1975.

Las principales fuentes bibliográficas de aparición periódica y actualizada siguen siendo las secciones de información bibliográfica de las revistas especializadas. Recuérdese en primer lugar el volumen anual y de carácter universal *Spectrum*.

(\*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. «Emilia Pardo Bazán» de Madrid.

*Bibliographie linguistique* (publiée par le Comité international permanent des linguistes sous les auspices du conseil international de la philosophie et de Sciences humaines), Utrecht-Anvers. El primer volumen se publicó en 1949, el último, el año 1977 (con información hasta el año 1974). Del exhaustivo índice de materias especializadas en que se subdivide cada volumen, tienen especial interés para nosotros los siguientes capítulos: Generalidades.—Lingüística general y disciplinas conexas.—Relaciones de familias de lenguas entre ellas.—Lenguas indoeuropeas.—Griego antiguo y moderno.—Latín y dialectos itálicos.—Lenguas románicas (con apartado especial para el español y el catalán).—Vasco.

Bien conocidos por los profesionales son los repertorios periódicos que se publican en *PMLA* (Publications of the Modern Language Association of America), en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) y en las españolas *Revista de Filología Española* (RFE) y *Revista de Literatura* (RLit). Los estudios filológicos y lingüísticos encuentran acogida en la RFE y las publicaciones literarias en RLit, cuyo plan de organización corresponde a la *Bibliografía de la Literatura Hispánica* de Simón Díaz, que también dirige esta información periódica. Las reseñas de libros recientes que ven luz en estas publicaciones —deben recordarse también la sección de reseñas y críticas de *Bulletin Hispanique* (Bordeaux), *Hispanic Review* (Pennsylvania) y *Bulletin of Spanish Studies* (Liverpool)— constituyen estimables informaciones de contenido.

Algunas de las principales revistas de la especialidad disponen de índices completos de todos los trabajos publicados en los sucesivos volúmenes. El *Boletín de la Real Academia Española* cuenta con un índice de los tomos I-L y que corresponde a más de cincuenta años de vida de esta publicación; para la RFE disponemos de dos guías de consulta: la de A. M. Pollin et alii, *Guía para la consulta de la RFE* (1914-1960) (New York, 1964), y la de M. Alvar López y otros colaboradores, *Índices de voces y morfemas de la RFE (I-XLV)* (Madrid, 1969, 2 vols.).

## 2. REPERTORIOS BIBLIOGRAFICOS DE CONJUNTO

Sin entrar en el terreno de las bibliografías de bibliografías ni en las recopilaciones acrílicas de materiales de diversa procedencia —un ejemplo de este último tipo de recopilaciones puede ser el catálogo *Libros y Material de enseñanza. Curso 1977-78* (Madrid, INLE, 1977, 522 pp.), simple relación de los fondos editoriales existentes, en 1977, en el mercado librero español, referentes a libros de texto y libros de ejercicios prácticos— hemos de referirnos a dos útiles repertorios de conjunto que no son, quizá, lo suficientemente conocidos; uno por su lugar de publicación y área de difusión, y otro por su reciente aparición pública. Los llamo *repertorios de conjunto* porque recogen, con una intención de síntesis actualizada, referencias sobre textos y estudios tocantes a los principales campos de los estudios hispánicos (Historia, Geografía, Instituciones, Lengua, Literatura, etc.).

El primero de estos repertorios está firmado por V[icente] Tusón y E. Arnaud, y lleva el título de *Guide de Bibliographie hispanique* (Privat-Didier Toulouse, 1967, 353 pp.). Esta guía contiene 1.862 entradas bibliográficas; casi todas van acompañadas

de una breve, pero muy sustanciosa observación crítica, redactada en francés, pues, como explican los autores en el prólogo, el libro ha sido compuesto pensando en los jóvenes franceses aprendices de los estudios hispánicos. Un destinatario tan escasamente especializado pudiera hacer pensar en un limitado alcance de la utilidad del libro; la realidad es, exactamente, la contraria: esta guía es útil para el estudiante universitario y para el profesor. Los autores ofrecen una puntual información sobre los mínimos instrumentos de trabajo en el campo del hispanismo (74 fichas), sobre el país y su civilización (geografía, turismo, historia, artes, música, folklore, con un total de 444 fichas), sobre lengua española (diccionarios, gramática, fonética y ortografía, semántica y lexicografía, extensión y variedades del español actual, historia de la lengua, estilística, retórica, poética, métrica, con 347 fichas) y sobre literatura (las 997 referencias bibliográficas de esta sección siguen el plan de ordenación de Simón Díaz, aunque el criterio informador sea, necesariamente, más selectivo). Dos índices auxiliares —onomástico y de materias— completan esta preciosa obra informativa cuya limitación mayor reside en la fecha de su publicación. Sería deseable una edición española de esta obra, con una actualización en su escogida selección bibliográfica.

