

Revista de

FILOLOGÍA

Universidad de La Laguna

41

2020

Revista de
FILOLOGÍA

Revista de
FILOLOGÍA
Universidad de La Laguna

DIRECTORA

Carmen Díaz Alayón (ULL)

SUBDIRECTORES

José M. Oliver Frade (ULL)

Francisco Javier Castillo (ULL)

SECRETARIA

Juana L. Herrera Santana (ULL)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Maravillas Aguiar Aguilar (Universidad de La Laguna), José Juan Batista Rodríguez (Universidad de La Laguna), Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla), Carlos Brito Díaz (Universidad de La Laguna), Francisco M. Carriscondo Esquivel (Universidad de Málaga), Gerda Hassler (Universität Potsdam), Darío Hernández Hernández (Universidad de La Laguna), Maarten Kossmann (Leiden University), Blanca Krauel Heredia (Universidad de Málaga), Dámaso López García (Universidad Complutense), Ricardo Martínez Ortega (Universidad de La Laguna), Juan Antonio Moya Corral (Universidad de Granada), Rafael Padrón Fernández (Universidad de La Laguna), José Francisco Pérez Berenguel (Universidad de Alicante), Javier Rivero Grandoso (Universidad de La Laguna), Milagros Torres Barco (Université de Rouen) y Juan Andrés Villena Ponsoda (Universidad de Málaga).

CONSEJO ASESOR

Carmen Yolanda Arencibia Santana (Academia Canaria de la Lengua), Ignacio Bosque (Universidad Complutense), Georg Bossong (Universität Zürich), Patrick Charaudeau (Université Paris-XIII), Aurora Egido (RAE), Juan Armando Epple (University of Oregon), Vita Fortunati (Università di Bologna), Miguel Ángel García Peinado (Universidad de Córdoba), Joaquín Garrido (Universidad Complutense), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla), José Manuel González Calvo (Universidad de Extremadura), Francisco Lafarga Maduell (Universidad de Barcelona), Humberto López Morales (Asociación de Academias de la Lengua Española), M.^a Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza), Dieter Messner (Universität Salzburg), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá), Maurilio Pérez (Universidad de León), Rafael Portillo (Universidad de Sevilla), Bernard Pottier (Université Paris-IV), José Nicolás Romera Castillo (UNED), Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca), Armin Schwegler (University of California, Irvine), Mahmud Sobh (Universidad Complutense), Ramón Trujillo (Academia Canaria de la Lengua), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco), Gerd Wotjak (Universität Leipzig) y Alicia Yllera (UNED).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2020.41>

ISSN: 0212-4130 (edición impresa) / ISSN: 2530-8548 (edición digital)

Depósito Legal: TF 734/81

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
FILOLOGÍA
41

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2020

REVISTA de Filología / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (1981)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1981–.

Semestral.

ISSN: 0212-4130.

1. Filología-publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones 801 (05).

ACERCA DE LA REVISTA

La *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* nace en 1981. Es una publicación digital gratuita sujeta a revisión por pares que acepta contribuciones inéditas y originales en cualquier rama de los estudios lingüísticos y literarios, escritas en español, inglés, francés y alemán. Se publica en dos volúmenes anuales: uno de carácter monográfico, coordinado por un editor responsable, y otro de índole miscelánea, con artículos y reseñas. El plazo de entrega de originales para el volumen monográfico termina el día 30 de junio; y para el otro volumen acaba el día 30 de diciembre. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores externos especialistas en cada materia mediante el sistema de doble anonimato. El autor recibirá por correo electrónico las pruebas de composición, y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección, que deberá limitarse a la subsanación de posibles erratas y a pequeñas rectificaciones.

Está indexada, catalogada o repertoriada en las siguientes bases de datos: CBUC: Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya. Base de dades de sumaris. CIRC: Clasificación integrada de revistas científicas de Ciencias Sociales y Humanas. Grupo B-Ciencias Humanas (Granada). COMPLUDOC: Base de Datos de Artículos de Revistas (UCM). DIALNET: Portal de difusión de producción científica especializado en Ciencias Humanas y Ciencias Sociales (Universidad de La Rioja). DICE: Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas (CSIC). ESCI: Emerging Sources Citation Index. Journal List (EE.UU.). ERIH PLUS: European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (Norway). FECYT: Sello de Calidad de Revistas Científicas Españolas (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad). GERES: Groupe d'étude et de Recherche en Espagnol de Spécialité (Francia). GOOGLE SCHOLARS METRICS: Buscador. INSTITUTO DE VERBOLOGÍA HISPÁNICA: Bibliografía de la Base de Datos. ISOC: Bases de datos bibliográficas de Ciencias Sociales y Humanidades. Directorio y Sumarios (CSIC). LATINDEX: Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (UNAM). LLBA: Linguistics and Language Behavior Abstracts (ProQuest, EE.UU.). MIAR: Matriu d'informació per a l'avaluació de revistes (Universitat de Barcelona). MLA: Modern Language Association. Directory of Periodicals; MLA International Bibliography (USA). REDIB: Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (CSIC). RESH: Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC). SCOPUS: Elsevier B.V. (NL). ULRICH'S: Ulrich's International Periodical Directory (ProQuest, EE.UU.). ZDB: Zeitschriftendatenbank (Deutschland).

Número DOI. A cada artículo publicado en *Revista de Filología* se le asigna un número DOI. El DOI de esta revista es: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2020.41>.

ISSN (en línea) 2530-8548; 0212-4130 (impresa).

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

La *Revista de Filología* defiende, demanda y garantiza el comportamiento ético en todas las etapas por las que pasa la elaboración de cada número hasta la publicación final, por lo que cualquier acción no ética está estrictamente prohibida, manteniéndose especialmente vigilante para que no se produzca la práctica del plagio. No se admitirán contenidos manifiestamente racistas o sexistas, o cualquiera otro que atente a los derechos fundamentales de

las personas. Nuestro código en este sentido está basado en el *European Code of Conduct for Research Integrity* de la ALLEA, 2017.

AUTORES

Los autores deben asegurarse de que han escrito obras originales. Cuando utilicen materiales que no sean propios, las fuentes deben estar debidamente citadas y es necesario obtener los permisos de reproducción correspondientes.

Los autores deben evitar la práctica de presentar el mismo trabajo o describir básicamente la misma investigación en más de una revista. La presentación del mismo manuscrito a más de una revista constituye un comportamiento poco ético, a menos que se justifique debidamente.

La *Revista de Filología* da por bueno que el autor que figura expresamente como tal al frente del manuscrito enviado es el responsable intelectual de la contribución y que se compromete a estar disponible para colaborar con el equipo editorial en todo momento en el proceso de evaluación y de publicación. Sucede lo mismo cuando la autoría es múltiple. En este caso, la Revista entiende que cada autor ha participado en grado suficiente para asumir la responsabilidad pública del contenido del trabajo y que su contribución ha sido esencial en lo que se refiere a: 1) la concepción y el diseño del estudio, o recogida de los datos, o el análisis y la interpretación de los mismos; 2) la redacción del artículo o la revisión crítica de una parte sustancial de su contenido intelectual; y 3) la aprobación final de la versión que será publicada. Estos tres requisitos 1, 2 y 3 se tienen que dar simultáneamente.

El orden en que figuran los autores dependerá de la decisión que de forma conjunta adopten los coautores.

La participación exclusivamente en la obtención de fondos o en la recogida de datos o la supervisión general del grupo de investigación no justifica la autoría. Las personas que contribuyan al trabajo y que no sean los autores deben citarse en la sección de agradecimientos.

Cuando un autor detecte un error o inexactitud significativa en su propia obra publicada debe notificar oportunamente al editor de la revista o editorial y cooperar con el editor para proceder a corregir el documento.

REVISORES

Los revisores de la *Revista de Filología* ayudan a los editores a tomar la decisión para publicar un manuscrito presentado.

Los revisores están obligados a tratar de manera confidencial el manuscrito recibido para revisarlo y no deberán utilizar la información obtenida a través de la revisión por pares como una ventaja personal.

Los revisores no deben evaluar los manuscritos en los que tengan conflicto de intereses con alguno de los autores, empresas o instituciones relacionados con el documento.

Las revisiones deben llevarse a cabo con objetividad. Son inapropiadas las críticas personales al autor o autores. Deben expresar sus puntos de vista con claridad, con argumentos de apoyo, así como llamar la atención sobre cualquier trabajo publicado relevante en el tema que no haya sido citado por el autor.

Cualquier revisor o lector puede y debe notificar al editor sobre cualquier similitud sustancial o superposición entre el manuscrito en cuestión y cualquier otro documento publicado de los que tenga conocimiento.

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de la *Revista de Filología* son los responsables de decidir cuáles de los artículos enviados a la revista son aceptados y finalmente publicados.

La directora puede consultar con otros editores o revisores en la toma de esta decisión. Los manuscritos se deben evaluar siempre por su contenido intelectual sin distinción de

raza, género, orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, nacionalidad, o la filosofía política de los autores.

La directora y todo el personal editorial no deben revelar información sobre un manuscrito enviado a cualquier persona que no sea el autor correspondiente, revisores, revisores potenciales, otros asesores editoriales y el editor de sección, en su caso.

Cuando se detecte un intento de plagio, se procederá a retirar el manuscrito presentado.

Los materiales no publicados que figuran en un manuscrito enviado no deben ser utilizados por cualquier miembro del equipo editorial para su propia investigación sin el consentimiento expreso y por escrito del autor.

La dirección y el equipo editorial velarán para que todos los trabajos presentados (excepto las reseñas que son evaluadas por el equipo editorial) estén sujetos a un proceso de revisión por al menos dos evaluadores externos, nacionales o internacionales, expertos en el área de la contribución.

En la revisión se tendrá en cuenta si se trata de una contribución de interés y su metodología es adecuada, si está bien estructurada, con referencias bibliográficas pertinentes, así como el manejo del lenguaje y cualquier comentario de interés para mejorar el trabajo.

Los resultados de la evaluación serán: publicable, publicable con modificaciones y no publicable.

Los artículos rechazados no serán objeto de nueva evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en la *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlas en cualquier otro soporte o para utilizarlas, distribuirlas o incluirlas en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

- La aporía de Auschwitz en *Der Vorleser*, de Bernhard Schlink: justicia, culpa y superación del pasado en la literatura / The aporia of Auschwitz in *Der Vorleser*, by Bernhard Schlink: Justice, guilt and overcoming of the past in the literature
María del Carmen Balbuena Torezano e Ingrid Cobos López..... 11
- El horror fantástico y el miedo en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, de Ramón Gómez de la Serna: ecos de Bécquer, Maupassant y Poe / The fantastic horror and fear in *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, by Ramón Gómez de la Serna: echoes of Bécquer, Maupassant and Poe
Rafael Cabañas Alamán..... 33
- Símbolo y mito en el movimiento simbolista francés: Henri de Régnier / Symbol and myth in the French symbolist movement: Henri de Régnier
Nuria Cabello Andrés..... 51
- Viajes de Ildefonso A. Bermejo por Sudamérica en la prensa periódica del siglo XIX / Ildefonso A. Bermejo's travel writings: glimpses of South America in 19th century Spanish magazines
Diego Chozas Ruiz-Belloso..... 71
- Del griego actual al clásico: la expresión oral / From the current Greek to the classic: oral expression
Ismael Enrique Correa Morales..... 87
- La *Sátira VI* de Juvenal («Contra las mujeres») traducida por Francisco Díaz Carmona en 1892 / The translation of Juvenal's sixth satire by Francisco Díaz Carmona in 1892
Angeles García Calderón..... 107
- Las versiones cavafianas de José Ángel Valente: un análisis traductológico / The Cavafian versions of José Ángel Valente: a translational analysis
Afroditi Giovani..... 139
- Lenguas e imágenes en la cartelería comercial: concurrencias en un paisaje lingüístico argentino / Languages and images in the commercial signage: concurrences in an Argentine linguistic landscape
Yolanda Haydee Hipperdinger..... 161



Procesos de americanización léxica en la historia del español salvadoreño: la <i>Carta-relación</i> de Diego García de Palacio como ejemplo / Processes of lexical Americanization in the history of Salvadorian Spanish: Diego de Palacio's <i>Carta-relación</i> as example <i>José Luis Ramírez Luengo y José Armando San Martín Gómez</i>	183
Historia, ficcionalización, muerte y melancolía en <i>Llamadme Alejandra</i> , de Espido Freire / History, fictionalization, death and melancholy in <i>Llamadme Alejandra</i> by Espido Freire <i>Samuel Rodríguez</i>	197
Víctimas de la moda en la narrativa de Emilia Pardo Bazán: Rosa Neira y Pilar Gonzalvo / Victims of fashion in the narrative of Emilia Pardo Bazán: Rosa Neira and Pilar Gonzalvo <i>Blanca Paula Rodríguez Garabatos</i>	213
Metáfora y metonimia como mecanismos de creación de locuciones verbales eufemísticas y disfemísticas / Metaphor and metonymy as mechanisms to create euphemistic and dysphemistic verbal idioms <i>Clara Ureña Tormo</i>	233
NECROLÓGICA / OBITUARY	
A la memoria de Manolo Alvar, amigo y maestro <i>Humberto Hernández</i>	255
«Alas de jilguero». <i>In memoriam</i> de Federico Corriente Córdoba <i>Lola Serrano-Niza</i>	261
RECENSIONES / REVIEWS	
Rafael Cabañas Alamán (ed.) (2019): <i>El alma de los objetos. Minificciones</i> de Ramón Gómez de la Serna <i>Olga Elwes Aguilar</i>	263
Miguel Ángel García (2017): <i>Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea</i> <i>Carmen Medina Puerta</i>	266
Jesús Gómez (2015): <i>Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)</i> <i>Sergio Montalvo Mareca</i>	269
Emilio Ridruejo (ed.) (2019): <i>Manual de lingüística española</i> <i>José García Pérez</i>	272
Luis Unceta Gómez y Carlos Sánchez Pérez (eds.) (2019): <i>En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea</i> <i>Carolina Real Torres</i>	277



ARTÍCULOS / ARTICLES

LA APORÍA DE AUSCHWITZ EN *DER VORLESER*, DE BERNHARD SCHLINK: JUSTICIA, CULPA Y SUPERACIÓN DEL PASADO EN LA LITERATURA

María del Carmen Balbuena Torezano
Indrid Cobos López
Universidad de Córdoba

RESUMEN

El presente trabajo aborda el estudio de la novela *Der Vorleser*, desde la perspectiva del contenido jurídico y de lo que este representa dentro de la concepción global de la obra, a través del texto original como fuente principal del análisis. Para ello, llevamos a cabo un análisis de tres ejes fundamentales relacionados entre sí: la jurisprudencia, la justicia y la validez de esa justicia; la culpa criminal, la culpa moral y la culpa colectiva; y el proceso judicial, la responsabilidad y el castigo. Todo ello nos servirá para determinar si es posible hablar de superación del pasado, entendiendo como tal los acontecimientos que tuvieron lugar en los campos de exterminio durante la II Guerra Mundial, o si por el contrario hemos de hablar de aporía legal e histórica plasmada en la novela de Schlink.

PALABRAS CLAVE: *Vergangenheitsbewältigung*, jurisprudencia, literatura alemana, conflicto generacional, aporía.

THE APORIA OF AUSCHWITZ IN *DER VORLESER*, BY BERNHARD SCHLINK:
JUSTICE, GUILT AND OVERCOMING OF THE PAST IN THE LITERATURE

ABSTRACT

This paper focuses on the analysis of the novel *Der Vorleser* (*The Reader*), from the point of view of its juridical content and relevance in the novel and the whole conception of the work, through the original text as main source of the analysis. In order to achieve our aims, we will study three focal points which are related: jurisprudence, justice and its (in)validity; guilty as a legal concept, moral guilt and collective guilt; and trial, criminal responsibility and criminal punishment. We will try to confirm if it is possible to speak of overcoming of the past (*Vergangenheitsbewältigung*), that is, those terrible crimes committed against Jews in extermination camps during the Second World War or if we can just speak of a legal and historical aporia shown by Schlink.

KEYWORDS: *Vergangenheitsbewältigung*, Jurisprudence, German literature, generation conflict, aporia.



INTRODUCCIÓN

No son pocos los estudios que *Der Vorleser* ha generado desde su publicación en 1995; en efecto, la novela de Schlink¹ pronto se convirtió en un fenómeno literario², lo que llevó a su traducción a un total de veinticinco idiomas tan solo cinco años tras su publicación, momento en el que ya se habían vendido un millón de ejemplares en todo el mundo; a la concesión de numerosos premios y reconocimientos³; la repercusión mundial de la obra ha generado todo tipo de críticas: por un lado, sus detractores estiman que «apenas ha contribuido a hacernos entender el Holocausto y sus repercusiones» (Wirtz 2000), y achacan al autor que deje en el aire la sentencia dictada a Hanna, nunca pronunciada como tal por el juez en la novela, contribuyendo con ello a que la «univocidad de los actos jurídicos quede inmersa en un mar de imponderables» (Lewis 1997: 77); por otro lado, hay quienes alaban la obra de Schlink como ejemplo paradigmático de superación del pasado (*Vergangenheitsbewältigung*).

Desde el punto de vista académico, los trabajos sobre *Der Vorleser* han versado sobre la ficción del Holocausto en la literatura (Donahue 2001; Auer 2014), la jurisprudencia y el Derecho (Dreike 2002; Bonilla 2005; Ost 2006), el pasado, la

¹ Jurista y profesor universitario alemán, doctorado en Derecho por la Universidad de Friburgo, ha ocupado las cátedras de Derecho Constitucional y Derecho Administrativo en la Universidad de Bonn y de Derecho Público en la Humboldt Universität, hasta su jubilación en 2009. Como jurista ha ejercido como juez en el Tribunal de Renania del Norte-Westfalia en Münster hasta 2006. Esta doble condición de jurista y docente se ha traducido en una amplia obra literaria y jurídica. Así, entre sus obras de literatura cabe señalar las novelas *Selbs Justiz* (1987), *Die gordischel Schleife* (1988), *Selbs Betrug* (1992), *Der Vorleser* (1995), *Liebesfruchten* (2000), *Selbs Mord* (2001), *Die Heimkehr* (2006), *Das Wochenende* (2008) y *Sommerlügen* (2010). Como jurista es autor de numerosos ensayos, en los que analiza cuestiones de diversa índole, al tiempo que plantea sus posibles soluciones. En este sentido, *Der Vorleser* aborda la cuestión del genocidio nazi y los crímenes de guerra, la culpa y el castigo infligido a sus criminales, envolviendo la historia con una relación amorosa entre Hanna Schmitz, antigua guardiana del campo de concentración de Auschwitz, y Michael, un joven de 15 años. Ante la desaparición repentina de Hanna, Michael continúa sus estudios de Derecho, y vuelve a verla en un juicio al que acude junto a su profesor y los compañeros de clase, en el que Hanna, junto a otras guardianas, están siendo juzgadas por crímenes de guerra. En este momento se plantea la cuestión de la culpa moral, la culpa colectiva y la culpa jurídica, en la que Michael se verá envuelto como espectador directo de la historia más reciente de su país, y como «heredero» de la vergüenza de la generación de sus progenitores.

² A este respecto, afirma Escobar (2005: 113): «*El lector* ha sido un éxito editorial de tal magnitud que quien se acerque al texto probablemente lo hará por recomendación de otro, y tal vez lo hará dotado de alguna idea del contenido de la obra».

³ Entre otros, cabe destacar los siguientes: Premio Grinzane Cavour, Italia; Prix Laure Bataillon, Francia; Premio Hans Fallada, Neumünster; Evangelischer Buchpreis des Deutschen Verbandes; Premio especial del diario japonés *Mainichi Shibun*, Premio Heinrich Heine; del mismo modo, la obra ha sido incluida en el currículo escolar en Alemania y ha sido adaptada al cine por Stephen Daldry en 2008. En este trabajo utilizaremos como fuente principal la obra literaria en lengua alemana, si bien emplearemos, cuando lo estimemos necesario, la traducción al español realizada por M. Sáez y la adaptación cinematográfica de Stephen Daldry.



culpa y la memoria colectiva (Schmitz 2002, Escobar 2005, Rubino 2015), las cuestiones históricas y sociológicas que subyacen a la obra (Fernández 2004), los conflictos éticos y morales (Reviglio 2010; Escobar-Jiménez 2017) o la literatura comparada (Hall 2006). Finalmente, desde el punto de vista de la recepción de la obra en España a través de la traducción, cabe señalar la tesis doctoral de Castillo (2016)⁴. En efecto, la recepción de *Der Vorleser* a través de la literatura y el cine supuso el «descubrimiento» de Schlink, hasta el momento poco conocido en España; por otra parte, la historia contada desde la obra literaria y la obra fílmica no nos es ajena, si bien nos presenta la crudeza del nacionalsocialismo desde una perspectiva hasta ahora no tratada: la superación del pasado, la culpa, la justicia y la firme decisión de redimir los crímenes cometidos. En las páginas siguientes abordaremos el análisis de los principales conceptos jurídicos presentes en la parte central de la novela y su relación con la realidad histórica del momento al que hacen referencia, con especial incidencia en lo relativo a la jurisprudencia, la justicia, la validez, el concepto de culpa y la punibilidad de los crímenes cometidos.

1. DER VORLESER: DE LA OBRA LITERARIA A LA OBRA FÍLMICA

Uno de los principales atractivos de *Der Vorleser* es la presentación, desde el inicio, de un tema recurrente en la literatura de posguerra: el conflicto intergeneracional que surge como consecuencia del fenómeno de «desnazificación» que tiene lugar en Alemania al terminar la II Guerra Mundial. La literatura de finales de los años 80 del pasado siglo ya contenía como temática la visión del mundo y este conflicto entre generaciones. Buena muestra de ello es *Bronsteins Kinder*, de Jurek Becker (1986), en la que Hans, un joven judío de 19 años, descubre que su padre, con la ayuda de otros dos judíos, mantuvo prisionero a su guardián del campo de concentración en un barracón alejado de todos. Fruto de este descubrimiento son las largas conversaciones con su padre, pero también con el que fuera su prisionero. Esta confrontación entre padres e hijos derivará en los años 90 en un tipo de literatura cuya temática principal será la *Vergangenheitsbewältigung*, esto es, el enfrentamiento crítico con el pasado y la superación del mismo. En las obras, pues, está presente la denominada «segunda generación» (*die Nachgeborenen, die Nachkriegsgeneration*)⁵. Así lo estima parte de la crítica (cit. en Heigenmoser 2010: 99ss.):

... Doch Schlink geht einen Schritt weiter: Er parallelisiert die vergleichsweise harmlose Schuld eines Nachgeborenen mit der Schuld der Älteren. Sein Demonstrationsobjekt ist kein Elternteil, insofern ist die Versuchsanordnung weniger

⁴ Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Balbuena Torezano.

⁵ En este sentido, podemos considerar *Der Vorleser*, también en su versión fílmica, una *Bildungsroman*, pues se nos muestra a un protagonista que crece vital y moralmente a lo largo de la historia.



verfänglich. Aber die Botschaft gilt unmißverständlich beiden Generationen, die im selben Boot sitzen (Krause 1995)⁶.

[...] Die Liebesgeschichte zwischen der NS-Täterin und dem Nachgeborenen, der ihr Sohn sein könnte, list sich wie eine finster überspitzte Allegorie auf das Verhältnis zwischen Kriegs- und Nachkriegsgeneration in Deutschland. Der Roman fragt nach der Entstehung von Schuld auf der einen und der Grenze von Schuld und Unschuld auf der anderen Seite (Löhndorf 1995)⁷.

Der Vorleser von Bernhard Schlink ist die Entdeckung der Grauzonen. Er verschränkt die «Vergangenheitsbewältigung» des Dritten Reiches mit jener der Studentenrevolte [...] (Mosler 1996)⁸.

«Der Vorleser» präsentiert in einer ins Extreme gesteigerten Form verstörende Erfahrung, mit der sich auch noch die heutige Enkelgeneration konfrontiert sehen kann: Auch der geliebte Großmutter, die Oma, ist auf die ein oder andere Weise «dabei» gewesen (Deißner y Lindeman 2007)⁹.

Ese conflicto intergeneracional se muestra de forma más explícita en la segunda parte de la novela, cuando Michael describe a cada uno de los integrantes de las generaciones en conflicto: los progenitores, quienes de una u otra forma colaboraron y participaron del Tercer Reich; y, por otra parte, los estudiantes de esa nueva generación que había de juzgarlos (Schlink 1995: 87s.):

Unsere Eltern hatten im Dritten Reich ganz verschiedene Rollen gespielt. [...] Ich bin sicher, daß sie, soweit wir sie gefragt und sie uns geantwortet haben, ganz Verschiedenes mitzuteilen hatten. [...] Wir alle verurteilten unsere Eltern zu Scham, und wenn wir sie nur anklagen konnten, die Täter nach 1945 bei sich, unter sich geduldet zu haben¹⁰.

⁶ «... Pero Schlink va un paso más allá: confronta de forma paralela la culpa inocua de la segunda generación con la culpa de la primera generación. Su objetivo no es mostrar una cuestión de conflicto con el padre, de esta forma el método probatorio resulta algo menos embarazoso. Pero el mensaje resulta inequívoco para ambas generaciones, que están en el mismo barco». Traducción de las autoras.

⁷ «... La historia de amor entre la criminal nazi y el chico de esa segunda generación que podría ser su hijo se configura como una oscura y exagerada alegoría de la relación existente entre la generación de la guerra y la de la posguerra. La novela cuestiona por un lado los orígenes de la culpa y por el otro la frontera entre la culpa y la inocencia». Traducción de las autoras.

⁸ «*El lector* de Bernhard Schlink es el descubrimiento de las zonas grises. Entrelaza la superación del pasado del Tercer Reich con la revuelta estudiantil». Traducción de las autoras.

⁹ «*El lector* presenta una experiencia perturbadora en una forma extrema, con la que incluso la generación actual de nietos puede ser confrontada: incluso la adorada abuela ha estado "ahí" de una forma u otra». Traducción de las autoras.

¹⁰ «Nuestros padres habían desempeñado papeles muy distintos en el Tercer Reich. (...) Estoy seguro de que, a medida que les hubiéramos preguntado y nos habrían respondido muchas cosas diferentes (...). Todos condenamos a nuestros padres a la vergüenza si hubiéramos podido acusarlos de haber tolerado a los criminales después de 1945 entre ellos». Traducción de las autoras.

En 1997, dos años después de la publicación de *Der Vorleser*, aparece su traducción al inglés bajo el título *The Reader*, lo que disparó su popularidad, hasta el punto de que Schlink se convierte en el primer escritor alemán entrevistado por Oprah Winfrey en su programa televisivo *Oprah's Book Club* en 1999, como consecuencia de que su novela es elegida libro del mes en Estados Unidos en marzo de ese mismo año.

Esta popularidad lleva al autor a vender los derechos de la obra para ser adaptada al cine a la productora hollywoodiense Miramax, y en 2008, a partir de un guion de David Hare, y bajo la dirección de Stephen Daldry, con fotografía de Roger Deakins y Chris Menges y música de Nico Muhly, la novela de Schlink fue llevada a la gran pantalla. La cinta, fruto de una coproducción entre Estados Unidos y Alemania, fue protagonizada por Kate Winslet (Hanna Schmitz), Ralph Fiennes (Michael Berg adulto) y David Kross (Michael Berg adolescente). En 2009 fue nominada al Óscar a la Mejor Película, y su protagonista recibió la estatuilla dorada a la Mejor Actriz. Otros personajes significativos, como el profesor Rohl, fueron encarnados por actores alemanes de la talla de Bruno Ganz. En España la película se estrenó el 13 de febrero de 2009, alcanzando un éxito de taquilla considerable.

2. LA APORÍA DE *DER VORLESER*

Tras la lectura detenida de la obra que aquí nos ocupa, podemos determinar, coincidiendo con Dreike (118), que *Der Vorleser* introduce al lector no instruido en Derecho en la problemática de la relación entre justicia, culpa y castigo, atendiendo al principio de la proporcionalidad, todo ello mediante el empleo de un discurso comprensible por quien lee la obra.

Uno de los objetivos que, a nuestro juicio, persigue la obra es, en primer lugar, que el lector comprenda, a través de la ficción, la magnitud del genocidio y por qué este llegó a producirse. Esta es, precisamente, la función de la literatura: exponer, a través de una realidad ficticia, la realidad histórica más execrable, envuelta en una historia de amor entre una mujer madura y joven en plena pubertad. Schlink, de profesión jurista, utiliza su novela como medio para cuestionar un pasado histórico reciente, presentando el comportamiento de los verdugos y de sus víctimas, el infierno de Auschwitz, y todo aquello aceptado como válido dentro de la Alemania de la primera mitad del siglo xx¹¹. En efecto, y tomando palabras de Agamben (2000: 5), para que el ser humano pueda comprender todo lo acontecido en campos de exterminio como Auschwitz,

no solo falta [...] algo que se asemeje a un intento de comprensión global, sino el sentido y las razones del comportamiento de los verdugos y de las víctimas; muchas

¹¹ En este sentido, Schlink, como ya hiciera F. Schiller en sus novelas históricas, emplea la literatura y el hecho histórico para presentar cuestiones universales, tales como la justicia, la culpa y la relación entre responsabilidad-castigo, a modo de «envoltorio».



veces, hasta sus mismas palabras siguen apareciendo como un enigma insondable, reforzando la opinión de los que quisieran que Auschwitz permaneciera incomprendible para siempre.

Sin embargo, en la propia obra se pone de manifiesto la aporía del conocimiento histórico, que es, en definitiva, la aporía de Auschwitz. Pues, a lo largo de la parte central de la novela, durante el desarrollo del juicio a Hanna, queda patente la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión de los hechos; en definitiva, se trata de la inviabilidad de orden racional que nos impide comprender en toda su magnitud lo sucedido en el campo de exterminio, en el mismo sentido que Salmen Lewental, un integrante de un *Sonderkommando*, dejó plasmado su testimonio en algunas hojillas que enterró cerca del crematorio III, y que fueron encontradas diecisiete años después de la liberación de Auschwitz (Agamben 2000: 5):

Ningún ser humano puede imaginarse –escribe Lewental en su sencillo yiddish– los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente como ocurrieron... nosotros, un pequeño grupo de gente oscura que no dará demasiado que hacer a los historiadores.

En las páginas siguientes analizaremos los principales conceptos jurídicos tratados en la novela tomando como fuente principal el texto original alemán, que nos permitirá captar el sentido primigenio de la novela para el análisis que presentamos en este trabajo. La traducción al español, así como la versión cinematográfica de la novela, se emplearán como herramientas complementarias para abordar el análisis aquí propuesto. Para conseguir los objetivos enunciados, estableceremos una serie de ejes, todos ellos muy relacionados entre sí:

- a) Jurisprudencia, justicia y validez.
- b) Culpa criminal, culpa moral y culpa colectiva.
- c) Proceso judicial, responsabilidad y castigo.

2.1. JURISPRUDENCIA, JUSTICIA Y VALIDEZ

La cuestión principal en torno a la jurisprudencia emana del hecho objetivo de que el Código Penal vigente en la época de los juicios ni siquiera contemplaba los crímenes que se habían cometido en los campos de concentración. El dilema, pues, quedaba de manifiesto ya en el inicio del seminario, planteado por Michael, y por la afirmación formulada por el profesor (Schlink 1995: 86):

Ich erinnere mich, daß im Seminar über das Verbot rückwirkender Bestrafung diskutiert wurde. Genügt es, daß der Paragraph, nach dem die KZ-Wächter und –Schergen verurteilt werden, schon zur Zeit ihrer Taten im Strafgesetzbuch stand, oder kommt es darauf an, wie er zur Zeit ihrer Taten verstanden und angewandt



und daß er damals eben nicht auf sie bezogen wurde? Was ist das Recht? Was im Buch steht oder was in der Gesellschaft tatsächlich durchgesetzt und befolgt wird? Oder ist Recht, was, ob es im Buch steht oder nicht, durchgesetzt und befolgt werden müßte, wenn alles mit rechten Dingen züginge? [...] «Sehen Sie sich die Angeklagten an – Sie werden keinen finden, der wirklich meint, er habe damals morden dürfen»¹².

En este sentido, obsérvese que la traducción del término *Recht* no puede ser «Derecho, jurisprudencia», sino que el término más adecuado para la correcta recepción del sentido del texto alemán ha de ser «justicia». Del mismo modo, el término *Buch* ha de entenderse aquí como sinónimo de *Strafgesetzbuch* («Código Penal»), como conjunto ordenado y sistematizado de las normas jurídicas punitivas que son aplicables en un Estado, y que definen y tipifican qué actos son considerados delitos, y cuáles son las penas aplicables a cada uno de ellos, en función del principio de proporcionalidad.

Esta cuestión de la validez de las leyes, y por tanto también de la justicia aplicada conforme a ellas, queda planteada también en la versión fílmica con la erudición del catedrático (*The Reader*)¹³:

Catedrático: Nadie es culpable de nada únicamente por haber trabajado en Auschwitz. 8000 personas trabajaron en Auschwitz, de las que 19 fueron condenadas, y solo seis por asesinato, porque para que sea asesinato tienes que demostrar que hubo intención. Es la ley. La cuestión nunca puede ser: «¿estuvo mal?», sino: «¿fue legal?». Y eso no partiendo de las actuales leyes, no. Sino de las leyes de esa época. Alumno: ¿Pero eso no es...?

Catedrático: ¿... qué?

Alumno: ¿... limitado?

Catedrático: Oh, sí. La ley es limitada. Aunque por otro lado, sospecho que las personas que matan a otras personas tienden a saber que eso está mal.

Por tanto, la cuestión planteada tanto en la novela como en el film no es otra que esta: ¿qué validez tienen las leyes actuales para juzgar, hacer justicia y condenar por los crímenes cometidos, crímenes que ni siquiera están contemplados en dichas leyes? Para ello hemos de tener en cuenta que según el artículo 103.2 de la Constitución de la República Federal Alemana (*Grundgesetz*) un delito solo será punible si

¹² «Recuerdo que en el seminario se discutió la prohibición de las penas retroactivas. ¿Basta con que el párrafo según el cual se había condenado a los guardias de los campos de concentración y sus secuaces ya figurara en el código penal en el momento de sus actos criminales, o es importante cómo se entendió y se aplicó el código penal en aquel momento, sin en ocasiones hacer referencia a él? ¿Qué es el derecho? ¿Lo que está escrito en los códigos o lo que realmente se aplica y se cumple? ¿O es correcto aquello que, esté o no en el código penal, deber ser aplicado y cumplido si todo se hace correctamente? (...) «Mire a los acusados – no encontrará a nadie que realmente piense que en aquel momento tenía vía libre para asesinar»». Traducción de las autoras.

¹³ Utilizamos aquí la versión doblada al español de la película, a fin de emplear únicamente dos lenguas de trabajo en el análisis propuesto.



está reflejado en el ordenamiento jurídico *antes* de que sea cometido¹⁴, lo que conlleva no solo un debate de tipo ético o moral, sino también jurídico. A esto hemos de añadir el hecho de que, como afirma Agamben (2000: 9): «La realidad es que, como los juristas saben perfectamente, el derecho no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia. Tampoco al de la verdad. Tiende exclusivamente a la celebración del juicio, con independencia de la verdad o la justicia».

2.2. CULPA CRIMINAL, CULPA MORAL Y CULPA COLECTIVA

En la adaptación filmica de la novela la primera lectura que el catedrático indica a los alumnos como tarea para el seminario es la de Karl Jaspers, sobre el problema de la culpa alemana¹⁵; Jaspers considera que la culpa puede contemplarse desde la perspectiva criminal, política, moral o metafísica. En *Der Vorleser* podemos distinguir dos tipos de culpa: la culpa criminal, aquella en la que el individuo ha de responder ante un tribunal por los delitos cometidos y recibir el castigo estipulado por el correspondiente ordenamiento jurídico; y la culpa moral, que nace de la cooperación del individuo con el Tercer Reich para llevar a cabo el genocidio. No obstante, y relacionado con ambos tipos de culpa, Schlink nos presenta mediante el desarrollo del juicio otra modalidad más: la culpa colectiva, aquella que no es exclusiva de los criminales nazis, sino de todo el pueblo alemán como corresponsable de aquellos terribles acontecimientos.

2.2.1. *Culpa criminal*

Es la culpa que con mayor claridad se nos expone en la segunda parte de la novela. Los chicos matriculados en el seminario, y especialmente Michael, tenían clara la necesidad de que hubiera condenas por los crímenes cometidos (Schlink 1995: 87):

Daß verurteilt werden müsse, stand für uns fest. Ebenso fest stand für uns, daß es nur vordergründig um die Verurteilung dieses oder jenes KZ-Wächters und – Schergen ging. Die Generation, die sich der Wächter und Schergen bedient oder sie nicht gehindert oder sie nicht wenigstens ausgestoßen hatte, als sie nach 1945

¹⁴ Los artículos 92-104 de la Constitución alemana regulan la jurisprudencia (*Rechtsprechung*). En concreto, el artículo 103.2. reza así: «Eine Tat kann nur bestraft werden, wenn die Strafbarkeit gesetzlich bestimmt war, bevor die Tat begangen wurde» («Un delito solo puede ser condenado si está estipulado legalmente en el código penal, antes de que dicho delito sea cometido»). Traducción de las autoras.

¹⁵ *Vid.* Jaspers (1946), quien no aboga por una culpa colectiva, pero sí por la responsabilidad de todos los ciudadanos.

hätte ausgestoßen können, stand vor Gericht, und wir verurteilten sie in einem Verfahren der Aufarbeitung und Aufklärung zu Scham¹⁶.

A esta culpa y este sentimiento de vergüenza que experimenta esa segunda generación, a la que Michael hace referencia con total claridad en la narración (Schlink 1995: 87), también alude el autor como jurista en uno de sus ensayos (2007: 12 y 88):

Juristisch gibt es keinen Schluß von der Schuld eines Menschen auf die Schuld eines anderen; es gibt Schuldübertragungen weder in der Horizontalen, unter den Angehörigen einer Generation, noch in der Vertikalen, von der einen Generation auf die nächste.

[...]

Daß die Täter der dritten Reichs nicht ausgestoßen, nicht verfolgt und verurteilt, sondern toleriert, respektiert, in ihren Positionen belassen und bei ihren Karrieren gefördert, als Eltern und Lehrer akzeptiert wurden, hat die Generation der Täter und die ihrer Kinder in die Verbrechen und Schuld des Dritten Reichs verstrickt¹⁷.

Es la culpa criminal precisamente la que alcanza a Hanna, y por ello es llevada ante el tribunal. En este sentido, el personaje de Hanna representa a aquellos que también fueron alcanzados por su pasado nazi cuando ya habían transcurrido muchos años¹⁸. Hanna es una alemana. Una alemana que vivió durante el nacionalsocialismo y que sirvió a la Alemania nazi; hasta el juicio, e incluso tras la condena, Hanna entiende que cumplía con su deber (Schlink 1995: 107): «Ich habe... ich meine... Was hätten Sie denn gemacht?» Das war von Hanna als ernste Frage gemeint. Sie wußte nicht, was si hätte anders machen sollen, anders machen können, und wollte daher vom Vorsitzenden, der alles zu wissen schien, hören, was er gemacht hätte¹⁹.

¹⁶ «Que hacían falta condenas lo teníamos claro». Tan claro como que la condena de los guardianes y los esbirros de este o aquel campo de concentración no era más que un primer paso. La generación que había servido al guardián o al esbirro o que no los había obstaculizado, o que ni siquiera los había repudiado tras 1945, cuando podía haberlo hecho, era la generación que también estaba ante un tribunal, y nosotros, con nuestro proceso de revisión y esclarecimiento queríamos condenarla a la vergüenza». Traducción de las autoras.

¹⁷ «Jurídicamente no existe la expiación de la culpa de una persona en la de otra, sino que la culpa pasa tanto en horizontal, entre los integrantes de una generación, como en vertical, de una generación a la siguiente. [...] El hecho de que los asesinos del Tercer Reich no hayan sido repudiados, perseguidos ni juzgados, sino tolerados, respetados, reestablecidos en su posición social y promocionados en sus carreras profesionales, aceptados como padres y profesores, ha implicado a la generación de criminales y de sus hijos en el crimen y la culpa del Tercer Reich». Traducción de las autoras.

¹⁸ Es representativo el caso de Heinrich Lübke, que tuvo que dimitir como *Bundespräsident* por la falta de apoyo político y social a raíz de su pasado nacionalsocialista.

¹⁹ «Yo... quiero decir... ¿Qué habría hecho usted entonces?». Esa fue la pregunta más seria que formuló Hanna. No sabía qué otra cosa debía haber hecho, qué otra cosa podría haber hecho, y por eso quería saber, y oír del juez, qué habría hecho él».



La culpa criminal, pues, está íntimamente ligada con el concepto de responsabilidad. Se trata de una culpa genuinamente jurídica, no ética, y como tal, un daño solo es imputable a este tipo de culpa. De este modo, podemos entender la argumentación de la defensa de Eichmann durante el proceso que juzgó sus crímenes en Jerusalén, al afirmar que se sentía culpable ante Dios, pero no ante la ley. Y por tanto, esa culpabilidad ante Dios no era jurídicamente perseguible. Dado que obedecía a su *Führer*, afirmó Eichmann, era ese *Führerprinzip* el que regía todo su comportamiento, por lo que estaba exento de toda responsabilidad²⁰.

2.2.2. *Culpa moral*

El comportamiento criminal de Hanna se presenta en la novela magistralmente envuelto en un halo de analfabetismo, lo que le impide tener sentido crítico y, por tanto, discernir el bien del mal dentro del sistema nacionalsocialista. Solo cuando Hanna aprende a leer y a través de la literatura es consciente de las atrocidades que cometió durante el Tercer Reich, solo cuando hay *consciencia* a través de la formación aparece la *conciencia*. Por ello, sabiéndose incapaz de separarse de la culpa que siente de forma personal, íntima, individual, pero que no puede desligar de esa otra culpa colectiva de su pueblo, decide terminar con su vida.

Esta culpa moral, heredada del nacionalsocialismo por los *Nachgeborenen*, es la que causa vergüenza y estupefacción (Schlink 1995: 99s.):

Was sollte und soll meine Generation der Nachlebenden eigentlich mit den Informationen über die Furchtbarkeiten der Vernichtung der Juden anfangen? Wir sollen nicht meinen, begreifen zu können, was unbegreiflich ist, dürfen nicht vergleichen, was unvergleichlich ist, dürfen nicht nachfragen, weil der Nachfragende die Furchtbarkeiten, auch wenn er sie nicht in Frage stellt, doch zum Gegenstand der Kommunikation macht und nicht als etwas nimmt, vor dem er nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen kann. Sollen wir nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen? Zu welchem Ende? Nicht daß sich der Aufarbeitungs- und Aufklärungsseifer, mit dem ich am Seminar teilgenommen hatte, in der Verhandlung einfach verloren hätte. Aber daß eineige wenige verurteilt und bestraft und daß wir, die nachfolgende Generation, in Entsetzen, Scham und Schuld vertummen würden – das sollte es sein?²¹

²⁰ Esta tesis del cumplimiento del deber y la obediencia a Hitler, junto al concepto de «banalidad del mal», fue puesta de manifiesto por Arendt (1963).

²¹ «¿Qué debió y debe realmente acometer mi generación, la segunda generación, con la información que tiene sobre los horrores del exterminio de los judíos? ¿Puede acaso pretender comprender lo incomprensible, tiene derecho a comparar lo incomparable o a cuestionar nada, si aquel que cuestione algo así, aun cuando no dude de aquellos horrores, lo convierte en objeto de comunicación y lo asume como algo ante lo cual lo único que cabe es enmudecer, lleno de espanto, vergüenza y culpa? ¿Y con qué fin? No es que se hubiera esfumado el entusiasmo por revisar y esclarecer con el que había comenzado el seminario y asistido al juicio. Pero... ¿acaso tenía que ser así? ¿Unos



2.2.3. *Culpa colectiva*

Esta misma culpa moral es la que está presente en la obra como culpa colectiva, exenta de consecuencias legales o jurídicas, en el sentido en el que lo expone Giordano (278):

Die Kollektivschuld der Deutschen unter Hitler hatte für mich nie auch nur die geringste *justitielle* Bedeutung gehabt, sondern stets eine moralische. Sie hatte in meinen Augen nie etwas zu tun mit Gerichten, Gefängnissen, Zuchthauszellen – Kollektivschuld ist nicht justitiabel. Für mich sollte das Eingeständnis der Kollektivschuld nie etwas anderes als *Erlösung* herbeiführen, ich habe es nie in einem anderen Sinne gesehen als einen Akt innerer Befreiung [...]²².

No todos consideraron siempre la existencia de la culpa colectiva. Así, el sociólogo Eugen Kogon (1946), prisionero durante toda la guerra del campo de concentración de Buchenwald, rechaza la tesis de una *Kollektivschuld* y culpa exclusivamente a los criminales nazis, si bien es cierto que argumenta que aunque el ciudadano de a pie desconocía el detalle del horror de los campos de concentración, ningún alemán era ajeno a la existencia de estos campos. Frente a esta postura está la de Victor Klemperer (1995), quien en sus diarios sí alude a finales de los años 90 a una culpa colectiva.

Llegados a este punto cabe concluir que el discurso jurídico sirve como envoltorio para una cuestión mucho más compleja: la superación del pasado y de la culpa, que va unida irremediabilmente a dicho pasado. En este sentido, conviene recordar lo que Schlink, como jurista, determina en torno al concepto de culpa (2007: 7):

Schuld kann nicht nur einzelne Menschen betreffen, sondern ganze Generationen, nicht nur einzelne Taten, sondern ganze Abschnitte der Geschichte. Die Abschnitte werden Vergangenheit und verdunkeln gleichwohl die Gegenwart – sie werden Vergangenheitsschuld²³.

pocos juzgados y condenados, y nosotros, la generación siguiente, enmudecida por el espanto, la vergüenza y la culpa?». Traducción de las autoras.

²² «La culpa colectiva de los alemanes bajo el régimen de Hitler no había tenido para mí el más mínimo sentido *judicial*, sino únicamente un sentido moral. A mis ojos nunca tuvo nada que ver con juzgados, prisiones o celdas: la culpa colectiva no puede ser ajusticiada. Para mí el reconocimiento de la culpa colectiva no es otra cosa que una liberación, nunca la he visto como un acto distinto a la liberación interior [...]». Traducción de las autoras.

²³ «La culpa no puede alcanzar únicamente a una persona, sino a generaciones enteras, no es exclusivo de hechos aislados, sino de etapas completas de la Historia. Las etapas se convierten en pasado y se tornan tan oscuras como el presente: se convierten en culpas del pasado». Traducción de las autoras.



2.3. PROCESO JUDICIAL, RESPONSABILIDAD Y CASTIGO

La generación de Michael –en definitiva, la generación del propio Schlink– vivió muy de cerca los grandes enjuiciamientos de la posguerra; la mayoría de ellos tuvieron lugar durante la década de los años 60 del pasado siglo. Uno de los juicios que conmocionaron al mundo fue el proceso a Adolf Eichmann en Jerusalén entre 1961 y 1962: era la primera vez que se conocían todos los detalles del asesinato masivo y sistematizado de judíos ante una corte. El proceso judicial que aquí se presenta constituye una clara alusión al denominado «Proceso de Auschwitz», celebrado en Fráncfort del Meno desde 1963 hasta 1965 contra veintidós funcionarios del campo de concentración; este juicio supuso un cambio de paradigma en la persecución de los crímenes nazis: «Die Gerichtsverhandlung war in einer anderer Stadt, mit dem Auto eine knappe Stunde entfernt» (Schlink 1995: 90)²⁴. No obstante, el hecho de que fueran cinco las acusadas en el proceso judicial de la novela nos recuerda a otro juicio, el celebrado en Düsseldorf desde 1974 hasta 1981 contra dieciséis funcionarios del campo de concentración de Majdanek, entre los que se encontraban cinco mujeres. Michael, no obstante, afirma que no se trataba de un juicio relevante: «Es war nicht der erste KZ-Prozeß und keiner der großen» (Schlink 1995: 86)²⁵.

Ya centrándonos en el juicio que se presenta en la obra, la descripción que hace Michael de la corte que juzgará el caso es pormenorizada (Schlink 1995: 90s.):

Der Gerichtsverhandlung hatte am Montag begonnen. Die ersten drei Verhandlungstage waren mit Befangenhheitsanträgen der Verteidiger vergangen. [...] Der Saal, in dem das Schwurgericht tagte, hatte links eine Reihe großer Fenster, deren Milchglas den Blick nach draußen verwehrte, aber viel Licht herienließ. Von den Fenster saßen die Staatsanwälte, an hellen Frühling- und Sommertagen nur in dem Umrissen erkennbar. Das Gericht, drei Richter in schwarzen Roben und sechs Schöffen, saß an der Stirn des Saals, und rechts war die Bank der Angeklagten und Verteidiger, wegen der großen Zahl mit Tischen und Stühlen bis in die Mitte des Saals vor die Reihen des Publikums verlängert. Einige Angeklagte und Verteidiger saßen mit dem Rücken zu uns. Hanna saß mit dem Rücken zu uns²⁶.

²⁴ «El juicio se celebraba en otra ciudad, apenas a una hora de camino en coche». Traducción de las autoras. En la versión fílmica, no obstante, el grupo de estudiantes, junto con el profesor, se desplaza en tren hacia la ciudad en la que tiene lugar el juicio.

²⁵ «No era el primer juicio sobre campos de exterminio, y tampoco era ninguno de los relevantes». Traducción de las autoras.

²⁶ «El juicio había comenzado el lunes. En las tres primeras sesiones se habían visto las recusaciones de los abogados defensores [...] la sala en la que tenían lugar las vistas tenía a su izquierda una hilera de ventanales, cuya silueta solo era perceptible en los días claros de primavera y verano. El tribunal, formado por tres jueces con togas negras y seis jurados, estaba sentado al frente de la sala, y a la derecha se encontraba el banquillo de las acusadas y los abogados defensores, que debido a su elevado número hubieron de ser ampliados con sillas y mesas hasta la mitad de la sala, justo delante de las filas de público. Algunas de las acusadas y sus abogados estaban sentados dándonos la espalda. También Hanna». Traducción de las autoras.

Este capítulo, el tercero de la segunda parte de la novela, contiene conceptos jurídicos y judiciales importantes:

- a) *Gerichtsverhandlung*: juicio, vista oral. El juicio forma parte de un procedimiento de carácter jurídico más amplio, denominado proceso. En este sentido, cabe señalar la diferenciación entre el término *KZ-Prozeß* (Schlink 1995: 89) y *Gerichtsverhandlung* (Schlink 1995: 90) que se establece en la novela: el primero de ellos hace referencia no únicamente a la vista oral, sino a todo el procedimiento penal hasta llegar a la condena de los acusados, y a la ejecución de las sentencias, y el segundo hace referencia únicamente a la vista oral en la que las partes procesales exponen sus alegatos.
- b) *Verhandlungstage* (Schlink 1995: 90): se refiere a cada sesión en la cual se divide el juicio. Es, pues, cada jornada de juicio oral que se desarrolla. En este sentido, nos parece apropiado como equivalencia el término «sesión»²⁷.
- c) *Befangenheitsanträgen* (Schlink 1995: 90): como sinónimo de *Ablehnungsgesuch*, el término hace referencia a la solicitud de recusación por parcialidad, que ha de ser presentada por el abogado defensor. Tal vez esta trama de la recusación tenga por objetivo recordar al lector que en algunos procesos los abogados defensores tenían afinidad con los movimientos nazis y neonazis, de ahí que el abogado de Hanna fuera «der einzige junge Verteidigter, die anderen waren alt, einige, wie sich bald zeigte, alte Nazis» (Schlink 1995: 92)²⁸.
- d) *Verteidigter* (Schlink 1995: 90): abogado defensor. El derecho alemán distingue entre *Anwalt der Gegenpartei* («abogado de la contraparte»), *Korrespondenzanwalt* («abogado corresponsal»), *Pflichtverteidiger* («abogado de oficio»), *Landesanwalt* («abogado provincial») y *Beweisanwalt* («abogado de pruebas»).
- e) *Angeklagten* (Schlink 1995: 90): como sinónimo de *Angeschuldigte*, los acusados son aquellos a los que se juzga y que han de comparecer en la vista oral.
- f) *Gericht*: este término hace alusión a dos conceptos: por un lado, el edificio en el que tiene lugar la vista oral, esto es, el juzgado o el Palacio de Justicia: «Das Gericht war ein Bau der Jahrhundertwende, aber ohne dem Pompo und die Düsternis die damalige Gerichtsbauten oft zeigen» (1995: 90)²⁹; por otro, la corte, el tribunal que ha de juzgar a los acusados: «Das Gericht, drei Richter in schwarzen Roben und sechs Schöffen [...]» (Schlink 1995: 91)³⁰.

²⁷ Parra (1997: 90), no obstante, adopta una traducción literal y emplea el término «días»: «Durante los tres primeros días se habían visto...». Estimamos que una traducción literal resta contenido jurídico al discurso, de ahí que en la traducción efectuada por las autoras se haya empleado el término «sesiones». *Vid.* nota anterior.

²⁸ «el único abogado defensor joven, todos los demás eran viejos; algunos, como pronto se puso de manifiesto, antiguos nazis». Traducción de las autoras.

²⁹ «El Palacio de Justicia era un edificio de finales del siglo pasado, pero sin la pompa y el aire siniestro que solían mostrar los juzgados de aquel entonces». Traducción de las autoras.

³⁰ *Vid.* nota 18.



- g) *Schwurgericht* (Schlink 1995: 90): también denominado *Geschworenengericht*, corresponde a lo que en el estamento judicial español es un tribunal del jurado, si bien su composición es distinta. En el caso alemán, está compuesto por tres jueces de carrera (*Berufsrichter*)³¹ y dos jurados (*Schöffen*) por cada uno de ellos.
- h) *Vorsitzende*: es el magistrado que preside el tribunal³²; es el de mayor categoría y rango de los tres jueces que lo componen. Los otros jueces reciben la denominación de *Beisitzender* (Schlink 1995: 92):

Er erreichte zwar, daß der Vorsitzende irritiert schaute und die Frage, warum Hanna zur SS gegangen war, nicht weiter verfolgte. [...] Daß ein Beisitzender Hanna fragte, was für eine Arbeit sie bei der SS erwartet habe, und daß Hanna erklärte, die SS habe bei Siemens, aber auch in anderen Betrieben Frauen für den Einsatz im Wachdienst geworben, dafür habe sie sich gemeldet und dafür sei sie eingestellt worden änderte am negativen Eindruck nichts mehr³³.