Muy reciente es otro repertorio de conjunto, aunque mucho más ambicioso en su concepción y en el caudal bibliográfico acumulado; se trata del volumen de Fernando González Olle *Manual Bibliográfico de Estudios Españoles* (Pamplona, Ediciones Universitarias de Navarra, 1976, 1375 pp.). El autor determina en la *Introducción* los objetivos que persigue la siguiente publicación: «la finalidad del MBEE es proporcionar información bibliográfica sobre cualquier aspecto de la vida y cultura españolas, es decir, sobre todas aquellas cuestiones que, desde la naturaleza física hasta las manifestaciones espirituales se encuentran adjetivadas habitualmente (...) como *españolas*». El capítulo explicativo de la obra indica la razón de ser de objetivos tan ambiciosos, el método de trabajo y de ordenación de los materiales reunidos y los límites impuestos a la recopilación de dicho material. En este último sentido, el autor se acoge a la más amplia significación del término *español*, lo que permite la inclusión de bibliografía referente a los pueblos primitivos, a las culturas hispano-latina, árabe y judía, a la cultura hispanoamericana y de otras zonas de dominio colonial, y a las manifestaciones, en fin, de las cuatro lenguas españolas de la actualidad; sin desinteresarse por la información retrospectiva, prefiere la bibliografía moderna, si ésta existe y tiene calidad; el límite cronológico del material reunido corresponde al año 1973.

Una obra de las presentes características levantaba un cúmulo de dificultades. La impresión que produce su consulta es la de que se han superado las principales, aunque la desproporción existente entre algunos de sus capítulos y el inevitable criterio personal a la hora de seleccionar la bibliografía pueden considerarse como los flancos más discutibles de la obra. Sus cerca de treinta mil entradas bibliográficas constituyen un excelente medio auxiliar para el lector no experto en las diferentes disciplinas en que se articula el plan de la obra. Este se divide en veintidós capítulos diferentes que abarcan las siguientes materias: Bibliografía.—Bibliología.—Revistas.—Fuentes documentales.—Ciencias auxilia-

res.—Generalidades. Caracterización.—Biografía. — Historia.—Imperio (español).—Religión.—Instituciones. — Derecho. — Sociología. — Naturaleza. — Geografía. — Economía. — Educación. — Cultura. — Ciencia. — Medios informativos. — Lingüística. — Literatura. — Arte. — Espectáculos. — Juego. — Deportes. — Folklore. — Estudios locales. — Las grandes regiones tradicionales. — Estudios locales. — Las provincias.

La especialización del autor concede singular validez a los dos capítulos dedicados a Lengua y Literatura, capítulos que suman más de doscientas páginas de apretada síntesis informativa.

### 3. LENGUA

Además de los conocidos repertorios de G. Rohlf y de Homero Serís, y de la bibliografía periódica reunida en las revistas especializadas antes citadas, hemos de recordar el importante trabajo de Diego Catalán «Ibero-Romance», pp. 927-1106 del vol. *Linguistic in Western Europe*, vol. 9,2 de la serie *Currents Trends in Linguistics* (1972, Mouton, The Hague, París). La traducción española se titula *Lingüística Ibero-románica: crítica retrospectiva* (Madrid, Gredos, 1974).

El autor repasa en este trabajo la producción lingüística española del presente siglo con un documentado y profundo dominio de la materia expuesta; considera las siguientes áreas: portugués, castellano, catalán, lenguas del Al-Andalus, judeo-español. Como era de esperar, la atención más pormenorizada se dirige al castellano. Trabajo orientador e imprescindible.

En el terreno de los repertorios bibliográficos especializados en temas lingüísticos deben conocerse el de Antonio Quilis sobre *Fonética y Fonología del español* (Madrid, C.S.I.C., 1963, 101 pp.), el de Manuel Alvar sobre *Dialectología Española* (Madrid, C.S.I.C., 1962, 93 pp.) y el de Gisele Bialik Huberman *Mil obras de lingüística española e hispano-americana. Un ensayo de síntesis crítica* (Madrid, Playor, 1973, 1812 pp.).

José Polo ha manifestado un especial interés por la recopilación de material informativo de carácter lingüístico. Son recomendables sus selecciones bibliográficas recogidas en los siguientes libros: *Lingüística, Investigación y Enseñanza (Notas bibliográficas)* (Madrid, Oficina de Educación Ibero-americana, 1972, 181 pp.) y *El español como lengua extranjera, enseñanza, enseñanza de idiomas y traducción. Tres calas bibliográficas* (Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, 282 pp.).

### 4. LITERATURA

La tradición de los Manuales de información bibliográfica para la iniciación en los estudios de literatura española continúa con frutos más o menos granados. Antes hemos citado los fundamentales de Homero Serís y de Simón Díaz —el de Arnaud-Tusón es más amplio en su temática— y ahora recordaremos dos recientes repertorios pensados para estudiantes no hispanos. Se trata del libro de A. M. Paci, *Manual de bibliografía española* (Pisa, 1970, 828 pp.) y el de D. W. Foster y V. Ramos Foster *Manual of Hispanic Bibliography* (Seattle, 1970).

Conocidos útiles de trabajo son las enciclopedias y diccionarios. Hemos de recordar que el *Diccionario*

*de literatura Española* dirigido por J. Marías y G. Bleiberg y publicado por «Revista de Occidente» ha visto en 1972 su cuarta edición. En curso de elaboración se encuentra otro *Diccionario* de literatura española que dirige Antonio Prieto para la editorial Planeta; según se anuncia será una obra de pretensiones exhaustivas en su caudal informativo y en su síntesis crítica.

La edición de textos literarios y la publicación de trabajos de investigación y crítica prosiguen a un ritmo tan intenso —a pesar de ligeras crisis en el mercado de los libros— que la posible información actualizada ha de seguirse a través de las secciones pertinentes de las revistas especializadas. Son abundantes también los trabajos monográficos de investigación o síntesis bibliográfica. Hacer una sucinta referencia de los más importantes publicados en los diez últimos años alargaría esta nota de modo desmesurado. Nos limitaremos, por tanto, a una enumeración muy incompleta y obligadamente selectiva de algunos estudios monográficos que pueden ser, con todo, de interés general.

Las Actas de Congresos —de *Filología Románica*, de *Hispanistas*, sobre el *Arcipreste de Hita*, sobre la *Picaresca...*— y los estudios colectivos en *Homenaje a estudiosos prestigiosos* recogen material de investigación y crítica que, en muchos casos, hacen avanzar notablemente el conocimiento sobre muchos temas de literatura española.

Las colecciones especializadas en la publicación de estudios literales y las series editadas por Universidades, Centros de Investigación y otras entidades culturales suelen recoger en sus catálogos títulos de monografías bibliográficas dedicadas a temas especializados. Dos colecciones se dedican exclusivamente a la publicación de monografías temáticas, la serie «Cuadernos Bibliográficos» del C.S.I.C. y la más reciente «Research Bibliographies and Checklists» publicada por Grant and Cutler. En la primera colección, entre otros cuadernos de temas especializados han aparecido bibliografías básicas sobre Cervantes (por Alberto Sánchez), de Santa Teresa de Jesús (por María Jiménez Salas), de Villamediana (por Juan Manuel Rozas), de Lope de Rueda (por Vicente Tusón), de Rojas Zorrilla (por MacCurdy), de la novela picaresca (por Joseph L. Laurenti), de Valera (por Cyrus C. De Coster). En la serie inglesa, también entre otros cuadernos de temas literarios románicos, se han publicado repertorios bibliográficos sobre la novela artúrica en España (Harvey L. Sharrer), Alonso de Ercilla (por A. J. Aquila), sobre el teatro escolar de los jesuitas (por Nigel Griffin), sobre Blasco Ibáñez (por Paul Smith), sobre las novelas de caballerías en el XVI (por Daniel Eisenberg), y una *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, de James O. Crosby.