- i) *Haft Richter / Haftsbefehl*: junto a los jueces de la vista oral, y como acto jurídico y judicial previo que es la instrucción del caso, también en la obra se hace referencia al juez instructor y a la instrucción (Schlink 1995: 94):

«Sie meinen also, der Haft Richter hat dem Umstand, daß die Angeklagte auf kein Schreiben und keine Ladung reagiert hat, nicht vor der Polizei, nicht vor dem Staatsanwalt und nicht vor dem Richter erschienen ist, eine falsche Bedeutung zugemessen? Sie wollen einen Antrag auf Aufhebung des Haftsbefehls stellen?»³⁴

- j) *Staatsanwalt*: como parte procesal, también aparece la figura del fiscal, parte acusadora del proceso. Cabe señalar que en el filme hay una alusión clara al

³¹ En la novela aparece el término genérico *Richter*.

³² Estimamos que el término «presidente», tal y como aparece en la traducción de Parra (1997: 92), resta significado jurídico al texto, y en ocasiones incluso induce a error, pues a veces se emplea este término, y otras el término «juez» para referirse al presidente del tribunal (Parra 1997: 92s.). La equivalencia de esta figura en el sistema judicial español es el magistrado-presidente. De este modo, se distinguiría con claridad entre el magistrado –quien preside el tribunal– y los jueces –aquellos otros que lo acompañan–, al tiempo que se dotaría al discurso del contenido jurídico y judicial que requiere la escena.

³³ «Consiguió, no obstante, que el juez pareciera algo ofuscado y que no continuara formulando la pregunta de por qué Hanna había ingresado en las SS [...] Que otro de los jueces preguntara a Hanna qué clase de trabajo esperaba encontrar en las SS, y que Hanna declarara que las SS habían ido a Siemens y a otras compañías a reclutar a mujeres para que trabajaran como guardianas, y por eso se había alistado y esa tarea era la que le habían asignado, lo que no dispó ya la impresión negativa que tenía el tribunal sobre ella». Traducción de las autoras.

³⁴ «¿Quiere decir entonces que el juez instructor no debería haber tenido en cuenta que la acusada no ha respondido a ninguna de las citaciones que se le han enviado por escrito, ni ha comparecido ante la policía, ante el fiscal o ante el juez de primera instancia para no incurrir en error? ¿Desea presentar una instancia para el levantamiento de la prisión incondicional?». Traducción de las autoras.



procedimiento judicial, cuando el magistrado presidente aclara a la audiencia cómo se desarrollarán las sesiones (The Reader):

Magistrado: El tribunal abre la sesión. Por favor siéntense. Lo primero que hará este tribunal es escuchar las alegaciones de cada uno de los abogados defensores. Supongo que se basarán en que no hay motivos para que sus defendidas permanezcan en la cárcel hasta saber el veredicto final, así que estudiaremos cada caso en particular.

Tras un interrogatorio previo, se procede a la lectura de los cargos a las acusadas. Se trata, como se indica en la obra, de una parrafada llena de tecnicismos y fórmulas jurídicas, como lo indican los términos *Verlesung* («lectura de cargos»), *Angeklagte* («acusada»), *Tatbestand* («hecho, delito»), *rechtswidrig* («ilegal»), *schuldig* («culpable») o *Paragraphen* («artículos»):

Die Verlesung dauerte eineinhalb Tage – eineinhalb Tage Konjunktiv. Die Angeklagte zu eins habe..., sie habe ferner..., weiter habe sie..., dadurch habe sie den Tatbestand des Paragraphen soundsoviel erfüllt, ferner habe sie diesen Tatbestand un jenen Tatbestand..., sie habe auch rechtswidrig und schuldig gehandelt. Hanna war die Angeklagte zu vier (Schlink 1995: 101)³⁵.

Los puntos álgidos de toda la acción judicial presentada en la novela son, por su parte, las declaraciones de Hanna; dichas declaraciones se centran en las dos acusaciones principales (Schlink 1995: 102s.):

Der eine Hauptanklagepunkt galt den Selektionen im Lager. Jeden Monat wurden aus Auschwitz rund sechzig neue Frauen geschickt und waren ebenso viele nach Auschwitz zurückzuschicken, abzüglich derer, die in der Zwischenzeit gestorben waren. Allen war klar, daß die Frauen in Auschwitz umgebracht wurden; (...) Der andere Hauptanklagepunkt galt der Bombennacht, mit der alles zu Ende ging³⁶.

Con respecto a ambas acusaciones, la relativa al proceso de selección es la que muestra mayor intensidad emocional, ética y moral, tanto en la obra como en la película. Mientras que la novela nos describe, a través de los ojos de Michael, algunas de las partes de la declaración de Hanna, el film centra su atención en la guardiana, y le concede todo el protagonismo de la escena (The Reader):

³⁵ «La lectura de cargos duró un día y medio. Un día y medio de condicionales. La acusada número uno cometió... después... además...; con ello infringió el artículo tal, además incurrió en esto y aquello... cometió igualmente aquel acto punible. Hanna era la acusada número cuatro». Traducción de las autoras.

³⁶ «El primer punto principal de la acusación hacía referencia a la selección que se efectuaba en el campo de concentración. Cada mes llegaban unas sesenta mujeres procedentes de Auschwitz, y otras tantas eran devueltas al campo de exterminio, excepto aquellas que habían muerto durante su estancia en el campo de concentración. Todos sabían que las mujeres devueltas a Auschwitz eran asesinadas [...]. El otro punto principal de la acusación hacía referencia a la noche del bombardeo que acabó con todo». Traducción de las autoras.





Magistrado: Señorita Schmitz, ¿reconoce este libro?

Hanna: Sí.

Magistrado: Algunas partes ya han sido leídas en voz alta en la sala. Lo encontré una superviviente, una prisionera que sobrevivió, Ilana Matter; ella estuvo en el campo de niña, ¿no es así? ¿Estaba con su madre?

Hanna: Sí.

Magistrado: En el libro, ella describe un proceso de selección, después de trabajar durante un mes seleccionaban a sesenta presas. Las elegían para enviarlas desde el campo satélite a Auschwitz. Es correcto, ¿verdad?

Hanna: Sí, es correcto.

Magistrado: Por el momento cada una de sus compañeras acusadas ha negado haber tomado parte en dicho proceso. Bien, ahora se lo pregunto a usted. ¿Tomó parte en él?

Hanna: Sí.

Magistrado: ¿O sea que usted ayudó a hacer la selección?

Hanna: Sí.

Magistrado: ¿Lo admite?

(Hanna asiente con la cabeza)

Magistrado: Bien, dígame, ¿cómo funcionaba dicha selección?

Hanna: Éramos seis guardianas, así que decidimos que cada una eligiera a diez personas. Lo hacíamos así cada mes. Todas elegíamos a diez.

Magistrado: ¿Afirmas que todas las acusadas tomaron parte en el proceso?

Hanna: Todas lo hicimos (señalando y mirando hacia el resto de las acusadas).

Magistrado: ¿Aunque ellas lo nieguen? Decir «nosotras» es más fácil que decir «yo sola», ¿no es así, señorita Schmitz?

Hanna: Eh...

Magistrado: ¿Acaso no se daba cuenta de que enviaba a esas mujeres a la muerte?

Hanna: Sí pero... llegaban otras, llegaban mujeres constantemente, así que las que estaban en el campo tenían que dejar sitio a las que venían.

Magistrado: Uhm... Creo que no lo ha entendido.

Hanna: No podíamos quedarnos con todas. ¡No había sitio!

Magistrado: No. Lo que le estoy diciendo se lo diré de otro modo: para tener sitio elegían entre ellas y decían: «a ti, a ti y a ti os enviaremos allí para que os maten».

Hanna: Pero... ¿qué hubiera hecho usted?

(El magistrado no responde)

Hanna: Según esto, ¿tampoco debí trabajar en Siemens?

(Nuevamente silencio del magistrado)

Del mismo modo, Daldry también concede a las dos únicas testigos de cuanto sucedió el día de autos el merecido protagonismo de las víctimas. Así, mientras que en la versión fílmica hija —a la que únicamente en la película se le dota de nombre propio— y madre declaran relatando los acontecimientos, en la novela únicamente lo hace la hija, pues la madre permanece en Israel (Schlink 1995: 102): «Zur Vernehmung der Mutter fuhrern Gericht, Staatsanwälte und Verteidiger nach

Israel –der einzige Abschnitt der Verhandlung den ich nicht miterlebt habe»³⁷. Sobre Hanna, la gran pantalla nos ofrece la declaración que hace Ilena en el estrado, que en la novela aparece como consecuencia de un recuerdo espontáneo que brota en la mente de la hija a medida que oye las declaraciones de la guardiana (The Reader):

Ilena: Tenía sus favoritas. La mayoría eran jóvenes. Todas lo comentábamos. Les daba comida y un lugar para dormir. Por la noche les pedía que la acompañaran y todas creíamos... bueno ya puede imaginarse lo que creíamos, pero descubrimos que obligaba a esas mujeres a leerle en voz alta. Ellas le leían. Al principio pensamos que esa guardiana era más... más sensible, más humana; era amable; a menudo elegía a las débiles, a las enfermas; las seleccionaba y parecía que las protegía. Pero al final las enviaba a la muerte. ¿Era eso amable?

Llegados a este punto cabe reflexionar sobre la importancia capital que tanto en la novela como en la versión filmica tienen los testigos, dado que suponen una nueva confluencia entre el hecho jurídico y el hecho histórico. Así, desde el punto de vista jurídico, «testigo», del latín *testis*, es aquel tercero que se sitúa en un proceso o litigio entre ambas partes contendientes. Pero aquí nuevamente se juega con esa dualidad ético-jurídica, dado que vemos a una testigo no solo en el sentido estricto de la jurisprudencia, sino también con la acepción latina de *superstes*, esto es, aquella persona que ha vivido –y sobrevivido– a una horrenda realidad, y que está en condiciones de ofrecer un testimonio sobre ella.

El segundo interrogatorio, sobre el informe redactado tras lo acontecido durante el bombardeo de la iglesia y la muerte de las prisioneras presas del fuego, culminará con la confesión de Hanna, quien no había redactado el mencionado informe, pero que desea evitar, a toda costa, la vergüenza de dar a conocer al mundo que es analfabeta. Hemos de matizar, sin embargo, que dicha confesión conlleva una responsabilidad de tipo genuinamente jurídico, lo que supondrá de forma irremediable la imputabilidad del daño causado y la correspondiente condena. En este punto se hace referencia, igualmente, a la fase probatoria del juicio, y así, se alude a la prueba caligráfica como medio para determinar si realmente fue Hanna quien redactó el informe (Schlink 124): «Ein Staatsanwalt schlug vor, einen Sachverständigen die Schrift des Berichts und die Schrift der Angeklagten Schmitz miteinander vergleichen zu Lassen»³⁸.

Finalmente, y tras la confesión de la guardiana, el caso queda visto para sentencia y a finales de junio el tribunal emite su veredicto. Nuevamente encontramos expresiones y términos propios del lenguaje jurídico: *das Urteil verkünden* («dictar sentencia»), *lebenslänglich bekommen* («ser condenado a cadena perpetua»), *Frei-*

³⁷ «El tribunal, los fiscales y los abogados defensores se desplazaron hasta Israel para tomar declaración a la madre. Fue la única parte del juicio que no presencié». Traducción de las autoras.

³⁸ «Un fiscal propuso mandar a realizar un estudio grafológico para comparar la letra del informe y la de la acusada Schmitz». Traducción de las autoras.



heitsstrafen («penas privativas de libertad»), *Begründung des Urteils* («fundamentos de derecho», «considerandos de la sentencia»), y *Verlesung* («lectura [de la sentencia]»):

Ende Juni wurde das Urteil verkündet. Hanna bekam lebenslänglich. Die anderen bekamen zeitliche Freiheitsstrafen. [...] Sie fanden das Verfahren, das Urteil und auch sich, die sie zur Verkündung des Urteils gekommen waren, von Hanna verhöhnt. [...] Bei der Verlesung der Begründung des Urteils saß sie. [...] Die Verlesung dauerte mehrere Stunden (Schlink 1995: 156s.)³⁹.

CONCLUSIONES

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes podemos afirmar que, desde el punto de vista jurídico, la obra plantea al lector cuestiones que lo hacen reflexionar y, al mismo tiempo, lo obligan a tomar decisiones, todas ellas relacionadas no solo con la legalidad y el castigo correcto y proporcionado de los crímenes, sino también con la moralidad y la compensación a las víctimas. Desde el punto de vista literario, la función de la novela de Schlink se asemeja a las que en el periodo Clásico alemán desempeñaban las novelas históricas de F. Schiller: el hecho histórico y la relación amorosa constituyen el marco que sirve para «envolver» las cuestiones morales y jurídicas que se plantean en la obra, suscitando en el lector la reflexión sobre lo planteado en la obra. En este sentido, y con respecto a la justicia, *Der Vorleser* llega a suscitar en el lector el planteamiento de si existió realmente justicia en los procesos contra los criminales nazis, y, de ser así, si la justicia aplicada fue realmente válida. Para ello, Schlink juega con los conceptos jurídicos y la realidad histórica, y su novela sirve al autor para poner de manifiesto que los juicios contra los crímenes de guerra, sin lugar a dudas necesarios, fueron insuficientes desde el punto de vista jurídico, lo que equivaldría a poner en tela de juicio al Derecho mismo.

Por otra parte, la novela presenta el cuestionamiento del papel que desempeñan la responsabilidad y la culpa, ya sea individual o colectiva, en la definición de la identidad de un pueblo que, como el alemán, ha sido capaz de cometer crímenes atroces, amparados, legitimados y autorizados por el ordenamiento jurídico vigente en aquella época. En este sentido, Schlink pretende diferenciar en su novela las categorías éticas de las categorías jurídicas, a veces confundidas, especialmente en torno a todo lo que sucedió en Auschwitz. De este modo, la admisión tácita de una culpa moral por parte de Hanna queda separada claramente de la culpa jurídica, pues la condena a prisión no puede, en modo alguno, expiar la culpa moral. Esta diferenciación queda netamente presentada con el suicidio de Hanna: la guar-

³⁹ «La sentencia se pronunció a finales de junio. Hanna fue condenada a cadena perpetua. Las otras quedaron en libertad una vez cumplidas sus condenas. [...] Consideraron que Hanna se había burlado del proceso, de la sentencia y hasta de aquellos que habían acudido a oír la sentencia. [...] Durante la lectura de los considerandos, Hanna permaneció sentada [...]. La lectura duró varias horas». Traducción de las autoras.

diana muere no para pagar su responsabilidad jurídica, sino para expiar *moralmente* la culpa que aún sentía a pesar de estar, a los ojos de la humanidad, pagando por los delitos cometidos.

Cuestión aparte es la superación del pasado; la novela plantea, a través del protagonista, si ciertamente el relevo generacional puede ofrecer la posibilidad de superar el pasado nacionalsocialista; es más, si una segunda e incluso una tercera generación ofrecerán la distancia suficiente para recordar el pasado nazi sin sentirse definido por él y, con ello, cerrar ese círculo maldito. Más allá de este relevo, y desde el punto de vista jurídico, la novela plantea si el Derecho, por sí mismo, puede afrontar el pasado y superar esa *Vergangenheitsschuld* («culpa del pasado»), o si, como afirma Schlink (2007: 80), «aquello que ha sucedido no puede superarse»⁴⁰. En este sentido, estimamos que el autor, nuevamente sirviéndose de sus conocimientos jurídicos, pone de manifiesto algo singular: y es que los juicios celebrados, a pesar de su manifiesta insuficiencia, contribuyeron a difundir que el problema había sido superado tras la ejecución de las respectivas condenas. Esta pseudosuperación a la que alude toda la novela tal vez fuese válida para la generación que vivió la guerra y las atrocidades en ella cometidas, no siendo así para esa segunda generación que contempla con estupor la imposibilidad del sistema jurídico de juzgar los crímenes cometidos y, con ello, de superar el pasado. Será muchos años después, con la muerte de Hanna, cuando Michael entienda que solo con el perdón de la culpa moral es posible superar el pasado.

Este es, a nuestro entender, el verdadero valor de *Der Vorleser*: más allá de presentarnos una historia de amor, sexo, culpa y castigo, Hanna y Michael tienen como misión fundamental portar el peso de sus respectivas generaciones para mostrarlas al lector: la reconstrucción de Alemania que aparece descrita en la obra puede ser considerada una alegoría de la «reconstrucción» del pueblo alemán. Por ello, ambos personajes no pierden nunca su dimensión humana, moral y psicológica.

Tal vez la clave no sea una *Vergangenheitsbewältigung* («superación del pasado»), sino, como el propio Michael Berg relata, una *Aufarbeitung der Vergangenheit*, esto es, una revisión del pasado. Solo llevando a cabo dicha revisión, entendiendo las atrocidades cometidas, y el peligro latente de que una sociedad que no revisa su pasado puede caer en los mismos errores, lograremos superar el pasado más oscuro y execrable de la historia de Alemania y de Europa. Un pasado que, como Alemania, necesita de una reconstrucción.

Y, retomando las palabras del viejo profesor de la versión cinematográfica, el discurso jurídico es el envoltorio que presenta lo acontecido en el pasado, pero sobre todo, nos hace ser conscientes de que las sociedades «creen registrarse por algo llamado moralidad, pero no es así. Se rigen por algo llamado ley». Sirve, pues, para

⁴⁰ «Was geschehen ist, kann nicht bewältigt werden. Es kann erinnert, vergessen oder verdrängt werden. [...]. Es kann wiederholt werden, bewußt oder unbewußt. [...]. Aber was geschehen ist, ist geschehen. Die Vergangenheit ist unreachbar und unveränderbar» (Schlink 2007: 80). «Lo que ha sucedido, no puede superarse. Se puede recordar, olvidar o reprimir. [...] Se puede repetir, consciente o inconscientemente. [...] Pero lo que ha sucedido, ha sucedido». Traducción de las autoras.



transmitir la advertencia que nos hace la historia, y condenar la banalidad del mal y la barbarie humana. En palabras del joven Michael, y como dice a voz en grito en el film: «¡Estamos intentando comprender!».

RECIBIDO: mayo de 2019; ACEPTADO: junio de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo HOMO SAGER III*, Valencia: Pretextos.
- ARENDR, Hannah (2005): *Eichmann in Jerusalem*, Barcelona: DeBOLSILLO.
- AUER, Stefan (2014): «Holocaust als Fiktion. Von Andrezej Wajda bis Quentin Tarantino», *Osteuropa* 64: 103-114.
- BONILLA, Daniel (2005): «Justicia y derecho: el engaño y la justicia de Selb», *Precedente. Revista Jurídica*: 99-111.
- CASTILLO, Pilar (2016): *El lenguaje de especialidad en la literatura: Der Vorleser de Bernhard Schlink y su traducción al español*, tesis doctoral, Córdoba: UCOPress.
- DEISSNER, David y Thomas LINDEMANN (2007): «Ist ‚Der Vorleser‘ ein großer Roman?», *Die Welt*, Oct. 2007: 15 abril 2019. <<https://www.welt.de/kultur/article1241861/Ist-Der-Vorleser-ein-grosser-Roman.html>>.
- DREIKE, Beate M. (2005): «Was wäre denn Gerechtigkeit? Zur Rechtskepsis in Bernhard Schlinks *Der Vorleser*», *German Life and Letters* 55/1: 117-129.
- DONAHUE, William C. (2001): «Illusions of Subtlety: Bernhard Schlink's *Der Vorleser* and the Moral Limits of Holocaust Fiction», *German Life and Letters* 54: 61-81.
- ESCOBAR, Federico (2005): «La compulsión por recordar, culparse y exculparse en *El lector*», *Precedente. Revista Jurídica*: 113-131.
- ESCOBAR-JIMÉNEZ, Christian (2017): «Silencio y libertad en *El lector* de Bernhard Schlink: los dilemas de la modernidad», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1: 96-113.
- GIORDANO, Ralph (1990): *Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein*, München: Knauer.
- HEIGENMOSER, Manfred (2010): *Erläuterungen und Dokumente. Bernhard Schlink Der Vorleser*, Stuttgart: Phillip Reclam Verlag.
- JASPERS, Karl (1946): *Die Schuldfrage*, Heidelberg: Lambert Schneider Verlag.
- KLEMPERER, Victor (1995): *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1945*. 8 Bde, Berlin: Aufbau Verlag.
- KOGON, Eugen (1946): *Der SS-Staat – Das System der deutschen Konzentrationslager*, München: Verlag Karl Alber.
- LEWIS, Tess (1997): «Postwar solipsism», *New Criticism*: 76-77.
- LÖHNDORF, Marion (2002): «Die Banalität der Bösen», *Neue Zürcher Zeitung*, 28/29.10.
- MARTÍN, Juan M. (2011): *Victimismo y culpa: la transformación del discurso literario sobre el pasado en la Alemania actual*, tesis doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- OST, François (2006): «El reflejo del Derecho en la literatura», *DOXA, Cuadernos de Filosofía del Derecho* 29: 333-348.
- REVIGLIO, María C. (2020): «*El lector* / *The reader*: entre el amor a la literatura y la banalidad del mal», *Comunicación y Medios* 22: 61-75.
- RUBINO, Atilio R. (2015): «Los límites de la memoria. Pasado y autobiografía ficcional en *Der Vorleser* de Bernhard Schlink», *Hápx* 8: 151-163.



SCHLINK, Bernhard (1995): *Der Vorleser*, Zürich: Diogenes Verlag.

SCHLINK, Bernhard (1997): *El lector*. Trad. Joan Parra Contreras, Barcelona: Anagrama.

SCHLINK, Bernhard (2007): *Vergangenheitsschuld. Beiträge zu einem deutschen Theme*, Zürich: Diogenes Verlag.

SCHMITZ, Helmut (2002): «Malen nach zahlen? Bernhard Schlinks *Der Vorleser* und die Unfähigkeit zu trauern», *German Life and Letters* 55/3: 296-311.

The Reader (2009). Dir. Stephen Daldry. Perf. Kate Winslet, Ralph Fiennes, David Kross, Bruno Ganz, Burghart Klaußner and Sylvester Groth. TWC.

WIRTZ, Thomas (2000): «Immer nur lebenslänglich», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.



EL HORROR FANTÁSTICO Y EL MIEDO
EN *LOS MUERTOS, LAS MUERTAS Y OTRAS FANTASMAGORÍAS*,
DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: ECOS DE BÉCQUER,
MAUPASSANT Y POE

Rafael Cabañas Alamán
Saint Louis University, Madrid

RESUMEN

En este ensayo se estudia el horror fantástico y el tema del miedo en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) de manera que queda ejemplarizado cómo Ramón Gómez de la Serna hace uso literario de dichas emociones implícita y explícitamente, teniendo en cuenta las propias reflexiones del escritor sobre el horror y el miedo a la muerte. También se analiza cómo se representan dichas manifestaciones narrativas en algunas minificciones de este libro estableciéndose relevantes conexiones, relacionadas con los temas indicados, con algunas ficciones de Bécquer, Maupassant y Poe.

PALABRAS CLAVE: miedo, horror, fantástico, muertos, muertas, Gómez de la Serna, Bécquer, Maupassant, Poe.

THE FANTASTIC HORROR AND FEAR
IN *LOS MUERTOS, LAS MUERTAS Y OTRAS FANTASMAGORÍAS*,
BY RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: ECHOES OF BÉCQUER, MAUPASSANT AND POE

ABSTRACT

This essay will study the fantastical horror and the theme of fear in *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) in order to exemplify how Ramón Gómez de la Serna makes literary use of such emotions implicitly and explicitly, taking into account the writer's own reflections on horror and fear of death. Analysis will be made of how these narrative manifestations are represented in some microstories included in this book, establishing relevant connections, related to the topics indicated, with some of Bécquer, Maupassant and Poe's fictions.

KEYWORDS: fear, horror, the fantastic, the dead, Gómez de la Serna, Bécquer, Maupassant, Poe.



1. INTRODUCCIÓN

Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías (1935)¹ es un libro compuesto por los dos apartados que le dan título al libro, a los que precede una «Lauda de entrada». «Lucubraciones de la muerte», subapartado incluido al comienzo de «Los muertos y las muertas», es el testimonio más extenso realizado sobre la muerte por Ramón Gómez de la Serna. López Molina escribe: «Ramón tuvo mucho de barroco y en ese mucho tiene cabida la muerte. Obsesionado por ella, recurrió al humor (a veces negro) para conjurarla» (2005: 17). Umbral considera a Gómez de la Serna «el escritor más optimista de nuestra literatura» (1978: 180), lo aleja de mantener una postura negativa de la muerte y presenta una visión un tanto ingenua ante dicho tema: «La muerte como acontecimiento cotidiano y la muerte como acontecimiento lírico son las dos ideas de la muerte que nos da Ramón» (1978: 182). Gregori considera el miedo una de las claves temáticas de la literatura del autor madrileño (2015: 469), y destaca que *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* es un texto sobre la encarnación de la muerte y la pérdida de los rituales tradicionales que la rodean (2015: 477)².

Gómez de la Serna escribió sobre su aprensión a la muerte en reiteradas ocasiones, y este fenómeno aumentó en profundidad con la edad (Begoña 1980: 95). Pero el autor se refugia en el juego del arte del horror creando un humor macabro atemporal. Ya en una de las primeras reseñas aparecidas de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* se señala que en el libro aparecen «macabre anecdotes which carry one back to the Middle Ages» (Fucilla 1936: 174). El autor se hace servir de lo macabro para aliviar su propio temor. No olvidemos el título de su autobiografía, *Automoribundia* (1888-1948), donde se considera «humorista macabro» (Gómez de la Serna 1948: 650). Según Núñez Florencio, «lo interesante de lo macabro es que da un paso más, hasta el punto de que se mueve en una órbita peculiar: lo macabro no tiene por qué ser lo tétrico o desagradable sin más, sino que puede buscar en la desgracia más atroz esa risa nerviosa o esa sonrisa que nos deja congelados» (2014: 52-53). Pero al mismo tiempo, hay que tener presente otro género literario afín, lo grotesco, una realidad heredada de Quevedo y Valle-Inclán y reflejada con la intención de hacer reír al lector. Comenta Roas de lo grotesco: «Su objetivo esencial, en su encarnación moderna, es revelar el absurdo y el horror de lo real provocando, a la vez, la sensación risueña del receptor» (2012: 26). El gran maestro de Gómez de la Serna de lo grotesco fue Quevedo, de quien escribe: «Quevedo es una carcajada en medio de los siglos, y eso es lo que le mantiene joven, temerario y terciado de capa en el proscenio de la vida» (Gómez de la Serna 1962a: 29)³. Arias, en su prólogo a *Obras completas VII. Ramonismo V*, de Ramón Gómez de la Serna, dedica

¹ En lo sucesivo se citará de la edición de 1961, Madrid: Espasa Calpe, S.A.

² Según David Roas, «el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico» (2011: 88).

³ Vid. «Quevedo y la muerte» en *Quevedo*, de Gómez de la Serna (1962a: 135-167).



un apartado titulado «Ramonizar la muerte» (2001: 34-37) donde señala que «*Los muertos y las muertas* es uno de los textos a los que Ramón se dedica con particular mimo» (2001: 35). Dicho crítico refleja el carácter contradictorio del texto ante «el tira y afloja entre el lector de Séneca y Quevedo, y el Ramón optimista e iconoclasta» (2001: 38) y anima a estudiar en detalle las fuentes de los textos citados de los autores que aparecen en el libro, pero hasta la fecha nadie ha superado a Arias en dicha labor. Sirvan de ejemplo las fuentes señaladas por él del «Sueño de la muerte» de los *Sueños* de Quevedo y de ciertos textos de Gracián, Séneca y Calderón, entre otros⁴. Murciano entabla claros vínculos entre el humor y la muerte en la poética de Gómez de la Serna: «Mas esta casi protesta de Ramón contra la muerte no encerraba amargura, ni desesperación, ni rebeldía. Como humorista de honda raíz, había adivinado el final del mundo» (1963: 298).

César Nicolás destaca «ese vitalismo de la muerte» (1984: 295) que se percibe en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*⁵. De hecho, Ramón Gómez de la Serna desarrolló una teoría del «humorismo» en su ensayo «Gravedad e importancia del humorismo», cuyo apartado IV está precisamente dedicado al humorismo como modo de «pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida» (1930: 372), humor como terapia que se refleja para representar el horror fantástico en el libro que nos ocupa este estudio.

2. «LOS MUERTOS Y LAS MUERTAS»: REFLEXIONES PERSONALES

En «Lucubraciones sobre la muerte» observamos una serie de comentarios que delatan el propio miedo, de manera que el discurso narrativo se despliega a modo de terapia autorreflexiva. Leemos: «La muerte es lo más corruptor que hay. Entra en las entrañas, en el honor, y lo deshace y perpetra la peor violación» (19). Sin

⁴ Vid. Arias (2001: 40-41). En el apartado «Notas a la edición» (1198-1200), de *Obras completas VII. Ramonismo V*, se muestran diferencias textuales entre las ediciones de *Los muertos y las muertas* y Arias arroja un dato revelador: «Invito al lector a leer o releer las prosas de *Variaciones A* (tomo V de estas *Obras completas*, pp. 1185-1205), concretamente “El drama del cementerio de San Martín”, “Meditaciones incongruentes sobre la muerte y los muertos”, “Alrededor de los muertos”, “las muertas” y “el viernes de los muertos”, trasvases de crónicas de *La Tribuna*. En ellos le serán familiares ideas, incluso párrafos, que fueron adaptados o cosidos ya a la primera edición de *Los muertos y las muertas*, merced a ese relajado ejercicio de intertextualidad personal a que nos acostumbra el autor» (2001: 1200). Rivas trata el tema de la muerte en el capítulo de su tesis doctoral titulado «Constantes temáticas: la muerte» (2009: 196-208). Repite algunas de las fuentes señaladas por Arias y sigue la pista trazada por él, a quien no cita, pues alude a dichos textos mencionados de Gómez de la Serna relacionados con la muerte procedentes de *Variaciones «A»*, parte de los cuales se encuentran en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935).

⁵ Baglione escribe en el capítulo de su tesis doctoral titulado «Ramonismo, morte e oggettí»: «Exaltar la muerte, sin temor a evadirla, se convierte así en la posibilidad más auténtica de exaltar y fortalecer la vida misma, de celebrar su grandeza, precisamente a la luz de la muerte» (2019: 149). La traducción es mía.





embargo, se pasa a trivializar con el concepto del miedo: «Es un susto que penetra en las galerías más oscuras del ser, que ciega su destino, que le hace dudar de su propia vida. Todo depende en la muerte del pánico mortal de los que siguen viviendo» (19, 20). Hallamos múltiples referencias lúdicas al miedo y al horror de manera recurrente. Se trivializa con el *leitmotiv* de la calavera: «Para consuelo de los hombres ha puesto Dios esa rasgada risa que queda en la calavera, pero los hombres son tan pedantes que no quieren admitir esa risa que de los que más se reirá será de ellos mismos, de los sericistas, que lograron que fuese ajena a ellos su propia risa calaveral, pagando así el que no supieron encontrar su afinidad. Nadie ha visto jamás una calavera seria» (32).

La visión presentada de la muerte nos introduce en los rincones más espe-luznantes de la calavera, quedando distorsionada la realidad que más horror genera: «Fijándose en ellas, se ve que tienen párpados de hueso en el fondo de sus órbitas, donde parecen haberse formado las telarañas últimas y quizá hay un agujerito suspensivo entre la vida y la muerte» (32-33). Percibimos imágenes vanguardistas que bordean lo siniestro⁶ y, a su vez, lo fantástico: «Calavera con todos sus dientes, ¡qué envidiable sería tener tu juventud y seguir viviendo! Poner a una calavera un libro encima y veréis cómo se transforma en un profesor *mortuoris causa*» (33). Estos testimonios a menudo adquieren carácter biográfico: «En mi adolescencia ya rodaban por el rastro madrileño calaveras verdaderas y calaveras de talla, sueltas, desprendidas de su retablo, y yo tenía una tremenda, mayor que de tamaño natural, con dientes como almenas, con buracos de conejera» (33).

El pavor que Gómez de la Serna sentía por la muerte se refleja con sus múltiples lucubraciones sobre el cráneo y la calavera envueltos en aires de horror fantástico, que quedan respaldadas lúdicamente con diversas menciones a Quevedo, maestro atemporal, y también a otros escritores: «Todos los cráneos serán reclamados y correrán hacia sus esqueletos como si llevaran dentro las víboras de los cuentos de Bécquer y Valle-Inclán. ¿Víboras y ratones? Quizá los segundos, porque yo he supuesto que en las órbitas o cuencas vacías de las calaveras se ocultan los ratones de la muerte» (34). La calavera es el objeto macabro por excelencia, y se define como tal: «Por eso esa obsesión del pintor y del imaginero ante esta imagen perfecta en su macabrez de la calavera, macabra pero noble, hecha por los picapedreros de la muerte, vaciada con finura de escultor supremo en material definitiva, como el signo más extraño» (35). Percibimos imágenes diabólicas que presentan la muerte como el monstruo aterrador, remontándonos al principio de los tiempos:

Según la leyenda, Satán, al ser arrojado del cielo, mientras descendía hacia la eterna noche del infierno, tenía la mirada vuelta hacia lo alto y fija en el ángel que le había denunciado, volviéndose más horrible su mirada a medida que se abismaba en las

⁶ En «Espacios misteriosos, motivos fantásticos y terror absurdo en los microcuentos de Ramón Gómez de la Serna» se analizan aquellos relatos que sorprenden a causa de acontecimientos extraños, en los que las cosas aparecen como «asesinas», «asesinadas» o «devoradoras». (*Vid.* Cabañas Alamán 2012: 11).

simas oscuras, y era una mirada tan agresora que el ángel denunciador empalideció tanto [...] que quedó convertido en el Ángel de la Muerte [...]. Todo viene, pues, de ese Ángel terrible y la Muerte se pasea por la historia Sagrada y por fin forma las aleyuys tragicómicas de la Danza Macabra (37).

Gómez de la Serna alude a la muerte, y la relaciona con personajes y escritores famosos haciendo uso del humor negro: «El suicidio de Larra es un rasgo de humorismo mudo» (48), y menciona que el humor está por encima de todo: «Los momentos de supremo humorismo han sido al borde de la tumba. No hay nada que los supere» (46). Apenas deja de aludir al miedo, con la siguiente excepción: «Lo único que no debemos temer es que nos dejen sin enterrar. Que no se apure nadie por esto. En el miedo de los demás está la inevitable expedición» (69).

En «Reflexiones de cementerio»⁷ se siguen exponiendo comentarios que dejan ver una obvia declaración del miedo expresada ante los horrores fantásticos que acechan ante la percepción de la muerte, creándose un aura lúdica: «El cementerio está lleno de monstruos, pero no se les ve» (105). Como bien señala Fernández-Medina, Gómez de la Serna siempre vivió con la preocupación de cómo presentarse a sí mismo en sus propios escritos (2014: 64), y en la narración que nos ocupa el escritor madrileño manifiesta su miedo como arma terapéutica en una narrativa autobiográfica que lo delata: «Gracias a esa constancia en la meditación, evitamos la tanatofobia, el miedo patológico a la muerte, que arredra al hombre» (106). En esta sección se sigue expresando un discurso en el que domina el humor negro macabro: «La calavera no escucha ya por los oídos, sino por la cuenca de los ojos, y no puede ser doctoral porque no puede retener las gafas» (107). Se recrea el cementerio con un hálito fantasmagórico paradójico, que nos remite a la existencia de los monstruos modernos por la aparente supresión de los mismos: «Los cementerios existen para darnos la gran lección y porque los seres de una época no pueden vivir entre los de otra: llegaría a serles irresistible la desmejora del tiempo, lo que de deshacedor tiene una época de las ilusiones de la otra. Por eso, no queda nadie de la época de los monstruos» (109). Pero si bien no aparecen los monstruos de antaño, los miedos se crean en un espacio donde prima el horror. El miedo a los cementerios queda expuesto explícitamente: «En los cementerios solitarios nos da miedo que nos maten y nos metan en un nicho o que —más misteriosamente— nos escamoteen» (121). Leemos juegos de palabras con cierto propósito humorístico: «Pero son tantos, son tantos los muertos, que ése es el consuelo de tontos; pero no si fuésemos completamente tontos, si no nos hiciésemos los tontos al pensar en la muerte, nos tendríamos que matar, nos moriríamos de miedo» (122). H.P. Lovecraft escribe: «La emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido» (2010: 27). El cementerio recoge «abombamientos que asustan» y la muerte es considerada como un monstruo per-

⁷ Remitimos al lector al relato *El defensor del cementerio* (1927), de Gómez de la Serna, que ha pasado desapercibido para la crítica, en el que don Amadeo lucha y fracasa en su empeño para que no se destruya el cementerio en el que está enterrado su padre.



sonificado: «Alguna vez hay perros en los cementerios y cuando ladran se siente un gran pánico, porque parece que harán salir a la muerte, señalando nuestra debida presencia en su coto cerrado» (124). También leemos greguerías relacionadas con el tema, como la siguiente: «Mucho sobrecogen los nichos llenos; pero más pánico dan los nichos vacíos, con su bostezo que mira hacia nosotros» (129). Entramos en un mundo en el que: «[t]odo es fantasía, menos la muerte» (130).

En la última sección de «Los muertos y las muertas», «Última hora», observamos una greguería que refleja el miedo de manera visual: «La muerte es como un rayo eléctrico que nos electrocuta sin electricidad» (137), pero el escritor se consuela a sí mismo dejándonos sorprendidos con una sincera reflexión: «¿Que tengo miedo a morir? ¿Y en qué cosa mejor voy a emplear el miedo?» (138). Y resulta evidente que sin ese doble sentir (horror y atracción a la muerte) no se hubieran podido narrar estas ingeniosas reflexiones, que anteceden a las minificciones de «Otras fantasmagorías»⁸.

3. ECOS DE BÉCQUER, MAUPASSANT Y POE

3.1. LA MANO FANTÁSTICA

Resulta interesante tener en cuenta la celebración del centenario del Romanticismo en 1935, justamente el año que coincide con la publicación de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, y parece pertinente también señalar el interés de los románticos por los cementerios, como leemos en el siguiente artículo, titulado «Candor e ingenuidad de la escena fúnebre en la novela romántica»: «Con motivo de las visitas de arte a los cementerios románticos de Madrid, que como conmemoración del centenario del romanticismo español han organizado el Comité de Arte de los Estudiantes Católicos y “Los jóvenes y el arte” se ha insistido sobre la frecuencia con que en la literatura y en el arte de la época romántica se exalta el cementerio, la tumba y el monumento funerario» (Anónimo 1935: 90). En el prólogo de Gómez de la Serna a *Cartas a las Golondrinas* (1949) se hace un claro guiño a Bécquer: «Y como última advertencia prologal diré que si resultan sospechosos tantos recuerdos a Bécquer como posdata de todas mis cartas, hay que disculparme, porque dados una vez no podía dejarlos de dar siempre, pues me resultaba ingrato olvidarle como si así descatase al hermano mayor en el más allá de las golondrinas» (1962b: 17).

⁸ Vela comenta sobre Rafael Romero Calvet (1884-1925), gran dibujante e ilustrador de arte macabro y de fantasía grotesca: «Una de las afinidades que debieron nutrir la relación amistosa de Ramón y Rafael hubo de ser sin duda su afición común por los cementerios y la atracción por la idea de la muerte, casi obsesiva en el caso del dibujante. Ambos comparten largas y provechosas caminatas por las sacramentales y camposantos de la capital, tal y como se evoca en *Pombo*: “¡Cuántos paseos por los cementerios para los que tenemos un pase de libre circulación!”» (2017: 38). Romero Calvet planeaba ilustrar *Los muertos y las muertas*, pero la relación con Gómez de la Serna se enfrió y el plan no llegó a materializarse. Remitimos al lector al capítulo «Ramón Gómez de la Serna. *Pombo. Los muertos y las muertas*» (Vela 2017: 29-46).





Teniendo en cuenta la admiración que Gómez de la Serna sentía por Gustavo Adolfo Bécquer, es difícil pasar por alto los ecos literarios de «la mano» más famosa del escritor romántico. En «La mano»⁹ se busca al asesino del doctor Alejo. Tras pasar un tiempo, acuden «despavoridas» la esposa y la criada a la policía, horrorizadas ante una mano que, con vida propia, se mueve por la casa. El narrador no parece sorprendido del modo en que lo hace el lector ante el hecho de que la mano sea autónoma. El juez, quien también viene a la casa, decide interrogarla y esta contesta con aura de misterio: «Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección» (167). La mano actúa como agente cosificado y animado que, inexplicablemente, provoca la muerte por venganza, de manera que el crimen queda resuelto en un mundo que no les resulta extraño a los personajes¹⁰.

En la leyenda «La promesa», de Bécquer, todo gira en torno al amor de Margarita, quien está enamorada de Pedro —el supuesto escudero favorito del conde de Gómara—, y queda desolada al saber que él debe irse a una batalla junto al célebre conde para luchar contra los árabes y conquistar Sevilla. El amante le había entregado un anillo, «símbolo de una promesa», como prueba de su amor. Ella accede y le pide que vaya a defender su honra de soldado, pero que regrese después a salvar la de ella. Margarita va con sus hermanos a despedir a los combatientes y se queda asombrada al ver que su amante no es un escudero, sino que es el mismo conde. Una vez en la guerra, este confiesa que estando en batalla en Sevilla, una mano le salvó milagrosamente la vida. La mano, blanca y hermosa, aparece y desaparece a los ojos del conde, le sigue y le causa «un profundo terror» (Bécquer 1954: 271). Un juglar confirma, al recitar el «Romance de la mano muerta», que cierta enamorada murió de pena y recrimina en su cantar que el amante no regresara, como había prometido. Margarita yace en su tumba, pero la mano, con el anillo de compromiso, no queda cubierta. El conde regresa a Gómara y se casa con Margarita donde está enterrada, y tras dicho suceso la mano, misteriosamente, «se hundió para siempre» (Bécquer 1954: 277).

En «La Main» (1883), de Maupassant, también hallamos a un juez, el sr. Bermutier, a su vez el narrador, y a varias mujeres horrorizadas por un crimen sucedido en París. Sin embargo, la historia se desvía a otra que narra el mismo juez dentro de la trama principal, para comparar con la extrañeza del crimen de París, suceso acontecido anteriormente que se convierte en el centro del relato. Siendo el sr. Bermutier juez de instrucción en Ajaccio, se encargaba de asuntos de *vendetta* (venganza). A modo de elevar el interés en el lector, leemos: «Allí encontramos los más hermosos temas de venganza que soñarse puedan» (Maupassant 1983: 32). El juez pasa a recordar el caso de un inglés, que había alquilado un chalecito en la zona, de

⁹ «La mano» fue publicada en la primera edición de *Greguerías*, en concreto en la sección 1. Intermedio «Caprichos» (Gómez de la Serna 1917: 45-46).

¹⁰ Para el estudio del crimen en la narrativa larga de Gómez de la Serna ver Ramón y el arte de matar (*El crimen en las novelas de Gómez de la Serna*), de Serrano Asenjo (1992).

quien se hablaba que había cometido «un crimen espantoso. Incluso se mencionaban circunstancias particularmente horribles» (33). El mismo juez propició conocer a sir John Rowell, quien se jactaba de sus cacerías e incluso de haber cazado a muchos hombres. Una vez en su casa, el narrador revela que observó un objeto negro: «Era una mano, una mano humana. No una mano de esqueleto, blanca y limpia, sino una mano negra reseca» (33). Y prosigue: «En torno a la muñeca, una enorme cadena de hierro, remachada, soldada a aquel sucio miembro, lo sujetaba a la pared con una argolla lo bastante fuerte como para atar a un elefante» (34). El inglés confiesa que se trata de la mano de quien fue su peor enemigo, a quien se la había cortado en América. El juez narra el temor que observa en sir Rowell, quien posee numerosas armas, y el narrador nos informa de que un año después el inglés «había muerto estrangulado». Tenía el cuello «perforado por cinco agujeros que se diría hechos con puntas de hierro» (34). El lector sabe, desde este momento, que la mano capturada tiempo atrás por sir Rowell ha acabado vengándose de él. La duda es ¿cómo pudo ser? El juez, quien sufrió escalofríos, observó que la mano había desaparecido, pero que uno de los dedos estaba en la boca del cadáver del inglés. El criado francés le comentó al juez que aquel había estado muy agitado quemando cartas que había recibido, cuyo contenido no queda revelado. A todo ello se le suma la pesadilla del juez: «Ahora bien una noche, tres meses después del crimen, tuve una espantosa pesadilla. Me pareció que veía la mano, la horrible mano, correr como un escorpión o como una araña a lo largo de mis cortinas y de mis paredes» (35). Al día siguiente de este suceso encontraron la mano en el cementerio, le faltaba un índice. Se trataba de un caso de venganza, según el juez, quien explica que el propietario de la mano no estaba muerto, que vino a buscarla con la otra que le quedaba. Sin embargo, las señoras no quedan satisfechas con la explicación.

Gómez de la Serna debió leer la narración de Maupassant, pues en su relato hallamos ecos literarios de «La Main». En ambas ficciones los asesinados mueren por estrangulamiento. También, el autor madrileño utiliza, como el francés, la metáfora de la mano como araña. En la minificción de Gómez de la Serna las mujeres encierran la mano, y la esposa del muerto, «llena de terror», va al juez, quien no tiene respuestas ante el extraño fenómeno (al contrario que sí las tiene el juez del cuento de Maupassant, aunque parece decepcionar a las señoras, ávidas de una explicación racional). La misma mano pasa a dar una explicación, de manera que el mundo extratextual, que es compartido con el lector, supera al de Maupassant en cuanto a que la mano de la ficción de Gómez de la Serna explica su propia venganza. Se soluciona así parcialmente el dilema del fenómeno extraño y se resuelve otorgándole voz a la mano, que se justifica a sí misma. El lector percibe una cotidianeidad normal de los personajes, que no quedan insatisfechos ante el acto de autoinculpación por la ejecución del crimen en un escenario fantástico.

En las tres ficciones comentadas, la imagen en cuestión horroriza (en «La Main» y en «La mano») o cautiva (en «La promesa») a los personajes, y son estas manos, en los tres relatos, las que se toman «la justicia por su mano» (valga la redundancia), pero en el de Gómez de la Serna, como en «La promesa», se le da el suficiente poder a dicho *leitmotiv* para hacer justicia y satisfacer así a los personajes y a los lectores: el conde de Gómara se casa con Margarita, la familia de ella no queda



deshonrada y las señoras y el juez en la minificción de Gómez de la Serna quedan satisfechos ante la resolución del asesinato. La mano es «la cosa» que manipula el entorno, pasa a tomar decisiones y a ejercer el acto de venganza¹¹.

3.2. EL HORROR AL PROPIO DOBLE

En «El estatuado» Cabeza de Sabio asiste a la inauguración de su propia estatua. «Estatuado», literalmente, significa «decorado con estatuas», y aunque no se suele usar dicho término como aparece en el título de la minificción, al narrador le sirve para el propósito planteado: narrar algo irreal desde el punto de vista convencional. Resulta atípico que la estatua se erija estando vivo el protagonista, quien teme a su propia imagen «estatuada», como si lo estuviera invadiendo, de manera que llega a percibir sensaciones de ella misma. Se juega con el malestar físico, con los «insomnios» que invaden al personaje y le sobresaltan, con los «temblores de frío» y se superponen imágenes fantásticas que nos hacen dudar si el personaje está reviviendo, pensando o soñando absurdamente que él mismo es una estatua, cuya obsesión lo tiene trastornado: «“Cabeza de Sabio” tenía temblores de frío, agarrado a su piedra, y sentía que las hojas secas del parque en que estaba estatuizado le daban bofetones de otoño» (176). Siente gran malestar, como por estar dentro de ella, y tristeza por haber perdido la libertad. Se enferma con la presencia de su doble, una estatua que le recuerda a la muerte que aún no le ha llegado, y lo que debería llenarle de orgullo, tener su propia estatua (figura homenaje al sabio), se proyecta como sombra de su futuro cadáver.

El narrador plasma un doble juego con la realidad que horroriza al personaje e incide en los síntomas que padece. Pero nos preguntamos ¿quién los sufre, el personaje, la estatua de sí mismo que le horroriza, o se trata de la unión entre ambos que surge del alucinamiento?: «“Cabeza de sabio” sentía reuma de fuente pública y pedradas de agua fría, sintiéndose manoseado y lejano en cementerio de vivos» (177). El narrador juega con las palabras, expresando lo indecible de manera metafórica¹². Finalmente el estatuado no soporta su propia imagen de piedra, que le transmite frío» y «escalofríos», y acaba destruyéndola, pues la percibe como enemiga: «La estatua tenía la culpa de sus neuralgias pertinaces» (177).

Al igual que muchos personajes consagrados adoptan determinadas medidas para intentar destruir la imagen preconcebida que se crea de ellos, el estatuado se encarga de destruir su propia estatua. Esto significa una prueba del claro rechazo dirigido a su *alter ego*, conducta común en la literatura del horror (Carroll 2004: 46). Pero también surge la duda de si se trata de un sueño o de si realmente hay, a modo

¹¹ Vid. el análisis de *Senos* de Gregori, donde aparecen ejemplos de mutilación y de «gynophagia fantasies» (2015: 473).

¹² Bellemin-Noël (1971) alude reiteradamente a la retórica de lo indecible en la literatura fantástica.



de realidad fantástica, un intercambio que suscita sensaciones compartidas entre el sabio y la estatua, que en la realidad de la ficción le erigieron estando vivo y que a él le angustia, horroriza y enferma¹³. Aunque se exagera de manera paródica, contrarrestándole importancia a la imagen de la falsa eternidad y a la relevancia que se le da a la idea de inmortalizar a las personas aparentemente importantes¹⁴, el miedo a la proyección de la propia sombra queda patente.

No podemos pasar por alto la leyenda de Bécquer «El beso»¹⁵. Aquí, la imagen de la estatua de doña Elvira obsesiona a un soldado francés y no termina con un final feliz para él. Gómez de la Serna, en cierta manera, le da un giro a la historia del escritor romántico. Si bien el amante (estatua) de doña Elvira golpea violentamente al soldado, en «El estatuado» el hombre destruye a la estatua, que queda totalmente desmitificada por lo que representa.

En «El estatuado» se hace uso del juego del doble, como sucede en el caso de tantos escritores que tratan el horror fantástico. El cuento es un buen ejemplo de *Doppelgänger* paródico (teniendo en cuenta que *Doppelgänger* es el vocablo alemán para definir el doble fantasmagórico)¹⁶ y en parte resulta un planteamiento absurdo de imágenes superpuestas. De nuevo percibimos ecos de Maupassant, en este caso pensamos en «El Horla» (1886)¹⁷, donde el protagonista está tan obsesionado con el ser que lo acosa que vive para intentar destruirlo, lo que no llega a conseguir¹⁸. El misterio del propio doble, que se releva al final, es lo que enriquece la ficción, cuando el personaje se descubre a sí mismo visto de espaldas.

A diferencia de las ficciones señaladas de Maupassant y Bécquer, Gómez de la Serna consigue que su personaje domine finalmente y venza a la figura de su doble para poder así tal vez mitigar el miedo a la muerte física, representada por la estatua. Pero también podría argumentarse que el estatuado desea rehuir de la falsa sombra que proyecta, a los ojos de los demás, y de la infame inmortalidad personalizada por su doble, que no parece interesarle y del que se avergüenza. La imagen de la

¹³ Herrero trata el tema de la enfermedad en algunas narraciones de Gómez de la Serna publicadas entre 1914 y 1934. Resulta especialmente interesante el apartado «Enfermedad y muerte», en el que Herrero estudia ciertas novelas largas del autor madrileño (2001: 201-202).

¹⁴ Recordemos la actitud contraria de Gómez de la Serna a ser miembro de la Real Academia Española, como leemos en «Las palabras y lo increíble» (1936: 57) y en *Nuevas páginas de mi vida* (1970: 137).

¹⁵ Vid. Bécquer (1954: 302-319).

¹⁶ Martín López estudia el *Doppelgänger* paródico en varias obras literarias (2006: 69-73).

¹⁷ En «El Horla» el protagonista siente una presencia extraña, algo que denomina como «el Horla». Estamos ante una narración en primera persona, como un tipo de relato alucinatorio. Todo comienza cuando desde su casa observa un barco que navega por el río, con un saludo, el narrador abre camino de un horrible proceso. Su mente queda invadida por pesadillas y síntomas angustiosos. El narrador considera el misterio de lo invisible, la teoría de que si hubiera otros sentidos uno podría descubrir muchas más cosas sobre la realidad. Al final decide suicidarse. (Vid. Maupassant, 1983: 51-64).

¹⁸ En «William Wilson» (1839), de Poe, el protagonista cuenta su historia, que da comienzo desde niño, cuando estudiaba en un colegio religioso. Aunque el «malo» destruye al «bueno», su doble, le espera un terrible final. (Vid. Poe 1982: 626-641).

estatua es un símbolo clásico que fue retomado por los poetas modernistas (Kovarskaya: 2011), y dicha imagen es introducida en lo cotidiano de manera que se le da un giro radical a la percepción de la misma ofreciendo una insólita visión vanguardista. Esta vez «la cosa» es repudiada, hecho que no deja de ser humorístico. Leemos:

Mi humorismo es un humorismo que descansa sobre las cosas que convierte a las personas en cosas, humorismo en que me he refugiado al ver que los seres son máquinas de ambición y traición y las cosas son lo único bueno de la vida, siempre verdaderas santidades, dependiendo quizá de eso el que cuando un santo es esculptorizado, es decir, convertido en cosa de piedra, su santidad, se hace convincente (Gómez de la Serna 1948: 651).

Si bien estamos ante el escritor «protector de las cosas», se crea un personaje que destruye su estatua como revés inesperado e irónico que contrasta en una historia que conduce a un sorpresivo e ingenioso final.