Para algunas épocas, autores o temas son recomendables los siguientes trabajos que, entre otros valores, reúnen una excelente información bibliográfica puesta al día:

Para la literatura medieval la comunicación de F. López Estrada «Últimas orientaciones bibliográficas sobre la literatura medieval», pp. 129-154 del vol. colectivo *Primeras jornadas de Bibliografía* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977). En este mismo volumen puede encontrarse el precioso trabajo de Alberto Sánchez «Algunas consideraciones actuales en torno a la Bibliografía cervantina» (pp. 155-171). De los muchos estudios bibliográficos dedicados a temas literarios de la Edad de Oro es inexcusable la referencia a la obra del fallecido



catedrático e investigador A. Rodríguez-Moñino, cuyo *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVI)* (Madrid, Castalia, 1973, 2 vols.) constituye un monumento irremplazable para el estudio de la poesía del XVI (pronto aparecerá, en edición póstuma, el dedicado al siglo XVII).

Sobre el siglo XVIII ha publicado recientemente F. Aguilar Piñal una *Bibliografía fundamental de la Literatura española (siglo XVIII)* (Madrid, S.G.E.L., 1976, 304 pp.). Para la misma centuria es fundamen-

tal la «Biografía dieciochista hispana» que, con anotaciones críticas, aparece periódicamente en el *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII* (Universidad de Oviedo).

Para los siglos XIX y XX son abundantes las monografías bibliográficas; no ocurre lo mismo con los repertorios de conjunto. La creación y crítica de estricta actualidad cuenta, desde hace pocos años, con el almanaque *El año literario español*, que, desde 1974, edita Castalia.

# Algunos libros sobre novela hispanoamericana

Por Andrés AMOROS (\*)

Hace pocos años era muy difícil conseguir, en Madrid, novelas hispanoamericanas recientes o estudios sobre ellas. (Así lo sufrí, en mi carne, al escribir mi *Introducción a la novela hispanoamericana actual*). Afortunadamente, el éxito mundial del llamado «boom» narrativo ha hecho cambiar mucho el panorama, en los últimos años. De todos modos, gran parte de la bibliografía sobre esta materia está publicada, lógicamente, en América y llega a España de modo irregular.

Este artículo no tiene pretensiones eruditas. Muy fácil me hubiera sido acumular referencias bibliográficas lejanas e inencontrables. No ha sido esa mi intención, sino todo lo contrario. En general, me limito a libros recientes, que me parecen básicos y que he podido encontrar en España.

La difusión de la novela hispanoamericana en nuestro país (a la que, modestamente, también he contribuido algo) ha rebasado ya el ámbito de las minorías vanguardistas para generalizarse a grupos más amplios y penetrar con cierta timidez en el campo educativo. Al recopilar estas fichas he recordado a los jóvenes que, en varias ciudades españolas, me oyeron hablar de novelas hispanoamericanas, y sobre todo, de Cortázar. Este trabajo bibliográfico va dedicado a ellos y a los profesores que están introduciéndose en este campo.

## I. BIBLIOGRAFIA GENERAL

Antes del «boom» se debían consultar estas obras:

— Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Méjico, 1954. (Hay varias ediciones posteriores.)

— Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1953.

— Alberto Zum Felde: *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, ed. Aguilar (Ensayistas Hispánicos), 1964.

— Fernando Alegría: *Historia de la novela hispanoamericana*, México, ed. Studium, 3.ª ed., 1966.

A partir del «boom», los libros se multiplican. Tienen interés especial los de los propios componentes del grupo, o muy cercanos a él:

— Alejo Carpentier: *Tientos y diferencias*, México, 1964. (Una parte se publicó en España con el título *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, ed. Alberto Corazón, 1969).

— Luis Harss: *Los nuestros*, Buenos Aires, 1966. (Libro básico, con largos estudios sobre los principales autores, después de amplias conversaciones con ellos.)

— Carlos Fuentes: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

Panoramas útiles son los siguientes:

— Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta*, Lima, 1968.

— Andrés Amorós: *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Salamanca, ed. Anaya, 1971.

— Leo Pollmann: *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1971.

— André Jansen: *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Barcelona, 1972.

— Emir Rodríguez Monegal: *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, 1972.

A partir del éxito mundial abundan mucho los volúmenes colectivos que abordan distintos autores o aspectos de este movimiento. Recordaré sólo unos pocos:

(\*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas.

— Schulman, González, Loveluck y Alegría: *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1967. Contiene un trabajo de Manuel Pedro González que es rabiosamente contrario a este grupo y ha suscitado fuertes polémicas.

— *Nueva novela latinoamericana I*, complicación de Jorge Lafforge, Buenos Aires, ed. Paidós, 1969.

— *La novela hispanoamericana*, selección de Juan Loveluck, Santiago de Chile, ed. Universitaria (Cormorán), 1969.

— *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, ed. Casa de las Américas, 1970.

— *La novela hispanoamericana actual*, ensayos críticos compilados por Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, New York, ed. Las Américas, 1971.

— *Nueva novela latinoamericana II*, compilación de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, ed. Paidós (Letras Mayúsculas), 1972.

— *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, antología de estudios dirigida por Enrique Pupo-Walker, Madrid, ed. Castalia (Literatura y Sociedad), 1973.

Aparte de todo esto son interesantes la serie de *Homenajes* a los principales novelistas, dirigida por Helmy F. Giacomani, publicados todos por Las Américas Publishing Co. (distribuidos en España por Grupo Editorial). Como revistas *Mundo Nuevo* (París) y *Nueva narrativa hispanoamericana* (New York). En España, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, publicada por la Universidad de Madrid.

Añado, a continuación, algunos títulos sobre los principales autores.

## II. SOBRE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

— Giuseppe Bellini: *La narrativa de Miguel Angel Asturias*, Buenos Aires, ed. Losada, 1969.

— Número extraordinario dedicado a Miguel Angel Asturias de la revista *Papeles de San Armandés*, año XVI, tomo LXII, núm. CLXXXV-VI, Palma de Mallorca, agosto-septiembre de 1971.

## III. SOBRE BORGES

— Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Colegio de México, 1957.

— Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*, Madrid, ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1968.

— Jaime Alazraki: *Versiones, Inversiones, Reversiones. (El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges)*, Madrid, ed. Gredos (Campo Abierto), 1977.

## IV. SOBRE ALEJO CARPENTIER

— J. Sánchez Boudy: *La temática novelística de Alejo Carpentier*, Miami, 1969.

— Klaus Müller-Bergh: *Alejo Carpentier*, New York, 1972.

— Antonio Rodríguez Almodóvar: *La estructura de la novela burguesa*, Madrid, 1976.

## V. SOBRE ONETTI

— *Las máscaras del amor*, selección de textos de Onetti realizada por Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires, 1968.

— Varios autores: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, 1969.

— Fernando Ainsa: *Las trampas de Onetti*, Montevideo, ed. Alfa, 1970.

## VI. SOBRE ERNESTO SABATO

— Angela B. Dellepiane: *Sábato. Un análisis de su narrativa*, Buenos Aires, ed. Nova, 1970.

— Edición de *El túnel* realizada por Angel Leiva, Madrid, ed. Cátedra, 2.ª edición, 1977.

## VII. SOBRE LEZAMA LIMA

— Armando Alvarez Bravo: *Lezama Lima*, Buenos Aires, ed. J. Alvarez, 1968.

— *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, selección de Pedro Simón, La Habana, ed. Casa de las Américas (Valoración múltiple), 1970.

## VIII. SOBRE JUAN RULFO

— James E. Irby: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México, 1956.

— Hugo Rodríguez Alcalá: *El arte de Juan Rulfo*, México, 1965.

— *Juan Rulfo*, selección de textos realizada por Antonio Benítez Rojo, La Habana, 1968.

## IX. SOBRE GARCIA MARQUEZ

— Ricardo Gullón: *García Márquez o el arte de contar*, Madrid, ed. Taurus (Cuadernos Taurus), 1970.

— Gregorio Salvador: *Comentarios estructurales a «Cien años de soledad»*, Univ. de La Laguna, 1970.

— Carmen Arnau: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, 1971.

## X. SOBRE MARIO VARGAS LLOSA

— José Miguel Oviedo: *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

— Ricardo Cano Gaviria: *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona, ed. Anagrama, 1972.

— José Luis Martín: *La narrativa de Vargas Llosa. (Acercamiento estilístico)*, Madrid, ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1974.

## XI. SOBRE JULIO CORTAZAR

Como siempre, doy solamente referencias de libros. La bibliografía sobre Cortázar es extraordinariamente abundante.

— Néstor García Canclini: *Cortázar, una antología poética*, Buenos Aires, ed. Nova, 1968.

— Graciela de Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, ed. Sudamericana (Perspectivas), 1968.

— Varios autores: *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, ed. Tiempo Contemporáneo (Números), 1968.

— Varios autores: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, ed. Carlos Pérez, 1968.