3.3. LAS MÁSCARAS Y POE

Según Gómez de la Serna: «Poe como Charlot realiza lo cómico muy serio, elevando la categoría de la comicidad, sin sonreír, desarrollando lo grotesco como una gran teoría dramática» (1953: 17)¹⁹. En «La sorpresa del baile» encontramos una sutil referencia a «La máscara de la Muerte Roja» (1842), de Poe²⁰: «Las sorpresas de los bailes de máscaras son inverosímiles, y un día apareció enmascarada doña muerte [...]» (143). En dicho relato una misteriosa peste ataca la ciudad de Próspero, príncipe de una ficticia nación, al cual le complace otorgarse todo tipo de placeres. Tras darse cuenta de que la peste ataca a toda su región, decide encerrarse en su castillo, junto con varios cientos de nobles de su corte que intentan escapar de la Muerte Roja. Cierta noche, el rey decide realizar la mejor fiesta de disfraces jamás hecha. Durante el transcurso de la fiesta Próspero se fija en un extraño disfrazado con un atuendo negro y el rostro cubierto por una máscara que representa una víctima de la peste. El príncipe, que se siente gravemente insultado por ello, le requiere al desconocido que se identifique. Para horror de todos, el invitado no sólo se revela como víctima de la enfermedad, sino como la personificación de la misma Muerte. A partir de ese momento, todos los ocupantes del castillo contraen la enfermedad

¹⁹ En «Poe Ramonizado» Hoddie resalta la visión literaria de Gómez de la Serna de Poe y compara a los dos escritores según opiniones del autor madrileño reflejadas en la biografía que este escribió del «héroe americano» (1999: 169-214).

²⁰ Rivas conecta «La sorpresa del baile» con «Hop-Frog», de Poe, que trata de la historia de la venganza espeluznante de un bufón enano sobre un rey y sus siete ministros (2008: 308-309). Las conexiones con Poe las vuelve a tratar Rivas en el capítulo de su tesis titulado «Fuentes, Goya y Poe» (2009: 143-151), donde analiza la misma minificción y establece conexiones con otra de Gómez de la Serna, «El mono regicida», de *Variaciones «A»* [1925], en la que el mismo narrador alude a Poe y a «Hop-Frog».



y mueren²¹. ¿Es este un augurio para «La sorpresa del baile»? En esta minificción estamos ante un baile de máscaras en el que el narrador nos pone en situación: «La rubia osada de los claveles rojos en el pelo, blanca y sangrante, había gritado con gritos de horror en el palco cerrado» (143). Ella descubrió que su pareja era, en sus palabras, «un mono horrible», del que no había notado nada extraño hasta que él le relevó la verdad en el antepalco. Todos en el baile se quedan inquietos, y la policía les hace quitarse los antifaces para encontrar al mono disfrazado de dominó, ante la duda de todos de si el mono se había convertido en hombre o de si había desaparecido. Se crea un contexto fantástico en el que surge el «mono horrible» que provoca «horror» en la mujer. Pensamos en la referencia y pista inicial de «La máscara de la Muerte Roja» y prevemos un fatal desenlace para los presentes en el baile. La policía indaga y le pregunta a la protagonista: «—¿Pero no notó usted alguna señal particular en él? [...]. —Hay tantos banqueros con una figura igual... Era galante, obsequioso y nunca brazo humano ciñó mi cintura como el suyo [...]» (143). Al final no sabemos si el mono ha vuelto a convertirse en hombre o si se ha marchado: «La policía y los organizadores hicieron caer todos los antifaces buscando al mono disfrazado, pero el dominó azul había desaparecido y el baile quedó lleno de inquietud ante esa suposición del mono convertido en hombre mundano y galante» (143). La referencia paródica al hombre «mono» (o mono hombre) queda ahí, pero también la crítica parece señalar a cierto prototipo de personaje pudiente, pues se considera la posibilidad de que el mono sea un banquero.

4. EL ESPACIO DEL MAR Y LOS SUEÑOS

En «El buzo loco» se recrea un viaje fantástico en un espacio donde hay «propinas muertas», «cánceres escapados a la ocultación» y «desangrados pasajeros» que son presenciados por el ojo inmenso del buzo. El momento más estremecedor que causa un horror fantástico es cuando el buzo abrió la puerta del comedor y los muertos «se levantaron de sus asientos y se movieron en zarabanda de peces humanos, en brujería de corro de prendas, como si se hubiese dado música y movimiento a unos muñecos» (141-142), lo que espanta al buzo y sale «corriendo por los pasillos». Se desafían, así, las leyes de la física. Dudamos dónde está y cómo puede correr cuando está bajo el agua, pero lo que averiguamos es que los efectos de lo que presencié lo vuelven loco: «Cuando le quitaron el aparato de ludión que le empeceraba la cabeza, prorrumpió en las carcajadas y los estornudos de la locura» (142). De nuevo se aborda lo indescible y la incongruencia, típica expresión narrativa de Gómez de la Serna, que se fusiona con el horror y el humor, punto relevante al pensamiento de Carroll: «The incongruity theory of humor, of course, is especially suggestive in terms of our questions about the relation of horror and humor» (1999: 154).

²¹ Vid. Poe (1982: 269-273).



En la minificción «En un baile de los sueños» surge un ambiente fantasmagórico. El horror invade a la protagonista, y desde el primer momento presenciamos el sueño físico, por cansancio, de Mara, que nos hace pensar en el doble significado de «sueño». El narrador nos explica que «Mara se metió en aquel sueño doblegada por el cansancio», por lo que ella se adentra en otro sueño y experimenta miedo al encontrarse en un baile donde todas las asistentes iban igualmente vestidas de dominó verde y con el mismo antifaz. Mara teme que Luis, su acompañante, la confunda con las otras mujeres. De repente, Mara también aparece vestida de la misma manera con un antifaz, y se narra lo que siente: «Entonces comenzó el sudor amarillo del sueño, la insolución del caso, el pánico ensañado de los sueños» (186). Aun sabiendo que se trata de un relato con claro tono de parodia de un cuento de hadas, el narrador nos hace partícipes de las sensaciones físicas de Mara debido al temor y agobio que le invade. El juego con el término «miedo» es doble: Mara lo siente al ser una más entre todas, y se afirma que los sueños, en sí, lo provocan, lo que no es necesariamente una afirmación errónea ni exagerada. Se concluye con un final parcialmente feliz para Mara, quien se siente aliviada porque es la única persona que finalmente presenta la cara descubierta, por lo que Luis pudo reconocerla y no confundirla ni perderla entre todas. Se despierta contenta, pero no podemos pasar por alto que se siente «deshonrada ante tantas máscaras con el rostro tapado» (186). Parece quedar expuesta la idea de la deshonra que implica el ser uno mismo, ante los ojos de los demás, en un determinado ambiente social.

5. CONCLUSIÓN

En *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935), el miedo y el horror fantástico queda ejemplarizado teniendo en cuenta las propias reflexiones de Gómez de la Serna ante la muerte. En «“Los muertos y las muertas”: Reflexiones personales», el autor despliega un discurso narrativo en el que se vivifica la muerte, y lo hace conjugando profundidad de pensamiento e ironía, con el fin de deconstruir tradiciones, mitos, fábulas, fantasmagorías populares y géneros literarios que en distintos periodos históricos han representado el horror a la muerte. En algunas minificciones de «Otras fantasmagorías» nos introducimos en un mundo de realidades fantásticas, comparable al que hallamos en ficciones de Bécquer, Maupassant y Poe, en relación con los temas estudiados, y con gran ironía el autor se distancia del miedo de los personajes de su propia creación, como sucede en «El buzo loco» y en «En un baile de los sueños».

En «Las palabras y lo indecible» Gómez de la Serna expresa su propio «horror al vacío»: «El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía del horror al vacío, una reacción contra ese horror, nerviosos, alterados y frenéticos de dislates» (1936: 63). En el texto estudiado se utiliza el miedo como *leitmotiv* y «condición necesaria» que oscila entre lo paródico y lo serio, teniendo en cuenta el humor que surge en ciertas escenas narrativas cuya representación le sirve al autor como propio ejercicio de escriptoterapia ante el temor a la muerte que le acompañó durante toda su vida, como leemos tam-



bién en *Cartas a mí mismo*²², publicadas muchos años después, en las que trasluce ese miedo al vacío de la muerte. En una carta leemos: «Ni tú ni yo podemos darnos el pésame el día de nuestra muerte y este vacío imposible de ser llenado da cierta melancolía a nuestra correspondencia» (Gómez de la Serna 1956: 125). No obstante, en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* se percibe parcialmente una «emoción positiva» (Bantinaki 2012: 383)²³ que en ocasiones conecta con lo macabro²⁴, dentro de un contexto literario en el que destaca la fantasía²⁵, de manera que queda elaborada una particular visión del miedo y del horror fantástico que se proyecta en uno de los textos más sorprendentes e ingeniosos de Ramón Gómez de la Serna.

RECIBIDO: enero de 2020; ACEPTADO: abril de 2020



²² Según Riordan, «writing intimately about traumas or other stressors has positive physical and psychological benefits» (1996: 266). Gómez de la Serna escribió *Cartas a mí mismo*, publicadas en conjunto en 1956. «La escritura de estas “cartas a sí mismo” le sirve de terapia a Ramón, revelan la obsesión por la muerte y claros testimonios de su soledad» (Cabañas Alamán 2011: 153).

²³ Opina Bantinaki: «I argue that fear in response to horror can be experienced as an overall positive emotion, that is, an emotion toward which the subject has a positive stance and thus enjoys experiencing, leaving it open whether the emotional experience is also affectively pleasurable or affectively painful» (2012: 383).

²⁴ Lo macabro surge del miedo, pero hay que luchar contra él: «Lo macabro puede suponer una actitud pesimista, pero lo que está claro es que no se queda en el simple lamento» (Núñez Florencio 2014: 53).

²⁵ Hernández comenta: «[E]lementos como la intertextualidad, la fantasía o el humorismo, presentes en el conjunto de la obra ramoniana, tuvieron una especial conexión con el cultivo de sus microrrelatos» (2012: 199).

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (6 de enero 1935): «Candor e ingenuidad de la escena fúnebre en la novela romántica», *Blanco y Negro*, 90.
- ARIAS, Alfredo (2001): «Prólogo», en Ioana Zlotescu (ed.), Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas VII, Ramonismo v. Caprichos, Gollerías, Trampantojos (1923-1956)*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1-58.
- BAGLIONE, Andrea (2019): *RAMÓN e l'umorismo*, tesis doctoral inédita, dir. Marco Succio, Génova: Università degli Studi di Genova.
- BANTINAKI, Katerina (2012): «The Paradox of Horror: Fear as positive emotion», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (4) Fall: 383-392.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1954): *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
- BEGOÑA, José (1980): «Evaluación y contraste dentro de una de las constantes de Ramón Gómez de la Serna», en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: Universidad de Toronto, 94-98.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1971): «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature* 2: 103-118.
- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael (2011): «El recurso auto-epistolar como terapia: motivos temáticos recurrentes y greguerías en *Cartas a mí mismo* (1956), de Ramón Gómez de la Serna», *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 12 (16): 137-157.
- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael (2012): «Espacios misteriosos, motivos fantásticos y terror absurdo en los microcuentos de Ramón Gómez de la Serna», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* 4: 1-13.
- CARROLL, Noël (1999): «Horror and Humor», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (2) Spring: 145-160.
- CARROLL, Noël (2004) [1990]: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Abingdon: Taylor & Francis.
- FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás (2014): «Autobiography and the Task of the Writer: The Case of the Young Ramón Gómez de la Serna», *Anales de la literatura española contemporánea* 39 (1): 61-83.
- FUCILLA, JOSEPH G. (1936): Reseña de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, de Ramón Gómez de la Serna, *Books Abroad* 10 (2) Spring: 174.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1917): *Greguerías*, Valencia: Prometeo.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1927): *El defensor del cementerio*, en *Revista de Occidente* 60 julio-septiembre, 317-338.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1930): «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente* 28: 348-391.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1961) [1935]: *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1936): «Las palabras y lo indecible», *Revista de Occidente* 60 (151): 56-87.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1948): *Automoribundia (1888-1948)*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.



- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1953): *Edgar Poe. El genio de América*, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1962a) [1953]: *Quevedo*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1956): *Cartas a mí mismo*, Barcelona: Editorial AHR.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1970) [1957]: *Nuevas páginas de mi vida*, Madrid: Alianza editorial.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1962b): *Cartas a las golondrinas, Cartas a mí mismo*, Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- GREGORI, Eduardo (2015): «Embodying the Spanish Avant-Garde: Disability and Gender in Ramón Gómez de la Serna», *Hispanic Review* 83 (4): 467-483.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Darío (2012): *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*, tesis doctoral inédita, dir. Nilo Francisco Palenzuela Borges, Tenerife: Universidad de La Laguna.
- HERRERO, Carmen (2001): «El concepto de enfermedad en las novelas de Ramón Gómez de la Serna (1914-1934)», *Siglo Diecinueve (Literatura hispánica)* 7: 197-208.
- HODDIE, James H (1999): *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Editorial Pliegos.
- KOVARSKAYA, Yulia (2011): «La hermenéutica literaria de la estatua en el modernismo poético ruso y español: Cernuda y Briusov», *Mundo Eslavo* 10: 67-72.
- LÓPEZ MOLINA, Luis (2005): «Introducción», en Luis López Molina (ed.), Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, Palencia: Menoscuarto, 7-38.
- LOVECRAFT, H.P. (2010): Juan Antonio Molina Foix (ed.), *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid: Valdemar.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca (2006): *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española Contemporánea*, tesis doctoral inédita, dir. Fernando Valls, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- MAUPASSANT, Guy de (1983): *Cuentos pavorosos*, Esther Benítez (trad.), Barcelona: Ediciones Forum.
- MURCIANO, Carlos (1963): «La muerte, esa greguería», *Cuadernos Hispanoamericanos* 158: 297-299.
- NICOLÁS, César (1984): «Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna», *Anuario de Estudios Filológicos* 7: 281-297.
- NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael (2014): «La muerte y lo macabro en la cultura española», *Dendra Médica. Revista de Humanidades* 13 (1): 49-66.
- POE, Edgar Allan (1982): *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Inglaterra, Nueva York, Australia, Canadá: Penguin Books Ltd.
- RIORDAN, Richard J. (1996): «Scriptotherapy: Therapeutic Writing as a Counseling Adjunct», *Journal of Counseling & Development* 74 (3) enero-febrero: 263-69.
- RIVAS, Antonio (2008): «La poética del absurdo en los “caprichos” de Ramón Gómez de la Serna», en Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, Universidad de Neuchâtel (Neuchâtel, 6-8 noviembre de 2006), Palencia: Menoscuarto, 301-315.
- RIVAS, Antonio (2009): *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, tesis doctoral inédita, dir. Irene Andrés Suárez, Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo Real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma.



- ROAS, David (2012): «El cuerpo grotesco en el siglo XIX: Entre el horror y la risa», *Vitória Da Conquista* 1 (2): 24-32.
- SERRANO ASENJO, José Enrique (1992): *Ramón y el arte de matar (El crimen en las novelas de Gómez de la Serna)*, Granada: Caja General de Ahorros.
- UMBRAL, Francisco (1978): *Ramón y las vanguardias*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- VELA, David (2017): *Rafael Romero Calvet. Ilustraciones y cuentos de locura y muerte* (autoedición: <https://www.amazon.es/dp/8469765833>).



SÍMBOLO Y MITO EN EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA FRANCÉS: HENRI DE RÉGNIER

Nuria Cabello Andrés
Universidad de La Rioja

RESUMEN

El presente trabajo aborda la importancia del símbolo en el movimiento simbolista francés. El símbolo es el elemento sobre el que se asienta la estética del simbolista. Los poetas simbolistas se servirán asimismo del mito considerado en cuanto símbolo para plasmar sus grandes preocupaciones e ilustrar su pensamiento idealista. Para mostrar la relación fundamental que une ambos elementos, nos centraremos en cuatro de los mitos más relevantes de la *fin de siècle*: Narciso, Psique, Orfeo y Pígalión mediante ejemplos extraídos de la obra de Henri de Régnier. Estos mitos revelan una de las grandes inquietudes del periodo finisecular: la dicotomía yo/otro.

PALABRAS CLAVE: símbolo, mito, movimiento simbolista, *fin de siècle*, Henri de Régnier.

SYMBOL AND MYTH IN THE FRENCH SYMBOLIST MOVEMENT: HENRI DE RÉGNIER

ABSTRACT

The present work addresses the importance of symbol in the French symbolist movement. Symbol is the element on where the symbolic aesthetics is based. The symbolist poets will also use the myth, which is considered like a symbol to embody their intense worries and to illustrate this idealistic thinking. To show the fundamental relation, which joins both elements, we will focus on four of the most important myths of the *fin-de-siècle*: Narcissus, Psyche, Orpheus and Pygmalion by means of examples torn from Henri de Régnier's work. These myths reveal one of the great interests of the *fin-de-siècle* period: the self/other dichotomy.

KEYWORDS: Symbol, myth, symbolist movement, *fin de siècle*, Henri de Régnier.



1. INTRODUCCIÓN

El Simbolismo es un movimiento heteróclito en el que se concitan numerosas tendencias y que recibe influencias variadas (*vid.* Brunel 1974). Sin embargo, como toda nueva tendencia, el Simbolismo reivindica su carácter novedoso y por ello parece renegar de sus orígenes, en especial del movimiento romántico. De esta manera, el movimiento simbolista se postula como una nueva manera de concebir la poesía.

Jean Moréas en el Manifiesto Simbolista publicado el 18 de septiembre de 1886 en *Le Figaro* sienta las bases de la nueva escuela. Dichas ideas son asimismo el punto de partida de Maurice Maeterlinck para explicitar las concepciones de esta nueva literatura:

La haute poésie, à la regarder de près, se compose de trois éléments principaux: D'abord la beauté verbale, ensuite la contemplation et la peinture passionnée de ce qui existe réellement autour de nous et en nous-mêmes, c'est-à-dire la nature et nos sentiments, et enfin, enveloppant l'œuvre entière et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et les juge et qui préside à leurs destinées. Il ne me paraît pas douteux que ce dernier élément est le plus important. Voyez un beau poème, si bref, si rapide qu'il soit. Rarement, sa beauté, sa grandeur se limitent aux choses connues de notre monde. Neuf fois sur dix il les doit à une allusion aux mystères des destinées humaines, à quelque lien nouveau du visible à l'invisible, du temporel à l'éternel (Maeterlinck 1979: X-XI).

Maeterlinck enuncia en este fragmento los tres elementos esenciales de la gran poesía. El predominio de uno u otro de esos rasgos define las diferentes tendencias literarias de la literatura francesa del siglo XIX: por una parte, el Romanticismo, centrado en la pintura de la naturaleza y de los sentimientos humanos; por otra, el Parnaso, que prima el culto a la belleza de la forma, obviando la pintura de la realidad y, por supuesto, el misterio en la poesía. La nueva tendencia tiene su eje en el último elemento; así, la poesía para los jóvenes escritores se debe a la búsqueda del ideal, de lo eterno, de lo que nos une a lo desconocido, partiendo para ello de la realidad, a través del *logos*. La manera de lograr este objetivo será mediante la unión de sentidos y sonidos en principio extraños y desconocidos, que generan el símbolo, el elemento que nos permite superar lo banal y lo cotidiano para acceder a lo inmaterial y lo superior. La escritura simbolista, por lo tanto, conjuga los tres elementos expuestos por Maeterlinck para crear algo nuevo. Eso es lo que la distingue de los movimientos coetáneos y por ello, es la auténtica poesía¹.

¹ Creemos que este concepto de poesía hay que entenderlo en un sentido amplio, es decir, que hace referencia a la literatura en general, y ese es el sentido en que vamos a emplearlo en las páginas siguientes. Así, estas concepciones sobre el símbolo y sobre la poesía pueden aplicarse a toda obra literaria de este movimiento.



En este sentido, el objetivo fundamental de este artículo consistirá en examinar el concepto de símbolo en el movimiento simbolista y la relación de este con el mito, que para los autores simbolistas no es sino una figuración del símbolo. Después de precisar la idea de mito en el Simbolismo, analizaremos la significación de algunos de los mitos esenciales del periodo fin de siglo: Narciso, Psique, Orfeo y Pigmalión. Para llevar a cabo esta tarea, ilustraremos nuestro trabajo con ejemplos de textos narrativos de algunos autores representativos del movimiento, en especial de Henri de Régnier.

2. EL CONCEPTO DE SÍMBOLO

El Simbolismo coloca en primer término la utilización del símbolo como único y verdadero medio y fin de la poesía. Las palabras mundanas no pueden transmitir la verdad. Como dice Mallarmé:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (Huret 1891: 60).

No obstante, atribuirse la paternidad única del símbolo no parece algo muy honesto por parte del movimiento simbolista². La concepción del símbolo en el Simbolismo no puede entenderse sin la contribución esencial de los románticos³, que instituyeron esta figura como forma de expresión privilegiada en el arte que permite «l'expression de l'indicible» (Illouz 2004: 153). Para los románticos alemanes solo podremos conocer la auténtica realidad a través del símbolo, que elimina lo que nos separa del mundo intelectual, de la idea. Es la famosa Teoría de las Correspondencias.

En efecto, la teoría del símbolo en el Simbolismo tiene una de sus bases en la Teoría de las Correspondencias de Baudelaire⁴, quien deja claro en su famoso soneto *Correspondances* que «... le poète doit [...] savoir ces mystérieuses correspondances et les faire connaître» (Léoutré et Salomon 1970: 11). Siguiendo esta idea, el símbolo para los simbolistas sería una forma primordial de Correspondencia por-

² Y así lo reconoce Henri de Régnier en su entrevista con Jules Huret: «Oui, je le sais, nous n'inventons pas le symbole, mais jusqu'ici le symbole ne surgissait qu'instinctivement dans les œuvres d'art, en dehors de tout parti pris, parce qu'on sentait qu'en effet il ne peut pas y avoir d'art véritable sans symbole. Le mouvement actuel est différent: on fait du symbole la condition essentielle de l'art. On veut en bannir délibérément, en toute conscience, ce qu'on appelle, -je crois,- les contingences, c'est-à-dire les accidents de milieu, d'époque, les faits particuliers» (Huret 1891: 93).

³ Para una mejor comprensión de la estética romántica y por ende de su concepción del símbolo, remitimos a la obra de Javier Hernández-Pacheco (1995).

⁴ Baudelaire recoge a su vez esta teoría de Hoffmann y refleja las concepciones de la Analogía Universal de los Iluministas, Martinistas y de Swedenborg.



que «[il] permet de deviner les liens invisibles entre le monde sensible et le monde intelligible» (Juszezak 1985: 23).

Así, la escritura simbolista se configura como una síntesis, una relación novedosa con el mundo, cimentada en el uso del símbolo:

La poésie symboliste est travail sur une vision qui est celle de la vie dans toute sa complexité, et avec ses mystères que la raison ne peut élucider. Cette vision est conçue dans sa relation à l'individu et à son niveau cosmique, en toute conscience du caractère subjectif d'une telle approche. Conscient des limites de sa tentative, le poète n'ambitionne guère une traduction claire de ce qui reste insondable, mais une évocation [...]. Dès lors, l'expression symbolique s'impose. Observée sous des angles différents, une même figure paraît une autre. Le symbole n'en fixe pas une face, mais les présente toutes (Elgart 2014: 91).

A pesar de la coherencia de estos fundamentos, la puesta en práctica del símbolo por parte de los autores de la época no revela tanta coherencia. El principal escollo viene dado por la confusión entre símbolo y alegoría (*vid.* Backès 1980)⁵. Los escritores que no dudaban en separar ambos conceptos proclaman la supremacía del símbolo; así, por ejemplo, Maeterlinck:

[...] je crois qu'il y a deux sortes de symboles: l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori*; le symbole, de *propos délibéré*; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *second Faust* et dans certains contes de Goethe, son fameux *Mährchen aller Mährchen*, par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée: c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc. (Huret 1891: 124-125).

Pese a que Maeterlinck habla de dos tipos de símbolo y no se refiere al concepto de alegoría explícitamente, podemos afirmar con el autor que el primer tipo de símbolo que menciona, el símbolo *a priori*, corresponde a la alegoría, y el segundo, al símbolo, tal y como se concibe en el Simbolismo.

En la misma línea se sitúa Henri de Régnier, quien contrapone ambos conceptos, dejando claro que el símbolo es superior a la alegoría y que lo que distingue claramente a los jóvenes poetas del momento es precisamente la utilización del símbolo:

⁵ Illouz advierte de que la confusión entre los dos conceptos, separados nítidamente en el Romanticismo, está motivada en parte por Charles Baudelaire: «Alors que le Romantisme avait institué l'opposition du symbole et de l'allégorie au détriment de l'allégorie, la réévaluation baudelairienne de celle-ci, promue en figure majeure de la modernité littéraire, implique une toute autre pensée du signe. À la différence du symbole, l'allégorie ne suppose plus cette confiance dans le langage qu'autorisait l'ancrage du symbole dans une ontologie; dans l'allégorie, le signe, sans relève métaphysique, n'a plus d'autre signification qu'historique...» (2004: 159).

Le Symbole est le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passent par l'image et la métaphore, comprennent l'emblème et l'allégorie. Il est la plus parfaite, et la plus complète figuration de l'Idée. C'est cette figuration expressive de l'Idée par le Symbole que les Poètes d'aujourd'hui tentèrent et réussirent plus d'une fois (Régnier 1901b: 333-334).

Aunque la propuesta teórica de Henri de Régnier, que se repite en otros escritos, es muy precisa, este autor acaba cayendo, en no pocas ocasiones, en la alegoría cuando parece estar haciendo uso del símbolo. Ejemplos reveladores de este hecho son «L'Homme et la Sirène» (*Aréthuse*, 1895), auténtica alegoría del poeta y de su relación con la naturaleza, y «Le sang de Marsyas» (*La cité des eaux*, 1902), figura tras la que se adivina Mallarmé.

La concepción del símbolo por parte de los autores fin de siglo, a pesar de las inconsistencias, nos permite entender la importancia que adquiere en la literatura simbolista la utilización del mito⁶, el cual «n'est pas seulement un trait fabuleux concernant des divinités ou des personnages qui ne sont que des divinités définies, c'est avant tout un récit à double sens» (Mazel 1968: 333)⁷.

El carácter universal y atemporal del mito lo une al símbolo, ambos comparten rasgos y, además, permiten conocer no la imagen exterior sino la idea, no lo fugaz sino lo duradero, como indica Régnier a través de una bella metáfora:

Les poètes récents ont considéré autrement les Mythes et les Légendes. Ils en cherchent la signification permanente et le sens idéal; où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles. Un Mythe est sur la grève du temps comme une de ces coquilles où l'on entend le bruit de la mer humaine. Un Mythe est la conque sonore d'une idée (1901b: 336).

⁶ Las fluctuaciones entre símbolo y alegoría van a extenderse también al uso del mito que llevarán a cabo los autores fin de siglo. Brunel habla de uso simbólico o uso alegórico del mito. Hay uso alegórico cuando se busca dar una explicación, un sentido dirigido o preciso al uso del mito. De esta manera, perdemos el rasgo esencial del símbolo –su oscuridad– y el sentido último de la práctica simbolista: evocar, sugerir y no describir. Pero: «À cette fausse interprétation symbolique du mythe, qui mérite donc plutôt l'épithète de "allégorique", nous opposerons l'interprétation multiple à laquelle [...] devrait être réservé le terme de "symbolique". En effet, que le mythe soit considéré comme porteur de plusieurs significations possibles, qu'il renvoie à l'inconnu, au mystère qu'il recouvre, -et le symbole retrouve ses droits» (Brunel 1974: 19-20).

⁷ Este «double sens» es el signo característico de la literatura simbolista según este autor: «Ce fut une forme littéraire caractérisée par la fréquence d'œuvres à double sens, c'est-à-dire mythiques et allégoriques. D'une façon plus générale, ce fut une période où, par réaction contre un temps antérieur soucieux d'exactitude et de réalisme, l'art se rejeta vers les sujets de rêve et de légende, et s'attacha à donner à ses œuvres une signification plus lointaine en s'inspirant d'idées philosophiques et religieuses» (Mazel 1968: 337).



3. EL MITO Y EL SIMBOLISMO

El mito «raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements” [...], c'est donc toujours le récit d'une “création”: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être» (Eliade 1963: 16 y 17)⁸.

Como apunta Gilbert Durand, el mito trasciende la historia (1993: 32 y 33). En cada época de la historia, el ser humano se planteará una serie de cuestiones y buscará las repuestas a estas cuestiones en determinados mitos que adoptarán, por consiguiente, una significación particular⁹. En este sentido, el hombre de la época fin de siglo, inmerso en una sociedad en plena transformación, necesitaba los mitos:

Si l'univers des légendes allait, dans la littérature de l'époque, jouir d'un tel prestige, c'est parce qu'il répondait, à plusieurs titres, à certains des désirs les plus profonds de l'âme fin-de-siècle. Tout d'abord les récits légendaires, parce qu'ils sont toujours situés dans un univers lointain ou reculé dans le temps, à la fois irréel et indécis, satisfaisaient bien à ce désir de dépaysement et d'évasion qu'éprouvait si intensément la conscience collective contemporaine. La nature même des mythes et des récits légendaires, leur caractère souvent accusé d'invraisemblance et de merveilleux, renforçait encore cette dimension imaginaire de la vie quotidienne (Pierrot 2007: 239).

Los autores fin de siglo van a expresan su *penchant* por el mito en tanto que símbolo, como ya hemos visto en las apreciaciones de Henri de Régner¹⁰. Así Émile Verhaeren declarará:

⁸ Hemos elegido esta definición entre las muchas que nos ofrecen los estudios sobre el mito porque estamos de acuerdo con Pierre Brunel (1992) cuando afirma que esta es la menos imperfecta y la más completa de las definiciones. Para una visión más completa sobre el mito, *vid.* Rougemont (1972), Durand (1993), Jolles (1972), Lévy-Strauss (1958), Jung, (1992) y Barthes (1957).

⁹ «La dimensión atemporal y “ejemplar” del drama o del relato mítico le hace repetible y adaptable a nuevos contextos y situaciones. Escritores de todos los tiempos y de todos los rincones del mundo reformularán con voz propia la intriga en la que se inscribe la acción de los personajes, la orientarán en función de su sensibilidad y enfocarán, desde la dimensión simbólica o metafórica del mito, algún aspecto determinado de la problemática social o moral propia de su contexto histórico» (Herrero Cecilia y Morales Peco 2008: 16).

¹⁰ Las alusiones al mito son frecuentes en los escritos de Henri de Régner. En sus escritos íntimos encontramos esta otra afirmación: «Il faudrait appuyer certains poèmes sur une sorte de sous-mythologie, qui serait comme la superstition du paganisme et évoquer ces belles choses que sont les dieux ruraux et urbains, les dorures du Faune et du Satyre, les Egéries nymphéennes, tout ce qui sourit aux carrefours ou est dans la profondeur mystérieuse des lueurs» (Régner 2002: 197). La pregnancia mítica de la obra literaria de Henri de Régner es asimismo significativa. Además de la importancia de los mitos de Narciso, de Psique, de Orfeo y de Pigmalión, como veremos más adelante, toda la producción de Régner está marcada por su obsesión por Pan, por los centauros y las ninfas. Debemos destacar también las evocaciones a Hermes en los relatos de *Le trèfle noir* (*Hertulie ou les messages*, «D'Herminette à Herminette», «De Herminette à Herminette», *Histoire d'Herminette*, *Herminette ou le récit qu'on m'a fait de ses funérailles*), la reescritura del viaje de Ulises en *Aventure marine et*



L'expression violente du coeur donnée par le Romantisme, l'expression raffinée, discrète, rare de ce même coeur, voilà le rêve, doit être produite à son tour. Et ce seront les sphinx, les anciens rois et les reines fabuleuses et les légendes et les épopées qui nous serviront à nous faire comprendre. Ce seront eux parce qu'ils s'imposent avec le despotisme du souvenir, avec le grandissement séculaire et que nous nous voyons mieux à travers la transparence de leur mythe (Verhaeren 1886, citado por Elgart 2014: 94-95).

El mito, como el símbolo, permite alcanzar la idea, lo que se esconde bajo las apariencias; paralelamente, por lo tanto, posibilita llegar al conocimiento de uno mismo: «Au-delà des millénaires, le mythe offre une image symbolique des mouvements de l'âme. [...] Par le biais du mythe, il ne s'élève plus vers une transcendance divine, mais descend dans les abîmes de son moi –descente salutaire, puisqu'elle conduit à la connaissance de soi» (Elgart 2014: 95).

Esta unión de símbolo y mito explica la coloración mítica que impregna la obra de la mayor parte de los autores de este movimiento¹¹. Especialistas como Pierre Brunel (1974) o Bertrand Vibert (2010)¹² explicitan la importancia de las figuras mitológicas en el Simbolismo. En esta misma línea, otros autores como Pierre Albouy¹³, Natalie Prince¹⁴, Jean Pierrot¹⁵, Jean de Palacio¹⁶ analizan la impronta del mito en la literatura de la Decadencia. A este respecto, creemos que merece la pena destacar que en el uso del mito, Decadencia y Simbolismo, a pesar de ser, desde nuestro punto de vista, movimientos diferentes, presentan muchos puntos en

amoureuse y la alusión a las figuras de Eros y Thanatos en *La Mort de Monsieur de Nouâtre et Madame de Ferlinde*, ambos de su compilación *Monsieur d'Amorceur*. Vid. Imbert (2009).

¹¹ Así la *Hérodiade* o *L'Après-Midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé, las ninfas de Pierre Louÿs, la figura de *Sapho* en Francis Viélé-Griffin, el mito de Léda en Jean Lorrain, la figura de la mujer fatal en *Les diaboliques* de Barbey d'Aurevilly... La lista podría ser inagotable (vid. Brunel 1974).

¹² En el capítulo «Exhibition du matériau symbolique» (2010: 170-230), Vibert abunda en la profusión del material mitológico en los autores de la época fin de siglo. Nos refiere el gusto por ciertas figuras como pavos reales, cisnes, faunos..., por los personajes de Orfeo y Narciso, pero también Don Juan o la mujer fatal.

¹³ El autor reserva el epígrafe 3, titulado «Symbolistes et Décadents», del capítulo 2 de la 1.ª parte de su obra al uso y la simbología de la mitología en esta época. Además, tanto en la segunda parte, dedicada a los mitos de mayor resonancia en la literatura francesa, como en la tercera, consagrada a los autores que presentan un especial tratamiento del mito, se incluyen capítulos cuyo centro de interés es la época fin de siglo (vid. Albouy 1969: 103-120, 173-201 y 270-287).

¹⁴ La antología dirigida por Nathalie Prince (2008) dedica la cuarta parte a los mitos relevantes en la literatura fantástica fin de siglo: Narciso, Pígalión y Don Juan.

¹⁵ En la segunda parte de su estudio, titulada *Les formes de l'imaginaire décadent*, Jean Pierrot incluye un capítulo titulado «L'univers des légendes»; en dicho capítulo, el autor, a pesar de la confusión terminológica entre mito y leyenda, hace hincapié en la importancia del mito en la literatura fin de siglo (2007: 240). Dedicar también una atención especial a cuatro temas mitológicos concretos: Orfeo, Edipo, la Esfinge y Narciso (2007: 237-255).

¹⁶ Jean de Palacio ha consagrado una trilogía a la literatura decadente (1990, 1993 y 2000). Dos de las obras que conforman esta trilogía se centran en dos mitos muy queridos en la época fin de siglo: Pierrot y Psique.



común, fruto de las características propias de la época fin de siglo (*vid.* Michaud 1947, Dedeyan 1968 y Décaudin y Leuwers 1996).

Por nuestra parte, vamos a detenernos en cuatro de los mitos de predilección del Simbolismo: Narciso, Psique, Orfeo y Pigmalión.

3.1. NARCISO, LA ILUSTRACIÓN DEL POETA SIMBOLISTA¹⁷

La versión más conocida del mito de Narciso aparece en el Canto III de las *Metamorfosis* de Ovidio y narra la muerte del joven Narciso al contemplar su reflejo en el agua. Las diversas reelaboraciones de las que ha sido objeto responden a las necesidades concretas de cada época, condición indispensable según Albouy para la pervivencia del mito (*vid.* Volpilhac-Auger 2000; Zaalene 2000; Miguet-Ollagnier 2000; Milner 2000; Foucart 2000; Marchetti 2000; Frølich 2000). En todas ellas, no obstante, el eje central sobre el que se cimenta el mito es la dicotomía yo/otro (tú).

Así, el amor excesivo de uno mismo y la renuncia al amor de los otros se concibe como algo negativo ya desde la Antigüedad clásica. La negación del otro origina desórdenes de identidad y de personalidad. Los psicoanalistas han subrayado los riesgos que conlleva un narcisismo exagerado, los conflictos que acarrea el anclaje en el narcisismo primario¹⁸.

La relevancia de este mito en el Simbolismo se explica por su relación con la temática de la identidad y del autoconocimiento, aspectos clave de la literatura fin de siglo (*vid.* Albouy 1969: 173-187). La prueba del interés y fascinación que ejercía el mito de Narciso entre los autores de esta época literaria reside, por ejemplo, en la profusión de obras publicadas con dicho tema, más o menos conocidas, pero todas con la impronta personal del escritor que la crea¹⁹. En Henri de Régnier, los versos iniciales de «L'allusion à Narcisse», de su poemario *Les jeux rustiques et divins* (1897), nos introducen en el mito: «Un enfant vint mourir, les lèvres sur tes eaux, / Fontaine! de s'y voir au visage trop beau / Du transparent portrait auquel il fut crédule...». Los últimos versos muestran la posición de los simbolistas, el poeta adulto es capaz de ver más allá de su reflejo, más allá de la forma material:

¹⁷ *Vid.* el ensayo de Manuel Segade (2008), para comprender la trascendencia de esta figura en la vida artística y literaria de la época fin de siglo.

¹⁸ Remitimos a este respecto a las teorías de Sigmund Freud desarrolladas en «Introducción al narcisismo» (1979, 14: 65-98) y «La psicología de las masas y análisis del Yo» (1979, 18: 63-136) y Jacques Lacan en «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je» (1949, 449-455).

¹⁹ Así, por ejemplo, *Les cahiers d'André Walter* (1891), *Le traité du Narcisse* (1891) y *Voyage d'Urien* (1893), de André Gide; *Narcisse parle* (1891), *Fragments du Narcisse* (1919-1922) y *Cantate du Narcisse* (1939), de Paul Valéry; «L'image» en *Le miroir des heures* (1892), de Bernard Lazare; *Discours sur la mort de Narcisse ou l'impérieuse métamorphose* (1895), de Saint-Georges Bouhéliér; *Le Miroir*, de Jean Richepin (1899); *Soeur de Narcisse* (1907), de Jean Royère; *Narkiss*, de Jen Lorrain (1908). La lista es demasiado extensa para consignar todas las obras.

Et, dans la source claire où j'avais voulu boire,
Je m'entrevis comme quelqu'un qui s'apparaît.
Était-ce qu'à cette heure, en toi-même, mourait
D'avoir voulu poser ses lèvres sur les siennes
L'adolescent aimé des miroirs, ô Fontaine? (1908: 16).

«L'Escalier de Narcisse», una de las partes que configuran el relato *Hertulie ou les messages*, perteneciente a la colección *Le trèfle Noir* (1895), es un ejemplo más. En este texto se describe con sumo detalle una enorme fuente conformada por diversos estanques que se suceden y parecen multiplicarse hasta el infinito. La escalera que nos conduce hasta dicha fuente lleva por nombre *Escalier de Narcisse*. En ella, Hermas y Hermotine se sientan a reposar y conversar mientras escuchan el «eco» del agua de la fuente. Este relato cumple la máxima de Mallarmé y nos parece un ejemplo paradigmático de la visión simbólica de los mitos por parte del Simbolismo:

Hermas et Hermotine s'y reposèrent souvent, d'ordinaire sur cette dernière marche, au bas de l'Escalier de Narcisse. [...] Hermotine aimait s'arrêter auprès de la petite source. Hermas préférait s'accouder nonchalamment aux sphinx de marbre ou caresser l'écaille cambrée des dauphins de porphyre. L'écho ne répéta jamais rien en le faussant de ce que les deux amis se dirent à demi-voix. Leur concorde apparaissait leurs différences. Un jour suivirent une des allées d'eau jusques à cette fontaine où souriait une statue singulière. Hermas y vit un songe; Hermotine y supposa un symbole; ils revinrent sans parler, car le crépuscule déclinait déjà et les eaux, s'étant tues, invitaient au silence (1926: 139-140).

Junto a los textos de Henri de Régnier, otro ejemplo destacado es el *Traité du Narcisse, Théorie du symbole*, de André Gide (1948)²⁰. Gide, a pesar de alejarse pronto de los círculos simbolistas, forja una teoría del símbolo a partir del mito de Narciso, sumándose de esta manera a los autores que manifestaban la estrecha relación entre mito y símbolo.

Gide nos presenta a un Narciso ocioso, andrógino, en el paraíso. Sin embargo, osa romper una rama del árbol Ygdrasil y la armonía se rompe y aparece el «otro», la mujer. A partir de ese momento, nada es real. Todo es reflejo, imagen, ilusión. La auténtica realidad está bajo el envoltorio material de cada objeto o ser de este mundo. Todos los esfuerzos deben concentrarse en desvelar la esencia verdadera y auténtica que se esconde bajo el envoltorio exterior y que se oculta a nuestros ojos a primera vista (*vid.* Gide 1948: 19).

Las reflexiones de Gide nos recuerdan evidentemente el discurso de Platón, pero más aún el de los neoplatónicos. Platón establece una dualidad entre las ideas y las sombras, Plotino y sus discípulos establecen las relaciones de este mundo mate-

²⁰ Este ensayo fue escrito por Gide en 1891 y publicado en el número 22 (enero de 1892) de la revista *Entretiens politiques et littéraires*.



rial con el mundo Inteligible a través de una serie de correspondencias –reflejos de reflejos– interminables que van de lo intangible hasta lo más material.

Los fundamentos del Simbolismo se encuentran aquí. Pero ¿cómo acceder a la forma secreta?

Les Vérités demeurent derrière les Formes —Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché: qu'il se préfère.

Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes: toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais. (Gide 1948: 21, nota 1).

La respuesta del Simbolismo es clara: a través del símbolo. El símbolo nos permite despojarnos de lo material y quedarnos con la *Verdad*. Esta es la tarea y el deber del poeta: comunicar la verdad, la idea, «manifestar». Así, Narciso «symbolise le poète qui, derrière les apparences imparfaites, veut découvrir les archétypes et les essences; et l'eau représente l'œuvre d'art [...]» (Favre 1988: 1074).

El poeta que se extravía y equivoca el camino con la mala utilización del lenguaje y del símbolo corre el riesgo de gustarse a sí mismo y buscar el adorno superficial, como Narciso, que, contemplando su imagen en el agua, se deja atrapar por su belleza exterior. Cae en el pecado de «gustarse», de «preferirse», así no busca en su interior, no se conoce (*vid.* Gide 1948: 21, nota 1).

Ese es el error de otras estéticas: no persiguen la verdad, sino que buscan gustarse a sí mismas y por ello hacen un uso equivocado del símbolo. El poeta simbolista, por el contrario, «devine à travers chaque chose et une seule lui suffit, symbole, pour révéler son archétype; il sait que l'apparence n'en est que le prétexte, un vêtement qui la dérobe et où s'arrête l'oeil profane, mais qui nous montre qu'Elle est là» (Gide 1948: 24).

Con igual relevancia que el mito de Narciso, aparece la historia de los amores de Psique. El mito de Psique fue inmortalizado por Apuleyo en *El asno de oro*.

La interpretación del mito ha evolucionado con el paso de los siglos. De símbolo de la curiosidad a símbolo del deseo de conocimiento y de la interioridad:

[...] au fur et à mesure que l'on avance vers l'époque décadente, un registre que l'on pourrait qualifier d'intimiste, dans lequel, bien moins que la signification globale et universelle du mythe, est mise en jeu sa signification individuelle, personnelle, attachée aux espaces du moi et aux horizons les plus cachés et les plus obscurs (Sozzi 2000: 377).



3.2. PSIQUE Y «LE LOGIS INTÉRIEUR»²¹

Apuleyo nos presenta un personaje femenino, que sufre las consecuencias de la cólera de Afrodita. Encerrada en una cueva y condenada a la ignorancia sobre el aspecto y la identidad de su amante, cae en la tentación y enciende la lámpara de la desdicha. A lo largo de los siglos, el tema de la mirada escondida y de la curiosidad femenina fueron ejemplificados con este mito:

C'est dans le contexte du désir que le regard se découvre comme interdit, depuis l'Antiquité grecque. Le regard désirant est rendu tabou, comme s'il était déjà en soi un contact et un objet sexuel. Refoulé, le regard revient à sa place pour semer le désordre, et pour faire effraction dans le sacré. Dans les mythes construits autour des dieux gréco-romains, le regard qui fait retour provoque des drames (Schlossman 2000: 365).

Y así se muestra de entrada también en el siglo XIX: «Dans la modernité, Psyché apparaît dans le contexte du regard interdit tel que la lecture l'impose, après-coup, au Poète de l'imagination» (Schlossman 2000: 371).

Jean de Palacio (2000) ha estudiado las transformaciones del mito de Psique desde la historia de Apuleyo hasta el primer tercio del siglo XX. De Palacio estructura su estudio en dos partes, tomando como eje vertebrador la figura femenina de Psique. En la primera parte, plantea la cuestión de la importancia de este mito con respecto a las líneas de fuerza de la estética fin de siglo. Así, el autor nos presenta los amores de Psique con Eros, representaciones del alma y del cuerpo respectivamente, y los objetos que se asocian a Psique, como el espejo y la lámpara. En la segunda parte, el autor nos acerca a las «perversiones» operadas en la *fin-de-siècle*. Psique será representada como una figura depravada, como una esclava, como una víctima... Este estudio de Jean de Palacio demuestra la relevancia del mito de Psique en la época literaria que nos ocupa.

Desde los antecedentes de Théophile Gautier con *Melle de Maupin* (1835), *Fortunio* (1837), *Avatar* (1856), *Spirite* (1865), entre otras, en las que ya se vislumbra el cambio de tendencia, las reminiscencias de este mito son notables en las obras literarias del periodo fin de siglo²².

Queremos detenernos una vez más en Henri de Régnier, quien, además de utilizar de manera recurrente este personaje de la mitología en su obra, por ejemplo en su poema «La Lampe», en *La sandale ailée* (1906), o en el cuento «Les diners singuliers», de *La canne de jaspe* (1897)²³, adoptará este elemento como símbolo de su poética personal.

²¹ Expresión que tomamos prestada de «Le bosquet de Psyché» (Régnier 1901a: 295).

²² Ejemplos de reescritura del mito son, por ejemplo, «L'ami des miroirs», de *Le rouet des brumes* (1901), de Rodenbach; Catulle Mendès y su *Femme-enfant* (1891); la *Psychée* de Pierre Louÿs (1927), etc.

²³ En sus novelas, además, la figura de Psique aparece siempre ligada a la relación amorosa de los personajes, los personajes femeninos serán más o menos explícitamente las encarnacio-



En su estudio «Le bosquet de Psyché» (1901), que recoge las conferencias pronunciadas en el Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles en 1894, Henri de Régner convierte a Psique en el símbolo que ilumina y organiza su concepción estética: «Le point de départ original de Régner se trouve dans la conjonction entre le mythe que personnage et le culte de l'Art. Psyché dort en nous et ne se réveille que si nous savons lui offrir les fleurs de la contemplation et de la création...» (Sozzi 2000: 383).

El arte para Régner es fruto de la introspección, de la búsqueda interior. A través de la meditación, de la contemplación, del *rêve*, accedemos a Psique, al alma, condición *sine qua non* para despojarnos de lo fútil y quedarnos con lo esencial:

Pour tous cette chambre de Psyché peut être un lieu charmant, secret et délicieux. Elle figure ce qu'il y a en chacun de fin, de délicat et d'un peu supérieur. Elle est le dégagement aérien de notre terrestrité; l'âme y est à l'aise de pouvoir délasser la contrainte qu'impose la vie à ce qu'il y a d'ailes dans sa démarche. C'est là qu'il faut abriter les instants qu'on dérobe à la vie; on y reprend contact avec je ne sais quel instinct d'idéal qui est en nous. On soupèse la cendre qu'ont laissée dans notre main les vaines amours et les pauvres désirs, cendre amère, mais légère. Psyché la frôle de son aile et elle se dissipe (Régner 1901a: 294-295).

La lámpara de Psique, símbolo negativo que desencadena el drama en el mito clásico, se torna en símbolo iluminador que nos guía en nuestro camino: «Paradoxalement c'est justement cette lampe de Psyché qui, dans le mythe, marque le debut de ses mésaventures, c'est elle qui, pour Régner, [...], devient la lumière idéale qui nous préserve de toute chute dans le médiocre et dans le vain...» (Sozzi 2000: 385).

Todo hombre se inclina hacia la belleza y la poesía, debemos buscarla en nuestro interior; con ayuda de la lámpara llegaremos hasta Psique:

Il y a en tout homme un désir de poésie et de beauté. Si cet instinct ne peut pas se réaliser, il peut au moins se reconnaître; infirme, il est clairvoyant. Prenons donc à la main la lampe idéale qui brûle faiblement au fond de notre nuit, et descendons les marches intérieures avec notre ombre devant nous. Voici le lieu où celle qui dort va s'éveiller à l'incantation des poètes et la voici qui se dresse, hors des langes de notre oubli, devant nous et en nous-même, résurrectrice, la statue chaste de nos rêves et la figure de nos songes (Régner 1901a: 299-300).

En este contexto, no es de extrañar que Orfeo se erija en el símbolo por excelencia del poeta. Con Virgilio: «Orphée apparaît comme le poète civilisateur et fondateur de la religion, le *mage* qui révèle les secret divins» (Albouy 1969: 188).

nes de Psique, así como los personajes masculinos serán las representaciones de Eros. La figura de la madre castradora tan importante en la temática de Régner corresponde a la diosa Afrodita. *Vid.* a este respecto la tesis de Essawy (2000), quien analiza la importancia de este mito en *La Pécheresse, L'Escapade, La Flamblée y Romaine Mirmault*.

3.3. ORFEO: EL POETA DE L'IDÉAL

Virgilio canta al final del libro IV de las *Geórgicas* la historia de Orfeo y Eurídice. Orfeo, desolado por la pérdida de su esposa, desciende al inframundo para recuperarla, con la condición de no echar la vista atrás. Cuando ya casi ha cumplido la misión, vuelve la cabeza y su esposa se desvanece definitivamente. Orfeo muere poco después despedazado por las Bacantes.

Como dice Albouy, «c'est de la philosophie idéaliste, de la poésie conçue comme symbole des vérités cachées qu'Orphée devait attendre sa plus grande faveur» (1969: 189)²⁴. Lo que atrae fundamentalmente a los escritores fin de siglo del mito de Orfeo «c'est moins le thème de la descente aux Enfers et de la résurrection d'Eurydice, [...] que celui du poète-magicien tout-puissant sur les éléments, les rochers, les animaux sauvages et les humains grâce au prestige de son chant» (Pierrot 2007: 249).

Nos vamos a detener en un relato de Henri de Régnier, *Manuscrit trouvé dans une armoire*, incluido en la colección *Contes à soi-même* (1894). Las fuentes de este relato son, por una parte, el cuento de E.A. Poe *Manuscrito encontrado en una botella* y, por otra, el cuadro de Gustave Moreau *Jeune Fille thrace portant la tête d'Orphée* (1865) (vid. Vibert 2011: 459-463).

Manuscrit trouvé dans une armoire presenta una estructura tripartita. El relato del narrador, que transmite su *errance*; el encuentro con Eurydice –y su amor por ella–; y la narración de esta, que no es, ni más ni menos, que la transposición en palabras de las imágenes del cuadro de Moreau. La identificación del narrador con la figura de Orfeo se evidencia en estas líneas: «J'appuyai ma tête par mélancolie et par tendresse sur les genoux d'Eurydice. Elle la soutenait de ses belles mains: elle semblait la soupeser» (Régnier 1926: 254). La delicadeza del relato y la melancolía que transmite hacen de él una de las joyas de la prosa simbolista régnieriana.

No es esta la única obra en la que podemos observar la plasmación del mito de Orfeo. Las figuras de Orfeo y de Eurídice se perciben en gran parte de sus novelas. El caso más relevante es quizás *La Pécheresse*: M. de la Péjaudie y Mme de Séguiran son vistos como los amantes trágicos Orfeo y Eurídice. Impresión acrecentada por el hecho de que M. de la Péjaudie es un excelente músico que encandila a Mme. de Séguiran con los sonidos que extrae de su flauta (vid. Essawy 2000: 378-381).

Psique, Narciso y Orfeo son un ejemplo fundamental a la hora de entender la concepción y la utilización del mito en la literatura finisecular. Ejemplos de la preocupación por la interioridad y el conocimiento, la asunción de estos mitos por parte de los autores responde a sus principios literarios. Tanto Gide como Régnier se sirven de estas figuras para transmitirnos sus ideales estéticos. Junto a estos mitos que revelan la obsesión por la identidad, encontramos otros que desnudan la alteridad.

²⁴ Y así, en la época que nos ocupa, encontramos numerosos testimonios escritos de la preferencia por este mito, como, por ejemplo, el libro de Édouard Schuré *Les Grands Initiés* (1889); el relato *La Lyre*, perteneciente a la colección *Le miroir des légendes* (1892), de Bernard Lazare; el poema de Paul Valéry «Orphée» (1891), recogido posteriormente en el poemario *Album de vers anciens* (1920); la historia *Dans un monde sonore*, de Victor Ségalen (1907).



3.4. PIGMALIÓN: EL ARTISTA-CREADOR

El mito de Pigmalión aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio, en el Libro X, dentro del *Canto de Orfeo*. Tiene una extensión muy limitada, apenas 50 versos. Su conexión con el mito de Orfeo se atestigua ya desde los orígenes.

Este mito ocupa un lugar destacado en la literatura francesa del siglo XIX, no como una simple copia sino con signos evidentes de renovación. Así, el mito evoluciona desde el modelado de la estatua hasta la transformación de la estatua en mujer artificial. Entre un paso y otro, el mito aparece con ropajes diferentes. El Romanticismo será, una vez más, el momento en el que se opere la revolución: «Le Romantisme [...] se plaît à insuffler tout particulièrement un sens neuf au mythe de Pygmalion, dans lequel il lit le condensé de ses valeurs les plus chères: rupture dans l'ordre établi, bouleversement des règnes terrestre et divin, autofondation de l'artiste» (Geisler-Szmulewicz 1999: 379).

En efecto, algunas de las obras literarias de mayor repercusión que presentan una reescritura del mito de Pigmalión son fruto del Romanticismo: *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann (1817); *Frankenstein*, de Marie Shelley (1818); *La Venus d'Ille*, de Prosper Mérimée (1837); o *El retrato oval*, de E.A. Poe (1845) (*vid.* Rueda 1998).

Nathalie Prince, centrándose en las obras fin de siglo, señala también la importancia de la animación de la estatua. Pero, además, la autora incide en otro aspecto esencial, la relación del mito de Pigmalión con la manifestación de la alteridad y la plasmación de esta en el ser artificial:

Le «pygmalionisme» contient à l'évidence un certain nombre d'éléments bien connus du fantastique –l'animation d'un objet ou encore l'histoire d'amour improbable entre un vivant et un objet– et de valeurs decadentes: il n'y a pas de pygmalionisme sans un dualisme idéal/réel, idéal/nature, artifice/nature et dépassement de la nature par l'art. Pygmalion, c'est l'affirmation que la nature et la réalité sont insuffisantes en soi, qu'elles appellent et impliquent un dernier geste poétique et artistique pour être parfaites (2008: 799).

Y estos dos aspectos serán la herencia que reciban los autores del Parnaso, decadentes, simbolistas; en definitiva, aquellos que conciban el Arte y lo Bello como la vía que el artista debe seguir indefectiblemente. Así, «le mythe de Pygmalion représente de manière exemplaire la sacralisation de l'Art et l'amour exclusif du Beau» (Geisler-Szmulewicz 1999: 379).

L'Ève future, de Villiers de L'Isle Adam (1886), representa el punto culminante de esta transformación, pero no es el único ejemplo. Así, otros testimonios son *La Statue*, de Georges Godde (1886); *La Statue*, de Gustave Geffroy (1894); *Les fugitives* y *La Robe*, pertenecientes a la colección *Histoires Magiques*, de Rémy de Gourmont (1894); *Le marbre*, de Michel Corday (1896); *La femme de marbre*, de Henri de Régnier (1901); *La statue ensoleillée* (1909) y *La Gloire du Comacchio*, de Maurice Renard (1913) (*vid.* Prince 2008: 795-963).



La renovación se hace a partir de una serie de elementos estables²⁵ que nos tienen que permitir reconocer el mito a pesar de sus posibles variantes. Max Milner dice a este respecto: «Le mythe de Pygmalion, [...] est sous-jacent à tous les romans qui ont pour thème la folie du peintre ou du sculpteur, avec, cependant, des variations notables» (1989: 7).

Anne Geisler-Szmulewicz nos habla de una característica fundamental de la escritura del siglo XIX en lo que respecta a la utilización de los mitos, lo que ella llama «coalescence des mythes», que define como «la rencontre entre deux mythes différents qui produit le renouvellement de la signification de chacun d'eux. [...] Il [ce phénomène] joue un rôle capital dans les réécritures du mythe de Pygmalion au XIX^e siècle» (1999: 16 y 17). Así, «le mythe de Pygmalion sera fédéré, au XIX^e siècle, aussi bien avec les mythes de Prométhée, de Méduse, de Daphné, de Niobé, qu'avec ceux de l'Androgyne et de Narcisse, de l'automate et du magicien» (1999: 22), todos ellos mitos de alta simbología en la época fin de siglo. La autora analiza en profundidad este fenómeno de la «coalescence» en los binomios Pígmalión-Prometeo, Pígmalión-Andrógino y en la triada Pígmalión-Andrógino-Narciso (*vid.* 1999: 85, 136 y 165).

Este concepto de *coalescence* puede aplicarse a nuestro parecer al relato *La femme de marbre*, de Henri de Régnier. El artista de *La femme de marbre* encarna de alguna manera a Prometeo, en el sentido de que se hace creador, modelador. Da forma e insufla vida a su escultura. Al mismo tiempo, queda al descubierto el componente cristiano; el artista, como nuevo Jesucristo, escenifica un proceso iniciático que le lleva, por la vía de la purificación de su cuerpo y de su alma —alimentándose exclusivamente de pan y vino: «Un morceau de pain mangé debout, un verre de vin bu à la hâte, formaient toute ma nourriture» (Régnier 1923: 12)—, a la potestad de crear o de quitar vida: «Il ne me restait plus qu'à choisir ce que je voulais éterniser. J'avais résolu que ce fût un corps de femme, en souvenir de celle dont le baiser m'avait ouvert les yeux...» (1923: 18).

El mito de Pígmalión se manifiesta de manera mitigada y con variantes a través de dos elementos: por una parte, el amor del autor y, sobre todo, de los amantes hacia la modelo «auténtica» y, por otra, la animación de la estatua que quita la vida a la modelo. De esta manera, la estatua se convierte en figura de mujer fatal, fascinadora y mortal y nos remite, por tanto, al mito de Salomé. Los Corcorone, amantes obsesionados, se matan uno al otro bajo la mirada de la *femme de marbre*: «On les trouva tous les deux morts, un matin, aux pieds de la statue de Giulietta. L'un avait au cœur la pointe d'une dague à pommeau de perle; l'autre, dans la gorge, la pointe d'une dague à pommeau de rubis; et leur double sang ne faisait sur la dalle qu'une seule flaque rouge» (1923: 48-49).

²⁵ «Ce qui doit guider la reconnaissance des variantes d'un mythe, ce sont les éléments stables qui se transmettent d'une œuvre à une autre, sans que l'écrivain qui s'en empare ait même besoin de revenir à la version primitive». (Geisler-Szmulewicz 1999: 15). Para la autora, los elementos invariables del mito de Pígmalión son: «l'amour du créateur pour sa création, l'animation de l'œuvre et le caractère transcendant du miracle» (1999: 16).



La femme de marbre acaba con la destrucción de la estatua a manos de su creador, que se erige así en salvador. Es un combate a muerte en el que, al final, los papeles se invierten y Salomé acaba perdiendo la cabeza, que rueda a los pies del artista:

Je la regardai une dernière fois, puis je levai le bras et je frappai lourdement.

À chaque coup, le marbre volait en éclats et se marquait d'écorchures blanches. La noble matière criait ou gémissait à l'insulte, selon que le fer la heurtait ou l'éraflait. Elle repoussait mon effort de toute sa vivante solidité. C'était moins une destruction qu'un combat. Un fragment aigu me jaillit au front; je saignai. Une sorte de fureur m'avait saisi qui se changea en une rage forcenée. Parfois j'étais honteux de battre une femme. Parfois il me semblait me défendre contre une ennemie. [...] Les bras se brisèrent; je m'attaquai aux genoux; une jambe casa, puis l'autre, et la statue oscilla; elle tomba en avant sur la dalle. Ce n'était plus qu'un bloc indistinct. La tête épargnée se détacha et roula jusqu'à mes pieds (1923: 49-50).

4. CONCLUSIÓN

En este estudio, hemos analizado el concepto de símbolo como elemento estructurador de la estética simbolista. Hemos mostrado cómo el uso del símbolo, heredado del Romanticismo alemán, es el eje sobre el que pivotan las concepciones idealistas del Simbolismo. La estética idealista es asimismo responsable de la importancia del mito en el periodo finisecular. Tanto el Simbolismo como la Decadencia harán un uso simbólico del mito que se erige así en motor de las producciones literarias. Narciso, Psique, Orfeo y Pígmalión plasman las grandes preocupaciones del periodo finisecular en torno a la concepción de un yo problematizado, que se debate entre la soledad narcisista y la apertura al otro. Para ilustrar estas ideas, hemos fijado nuestra atención en algunos textos literarios de este periodo, fundamentalmente de Henri de Régnier. Este autor, que milita en las filas simbolistas, explora incesantemente, tanto en su obra poética como prosística, las fronteras de la identidad y el conocimiento de uno mismo. En este sentido, su producción, pensamos, es un claro ejemplo del uso simbólico del mito. Las constantes alusiones a Narciso, Psique, a Orfeo y a Pígmalión en su obra nos permiten afirmarlo. De hecho, Psique, como hemos mostrado en este estudio, representa el símbolo que organiza la estética literaria de este autor, hoy injustamente olvidado.

RECIBIDO: diciembre de 2019; ACEPTADO: abril de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ALBOUY, Pierre (1969): *Mythes et Mythologie dans la littérature Française*, Paris: Armand Colin.
- BACKÈS, Jean-Louis (1980): «La pratique du symbole», *Littérature*, 40, 3-17. URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_40_4_2144; 24/02/ 2017.
- BARTHES, Roland (1957): *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BESNIER, Patrick (2015): *Henri de Régnier. De Mallarmé à l'Art déco*, Paris: Fayard.
- BRUNEL, Pierre (1992): *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.
- BRUNEL, Pierre (1974): «L' "au-delà" et l' "en-deçà": place et fonction des mythes dans la littérature symboliste», *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum*, 2 (3-4): 11-29.
- DÉCAUDIN, Michel y Daniel LEUWERS (1996): *Histoire de la littérature française. De Zola à Apollinaire*, Paris: Garnier-Flammarion.
- DEDEYAN, Charles (1968): *Le nouveau mal du siècle. De Baudelaire à nos jours*, Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona: Anthropos, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- ELGART, Jutta (2014): *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butter Yeats et Stefan George)*, Thèse de Doctorat, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, <NNT:2014TOU20057>. <tel-01256620>. URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01256620>; 20/02/2017.
- ELIADE, Mircea (1963): *Aspect du mythe*, Paris: Gallimard.
- ESSAWY, Géhane (2000): *Henri de Régnier romancier. Du psychologique au narratif: à la recherche d'un moi et d'un amour perdus*, Thèse de Doctorat, Université Paris IV.
- FAVRE, Yves-Alain (1988): «Narcisse», en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris: Éd. Du Rocher.
- FOUCART, Claude (2000): «Le *Narcisse* de Gide (1893) ou le passage du mythe au symbole», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 241-252.
- FREUD, Sigmund (1979): «Introducción al narcisismo», en *Obras Completas*, 14 (1914-1916), Buenos Aires: Amorrortu editores, 65-98.
- FREUD, Sigmund (1979): «La psicología de las masas y análisis del Yo», en *Obras Completas*, 18 (1920-1922), Buenos Aires: Amorrortu editores, 63-136.
- FRØLICH, Juliette (2000): «Face à son Coeur, Narcisse fin de siècle», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 287-298.
- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne (1999): *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris: Honoré Champion.
- GIDE, André (1948): *Le traité du Narcisse, Théorie du Symbole en Le retour de l'enfant prodigue*, Paris: Gallimard.
- GIDE, André y Henri de RÉGNIER (1997): *Correspondance (1891-1911)*, D.J. Niederauer et H. Franklyn (eds.), Lyon: Presses Universitaires de Lyon.



- HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier (1995): *La conciencia romántica*, Madrid: Tecnos.
- HERRERO CECILIA, Juan y MONTSERRAT MORALES PECO (eds.) (2008): *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HURET, Jules (1891): *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris: Bibliothèque Charpentier.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas (2004): *Le symbolisme*, Paris: Le Livre de Poche.
- IMBERT, Christophe (2009): «La grande mélancolie des Dieux titaniques: une approche de la "méta-physique terrienne" des poètes de la Romania», en J.-P. Aygon, C. Bonnet y C. Noacco (eds.), *La mythologie de l'Antiquité à la Modernité*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- JOLLES, André (1972): *Formes Simples*, Paris: Seuil.
- JUNG, C.G. (1992): *L'homme et ses symboles*, Paris: Robert Laffont.
- JUSZEZAK, Joseph (1985): *Les sources du Symbolisme*, Paris: SEDES.
- LACAN, Jacques (1949): «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», *Revue française de psychanalyse* 4, 13, 449-455.
- LEOUTRE, Gilbert y Pierre SALOMON (1970): *Baudelaire et le Symbolisme*, Paris: Masson et Cie.
- LÉVY-STRAUSS, Claude (1958): «La structure des mythes», en *Anthropologie structurale*, Paris: Plon.
- MAETERLINCK, Maurice (1979): *Préface*, en *Théâtre*, Paris-Ginebra: Honoré Champion, 1.ª edición 1901-1902, X-XI.
- MARCHETTI, Adriano (2000): «Le Narcisse de Gide et le mythe de l'androgynie», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 253-262.
- MERCIER, Alain (1969): *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, I, *Le symbolisme français*, Paris: Nizet.
- MICHAUD, Guy (1947): *Message poétique du symbolisme*, Paris: Nizet.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie (2000): «Le Narcisse ou l'amant de lui-même de Jean-Jacques Rousseau», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 193-202.
- MILNER, Max (1989): «Le peintre fou», *Romantisme, Folie de l'art*, 66: 5-21. URL: http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_66_5624; 15/06/2018.
- MILNER, Max (2000): «Narcisse maléfique: le thème du miroir chez Théophile Gautier», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 217-230.
- MORÉAS, Jean (18 septembre 1886): «Un manifeste littéraire», *Le Figaro*, 38. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f2.item>; 14/03/2017.
- PALACIO, Jean de (1990): *Pierrot Fin de siècle*, Paris: Éditions Séguiet.
- PALACIO, Jean de (1993): *Les Perversions du merveilleux*, Paris: Éditions Séguiet.
- PALACIO, Jean de (2000): *Les Métamorphoses de Psyché. Essai sur la décadence d'un mythe*, Biarritz: Éditions Séguiet, Atlantica.
- PIERROT, Jean (2007): *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- PRINCE, Nathalie (2008): *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris: Robert Laffont.



- QUIRINY, Bernard (2013): *Monsieur Spleen. Notes sur Henri de Régner*, Paris: Seuil.
- RÉGNIER, Henri de (1901a): «Le bosquet de Psyché», en *Figures et Caractères*, Paris: Mercure de France.
- RÉGNIER, Henri de (1901b): «Poètes d'aujourd'hui et Poésie de demain», en *Figures et Caractères*, Paris: Mercure de France.
- RÉGNIER, Henri de (1906): *La sandale ailée*, Paris: Mercure de France.
- RÉGNIER, Henri de (1908): *Les jeux rustiques et divins*, Paris: Mercure de France.
- RÉGNIER, Henri de (1923): *Les Amants singuliers*, Paris: Mercure de France.
- RÉGNIER, Henri de (1926): *La canne de jaspé*, Paris: Mercure de France.
- RÉGNIER, Henri de (2002): *Les cahiers inédits 1887-1936*, Paris: Pygmalion/Gérard Watelet.
- ROUGEMONT, Denis de (1972): *L'Amour et l'Occident*, Paris: Plon.
- RUEDA, Ana (1998): *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Madrid: Fundamentos.
- SAINT-ANTOINE (Henri Mazel) (1968): «Qu'est-ce que le symbolisme?», *L'Ermitage*, Janvier-juin 1894, 8, Ginebra, Slatkine Reprints, 332-337. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k155629>; 13/03/2017.
- SCHLOSSMAN, Beryl (2000): «Le retour du regard: Psyché, le féminin et les voiles de l'allégorie», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presse Universitaires Blaise Pascal, 365-375.
- SEGADE, Manuel (2008): *Narciso fin de siglo*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- SOZZI, Lionello (2000): «Amour et Psyché entre romantiques et décadents», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presse Universitaires Blaise Pascal, 377-391.
- VARHAEREN, Émile (1982): *Art Moderne*, 12/09/1886, en Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Éditions Skira: Ginebra.
- VIBERT, Bertrand (2010): *Poète, même en prose*, Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- VIBERT, Bertrand (éd.) (2011): *Contes symbolistes*, vol. II, Grenoble: ELLUG.
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine (2000): «Narcisse au miroir de la fable ou les métamorphose d'Ovide», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 23-34.
- ZAALENE, Sabine (2000): «Peindre, c'est embrasser la surface de la source: Narcisse, la Peinture dans les œuvres françaises du XVIII^e siècle», en Pascale Auraix-Jonchière (ed.), *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 181-192.



VIAJES DE ILDEFONSO A. BERMEJO POR SUDAMÉRICA EN LA PRENSA PERIÓDICA DEL SIGLO XIX

Diego Chozas Ruiz-Belloso

Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Brasil

RESUMEN

A partir de 1862, tras regresar de su estancia de siete años en Paraguay, Ildefonso Antonio Bermejo emprende algunos proyectos con la intención de dedicarse profesionalmente a la escritura de viajes, logrando publicar algunas de sus producciones en importantes revistas españolas de la época. Con el fin de aumentar el atractivo de sus artículos, Bermejo adopta una escritura eminentemente narrativa y, además de basarse en sus vivencias americanas, no deja de recurrir a la imaginación y al plagio. Por otro lado, en sus líneas más personales, Bermejo muestra una postura respetuosa con los nativos bastante inusual en la literatura de viaje del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Ildefonso A. Bermejo, literatura de viaje, Paraguay, prensa periódica del siglo XIX.

ILDEFONSO A. BERMEJO'S TRAVEL WRITINGS:
GLIMPSES OF SOUTH AMERICA IN 19TH CENTURY SPANISH MAGAZINES

ABSTRACT

After his seven-year stay in Paraguay (1855-1862), the Spanish intellectual Ildefonso Antonio Bermejo planned to become a professional travel writer, and he managed to publish some of his productions in important Spanish magazines. In order to increase the attractiveness of his articles, Bermejo adopts an eminently narrative writing, besides fictional stories and plagiarism. On the other hand, in his most personal lines, Bermejo shows a respectful attitude towards natives which is far unusual in the nineteenth-century travel literature.

KEYWORDS: Ildefonso A. Bermejo, travel literature, Paraguay, 19th-Century periodical press.



Frente a su limitada repercusión en las letras españolas¹, Ildefonso Antonio Bermejo (Cádiz, 1820-Madrid, 1892) es una figura recurrente y controvertida en la historiografía de la literatura del Paraguay, país en el que residió durante siete años (1855-1862) realizando una formidable labor cultural. Nadie le niega su papel crucial en los orígenes de la prensa y del teatro paraguayos², pero, por otra parte, el tono satírico del libro de viajes que publicó en Madrid en 1873, *Repúblicas Americanas. Episodios de la vida privada, política y social en la República del Paraguay*, provocó encendidas e indignadas reacciones durante mucho tiempo. Buena prueba de esto es el furibundo libelo *Ildefonso Bermejo, falsario, impostor y plagiaro*, que Juan O'Leary publicó en 1953, mostrándonos que, ochenta años después de la publicación de Bermejo, la polémica sobre su libro aún no estaba del todo cerrada.

En la primera parte del título del referido libro de viajes, *Repúblicas Americanas*, viene implícita la intención de que esta obra sea la primera de una serie dedicada a varios países americanos, lo cual viene a confirmarse tanto por las palabras del prefacio que dicen: «Emprendo la historia de mis viajes por la América del Sud» (Bermejo 1873: 3) como por la reseña (sin firma) que le dedicó *La Época* el 24 de agosto de 1873, en la que se comenta:

En breve se publicará otro tomo, que tratará de la república de Venezuela, y luego se verán otros hablando de las demás repúblicas; pues el Sr. Bermejo se propone reunir todos los apuntes que tomó en sus largas escursiones por el continente americano.

El hecho de que estos tomos posteriores no salieran finalmente a la luz, truncándose, por tanto, el proyecto de las «Repúblicas Americanas», puede tal vez entenderse como un indicio indirecto de la tibia recepción que este libro sobre Paraguay tuvo en España³. Lo cierto es que, aunque este libro de viajes pretendía en principio

¹ Enrique Tierno Galván (1979) señaló que la obra más influyente de Ildefonso A. Bermejo fue la historiográfica, en particular sus libros *La estafeta de Palacio* y *La Historia de la interioridad y Guerra Civil en España*, referencias constantes para la historia del siglo XIX que dejaron evidentes huellas en novelistas como Galdós. En lo que se refiere a la principal ocupación literaria de Bermejo, que fue la escritura de comedias, Worth Banner (1951: 106), tras examinar veinticinco de sus piezas, concluye que «en la escuela dramática del siglo XIX Bermejo queda muy cerca de la última fila», de manera que el estudio de Bermejo como autor dramático no se justifica por su calidad u originalidad, sino apenas con el propósito de construir un panorama completo y profundo del teatro español de la segunda mitad del siglo XIX.

² Worth Banner (1951: 105) apunta «la existencia de ciertas evidencias que indican como posible que [*Un paraguayo leal*] haya sido la primera comedia formal escrita para la escena paraguaya y producida en ella», por mucho que el propio crítico revele que esta pieza de 1858 es un autoplagio de *El poder de un falso amigo*, escrita por el propio Bermejo en 1849. Además, Bermejo contribuyó decisivamente a la fundación del Teatro Nacional y a las primeras representaciones. En relación con la labor periodística de Bermejo en Paraguay, véase Peiró Barco (2000).

³ Otra prueba en el mismo sentido sería la escasa atención que la obra recibió en la prensa en el tiempo de su publicación: empleando las herramientas de búsqueda proporcionadas por la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y por la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, tan solo hemos encontrado dos breves reseñas sobre el libro de viajes de Bermejo. Una es la ya mencionada que publicó *La Época* el 24.08.1873. La otra salió a la luz en *La Discusión* el 08.07.1873. Se

divertir y asombrar a los lectores españoles, acabó teniendo una repercusión mucho mayor en América del Sur, donde se ha reeditado al menos cuatro veces hasta la actualidad⁴. Este dato es de por sí significativo del importante impacto que la visión externa de los viajeros puede causar en las poblaciones que se describen.

En los *Episodios de la vida privada, política y social en la República del Paraguay*, Bermejo relata en clave de humor su estancia en la república sudamericana entre 1855 y 1862, adonde fue invitado por Francisco Solano López, hijo del presidente de la República y entonces ministro plenipotenciario del Paraguay en París, ciudad en la que Solano López y Bermejo se conocieron.

Resumidamente, los *Episodios* de Bermejo, además del intento de ganarse al público español con cuadros chocantes y pintorescos de un país muy poco conocido, pueden entenderse como un tardío desquite personal del intelectual español contra el presidente Carlos Antonio López, al que se dedican la mayoría de los capítulos para, directa o indirectamente, ridiculizarlo y denigrarlo, trazando el retrato de un ser atrabiliario, cruel y despótico, que maltrata a sus ministros (caps. II y XIV) y no duda en sentenciar a muerte a quien grite en público alguna consigna contra él (cap. VII), o incluso a quien rasgue un documento oficial que contenga la firma del presidente (cap. XV).

No está de más anotar que este libro se abre con un significativo grabado, justo antes de la portadilla, en el que se muestra a un hombre blanco, con sombrero de ala ancha, remangándose un brazo con la intención de azotar con una especie de fusta a un hombre negro, con el torso desnudo, atado a un poste o picota. La leyenda del grabado dice: «Castigo impuesto a un mulato por el presidente de la República», enunciado ambiguo que puede dar a entender que es el propio Carlos Antonio López quien empuña el látigo en la imagen, pero que, en cualquier caso, no quiere dejar lugar a dudas sobre la ferocidad del presidente.

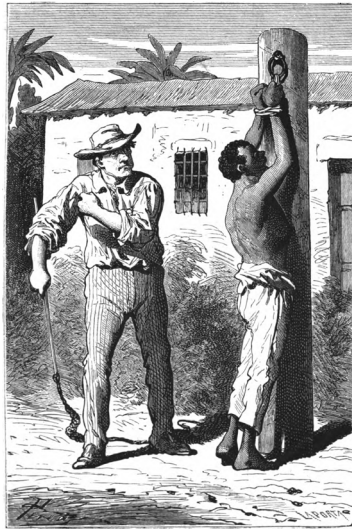
En el capítulo VI del libro, titulado «El azotado», se cuenta que un juez ordenó castigar con cincuenta azotes a un mulato por contrabandear tabaco, mencionándose apenas que al presidente le agradaban este tipo de sentencias, lo cual arroja aún más sombras sobre las intenciones del grabado, que parece proponerse como un resumen visual del libro.

En segundo plano, además de dibujar esa temible caricatura del presidente, el libro ridiculiza a la alta sociedad de Asunción y condena al sucesor presidencial, Francisco Solano López, como belicoso responsable de la destrucción de

trata de una breve y positiva reseña al libro de Bermejo que me ocupa, calificándolo de «librito [...] ameno e instructivo», y considerando lo cómico y casi inverosímil de la obra como reflejo de la realidad de un país «no bien conquistado para la civilización», achacando esta situación el reseñista al despotismo que ha regido el país desde su independencia. El reseñista, además, refuerza el viejo estereotipo sobre los nativos hablando del «natural perezoso de los indios guaraní».

⁴ Aparecieron dos ediciones en Asunción (Librería y Papelería Nacional, 1908, y Quell y Garrón, 1913) y una tercera en Buenos Aires con el título de *Vida paraguaya en tiempos del viejo López* (Eudeba, 1973). Además, la obra fue traducida al portugués de Brasil por Earle D. Macarthy Moreira y publicado por la EdiPUCRS en 2002.





Castigo impuesto a un mulato por el presidente de la República.

Paraguay. Los indígenas del país apenas son tratados muy de pasada en el apretado capítulo XVIII, en el que se describe en términos muy peyorativos un funeral indio, tildándolo de esperpéntico y exagerado. Aunque se califica a los indios de «salvajes», en ningún momento el observador se siente amenazado por ellos, reservándose la sensación de peligro y la experiencia de la aventura (indispensables en las narraciones viajeras más exitosas) al viaje a las cercanías de Asunción que se relata en los capítulos VIII al XII, en el que la vida de Bermejo estará varias veces en juego debido a la proximidad de extraños y ponzoñosos animales.

Como adelantábamos más arriba, Juan O'Leary denunció con vehemencia en su libro de 1953 las falsedades e inexactitudes contenidas en el libro de viajes de Bermejo, desgranando con minuciosidad todos los casos en los que la ficción y la fantasía malintencionada toman el lugar de la realidad. O'Leary probó además que extensos y numerosos pasajes de los *Episodios* de Bermejo son un plagio del libro *Los intereses católicos en América*, obra del religioso chileno José Ignacio Víctor Eyzaguirre. O'Leary critica aun el servilismo ditirámico que Bermejo exhibió en los medios escritos paraguayos durante su estancia en el país, adulación que, según este crítico, no fue del gusto del nuevo gobernante, Solano López, y acabó siendo el motivo de su caída en desgracia y su regreso a España⁵.

⁵ Esta obra de O'Leary puede leerse completa en la excelente página web de Eduardo Pratt, el *Portal Guarani* (https://www.portalguarani.com/500__juan_emiliano_oleary/19831_prosa_polemica_1982__ensayos_de_juan_e_oleary.html).

Los *Episodios de la vida privada* no fueron la única incursión de Ildefonso A. Bermejo en la literatura de viaje: tras su regreso de Paraguay en 1863, y hasta 1866, publicó cuatro textos de esta naturaleza en importantes revistas españolas de la época⁶: «Tacuatí. Crónica americana» apareció en *El Museo de las Familias* en 1863⁷; «Eскурiones por la América del Sur. Razonamientos de un salvaje» fue publicado en *El Museo Universal* en el n.º 18 de 1864; la revista *La América* publicó los dos restantes: «Constitución, usos y costumbres de los indios penguinches (Chile)» (27/08/1866) y «La negra de Guayaquil» (12 y 27/09/1866), que volvería a ser publicado, incompleto, en *El Museo de las Familias* en 1868.

«Tacuatí. Crónica americana» es una narración considerablemente extensa que ocupa seis páginas en su primera entrega y tres más en el siguiente número. Antes de dar paso al relato en sí, un preámbulo nos explica que «para apreciar debidamente a estos países» de la zona del Río de la Plata es preciso ignorar las corrientes imitadoras de la cultura europea, así como las corrientes migratorias que llegan de Europa huyendo de la pobreza trayendo consigo lo peor del Viejo Continente. La esencia del lugar estaría en la naturaleza y en los pueblos indígenas, a los que hay que conocer. El narrador nos informa que va a hablar de su contacto personal con los payaguás.

Dice a continuación Bermejo que cierto día (que él sitúa con exactitud en febrero de 1858) paseando a caballo por la ribera del Paraguay, vio una canoa cargada con víveres y bebidas, y al saber de los indios que eran para algún tipo de celebración, el autor dejó su caballo a un mulato desconocido que se bañaba por allí (confiando plenamente que lo llevaría a su casa, lo que en efecto ocurrió) y se juntó a los indios movido por la curiosidad y mostrando un arrojo propio de aventureros. De esta manera, según dice, se interna en el territorio de los indios, en el Gran Chaco, «sin otra defensa que el rebenque de mi caballo», sugiriendo un peligro latente que, no obstante, no llegará a materializarse, pues Bermejo será recibido inmejorablemente en las tolderías, hasta el punto de que el cacique Miguel le cede su hamaca y lo mece en ella hasta que el huésped cae dormido.

En este punto la narración sufre un brusco giro: despierta a Bermejo un inglés para pedirle que traduzca al castellano un manuscrito en guaraní que nadie consigue traducirle correctamente. Bermejo lo hará en nueve días. A continuación, se transcribe el texto traducido, obra de un jesuita, Bernardo Cabrera Fuensaldaña, en el siglo XVIII. El jesuita que cuenta la historia habla a su vez de otro padre, llamado Maldonado, que fue de Buenos Aires a Asunción en los tiempos del goberna-

⁶ Los cuatro textos forman parte del Corpus de viajes por Latinoamérica en la prensa periódica (1850-1900), producto principal del proyecto de investigación Análisis del discurso de viajeros por Latinoamérica en el siglo XIX: su contribución a las identidades nacionales (Universidad de la Integración Latinoamericana-UNILA).

⁷ Publicado en dos entregas, ocupa las páginas 258-263 y 267-269 del tomo correspondiente al año 1863. Raquel Pérez Valle, en su tesis *Literatura y periodismo en el siglo XIX: El Museo de las Familias (1843-1870)*, pp. 708-711, comenta este texto junto a otro de Bermejo, «La negra de Guayaquil», incluyendo ambos en el grupo de la literatura de viaje.



dor Fernando Pedreras. Desde los pies de página, el traductor Bermejo cuestiona la exactitud de lo que narra el manuscrito, al no corresponder las descripciones geográficas a lo que él conoce. Este jesuita, Maldonado, cierto día encontró a un niño desesperado junto al cadáver de un hombre joven. El niño habla en una lengua que el religioso no entiende, pero logra comunicarse con gestos curiosamente occidentales: se arranca los cabellos en señal de duelo, se lleva la mano al corazón para demostrar el afecto que sentía por el muerto o besa las manos del jesuita.

El niño es Tacuatí, que recibe una primorosa formación del jesuita, hasta el punto de que, con 22 años, mantiene una conversación con el padre en la que cuestiona los grandes principios de la civilización occidental, especialmente el ansia de riquezas, sabiéndose dueño de enormes tierras que le dan todo lo que necesita. Tacuatí, sin embargo, se enamora de la sobrina del gobernador, a la que llega a salvar de una boa *constrictor*, pero solo se le concederá su mano si consigue mucho oro. El joven revela que sabe dónde conseguirlo a raudales, de manera que el jesuita acaba proponiendo a su discípulo como esposo de la joven a cambio de una importante dote. El gobernador aceptará la boda a cambio de una mina de oro. Tacuatí desaparece durante algunos meses para «preparar» una mina fuera del territorio frecuentado por los indios. El gobernador acepta la boda, pero queriendo descubrir más minas, nombra a Tacuatí adelantado a cargo de 600 soldados para imponerse a los guaraníes. Tacuatí, la joven mujer y el jesuita huyen en canoa y se integran en la vida salvaje. El padre Maldonado convierte al cristianismo a todos los indios que va conociendo, y estos aceptan la venida de más jesuitas. Es nada menos que el origen de las misiones.

El siguiente texto publicado, «Excursiones por la América del Sur. Razonamientos de un salvaje», se nos presenta ya desde su título como perteneciente a una serie de viajes del autor por Sudamérica, serie que, no obstante, por motivos que desconocemos, no tendría continuidad en *El Museo Universal*.

La primera columna, con función introductoria, es una descripción de la zona del Gran Chaco y de sus pobladores indios, sobre los que se habla con términos elogiosos: nación enérgica, raza valerosa, de elevada estatura, «muy leales en sus contratos, aun con sus propios enemigos. Además de su valor reconocido, se han hecho notables por su inteligencia».

A continuación, irrumpe la primera persona en un párrafo que no tiene desperdicio:

Mi larga residencia en los países que confinan con estos desiertos, mi escesa curiosidad y los recursos que me suministraba la benevolencia de un gobierno á quien tuve la fortuna de hacerme simpático, me facilitaron en determinados periodos la ocasión de explorar aquellos terrenos y conocer algunas tribus mansas, pero mi ánimo no quedaba cumplidamente satisfecho si no visitaba esa tribu arrogante, que tan memorable se ha hecho por sus proezas en tiempo de nuestros conquistadores, y que tanto se abstienen de visitar los viajeros por el terror que inspira.

De esta manera, Bermejo se suma a una caravana comercial, emprendiendo un penoso viaje en el que, para empezar, el barco se encalla por doquier, y



más adelante los viajeros se hunden en pantanos, los matorrales espinosos les rasgan las ropas y la carne, sufren las lluvias y el frío del viento del sur, etc. Por fin, el 6 de junio de 1860, a las nueve y media de la mañana, realizan el primer contacto con estos indios; una avanzadilla de apenas seis individuos entre los que se encuentra el cacique Caracatuí.

A partir de ese momento, el texto se centra en las conversaciones entre Bermejo (al que se ha encomendado la «dirección moral» de la expedición) y el cacique, con la mediación del intérprete Cirilo⁸. El subtítulo de «razonamientos de un salvaje» se refiere justamente a las elocuentes palabras del cacique, llenas de discernimiento y sabiduría, con algún que otro toque de exotismo, que admiraron y despertaron en el autor un enorme respeto. El cacique sintió en todo momento este respeto, esta falta de burla («No he visto en tu rostro un signo de mofa», dice el cacique), y acaba reconociendo que, en principio, los comerciantes estaban condenados a muerte por deseo de lo que transportaban, pero que, por su actitud y sus palabras, el cacique ordenó a los suyos que no los maltrataran.

Bermejo permanecerá nueve días en el lugar, aprovechando la estancia para realizar estudios científicos de la flora, la fauna y los minerales locales. También, en algún momento, montará su equipo fotográfico para retratar al cacique con su mujer y dos hijos, revelando allí mismo una muestra.

El Museo Universal publica en sus páginas un grabado, reproducción de una fotografía de «El cacique Caracatuí, y su hijo», que viene a ser el documento gráfico que certifica la veracidad del relato⁹.

En estos dos primeros textos apreciamos varios aspectos en común: ambos son textos narrativos en primera persona en los que el narrador-autor se adentra en el Gran Chaco y entra en contacto con nativos, lo cual, presumiblemente, sería muy del gusto del lector occidental; como es habitual en las narrativas viajeras, la acción se sitúa con gran exactitud espaciotemporal, aportando verosimilitud; en ambas narraciones existe una presencia latente del peligro, más pronunciada en «Razonamientos de un salvaje», donde la vida del viajero llega a verse amenazada; en consonancia con lo anterior, el narrador-autor se presenta a sí mismo como un aventurero, siguiendo a rajatabla las características canónicas del explorador, tipo a caballo entre lo histórico y lo literario que gozaba de un extraordinario prestigio social en el siglo XIX; contrariando uno de los rasgos más propios del género «relato de viajes»¹⁰,

⁸ El Archivo Nacional de Asunción guarda un documento que comprueba que Bermejo tuvo un esclavo durante seis años llamado Cirilo Samaniego, al cual alfabetizó y enseñó el oficio de carpintero, devolviéndolo al estado en diciembre de 1860 por haberse dado a la bebida y estar ocasionando desórdenes. (<http://historia.anasnc.senatics.gov.py/uploads/r/archivo-nacional-de-asuncion/5/4/54244/PY-ANA-SH-329n16-116-117.pdf>).

⁹ Sin embargo, por una parte, el grabado reproducido no se corresponde con la fotografía de la familia del cacique de la que habla el texto y, por otro lado, aunque el pie del grabado explica que las figuras retratadas son el cacique y su hijo, la figura infantil de la imagen parece ser la de una niña.

¹⁰ Luis Albuquerque García (2011, 2015) parte de Soffa Carrizo Rueda (1997) para desarrollar el concepto de «relato de viajes», género en el que predomina lo descriptivo frente a lo narrativo, lo factual frente a lo ficcional y lo objetivo frente a lo subjetivo.





El cacique Caracatuí, y su hijo.
(El grabado es reproducción de una fotografía).

en ambos textos se da prioridad a lo narrativo frente a lo descriptivo, minimizándose la descripción y poniéndola al servicio de la trama; en este sentido, los dos textos adoptan características formales de la narrativa de ficción, como pueden ser la inclusión de diálogos, la dosificación de cierta intriga o la presencia de un desenlace preñado de un mensaje a modo de conclusión o cierre; aunque ambos textos pudieron ser leídos en la época como verídicos, lo cual los sitúa dentro de lo que se entendía en el siglo XIX como literatura de viaje¹¹, una lectura crítica adivina en las dos narraciones un importante componente de ficción, una confusión premeditada entre lo factual y lo imaginario que, pensamos, pretendía aportar credibilidad a todos los pasajes ficticios; por último, los dos textos presentan una visión positiva del indígena, algo bastante insólito en la literatura de viaje de su tiempo¹².

Hay, sin embargo, una inconsistencia importante entre los dos textos: mientras en el viaje de 1858 Bermejo dominaba la lengua guaraní hasta el punto de que lo buscaron para que realizase una traducción al castellano de un texto manuscrito

¹¹ Aunque no hemos encontrado registros de la expresión «literatura de viaje» en el español de la segunda mitad del siglo XIX, en su día asumimos esta extendida denominación (Chozas 2014: 120-126) para englobar los variadísimos textos que la prensa periódica de la época publicaba en sus secciones de «Viajes», textos que apenas tenían en común el hecho de ser presentados al público como productos de viajes reales. En este sentido debe entenderse «literatura de viaje» en el presente artículo, concepto en el que no tendrán cabida, por tanto, las narraciones de viajes abierta e incondundiblemente ficticias.

¹² *Ibid.*, pp. 191-207.

en esa lengua, dos años más tarde, en 1860, Bermejo habrá de valerse de un intérprete para comunicarse con un cacique de la misma zona: el Gran Chaco. Por lo tanto, una de las dos historias es falsa en lo que atañe al conocimiento del guaraní por parte del autor.

En todo caso, ambos textos tienen en común algo importante con otro de los textos mencionados de Bermejo, «La negra de Guayaquil»: la visión respetuosa del nativo y la empatía hacia el otro por parte del viajero, que es también la voz narradora.

Además, «La negra de Guayaquil» comparte con los dos textos anteriores su carácter predominantemente narrativo, hasta el punto de que, aunque ha sido clasificado por la crítica¹³ como literatura de viaje, este texto se apropia tan completamente de las características de la narrativa de ficción, incorporando incluso una conclusión moralizante, que la historia de la negra Dominga Bamboyena pasa a encuadrarse en un terreno ambiguo en el que realidad y fantasía aparecen indiferenciadas.

Se abre el texto con una cita en inglés de Milton¹⁴ que evidencia las intenciones literarias del autor y cuyo contenido moral enlaza con el último tramo de la narración: la ganancia fácil y perezosa es un consejo del demonio, viene a decirse.

El narrador evita la descripción de Guayaquil alegando que las ciudades bañadas por el Pacífico apenas tienen atractivos para los viajeros, y ya en el tercer párrafo se da paso a la narración en primera persona: «Una mañana, en la que recorrería las calles de esta ciudad», etc.¹⁵.

Huyendo de una lluvia repentina, el narrador se refugia en una librería, que resulta ser propiedad del español exiliado Miguel Campero. Este se muestra abatido y suspira a menudo, y ante las indagaciones del viajero, empezará a explicar que su tristeza se debe a un golpe de mala fortuna que lo privó de ser millonario, y deja entender que todo tiene relación con Dominga Bamboyena, una mujer negra de riqueza fabulosa que es además una lectora empedernida, la mejor cliente de la librería.

En este punto, el narrador declara:

Estas palabras me anunciaban una historia. ¿A quién no le gustan las historias cuando se viaja? A mí más que a nadie, cuya principal ocupación en mis largas expediciones ha sido recoger cuantas historias y anécdotas he podido en los infinitos parajes por donde he transitado.

A partir de entonces se cede la voz narradora al librero, quien relata que, a partir de un momento dado, Dominga Bamboyena comenzó a manifestar mucho interés por él. Campero (junto con el lector) termina descubriendo que Dominga no espera casarse con él, sino pedirle su colaboración en un asunto bastante delicado: Bambo-

¹³ Ver nota 7.

¹⁴ «Thus Belial, with words cloth'd in reasons garb, Counsell'd ignoble ease and peaceful sloth, not peace».

¹⁵ Nótese la falta de concreción temporal, cuando una característica de la literatura de viaje suele ser la precisión en la localización espaciotemporal.



yena obtuvo su riqueza jugando a la ruleta, aplicando un método inventado por su marido, prodigio de las matemáticas, negro liberto, brasileño como Dominga, que llegó a ser coronel del ejército y recogió su método infalible en un libro manuscrito que su viuda guarda como un tesoro. Dominga necesita ahora la ayuda de alguien de mucha confianza para que juegue por ella, que ya tiene sus facultades mermadas por la edad, y consiga la cantidad necesaria para abrir una institución de caridad y retirarse definitivamente del juego. Campero acepta el trato, que le permitirá cerrar su librería y pasar a vivir de rentas, y comienza a entrenarse en la técnica explicada en el libro hasta altas horas de la noche en casa de Bamboyena.

Sin embargo, días antes de emprender un viaje a Quito para empezar a jugar en los casinos de la ciudad, Campero llega a casa de Bamboyena y se depara con la noticia de que la mujer ha muerto y, lo que es peor, antes de morir ordenó quemar el libro de su marido. Con esta última decisión, Dominga Bamboyena logra redimirse, pero el español Miguel Campero se queda preso para siempre en la melancolía de su ambición frustrada¹⁶.

La historia termina abruptamente con una condena moral del narrador que despierta la ira del librero, después de lo cual el viajero sale del establecimiento.

Como venimos diciendo, el texto ofrece todas las características del relato de ficción, como son los diálogos, la administración de la intriga o el mensaje moral. En este mismo sentido, extraña que se identifique con nombre y apellidos a un personaje español al que se condena en el texto éticamente, personaje que, además, de ser verídico, aún debería estar vivo en el momento de la publicación del relato. Lo más probable es que el librero sea una invención que facilita narrativamente el acceso al personaje principal, que es la negra Bamboyena. El conjunto de la historia bien pudo ser inspirado por alguna noticia curiosa hallada por Bermejo en la prensa sudamericana que hablaría de un genio de las matemáticas negro que ideó una manera de enriquecerse en los casinos. Por lo demás, tampoco hemos hallado ninguna constancia biográfica de que Ildefonso Bermejo viajara al Ecuador durante su estancia en el claustrofóbico Paraguay descrito en los *Episodios de la vida privada*.

En cualquier caso, a pesar de la muy probable naturaleza ficticia de todo o de la mayor parte del relato¹⁷, las ambigüedades del texto nos permiten suponer que muchos lectores de la época pudieron creer en la veracidad de lo narrado.

Por último, y dejando ya de lado el problema de la veracidad, vale la pena destacar aún sobre este texto que la figura de una mujer negra riquísima y amante de las artes y de la literatura supone en el contexto de su época un elemento insólito y a contracorriente, como no lo es menos el personaje del coronel del ejército brasi-

¹⁶ Hay una aparente inconsistencia interna en la historia: Campero se había entrenado a conciencia en el método del libro para no necesitar consultarlo en las casas de juego, de manera que la destrucción de este objeto no implicaba el fracaso del plan original.

¹⁷ Encuentro otros dos indicios no conclusivos de que «La negra de Guayaquil» pudo leerse como un relato de ficción: por un lado, el texto ocupa en las dos entregas las páginas de cierre de *La América*, espacio en el que solían publicarse relatos ficticios; por otro lado, en el índice del tomo correspondiente, «La negra de Guayaquil» fue incluida dentro del grupo de «Novelas y artículos recreativos».





leño, nacido esclavo, dueño de una portentosa habilidad matemática. En un tiempo en el que la cultura occidental, con respaldo científico, asume la existencia de «razas inferiores», entre las que se sitúa la negra, grupo humano que se denigra constantemente desde las publicaciones periódicas, los personajes de Dominga Bamboyna y su marido rompen las expectativas del público, resultan chocantes. Aunque puede argüirse que lo inaudito de estos personajes cumple una función narrativa al atraer la atención del lector, y que Bamboyna y su marido no dejan de presentarse como asombrosas excepciones a la regla, lo cierto es que, en su contexto histórico, este retrato con cualidades positivas de personas negras constituye un caso raro de quiebra de los estereotipos más extendidos en su tiempo.

En el número anterior de *La América* (del 27/08/1866), Ildefonso Bermejo había publicado «Constitución, usos y costumbres de los indios peguenches (Chile)», de naturaleza muy diferente a los tres comentados hasta el momento: aunque hay varios indicios de que se parte de experiencias personales y se emplea la primera persona del plural, este texto es totalmente descriptivo y está desprovisto de los elementos más característicos de la narración: no hay acontecimientos localizados espaciotemporalmente, no hay personajes ni se mencionan nombres propios, sino que se habla apenas de características generales del pueblo y de sus costumbres como pueden ser el luto, las bodas o los nacimientos, sin citar fuentes documentales para estas informaciones. Además, frente a los textos anteriores, la imagen que se da de los nativos es muy negativa: se habla de la fealdad de las mujeres, de la cobardía de los hombres, de su discurso altisonante, etc. Concluye el texto prometiendo otro artículo similar sobre los mapuches, que no llegó a publicarse en *La América*.

Buscando más informaciones sobre los peguenches, descubro que el texto de Bermejo es un plagio, con numerosísimas coincidencias literales, de la segunda parte de la obra póstuma del militar chileno Luis de la Cruz (1768-1828), *Descripción de la naturaleza de los terrenos que se comprenden en los Andes, poseídos por los peguenches; y los demás espacios hasta el río de Chadileubu*, publicado en Buenos Aires en 1835¹⁸.

A pesar de la alta fidelidad de Bermejo a su omitida fuente, el texto de *La América* presenta cambios como la supresión de todos los nombres propios y de las experiencias del militar chileno, cuyo texto es más narrativo. Comprime también extensos pasajes en apenas un párrafo. Llama la atención, además, otro cambio significativo: mientras en el original chileno se dice que los peguenches vendían a los niños que capturaban como botín a comerciantes españoles, Bermejo, a la hora de publicar su versión en una revista española, prefirió hablar de compradores *européos*.

Existe aún otra obra de Ildefonso Bermejo que podría confundirse, por su título, con literatura de viaje: se trata de la *Relación explicativa acerca de las investigaciones históricas, geográficas y estadísticas hechas en varias repúblicas de la América*

¹⁸ Accesible en línea en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/descripcion-de-la-naturaleza-de-los-terrenos-que-se-comprenden-en-los-andes-poseidos-por-los-peguenches-y-los-demasespacios-hasta-el-rio-de-chadileubu--0/html/ff874226-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_2_.

*Meridional en el periodo de ocho años*¹⁹, publicada en Madrid en 1864, es decir, poco después del regreso de Bermejo de Paraguay.

No hay, sin embargo, en esta publicación relatos de viajes ni descripciones geográficas. Se trata de un peculiar documento de apenas 25 páginas que comienza con una introducción dirigida a la reina de España en la que Bermejo resume sus actividades en el Paraguay, destacando su defensa de los intereses españoles y de la fe católica durante su estancia en este país, asegurando que su labor contribuyó a mejorar la imagen de España entre los paraguayos. A continuación, la *Relación explicativa* recoge algunas cartas y extractos de periódicos que vienen a ser credenciales elogiosas y comprobantes documentales de las labores realizadas por Bermejo en Paraguay. Por último, en un formato idéntico al de los índices de obras geográficas y de viajes, se reúnen los contenidos que Bermejo dice haber estudiado durante «cinco años de consecutivas escursiones»²⁰ y que comprenden variadísimas informaciones sobre el Imperio del Brasil, la República Oriental del Uruguay, la Confederación Argentina y las Pampas de Buenos Aires, y la República de Paraguay. Tras el listado de estos contenidos, una breve nota cierra el documento diciendo: «De todos estos trabajos ha tenido perfecto conocimiento el almirante Pinzón el año de 1863, durante su permanencia en el puerto de Montevideo»²¹, lo que parece dar a entender que los profundos estudios sobre estos países ya están concluidos y prácticamente listos para su publicación.

En la *Relación explicativa* no se explicita la motivación de la misma, pero por el pasaje en el que se comenta que Bermejo emprendió estos estudios por propia iniciativa «habiendo observado que varios súbditos de Francia, Inglaterra y Alemania viajaban por aquellos países, por cuenta de sus respectivos gobiernos, o pensionados por corporaciones científicas»²², podemos colegir que nuestro autor buscaba un patrocinio del gobierno español *a posteriori* para sus trabajos geográficos. Por otro lado, puesto que Bermejo llevó a imprenta esta *Relación explicativa*, es de suponer que imprimiría un número suficiente de ejemplares para distribuirlos entre entidades que podrían financiar su proyecto, como pueden ser sociedades científicas y editoriales.

Ahora bien, tomando la *Relación* en el contexto de la literatura de viaje de Bermejo que acabamos de analizar, y dado que apenas hay pruebas documentales²³ de que el autor permaneció durante un tiempo muy breve en Brasil y Argentina en el transcurso de sus viajes de ida y vuelta entre España y Paraguay, cabe suponer que Bermejo pretendía llevar a cabo su gran proyecto basándose no en observaciones de primera mano, sino en obras anteriores que probablemente adquirió en Sudamérica. Asimismo, por lo que sabemos del estilo y las características del autor,

¹⁹ Este documento está accesible en línea en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114839&page=1>.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 25.

²² *Ibid.* pp. 3-4.

²³ Las cartas y artículos periodísticos recogidos en la propia *Relación explicativa*.



previsiblemente sus escritos sobre las naciones sudamericanas vendrían entreverados de narraciones ficticias.

En cualquier caso, Bermejo no obtuvo apoyo para esta ambiciosa obra que habría ocupado varios tomos, con lo que apenas podemos hacer conjeturas de cuál habría sido el resultado a partir de las intenciones apuntadas en el documento y de las características de las obras que de hecho publicó.

Llegados a este punto, es hora de extraer conclusiones acerca de la literatura de viaje que Ildefonso Antonio Bermejo publicó en la prensa periódica:

A su regreso de Paraguay, y muy posiblemente impulsado por necesidades económicas, Bermejo pergeñó la idea de rentabilizar su estancia en la república sudamericana presentándose ante el público español como escritor de viajes, género muy demandado en la época y que llegó a posibilitar la aparición de viajeros profesionales que colaboraban con diversos medios escritos²⁴. Al igual que su libro sobre su estancia en Paraguay, los escritos «Escursiones por la América del Sur. Razonamientos de un salvaje» y «Constitución, usos y costumbres de los indios penguinches (Chile)» se presentan como muestras de series más extensas de textos sobre viajes. La *Relación explicativa* que Bermejo publicó al poco de regresar de Paraguay incide en esta intención del autor de dedicarse profesionalmente a la literatura de viajes.

Puesto que *El Museo de las Familias*, *El Museo Universal* y *La América* no eran publicaciones científicas, sino revistas culturales y literarias dirigidas al conjunto del público burgués, Bermejo compuso sus textos pensando en cumplir la expectativa que estos lectores tenían en relación con la literatura de viajes, lo cual permitiría el encargo de nuevos textos por parte de los periódicos. En este sentido, aunque el verdadero perfil de Ildefonso Bermejo era el de un dramaturgo, periodista y educador, en sus textos sobre viajes se retrató a sí mismo como el viajero prototípico: un aventurero atraído por el peligro que no desdeña tener que arrostrar grandes dificultades en pro del conocimiento científico, sobre todo el referente a la zoología, la botánica, la mineralogía y la antropología. Los cuatro textos estudiados explotan lo diferente, lo exótico, las otras razas: tres de ellos hablan del contacto con indios sudamericanos sin mucho trato con la civilización occidental, siendo algunos de ellos abiertamente hostiles. Desde luego, esta opción del «salvaje» como objeto principal de los escritos no es gratuita, sino que responde a la demanda del público por lo insólito y peligroso. El texto sobre Dominga Bamboyena también obedece a la misma intención de asombrar al lector español con personajes infrecuentes e inesperados. Complementariamente, la omisión de los centros urbanos europeizados en los textos de Bermejo es una decisión que también responde a los intereses de los lectores, que sienten especial atracción por lo alejado geográfica y (sobre todo) culturalmente. Ese es también el motivo de que se pase por alto la descripción de Guayaquil en la historia de Bamboyena, descripción que, por otra parte, restaría agilidad a la narración. De esta manera, al igual que otros muchos escritores de viajes, Ber-

²⁴ Como tal se presenta, por ejemplo, Augusto Jerez Perchet en las páginas de *El Museo Universal* (Chozas, 2014, *passim*).



mejo escribe sus textos al dictado de los gustos del público, poniendo el acento, e incluso exagerando, los aspectos más atractivos para los lectores, como son las situaciones de peligro ante los «salvajes». De esta manera, la literatura de viajes de Bermejo, como es habitual en el siglo XIX, presenta una realidad sesgada que termina alimentando las expectativas y los estereotipos de los lectores. Puesto que en la biografía de Bermejo escasean las aventuras, el autor recurre pronto a la imaginación y al plagio para satisfacer la demanda de los lectores, y garantizar de esta manera su supervivencia como escritor de viajes. Tanto por este motivo como por las características formales de sus textos de viajes (predominio de lo narrativo sobre lo descriptivo, abundancia de diálogos, manejo de la intriga, narración orientada a un desenlace con mensaje moral), Bermejo se inclina hacia la literatura de ficción, hacia lo que Alburquerque (2011) llama «novela de viaje», pero no podemos dejar de considerar la recepción del público, que leyó las narraciones viajeras de Bermejo como frutos de vivencias reales, pues así quiso presentarlas el autor.

Esta impostura, más que habitual en la época, nos fuerza a repensar el papel de la literatura de viaje como fuente fidedigna de conocimiento, y nos obliga a permanecer alerta ante los discursos de los viajeros y ante las imágenes que levantan, primero, y después refuerzan, de los territorios y los pueblos de Latinoamérica, pues, como vemos en los textos de Bermejo, las descripciones y vivencias retratadas en los textos pueden reflejar ideologías muy diversas, e incluso responder a intereses meramente comerciales.

En todo caso, la figura de Ildefonso Antonio Bermejo no debería pasar a la historia de la literatura de viaje apenas como un impostor rendido a su público, pues sus tres escritos de viaje más personales («Tacuatí. Crónica americana», «Eскурiones por la América del Sur. Razonamientos de un salvaje» y «La negra de Guayaquil»), obviando sus fantasías y falsedades, presentan una actitud unitaria de respeto hacia el otro excepcional en su época, siendo por lo tanto un precursor de las tendencias interculturales de nuestros días.

RECIBIDO: diciembre de 2019; ACEPTADO: abril de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (2011): «El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género», *Revista de Literatura*, 145: 15-34.
- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (2015): «Poética de la literatura de viaje», en D. Chávez y M. Urdapilleta (coords.), *Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica*, México: UAEM.
- CHOZAS, Diego (2014): *La literatura de viaje en El Museo Universal (1857-1869)*, Zaragoza: Pressas Universitarias de la Universidad de Zaragoza. Disponible en línea: <https://zaguan.unizar.es/record/15781/files/tesis-2014-075.pdf> (consulta en noviembre de 2019).
- BERMEJO, Ildelfonso Antonio (1863): «Tacuatí. Crónica americana», *El Museo de las Familias*: 258-263 y 267-269. Disponible en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002591930&search=&lang=es> (consulta en noviembre de 2019).
- BERMEJO, Ildelfonso Antonio (1864a): *Relación explicativa acerca de las investigaciones históricas, geográficas y estadísticas hechas en varias repúblicas de la América Meridional en el periodo de ocho años*, Madrid. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114839&page=1> (consulta en noviembre de 2019).
- BERMEJO, Ildelfonso Antonio (1864b): «Escursiones por la América del Sur. Razonamientos de un salvaje», *El Museo Universal*, n.º 18: 142-143. Disponible en línea: <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10004055950> (consulta en noviembre de 2019).
- BERMEJO, Ildelfonso Antonio (1866a): «Constitución, usos y costumbres de los indios peguenches (Chile)», *La América*, n.º 16 (27/08/1866): 3-4. Disponible en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002253753&search=&lang=es> (consulta en noviembre de 2019).
- BERMEJO, Ildelfonso Antonio (1866b): «La negra de Guayaquil», *La América*, n.º 17 (12-9-1866): 13-14, y n.º 18 (27-9-1866): 13-14. Disponible en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002253827&search=&lang=es> y <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002253928&search=&lang=es> (consulta en noviembre de 2019).
- BERMEJO, Ildelfonso Antonio (1873): *Repúblicas Americanas. Episodios de la vida privada, política y social en la República del Paraguay*, Madrid: Imprenta de R. Labajos.
- CARRIZO RUEDA, Sofía (1997): *Poética del relato de viajes*, Kassel: Reichenberger.
- O'LEARY, Juan E. (1953): *Ildelfonso Bermejo, falsario, impostor y plagiario*, Asunción: Biblioteca de las FF. AA. de la Nación, vol x.
- PEIRÓ BARCO, José Vicente (2000): «Manifestaciones literarias del XIX en Paraguay: la revista *La Aurora*», *Arrabal*, n.º 2-3, Lleida: Universidad de Lleida: 33-40.
- PÉREZ VALLE, Raquel (2015): *Literatura y periodismo en el siglo XIX: El Museo de las Familias (1843-1870)*, Madrid: UNED. Disponible en línea: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Rperez/PEREZ_VALLE_Raquel_Tesis.pdf.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1979): «Galdós y el episodio nacional Montes de Oca», *Revista de derecho político*, n.º 2: 5-30.
- WORTH BANNER, J. (1951): «Ildelfonso Antonio Bermejo, iniciador del teatro en el Paraguay», *Revista Iberoamericana*, vol. XVII: 97-107.



DEL GRIEGO ACTUAL AL CLÁSICO: LA EXPRESIÓN ORAL

Ismael Enrique Correa Morales
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este es un trabajo que aúna la investigación histórica y la lingüística con una neta intención pedagógica. Primero, se centra en la transformación que la forma más clásica de la lengua griega sufrió a partir del humanismo europeo y que ha comprometido su supervivencia en las instituciones educativas, como demuestra el estado agonizante que se palpa hoy en día tanto en los centros de enseñanza secundaria como en las universidades. A continuación, trata de ofrecer un nuevo fundamento metodológico, competente y legítimo, en base tanto a la diferenciación lingüística propuesta por F. de Saussure a inicios del siglo XIX acerca de qué es lengua y qué es habla en la práctica didáctica como a la aceptación de una nueva pronunciación aplicada a sus fases más antiguas: tomando como premisa que la lengua griega es única e indivisible, nos proponemos que la pronunciación de la forma actual de la lengua griega opere como órgano vital y guíe el ejercicio de la enseñanza de nuestro legado antiguo mediante su más pura manifestación lingüística.

PALABRAS CLAVE: oralidad, pronunciación, escritura, griego antiguo, griego moderno.

FROM THE CURRENT GREEK TO THE CLASSIC: ORAL EXPRESSION

ABSTRACT

This is a work that combines historical and linguistic research with a clear pedagogical intention. Firstly, it focuses on the transformation that the most classical form of the Greek language underwent from European humanism and that has compromised its survival in educational institutions, as the agonizing state that is felt today in both secondary schools and universities. Secondly, it tries to offer a new methodological, competent and legitimate foundation, based on both the linguistic differentiation proposed by F. de Saussure at the beginning of the 19th century about what is *langue* and what is *parole* in didactic practice, as well as acceptance of a new pronunciation applied to its oldest phases: taking as a premise that the Greek language is unique and indivisible, we propose that the pronunciation of the current form of the Greek language operates as a vital organ and guide the exercise of our teaching ancient legacy through its purest linguistic manifestation.

KEYWORDS: orality, pronunciation, writing, Ancient Greek, Modern Greek.



Je ne croy pas qu'il y ait personne
qui ne voye quelle misère
c'est de ne rien comprendre en
cette Langue que par les yeux¹.

Las lenguas no sólo se pueden llamar muertas
cuando no existe pueblo alguno que las hable.

Los que las reciben por los ojos,
y por el inanimado intermediario del papel
se hallan en el caso de los que sólo conocen
a una persona por medio de su retrato.

Sólo una larga residencia en el país
cuya lengua aprendemos puede darnos
la llave maestra del corazón de sus habitantes:
cien mil recuerdos deben despertarse
al oír ciertas palabras, si es que hemos de penetrar
completamente el sentido de un escritor,
de un verdadero poeta que supo usarlas.
(Blanco-White)²

INTRODUCCIÓN

Este artículo de investigación se centra en el íntimo deseo de encontrar y consolidar una salida a la problemática de una enseñanza metodológica, práctica y amena del griego clásico, una lengua que se distingue especialmente por el alto grado de dificultad que presenta su enseñanza y aprendizaje. Todos somos conscientes del lúgubre panorama por el que está atravesando en la enseñanza secundaria y superior; hoy, la apreciación en torno a la lengua griega solo alcanza a la evocación de un lejano y exiguo reflejo de los frutos que empezó a engendrar hace más de tres milenios, hasta tal punto que sus residuos asoman distorsionados como una refracción segmentada y desmembrada de lo que existió, y que ha derivado en una sombra socavada y sometida a lo antiguo, viejo y desgastado.

Sin embargo, quien se haya concedido la oportunidad de vivir una temporada en Grecia percibe que el idioma que se usa como vehículo de expresión hoy en día está también íntimamente ligado al que existió en la Antigüedad hasta tal punto que se vislumbra que la lengua griega ha sido y sigue siendo una, única e indivisible (ver anexo). Al contrario del latín, que se desglosó en lenguas romances como el italiano, francés y español, el griego actual se identifica por seguir siendo una forma de la misma lengua milenaria que perdura en su propio territorio, natural y natal. Una

¹ Extraído del lema del acreditado libro de Allen (1991, p. 1) sobre la pronunciación del griego clásico, quien a su vez remanda a C. Lancelot, *Nouvelle Méthode pour apprendre facilement la Langue Grecque*, Paris 1819.

² Extraído del libro de Ruiz Casanova (2018) sobre la historia de la traducción.



continuidad caracterizada por su intenso carácter dialectológico y polimorfo, aunque hoy en día las variedades lingüísticas se reducen a idiomatismos regionales, pero con los que subsiste y cohabita todavía una inmensa plétora de rasgos arcaizantes.

Partiendo de la premisa de que el griego antiguo y el moderno son una misma lengua, esta visión lingüística de personalidad unitaria nos proporciona una herramienta y vínculo fundamental para su estudio. Hemos de aprovechar su vitalidad secular para proyectarnos hacia su pasado; así lo concibieron los humanistas italianos y primeros helenistas modernos, quienes estudiaron griego antiguo en Constantinopla e Italia, inmersos en el mundo tardobizantino de la época. Su legitimidad histórica y vitalidad vigente son factores que revierten decisivamente en que el empleo del griego actual sigue cumpliendo con los requisitos y pautas pedagógicos precisos para el aprendizaje del griego antiguo.

Nuestra propuesta de investigación aspira a resaltar y contextualizar las consecuencias nefastas de las mutaciones lingüísticas (sobre todo la relacionada con la pronunciación) artificiales que sufrió el griego cuando empezó a enseñarse en Europa a partir del Humanismo, en correspondencia temporal con la toma de Constantinopla en 1453 por el Imperio otomano.

La figura polifacética y preponderante del Humanismo europeo, Erasmo de Rotterdam, también se dedicó al estudio de la lengua griega: como señal de su amor por esta lengua cambió su propio nombre haciéndolo descender del adjetivo *ἐράσμιος*, del verbo griego «amar». Su estudio lingüístico, pese a no ser un *homo* lingüista (obviamente, la lingüística histórica o comparativa como disciplina científica autónoma aún no existía), que había llevado a cabo en 1528, apuntaba a indagar cuál era la pronunciación real del griego en el siglo V a.C., aunque su objetivo final no apuntó nunca a implantar sus resultados en la didáctica de la lengua, para cuya función él mismo declaraba abiertamente el requerimiento imprescindible de la presencia de un nativo en las universidades europeas. La implantación de la pronunciación restituida erasmiana disfrutó de un auge paralelo al del establecimiento de las reformas luteranas en Alemania e Inglaterra, y de la férrea oposición de los principados alemanes y la corona inglesa frente a la intervención unificadora de Carlos V y del papado por entonces en el corazón de Europa; a esta versión erasmiana se opuso con firmeza de argumentos, al menos durante los dos siglos y medio que procedieron (si bien las voces discordantes, como veremos, aún no se han apagado), la mayoría de los más insignes filólogos clásicos que nutrían vívidamente las instituciones educativas y de los que hemos recibido el legado más verídicamente representativo de la Antigüedad.

Nuestra propuesta trata de invocar la validez histórica y lingüística de la expresión oral connatural a la vida de toda lengua; la distinción entre escritura y lengua es de vital importancia para nuestra cuestión. Hasta ahora ha primado el estudio y la enseñanza de los elementos morfosintácticos que se derivan de la escritura del griego como hace un forense durante la disección de un cuerpo inánime, apartándose durante siglos de la materia prima para el aprendizaje de la lengua y olvidando su función primordial que, como el mismo vocablo evoca, se concretiza en su uso cuando el individuo habla, comunica, se expresa oralmente. Consecuentemente, pretendemos exponer cómo entendemos la enseñanza y aprendizaje de la



lengua griega, para lo que, además de sus fundamentos morfosintácticos y gramaticales, es un término insalvable que prime su carácter oral. Al inicio del siglo xx, las aportaciones innovadoras por parte de F. de Saussure, fundador de la lingüística moderna, proporcionan un significado vital a lo que es realmente el lenguaje: lengua, significante, habla, y, en consecuencia, palabra, voz, expresión, distinguen y acentúan la demarcación monolítica y unilateral del estudio de la escritura, lo cual comprende una inversión de los términos hacia la experiencia de la lengua viva.

En consecuencia, nuestra propuesta metodológica se fundamentará en que la pronunciación de la lengua griega, considerada como un ente unificado e indivisible, sea la de su confluencia real, a saber, el griego actual, ya que ha derivado como resultado histórico y natural a través de su dilatado proceso evolutivo (lo contrario sería involutivo). Y este es el mayor aporte de este trabajo. Los métodos más modernos para la didáctica del griego antiguo (*Assimil, Reading Greek, Athenaze*, etc.) siguiendo por continuidad pedagógica el ejemplo de las estrategias metodológicas modernas de otras lenguas vivas, pese a reflejar y respetar la movilidad de la interacción dialogada, la lectura oral de los textos y asumir como punto de partida contextos situacionales más cercanos al alumno, permanecen inamovibles en la adopción reiterativa de la pronunciación desconocida, incierta, artificial y reformada del xvi. Las similitudes semánticas, de pronunciación, incluso morfosintácticas, del griego en sus diferentes etapas a lo largo de su vastísima trayectoria histórica nos evidencian que el habla del griego actual es la única opción, puesto que reúne los antecedentes y condiciones precisados para ser considerada la única pronunciación posible, por ser la actual y su última derivación sincrética y, por ende, ecuménica.

FUNDAMENTACIÓN LINGÜÍSTICA

Es un axioma decir que el lenguaje (*langage* o *λόγος*, la traducción en griego actual del término de Saussure) o facultad del ser humano para comunicarse se refleja en la interacción sistémica entre lengua (*langue, γλώσσα*) y habla (*parole* u *ομιλία*), que como medio de socialización es el rasgo más característico del ser humano que lo distingue de otras especies. Todas las especies animales poseen conductas para comunicarse, pero en ninguna de ellas podemos encontrar algo semejante al lenguaje.

La lengua está establecida por la estructura, el mecanismo, los códigos referenciales (Saussure usa la metáfora del diccionario como sinónimo de lengua para la comunidad) que los individuos reflejamos en el habla. Como parte social del lenguaje, la lengua es exterior al individuo (es supraindividual), al que no le compete ni crearla ni modificarla; es necesaria, como sistema, para que el habla se concrete, a la vez que el habla, como acto individual de voluntad e inteligencia, es imprescindible para que la lengua se realice materialmente.

Saussure, a inicios del siglo xx, fue el primero en destacar algo que hoy en día parece obvio y que es aceptado por todos los lingüistas: el hecho de que «lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos y que la única razón de ser del segundo es la de representar al primero» (Saussure 1945: 72). Y, por tanto, defendía la primacía de la lengua sobre la escritura, del mismo modo que históricamente el



habla precede a la lengua. La estaticidad del registro escrito oculta con frecuencia que la lengua está siempre en evolución, más allá del control ejercido por profesores e instituciones. Sin embargo, a principios del siglo xx, en el momento en que Bally y Sechehaye editaron el *Curso de lingüística general* que difundía las ideas fundamentales de la lingüística saussureana, la artificialidad científica de la pronunciación erasmiana estaba ya más que arraigada en las instituciones educativas de Europa.

Según Saussure, «el punto de partida» de los hechos de habla (o lengua oral) está en el cerebro. En su disquisición para expresar los elementos que intervienen en la comunicación refiere textualmente:

Supongamos que un concepto dado desencadena en el cerebro una imagen acústica correspondiente; éste es un fenómeno enteramente *psíquico*, seguido a su vez de un proceso *fisiológico*: el cerebro transmite a los órganos de la fonación un impulso correlativo a la imagen; luego las ondas sonoras se propagan de la boca de A al oído de B: un proceso puramente *físico* (Saussure 1945: 54-55).

Cuando uno reflexiona sobre lo escrito previamente, le viene a la mente una pregunta tanto inevitable como urgente, cuya respuesta quizás nos pudiera iluminar como si de una *κάθαρισις* reparadora se tratase: ¿está presente alguno de estos fenómenos psíquicos, fisiológicos y físicos que intervienen en el proceso oral (por ser elementos imprescindibles de nuestra facultad de usar el lenguaje) cuando enseñamos el griego clásico y lo leemos, basándonos en su escritura, según la pronunciación artificial que se le atribuyó en el Renacimiento a nuestra amada lengua griega? La respuesta parece aparatosamente negativa. Y la misma negación se refleja, a todas luces, en el trato que le hemos dado, ya que su condición moribunda es —por desgracia— celebérrima desde el siglo xix, cuando esas mismas instituciones educativas instauraron la pronunciación erasmiana, más que una lengua, el griego clásico de nuestra enseñanza secundaria y universitaria parece un espectro alegórico penado por su longevidad y, como Prometeo filántropo, castigado con la afonía y la inacción.

En una cita recogida por Martínez Celdrán (1996: 18)³, se dice lo siguiente: «... leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos... La escritura nunca puede prescindir de la oralidad»: como ejemplo didáctico no debemos olvidar que la épica más antigua atribuida a Homero por la tradición se impregnó incuestionablemente de la tradición oral que los *cosedores de cantos* o rapsodas habían prefijado en forma y contenido.

Hablar conlleva una serie de procesos o flujos de energía, articulatorios y químicos, unos impulsos nerviosos que generan en el oyente reflejos auditivos inmediatos, bioquímicos y neurológicos, que agilizan la memoria y activan el hecho cognitivo a un nivel distintivo y superior en cuanto que se desarrolla la interrelación significativa, intrínseca (incluso psíquica) del signo lingüístico entre concepto e imagen acústica, significado y significante, que convergen y generan aquella cali-

³ La cita en cuestión pertenece a W.J. Ong (1982).



dad lingüística, natural y real, ausente en la MONO-TONÍA de la lectura, sobre todo de la que se hace en silencio vuelta y cerrada hacia uno mismo. Hay, pues, en la lengua, como en la música, una base material, un vehículo que transmite el mensaje: el sonido (Luque Moreno 2014: 11).

Precisamente Gardner (2017³: 150), en su acreditado libro sobre las múltiples inteligencias, menciona que ya Sócrates había reconocido y precisado la inteligencia musical de la lengua para relacionar «los modos específicos y rasgos distintivos de carácter humano al asociar los modos jónico y lidio con la indolencia y la molicie, y los modos dórico y frigio con el valor y la determinación». Incluso conjetura Gardner (2017³: 161) la idea de que la expresión y la comunicación lingüísticas y musicales han brotado de una raíz común: ¿cómo negar al habla el tono, su ritmo y timbre?

Pero vayamos al centro del cuestionamiento que realmente nos interesa. Situemos la lengua en otro contexto diferente: como objeto de una metodología pedagógica o el aprendizaje de un sistema lingüístico nuevo. El hecho de que la lengua (en condiciones vitales normales) sea un sistema de carácter social e inmutable, ya que es el «diccionario» del que los hablantes se sirven para comunicarse, pone de manifiesto que la colectividad lingüística está permeada desde su nacimiento por dicho sistema, pues nació en medio de un contexto temporal, geográfico y lingüístico bien definido que lo determina y forma. No obstante, este marco natural está ausente en el proceso de aprendizaje del griego antiguo, que, como sistema supra-individual, resulta desconocido al estudiante neófito o aprendiz. Y es aquí donde está la disyuntiva, ¿empezamos con el aprendizaje desde la lengua hacia el habla o, inversamente, desde el habla hacia la lengua? ¿Nos embarcamos en una labor analítica o constructiva? Según la metodología deductiva empezariamos por la abstracción del sistema lingüístico hacia lo concreto, pero según la inducción empezariamos por lo concreto hacia lo abstracto.

Cuando un estudiante se enfrenta al aprendizaje de una lengua extranjera, ¿qué tiene en mente, qué sabe de ella?, ¿lo abstracto o lo concreto?, ¿tiene conciencia de la abstracción del sistema o ha escuchado su materia fónica? La lengua es necesaria para que el habla sea inteligible, pero el habla es necesaria para que se establezca la lengua. Históricamente, el habla precede siempre: el habla, como elemento agente en un acto de comunicación y expresión de lo concreto, constituye la forma primera del proceso. Paulatinamente, los hechos de habla y los cambios originados e incrementados por los individuos o el colectivo, repetidos y aceptados por la comunidad, son los que van conformando la lengua, la entidad abstracta.

El desconcierto o confusión se produce al aplicar las conclusiones de hechos de lengua al habla, en el contexto del estudio de la lingüística diacrónica o comparativa, ya que esta, por tener como objeto un hecho histórico lejano, se dedica a la evolución de elementos parciales e inconclusos que NO se pueden usar legítimamente en el nivel más concreto del lenguaje, el habla. Y he aquí que nos damos cuenta de una realidad que fácilmente se escapa: que Erasmo, en su estudio sobre la pronunciación del griego, (inconscientemente) se refería al nivel de lengua y no se refería al habla, hecho este del que él era consciente, pues no solo nunca puso en práctica como profesor en Lovaina u Oxford las conclusiones de su estudio, sino que aconse-



jaba (como veremos en el próximo apartado) la intermediación de un griego nativo para que se aprendiera la pronunciación genuina del habla griega. El uso, en este caso abusivo, del término *lingua* es consecuencia de que entonces, a partir del siglo XVI hasta inicios del siglo XX, no se empleaba la oposición entre lengua y habla, distinción fundamental que aún hoy se sigue desatendiendo.

Por lo tanto, el aprendizaje de un idioma extranjero se ha de fundamentar priorizando el habla, es decir, su oralidad o pronunciación, que describiríamos como la envoltura personal del sonido físico o significante. El hablante que se sirve de la facultad del lenguaje para comunicarse no puede sino adoptar la forma lingüística que está en curso, que en nuestro caso es la del griego actual.

Como contrapunto y coherencia con lo referido previamente, el profesor o estudioso de la forma clásica del griego tiene el espacio o la opción de puntualizar, en el marco abstracto de la *lingua*, el valor exacto de un fonema o de su aparato fonológico desde el punto de vista de la lingüística sincrónica⁴, con el objetivo de evidenciar posibles relaciones u oposiciones en el interior del sistema, o desde la diacronía, si lo que pretende es poner de manifiesto la senda evolutiva de la lengua.

Hemos de concluir e insistir en que nuestro proyecto educativo defiende que los argumentos pedagógicos tienen que prevalecer sobre los estrictamente histórico-filológicos o, dicho de otro modo, que los argumentos histórico-filológicos no pueden esgrimirse para desacreditar el empleo de la pronunciación actual del griego, sobre todo hoy en día a la luz de los métodos más modernos y vanguardistas que se usan en el proceso de enseñanza/aprendizaje.

FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA

Somos conscientes de la diversidad dialectal y, por ende, del aspecto polimorfo de la lengua griega, en cuanto que la forma jónico-eolia de Homero es distinta del jónico-ático de los escritores del siglo V a.C. Pero a partir del 403 a.C., bajo el arcontado de Euclides de Atenas, se acelera en el seno del mundo griego, entonces compuesto por ciudades-estado, una tendencia irreversible hacia la unificación de la expresión lingüística escrita, que se reafirma bajo la égida política de carácter hegemónico del rey macedonio Filipo II y de su hijo Alejandro III. Durante el período siguiente, en época helenística, se generaliza una única forma escrita derivada del ático y el aticismo, usualmente llamada lengua común o, simplemente, *koiné*, tomando como préstamo el adjetivo del sintagma griego original (*κοινή γλώσσα*) y convirtiéndolo en un término (Browning 1982: 44-52).

Como ya he referido al respecto en otro artículo mío (Correa 2017-2018: 49):

⁴ Saussure prefería el término *idiosincrónico* en cuanto que puntualizaba con mayor precisión el contexto temporal objeto de estudio.



El término κοινή, que significa ‘común’, fue originariamente ideado por los gramáticos alejandrinos del II siglo d.C., tales como Apolonio el Díscolo y su hijo Elio Herodiano, para definir esta lengua hablada como producto de la confluencia de los cuatro dialectos «comunes» que conformaban toda la cultura griega de la Antigüedad, puesto que era la forma normalizada para el registro escrito del helenismo.

Desde entonces, el resultado de las prescripciones de los gramáticos aticistas dio lugar a una derivación «biformal» de la lengua griega, a dos formas paralelas (y no una diglosia o bilingüismo, pues la lengua siguió siendo siempre una, la griega): un registro culto escrito y otro hablado por el vulgo.

Con el devenir de los siglos, en la Grecia moderna se entabló una disputa lingüística tendente a hacer predominar, en lo referente al registro escrito y menos al oral, la hegemonía ya de aquella forma culta, ya de la otra vulgar, a saber, de la καθαρεύουσα (katharévusa o ‘depurada’, llamada también pura o conservadora) o de la δημοτική (demótica o popular, o sea, la que estaba en curso). Esta cuestión lingüística se polarizó hasta llegar a transformarse en una belicosa cuestión extralingüística durante los siglos XIX al XX a partir de la independencia de la nueva nación helénica, pero la balanza fue inclinándose paulatinamente hacia la forma hablada, la más natural, hasta que se impuso en el último cuarto del siglo pasado mediante la ley 309/1976 (ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ 2002⁵: 204; Correa 2017-2018: 55).

No obstante, más allá de las diferencias morfosintácticas y las razones sociales en favor de la hegemonía de una u otra forma de la lengua griega, la pronunciación siempre permaneció única e inalterable, siempre estuvo fuera de discusión. Esta fue una discusión que se planteó en Europa en plena época humanista-renacentista, en 1528, cuando Erasmo de Rotterdam publicó en Basilea su *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus*⁵, en el que proponía un nuevo modo de pronunciar la forma escrita del griego antiguo y del latín. Pese a que durante los dos siglos que siguieron, la inmensa mayoría de los eruditos de estudios clásicos se opusieron, desde principios del siglo XIX en adelante esta propuesta se ha erguido victoriosa en toda Europa, excepto en Grecia y Chipre, los herederos más directos del helenismo. Como ya mencionamos en nuestro apartado de Justificación Lingüística, ello se debe a que, en aquel entonces, no había nacido todavía la lingüística como disciplina científica que estudia las lenguas: por aquel entonces solo existía un acercamiento intuitivo. Ulteriormente, cuando a principios del siglo XIX nació la lingüística histórica⁶, la pronunciación artificial erasmiana ya estaba firmemente enraizada en las instituciones educativas.

Nuestra investigación y propuesta innovadora se centra en torno a la invención de la tesis erasmiana y las consecuencias demoledoras que acarreó su interven-

⁵ Cf. https://la.wikisource.org/wiki/De_recta_latini_graecique_sermonis_pronuntiatione_1643.

⁶ Como sabemos, la fecha de fundación de la lingüística histórico-comparada es 1816, año en que Franz Bopp publica *Sobre el sistema de conjugación de la lengua sánscrita, comparado con el de las lenguas griega, latina, persa y germánica*.

ción, la cual, según nuestra opinión, asestó un golpe mortal a la lengua griega, hasta el punto de que hoy se la considere una «lengua muerta», cosa que en absoluto es cierta y se opone totalmente a lo que fue y sigue siendo: una lengua culta, viva y sabia.

Con el fin de ser objetivos y coherentes en nuestra investigación, empezaremos por exponer las vicisitudes que acompañaron la propuesta, originariamente bien intencionada, de Erasmo. Ante todo, hay que plantearse varias preguntas al respecto: ¿cuál era la pronunciación del griego hasta el momento en que Erasmo publica su diálogo? ¿Cuál fue la reacción de los eruditos coetáneos? ¿Qué pensaba el mismo Erasmo sobre su tesis? ¿Por qué llegó a prevalecer la pronunciación científica o erasmiana en la Europa occidental? Nuestras respuestas contextualizadas a estas preguntas allanarán el camino y facilitarán el método a una propuesta innovadora, que comprenderá la parte fundamental de nuestra tesis. A la tesis erasmiana se opondrá una antítesis, la cual generará una síntesis que no es otra que la de adoptar la pronunciación del griego actual como la vía más natural de pronunciar la lengua griega, ya corresponda a la época arcaica, ya a la época clásica, ya a la helenística o a la bizantina. A esta forma se la llama convencionalmente pronunciación histórica o nacional, aunque nosotros preferimos definirla como pronunciación natural debido a su natural evolución.

Pero vayamos por partes.

Como es sabido, hasta el siglo xv la única pronunciación existente era aquella en uso por los griegos bizantinos. Tras la caída de Roma en el 476 d.C., el griego casi desapareció en Occidente durante casi mil años⁷, pero seguía siendo la lengua oficial de Bizancio, donde, fuera de la liturgia estatal, en que predominaba la lengua conservadora aticista, predominaba el habla popular, la δημοτική. El nacimiento del renacimiento humanista y el helenismo se focaliza, inicialmente, en Italia entre Florencia, Venecia y Roma, donde academias particulares y universidades emprendieron la labor de recuperación de la Antigüedad griega. Antes de la caída de Constantinopla en 1453 y la consecuente llegada masiva de eruditos griegos a la península itálica, hubo personajes como Leoncio Pilato⁸, quien, a instancias de Giovanni Boccaccio en 1360, asumía la primera cátedra de Griego en Florencia, siendo así el primero en desempeñar la enseñanza del Griego a nivel universitario en Europa. En este punto hay que precisar que desde la Antigüedad tardía la lengua griega se había enseñado sin interrupción en los monasterios de las comunidades italo-helénicas del sur de Italia y Sicilia, cuya metodología se basaba en las prácticas y pronunciación bizantinas: entre los manuales en uso estaban los diccionarios de Pólux (Πολυδεύκης, s. II d.C.), Hesiquio (Ἡσύχιος ὁ Ἀλεξανδρεὺς, s. V d.C.) y Suda

⁷ A finales del *Trecento*, Leonardo Bruni, un alumno de Manuel Crisoloras (Μανουὴλ Χρυσολωρᾶς) en la Universidad de Florencia y luego importante traductor de obras de Platón, Aristóteles y Plutarco, escribía: «Nadie, durante setecientos años ha dominado en Italia las letras griegas; y sin embargo reconocemos que de ellas viene toda la ciencia» (*apud* Lafaye 2005: 71).

⁸ Monje calabrés, discípulo de Barlaam de Seminara, que vivió años en Creta y Constantinopla. La influencia griega en Calabria, Apulia y Sicilia, regiones importantes de la antigua Magna Grecia, se mantiene, aunque mínimamente, hasta hoy en día.



(Σούδας ο Σουίδας de Constantinopla, s. x), y las gramáticas de Dionisio de Tracia (Διονύσιος Θραξ, s. II d.C.) y Querobosco (Γεώργιος Χοιροβοσκός, s. IX)⁹.

Otro docto bizantino muy importante fue el ya citado Manuel Crisoloras (1355-1415), embajador bizantino en Venecia y luego, en 1396, profesor de Gramática Griega en la Universidad de Florencia, ciudad en la que Cosme dei Medici funda en 1438 la Academia Platónica, a instancias del platónico bizantino Pletón Gemistós (Πλήθων Γεμιστός, 1355-1452), que contaba con una inmensa colección de manuscritos en griego y que fue refundada por Lorenzo dei Medici, conocido como el Magnífico, en 1462 con la aportación de humanistas de la talla de Marsilio Ficino y el Pico de la Mirandola (Lafaye 2005: 70-71 y 240-241; Signes Codoñer 2003).

También en Venecia se formó una Academia «informal» en torno a la célebre imprenta de Aldo Manucio (la *imprenta aldina*, creadora del libro de bolsillo), en su propia *villa* de San Agostino, dependiente de la Universidad de Padua (que estaba a unos 30 km), dedicada casi exclusivamente a la publicación de textos griegos.

Por último, en Roma, la llegada al papado de León X, hijo de Lorenzo dei Medici, en 1513 supuso, según Lafaye (2005: 76-77), el mecenazgo «cultural y artístico más pródigo de la época», dedicando una febril labor a la difusión del Griego: precisamente con el propósito de «mejorar el acento de los estudiantes romanos», León X puso a Marcos Musuros (Μάρκος Μουσούρος, 1470-1517) al frente del Colegio griego (la llamada *Academia Medicea*).

En torno a estos tres focos (Florencia, Venecia-Padua y Roma) de transmisión de la lengua y cultura griega giraban los profesores, gramáticos y humanistas bizantinos más famosos de la época: Ioanis Arguirópulos (Ιωάννης Αργυρόπουλος, 1415-1487), Demetrios Chalcondilas (Δημήτριος Χαλκονδύλης, 1423-1511), Kostandinos Láscaris (Κωσταντίνος Λάσκαρης, 1434-1501), Ioanis Láskaris¹⁰ (Ιωάννης Λάσκαρης, 1445-1534), Teodoros Gazis¹¹ (Θεοδώρος Γαζής 1398-1475), etc.

En este círculo se instruyó también Geert Geertsen, o sea, *Desiderius Erasmus van Rotterdam* o *Roterodamus*, cuyo fervor y dedicación al resurgente Humanismo lo indujo a cambiar su nombre por los del latino *Desiderius* y su sinónimo aproximado en griego Ἐράσμιος (de ἐράω ‘amar,’ ‘desear’).

Erasmus había aprendido griego en los Países Bajos, París, Londres y Oxford, pero sobre todo hablándolo en Venecia durante los años 1506-1509 en el círculo de los ilustres humanistas helenos que se había reunido en torno al impresor Aldo

⁹ Cf. Rotolo (2002: 927), quien agrega que el griego se enseñó sin interrupción en los monasterios de las comunidades italo-helénicas del sur de Italia. Sobre toda esta cuestión de la emigración de sabios bizantinos a Italia, *vid.* también Signes Codoñer (2003).

¹⁰ Su gramática griega (Η ἐπιτομή τῶν ὀκτώ τοῦ λόγου μερῶν), que circulaba como manuscrito desde 1460, fue la primera en imprimirse en Occidente: en 1476.

¹¹ Después del *Epitome* de Láscaris, la *Gramática* de Teodoro de Gaza, en cuatro volúmenes, fue la segunda gramática griega que se imprimió en Occidente: en 1496.





Manucio¹², quien –entre otras normas de igual severidad– prohibía que se hablara en otra lengua que no fuera el griego so pena de sufrir multas pecuniarias a quien infringiera esta norma (aunque no se imponía multa a los errores, Lafaye 2005: 243): el dinero servía para organizar los banquetes al modo antiguo según la descripción platónica (ΠΕΤΡΟΥΝΙΑΣ 2002² β: 987).

La metodología que empleaban los humanistas (también los monasterios del sur de Italia) para aprender griego se regía siempre por la forma lingüística contemporánea, o sea, la bizantina: empezaban por conversaciones sencillas en la lengua cotidiana, seguían con el aprendizaje de la lengua culta contemporánea y los textos evangélicos, y acababan con la lectura de los grandes clásicos de la Antigüedad¹³. Que el método era la conversación en la lengua viva contemporánea lo atestiguaba también, en el siglo XIX, Evangelinos Apostolides Sofocles, un ilustrísimo filólogo de la Universidad de Harvard (*apud* Tovar 1990: 356):

Lo natural, pues, es que quien desee leer la forma antigua comience por leer y hablar la moderna, como se hace en todas las lenguas vivas y era lo normal en el Renacimiento, cuyos frutos en los estudios clásicos no necesitan comentarios adicionales.

El mismo san Agustín decía en sus *Confesiones* (Libro 1, cap. XIV) que odiaba el griego y amaba el latín porque lo obligaban y castigaban para asimilar de memoria la primera lengua, mientras que el latín

... lo aprendí, digo, sin el grave apremio del castigo, acuciado únicamente por mi corazón, que me apremiaba a dar a luz sus conceptos, y no hallaba otro camino que aprendiendo algunas palabras, no de los que las enseñaban, sino de los que hablaban, en cuyos oídos iba yo depositando cuanto sentía.

Está claro que no hay método mejor para aprender una lengua que estudiarla y practicarla diariamente en su contexto vivo.

Una nota curiosa, pero que también marca la impronta de lo que el mismo Erasmo pensaba sobre cuál era el método adecuado que se debía seguir para aprender una lengua, es lo que el gran humanista (*Erasmii opus*, epístola 2079) escribe a un joven que ha tomado la decisión de aprender francés (*apud* Lafaye 2005: 201):

Te portas con mucho tino, para aprender francés, a acudir a la escuela del chismorreo que es la tienda del barbero [...]. Repara, no obstante, en que una sola joven francesa te ayudará tanto como treinta hombres a aprender francés. Toma un maestro, o si prefieres una amante¹⁴.

¹² En la *Neo akademia*, según el modelo de la Academia de Platón. En este círculo se editó, en 1515, la gramática de la lengua griega llamada Άλδου Μανουτίου Ρωμαιοῦ Γραμματικῆ (ΚΑΡΑΝΤΖΟΛΑ 2002: 928-930).

¹³ Cf. <https://blogs.elpais.com/ayuda-al-estudiante/2013/10/la-extra%C3%B1a-odisea-del-latin-y-el-griego-en-secundaria.html>.

¹⁴ Juego de palabras intraducible entre *maitre* y *maitresse*.



Sin embargo, el inagotable ingenio racional e indagador del sabio humanista de Rotterdam, probable e hipotéticamente llevado por comentarios de sus colegas bizantinos, durante sus tres años de estancia en el círculo aldino, sobre el posible cambio de valor de algunas letras en la antigüedad clásica (Πετρουνιας 2002² β: 947), lo estimularon a publicar en 1528 el célebre tratado sobre la correcta pronunciación del latín y el griego, pese a que, comprensiblemente, sabía de primera mano que las vías de aprendizaje entonces eran las que eran, bastante definidas: a través del contacto con la lengua hablada o con pequeños diálogos con una progresión temática en su desarrollo (προγυμνάσματα και ερωτήματα) (Carbonell 2010: 90, nota 5) o, quizás, con las llamadas σχεδιογραφίες o *Tabulae Iliacae*, que eran representaciones pictóricas líticas a bajo relieve con fines educativos (Rotolo 2002: 923). Pero Erasmo, eslabón celeberrimo de esa imperecedera cadena histórica llamada cristiandad, se intuía a sí mismo como vínculo teorizante entre los asuntos mundanales y efímeros y aquellos eternamente celestes, y *a fortiori* asumía, por un lado, el rol de renovador espiritual (me refiero a sus críticas, entre otras, a la fastuosidad mundana de la Iglesia y a la redefinición del *homo monacalis*) y, por otro, el de delimitar lo profano o vulgar de lo divino; esta labor suya iba dirigida también a la regularización de las tres lenguas bíblicas, la hebrea, el latín y el griego, en sus formas de paradigma clásico y eterno; reformular a fin de restablecer lo que, por el uso del vulgo, con el tiempo estaba perdiendo su *substantia prima*. En esta época de humanistas, es conocida la pléyade de gramáticos reformadores del latín, los pedantes latinistas, que tildaban de defectuosos e ínfimos los escritos elaborados en alguna lengua vernácula. El Príncipe de los humanistas, otro atributo universal hacia Erasmo, detestaba hablar en su lengua materna, el flamenco, «sólo buena para perjudicar; es inútil para todos» (*Erasmii opus*; epístola 171); solía decir: «Asunto mío es el latín y el griego» (Lafaye 2005: 158-160).

Estamos firmemente convencidos de que la iniciativa investigadora de Erasmo en este campo de la filología distaba mucho, de pensamiento y corazón, de formar parte de algún *corpus* constituyente de un método de enseñanza o una estrategia pedagógica. Más bien, como hombre de letras y estudioso humanista de espíritu inquieto, propuso un constructo con el único objetivo de exponer su aportación científica de cómo era la *recta pronuntiatio* en el período clásico, un estudio y un empeño totalmente legítimo. ¿Qué refuerza nuestra opinión? Creemos que se deduce claramente del hecho de que él mismo, siendo profesor en la Universidad de Cambridge (entre 1511 y 1514), no solo no llegó nunca a aplicar su propuesta como materia didáctica en la conducción de sus propias clases universitarias, sino que utilizaba la gramática de Manuel Crisolorás y Teodoro de Gaza (Tovar 1990: 116; Caragounis 1997: 154)¹⁵. Además, su posición histórica está manifiesta en una carta a su colega bizantino J. Láscaris, en la que exhortaba el envío de un griego

¹⁵ Cf. también ΠΕΤΡΟΥΝΙΑΣ (2002² β: 949), quien agrega: «Erasmo, como verdadero científico, consideraba que sus conjeturas no podían ser puntales como para no necesitar de revisiones ulteriores».

nativo para la plaza de profesor en la Universidad de Lovaina en 1518 (*apud* Tovar 1990: 118 y 180-181)¹⁶:

Pero mi opinión ha sido siempre que debiésemos enviar por un griego nativo, de quien los estudiantes puedan adquirir de inmediato la pronunciación genuina de la lengua griega; y todos concuerdan con esta opinión.

Por otra parte, Falukner (1907: 234-235), otro docto estudioso sobre este tema, añade sobre Erasmo:

Él reconoció más de una vez la validez de la pronunciación de los escolares griegos nativos, siguiéndolos en sus *Coloquios* y acogió enteramente el método de ellos. En todo caso, el conocimiento que él tenía del griego no era suficiente para concederse el derecho a proponer una teoría revolucionaria. Era un hombre de letras, de talento brillante, pero no era un filólogo. Varias razones contribuyeron a la victoria de su propuesta, así que, contrariamente al uso uniforme de la lengua y probablemente de su uso más coherente, la pronunciación del griego antiguo se hizo discontinua en la mayor parte del Oeste; cada país habla la lengua a su manera, y a ese modo se ha reducido en mis días escolares.

ALGUNOS APUNTES DE DIVERGENCIA PRIMORDIALES ENTRE EL SISTEMA ERASMIANO Y DEL GRIEGO ACTUAL

Desde la perspectiva actual de los estudios filológicos más punteros, dedicados a discernir sobre la manera en que los griegos pronunciaban la forma preclásica y clásica de su lengua en la Antigüedad, la lingüística histórico-comparativa avala, en parte, la *restitutio* de la reforma erasmiana. Pero, si en líneas generales existe un consenso más o menos unitario entre los neoerasmistas, dicha reforma dista bastante, como hemos expresado en la Justificación Lingüística de nuestro trabajo, de ser una propuesta válida de lectura universal, es decir, de lectura ecuménica para el conjunto de los lectores de las múltiples naciones que componen el planeta. Las causas de ello son de variada índole, pero todas están en consonancia con la esencia de la lengua griega.

Una primera causa que origina la incertidumbre de la exacta pronunciación de los fonemas del alfabeto heleno deriva de la inexistencia de registros acústicos.

La segunda causa procede de la marcada diferenciación dialectal del griego, a lo que se añade la imposibilidad de restituir, coherentemente pronunciados, los matices fonéticos de las diversas variedades del griego.

Por último, una tercera causa reside en la imposibilidad (o la tremenda dificultad) de reflejar el cambio sufrido por los sistemas fonológicos dialectales y, por

¹⁶ Es una cita que Tovar toma de una obra de John Pickering titulada *Essay on the pronunciation of the Greek Language* y publicada en Cambridge en 1819.



ende, por la pronunciación a medida que va evolucionando en sus diversas etapas históricas.

A estas causas, todas de carácter intrínseco, se añaden aquellas de carácter extrínseco íntimamente ligadas al distanciamiento temporal y espacial con nuestro objeto de estudio, pues irremediablemente, en el afán de restituir lo perdido, se ha fomentado una labor de laboratorio lingüístico, cuya faceta menos positiva ha sido la de desnaturalizar y distorsionar la esencia oral de la lengua griega.

Por nuestra parte, pese a que gran parte de la lingüística histórica moderna ha corregido y ampliado las conclusiones del humanista de Rotterdam, insistimos en seguir definiendo la pronunciación escolar como erasmiana, puesto que fue a raíz de la publicación de su Diálogo cuando se produjo la crisis y la división entre adeptos y opositores a la nueva tesis.

A continuación, expondremos algunos apuntes característicos, solo a modo introductorio y anecdótico, sobre cómo se inició y opuso el llamado sistema erasmiano (reformado, científico o nebrisense –eso último por Antonio de Nebrija–) al natural (nacional, histórico o reuchliniano –por Johann Reuchlin, el mayor opositor alemán a la teoría anterior en el siglo XVI–); eso sí, todos ellos referidos exclusivamente al dialecto ateniense (Erasmus no diferenció dialectos ni períodos), a fin de vislumbrar la falta de solidez científica de la corriente erasmiana, en tanto y cuando las diferencias de los valores fonéticos desde el siglo V a.C. en adelante que concurrían en Ática, o son mínimas o se alternan con la pronunciación natural.

La mayor controversia ha residido desde sus inicios en el modo de pronunciar la letra <H> (*eta* o *ita*, según qué sistema de pronunciación adoptemos) y, posiblemente, la que ha dado pie a la rivalidad dialéctica entre las dos partes, los *Etazisten* e *Itazisten* o *Iotazisten* en alemán (donde surgió el primer foco de controversias ya desde mediados del siglo XVI), es decir, *etacistas* e *itacistas* o *iotacistas*, pues la antigua *eta*, según Erasmo, se debía pronunciar, en base a las transliteraciones entre el latín y el griego, como una [ɛ:] (= *e larga* o *ē*), al contrario de lo que hacía la lectura bizantina (= pronunciación natural), que la trata como una [i] (*i breve* o *i*). Sin embargo, está más que demostrado que a partir del s. V a.C., incluso hay casos del s. VI, se daban ambas pronunciaciones. Además, el itacismo fue la norma a partir del período helenístico (Tovar 1990: 333-337; Caragounis 1995: 158-162). O dicho como lo hace ΠΕΤΡΟΥΝΙΑΣ (β 2002² α: 442):

«El cambio de la vocal larga abierta [ɛ:] <η> a cerrada [ɛ:] y finalmente en [i:] se completó en el dialecto ático del V siglo (en base a los continuos errores intercambiables en inscripciones y papiros) y se normalizó desde la época helenística».

De este fenómeno hay varios testimonios, siendo el pasaje más célebre un conocido texto del *Crátilo* (diálogo considerado por muchos el predecesor legítimo de la lingüística moderna, incluso del signo lingüístico de Saussure y compuesto por Platón en el 360 a.C. aproximadamente), en el que se refiere que la <η> [ɛ:] se pronunciaba [i] desde mucho antes de su época:

(418b-c) «... οἱ παλαιοὶ οἱ ἡμέτεροι τῷ ἰῶτα καὶ τῷ Δέλτα εὖ μάλα ἐχρῶντο, καὶ οὐχ ἤ καὶ οὐχ ἤκιστα αἱ γυναῖκες, αἵπερ μάλιστα τὴν ἀρχαίαν φωνὴν σώζουσι. νῦν ἀντὶ μὲν τοῦ ἰῶτα ἢ εἰ ἢ ἦτα μεταστρέφουσιν... Οἷον οἱ μὲν ἀρχαῖοτάτοι “ἡμέραν” τὴν ἡμέραν ἐκάλουν».



... nuestros antepasados usaban bastante la iota y la delta, y no menos las mujeres, las cuales mantienen la lengua antigua. Ahora, en vez de la iota, ponen εἰ ο ἦ ... Es decir, los más antiguos llamaban «iméran» a *eméran*.

El texto de Platón nos expone nítidamente cuál era la pronunciación de la <η> en la época clásica, pero también mucho antes: los ἀρχαιότεροι, los más antiguos (es de imaginar la época preclásica), la pronunciaban [i:] (probablemente larga), que se alternaba con la [ε:], pero sobre todo las mujeres, más conservadoras en el uso la lengua (probablemente por su limitada socialización), la pronunciaban [i:]. Así pues, según Sócrates, que es el interlocutor en este diálogo, el iotacismo precede al etacismo, y/o ambas pronunciaciones se alternaban (Tovar 1990: 333-334)¹⁷.

Obviamente, ha habido una evolución fonética del griego a lo largo de los siglos. No obstante, esa movilidad en la evolución fonética es, precisamente, la razón de la necesidad de una sistematización de la expresión oral que proporcione cohesión y unidad al conjunto de la lengua. Y la única pronunciación aceptable es la que llevaron los bizantinos a Italia al inicio del Renacimiento, que es exactamente la misma que hoy en día se oye y se habla en Grecia y Chipre, aparte de en unas pocas zonas del sur de Italia y del oeste de Turquía.

La conclusión que deriva de todo lo expuesto previamente nos lleva a que nos hagamos algunas preguntas sobre la aplicabilidad y competencia del sistema propuesto por Erasmo.

¿Cómo pronunciar la [e:] larga cerrada de εἰμι ο λείπω, si además sabemos que desde el principio de la época clásica el diptongo <ει> había monoptongado en [e:] coincidiendo con los alargamientos compensatorios y las contracciones de ε + ε, y que, más tarde, se pronunció como <ι> larga [i:], en lo que acabó también la antigua vocal larga [e:], siendo que, en época helenística, ambos grafemas confluyeron en la pronunciación [i:] (ΠΕΤΡΟΥΝΙΑΣ 2002²γ: 445), aunque uno y otro han seguido escribiéndose <ει> y <η>, respectivamente? Pongamos solo un ejemplo representativo de lo que supondría una adopción rígida de la llamada pronunciación científica. Si siguiéramos la pronunciación erasmiana, el diptongo <ει> lo pronunciaríamos [ei] en las primeras tragedias de Esquilo, como [e:] en las de Sófocles y Eurípides, y probablemente como [i:] en las últimas obras de Isócrates, para pasar a pronunciarlo [i] breve desde el comediógrafo Menandro en adelante: sin lugar a dudas Menandro habría reunido material burlesco suficiente para defender, ante su público, la jocosidad que desataría esta cuestión lingüística.

Es evidente que ninguna de las dos opciones representa con fidelidad la pronunciación del griego preclásico o clásico, si bien la que se ha realizado desde el período helenístico en adelante (a la que se suma una extensa variedad de sonidos ya existentes desde inicios de época clásica, sobre todo en el dialecto ático) está ya ampliamente presente en la fonética del griego actual. Por tanto, si todos hicie-

¹⁷ El mismo fenómeno lo explican también Aristóteles, en su *Ética Nicomaquea*, y Dionisio de Halicarnaso, en *Sobre la composición*.



ramos uso de la pronunciación del griego actual, nos sería más fácil reconocer que estamos leyendo y pronunciando *in faciem terrae* una misma lengua, mientras que con la pronunciación erasmiana tendríamos que admitir versiones fragmentadas e incoherentes, pues la pronunciación «a la española» estaría tan justificada como la que se hace «a la inglesa» o «a la alemana» (ΠΕΤΡΟΥΝΙΑΣ 2002² β: 951-952)¹⁸. Y también será cierto que cuando escucháramos un texto griego distinto «a nuestra manera», no lo entenderíamos ni nos entenderían cuando lo leyéramos nosotros.

CONCLUSIONES

La insistencia en la idea de la oralidad como el principal atributo de la lengua a lo largo de nuestro trabajo se enmarca también en la necesidad de superar lo que, en principio, es una obviedad. Porque lo contrario de lo que, a nuestro entender, es obvio nos ha sido impuesto durante más de dos siglos en el mundo occidental, originado por la confusión entre hechos de lengua y de habla. Nos parece una obviedad que, al nivel abstracto del estudio de la *lengua*, sean precisadas puntualmente las observaciones de los valores fonéticos o informaciones punteras sobre el sistema fonológico que la investigación lingüística considere pertinentes. Sin embargo, creemos que es rebatible e ilícito que tales conclusiones sean aplicables a la forma hablada, tanto por su carácter hipotético como por la variabilidad de los tipos en la forma (variedades dialectales) y en el tiempo (evolución diacrónica).

Como ya hemos referido, no hay sistema lingüístico capaz de reproducir fielmente la pronunciación antigua, pero la importancia del griego actual reside principalmente en que su pronunciación es el corolario de la evolución natural de la forma lingüística antigua y, por seguir siendo el vehículo de comunicación hoy en día en Grecia, es para todos la vía más cercana y segura para acceder al griego clásico, la única forma sincrética y ecuménica.

Quisiéramos finalizar apostillando que la escritura nos ha traído la historia y la historia la escritura, del mismo modo que el habla es la esencia de la lengua y la lengua es esencia sublime del ser humano por su intencionalidad comunicativa inherente.

ANEXO

Algunos testimonios de lingüistas y literatos que defienden de manera acérrima la continuidad histórica e ininterrumpida de la lengua griega¹⁹.

¹⁸ Cf. Caragounis (1995: 155): «... in actual practice Greek is pronounced in conformity to German, English, French and so on, according to the mother tongue of the speaker (hence in our international New Testament conferences we are often conscious of a Babel-like experience when trying to figure out which Greek word the speaker was trying to pronounce)».

¹⁹ Los textos han sido traducidos por mí.





1. ΣΟΦΟΚΛΗΣ, Ε.Α. (*apud* TOVAR 1990: 356)²⁰: «La lengua griega es una, con diversas formas, con su típica polimorfía, y la diferencia entre el griego de Aristóteles y Seferis es similar a la existente entre Shakespeare y Faulkner o entre Cervantes y Borges».
2. ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ, Γ. (1908-09: 47-151)²¹, disertando sobre la unidad de la lengua griega y sobre el hecho de que el ciudadano griego de hoy en día utiliza activamente o comprende infinidad de palabras que se usaban hace 2000 años, dice: «De las aproximadamente 4900 palabras del Nuevo Testamento casi la mitad se dicen todavía hoy, incluso en el habla cotidiana; de las restantes, la mayoría, 2220 palabras, se entienden bien y son reconocibles por todos los griegos, solamente unas pocas, alrededor de 400, son realmente incomprensibles para el pueblo griego».
3. ΣΕΦΕΡΗΣ, Γ. (1962: 177)²²: «La lengua griega, el hombre, el mar... Mirad lo sorprendente que es darse cuenta, desde la época en que habló Homero hasta hoy, de que hablamos, respiramos y cantamos en la misma lengua».
4. ΕΛΥΤΗΣ, Ο. (Discurso de recepción del Premio Nobel en 1979)²³: «Me tocó escribir en una lengua que es hablada sólo por unos pocos millones de personas. Pese a eso, es una lengua que lleva hablándose dos mil quinientos años sin interrupción y con escasas diferencias. Esta dimensión aparentemente absurda se corresponde con la entidad espiritual y material de mi país. Que es pequeño en su extensión espacial e inmenso en su extensión temporal. Y no lo digo en absoluto para enorgullecerme, sino para hacer notar las dificultades que afronta un poeta cuando emplea para las cosas más queridas, las mismas palabras que empleaban poetas tales como Safo y Píndaro».
5. BROWNING (1982²): «Perhaps connected with this continuous identity over some three and a half millennia is the slowness of change in Greek. It is still recognizably the same language today as it was when the Homeric poems were written down, probably around 700 B.C., though it must be observed that the traditional orthography masks many of the phonetical changes which have taken place. The continuity of lexical stock is striking- though here too things are not as simple as they seem at first sight. And though there has been much rearrangement of morphological patterns, there has also been much continuity, and Greek is quite clearly even today an archaic, 'Indo-European' type of language, like Latin or Russian, not a modern, analytical language, like English or Persian».

²⁰ Célebre filólogo clásico de la segunda mitad del siglo XIX en Harvard.

²¹ Giorgos Hatzidakis, reconocido como el lingüista más importante e influyente de finales del siglo XIX y principios del XX, fue el primer catedrático de la Facultad de Filología de la Universidad de Atenas e introductor del estudio de la historia de la lengua griega en Grecia.

²² Poeta. Premio Nobel de Literatura en 1963.

²³ Poeta. Doctor *honoris causa* por la Universidad de Tesalónica en 1978 y premio Nobel de literatura en 1979.

6. ΤΟΝΝΕΤ (1993: 18): «Le grec moderne n'est pas une langue entièrement nouvelle issue du grec ancien, il est la forme actuelle d'une langue qui n'est pas morte, le grec».
7. ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ, Γ. (2002, p. 14)²⁴: «El vocabulario del griego es un testigo irrefutable de la continuidad ininterrumpida de la lengua griega y de su carácter unitario. Ningún griego o extranjero (a excepción de los especialistas de la historia de la lengua griega) puede distinguir si una palabra actual es antigua, bizantina o reciente».

RECIBIDO: octubre de 2019; ACEPTADO: diciembre de 2019



²⁴ Yorgos Babiniotis es un renombrado lingüista griego. Ha sido profesor y rector de la Universidad de Atenas. Entre otras obras, destaca el último e importantísimo diccionario de la lengua griega, editado en 2002 con innumerables comentarios lingüísticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Sidney W. (1991³): *Vox Graeca. A guide to the pronunciation of the classical Greek*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWNING, R. (1982²): *Medieval and Modern Greek*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CARAGOUNIS, Ch. C. (1995): «The error of Erasmus and un-Greek Pronunciations of Greek», *Filología Neotestamentaria*, VIII: 151-185.
- CARBONELL, Santiago (2010): *La crisis del griego antiguo y los métodos antidepresivos*, Alicante: Universidad de Alicante, <http://www.culturaclasica.com/lingualatina/La-crisis-del-griego-y-los-metodos-antidepresivos.pdf>.
- CORREA MORALES, Ismael (2017-2018): «Építome a propósito de la *katharévusa*», *Fortunatae* XXVIII (volumen en homenaje a la memoria de Isabel García Gálvez): 47-56.
- FAULKNER, John Alfred (1907): *Erasmus The Scholar*, Cincinnati: Jennings and Graham.
- GARDNER, H. (2107³): *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*, México: Fondo de Cultura Económica.
- HATZIDAKIS, G. (1908-1909): «Πέρι της ενότητος της ελληνικής γλώσσας», *Επιστημονική Επετηρίς Πανεπιστημίου Αθηνών* 5: 47-151.
- HORROCKS, G. (1997): *Greek. A history of the language and its speakers*, New York: Longman.
- KARANTZOΛΑ, E. (2002): «Από τον ουμανισμό στον Διαφωτισμό: η διδασκαλία της αρχαίας ελληνικής και της γραμματικής της», en Α.-Φ Χριστίδης (ed.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, από τις αρχές στην ύστερη αρχαιότητα*, Salónica: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 928-934.
- LAFAYE, J. (2005): *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- LEJEUNE, M. (1972): *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris: Klincksieck.
- LUQUE MORENO, J. (2014): *Hablar y cantar. La música en el lenguaje*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ CELDRÁN, E. (1996): *El sonido en la comunicación humana. Introducción a la fonética*, Barcelona: Ediciones Octaedro.
- ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ, Γ. (2002³): *Συνοπτική ιστορία της ελληνικής γλώσσας*, Atenas: Μ. Ρωμανός.
- ΜΙΣΙΟΥ, Α. (2002²): «Το λεξιλόγιο της δημοκρατίας», en Α.-Φ Χριστίδης (ed.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, από τις αρχές στην ύστερη αρχαιότητα*, Salónica: Κέντρο Ελληνικής γλώσσας, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 794-799.
- ΝΙΚΗΦΟΡΙΑΟΥ, Κ. (2002²): «Γλωσσικές αλλαγές», en Α.-Φ Χριστίδης (ed.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, από τις αρχές στην ύστερη αρχαιότητα*, Salónica: Κέντρο Ελληνικής γλώσσας, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 102-107.
- ONG, W.J. (1982): *Oralidad y escritura*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ΠΕΤΡΟΥΝΙΑΣ, Ε.Β. (2002² α): «Η προφορά της κλασικής ελληνικής», en Α.-Φ Χριστίδης (ed.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, από τις αρχές στην ύστερη αρχαιότητα*, Salónica: Κέντρο Ελληνικής γλώσσας, 410-419.



- ΠΕΤΡΟΥΝΙΑΣ, Ε.Β. (2002² β): «Εξέλιξη της προφοράς κατά την ελληνιστική εποχή», en Α.-Φ Χριστίδης (ed.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, από τις αρχές στην ύστερη αρχαιότητα*, Salónica: Κέντρο Ελληνικής γλώσσας, 947-957.
- ΠΕΤΡΟΥΝΙΑΣ, Ε.Β. (2002² γ): «Η προφορά της αρχαίας ελληνικής στους νεότερους χρόνους», en Α.-Φ Χριστίδης (ed.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, από τις αρχές στην ύστερη αρχαιότητα*, Salónica, Κέντρο Ελληνικής γλώσσας, 442-450.
- ROTOLO, V. (2002): «Οι πτυχές της αρχαίας ελληνικής κατά τους μέσους χρόνους», en Α.-Φ Χριστίδης (ed.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, από τις αρχές στην ύστερη αρχαιότητα*, Salónica: Κέντρο Ελληνικής γλώσσας, 918-927.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2018): *Ensayo de una historia de la traducción en España*, Madrid: Cátedra.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945¹⁴): *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- ΣΕΦΕΡΗΣ, Γ. (1962): *Δοκιμές*, Atenas: Χαρτοδέτη.
- SIGNES CODOÑER, J. (2003): «Translatio studiorum: la emigración bizantina a Europa Occidental en las décadas finales del imperio (1353-1453)», en Pedro Bádenas de la Peña e Inmaculada Pérez Martín (eds.), *Constantinopla 1453. Mitos y realidades*, Madrid: CSIC, 187-246.
- THOMAS, R. (2002²): «Αλφαριθμητισμός και προφορικότητα στην κλασική Ελλάδα», en Α.-Φ Χριστίδης (ed.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, από τις αρχές στην ύστερη αρχαιότητα*, Salónica: Κέντρο Ελληνικής γλώσσας, 237-246.
- TONNET, Henri (1993): *Histoire du grec moderne: la formation d'une langue*, Paris: L'Asiathèque.
- TOVAR, Saúl (1990): *Biografía de la lengua griega. Sus 3000 años de continuidad*, Santiago de Chile: Universidad de Chile.



LA SÁTIRA VI DE JUVENAL («CONTRA LAS MUJERES») TRADUCIDA POR FRANCISCO DÍAZ CARMONA EN 1892

Ángeles García Calderón
Universidad de Córdoba

RESUMEN

La Sátira VI de Juvenal, titulada por el traductor «Contra las mujeres», es considerada como la composición más amplia y picante de su autor, destacando sobremanera el vigor de los rasgos, vivacidad de colores y perfección de estilo, mostrándose el poeta como un observador sagaz, un censor inflexible de las costumbres femeninas y un diestro pintor de ellas. El trabajo aborda, en su introducción, la influencia del autor latino en Francia, Inglaterra y España, poniendo de relieve en el primer caso la admiración de Boileau, que precedería a una amplia nómina de traductores en el siglo XIX, la mayoría de ellos en verso. Posteriormente se relacionan las traducciones en lengua española, desde la *Declaración magistral sobre las Sátiras de Juvenal* de Diego López en 1642 hasta las últimas de la primera década del siglo XXI. Una breve semblanza del traductor, Francisco Díaz Carmona, da paso al núcleo del trabajo: el estudio de la traducción de la Sátira VI, fundamentalmente de la métrica y estructuración, así como del análisis contrastivo, con especial incidencia en los errores morfosintácticos y léxico-semánticos.

PALABRAS CLAVE: Juvenal, poesía satírica, traducción, análisis contrastivo.

THE TRANSLATION OF JUVENAL'S SIXTH SATIRE BY FRANCISCO DÍAZ CARMONA IN 1892

ABSTRACT

Juvenal's Satire VI, entitled by the translator «Against women», is considered the broadest and most spicy composition of its author, highlighting the vigor of the features, vivacity of colors and perfection of style, showing the poet as a wise observer, a sharp censor of female customs and a skilled portrayer of them. The work addresses, in its introduction, the influence of the Latin author in France, England and Spain, highlighting in the first case the admiration of Boileau, which would forerun a wide range of translators in the 19th century, most of them in verse. Subsequently, the translations in Spanish language are related, from *Declaración magistral sobre las Sátiras de Juvenal* by Diego López in 1642, to the last dating on the first decade of the 21st century. A brief sketch of the translator, Francisco Díaz Carmona, gives way to the core of the work: the study of the translation of Satire VI, mainly of metrics and structure, as well as of a contrastive analysis, with special emphasis on errors, both morpho-syntactic and lexical-semantic.

KEYWORDS: Juvenal, satirical poetry, translation, contrastive analysis.



1. INTRODUCCIÓN

De todos los escritores que han compuesto poemas misóginos posiblemente ninguno haya superado al latino Juvenal en su Sátira VI, incluida en las dieciséis que redactara, debido a la severidad, ironía, gracejo y acidez que muestra el autor en ella. Compuesta por 661 versos, ya sería citada con frecuencia desde la Edad Media y es la fuente principal de los escritos misóginos que, a pesar del auge creciente de los estudios feministas, sigue gozando de una gran consideración entre los estudiosos del género satírico, pues junto a Ovidio, Virgilio y Horacio pocos autores de la literatura latina han ejercido una influencia tan sostenida en las letras europeas desde el Renacimiento. Juvenal contaba entre otros ilustres predecesores con Persio y Horacio, aunque, quizá por la certeza que tenía de la dificultad de superarlos, prefiriera imitar a otro antecesor más lejano, Lucilio, el inventor del género de las *Saturae*, según Horacio. En Lucilio se inspirará, asimismo, para tratar el tema de la condena de los vicios humanos, fustigando a una sociedad, la romana, que había ido degenerando las costumbres con el paso del tiempo¹, aunque es preciso aclarar que Juvenal no escribe para dar soluciones morales, sino para poner de relieve que lo que plasma en sus versos es algo totalmente real. A este respecto, la virulencia de su lenguaje tiene razón de ser, no por la propagación de los *vitia per se*, sino por las consecuencias que estos acarrearán. La fama de Juvenal no decrecerá, más bien al contrario, siendo estudiado, imitado y traducido sobre todo en Francia, España e Inglaterra.

En Francia, alguien tan intransigente en materia poética como Boileau no oculta su admiración por nuestro autor, expresada tanto en sus *Satires* como en su *Art poétique*. Veamos las dos citas:

Eh quoi! lorsqu'autrefois Horace, après Lucile,
Exhalait en bons mots les vapeurs de sa bile,
Et, vengeant la vertu par des traits éclatants,
Allait ôter le masque aux vices de son temps;
Ou bien quand Juvénal, de sa mordante plume
Faisant couler des flots de fiel et d'amertume,
Gourmandait en courroux tout le peuple latin,
L'un ou l'autre fit-il une tragique fin?²
(Satire VII. "Sur le genre satirique")

Juvénal, élevé dans les cris de l'école,
Poussa jusqu'à l'excès sa mordante hyperbole.

¹ De los cinco libros de sátiras de Juvenal, la VI, la más larga de todas, comprendería el segundo libro. Aunque las ediciones de Juvenal suelen titular cada sátira, aclaro algo obvio: los títulos de las sátiras fueron designados por los traductores de la obra y no por el propio Juvenal. El título de la VI es «Sátira contra las mujeres».

² Para una mejor comprensión del texto, he modernizado las grafías francesas *-oit en ait-*. En esta y otras ocasiones en que cite poemas en otras lenguas, ofreceré la traducción española. Con el fin de que la visualización de la traducción sea mucho más fácil, y atendiendo al hecho de que en



Ses ouvrages, tout pleins d'affreuses vérités,
 Étincellent pourtant de sublimes beautés:
 Soit que sur un écrit arrivé de Caprée
 Il brise de Séjan la statue adorée;
 Soit qu'il fasse au conseil courir les sénateurs,
 D'un tyran soupçonneux pâles adulateurs;
 Ou que, poussant à bout la luxure latine,
 Aux portefaix de Rome il vende Messaline.
 Ses écrits pleins de feu partout brillent aux yeux.
 (*Art poétique*, II, vv. 157-167)³.

Tras el juicio de Boileau, varios serían los traductores franceses, la mayoría en verso, que se ocuparon de las *Sátiras* de Juvenal, de los que cito los más relevantes hasta 1869:

- *Satires de Juvénal traduites* par J. Dusaulx⁴. Paris: Imprimerie de M. Lambert, 1770.
- *Satires de Juvénal et de Perse*, traduites en vers français, avec des notes; par F. Duboys-Lamolignière. Paris: Ch. Pougens, 1801.
- *Satires de Juvénal*, traduites en vers français par Louis Vincent Raoul. Amiens: Imprimerie de Caron-Vitet, 1815.

ocasiones las notas incluyen el original latino y una o dos traducciones de él, he optado por la disposición versal:

Cuando en otro tiempo Horacio, tras Lucilio,
 con ingenio expulsaba el vapor de su bilis,
 y, la virtud vengando con rasgos refulgentes,
 le quitaba la máscara a los vicios de su época;
 o cuando Juvenal, con su incisiva pluma
 hacía fluir raudales de hiel y de amargura,
 con ira reprobaba a todo el pueblo latino,
 ¿tuvieron uno u otro acaso un fin trágico?

³ Cuya traducción sería:

Juvenal entre gritos de la escuela educado,
 llevó hasta el exceso su hipérbole incisiva.
 Sus obras, bien colmadas de espantosas verdades,
 destellan, sin embargo, sublimes hermosuras:
 ya sea que carta llegada de Caprea
 destroce de Sejano la estatua adorada,
 o bien que haga correr al Consejo a los senadores,
 de un suspicaz tirano pálidos adulateurs;
 o que, llevando al límite la lujuria latina,
 a los zafios de Roma venda a Mesalina,
 en sus escritos brilla un fuego muy hermoso.

⁴ «Ancien Commissaire de la Gendarmerie, de l'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres de Nancy». Obra que se reeditaría en las décadas siguientes, generalmente «revue, corrigée et augmentée», como, por ejemplo, la de 1803 por M. Villeterque (Paris: Imprimerie de Crapelet) o la de Jules Pierrot en 1825 (Paris: C.L.F. Panckoucke).



- *Satires de D.J. Juvénal*, traduites en vers français, avec le texte en regard, et accompagnées de notes explicatives, par V. Fabre de Narbonne. Paris: Théophile Berquet, 1825.
- *Satires de D.J. Juvénal, de Perse et de Sulpicia*, Traduction nouvelle; par J.J. Courtaud-Divernésse. Paris: Maire-Nyon Libraire, 1831.
- *Satires de Juvénal et de Perse*, traduites en vers français par M. Jules Lacroix. Paris: Firmin-Didot Frères, 1846.
- *Les Satires de Juvénal* traduites en vers français par J.H. Curé. Paris: E. Lachaud-Didier et C^e, 1869.

En Inglaterra el texto de Juvenal ha gozado siempre de gran éxito, y por lo que se refiere a la sátira en cuestión la controversia ha estribado más en la longitud del texto, ya que el latinista de Oxford Eric Otto Winstedt en 1899 descubrió en la Biblioteca Bodleiana de su ciudad un manuscrito del siglo XI o principios del siglo XII con 36 versos adicionales (34 colocados después del verso 366, y dos más después del 373). La realidad es que los versos no aportan nada original al texto traducido, siendo para este asunto interesante la opinión de uno de los editores españoles modernos más prestigiosos, Bartolomé Segura Ramos, que aclara, en su introducción a la edición de las *Sátiras*, la cuestión de los versos del manuscrito de Oxford:

Por mi parte, debo decir que el fragmento de Oxford 1-34 describe a unos señores afeminados que se introducen en casa de las señoras para enseñarles a bailar, así como otras actividades más o menos inconfesables, y que luego acaban acostándose con dichas señoras; el fragmento constituye en cierto modo un doblete de los versos siguientes, los dedicados a los eunucos con quienes a su vez las mujeres tienen asimismo relaciones sexuales; a mi juicio, dicho fragmento interrumpe la secuencia, alterándola y entorpeciéndola. Si es de Juvenal, está truncado: caso de haber estado completo, sin duda se hubiera podido insertar en algún otro punto, dado que, como hemos dicho más arriba, Juvenal procede en esta sátira por pequeñas secciones autónomas, con total independencia, en algunos casos, unas de otras (Segura 2001: LXV).

El escritor más influyente de la Restauración inglesa, John Dryden, traduciría en 1693 las *Sátiras* de Juvenal en verso, obra que ha sido continuamente reeditada desde entonces, a pesar de que Dryden, como en la mayor parte de sus traducciones, no fuera fiel en exceso al texto original, como ya pusiera en su momento de relieve el dramaturgo y traductor canario Antonio Saviñón⁵. A Dryden suele atribuirse la noción de que el traductor debía tratar de imaginar cómo habría escrito el autor si hubiera sido un compatriota contemporáneo, idea que expresa en su «Discourse Concerning the original and Progress of Satire»:

This must be said for our Translation, that if we give not the whole Sense of *Juvenal*, yet we give the most considerable Part of it: We give it, in General, so clearly,

⁵ Véase a este respecto García Garrosa & Lafarga 2004: 46.

that few Notes are sufficient to make us Intelligible: We make our Author at least appear in a Poetique Dress. We have actually made him more Sounding, and more Elegant, than he was before in *English*: And have endeavour'd to make him speak that kind of *English*, which he wou'd have spoken had he liv'd in *England*, and had Written to this Age (Dryden 1693: xxxix).

En lengua española, aparte de la *Declaración magistral* de Diego López en el siglo xvii⁶, la primera traducción de Juvenal se debe al eclesiástico, primer obispo niviariense y arzobispo de Granada Luis Folgueras y Sion. En las once páginas de que consta su prólogo, Folgueras explica cómo empezó su traducción «sin entender bien lo que era traducir», y las dificultades con que se iba encontrando:

El primer verso dice mas que el texto, el segundo menos, el tercero nada. Esta locucion no es pura; aqui se falta á la propiedad; alli gasta usted para un emistichio casi dos versos ;Qué conciso el original, qué vigoroso, y que frio, y desleido en este pasage. Es otra imagen es hermosa, pero no está en el autor. Es serlo esto, y no interprete (p. iii).

Diseciona luego su predilección por el verso, en contra de la prosa («el poeta traducido en prosa ya no es poeta, sino autor prosaico»), así como su fidelidad al texto:

Su original, debe, tal qual es presentarle sin añadir ni quitar, so pena de ser infiel, y de que, al autor si resucitara asistiera derecho de reconvénirle, y hacerle cargo hasta de las perfecciones suplantadas. Cada uno está contento con ser lo que es, y los autores mas que nadie. Hacerles decir lo que no dixeron, es mentir; y hacérsele decir sin la gracia y hermosura que ostentan, es por un término cruel deslucirlos y desfigurarlos. Y si tanto á un Poeta desazona y aflige no mas que el oír leer ó recitar sus versos, ¿quánto mas el verlos desnudos é indecentes, rotos, ó ridículamente ataviados en las manos de un traductor atrevido é ignorante? (pp. 4-5).

Finalmente, en una nota al prólogo, explica que, en aras de las buenas costumbres de su país, ha suprimido la Sátira IX y algunos pasajes de la Sátira VI y de otras. En general, Folgueras sigue muy de cerca la traducción francesa en prosa de 1770, de J. Dusaulx. Pero, a pesar de su defensa de la fidelidad al texto, y como es común entre lo que se defiende y lo que luego llevan a cabo los traductores, el resultado no confirma sus palabras, como podemos ver ya desde el inicio:

Credo Pudicitiam Saturno rege moratam
in terris uisamque diu, cum frigida paruas
praerberet spelunca domos ignemque laremque
et pecus et dominos communi clauderet umbra,

⁶ El trabajo del humanista Diego López, que nació en Valencia de Alcántara (Extremadura) y durante muchos años se dedicó a la enseñanza de las lenguas clásicas en Toro, Mérida y Olmedo, y posiblemente en otras ciudades, parece ser que alcanzó gran importancia debido, sin duda, a que estaba escrita en castellano y era más asequible por el declive del estudio del latín.



siluestrem montana torum cum sterneret uxor
frondibus et culmo uicinarumque ferarum
pellibus, haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius
turbauit nitidos extinctus passer ocellos,
sed potanda ferens infantibus ubera magnis
et saepe horridior glandem ructante marito.

Diez primeros versos de Juvenal que Folgueras traduce por 19 endecasílabos y heptasílabos

No me niego á creer que allá en los días
que Saturno reynaba,
Homestidad andaba
por el mundo, y mostróse largo tiempo
quando eran casas las umbrias cuevas
donde lares, y hogar, ganado y dueños
una sombra comun los abrigaba.
Silvestre cama la muger silvestre
de bálago y ramage componía,
y con pieles de fieras de al contorno.
No cierto parecida
á tí, ó Cinta, ni á la otra Lesbia
cuyos bellos ojuelos
las lágrimas turbaron, derramadas
en la muerte del caro paxarillo.
Los pechos enseñaba
con que robustos chicos sustentaba,
teniendo á veces mas deforme aspecto
que su marido de bellotas harto⁷.

Tras la traducción de Folgueras, y ya a finales del XIX, encontramos la de Díaz Carmona y Vigil, objeto de nuestro trabajo: *Sátiras de Juvenal y Persio* traducidas en verso castellano por D. Francisco Díaz Carmona y D. José M. Vigil, Madrid:

⁷ Alargamiento en exceso de los diez versos, que pueden traducirse en diez:

En los días de Saturno, creo que moró el recato
en la Tierra, asentándose durante largo tiempo;
cuando heladas cavernas eran hogar y lares
del ganado y sus amos, en una común sombra;
la rústica mujer extendía un tosco lecho
con hojas, broza y pieles de fieras del mismo hábitat,
diferente a ti, Cintia, como de ti, a quien
la muerte de un gorrión enturbió tus ojuelos;
e incluso a mamar daba a sus robustos hijos,
más ruda que el marido que roía bellotas.



Librería de la viuda de Hernando, 1892, que da paso a una serie de traducciones al español, que se recogen en las referencias bibliográficas finales⁸.

2. EL TRADUCTOR DE JUVENAL EN EL VOLUMEN

Francisco Díaz Carmona (1848-1913), nacido en Motril, se licencia en Filosofía y Letras en la Universidad de Granada, ejerciendo como auxiliar de Geografía e Historia en el Instituto de Enseñanza Media de Granada, y como catedrático por oposición de la misma disciplina en Gijón, Ciudad Real, Córdoba y Granada. En esta labor representa al grupo de catedráticos de instituto de la segunda mitad del siglo XIX que consolidaron la construcción de la Geografía y la Historia como disciplina escolar y la de catedrático como una profesión docente⁹. Cultivó, asimismo, la profesión de periodista, poeta, erudito historiador y autor de manuales, siendo colaborador de *La Ciencia Cristiana*, *El Siglo Futuro* y otros periódicos, en los que publicaría varios artículos sobre la novela naturalista. Sus principales obras son *Estudio sobre la Atlántida* (Madrid: Tip. Gutenberg, 1884), *Compendio de Historia Universal* (Córdoba, 1886), *Historia Universal* (Córdoba: Imp. del Diario, 1887), *Elementos de Historia de España* (Córdoba: Tip. La Verdad, 1896), *Compendio de Historia de España* (Córdoba: Tip. La Verdad, 1898), *Historia de la Santa Iglesia Católica para uso de las familias* (Friburgo de Brisgobia: B. Herder, Librero-Editor Pontificio, 1895). Poeta y traductor, versionaría *La Atlántida* de Mosén Jacinto Verdaguer (Madrid: Tip. Gutenberg, 1884) y las *Sátiras* de Juvenal (Madrid: Librería de la viuda de Hernando, 1892), traduciendo también la *Historia de la Iglesia* del cardenal J. Hergenroether (2 vols., Madrid, 1883, 1889)¹⁰.

⁸ Menéndez Pelayo, en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, cita una traducción de 1870, que no he podido consultar: *Sátiras de Juvenal*, traducidas del francés por Alfredo Álvarez.

⁹ La información más completa sobre Díaz Carmona se encuentra en Peiró Martín y Pasamar Alzuria, 2002: 215.

¹⁰ Como poeta Díaz Carmona escribía, a menudo, en endecasílabos con rima, como podemos ver en este soneto de su autoría, cuyo esquema rítmico (ABBA ABBA CDC DCD) es totalmente clásico, y que con frecuencia encontramos en la traducción de Juvenal.

LA FORTUNA

Jugadora de azar es la fortuna
que con mil veleidades nos engaña:
tira el dado primero, y vil cabaña
nos da para nacer o regia cuna.

Vuele a tirar, y amable o importuna
nos prodiga favores, o con saña
gloria y riqueza, cual ligera caña
va tronchando al pasar una por una.

De sus caprichos víctimas vivimos;
ora perdiendo lo que ayer ganamos,
o recobrando ya lo que tuvimos.



3. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN DE LA *SÁTIRA VI*

De los cinco libros de *Sátiras* de Juvenal el II incluye únicamente la *Sátira VI*, la composición más famosa y extensa de Juvenal: 661 versos. La sátira va dirigida a un hipotético amigo del autor, Póstumo, a quien trata de disuadir para que no se case, pues la castidad ha desaparecido (1-37). Pero, conforme avanza el poema, el receptor inicial se deja de lado y la diatriba se convierte en un conjunto de retratos de mujeres con sus singularidades y caprichos, y que Juvenal describe por medio de imágenes que van desde lo irónico a lo cruel y repugnante. La extensión de la diatriba se inicia con un grupo reducido de mujeres, pertenecientes a la clase alta romana; posteriormente, la sátira ya no es solo un ataque furibundo contra las mujeres y sus vicios, sino también una crítica contra la institución del matrimonio. La misoginia e indignación del poeta se vuelven más evidentes en otro motivo recurrente del poema: las mujeres ya no están subordinadas a sus maridos, sino que por el contrario muchos de ellos han ido asumiendo el papel femenino.

La traducción de la *Sátira VI* de Juvenal está incluida en el siguiente volumen: *Sátiras de Juvenal y Persio* traducidas en verso castellano por D. Francisco Díaz Carmona y D. José M. Vigil. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C.^a («Biblioteca Clásica tomo CLVIII»), 1892. Lo que en un primer momento, dada la coautoría del volumen, puede entenderse o deducirse como una obra en colaboración, una vez consultado el libro no resulta tal ya que las *Sátiras* de Juvenal están traducidas por D. Francisco Díaz Carmona y las de Persio por D. José M. Vigil; así, de las 440 páginas de que consta el libro las correspondientes a Díaz Carmona son 314, distribuidas de la siguiente manera: «Introducción a Juvenal» (pp. VII-L); «Vida de Juvenal» (pp. LI-LIII); «*Sátiras* de Juvenal» (pp. 1-254). La *Sátira VI* lleva por título «Las mujeres», y comprende desde la página 77 hasta la 119. Antes de iniciar su traducción Díaz Carmona explica el argumento, que por su interés transcribo:

Esta es, sin duda, la composición más vasta y picante de Juvenal, donde el vigor de los rasgos, la vivacidad de los colores, la magistral perfección del estilo, las bellezas de primer orden abundan más que en ninguna otra de las suyas. Nótese, sin embargo, en el plan de ella falta de arte, pues se reduce a una serie de retratos de mujeres viciosas, que se suceden sin transición ni método; pero este defecto se halla tan admirablemente compensado con las bellezas de todo género que en la sátira abundan, que siempre quedara ésta como la obra maestra de Juvenal, el cual se muestra en ella observador sagaz, pintor habilísimo, censor justo é inflexible de las costumbres. Otro defecto aun más grave afea esta sátira, ó sean los cuadros en que se pinta al desnudo y con tal lujo de pormenores y crudeza de expresión, que no pueden trasladarse a ninguna lengua los vicios y torpezas de las damas romanas. Sean cuales fueren las razones que puedan atenuar tal violación de la moral en los

Y en este afán perpetuo en que giramos
¡ay! tan sólo la vida que perdimos
es la que nunca a recobrar llegamos.



escritos de un poeta pagano, y sin olvidar que su propósito era hacer aborrecibles los vicios que con tanta viveza describe, he creído de mi deber suprimir ó modificar, tanto en ésta como en las demás sátiras, aquellos pasajes que no puedan trasladarse sin ofensa del decoro (Díaz Carmona 1892: 77).

El análisis que llevaré a cabo se basa en una lectura atenta de la traducción española, que incluye todo aquello que he creído digno de resaltar. No he partido de un esquema prefijado ni establecido de antemano, sino que he realizado varias lecturas minuciosas de la traducción, todas ellas con una actitud crítica en cuanto al lenguaje se refiere, tratando de poner de relieve las sutiles diferencias existentes entre el original y la traducción. Centrándonos en el relato, y en concreto en el buen o mal uso de la lengua en la traducción, y sin que estas observaciones supongan una exhaustiva revisión, procede distinguir algunas objeciones que dividiremos en tres apartados, según se refieran a la métrica, así como a todo tipo de errores morfosintácticos y errores léxico-semánticos. De este modo, podremos sacar conclusiones que nos permitan afirmar el tipo de traducción que ha llevado a cabo el traductor, aunque ya este, en la explicación del argumento de la sátira, explicita al lector que ha «suprimido y modificado los pasajes que ofenden al decoro».

3.1. MÉTRICA

De modo general se puede afirmar que la traducción, en lo que respecta a la métrica, no tiene ningún esquema predeterminado, como veremos a continuación al analizar los versos, las estrofas y el poema.

3.1.1. *El verso*

El traductor, buen versificador sin duda, utiliza dos tipos de versos en su trabajo: el endecasílabo y el heptasílabo, los dos con rimas consonantes. Mucho más abundante el primero, ello no es óbice para que en algunas estrofas la correlación sea prácticamente similar, como en el caso que cito a continuación¹¹:

Así, mientras florece	7a
Con hermosura juvenil, domina;	11B
La oveja canusina ¹²	7b
Pide al esposo, y viñas en Falerno.	11C
¿Al ruego él cede tierno,	7c

¹¹ Dado que voy a citar profusamente la traducción, mencionaré únicamente la página o páginas.

¹² «Oveja canusina», en referencia a Canusio, ciudad de Apulia situada en la orilla derecha del Aufido.



Y piensa que se aplaca? Su afán crece,	11A
Y todo esclavo que halla en su camino,	11D
Cuantos tiene el vecino,	7d
Los ergástulos todos apetece. (87)	11A

Este primer ejemplo ya nos sirve para entrever que el traductor opera de un modo totalmente libre, sin que sus versos se ajusten a norma o regla alguna, sino tal y como van surgiendo del examen del texto original latino¹³. No obstante, el verso más abundante es el de 11.

En dos o tres ocasiones encontramos «versos partidos», distribuidos tipográficamente en dos secuencias de 4+11 u 11+4, y que responden a una cierta lógica: bien a una objeción que se le hace al destinatario de la sátira (Póstumo), a la que luego contesta el propio poeta, bien a un diálogo ficticio entre la mujer y el marido a propósito de un esclavo; veamos los dos ejemplos:

–Más ¿ni una sola habrá que te contente
Entre tantas?
–Sea rica, continente, (88)

–«¿Crucifica a este siervo!
–«¿Por qué crimen?
¿Lo merece? ¿Hay testigos? ¿Quién delata?...» (92)

Todos los versos en la traducción comienzan por mayúscula, costumbre antigua que se ha hecho regla, pero que no tiene sentido. El origen se encuentra en que los poetas clásicos usaban este recurso denominado *esticomitia*: concentrar en un solo verso un pensamiento completo. En la poesía moderna es un procedimiento en desuso, optándose por la lógica de utilizar la mayúscula a principios de verso únicamente cuando el verso anterior termina en punto.

De modo general el traductor traduce con versos de muy buen ritmo, viniendo marcado este a veces por el uso de las enumeraciones, o de palabras similares en sílabas; veamos algunos ejemplos:

¿Habrá del circo entre las gradas una
Á la que puedas entregar tranquilo
Tu cariño, tu honor y tu fortuna? (82)

Hipia todo lo olvida: *esposo, hermana,*
Hogar, patria... (83)

¹³ Así como en el caso de la traducción de Folgueras Sion se encuentran múltiples similitudes con la del francés J. Dusaulx, continuamente reeditada desde 1770, y que debió ser muy conocida en nuestro país, Díaz Carmona no parece tener un modelo predeterminado al que seguir o ajustarse, sino que, como afirma en su prólogo, su traducción es muy libre, y por tanto personal.



¡Gran honor, si las ropas de tu esposa
Sacáranse á subasta! ¡Fueran cosa
De ver! *Manoplas, cíngulos, cimeras* (94)

En ocasiones el traductor «fuerza» los versos para conseguir 11 sílabas: «Todo ya la mujer se lo permite» (105), cuando lo normal habría sido: «La mujer se lo permite ya todo»; o incluso: «A la mujer se le permite todo».

Con frecuencia, las ideas expresadas en la traducción, que suelen finalizar con un punto, se cierran con un verso contundente:

¿Y es esto todo? Hay más: el inocente
Busca mujer honesta, hecha á la antigua.
¡Oh médicos! ¡Sangradlo! Está demente. (81)

A riesgo tal, y trémula vacila,
Queda pálida, inerte,
Y se le hiela el corazón de susto,
Pues ella sólo para el vicio es fuerte. (84)

En cuanto a las aliteraciones, suelen estar bien distribuidas en el verso:

A favor de la noche el infamante (85)

Asáltale el deseo
De rica *copa* de cristal, ó pide
Luego murrino¹⁴ vaso y el famoso
Diamante luego, que hizo más precioso
De Berenice el *dedo*. Diélo un *día* (87-88)

Como sucede en todas las traducciones en verso los grandes aciertos alternan, no con grandes errores en este caso, sino con versos muy mejorables, respetando el endecasílabo; cito algunos, con otra(s) sugerencias alternativas:

En tanto, de tu honor con menosprecio,
Ella se entrega al siervo ó al patricio. (95)
(En tanto, tu honor menospreciando,
ella se entrega al siervo ó al patricio).

Pues por cualquiera precio te adivina (111) (pues por módico precio te adivina).

¹⁴ Los vasos murrinos eran muy raros y caros. Pompeyo los llevó a Roma por primera vez, y estaban hechos de mirra y arcilla, según otros eran de porcelana o de concha. Plinio el Viejo habla de ellos en su *Naturalis historia*, libro xxxvii, dedicado a mineralogía, cristal de roca, ámbar, gemas, diamantes, piedras semipreciosas, etc.



3.1.2. La estrofa

El traductor no sigue el principio de que las estrofas en general comprendan de cuatro a catorce versos, ni tampoco el que la primera estrofa marque el ritmo del resto. La lectura minuciosa de la traducción muestra que Díaz Carmona no se ajusta a un tipo fijo de estrofa, ni de rima, sino que responde a los versos que va generando la propia traducción, adaptando el sentido al texto original. De este modo, las estrofas pueden ser de 4, 6, 8 versos o más, dependiendo de la idea que le transmita el texto latino y que él va traduciendo sin un estudio previo de los 661 versos, bien suprimiendo o añadiendo versos y estrofas completas, respondiendo al principio que ya había indicado en la introducción de su traducción: «Aquellos pasajes que no puedan trasladarse sin ofensa del decoro» (77). En efecto, siguiendo esta premisa, Díaz Carmona suprime casi 15 versos (del 366 al 380), ya que tratan de las prácticas sexuales, que el traductor debió considerar impúdicas:

*Sunt quas ennuchi imbelles, ac mollia semper
oscula delectent, et desperatio barbæ,
et quod abortivo non est opus. Illa voluptas
summa tamen, quod iam calida matura iuventa
inguina traduntur medicis, iam pectine nigro.
Ergo expectatos, ac iussos crescere primum
testiculos, postquam cœperunt esse bilibres,
tonsoris damno tantum rapit Heliodorus.
Conspicuis longe, cunctisque notabilis intrat
balnea, nec dubie custodem vitis et horti
provocat, a domina factus spado. Dormiat ille
cum domina: sed tu iam durum, Postume, iamque
tontendum ennucho Bromium committere noli.
Si gaudet cantu, nullius fibula durat
vocem vendentis prætioribus¹⁵. *Organa Semper* (Juvenal vv: 366-380)*

¹⁵ Cuya traducción, para que el lector de este trabajo pueda entender mejor la supresión, sería esta:

Las hay que se embelesan con los mansos eunucos:
sus besos no te pinchan por la falta de barba,
ni hacen falta abortivos. Pero el placer es máximo,
los llevan a los médicos en pleno desarrollo,
con los huevos ya negros, pesando un par de libras.
Entonces va Heliodoro y corta los testículos,
que se esperó primero y ordenó que crecieran,
todo ello en detrimento tan solo del barbero.
Visible uno de lejos, entra ilustre entre todos
en los baños y reta al guardián de viña y huerto:
es el que ha hecho su ama operar. Duerme con ella;
pero tú, Póstumo, no confíes a este eunuco
a tu Bromio, ya púber y en edad de pelarse.
Si gusta el canto a los que su voz al pretor venden,
no hay fibula que dure.



Una prueba evidente de que las estrofas no están determinadas por norma alguna es el hecho de que en ocasiones redacte su traducción en pareados:

¿Que el coturno calzando,
Y el límite y las reglas olvidando
A la sátira dados, con aliento
Propio del grande Sófocles, os cuento
Casas (*sic*) que nunca vieron las latinas
Comarcas, ni las rútuas colinas?¹⁶.

Dos figuras retóricas, o efectos poéticos, son empleadas profusamente en la traducción, el encabalgamiento y el hipérbaton; una tercera se encuentra en ocasiones: la anáfora. El encabalgamiento es continuo en toda la traducción, alargando o prolongando el verso al siguiente. El hipérbaton, o alteración del orden sintáctico habitual, también es constante, posibilitando así los versos endecasílabos. En ocasiones coinciden las dos figuras en los mismos versos, como en el ejemplo siguiente:

Y á la sierpe de plata la cabeza
Mover se ha visto... (110).

La anáfora no es tan abundante, pero no es difícil de localizar:

¿Á qué el gasto excesivo?
¿Á qué el dispendio inútil de la cena,
Y para el tardo vientre el digestivo?
¿Á qué la fuente de monedas llena. (91)

¹⁶ Los seis versos traducidos corresponden a cuatro de Juvenal, en una proporción exacta (como veremos al analizar la estructura del poema) de tres versos traducidos por cada dos del original; son estos:

*Fingimus hæc altum satura sumente coturnum
scilicet, et finem egressi legemque priorum
grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu,
montibus ignotum Rutulis caloque Latino?* (Juvenal vv. 634-637).

Para que podamos apreciar la traducción tan libre de Díaz Carmona, que parece sacrificar la comprensión en aras del verso, rima y musicalidad, transcribo la traducción de Segura Ramos, y luego otra mía:

Por ventura me invento yo esto y mi sátira toma el alto
coturno y sobrepasando los límites y leyes de mis predecesores
creo un gran poema báquico a la medida de Sófocles,
desconocido en los montes rútuos y bajo el cielo latino? (Segura 1996: 88)

¿Me invento acaso esto y dejo que mi sátira calce el alto coturno?
¿He excedido los límites legales de mis predecesores
y estoy creando un canto báquico digno de Sófocles,
desconocida por los montes rútuos y por el cielo latino?



Ó en la Cíclada estuvo desterrado,
Ó de la estrecha Jérifo evadióse. (112)

Finalmente, en lo que respecta al estudio de la estrofa en la traducción de Díaz Carmona, es preciso constatar que, junto a estrofas muy bien resueltas, otras no aclaran del todo el sentido del texto original. Esto pone de relieve un escollo habitual en las traducciones de poesía, que obliga al traductor a optar por la claridad o por el metro; quiero decir que en muchos casos la densidad de pensamiento del poema original no posibilita la tarea del traductor, sino todo lo contrario: a veces es preferible verter la idea completa antes que intentar ajustarse a un metro único, más aún en una obra de calado filosófico como la Sátira VI de Juvenal. En estos casos, en aras de una perfecta comprensión del poema, a veces es preferible traducir como si se tratara de prosa, aunque para tratar de respetar en la medida de lo posible el pensamiento del autor traducido (tanto en el fondo como en la forma) debamos hacer una elección intermedia, es decir, la disposición versal del texto, aunque ello no implique ningún tipo de métrica. Es claro que Díaz Carmona opta por la métrica antes que por la claridad del texto por el lector, o quizá no lo hiciera de manera consciente pensando que su traducción sería comprensible, cuando la realidad es que algunos pasajes son difícilmente interpretables, siendo seguramente el motivo el respeto al decoro del traductor, que a pesar de aclarar con notas filológicas otros pasajes, pasa de puntillas en otros, como el que transcribo:

*Atque utinam ritus veteres et publica saltem
his intacta malis agerentur sacra! Sed omnes
noverunt Mauri atque Indi, quae psaltria penem
maiolem quam sunt duo Cæsaris anti-Catones,
illuc, testiculi sibi conscius unde fugit mus,
intulerit, ubi velari pictura iubetur,
quæcumque alterius sexus imitata figuram est.* (Juvenal vv: 335-341)

Y que es traducido así:

¡Pluguiese al cielo que con mas decoro
Fuese tratado el venerable rito
Del culto antiguo! Mas el indio y moro
Conocen el delito
Del que en fémíneo traje disfrazado,
Penetró audaz en el lugar vedado
Al hombre, y do velada la pintura
Se ve, si copia varonil figura. (98-99)¹⁷

¹⁷ Una traducción más exacta sería la siguiente, sin que ello implique que el traductor sea indecoroso:

¡Quiera Dios que el culto, y los ritos antiguos
pudieran celebrarse sin estas perversiones!



Sin notas aclaratorias es difícil llegar a interpretar el texto, en el que se evita cualquier alusión a los órganos sexuales masculinos, comparados por su importancia (tamaño) a los *Anticatones* de César, contra el pretor Marco Poncio Catón, que había sido elogiado en dos panegíricos de Cicerón y Bruto.

Así pues, y de modo general, la traducción sacrifica con frecuencia el sentido y la comprensión del texto original, en aras de conseguir versos y estrofas que finalicen con rimas persuasivas o convincentes.

3.1.3. *El poema (la traducción)*

Tras el análisis del verso y de la estrofa, la estructura u organización de la traducción de Díaz Carmona muestra claramente tres rasgos predominantes:

- a) Por cada dos versos del texto original resultan tres traducidos; así, 661 de Juvenal son equivalentes a 997.
- b) El traductor no respeta la longitud de las estrofas del poeta latino, sino que corta o alarga dependiendo de la idea personal que tenga del argumento desarrollado.
- c) Para dotar a la traducción de más énfasis el traductor recurre con bastante frecuencia a las interrogaciones y exclamaciones.

3.2. ANÁLISIS CONTRASTIVO

Para la elaboración de este análisis, he creído necesario considerar el texto meta en su contexto histórico, pues tanto las políticas de traducción como las corrientes estilísticas difieren en ambas épocas, más en el caso que nos ocupa, dada la diferencia de siglos entre el original y la traducción.

3.2.1. *Problemas lingüísticos*

3.2.1.1. Errores morfosintácticos

- a) Proliferación de leísmos, laísmos y loísmos. En el controvertido y debatido problema de los leísmos, laísmos y loísmos, que en el tiempo en que escribía nuestro traductor no era tal, la Real Academia Española, en su *Gramática de la lengua castellana*, al hablar de «los pronombres personales», (Parte I, Capítulo IV, Artículo II) determina:

Pero indios y moros saben qué citarista
introdujo un pene mayor que los Anticatones,
de César, de donde huye un ratón consciente
de que es macho y donde, por mandato se cubren
pinturas que simulen escenas de otro sexo.



Pronombres personales son los que se ponen en lugar de nombre que significa persona, ó cosa que hace su oficio, como: *yo, tú, él*. [...] La tercera persona tiene dos significaciones, una directa, y otra recíproca. En la significación directa tiene estas variaciones: *él*, y *le* para el masculino: *ella, le, y la* para el femenino: *ello, y lo* para el neutro; y así decimos: *él es: hablémosle: á ella le está bien, díganla* lo que quieran: *ello* parece fácil, pero no *lo* es (*Gramática* 1771: 36-37).

En esta cuestión es reveladora la opinión del prestigioso lexicógrafo Ahumada Lara (1999: 93), quien constata y explica que

La Real Academia de la lengua no ha mostrado demasiadas reticencias hacia el leísmo o uso de *le* por *lo* en función de complemento directo. Es más, entre 1796 y 1872, *le* fue el pronombre recomendado por la institución para el complemento directo masculino, con excepción del neutro *lo*. Sólo a partir de 1854 tolera la alternancia *le / lo*, es decir, reconoce el empleo etimológico de *lo* como complemento directo. Jaén, como el resto de Andalucía y Aragón, distingue con toda nitidez el empleo etimológico de los pronombres átonos *lo, la* y *le*.

La cita de Ahumada viene a colación por su origen andaluz (Higuera de Arjona, Jaén), igual que el traductor Díaz Carmona (Motril, Granada), siendo algo sabido que en lo relativo a la construcción de leísmos, laísmos y loísmos los andaluces no suelen errar al utilizarlos; de ahí la extrañeza de que en la traducción encontremos algunos dispersos:

Es ya su liviandad. ¿Por qué un dechado
De perfecciones à Cesonia llama
Su esposo? De un millón dueño *le* (lo) ha hecho.

¿Por qué a Sertorio su Bibula inflama?
¿Tu piensas que la ama?
Pues no; sólo su rostro *le* (lo) cautiva. (86)

Al navegante audaz la nieve impide,
Asáltale (lo) el deseo
De rica copa de cristal, ó pide. (87)

Pues ¿quién ignora el femenino unguento,
Y el manto en tirio múrice teñido?
¿Quién no vió el palo por su mano herido,
Y cual *le* (lo) retan del escudo armadas, (93)

¿No es lícito al esposo un solecismo?
Todo ya (a) la mujer se *lo* (le) permite,
Nada ilícito juzga, si presenta
Collar de ricas perlas su garganta,
Y áureos zarcillos en su oreja ostenta, (105)



Eunuco gigantesco al que venera,
El juvenil cortejo, *le* (la) precede,
Y la ronca cohorte
Y el tímpano plebeyo el paso cede. (109)

La mujer que se empeña
En trastornar el juicio del esposo
Y azotar*le* (lo) después con un zapato, (115)

- b) Elipsis en los versos. El respeto a la medida del verso endecasílabo lleva en ocasiones al traductor a la elipsis de artículos determinados e indeterminados, de preposiciones y de verbos, como podemos ver en los ejemplos siguientes:

—«Cuelga guirnaldas en tu puerta, amigo;
Tiende sobre el umbral (una) hiedra copiosa.— (81)

Cuando el muelle Batilo
Baila la leda pantomima, enciende
A Tuccia (un) fuego súbito, suspira
Apula, y aun Tymele inmóvil mira;
¡Tymele, la inocente, que allí! aprende
La primera lección!... (82)¹⁸

El siguiente ejemplo, algo más extenso, da fe de la profusión de elipsis de verbos y artículos:

Mas ¿cuál (es) la juventud, cual (es) la hermosura
De (la) que Hipia se prendó? ¿qué la movía
A ser de (un) infame gladiador esposa?
Pues Sergiolo era (ya) viejo, carecía
De un brazo y aguardaba

¹⁸ La dificultad, en este caso, para comprender el pasaje es grande, ya que el traductor opta por la rima (suspira/mira), antes que por trasladar el sentido de los versos de Juvenal, que en este caso precisan además de una explicación por algún nombre, a pie de página; veamos los versos de Juvenal y su traducción lógica:

*Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo,
Tuccia vesica non imperat, Appula gannit,
sicut in amplexu. Subitum et miserabile longum
attendit Thymele? Thymele tunc rustica discit.* (Juvenal vv. 63-66)

Cuando el blando Batilo baila y remeda a Leda,
la vulva de Tucia arde, gime Apula y suspira
[cual repentino abrazo, largo y digno de queja].
Mira Tymele atenta, aún ingenua aprende.

Batilo era un famoso pantomimo, natural de Alejandría, que llegó a Roma y fue liberto por Mecenas. Pilades y él crearon una nueva clase de baile. Juvenal lo cita como nombre genérico de bailarín.



Próximo ya el retiro; era horrorosa
Su faz; (un) tumor ingente
Formado por el casco le llegaba
A mediar la nariz, y pestilente
(un) Humor de sus ojillos destilaba. (84)¹⁹

El conocido pasaje de la impudicia de Mesalina es, asimismo, representativo de varias elipsis de artículos indeterminados:

Mas ¿á qué hablarte del hogar privado,
A qué pensar en Hipia? Considera
A los rivales de los dioses; oye
Lo que un Claudio sufrió. Cuando sentía
Al esposo dormir, un vil tugurio
A su tálamo augusto prefiriendo,
De (una) sobornada sierva en compañía,
Y su madeja de ébano cubriendo
Con (una) rubia cabellera,
A favor de la noche, en (un) infamante
Lugar entraba la imperial ramera
Allí con (un) falso nombre, el rostro oculto,
Se dirige á su impúdico hospedaje
Para manchar con oprobioso insulto,
¡Oh Británico ilustre! tu linaje.
Luego, el salario vergonzoso pide,
Y cansada del vicio, mas no harta,
La última en salir es, y al fin se aparta
Cuando ya á todas el rufián despide.
Y encendida la faz, ardiendo el pecho

¹⁹ Texto de Juvenal y mi traducción:

*Qua tamen exarsit forma, qua capta iuventa
Hippia? Quid vidit, propter quod ludia dici
sustinuit? Nam Sergiolus iam radere guttur
cæperat, et secto requiem sperare lacerto.
Præterea multa in facie deformia, sicut
attritus galea mediisque in naribus ingens
gibbus, et acre malum semper stillantis ocelli.* (Juvenal vv. 103-109)

No obstante, ¿qué belleza a Epia enardeció?
¿Su juventud? ¿Qué vio para admitir el nombre
de gladiadora? Pues su Sergio ya se afeitaba,
tullido era de un brazo y esperaba el retiro.
Tenía, además, una cara deforme,
un bulto en la nariz, equimosis del casco,
y su ojo rezumando una agria secreción.

La aclaración de que el gladiador Sergio ya se afeitaba la explica el hecho de que una vez cumplidos los cuarenta, los gladiadores solían cortarse la barba.



En adúltero fuego, Mesalina
Torna, llevando al profanado lecho
Conyugal, el olor de la sentina. (85)²⁰

Un último ejemplo, alusivo a elipsis de dos preposiciones en un mismo verso:

Nada podrás ya dar si ella se opone;
Ni vender ni comprar, si ella no asiente:
Mandaré en tus afectos; al amigo

²⁰ Texto de Juvenal y mi traducción:

*Quid privata domus, quid fecerit Hippiæ, curas?
Respice rivales divorum, Claudius audi
quæ tulerit. Dormire virum quum senserat uxor,
ausa Palatino tegetem præferre cubili,
sumere nocturnos meretrix augusta cucullos,
linquebat, comite ancilla non amplius una.
Sed, nigrum flavo crinem abscondente galero,
intravit calidum veteri centone lupanar,
et cellam vacuum atque suam: tunc nuda papillis
prostitit auratis, titulum mentita Lyciscæ,
ostenditque tuum, generose Britannice, ventrem.
Excepit blanda intrantes, atque æra poposcit.
[continueque iacens multorum absorbuisset ictus.]
Mox lenone suas iam dimittente puellas,
tristis abit, et quod potuit tamen ultima cellam
clausit, adhuc ardens rigidæ tentiginis voluæ,
et lassata viris, sed non satiata recessit.
Obscurisque genis turpis fumoque lucernæ
fæda lupanaris tulit ad pulvinar odorem.* (Juvenal vv. 114-132)

Más ¿en saber te ocupas de qué hizo Epia en su casa?
Ve a rivales de Dios, de Claudio oye las cuitas.
Desde que su mujer lo veía dormido,
prefería un camastro al lecho imperial;
la augusta meretriz, de noche y con capucha
descuidaba a su esposo, seguida de una esclava.
Su pelo negro envuelto en una peluca áurea,
entraba en un burdel fétido y harapiento,
a un cuarto vacío reservado para ella;
desnuda, pechos de oro, se apodaba Lycisca,
mostrando el vientre que te alojó, buen Británico.
Recibe tierna al que entra y reclama el salario.
[Tendida boca arriba traga pollas enteras.]
Y cuando el encargado despide a las chicas
aunque triste, se apaña en salir siempre la última;
su cuarto, aún caliente, por su ardiente clítoris,
se retira cansada, de hombres, mas no saciada.
Las mejillas negruzcas del humo del candil,
y el olor del burdel lleva al lecho imperial.



Viejo, a quien vió (en) tu puerta (de) adolescente,
Ella echará de casa... (91)²¹

En alguna ocasión, se da un caso curioso de empleo de *para*, en lugar de *por*: «... Las puertas, adornadas / Para las nuevas nupcias, abandona» (p. 92), cuando el *Diccionario de la Lengua Castellana* explicita de modo muy claro la significación de *por*: «POR. prep. causal, ó final, que sirve para significar la razón, ó motivo, que se tiene para hacer alguna cosa. (p. 737)

3.2.1.2. Errores léxico-semánticos

En este apartado trato de tres tipos de «desviaciones» o variaciones en la traducción, que se encuentran en todos los textos, tanto en prosa como en verso: omisiones, adiciones y alteraciones. Asimismo, un sucinto comentario sobre el vocabulario y sus implicaciones en la traducción.

- a) Ya hemos visto, al hablar de la estrofa, cómo el traductor suprime o elimina 15 versos, omisión que ya había anunciado al explicar el argumento de la Sátira: «He creído de mi deber suprimir ó modificar, tanto en ésta como en las demás sátiras, aquellos pasajes que no puedan trasladarse sin ofensa del decoro» (77).

Las alteraciones o cambios son algo específico en la traducción de Díaz Carmona, ya que su opción por el verso y la rima lo llevan a modificar el original en aras de la sonoridad y musicalidad. Así, en el citado pasaje de Mesalina, ya vimos que la traducción de D.C. era:

A favor de la noche, en (un) infamante
Lugar entraba la imperial ramera
Allí con (un) falso nombre, el rostro oculto,
Se dirige á su impúdico hospedaje
Para manchar con oprobioso insulto,
¡Oh Británico ilustre! tu linaje. (85)

²¹ Texto de Juvenal y mi traducción:

*Nil unquam invita donabis coniuge, vendas
hac obstante nihil, nihil, hæc si nolet, emetur.
Hæc dabit affectus; ille excludetur amicus
iam senior, cuius barbam tua ianua vidit.* (Juvenal vv. 212-215)

Nunca podrás dar nada si tu esposa se opone,
ni vender ni comprar, si ella no está de acuerdo.
Mandaré en tus afectos: echaré a aquel amigo
ya viejo, al que la barba le salió en tu puerta.



Suprimiendo el nombre de Lycisca, y cambiando el orden de los versos de Juvenal, que traducimos del siguiente modo:

a augusta meretriz, de noche y con capucha
descuidaba a su esposo, seguida de una esclava.
Su pelo negro envuelto en una peluca áurea,
entraba en un burdel fétido y harapiento,
a un cuarto vacío reservado para ella;
desnuda, pechos de oro, se apodaba Lycisca,
mostrando el vientre que te alojó, buen Británico.

Un solo pasaje más nos muestra la continua variación entre la traducción de D.C. y la que debería ser, citando primero el original, luego la traducción y finalmente la mía:

*Tres rugæ subeant, et se cutis arida laxet,
fiant obscuri dentes, oculique minores:
“Collige sarcinulas”, dicet libertus, “et exi;
iam gravis es nobis, ut sæpe emungeris. Exi
ocius, et propera; sicco venit altera naso”.*

Que la expresión de la mirada viva
O la tersura de la tez le falte,
Quedando el cutis árido y marchito;
Que pierda de sus dientes el esmalte:
–«¡Sal! le dirá el liberto favorito.
Tu maleta dispón y vete presto,
Pues verte moquear nos es molesto,
Y además otra viene
Con las narices secas á tu puesto». (87)

Cuando arrugas le salgan y su piel se marchite,
los dientes se ennegrezcan y los ojos se sequen²²,
oirá esto de un liberto: “Coge tu fardo y vete.
Ya aguantamos bastante que te suenes los mocos.
Vete pronto, que llega otra que no moquea”.

- b) El vocabulario utilizado por el traductor es casi siempre muy culto, lo que prueba su enorme erudición; no obstante, el acierto de los términos es en ocasiones discutible, debido quizá a la elección por la medida del verso y la rima; señalo algunos:

²² La alopecia, la falta de dientes, las arrugas y la ausencia de cejas son recurrentes en imágenes del tópico de la *vetula* o mujer vieja, que Quevedo imitará en sus sátiras misóginas. Aunque la imagen que transmite el verso es la de «achicarse», «empequeñecerse los ojos», el verbo *secar* transmite mejor la idea de vejez.



–El verso 18: *caulibus ac pomis, et aperto viveret horto*. Es trasladado por «Cuando coles y pomas en abierto...» (80). Mejor habría sido traducir por *frutos* o *manzanas*, como ya prescribía la 1.^a edición del *Diccionario de la Lengua Castellana* de la RAE: POMA. s. f. Lo mismo que MANZANA. Tómate particularmente por una especie de manzana pequeña y chata, de un color verdoso. Es muy suave al gusto. (p. 736).

–Los versos 393 a 395 de Juvenal:

*Dic mihi nunc queso, dic, antiquissime divum,
Respondes his Iane pater? Magna otia cali;
non est, ut video, non est quod agatur apud vos.*

son vertidos así:

Dime, te ruego, oh Jano, tú que eres
El más antiguo de los dioses, dime:
¿La súplica oyes tú de estas mujeres?
Despacio el cielo está; y aun me imagino,
Que hay poco allí que hacer;...

El término *despacio* es absolutamente inadecuado, ya que el sentido de la frase es de falta de trabajo, ociosidad, y que el traductor interpreta por «poco a poco»²³.

–En el pasaje en que la mujer se llena de afeites, al modo de Popea, Díaz Carmona utiliza cuatro términos inapropiados para describir la acción de maquillarse: *aliño, pasta, barniza, adoba* (**105-106), cuando habrían sido más acertados vocablos como emplastos de pan, cremas, ungüentos, cataplasmas, etc.

3.2.1.3. La traducción de elementos culturales

a) Nombres propios. En lo concerniente a la traducción de nombres propios, y aunque no pueda considerarse como obra de referencia, me ha sido muy útil el libro de Sándor Hervey y Ian Higgins *Thinking translation. A course in translation method: French to English* (London/New York: Routledge, 1992). En su estudio, los autores concluyen que, en la traducción de nombres propios, deben tenerse en cuenta tres cuestiones: en primer lugar, si hay opciones existentes para la traducción de un nombre concreto; segundo, las implicaciones de decantarse por una opción determinada en términos de

²³ Una traducción más exacta sería:

Dime, te ruego, Jano, tú, el Dios más antiguo,
¿respondes a estas hembras? Cuán ocioso está el Cielo;
por lo que veo no hay nada en que os ocupéis.



coherencia; y tercero, las implicaciones de una elección entre el exotismo, la transliteración y el trasplante cultural (Hervey y Higgins, 1992: 30). Pero en la traducción de D.C., por la cual pululan multitud de nombres propios de la mitología, de dioses y emperadores, de militares, patricios, abogados, bailarines, gladiadores y otros personajes de la sociedad romana, la opción más lógica es la transcripción del nombre tal como nos ha sido transmitido por la historia o la literatura, sin tener en cuenta otro tipo de consideraciones.

Dada la proliferación de nombres ya desde un primer momento en que se cita a Saturno para describir los tiempos denominados Edad de Oro, únicamente citaré los nombres en que el traductor traduce erróneamente o transcribe mal, indicando el nombre apropiado al lado, en cursiva:

Iberina (*Hiberina*), Tuccia (*Tucia*), Tymele (*Timele*), Antenoe (*Autónoe*), Eurialo (*Eurialo*), Hípia (Epia), París (*Paris*), Sergiolo (*Sergio*), Veiento (*Veyentón*), Cesonia (*Cesenia*), Bibula (*Bibula*), Apolo (*Peán*²⁴), Niobe (*Niobe*), Emo (*Hemo*), Accilo (Asilo²⁵), Laufela (*Saufeia*), Olgunia (*Ogulnia*), Hidímales (*Hedímeles*), Poppea (*Popea*), Jéfifo (*Serifos*²⁶), Petosyris (*Petosiris*), Alcesta (*Alcestis*²⁷).

Dos casos curiosos de gentilicios son reseñables en la traducción: *Sérica* y *sículos*. El primero aparece en los siguientes versos:

*Hæc eadem novit quid toto fiat in orbe,
quid Seres, quid Thraces agant; secreta novercæ.* (Juvenal vv. 402-403)

Que D.C. traduce del siguiente modo:

Cuanto ocurre en el mundo ella lo sabe,
Los asuntos de Sérica y de Tracia, (102)

Que debería ser, más exactamente:

Esas mujeres saben cuanto ocurre en el mundo,
qué hacen seres y tracios...

El hecho es que, en Occidente, desde la Antigüedad hasta el Medioevo, China fue conocida con varios nombres: Seres, Sina y Catay. El primero provenía

²⁴ Canto coral griego en honor de Apolo, con frecuencia de carácter guerrero (RAE).

²⁵ Nombre de un gladiador, posiblemente Marcus Atilius.

²⁶ Serifos, Serifo o Serifa es una de las 220 islas que componen el archipiélago de las Cícladas, cuyo nombre proviene de la palabra griega *κύκλος*, (*círculo*), y hacía referencia a la singular distribución del archipiélago, que parecía extenderse como un círculo en torno a la sagrada isla de Delos.

²⁷ Alcestis, Alcestes o Alceste; en la tragedia de Eurípides, *Alcestis*, esta se ofrece a morir para salvar la vida de su marido Admeto.



del término *Si* (Ssu, seda en chino), nombre que fue transmitido por los griegos, modificado como *SER*. Ello implicaba que ya existía comercio de seda desde por lo menos finales del siglo III a.C. Así pues, con el término *seres* el traductor está aludiendo a los chinos.

El gentilicio *sículos*, incluido al final de la estrofa en que se azota a las criadas, en el verso latino siguiente:

Prefectura domus Sicula non mitior aula. (Juvenal, v. 486)

Que el traductor traslada del siguiente modo:

...¡Oh mansión dura,
Más que la de los sículos tiranos! (107)

La traducción solo se justifica si pensamos que los *sículos* eran uno de los tres principales pueblos que habitaban Sicilia antes de la llegada de los colonizadores griegos, según la división étnica del historiador Tucídides (los *élimos* vivían en el lado occidental y los *sicanos* en el centro). Fueron los sículos quienes dieron nombre a la isla, siendo su núcleo de población más importante Siracusa, que más tarde sería la sede del poder romano en la Isla. Dado que los tiranos a los que se refiere, Fálaris y Dionisio I, no pertenecen los dos a Siracusa, sino que el primero era de Agrigento, son factibles (entre otras) dos posibles traducciones: a) Gobierno tan cruel como los de Sicilia; b) Gobierno tan tirano cual los siracusanos. Aclaro que, aunque Fálaris (o Falaris) era de Agrigento, los tiranos más famosos fueron los de la ciudad de Siracusa, siendo los más conocidos los comprendidos entre el 491 y el 212 a.C.

b) Alusiones culturales. Entre las numerosas alusiones a las culturas romanas Juvenal mezcla algunos referentes a otras naciones, como la siguiente sobre las costumbres judías:

*observant ubi festa mero pede sabbata reges,
et vetus indulget senibus clementia porcis.* (Juvenal vv. 159-160)

Que Díaz Carmona traslada del siguiente modo:

En el país donde descalzo el rey
El sábado celebra, y á los cerdos
Permite envejecer antigua ley (88)²⁸

²⁸ Aludiendo a la ley de Moisés, que prohibía a los judíos comer carne de cerdo. Una traducción más exacta sería esta:

donde los reyes guardan el sabbat, pies desnudos,
y la tradición deja a los cerdos morir viejos.



Curioso es el pasaje que alude a los baños de Poppea en leche de burras:

*Interea fæda aspectu ridendaque multo
pane tumet facies aut pinguis Poppæana
spirat et hinc miseri viscantur labra mariti.
ad mæchum lota veniunt cute. Quando videri
vult formosa domi? Mæchis foliata parantur,
his emitur quidquid graciles huc mittitis Indi.
Tandem aperit vultum et tectoria prima reponit,
incipit agnosci, atque illo lacte fovetur
propter quod secum comites educit asellas
exul Hyperboreum si dimittatur ad axem.* (Juvenal vv. 460-467)

Que es traducido así:

Con ridículo aliño el rostro afea
Llenándolo de pasta, y exhalando
El craso ungüento que inventó Poppea,
Cuyo contacto manchará al esposo.
Mas ¿qué le importa a ella
Parecer en su casa limpia y bella?
Sólo para el amigo ella barniza
El semblante, y dispone
Nardo y perfumes de la India muelle.
Mas ya descubre el rostro; la postiza
Tez, volviendo A la propia, ya depone;
Ya empieza a conocerse. Se baña
Luego en la leche, por lo cual doquiera
Una legión de burras la acompaña
Que, aun desterrada al hiperbóreo polo,
Allí por su mandato la siguiera. (105-106)

El *Suplemento al Diccionario Histórico Enciclopédico* de Bastús y Carrera explicita a la perfección la alusión a Poppea y sus baños en leche de burra:

Poppea, esposa de Nerón, había inventado un cosmético particular que debía conservar la pastosidad y la delicadeza de la piel, y que se llamó *poppeana* de haberle ella inventado. Consistía en una pasta de miga de pan mojada en leche de burra, con la cual se cubría toda la cara antes de acostarse. Durante la noche esta pasta se secaba, de manera que por la mañana la cara de estas mugeres había de tener el aspecto de un embarrado de yeso lleno de grietas. Así es que Juvenal hablando detalladamente en su sátira 6ª de esta pasta la llama *tectorium*. Á más se servían también de otra composición de arroz y de harina de habas para desarrugar la piel y ponerla lisa. Por la mañana después de haber levantado con esponjas esta costra que cubría la cara, se lavaban con leche de burra todavía caliente. Entre los antiguos la leche de burra servía no solo para restablecer el pulmón, sino también para dar frescura á la piel, acerca cuya propiedad había las opiniones más singulares. Plinio en el lib. xxviii de su Historia natural habla de la leche de burra como de un excelente cosmético, y con este motivo cita la superstición de algunas mugeres



que se lavaban la cara con ella todos los días muchas veces. El mismo Autor en su libro XI y muchos otros escritores refieren que Poppea se hacía seguir en sus viages de una recua de quinientas burras para poderse bañaren su leche (Bastús y Carrera 1833: 41).

Digno de resaltar es el pasaje en que una dama, enfadada por su aspecto, hace azotar a los criados, mientras ella lee un «diario»:

*Verberat atque obiter faciem linit, audit amicas
aut latum pictae vestis considerat aurum
et cædit, longi relegit transversa diurni
et cædit, donec lassis cædentibus “exi”
intonet horrendum iam cognitione peracta.* (Juvenal: vv. 481-485)

Traducido como sigue:

Cruje el azote, y entretanto ella
Pinta su faz, recibe à sus amigas.
De un traje el oro y el dibujo vario
Mira; sigue el azote, y de un *diario*
Las noticias recorre; y sigue, sigue
Cayendo el duro azote hasta que el brazo
Cansado del verdugo se fatigue.
–«¡Sal!»– grita fiera, cuando ya las manos
Dejaron de azotar... (107)

A la traducción de «diario» Díaz Carmona añade la siguiente nota a pie de página:

En Roma no se conoció el periodismo propiamente dicho, pero se solían poner en los sitios públicos las noticias de los sucesos importantes para que llegaran à conocimiento de todos. Esto dio origen á, una especie de diarios (*acta diurna*), cuyas copias se difundían por todas partes, y en las que se daba cuenta, no sólo de los asuntos tratados en la curia, sino también de cuanto ocurría en la ciudad. (107)

Pero en realidad se trata, no de un diario (*acta diurna*), sino de una especie de libro de cuentas casero en el que se apuntaban los gastos cotidianos, por lo que sería más exacta una traducción como esta:

Y mientras esto ocurre, se maquilla y departe
con amigas, o mira de un vestido el dorado;
siguen los golpes, y ella revisa el gasto diario,
hasta ver al cansado verdugo, y grita: “fuera”,
quedando satisfecha por impartir justicia.

c) Frases proverbiales. Muchos de los versos de las Sátiras de Juvenal han pasado a la posteridad como frases proverbiales, de las que puede ser ejemplo la conocida y archicitada cita *mens sana in corpore sano*, que es la segunda parte



del verso 356 de la Sátira X: *orandum est ut sit mens sana in corpore sano*, que como el lector sabe no significa otra cosa que *mente sana en un cuerpo sano*. En este caso, es precisa la aclaración de que el sentido actual de la frase no es el mismo que en la época de Juvenal, que era el de tener un espíritu equilibrado en un cuerpo equilibrado, para así poder bien llevar a cabo la plegaria a los dioses; es decir, a pedirles lo que realmente nos conviene, en vez de rogar por cosas vanas y pasajeras que podrían perjudicarnos.

En la Sátira estudiada, también hallamos frases proverbiales que han pasado a nuestros días, y otras que pueden ser tenidas por tales. Entre los versos 141 y 143 encontramos dos posibles frases proverbiales, muy distintas en sus significaciones y separadas por un punto y aparte:

... vidua est, locuples quæ nupsit avaro.
Cur desiderio Bibulae Sertorius ardet?
Si verum excutias, facies non uxor amatur.

Traducidos así:

La rica que se casa con avaro
Es tan dueña de si cual la viuda.
¿Por qué a Sertorio su Bibula inflama?
¿Tu piensas que la ama?
Pues no; sólo su rostro le cautiva. (86)²⁹.

Expresada en verso, la primera sería:

La rica que se casa con avaro,
tan dueña es de su vida
cual si fuera una viuda.

La segunda sería:

Ve al fondo de las cosas,
la realidad no evites.

En los versos 210 y 211 se resume todo el argumento de la Sátira:

... *Igitur longe minus utilis illi
uxor, quisquis erit bonus optandusque maritus.*

²⁹ En mi traducción:

... es cual viuda la rica que ata a un ruin.
¿Por qué arde Sertorio de lujuria por Bibula?
Ve al fondo de las cosas: ama el rostro, no a ella.



... Así, no creas
Que aunque el mejor de los maridos seas,
Menos gravoso te será el casarte. (91)³⁰

Pero sin duda las dos frases proverbiales más conocidas de la Sátira VI son las dos siguientes:

*Audite quid veteres olim moneatis amici:
"Pone seram, cohibe." Sed quis custodiet ipsos
Custodes? Cauta est, et ab illis incipit uxor.* (Juvenal vv. 346-348)

Traducida por Díaz Carmona así:

... Amigos, ya os escucho
Decir: «Cerrojos pon, la entrada veda.»—
Mas ¿quién guarda al guardián? Diestra es la esposa,
Y sobornando á aquél hará que ceda. (99)³¹

Y, sobre todo, la alusión a la impudicia de Mesalina:

et lassata viris, sed non satiata recessit. (Juvenal v. 130),

traducida por:

Y cansada del vicio, más no harta, (85)

que vertida con más exactitud sería:

y se retiró cansada de los hombres, pero no saciada.

Frase que no ha perdido vigencia y que sigue repitiéndose continuamente en nuestros días.

³⁰ Más exactamente:

...así, menos fruto obtendrá
de su esposa el marido cuanto más bueno sea.

³¹ O mejor:

Oigoos, viejos amigos, decidme hace ya tiempo:
"Ponle un cerrojo, enciérrala." Mas ¿quién vigilará
al guardián? Es sagaz, y empezará por ellos.



4. CONCLUSIÓN

A pesar del auge de los estudios de traducción en España desde 1990, y de que multitud de trabajos se han ocupado de sintetizar la bondad de estos estudios³², algunos de los primeros supusieron un punto de inflexión y, asombrosamente, aún siguen teniendo vigencia; entre estos, el *Essay on the Principles of Translation* (1791), del profesor escocés Alexander Fraser Tytler. En el caso de este trabajo, dado que se trata de un estudio comparativo, aunque también prescriptivo, no parece ilógico juzgarlo según los principios enunciados por Tytler:

- I. That the Translation should give a complete transcription of the ideas of the original work.
- II. That the style and manner of writing should be of the same character with that of the original.
- III. That the Translation should have all the ease of original composition (Tytler 1907: 9)³³.

Como bien afirmara en 1996 un experto en traducción literaria: «Tytler se vale de estas tres leyes, que comprenden una serie de preceptos subordinados, para efectuar a lo largo de todo el *Ensayo* un análisis de un buen número de traducciones» (Pegenaute 1996: 25).

Respecto de la primera ley, es claro que el trabajo de Díaz Carmona transcribe las ideas de Juvenal fielmente, aunque la comprensión en algunos párrafos sea difícil para el lector. La segunda ley es evidente que no se cumple, ya que el estilo y forma de escribir de Juvenal y de Díaz Carmona son distintos, deudores cada uno de su época (sobre todo el poeta de Aquino)³⁴. En cuanto a la tercera norma, y teniendo en cuenta el estilo de cada uno, en la traducción de Díaz Carmona se percibe transparencia y naturalidad.

De todas las traducciones al español publicadas hasta la de Díaz Carmona, posiblemente ninguna reuniera los méritos que esta atesoraba, debido en gran parte a la buena formación humanística del traductor, así como a sus dotes como poeta.

³² Una buena perspectiva sobre los métodos y los problemas de traducción en la historia de la traducción se halla en el trabajo de Aldridge 1961.

³³ Es decir: la traducción tiene que ofrecer una transcripción completa de la idea de la obra original; el estilo y la forma deben ser equivalentes a los del original; la traducción ha de poseer la naturalidad de la composición original.

³⁴ Lo que ya afirma Díaz Carmona en su introducción: «Las sátiras de Juvenal no tienen todas el mismo carácter. Mientras en unas ataca sin miramiento y poseído de la más ardiente indignación los torpes vicios de la sociedad romana, en otras adopta un tono apacible y tranquilo corno de quien dogmatiza y enseña. En efecto, en aquéllas todo es pasión, fuego, indignación; muestra allí el poeta sus grandes dotes de pintor y observador; y empuñando la espada de Lucilio, ataca al vicio y al crimen, a los criminales y á los viciosos, persiguiéndolos implacable hasta sus últimas guaridas» (p. xxxiv).



Su cultura y su erudición permiten al traductor añadir multitud de notas filológicas que ayudan en muchos casos a la comprensión del texto original.

Tras analizar la traducción, y a pesar de detectarse la gran libertad de su autor al trasladar al español, ello no implica que este pierda el rastro del original, si pensamos que la permisividad que se toma el traductor respecto de él no desluce para cualquier buen «degustador» de poesía la viveza y buen tono de una traducción que continuamente nos ofrece pasajes animados y divertidos (como inicialmente debió pretender el poeta latino), todos ellos de una gran expresividad, que revelan el «alma satírica» del traductor; alma que traslada, una y otra vez, a sus versos estrofas tan dinámicas y veraces como la de la descripción de la influencia de la suegra en el matrimonio, de un gracejo sin par:

Mientras tu suegra viva,
Nunca aguardes la paz; hábil maestra
De tu mujer, la enseñará á arruinarte:
Ella también la adiestra
Del adulterio en el infame arte.
El billete amoroso
Ella le dicta; ella soborna al guarda;
Ella protege, criminal tercera,
Á oculto amante que impaciente aguarda.
¿Piensas tal vez que la virtud austera
La enseñe? Siempre ha sido provechoso
Á estas torpes ancianas
Hijas tener más torpes y livianas. (93)

RECIBIDO: septiembre de 2019; ACEPTADO: diciembre de 2019



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DECIMUS IUNIUS IUVENALIS: *Saturae*, Liber II (Satura VI). [https://la.wikisource.org/wiki/Saturae_\(Iuvenalis...II/Satura_VI\)](https://la.wikisource.org/wiki/Saturae_(Iuvenalis...II/Satura_VI)).

A) TRADUCCIONES DE JUVENAL AL ESPAÑOL

Sátiras de Juvenal (1817), traducidas en verso por don Luis Folgueras Sion, Madrid: Imprenta de doña Catalina Piñuela.

Sátiras de Juvenal (1870), traducidas del francés por Alfredo Álvarez, Madrid: Imprenta de El Pueblo.

Sátiras de Juvenal y Persio (1892), traducidas en verso castellano por D. Francisco Díaz Carmona y D. José M. Vigil, Madrid: Librería de la viuda de Hernando.

PERSIO Y JUVENAL (1959): *Sátiras completas, con los colambios de Persio*, traducción, prólogo y notas de José Torrens Béjar, Barcelona: Iberia.

JUVENAL (1973): *Sátiras*, traducción de A. Espina, Madrid: Editorial Mediterráneo.

JUVENAL, Decio Junio (1984 [1974]): *Sátiras*, introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

La sátira latina. Lucilio-Horacio-Persio-Juvenal (1991), edición de J. Guillén Cabañero, Madrid: Akal Ediciones.

JUVENAL-PERSIO (1991): *Sátiras*, intr. gen. de M. Balasch y M. Dolç, intr. part., trad. y notas de M. Balasch, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

JUVENAL (1996): *Sátiras*. Traducción, estudio introductorio y notas de Bartolomé Segura Ramos, Madrid: CSIC.

JUVENAL (2002): *Sátiras*, prólogo, traducción y notas de Salvador Villegas Guillén, Madrid: Ediciones clásicas.

JUVENAL (2007): *Sátiras*, edición bilingüe de Rosario Cortés Tovar, Madrid: Cátedra.

JUVENAL (2010): *Sátiras*, traducción de Francisco Socas Gavilán, Madrid: Alianza Editorial.

B) OTRAS OBRAS

ALDRIDGE, Alfred Owen (1961): «Le problème de la traduction au XVIII^e siècle et aujourd'hui», *Revue belge de philologie et d'histoire* 39-3: 747-758.

AHUMADA LARA, Ignacio (1999): *El habla popular de Jaén en la literatura*, Jaén: Editorial Jabalcuz.

BASTÚS Y CARRERA, Joaquín (1833): *Suplemento al Diccionario Histórico Enciclopédico*, Barcelona: Herederos de D. Agustín Roca.

CORTÉS TOVAR, Rosario (2009): «Décimo Junio Juvenal», en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid: Gredos, p. 637.

DRYDEN, John (1693): «A Discourse Concerning the original and Progress of Satire», in *The Satires of Decimus Junius Juvenalis*. Translated into English Verse by Mr. Dryden, and several others Eminent Hands, London: Jacob Tonson.



- GARCÍA GARROSA, M.^a Jesús y FRANCISCO LAFARGA (2004): *El discurso de la traducción en la España del siglo XVIII*, Kassel: Edition Reichenberger.
- HERVEY, Sándor e IAN HIGGINS (1992): *Thinking translation. A course in translation method: French to English*, London/New York: Routledge.
- LÓPEZ, Diego (1642): *Declaración magistral sobre las Sátiras de Iuuenal, Príncipe de los Poetas Satíricos*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1952): *Bibliografía hispano-latina clásica. Hostio-Plauto*, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Madrid: CSIC.
- PEGENAUTE RODRÍGUEZ, Luis (1996): «Alexander Fraser Tytler y su *Ensayo sobre los principios de traducción*: la corriente normativo-prescriptiva en traductología», *Hieronymus Complutensis* 3: 23-33.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio e IGNACIO PASAMAR ALZURIA (2002): *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos*, Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- RAE (1771): *Gramática de la lengua castellana*, Madrid: Joachin de Ibarra.
- RAE (1780): *Diccionario de la Lengua Castellana*, 1.^a edición, Madrid: Joaquín Ibarra.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1975): «José María Vigil», en *Semblanzas de Académicos. (Nuestros humanistas)*, México: Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana.
- TYTLER, Alexander Fraser (1907 [1793]): *Essay on the Principles of Translation*, London: J.M. Dent & co.; New York, E.P. Dutton & co.
- VIGIL, José M. (trad.) (1879): *Sátiras de Persio* traducidas en verso castellano, México: Tipografía de Gonzalo A. Esteva.



LAS VERSIONES CAVAFIANAS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE: UN ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO

Afroditi Giovani
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este artículo me propongo considerar la poesía de Cavafis desde las traducciones de José Ángel Valente, esto es, partiendo de la manera en que autor y traductor experimentan la realidad como un objeto artístico y existencial. Siguiendo los postulados del teórico francés Antoine Berman, quien trata la traductología como experiencia y reflexión, intento tanto llevar a cabo un análisis que revele algunos aspectos existencialistas reflejados en la traducción de Valente como demostrar que realizó una traducción fiel a los valores del poeta alexandrino.

PALABRAS CLAVE: traducción, experiencia de la realidad, poética.

THE CAVAFIAN VERSIONS OF JOSÉ ÁNGEL VALENTE: A TRANSLATOLOGICAL ANALYSIS

ABSTRACT

In this paper I aim to consider the poetry of Cavafy through the translations of José Ángel Valente, analyzing the way in which author and translator experience reality as an artistic and existential object. Following the postulates of French theorist Antoine Berman, who treats traductology as experience and reflection, I intend to carry out an analysis that reveals existentialist aspects reflected in Valente's translation, and demonstrate that he remained faithful to the values of the Alexandrian poet.

KEYWORDS: translation, experience of reality, poetics.



1. INTRODUCCIÓN

Está bien establecido que Constantino Cavafis¹ amplió las fronteras lingüísticas del griego y que su influencia en la literatura europea se ha consolidado mediante las innumerables traducciones y ediciones que su obra sigue inspirando. Este artículo se centra en la primera traducción de su poesía al castellano, partiendo tanto de las propuestas que Antoine Berman (2009[1995]: 49) expuso en su crítica de las traducciones de John Donne, en la que combina consideraciones teóricas con su práctica de traductor, como en las ideas de su obra póstuma, *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* (2014), que resume las reflexiones traductológicas desarrolladas en un seminario que había impartido en el Colegio Internacional de Filosofía de París en 1984. Siguiendo la senda analítica propuesta por este autor, nuestro trabajo preliminar consistió en una lectura paciente y atenta del texto fuente u original y su traducción, además de la bibliografía que nos sirvió de apoyo (biografías, críticas, ediciones, traducciones, etc.), con el objeto de seleccionar los pasajes textuales relevantes que estructuran esta crítica. Así pues, tras una breve introducción a la poesía de Cavafis, llevamos a cabo nuestro estudio comentando el *proyecto* de la traducción y la *posición* del traductor en cuestión, tal como lo concibió el traductor francés. Pensamos que nuestra visión converge con la concepción moderna de la literatura, en donde, como dice Berman, «el lazo con la crítica y con la traducción se ha vuelto consustancial al acto de escribir» (Berman 2014: 23).

2. VIDA Y OBRA DE CONSTANTINO CAVAFIS

El caso de Cavafis no tiene par en las letras griegas. Su carácter era multifacético e idiosincrásico tanto en su poesía como en su vida, de manera que no son pocos los estudiosos que han tratado de encajar el mapa de sus experiencias vitales en sus versos. Según Berman, es importante comentar el *horizonte* literario del

¹ Uno de los problemas con que se topan los hispanófonos al estudiar la literatura griega moderna es la transcripción de los nombres propios: a este respecto, el sistema propuesto por Egea (1991-1992 y 1997) nos parece el mejor. Sin embargo, como siempre ocurre con el lenguaje, es imposible establecer reglas sin excepciones, pues hay que atender a distintas circunstancias en cada momento. En el caso concreto de Cavafis, pensamos que la mejor transcripción sería *Kavafis*, con K- inicial (Egea 1991-1992: 476 y nota 36), pero esto va contra la tradición hispanófona (e inglesa, francesa e italiana, entre otras), donde lo normal es escribir con C-. Lo que, en todo caso, parece superado es adaptar los nombres propios a la lengua de llegada, como se hacía en el siglo XIX, con Próspero Merimée o León Tolstói, por ejemplo. O como se ha seguido haciendo, en general, hasta hoy con *Constantino* Cavafis, aunque lo más cercano a la pronunciación y grafía originales sería *Konstandinos*. En todo caso, nos hemos atenido en este caso a la tradición. Aunque es un tema interesantísimo (en nuestro texto aparecen, por ejemplo, los apellidos *Valasópulos* y *Babiñotis*, que, normalmente, lo hacen como *Valassopoulos* y *Babiniotis*), no podemos entrar ahora en más detalles: solo pedimos que se nos disculpe si, en algún momento, parece que no seguimos un sistema coherente de transcripción de antropónimos. En todo caso, somos muy conscientes del problema.



traductor, es decir, «el conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que “determinan” las formas de sentir, actuar y pensar del traductor»² (Berman 2009[1995]: 63). No obstante, pensamos que es igualmente importante dedicar la primera parte de nuestro estudio al *horizonte* literario del propio Cavafis, dado que se trata de un escritor realmente excepcional. Uno de los más lúcidos ensayos sobre la poesía y la poética cavafiana es el del filólogo y traductor Petros Kolaklidis (1983), que introduce su conceptualización del lenguaje del alejandrino con preguntas como ¿cómo concebir y dónde identificar lo particular y distintivo en la poesía de Cavafis?, ¿cómo se plasma y revela en el lenguaje de sus poemas lo que llamamos el mundo poético o la mitología de Cavafis?, ¿cómo expresa el lenguaje de un poeta sus psicosis, sus ideales y sus visiones? y ¿cómo refleja las condiciones sociales o económicas en que vivió? En este orden de ideas, añadimos ¿cómo consideraba Cavafis la traducción de su poesía y cuál fue su experiencia al respecto?

Es evidente que la poesía cavafiana está marcada por los infortunios que experimentó a lo largo de su vida, entre los que se cuentan la muerte de su padre siendo niño aún, la invasión británica de Alejandría en 1882 y las convulsiones que estos hechos provocaron: traslado de Alejandría a Inglaterra, retorno a Alejandría, huida a Constantinopla y vuelta para residir definitivamente en Alejandría. Todas estas vicisitudes forjaron la conciencia del autor de «Ítaca» y lo llevaron a afrontar y definir un sistema de valores propio y personal en su experiencia sexual, económica y existencial. Como el Odiseo homérico, Cavafis arrojó luz sobre sus sombras y las trascendió, encontrando en el arte la manera de expresar su experiencia no solo erótica, sino homoerótica, hasta distinguirse *par excellence* en esto último.

Sin embargo, esta no fue la única dimensión polémica de su poética. Con el paso del tiempo, el lenguaje de Cavafis fue evolucionando desde un griego convencional a otro más ecléctico e intensamente sobrio a la vez: algo que el mundillo literario griego no estaba todavía dispuesto a acoger, hecha excepción de algunas voces ilustres como la de Xenópulos, quien, en 1903, le dedicó un artículo y, luego, fue su principal defensor ante los sucesivos ataques de que fue objeto en esa época por parte del círculo de los seguidores de Kostís Palamás, los llamados palamistas, quienes se burlaban tanto de su mezcla de griego culto (o purista) y griego popular (o demótico) como de sus innovaciones en el verso. Así, Gregory Jusdanis (2019)³,

² En el original: «... the set of linguistic, literary, cultural, and historical parameters that “determine” the ways of feeling, acting and thinking of the translator».

³ Cf. su ensayo titulado, en nuestra traducción, «Cómo C.P. Cavafis superó a Alejandría y Atenas, descubrió una nueva fórmula de expresión poética y se convirtió en un poeta universal», que hemos encontrado en el sitio web del archivo Cavafis. La traducción que sigue es nuestra; las palabras originales son: «[...] παρά τον αντίξοο άνεμο, ο Καβάφης δεν έχασε την πίστη του στην ποίηση: μετά από ένα όχι και τόσο λαμπρό ξεκίνημα, βρήκε το κουράγιο να απομακρυνθεί από τα διαβάσματά του, τις δημοσιεύσεις του, ακόμη κι από τον ίδιο τον εαυτό του και να στραφεί προς νέους ορίζοντες. Οι καινούργιες ποιητικές συνθέσεις του είχαν κάποια απήχηση στην Αλεξάνδρεια και στην Αθήνα. Κι όταν ο ποιητής ταξίδεψε στην ελληνική πρωτεύουσα στα 1901 και 1903, συνάντησε τους κατάλληλους κριτικούς, ποιητές και διανοούμενους που ήταν ικανοί να αναγνωρίσουν την απaráμιλλη πρωτοτυπία του».



profesor de la Universidad de Ohio, que ha tratado de los orígenes del reconocimiento de Cavafis en Grecia, escribe:

[...] a pesar de los vientos contrarios, Cavafis no perdió su fe en la poesía: después de un comienzo no muy brillante, halló el coraje para alejarse de sus lecturas, de sus publicaciones e, incluso, de sí mismo, y se dirigió a nuevos horizontes. Sus nuevas composiciones poéticas tuvieron cierta resonancia en Alejandría y en Atenas. Y cuando el poeta viajó a la capital griega en 1901 y 1903, se encontró con críticos, poetas e intelectuales capaces de reconocer su incomparable originalidad.

Cuando habla de «incomparable originalidad», Jusdanis se refiere a la innovación del estilo poético cavafiano. Esta particularidad estilística del lenguaje del poeta es fruto de su conquista de la libertad expresiva, si nos atenemos al concepto de *estilo poético* (ποιητικό ύφος) expresado por Yeoryios Babiñotis en su libro *Γλωσσολογία και λογοτεχνία: από την τεχνική στην τέχνη του λόγου [Lingüística y literatura: de la técnica al arte del logos]* (1991):

En su ensayo sobre la lengua griega, Seferis pone de relieve la estrecha ligazón que existe entre el concepto de estilo y la lucha del escritor por expresarse: «Solomós, Calvos y Cavafis tenían más estilo que nadie. Si el estilo consiste en el esfuerzo del escritor por expresarse y los obstáculos que encuentra en ello, si es una síntesis de esta acción y las reacciones que suscita, cada uno de nuestros tres poetas poseía la peculiaridad de un estilo único e incomparable, un estilo característico y singular». Tenemos aquí una definición dialéctica y dinámica de estilo, entendido, en primer lugar, como una lucha entre los esfuerzos humanos por expresarse y los obstáculos para ello y, en segundo lugar, como una 'síntesis' de dos contrarios, la 'acción' (esfuerzos expresivos) comunicativa del creador y las 'reacciones' (obstáculos expresivos) a esa acción (1991: 108)⁴.

La angustia expresada en sus primeros poemas iba amainando en la medida que Cavafis encontraba su identidad y refinaba paulatinamente su voz. Tal apreciamos en un poema de 1903, el titulado «Δυνάμωσις» (*Potenciación, Fortalecimiento*), cuyo manuscrito va acompañado de la nota: «No para publicar. Pero puede dejarse aquí»⁵. Y, aunque el poema parece acabado, Cavafis prefirió mantenerlo *oculto*⁶:

⁴ En el original: «Πόσο στενά δεμένη με την έννοια του ύφους είναι η πάλη αυτή του λογοτέχνη να εκφραστεί, φαίνεται καθαρά στα λόγια του Σεφέρη στο δοκίμιό του για την ελληνική γλώσσα: «Ο Σολωμός, ο Κάλβος και ο Καβάφης είχαν ύφος περισσότερο από κάθε άλλον. Αν το ύφος αποτελείται από τις δυνάμεις του ανθρώπου για την έκφραση και από τα εμπόδια που συναντούν αυτές οι δυνάμεις, αν είναι μια σύνθεση αυτής της δράσης και εκείνων των αντιδράσεων, οι τρεις ποιητές μας είχαν, ο καθένας τους, όλα τα στοιχεία ενός ύφους ξεχωριστού ως την ιδιοτυπία, ενός ύφους που χαράζει και στέκει σαν απομονωμένο». Έχουμε εδώ έναν δυναμικό διαλεκτικό ορισμό του ύφους, στην αρχή ως πάλης μεταξύ των δυνάμεων εκφράσεως του ανθρώπου και των εμποδίων να εκφραστεί και, εν συνέχεια, ως «συνθέσεως» δυο αντιθέσεων, της «δράσεως» (εκφραστικών δυνάμεων) και των «αντιδράσεων» (εκφραστικών εμποδίων) στην επικοινωνία του δημιουργού».

⁵ En el original (transcrito en monotónico): «Όχι για δημοσιευσι. Αλλά μπορεί να μένει εδώ».

⁶ La táctica editorial del alejandrino fue también peculiar (Fernández 2001: 12-15): hacía circular sus poemas en «hojas sueltas», «cuadernos» y «colecciones» temáticas y cronológicas (en sus



Δυνάμωσις

Ὅποιος το πνεῦμα του ποθεῖ να δυναμώση
να βγη απ' το σέβας κι' από την υποταγή.
Από τους νόμους μερικούς θα τους φυλάξει,
αλλά το περισσότερο θα παραβαίνει
και νόμους κι' έθιμα κι' απ' την παραδεγμένη
και την ανεπαρκούσα ευθύτητα θα βγῃ.
Από ταις ηδοναῖς πολλά θα διδαχθῇ.
Την καταστρεπτική δεν θα φοβάται πράξι-
το σπίτι το μισό πρέπει να γκρεμισθῇ.
Έτσι θ' αναπτυχθῇ ενάρετα στην γνώσι.

Potenciación / Fortalecimiento⁷

Quien su espíritu desea potenciar/fortalecer
que salga del respeto y de la sumisión.
De las leyes algunas las guardará,
pero lo más transgredirá
y leyes y costumbres y de la admitida
y la insuficiente rectitud saldrá.
De los placeres mucho se enseñará.
La destructiva no temerá acción:
[de] la casa la mitad tendrá que demolerse;
Así se desarrollará virtuosamente en el conocimiento.

Otro poema *oculto* suyo de 1908, precisamente el titulado «Κρυμμένα» (*Ocultos, Escondidos*), revela la conciencia de su marginación, el sentimiento de falta de aceptación que sufría, y su esperanza en un futuro de mejor visibilidad social. También despliega la propia clasificación de su poesía en distintos niveles de aprobación o aceptación:

Κρυμμένα

Απ' όσα έκαμα κι απ' όσα είπα
να μη ζητήσουνε να βρουν ποιος ήμουν.
Εμπόδιο στέκονταν και μεταμόρφωνε
τες πράξεις και τον τρόπο της ζωής μου.
Εμπόδιο στέκονταν και με σταματούσε
πολλές φορές που πήγαινα να πω.
Οι πιο απαρατήρητές μου πράξεις
και τα γραψίματά μου τα πιο σκεπασμένα-
από εκεί μονάχα θα με νιώσουν.

Ocultos / Escondidos⁸

De cuanto hice y de cuanto dije
No busquen hallar quién fui.
Obstáculo había que transformaba
las acciones y la manera de mi vida.
Obstáculo había que me detenía
muchas veces que iba a hablar.
Las más inobservadas acciones más
y los escritos míos, los más cubiertos:
solo [partiendo] de ahí me sentirán.

palabras: «φυλλάδια», «τεύχη» y «συλλογές», respectivamente), que fue completando y corrigiendo hasta su muerte, pero jamás publicó su obra completa. Hoy se clasifica la totalidad de sus poemas en las siguientes categorías: *canónicos, repudiados, ocultos, incompletos, poemas en prosa y poemas en inglés* (Bádenas 2017).

⁷ Si no se indica lo contrario, todas las traducciones son nuestras. En este caso hemos tratado de hacer una transposición literal, manteniéndonos *serviles* a nivel léxico. Así, dentro de esta fidelidad a la traducción literal, hemos decidido respetar algunas colocaciones griegas, como «guardar las leyes», que, aun habiendo sido normales en español medieval, renacentista y barroco, están hoy pasadas de moda o suenan extrañas.

⁸ En cuanto a la traducción de este poema, hemos empleado *inobservadas*, hoy en desuso, para mantener la literalidad de la que hemos venido hablando. Y lo mismo hemos hecho, en el último verso, manteniendo los dos adverbios en *-mente*, los cuales reflejan inequívocamente los equivalentes griegos (mucho menos «pesados», sin embargo) en vez de utilizar sintagmas como «con toda certeza» y «con libertad», que suenan mucho más naturales en español. En cambio, no hemos podido mantener el guion largo, que no se emplea en español en el sentido en que aparece en el poema original, y lo hemos sustituido por los dos puntos. Este signo se usa en alemán e inglés de la misma manera que en el poema de Cavafis, pero esto no en español, donde siempre se usa abriéndose y cerrándose, nunca una sola vez.



Αλλά ίσως δεν αξίζει να καταβληθεί
τόση φροντίς και τόσος κόπος να με μάθουν.
Κατόπι –στην τελειότερα κοινωνία –
κανένας άλλος καμωμένος σαν εμένα
βέβαια θα φανεί κ' ελεύθερα θα κάμει.

Pero quizás no merece [la pena] dedicar
tanto esmero y tanto esfuerzo a que me aprendan.
Más tarde –en una sociedad más perfecta–
algún otro nacido como yo [= de mi misma índole]
ciertamente aparecerá y libremente actuará.

Este poema *oculto* se ilumina mejor considerando la lucha entre «los esfuerzos humanos por expresarse» y «los obstáculos a esa expresión» que sugería Babiñotis. Hay dos obstáculos que se enfrentaban a la expresión poética del alejandrino: por una parte, su erotismo era mal visto por la sociedad; por otra, su lenguaje era criticado en los círculos literarios griegos. Esto explica su ansia de libertad, la cual logró conquistar como lo han hecho todos los grandes poetas. Según Babiñotis (1991: 163):

El juego de los quiebros y variantes, la superación del lenguaje convencional, no como el fácil resultado de una huida, sino como el preciado premio de una batalla feroz con el lenguaje, es la forma más sublime de libertad lingüística, la conquista personal del creador, su victoria sobre el lenguaje convencional⁹.

Este fue pues el *horizonte* literario de Cavafis: liberarse de toda restricción y crear nuevas posibilidades y perspectivas en las letras de su tiempo. En el siguiente epígrafe asistiremos a los primeros intentos de traducir su poesía: una historia muy interesante.

3. PRIMEROS INTENTOS DE TRADUCIR A CAVAFIS

Ante todo cabe señalar que, a lo largo de su vida, el poeta alejandrino mantuvo una relación especialmente íntima y celosa con sus escritos: aparte de sus esporádicas publicaciones en verso o en prosa, no dejó que su obra se alejara mucho de su control. En efecto, tenía la costumbre de buscar las hojas sueltas de poemas que había repartido entre sus allegados para corregirlas o destruirlas por completo. Su reluctancia a que concluyera el proyecto de traducción de sus poemas al inglés para la editorial Hogarth, a pesar de la entusiasta persistencia de su amigo E.M. Forster, constituye otro importante punto de reflexión. Es llamativo que, aunque se le brindó una oportunidad muy concreta de reconocimiento por parte de una gran editorial de la época, Cavafis no la quisiera aprovechar para ver publicada su obra junto a la de otros famosos contemporáneos. Su prolongado silencio hizo decir a Forster

⁹ En el original: «Το παιχνίδι των αποκλίσεων, το ξεπέραςμα της συμβατικής γλώσσας, όχι ως εύκολο αποτέλεσμα φυγής, αλλά ως ακριβό έπαθλο σκληρής μάχης με την γλώσσα είναι η ύψιστη μορφή γλωσσικής ελευθερίας, προσωπική κατάκτηση του δημιουργού, νίκη πάνω στην συμβατική γλώσσα».



que estaba «en contra de la publicación de cualquier traducción en forma de libro» (*apud* Jeffreys 2009: 65)¹⁰. Otra posible respuesta es la de Jeffreys (2009: 16-17)¹¹:

La cuestión más problemática sigue siendo por qué, dados todos los esfuerzos y los buenos contactos de Forster –T.S. Eliot, T.E. Lawrence y Leonard Woolf estaban a favor del proyecto de publicación–, Cavafis permaneció aparentemente desinteresado. La explicación más usual respecto a esta falta de oportunismo de Cavafis y a su demora en dar el visto bueno es que su traductor, Yorgos Valasópulos, tardaba con las traducciones porque desaprobaba la poesía erótica.

Por su parte, Berman (2014: 44-45) arguye que «decir de un poema que es intraducible, es decir en el fondo que es un “verdadero” poema» y afirma que «la intraducibilidad es uno de los modos de autoafirmación de un texto». Quizá Cavafis nunca superara el sentimiento de que sus poemas no podrían traducirse en todos sus aspectos lingüísticos¹², quizá le preocuparan cuestiones de censura a causa del homoerotismo que tanto lo definía. Por lo visto, la actitud de Cavafis concuerda con el argumento de Berman (2014: 42) de que «el problema no es negar que la traducción pertenece al espacio literario (traducir un poema, Meschonnic lo ha dicho, es ante todo *escribir* uno), sino determinar qué *lugar* ocupa allí». Sin embargo, en muchas de las cartas que intercambió con Forster, Cavafis decía explícitamente que Valasópulos era el traductor ideal para aquel proyecto. Además, Cavafis y Valasópulos trabajaron juntos en la traducción y la edición meticulosa de los poemas (*apud* Jeffreys 2009: 62-63, 66, 81, 84 y 88). Por esta razón estamos de acuerdo con Jeffreys (2009: 21) en que la cuestión de estas primeras traducciones reviste especial interés para una aproximación al pensamiento de Cavafis en torno a la traducción de su poesía¹³:

Con la excepción de las traducciones hechas por Juan, el hermano de Cavafis, y los pocos poemas traducidos por Christopher Scaife, estos textos son las únicas traducciones al inglés que cuentan con el visto bueno de Cavafis y, por tanto, tienen un valor singular para la historia de la traducción de su poesía.

¹⁰ Esto escribe, en 1924, Forster en una carta a Yorgos Valasópulos, el traductor con quien colaboraba Cavafis en el proyecto de traducción de sus poemas (la traducción es nuestra).

¹¹ Literalmente: «The even more vexing question remains as to why Cavafy, given all of Forster's efforts and auspicious connections – T.S. Eliot, T.E. Lawrence, And Leonard Woolf were enlisted for this publishing project – remained seemingly uninterested. The common explanation offered for Cavafy's lack of expediency and withholding of his official imprimatur is that his translator, George Valassopoulos, tarried with the translations, owing to his disapproval of the erotic poetry».

¹² Jeffreys (2009: 25) argumenta también que «la indiferencia de Cavafis para el proyecto de Forster resulta aún más aparente si se compara con su entusiasta respuesta a Mario Vayanos, el equivalente ateniense de Forster en temas de publicación». Sea como sea, Cavafis no publicó en vida ningún libro de poesía.

¹³ En el original: «With the exception of the translations done by Cavafy's brother John and the few poems translated by Christopher Scaife, these texts comprise the only English translations possessing Cavafy's imprimatur and thus they are of singular value to the history of his poetry in translation».



4. DE AUDEN A VALENTE

El primer libro de traducción de la poesía cavafiana fue publicado, en inglés, por la editorial Hogarth Press, en 1951, dieciocho años después de la muerte del alejandrino, y la traducción corrió a cargo no de Valasópulos, sino del anglo-heleno John Mavrogordato, profesor de la Universidad de Oxford y especialista en literatura bizantina y neogriega (Jeffreys 2009: 28). Una segunda traducción vio la luz diez años después, en 1961, obra de Rae Dalven y publicada por las editoriales Harcourt, Brace & World, en EE. UU., y Hogarth Press, en Gran Bretaña. Autor de la introducción a la traducción de Rae Dalven, el poeta W.H. Auden (Cavafy 1961: VIII) reconoce las limitaciones que conlleva inevitablemente la experiencia de la lectura de la poesía cavafiana en inglés¹⁴:

El aspecto más original de su estilo, esa mezcla, tanto en el vocabulario como en la sintaxis, de griego culto y griego popular, es intraducible. En inglés no hay nada parecido a la rivalidad entre el griego culto y el popular, una rivalidad que ha despertado grandes pasiones, tanto literarias como políticas.

Así pues, Auden empieza puntualizando que, en la traducción, se pierde un aspecto poético fundamental de la poesía cavafiana. Hay que añadir que Auden no sabía griego moderno. Entonces, ¿qué aspecto de la poesía de Cavafis puede trascender y permanecer en la traducción? Pues, según el propio Auden (Cavafy 1961: VIII)¹⁵, solamente la perspectiva única y singular del poeta ante la experiencia humana que resonó dentro de él y definió su propio pensamiento:

Al leer cualquier poema suyo, siento: «Esto revela a una persona con una perspectiva única sobre el mundo». [...] En la medida, por lo tanto, en que un poema es producto de una cultura determinada, es difícil traducirlo a los términos de otra cultura; pero en la medida en que es expresión de un ser humano único, es tan fácil o tan difícil de apreciar para una persona de una cultura ajena como para el grupo cultural al que pertenece el poeta.

Es un hecho que el humanismo existencial cavafiano emocionó a muchísimos y muy diferentes lectores como Seferis, Babiñotis y Auden, lo que lo ha consagrado como un poeta y pensador universal. Desde mediados del siglo pasado

¹⁴ En el original: «The most original aspect of his style, the mixture, both in his vocabulary and his syntax, of demotic and purist Greek, is untranslatable. In English there is nothing comparable to the rivalry between demotic and purist, a rivalry that has excited high passions, both literary and political».

¹⁵ En el original leemos: «Reading any poem of his, I feel: «This reveals a person with a unique perspective on the world». [...] To the degree, therefore, that a poem is the product of a certain culture, it is difficult to translate it into the terms of another culture, but to the degree that it is the expression of a unique human being, it is as easy, or as difficult, for a person from an alien culture to appreciate as for one of the cultural group to which the poet happened to belong».



Cavafis se traduciría a las principales lenguas europeas (inglés: 1952¹⁶, 1961; alemán 1953; francés 1958; italiano 1961; español 1964), testimonio de lo cual nos da el poeta y crítico literario Nasos Vayenás (2004[1989]), quien comenta los resultados de una investigación a gran escala llevada a cabo por el Centro para la Lengua Griega (KEΓ) sobre la recepción internacional del alejandrino, haciendo referencia al citado texto de Auden para mostrar qué es lo que define al estilo y la voz de Cavafis y lo que trasciende de su poesía en las distintas lenguas:

La particular ironía, dramática y trágica, de Cavafis (con su insuperable representación sistemática de la contradicción entre apariencia y realidad, lo cual contribuye también a condensarla) es lo que hace que su lenguaje pueda provocar emoción poética sin necesidad de exuberancia lingüística alguna. [...] En suma, como el sentimiento en la poesía cavafiana no se expresa en un lenguaje enjundioso y lírico, difícil de traducir, sino en un lenguaje 'intelectual e inteligible' [...], cuyo contenido emocional puede transmitirse a una lengua extranjera con poquísimas pérdidas, la poesía de Cavafis posee una propiedad única: permite que tanto su calidad como su sello característico puedan trasladarse a otra lengua con mayor facilidad y precisión que la obra de otros poetas. [...] Esta es, creo, la razón que explica por qué, al ser traducido, Cavafis pierde menos que otros poetas; y esta misma razón es, creo, la que explica por qué la poesía de Cavafis se reconoce enseguida como suya en sus varias y diversas traducciones (2004 [1989]: 150)¹⁷.

Por su parte, José Ángel Valente Docasar es considerado el introductor de Cavafis en las letras castellanas: salvo la traducción catalana de Carles Riba (1962), no consta ningún testimonio de traducciones previas en España. Para aproximarnos al individuo traductor, Berman (2009: 57-58: «aller au traducteur») propone la conveniencia de adentrarse en aspectos biográficos, psicológicos y existenciales que iluminen su obra. Valente se educó en la España franquista antes de ingresar en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Oxford en 1955, donde entró en contacto con la literatura inglesa. Es uno de los escritores españoles más importantes de la literatura de posguerra, y aparte de su obra literaria, cabe destacar su carrera como traductor en instituciones internacionales como la Orga-

¹⁶ Se refiere a la traducción de Mavrogordato en edición de Grove Press.

¹⁷ En el original: Η ιδιάζουσα δραματική και τραγική ειρωνεία του Καβάφη (η συστηματική και αριστοτεχνική απεικόνιση των αντιθέσεων ανάμεσα στα φαινόμενα και την πραγματικότητα), η οποία διαμορφώνει και την εξίσου πυκνή ειρωνεία του, είναι εκείνο που κάνει τη γλώσσα του να μπορεί να προκαλεί ποιητική συγκίνηση, καθιστώντας περιττό τον γλωσσικό αισθησιασμό. [...] Καθώς δηλαδή το συναισθημα στην καβαφική ποίηση δεν εκφράζεται με γλώσσα χυμώδη, λυρική, που μεταφράζεται δύσκολα, αλλά με γλώσσα 'διανοητική' [...], η οποία μπορεί να μεταφέρει το συγκινησιακό της συμπλήκνωμα σε μια ξένη γλώσσα με ελάχιστες απώλειες, το έργο του Καβάφη περιέχει μιαν ιδιότητα μοναδική: επιτρέπει να μεταφερθεί η ποιητική του ποιότητα και το ποιητικό του στίγμα σε μια ξένη γλώσσα ευκολότερα και με μεγαλύτερη ακρίβεια απ' ό, τι το επιτρέπει το έργο των άλλων ποιητών. [...] Αυτός, πιστεύω, είναι ο λόγος που ο Καβάφης χάνει στη μετάφραση λιγότερο απ' ό,τι οι άλλοι ποιητές: αυτός είναι, πιστεύω, και ο λόγος που η ποίηση του Καβάφη αναγνωρίζεται αμέσως ως ποίηση του Καβάφη και μέσα από τις ποικίλες μεταφράσεις της.



nización Mundial de la Salud y la UNESCO, en donde fue jefe del Departamento español del Servicio de Traducciones.

Desde el punto de vista del *proyecto de transferencia literaria* de la traducción de Cavafis (Berman 2009: 56), en primer lugar Valente partió de una traducción de Elena Vidal, dado que él desconocía el griego, y luego trabajó con ella en rondas de traducción contrastada con el original (1964: 16). Además, comparó traducciones cavafianas en otras lenguas (inglés, francés, italiano); entre ellas, la decisiva para su recepción de Cavafis fue la versión de Dalven con la citada introducción de Auden, cuyas primeras cuatro líneas Valente (1964: 10-11) retomó en su propia introducción para insistir en el efecto transformador que causó la lectura del alejandrino en el poeta británico y, en general, en el impacto de Cavafis en la poesía anglosajona:

Con respecto al inglés, tal vez pueda afirmarse hoy que Cavafis ha quedado plenamente incorporado a la tradición anglosajona. [...] Pero es sobre todo otro poeta, W.H. Auden, quien se ha pronunciado con respecto al influjo de Cavafis de modo particularmente significativo. En efecto, presentando en 1961 la traducción de los poemas de Cavafis por Rae Dalven, Auden escribe: «Desde que el difunto profesor R.M. Dawkins me hizo conocer, hace ya más de treinta años, la poesía de C.P. Cavafis, éste no ha dejado de influir en mi propia obra; pienso al decir esto en poemas que, de no haber conocido a Cavafis, habría escrito yo de modo muy diferente o no habría escrito en absoluto».

Aparte de la lúcida introducción, Valente incluye en la traducción información paratextual como notas a los poemas y bibliografía que comprende los principales estudios cavafológicos (Forster, Lidell, Malanos, Peridis, Katsímbalis) y las más importantes traducciones europeas de su época (Mavrogordato, Pontani, Riba y Yourcenar). Sin embargo, fue el *efecto transformador* que Cavafis causó en Auden lo que más le interesó a Valente, hasta el punto de citarlo expresa y directamente en su introducción. En una nota suya, archivada en la Universidad de Santiago de Compostela y citada por Valenciano Cerezo (2018: 16), Valente destaca la influencia del alejandrino en la literatura europea moderna:

Hoy, la poesía de Cavafis no solo ha sido traducida a las principales lenguas europeas, sino que ha ejercido a través de esas traducciones una considerable influencia. De ella ha dado, por ejemplo, testimonio reciente el poeta inglés W.H. Auden.

La semblanza que de Cavafis traza Valente en su introducción es sobradamente comprehensiva: se observa que estaba suficientemente informado de aspectos cavafológicos centrales, como son la forma de expresión de Cavafis y su relación con la historia y el canon literario de su época. Asimismo, lo presenta como contrafigura de Palamás, considerado en aquel momento la cumbre del Parnaso literario griego. Sin embargo, cuando los compara, Valente (1964: 13) concibe la creación poética de Cavafis como «drama de la conciencia personal» que se inserta en los engranajes del «mecanismo implacable» de la historia «con sentido, o como un contrasentido». La bipolaridad existencialista *sentido/contrasentido* que Valente expresa aquí, refiriéndose a Cavafis, entronca posiblemente con una tendencia de pensa-



miento más general que comenzó con Kierkegaard a fines del siglo XVIII y culminaría con Sartre y Camus¹⁸ tras la Segunda Guerra Mundial. Cinco años después de la muerte de Cavafis, ocurrida en 1933, aparece un libro de Karl Jaspers (1938) en que trata de cuestiones filosófico-psicológicas en relación con la historia y la existencia del hombre. El traductor de esta obra al inglés, Richard Grabau (1971: xx-xxi), habla en el prefacio de «cifras de trascendencia», resultado de nuestra experimentación del objeto artístico¹⁹:

Es el hombre como *Existenz* el que rompe continuamente los patrones establecidos para crear nuevas organizaciones históricas en el nivel de existencia, nuevo conocimiento y comprensión en el nivel general de la conciencia y nuevas ideas en la esfera del espíritu, la moral, el arte, la religión. [...] Un sentido de *Existenz* y trascendencia se desarrolla en nuestra experiencia de los grandes filósofos, artistas y científicos. En sus sistemas de pensamiento y representaciones se percibe algo más que pensamiento: algo así como una fuente de la cual sus creaciones son símbolos o, como dice Jaspers, cifras. Todo y cada cosa puede ser una cifra de trascendencia. Solo hay que verlo de manera cabal, y este punto de vista cabal es el de la *Existenz* y su libertad.

En esta misma encrucijada sitúa Valente (1964: 13) a Cavafis:

Cavafis se ejercita una y otra vez en iluminar ese difícil punto de intersección en que por un momento coinciden, tantas veces en sentidos opuestos, el destino personal y el de la Historia misma²⁰.

¹⁸ En 1996 Alianza Editorial publicaría *El extranjero*, la traducción española de *L' étranger* (1964), de Camus, realizada por Valente.

¹⁹ En el original: «It is man as *Existenz* who continually breaks out of established patterns to create new historical organizations at the level of existence, new knowledge and understanding at the level of consciousness in general, and new ideas in the realm of the spirit, as in morals, art, religion. [...] A sense of *Existenz* and transcendence develops in our experience of the great philosophers, artists and scientists. In their systems of thought and representations one senses something more than thought, some source of which their creations are symbols or, as Jaspers says, ciphers. Everything and anything can be a cipher of transcendence. It has only to be viewed in the correct way, and the correct way is from the viewpoint of *Existenz* and its freedom».

²⁰ Para la relación de Valente con el existencialismo de Heidegger, *vid.* Fernández Medina (2005), quien escribe: «En “Conocimiento y comunicación”, ensayo que data de 1957 e incluida en la colección *Las palabras de la tribu* (1971), Valente expone una teoría bastante formada de la poesía del conocimiento que recuerda, hay que decirlo, a Martin Heidegger. En dicho ensayo Valente nos comunica que “la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad”. Valente concibe el poema como una “unidad superior”, siendo cada palabra que lo constituye una cisión de sus referencias anímicas que irremediamente conduce a un conocimiento también superior: “Ese conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema. Porque es éste la sola unidad de conocimiento posible”. El poema es su propio conocimiento puesto que “el poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de experiencia... ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador”. Así entendido, la escritura se convierte en una tentativa de indagación, en un “tanteo” de su propia realidad, puesto que “todo poema es un conocimiento haciéndose”. En el ensayo “Tendencia y estilo” de la misma colección, Valente sigue este hilo temático



La poesía del alejandrino se nos presenta así como un viaje cuyo destino es una experiencia sublime, y por lo tanto una existencia sublime. Esto se comprueba en las lecturas de Auden y de Valente, las cuales, por un lado, describen el proceso de sondeo y prospección de los confines mentales propios y, por otro, reflejan sus límites y limitaciones al llegar a los confines mentales ajenos, del Otro. En otro texto de 1903, escrito en inglés y al que se ha titulado *Philosophical Scrutiny*²¹, que tampoco publicó, pero que se considera su más conciso esfuerzo por redactar un *ars poetica*, Cavafis medita sobre los límites de la experiencia personal y su necesidad de enriquecerla a través de estímulos ajenos:

También podría muy bien ocurrir que la labor de imaginar o, mejor, de indagar mentalmente en los sentimientos de los demás tuviera más interés que la mera narración de la experiencia personal e individual a la hora de bosquejar hechos o estados anímicos. Además –aunque este es un asunto delicado– ¿esta indagación o penetración en los demás no forma parte de lo que llamo «experiencia personal»? ¿Esa penetración –tenga o no tenga éxito– no influye en el pensamiento individual y crea disposiciones mentales? Además, vivimos, oímos y comprendemos.

Como se ha observado repetidamente, en la poesía de Cavafis la mera apertura a la *experiencia* constituye un fin en sí mismo. Es importante trazar aquí un paralelismo con la preocupación de Valente por el tema del *destino* en Cavafis y cómo se conecta con su *forma mentis*. Argumenta Valente (1964: 15) que el destino es una clave no solo para entender su problemática de la historia, sino también para acercarse a sus poemas eróticos:

El tema del destino da unidad vertebral a la obra de Cavafis, desde los poemas contruidos con el menudo material de la historia semidesconocida a los que brotan directamente arrancados de la experiencia inmediata es necesario hacer especial mención de las composiciones amorosas. También en éstas es el destino de la experiencia misma lo que está en juego.

señalando que la poesía exige “la conversión del lenguaje en un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad”, concluyendo que es la realidad, “como centro y destino único del acto creador”, donde florece la “poesía verdadera”. De la misma manera –y ya un poeta maduro– en el ensayo *El moribundo* reproducido en *Índice de Artes y Letras* (1961), Valente afirma: “En la medida que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida que la ordena, la justifica. En estos tres estadios se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad”.

²¹ En el original inglés: «It may also very well happen that the guess work or rather the intellectual insight into the feelings of others may result in the delineating of more interesting intellectual facts or conditions than the mere relation of the personal experience of one individual. Moreover –though this is a delicate matter– is not such study of others and penetration of others part of what I call «personal experience»? Does not this penetration –successful or not– influence the individual thought and create states of mind? Besides, one lives, one hears, and one understands».



Habiendo explicado el horizonte literario de Cavafis y de Valente, en el próximo epígrafe nos acercaremos a un poema cavafiano que pone de relieve todo lo que hemos visto para ver cómo lo ha trabajado el traductor.

5. BAJO EL MICROSCOPIO: «ΕΠΗΓΑ» (1913) Y «FUI» (1964)

Hemos venido comentando los paratextos de Auden y Valente y los pensamientos del propio Cavafis sobre la escritura y la traducción. Siguiendo a Berman (2009: 50-51), antes de la confrontación entre los textos fuente y meta, hicimos un preanálisis para encontrar las características estilísticas que individualizan la escritura y el lenguaje cavafiano y que constituyen una red de correlaciones sistemáticas, prestando atención al uso de los adjetivos, los adverbios y las preposiciones, y detectamos palabras recurrentes y palabras clave. Continuamos con el análisis del poema «Επήγα» (1913) y la traducción «Fui» de Valente (1964) para mostrar la *posición* traductora expresada implícitamente en sus versos. Como arguye Berman (2009: 59), «la posición traductora no es fácil de expresar ni necesita expresarse, pero puede ser articulada, indicada y transformada en *representaciones*»²²:

Επήγα²³

Δεν εδεσμεύθηκα.
Τελείως αφέθηκα κ' επήγα.
Στες απολαύσεις, που μισό πραγματικές,
μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν,
επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.
Κ' ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς
που πίνουν οι άνδρειοι της ηδονής.

Fui

No me ligué.
Por entero me liberé y me fui.
Hacia goces que estaban
parte en la realidad, parte en mi ser,
en la noche iluminada fui.
Yo bebí un vino fuerte,
como sólo el audaz bebe el placer.

El primer verso de Cavafis comienza con una aseveración negativa: Δεν εδεσμεύθηκα (verbo denominativo sobre δεσμός 'atadura, cadena, vínculo'; cf. lat. *vinco* 'atar')²⁴, negación que Valente traduce como «No me ligué»²⁵. Este *no me ligué* expresaría no solo el significado de *No me ligué por vínculos a nadie*, que es lo que se entiende naturalmente en español, sino también 'No me reprimí', 'Nada ni nadie

²² En el original: «The translating position is not easy to express and doesn't need to be expressed, but it can be articulated, indicated, and transformed into *representations*».

²³ Como todos los poemas de Cavafis y, en general, toda la literatura griega hasta 1982, en que se establece el sistema monotónico, el original está escrito con espíritus y acentos, siguiendo el sistema politónico normal desde la época bizantina. O sea: «Δεν εδεσμεύθηκα. Τελείως αφέθηκα κ' επήγα. / Στες απολαύσεις, που μισό πραγματικές, / μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν, / επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα. / Κ' ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς / που πίνουν οι άνδρειοι της ηδονής».

²⁴ Cf. la obra de Esquilo titulada Προμηθεύς δεσμώτης, que, en latín, se traduce como *Prometheus vincetus* y, en español, como *Prometeo encadenado*.

²⁵ Cf. esp. *ligar* y *liar*, evoluciones ambas del latín *ligare*, es también 'atar con ligas o ligaduras'. Derivada de este verbo, con el prefijo, *re-* y el sufijo *-io* (*-ionis*), es la voz latina *re-ligio* 'religión'.



me retuvo'. En palabras del propio Valente (2000: 60), la negación revela el acto y el pensamiento a la vez: así, en su traducción elige en este punto pasar a la siguiente línea, dejando más espacio a lo contemplativo²⁶. El segundo hemistiquio de este primer verso sigue así: Τελείως ἀφέθηκα κ' ἐπήγα, que se puede interpretar como un refuerzo de Δεν ἐδεσμεύθηκα, en el sentido de 'Me entregué por entero', 'Me di del todo', 'Me dejé (ir o mejor) caer (en todos los placeres)'. El adverbio τελείως deriva del sustantivo τέλος, que, en español, equivale a 'fin' (del latín *finis* 'límite, confín, fin'). Este τέλος es el 'límite del tiempo y del espacio' y unido al también sustantivo αρχή ('principio') se usa para designar *lo absoluto* (gr. το ἀπόλυτο, del griego antiguo ἀπο-λύω: 'des-atar', 'liberar')²⁷. Pero τέλος es también 'pago', cantidad de dinero a cambio de un servicio' y el antiguo verbo denominativo τελέω, además de significar 'pagar', tiene también el sentido de 'cumplir o realizar una ceremonia religiosa', una τελετή, que asimismo se entiende como un 'rito de paso', una 'iniciación'. La siguiente palabra, ἀφέθηκα, es la primera persona del aoristo²⁸ en voz media del verbo ἀφήνω, que significa 'aflojar en el agarre', 'soltar', 'dejar', 'no retener'. Y, por último, el alejandrino cierra el primer verso introduciendo el motivo enunciado por el título: κ' ἐπήγα (y fui). El verbo πηγαίνω es equivalente al español *ir*, el cual es definido por el *DLE* como 'moverse de un lugar hacia otro apartado de la persona que habla'. Y aunque aquí se presenta en aoristo, lo que predomina en esta escena es el ansia de futuro, revivido en el presente a través de la memoria. Cavafis cuenta la experiencia pasada como poeta-historiador, centrándose en el momento concreto de partida hacia algo que no se especifica más en este primer verso. Al leerlo, en nuestra mente queda solo la confesión de lo que siente antes de la decisión que va a marcar la liberación. Entre el pasado y el futuro inmediato se abre la posibilidad del presente. Valente, por su parte, comienza su traducción con la locución adverbial *por entero* (adjetivo procedente del lat. *intēger* 'completo', y por extensión 'no castrado') e, inmediatamente, elige el verbo reflexivo *me liberé* (en vez de *me dejé ir* o *me abandoné*), lo cual es una *hipertraducción*²⁹ que, a su vez, expresa el núcleo conceptual del verso. El resto de la frase también presenta una particularidad: el *fui* de Cavafis,

²⁶ Algo queda de este poema de Cavafis en el poema que abre *Al Dios del lugar* (1989: 14): «El vino tenía el vago color de la ceniza. / Se bebía con un poso de sombra / oscura, sombra, cuerpo / mojado en las arenas. / El insidioso fondo de la copa / esconde a un dios incógnito. / Me diste / a beber sangre / en esta noche. / Fondo / del dios bebido hasta las heces».

²⁷ El griego cuenta con otro término para expresar el punto más extremo posible: *ἔσχατο*; en español la palabra ha sobrevivido en el nombre *escatología*: el conjunto de las creencias religiosas sobre las realidades últimas, el destino final de la humanidad y el universo.

²⁸ El aoristo griego es equiparable, pero solo en parte, al pretérito indefinido o pretérito simple del español, pues, más que tiempo, lo que indica es aspecto 'puntual' o 'momentáneo', oponiéndose así al presente, que es 'durativo'.

²⁹ Según Delisle / Lee-Jahnke / Cormier (1999: 254) es el error metodológico que consiste en seleccionar sistemáticamente la formulación más alejada de la expresión original, ante diversas posibilidades de traducción aceptables, incluyendo la «traducción literal». Aunque no es tampoco descartable que con el «me liberé» quiera reforzar el «No me ligué» con que había traducido Δεν ἐδεσμεύθηκα.

título del poema, se vuelve *me fui*, acercándose así al sentido de ‘partir’ que, como vimos, expresa todo el primer verso del original³⁰.

El segundo verso de Cavafis comienza apuntando al destino del trayecto y a uno de los hipertemas de su poesía: *Στες απολαύσεις*. La palabra *στες* (*σε + τες*) es la contracción de la preposición *σε* (‘a’, ‘en’) y el artículo femenino en caso acusativo plural sustantivo *τες* (‘las’), que determina a *απολαύσεις*, sustantivo derivado del verbo *ἀπολάυω* ‘disfrutar, gozar’³¹. A estos «goces» sigue una amplia oración de relativo que ocupará los versos 2-4: en primer lugar, tenemos la pareja *μισό πραγματικές / μισό γυρνάμενες*³² (‘medio reales / medio vagarosas’). Cavafis emplea el prefijo numérico *μισό*, cuyo equivalente latino es *medio*, lo sustantiva y expresa con una anadiplosis el estado entre realidad y ficción: *μες το μυαλό μου ήσαν*, que significa ‘dentro de mi mente estaban’. La agonía y la ironía residen en el hecho de que parte de la experiencia del poeta es una reflexión sobre sus propias ilusiones. En estos mismos versos Valente ha seguido interviniendo en el texto original, interpretando su significado: elige la preposición *hacia*, opta por el sustantivo *goces* y, racionalizándola, no respeta la decisión de Cavafis de dejar el verbo copulativo *ήσαν* (‘eran’, ‘estaban’, ‘existían’) tras la anadiplosis *μισό / μισό* (que traduce como *parte / parte*), sino que lo antepone subiéndolo al verso anterior, con lo que une en el espacio de un solo verso entero la anadiplosis que Cavafis había mantenido separada en dos versos para reflejar la división entre la realidad interna y la externa. Hemos llegado, pues, a un punto de recreación poética: *parte en la realidad, parte en mi ser*. En efecto, la experiencia de la realidad y del ser poético juega un papel muy importante en el pensamiento de Valente (1971: 4), que afirma: «La poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad». Y, poco después (1971: 5), describe la experiencia más allá del tiempo y del espacio:

[...] la experiencia como elemento dado, como dato en bruto, no es conocida de modo inmediato. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste.

Ni Cavafis ni Valente buscan la verdad detrás de la experiencia, ya que parte de lo que perciben como realidad y verdad se halla en su propio ser poético. La verdad no es aquí el desvelamiento de lo real, sino algo cercano a lo que Walter Ben-

³⁰ Sin embargo, no estamos del todo seguras de que esto constituya un acierto semántico, ya que «fui [hacia]» parece menos forzado que «me fui [hacia]».

³¹ Algunos traductores de Cavafis, como Didier y Bádenas, lo traducen por *placer*. Sin embargo, no es conveniente hacerlo porque se haría sinónimo del *ἡδονής* del último verso, cosa que distorsiona su significado. Además de por *goces*, también podría traducirse como *deleites*, ya que estos suelen ser sensuales (aunque no necesariamente) y su formación, derivado del verbo *de-lectare*, refleja bien la de *απο-λάω*.

³² Según Kolaklidis (1983), la palabra *γυρνάμενες* es un neologismo creado por Cavafis: se trata de un recurso poético que observamos en varios de sus poemas y un aspecto revelador de su poética aplicada al trabajo sobre la lengua.



jamin (2003: 31)³³ expresa así: «La verdad no es un proceso de exposición que destruye lo secreto, sino una revelación que le hace justicia».

El cuarto verso comienza en Cavafis con la repetición de *επήγα* ('fui'), cuyo papel integrante en el esquema formal del poema se aclara en este punto, y sigue con otra anadiplosis: *μες το μυαλό μου ήσαν / μες στη φωτισμένη νύχτα*, 'dentro de mi mente estaban / dentro de la noche iluminada'. La *noche iluminada* define el tiempo y el espacio de la escena: otra dimensión del concepto de la *iluminación* sirve como metáfora para la experiencia como destino. Cavafis no confía en poseer una clara visión del estado de cosas; por esto, como señala Marta Vasiliadi (2014), «frente a su propia ambigüedad, el sujeto poético reconoce y da al deseo erótico el nombre de construcción del propio yo»³⁴. En su versión, Valente traduce el *μες* ('dentro') por *en* y traslada el verbo al final del verso, de manera que, en su traducción, hay dos versos que terminan con el verbo central del poema, *fui*, que son el segundo (creado por Valente como resultado de romper el primer verso de Cavafis) y el quinto. En cambio, el verbo original, *επήγα*, que constituye también el título del poema, cierra en Cavafis el primer verso y abre el cuarto.

En el quinto verso Cavafis comienza con «Κ' ήπια από δυνατά κρασιά» ('Y bebí de fuertes vinos'), antes de emplear otro encabalgamiento para llegar al sexto y último verso del poema. En griego moderno, el verbo *ήπια*, aoristo de *πίνω* 'beber', suele llevar un objeto directo simple, como sucede con su equivalente español, y no suele regir complemento preposicional, salvo que se enfatice el *lugar* (fuente o manantial) *de donde* o el *recipiente* (vaso, botella) *del que* se bebe: así, se dice *πίνω (νερό) από την πηγή / πίνω (κρασί) από το μπουκάλι*, lo mismo que, en español, *bebo (agua) de la fuente / bebo (vino) de la botella*. Sin embargo, en griego antiguo y en francés, lengua que también hablaba Cavafis, este verbo rige un complemento partitivo en genitivo, con lo que se dice *πίνω τού οίνου ή τού ύδατος* y *boire de l'eau ou du vin* (y lo mismo sucede con *comer*: *τρώγω τού άρτου / manger du pain*). Aparte de esta particularidad el lenguaje de la frase es ultramoderno; la adición de *από* es una muestra del trabajo sobre la lengua que hace Cavafis, enriqueciendo tanto el plano formal como el rítmico. Por su parte, Valente llama una vez más la atención sobre el *yo*, aunque hay aquí una relación tipográfica más profunda: la palabra griega *και*, condensada con apóstrofo para unirse con la sílaba siguiente en el verso, equivale en español a la conjunción copulativa *y*. Y Valente recrea este monólogo dramático no traduciéndolo con *servidumbre ciega*, sino atendiendo *à la lettre*: en un nivel profundo, la *y* con que empieza el pronombre *yo* expresa el significado del *και* griego en el original. Las decisiones traductológicas que habíamos observado en su cuarto verso y que se repiten ahora se pueden contemplar como un paso de la pluralidad a la singularidad: en el segundo verso Cavafis introduce los *goces*, sobre los

³³ En la traducción inglesa del original alemán: «[...] truth is not a process of exposure which destroys the secret, but a revelation which does justice to it».

³⁴ En el texto original griego: «Αντιμέτωπο με την ίδια του την αμφισημία το ποιητικό υποκείμενο αναγνωρίζει και κατονομάζει την ερωτική επιθυμία ως κατασκευή του εαυτού».

cuales construirá la estructura discursiva de los versos 2-4, mientras que el discurso de Valente, después de los cambios realizados, se centra más en la distinción entre realidad y ser que en el *objeto* que provoca estos pensamientos. En este mismo sentido, es de destacar que, en la versión del poeta orensano, los adjetivos *πραγματικές* y *γυρνάμενες* no se hacen equivaler simplemente a adjetivos más o menos equivalentes en español, como podrían ser *reales* y *vagarosos*, sino que son reemplazados por los sustantivos *realidad* y *ser*. Y aunque la relación entre *πραγματικές* ('reales') y realidad (*πραγματικότητα*) es evidente, es en la traducción de *γυρνάμενες* por *ser* donde se manifiesta la huella del traductor. Al sustituir el concepto de 'pensamientos vagarosos' por el propio *ser*, Valente revela primero su *posición* traductora, y segundo el *horizonte* literario dentro del cual produce su traducción.

Luego, en el penúltimo verso opta por reproducir la esencia del encanto de los sentidos al convertir la pluralidad de los *fuertes vinos* (o, a nuestro entender, de los recuerdos placenteros) en la singularidad de *un vino fuerte*. Y lo mismo sucede en el último verso, al pasar del adjetivo plural los *ανδρείοι* ('valientes') al singular *audaz*. Aparte de los motivos citados de toma de decisiones traductológicas, cabe analizar el significado de esta palabra y cómo se relaciona con su equivalente griego: *audaz*, del latín *audax* (adjetivo de verbal de *audere* 'atreverse'), puede emplearse tanto en sentido positivo como negativo, resultando a veces difícil de precisar el límite entre ambos sentidos. Cavafis utiliza la palabra *ανδρείοι*, plural masculino del griego antiguo *ἀνδρείος*, que pasó al moderno intacto (*ανδρείος*), que es un adjetivo derivado del sustantivo del griego antiguo *ἄνθρωπος* ('varón'). Así, *ἀνδρας* puede significar 'macho adulto (a diferencia del niño)', 'quien tiene buenas cualidades que normalmente se atribuyen a los hombres (valentía, atrevimiento, etc.)' o 'miembro de un grupo armado (p. ej.: piratas, soldados)', y *ανδρείος* significa 'quien tiene las cualidades de un varón'. Con el adjetivo *audaz* Valente captó no solo el sentido de la ruptura con el *yo* remoto que se recuerda a lo largo del poema, sino también la unión con el ser propio a través de la exploración de lo todavía inexperimentado, haciendo así justicia al discurso de Cavafis. La adición del adverbio *sólo* en Valente nos parece, en primer lugar, un comodín para favorecer el sonido del verso, pues en griego *καθώς* puede traducirse simplemente por 'como', con lo que puede entenderse como una especie de intensificación; y, en segundo lugar, como una apuesta más por la singularidad, siguiendo la línea de los versos anteriores. El poema concluye con la palabra *ηδονή* ('placer'), término que guía al poeta y justifica cualquier riesgo. Y Valente la traduce, precisamente, por 'placer', omitiendo así su relación con todo el hedonismo filosófico griego. Pero jugó limpio, pues, como vimos en su introducción, estaba de acuerdo con Auden en que la traducción de Cavafis iba a implicar muchas pérdidas.

6. CONCLUSIÓN

Como argumenta Berman (2009[1995]: 63-65), la *posición traductora* y el *proyecto de la traducción* conforman un *horizonte* lingüístico, literario, cultural e histórico que determina las formas de sentir, actuar y pensar del traductor. En la medida en que la poética, la ética y la historia son aspectos fundamentales en la teo-



ría traductológica de la que partimos, hemos atendido en nuestro análisis a todas estas dimensiones mostrando cómo la poesía de Cavafis manifiesta motivos claramente «valentianos» en su primera traducción (*versión*, según Valente) al castellano. Y yendo un poco más lejos, hemos retrotraído nuestro estudio hasta las primeras traducciones de Cavafis, que son inglesas, ofreciendo una información que complementa la aproximación a la primera traducción de la poesía del alejandrino. Para contrastar el trabajo sobre la lengua realizado por Cavafis y Valente, hemos comentado exhaustivamente el poema «Επήγα» y su traducción teniendo en cuenta las perspectivas poéticas de ambos autores, llegando a la conclusión de que, en esta traducción *poética*, las sensibilidades de Cavafis y de Valente se unen de manera ética. Como afirma Vayenás (2004[1989]: 35), «el traductor encontrará en las profundidades de su propia sensibilidad las equivalencias más importantes de lo que dice el texto original»³⁵. Temáticamente, hoy en día clasificamos los poemas de Cavafis en las categorías de hedónicos, filosóficos e históricos. En nuestro análisis hemos visto cómo estas tres dimensiones se superponen en la expresión artística de Cavafis, quien brilla con luz existencialista en la traducción de Valente.

RECIBIDO: septiembre de 2019; ACEPTADO: junio de 2020



³⁵ En el original: «τα σπουδαιότερα αντίστοιχα των λέξεων του πρωτοτύπου, ο μεταφραστής θα τα βρει στα βάθη της δικής του ευαισθησίας».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1998): *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής* [Diccionario del griego moderno], Salónica: Instituto de Estudios Neogriegos [Fundación Manolis Triandafilidis].
- ANDRIOTIS, Nicolás (1983[1951]): *Ετυμολογικό λεξικό της κοινής νεοελληνικής* [Diccionario etimológico del griego moderno], 3.^a ed., Salónica: Instituto de Estudios Neogriegos [Fundación Manolis Triandafilidis].
- BABINIOTIS, Yeoryos (1991): *Γλωσσολογία και λογοτεχνία: από την τεχνική στην τέχνη του λόγου* [Linguística y literatura: de la técnica al arte del logos], 2.^a ed., Atenas: D. Mavrommati.
- BABIÑOTIS, Yeoryos (1998): *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* [Diccionario de la lengua griega moderna], Atenas: Centro de Lexicología.
- BENJAMIN, Walter (2003[1977]): *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, New York: Verso.
- BERMAN, Antoine (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- BERMAN, Antoine (2009[1995]): *Toward a Translation Criticism: John Donne*, Kent, Ohio: Kent State University Press.
- BERMAN, Antoine (2014): *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Buenos Aires: Dedalus (título original: *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, 1999).
- CAVAFIS, C.P. (2003): «Philosophical Scrutiny» [«Escrutinio Filosófico»], en *Τα πεζά (1882-1931)* [Los textos en Prosa (1882-1931)], edición filológica de Michalis Pieris, Atenas: Ícaros. URL <http://www.snhell.gr/cavafyarchive/prose/content.asp?id=278&cat=8>; 21/06/2020.
- CAVAFIS, C.P. (2017): *Poesía completa*. Traducción de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid: Alianza Literaria.
- CAVAFIS, Constantino (1964): *Veinticinco poemas*. En versión de Elena Vidal y José Ángel Valente, Málaga: Caffarena León.
- CAVAFY, C.P. (1961): *The Complete Poems of Cavafy*, translated by Rae Dalven, New York: Harcourt, Brace & World / London: The Hogarth Press. URL <https://ia801608.us.archive.org/22/items/in.ernet.dli.2015.123075/2015.123075.The-Complete-Poems-Of-Cpca-vafy.pdf>; 21/06/2020.
- DELISLE, Jean / LEE-JAHNKE, Hannelore / CORMIER, Monique (eds.) (1999): *Terminologie de la Traduction. Translation Terminology. Terminología de la Traducción. Terminologie der Übersetzung*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- EGEA, José María (1991-1992): «Notas para la transcripción de nombres propios griegos de época postclásica y moderna», *Veleia* 8-9: 467-482.
- EGEA, José María (1997): «La transcripción al castellano de los nombres propios griegos actuales», en Moschos Morfakidis e Isabel García Gálvez, (eds.), *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica*, Granada: Athos-Pérgamos, Fundación de la Cultura Helénica y Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, tomo I: 171-180.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Vicente (2001): *La ciudad de las ideas. Sobre la poesía de C.P. Cavafis y sus traducciones castellanas*, Madrid: CSIC.
- FERNÁNDEZ MEDINA, Nicolás (2005): «Maduración, teoría y la nueva poesía: breve nota sobre el acto de nombrar como praxis del conocimiento en José Ángel Valente», *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 29. URL <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/valente.html>; 21/06/2020.



- JASPERS, Karl (1938): *Existenzphilosophie. Drei Vorlesungen gehalten am Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main in September 1937*, Berlin: De Gruyter (citada aquí por la traducción inglesa de Richard F. Grabau *Philosophy of Existence*, 1971, Philadelphia: University of Pennsylvania Press).
- JEFFREYS, Peter (ed.) (2009): *The Forster–Cavafy Letters: Friends at a Slight Angle. (Includes the complete Valassopoulos translations of Cavafy)*, Cairo and New York: The American University in Cairo Press.
- JUSDANIS, Gregory (2019): «Πώς ο Κ. Π. Καβάφης υπερέβη την Αλεξάνδρεια και την Αθήνα, ανακάλυψε μία νέα μορφή ποιητικής εκφράσης και έγινε οικουμενικός ποιητής» [*Cómo C.P. Cavafis superó a Alejandría y Atenas, descubrió un nuevo modo de expresión artística y se convirtió en un poeta universal*], citamos por la versión online en el sitio web del Archivo Cavafis. URL <https://www.onassis.org/el/initiatives/cavafy-archive/he-predicted-modern-world/>; 21/06/2020.
- KAVAFIS, Costantino (1961): *Poesie* (trad. Filippo Maria Pontani), Milano: Mondadori.
- KAVAFIS, Konstantin (1953): *Gedichte des Konstantinos Kavafis* (trad. Helmut von den Steinen), Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- KOLAKLIDIS, Petros (1983): «Το δούλεμα της γλώσσας στον Καβάφη» [*El trabajo del lenguaje en Cavafis*], en *Εκηβόλος* 13 (Καλοκαίρι 1983), reproducido también en (2006): *Μελέτες: Ελληνική γραμματεία και γλώσσα*. URL <http://www.snhell.gr/kavafisarchive/kavafology/articles/content.asp?id=19>; 21/06/2020.
- LACALLE CIORDIA, Ángeles: «José Ángel Valente Docasar», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. URL <http://dbe.rah.es/biografias/4782/jose-angel-valente-docasar>; 21/06/2020.
- LIDDELL H.G. y SCOTT R. (1996): *A Greek-English Lexicon with a Revised Supplement* (rev. H.S. Jones y R. McKenzie), 9.ª ed., Oxford: Oxford University Press.
- MAGKRIDIS A. y OLALLA P. (2011[2006]): *Το νέο ισπανο-ελληνικό λεξικό. El nuevo diccionario español-griego*, Atenas: Texto.
- MAGKRIDIS A. y OLALLA P. (2011[2006]): *Το νέο ελληνο-ισπανικό λεξικό. El nuevo diccionario griego-español*, Atenas: Texto.
- MAVROGORDATO, John (1951): *The poems of C.P. Cavafy* (trad. y not. J. Mavrogordato, intr. Rex Warner), Londres: The Hogarth Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). URL <http://www.rae.es/rae.html>; 21/06/2020.
- RIBA, Carles (1962): *Poemes de Kavafis*, selección, traducción y notas de Carles Riba, ilustraciones de J. Triadú, Barcelona: Teide.
- SAVIDIS, Giorgos (1992): *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932): περιγραφή και σχόλιο: βιβλιογραφικά μελέται* [Las ediciones cavafianas (1891-1932): descripción y comentario], Atenas: Ikaros editorial.
- VALENCIANO CEREZO, Adrián (2018): «Las versiones de Cavafis de José Ángel Valente: lecciones para una poética», *Moenia* 24: 15-29.
- VALENTE, José Ángel (1971[1957]): «Conocimiento y comunicación», en José Ángel Valente: *Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 3-10.
- VALENTE, José Ángel (1989): *Al Dios del lugar*, Barcelona: Tusquets.



- VALENTE, José Ángel (2000[1991]): «Sobre la operación de las palabras sustanciales», en José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets, 60-70.
- VASILADI, Marta (2014): «Μισό-, εν μέρει-: η διαλεκτική της αμφισημίας και οι τεχνικές της σχάσης στη ποίηση του Καβάφη» [«Medio-, en parte-: la dialéctica de la ambigüedad y las técnicas de fisión en la poesía de Cavafis»], Ποιητική 14: 34-53. URL <https://docplayer.gr/3789793-Miso-en-meri-i-dialektiki-tis-amfisimias-kai-oi-tehnikes-tis-shasis.html>; 21/06/2020.
- VAYENÁS, Nasos (2004 [1989]): *Ποίηση και Μετάφραση [Poesía y traducción]*, 2.^a ed., Atenas: Stigmí.
- YOURCENAR, Marguerite (1958): *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933: suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes, par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Paris: Gallimard.



LENGUAS E IMÁGENES EN LA CARTELERÍA COMERCIAL: CONCURRENCIAS EN UN PAISAJE LINGÜÍSTICO ARGENTINO

Yolanda Haydee Hipperdinger
Universidad Nacional del Sur, CONICET, Argentina

RESUMEN

En este artículo examinamos la cartelería comercial de la ciudad de Bahía Blanca, en el área dialectal bonaerense del español de la Argentina. Nos ocupamos, en particular, de la que corresponde a establecimientos comerciales en cuyas denominaciones se ha eludido el uso del español, comunicativamente hegemónico en esa área, y se ha optado en cambio por recurrir a otras lenguas. Analizamos las preferencias evidenciadas en este último sentido en el paisaje lingüístico de la ciudad y, conjuntamente, analizamos por qué tipos de imágenes son acompañadas esas denominaciones comerciales en la correspondiente cartelería. La clasificación de las imágenes que proponemos se basa en su relación con las denominaciones referidas, con el origen nacional o cultural de la lengua de la que provienen y con el rubro de los establecimientos, y constituye un aporte transferible al estudio de cualesquiera otros paisajes lingüísticos.

PALABRAS CLAVE: paisaje lingüístico, cartelería comercial, elecciones lingüísticas marcadas, imágenes.

LANGUAGES AND IMAGES IN THE COMMERCIAL SIGNAGE:
CONCURRENCES IN AN ARGENTINE LINGUISTIC LANDSCAPE

ABSTRACT

In this paper we examine the commercial signage of the city of Bahía Blanca, in the Buenos Aires Spanish dialectal area of the Argentina. We deal, in particular, with the one corresponding to ventures in whose denominations the use of Spanish –the communicatively hegemonic language in the area– has been avoided, and the producers have preferred to turn to other languages. We analyze the tendencies evidenced in this last sense in the linguistic landscape of the city and, simultaneously, we examine by what types of images these commercial denominations are accompanied in the corresponding signage. The classification of the images that we propose is based on their relationship with the denominations referred to, with the national or cultural origin of the language they come from and with the ventures' specialty, and can be transferable to the study of any other linguistic landscapes.

KEYWORDS: linguistic landscape, commercial signage, marked linguistic choices, images.



1. INTRODUCCIÓN

Un innovador campo de las investigaciones sobre el lenguaje, notoriamente dinámico y en plena expansión, lo constituye el estudio del denominado *linguistic landscape* o paisaje lingüístico, esto es, el estudio de la escritura expuesta en el espacio público (v. e.g. Ben-Rafael, Shohamy y Barni 2010: xrv; Van Mensel, Vandembroucke y Blackwood 2016: 423).

Este campo de indagaciones ha tenido como interés primario, desde el aporte inaugural de Landry y Bourhis (1997) que lo estableció como tal, la investigación de la presencia relativa de lenguas coexistentes¹. Esa presencia ha sido tomada principalmente como indicadora de la vitalidad de grupos etnolingüísticos convivientes, en situaciones de contacto lingüístico directo, y como indicadora de valoraciones socialmente sostenidas, en situaciones de contacto lingüístico indirecto.

Con esa distinción se imbrica otra, también corrientemente implicada en los estudios sobre paisaje lingüístico: la diferenciación entre las elecciones lingüísticas vinculadas con decisiones oficiales, y expuestas en ese ámbito, y las que corresponden al ámbito privado y obedecen a los imperativos ideológico-lingüísticos de los hablantes mismos (que pueden, incluso, enfrentar decisiones oficiales). Empleando una extendida metáfora de orientación espacial, las elecciones de uno y otro tipo son por lo general referidas como adoptadas en dirección *top-down* o desde arriba y *bottom-up* o desde abajo, respectivamente (v. e.g. Leimgruber 2019)².

En este último sentido, una conclusión común a estudios desarrollados sobre el paisaje lingüístico de ciudades de muy diversos lugares del mundo, en relación con las elecciones operadas desde abajo, es la llamativa presencia del inglés, la lengua que Calvet (1999) ha conceptualizado como «hipercentral», aunque el inglés no sea vehículo de comunicación ordinaria de ninguno de los grupos humanos convivientes: en las elecciones lingüísticas que se exhiben en la cartelería comercial, la recurrencia al inglés es un recurso empleado con frecuencia en la publicación de bienes y servicios que se pretende mostrar como actuales y/o de circulación y estándares de calidad internacionales (v. e.g. Schlick 2003)³.

En la intersección del interés por las elecciones lingüísticas desde abajo y por las que implican la recurrencia a lenguas que no se encuentran en contacto directo, numerosas investigaciones han venido centrándose en entornos sociolingüísticos

¹ Muy en especial, estas exploraciones se han desarrollado en entornos urbanos. Por esa circunscripción –que ha sido superada, no obstante, en algunos estudios (como el de Fernández Juncal 2019)– también se habla de *linguistic cityscape* (v. e.g. Rusnangitias 2019).

² Por un detalle de la composición de cada conjunto puede verse la contribución señera de Ben-Rafael, Shohamy, Hasan Amara y Trumper-Hecht (2006: 14).

³ Esto vale tanto para el paisaje lingüístico como para la publicidad gráfica en revistas y periódicos, como lo ejemplifican, para el mundo hispanico, los trabajos de Benítez Sierra (2014) y Robles Ávila (2014) en España, Gerding Salas, Fuentes Morrison y Kotz Grabole (2012) en Chile, Delgado Álvarez (2005) en Costa Rica o Reyes Padilla (2005) en Perú. En los que llamó «rótulos publicitarios», esa presencia del inglés fue abordada ya en el artículo –precursor de los estudios del paisaje lingüístico– de Medina López (1991).



que manifiestan la hegemonía comunicativa de una única lengua (Martínez Ibarra 2016: 137) y, en particular, en el paisaje lingüístico de conglomerados urbanos «que se tienen como prototípicamente monolingües» en los que, no obstante, «también hacen aparición otros idiomas» (Pons Rodríguez 2011: 102). En esa línea de investigaciones, se ha dedicado una atención especial a «la rotulación comercial (donde se usan [por ejemplo] inglés, francés o italiano con propósito connotativo)» (*ibid.*). Así, la cartelería comercial y, sobre todo, las denominaciones escogidas para los establecimientos, han sido objeto de estudio en ciudades de ubicaciones territorialmente distantes y situaciones sociolingüísticas diversas, como lo ejemplifican los estudios de Wang (2013), Amer y Obeidat (2014), Prapobratanakul (2016) y Shang y Guo (2016).

El presente artículo se enmarca en la misma intersección de intereses y toma como objeto de estudio la cartelería que exhibe denominaciones comerciales en un espacio público urbano de la Argentina: el de la ciudad de Bahía Blanca, ubicada en la región sudoeste de la provincia de Buenos Aires⁴, reiteradamente considerada referencial respecto del español bonaerense (desde los destacados estudios de Fontanella de Weinberg, *i.a.* 1979a) en indagaciones dialectológicas y sociolingüísticas. El paisaje lingüístico de la ciudad muestra contemporáneamente características comunes con otras ciudades globalizadas, en el marco de un empleo comunicativo hegemónico —al igual que en el conjunto de la región correspondiente— del español (*v. infra*). Nos centraremos, por ello, en las denominaciones comerciales formuladas total o parcialmente en otras lenguas, que destacan sobre ese «fondo» al constituir elecciones lingüísticas marcadas⁵.

La recurrencia a otras lenguas en tales denominaciones ha merecido ya atención en estudios previos sobre Bahía Blanca (Hipperdinger 2018; Oostdyk y Zangla 2019). Esos estudios, que por un lado han mostrado una decidida preferencia comparativa por el inglés, por otro lado han explorado la distribución del conjunto de las lenguas escogidas de acuerdo con los distintos rubros comerciales. Tomando esas investigaciones como punto de partida, en este artículo nos ocuparemos de analizar el modo en que las denominaciones comerciales en otras lenguas son presentadas en la cartelería, atendiendo en particular a las imágenes que las acompañan: asumimos que el interés por la dimensión espacial del lenguaje no puede excluirse, en la medida en que no solo concurren con las emisiones lingüísticas en el espacio público, sino que también colaboran con ellas en cuanto a los fines. Coincidimos en tal sentido con importantes estudiosos, como Shohamy y Gorter (2009), que entienden que unas y otras forman igualmente parte del objeto de estudio del paisaje lingüístico:

⁴ Bahía Blanca se ubica a unos 700 km al sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, capital de la Argentina. Al momento de la realización del último Censo Nacional, en 2010, la población de la ciudad era de 301 572 habitantes.

⁵ La concepción implicada aquí, de una elección lingüística como no marcada si es socialmente esperable y como marcada en caso contrario, proviene de la «teoría de la marcación» formulada por Myers-Scotton (1993a *et alibi*).



It is the attention to language in the environment, words and images displayed and exposed in public spaces, that is the center of attention in this rapidly growing area, referred to as linguistic landscape (Shohamy y Gorter 2009: 1).

En relación con la decisión expuesta, propondremos en primer lugar una clasificación de las imágenes que aparecen en la cartelería en concurrencia con denominaciones comerciales no españolas, y exploraremos seguidamente las relaciones entre las categorías resultantes y las diferentes lenguas implicadas en la onomástica correspondiente.

2. LENGUAS Y PAISAJE EN BAHÍA BLANCA

Bahía Blanca fue fundada en 1828, como un fuerte en el marco del enfrentamiento que la organización estatal llevó adelante contra la población indígena y que dio lugar al proceso conocido con el nombre –hoy tan cuestionado como el propio enfrentamiento– de «Conquista del Desierto». En ese marco, la recepción de población inmigratoria fue impulsada desde las etapas fundacionales, por lo que el componente inmigratorio ocupó un lugar crucial en la composición poblacional de la ciudad (v. Monacci 1988). Hasta la década de 1960, entre los inmigrantes primaron los de procedencia europea (v. *e.g.* Fontanella de Weinberg 1979b), muy en especial durante la etapa de modernización del país que se extendió entre 1880 y 1930, décadas en las que la inmigración fue, según la calificación de Romero (1963), «aluvial». Bahía Blanca recibió entonces un elevado porcentaje, principalmente, de inmigración italiana; esa colectividad, cuyo aporte alcanzó al 20% en 1914, se constituyó, por amplia diferencia, en la primera no hispanoparlante a nivel local. La recepción de inmigración descendió notoriamente tras ese período, y desde la década de 1970 ha consistido prioritariamente en el ingreso de inmigración no europea, proveniente sobre todo de países limítrofes y, en la actualidad, también de origen asiático y africano (aunque de modo cuantitativamente irrelevante). La investigación desarrollada sobre la inmigración más reciente es aún escasa⁶, pero en cambio han sido extensamente estudiados el aporte «aluvial» y el proceso de homogeneización lingüística operado con el generalizado desplazamiento de las lenguas de origen, que volvió hegemónico el uso comunicativo del español en el conjunto de la región⁷.

⁶ Por el momento, solamente se han desarrollado estudios sobre cuestiones ideológico-lingüísticas relativas a la inmigración de países limítrofes (a nivel endo- y exogrupal), que implican la valoración del portugués brasileño y de las lenguas indígenas habladas por los inmigrantes y/o en su región de procedencia (Orsi 2013, entre otros), y sobre el proceso de mantenimiento y cambio de una de las lenguas de que se trata (el quechua), en el caso de la inmigración boliviana (Toranzos 2014).

⁷ Entre los estudios desarrollados sobre el desplazamiento lingüístico se destaca el de Fontanella de Weinberg (1979b). Una panorámica sobre la investigación pertinente puede consultarse en Hipperdinger (2016).

Como manifestación de esa hegemonía, el paisaje lingüístico de Bahía Blanca, cuyo estudio se ha iniciado recientemente, pero cuenta ya con importantes avances, es comunicativamente monolingüe en español. No obstante, evidencia la «aparición de otros idiomas [...] con propósito connotativo» antes señalada (Pons Rodríguez 2011: 102), como rasgo común con otras ciudades globalizadas.

Los avances aludidos incluyen un primer acercamiento a las decisiones tomadas desde arriba, en el caso de las denominaciones de las vías de circulación (Campetella 2019), y una descripción general, en el marco de las decisiones tomadas desde abajo, de qué lenguas son empleadas en el ámbito comercial, con qué frecuencia y en qué rubros⁸, con atención especial a las denominaciones de los comercios mismos. Entre las denominaciones de vías de circulación y de comercios enfocadas en esas indagaciones puede trazarse una diferencia de importancia (que se vincula con la de autoría, sin coincidir con ella) de acuerdo con las motivaciones de la recurrencia a lenguas diferentes del español. Por un lado, en el caso de las elecciones operadas desde arriba, la recurrencia a otras lenguas es el resultado de decisiones que no obedecen de manera primaria a razones lingüísticas. Así, el homenaje a personas ilustres, que frecuentemente orienta la onomástica referida, ha dado como resultado la inscripción en el espacio público de formas reconociblemente exógenas, pero la decisión oficial de que calles bahienses se llamen *Brown*, *Ricchieri*, *Rondeau*, *Karakachoff*, *Van Hees* o *Túpac Amaru* (por citar solo unos pocos ejemplos) ha sido tomada sobre la base de la voluntad de homenajear a los portadores de esos antropónimos, con independencia de su procedencia lingüística. Por otro lado, en las elecciones operadas desde abajo priman las que, en oposición, pueden considerarse decisiones lingüísticas propiamente dichas: siendo el español la lengua de uso hegemónico, nada obliga en principio a los productores a hacer elecciones divergentes, ni sus decisiones en tal sentido son, por lo tanto, consecuencia de otras.

Solo unas pocas excepciones han sido señaladas en relación con esto último: la reproducción estricta de la denominación de una cierta marca de productos, en el caso de franquicias comerciales, y la configuración exógena del apellido del propietario, así como la del nombre de la calle o del barrio en el que se ubica el local comercial, que se verifican con cierta frecuencia en la onomástica respectiva (v. Hipperding 2018: 204). En estos casos, el arbitrio de los productores se ha ejercido en la determinación de qué vender y en la de usar como denominación comercial —frente a otras opciones— un apellido o un topónimo vinculados con la propiedad o la ubicación del establecimiento, pero no en relación con la lengua en la que se formula la denominación de la marca, ni con la lengua de origen del apellido o el topónimo. Tales decisiones, por lo mismo, se vinculan más con las oficiales antes comentadas

⁸ Además de los estudios pertinentes previamente referidos, se cuenta entre estos últimos el desarrollado por Duché Mónaco *et al.* (2019), que incluye el abordaje del uso de piezas léxicas y sintagmas de otras lenguas (tanto con mayor o menor «necesidad» cuanto con mayor o menor «fidelidad» a la lengua de origen) en el centro de la ciudad y en un perímetro circunvalatorio alejado de él, en comercios de distintos rubros, así como una comparación particular de ese uso en negocios de venta de indumentaria con clientelas de distinto poder adquisitivo.





que con las decisiones de llamar *Candy Land* a un negocio de venta de golosinas, *Aloha* a una lencería o *Wayna* a una tienda de indumentaria femenina (por limitarnos, nuevamente, a unos pocos ejemplos). Paralelamente, no siempre las franquicias comerciales son desarrollos locales de empresas que no lo son, dado que también hay casas matrices locales, y en las denominaciones correspondientes pueden asimismo distinguirse las que recuperan antropónimos o topónimos (como la cadena internacional *Mc Donald's* y la agencia de viajes *London*) de las que llevan nombres «creativos» (como la marca de indumentaria *Footy*, especializada en calzado).

Por consiguiente, entendemos que la diferencia fundamental que corresponde trazar entre las denominaciones escogidas comentadas, tanto para las operadas desde arriba como para las operadas desde abajo, es la que separa a las que recuperan los que pueden reconocerse como nombres propios con precedencia a su empleo en tales denominaciones de las que, en cambio, otorgan ese carácter a cualquier otro nombre o construcción por implicarlos en la onomástica referida. Es fácilmente apreciable la existencia de denominaciones de ambos tipos en el paisaje lingüístico bahiense, en la esfera oficial oponiendo casos como los de *Brown*, *Ricchieri*, *Rondeau*, *Karakachoff*, *Van Hees* o *Túpac Amaru* a los de las calles bahienses llamadas *Fortinero*, *El resero*, *Las toscas*, *Las acacias*, *Gorriones* o *Las golondrinas*⁹ (también, solo por ejemplo), y en la esfera privada oponiendo denominaciones como las de los locales de la cadena *Mc Donald's*, o las de la farmacia *Di Nucci* y la cerrajería *Brown* (referidos en Hipperdinger 2018: 204), a casos como los anteriormente aludidos de *Candy Land*, *Aloha* o *Wayna*.

Las consideraciones expuestas conducen a otra observación de importancia sobre las elecciones lingüísticas implicadas en las denominaciones de vías de circulación y de establecimientos comerciales de Bahía Blanca: a través de la revisión de la totalidad de las elecciones denominativas referidas tomadas desde arriba en la ciudad, hemos podido constatar que las que no se reducen a la recuperación de nombres propios previos se limitan, en cambio, a formulaciones en español, en coincidencia con lo que llevamos dicho sobre la hegemonía