— José Amícola: *Sobre Cortázar*, Buenos Aires, ed. Escuela, 1969.

— Roberto Escamilla Molina: *Julio Cortázar: visión de conjunto*, México, ed. Novaro (Grandes escritores de nuestro tiempo), 1970.

— Lida Aronne Amestoy: *Cortázar: la novela mandala*, Buenos Aires, ed. Fernando García Cambeiro, 1972.

— Juan Carlos Curutchet: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

— Saúl Sosnowski: *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Ediciones Noe, 1973.

— Kathleen Genover: *Claves de una novelística existencial (en «Rayuela» de Cortázar)*, Madrid, Playor (Plaza Mayor Scholar), 1973.

— Joaquín Roy: *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, ed. Península, 1974.

— Félix Grande: *Mi música es para esta gente*, Madrid, 1975.

— Evelyn Picón Garfield: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1975.

— Edición de *Las armas secretas* realizada por Susana Jakfalvi, Madrid, ed. Cátedra (Letras Hispánicas), 1978.

Permítaseme concluir autocitándome, con un artículo por el que siento especial predilección: Andrés Amorós: «Rayuela (Nueva lectura)», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 1972. En este artículo se ve al lector fervoroso que está detrás de este recopilador de fichas bibliográficas.

## CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE CALDERON DE LA BARCA Y EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

Para conmemorar adecuadamente el III Centenario de la muerte de don Pedro Calderón de la Barca, el Instituto «Miguel de Cervantes» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas ha organizado, con la participación de diferentes organismos españoles y la colaboración de hispanistas de todo el mundo, el «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro». La primera circular convocando a los estudiosos del autor de *La vida es sueño* y del teatro español del siglo XVII ha aparecido recientemente y dicha convocatoria iba firmada, entre otros, por los profesores Aguilar Piñal, Alvar, Blecua, Criado de Val, Taboada, García Lorenzo, Garrido Gallardo, Lázaro Carreter, López Estrada, Maravall, Meregalli, Orozco, Palomo, Rico, Rozas, Shergold, De Torres Martínez, Valbuena Briones, Wardropper e Ynduráin.

El temario de este Congreso, que se celebrará en mayo de 1981, tiene como apartados fundamentales el estudio de la historia y de la cultura europeas en la época del Barroco, los antecedentes inmediatos del teatro calderoniano, la vida y obra de este autor y su relación con los autores coetáneos españoles y extranjeros, el teatro de Calderón a partir del siglo XVIII, la adaptación de los textos clásicos a la escena contemporánea, etc., etc.

Cualquier persona interesada en recibir más información sobre este acontecimiento puede dirigirse a la Secretaría del Congreso, Instituto «Miguel de Cervantes» del C.S.I.C., calle Duque de Medinaceli, 4, Madrid-14.

# ARCHIVO DE LA PALABRA



Voces originales de  
personalidades relevantes  
de las Ciencias, las Letras  
y la Política, grabadas  
en «cassette».

Cada «cassette» puede  
contener una o varias voces.



En venta:

- N.º 2 GARCIA PAVON  
IGNACIO ALDECOA  
N.º 6 DAMASO ALONSO  
LEOPOLDO PANERO  
J. RAMON JIMENEZ  
GABRIEL CELAYA  
BLAS DE OTERO  
N.º 7 CLAUDIO RODRIGUEZ  
RAFAEL MORALES  
JOSE HIERRO  
N.º 8 PEMAN  
LUCA DE TENA  
MIGUEL MIHURA  
BUERO VALLEJO



- N.º 9 CAMILO JOSE CELA  
N.º 14 JOAQUIN RODRIGO  
OSCAR ESPLA  
SAINZ DE LA MAZA  
TOMAS MARCO  
LUIS DE PABLO  
CRISTOBAL HALFFTER  
N.º 19 MIGUEL DELIBES  
N.º 20 ZUNZUNEGUI  
N.º 22 GARCIA SERRANO  
N.º 23 SANCHEZ SILVA  
N.º 24 FERNANDEZ FLOREZ  
MANUEL HALCON  
VINTILA HORIA  
TOMAS BORRAS

Precio de cada «cassette»: 200 Ptas.

**Producción del Servicio de Publicaciones del M.E.C.**



Venta en:

- Planta baja del Ministerio de Educación y Ciencia. Alcalá, 34.
- Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria, s/n Teléfono: 449 77 00



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA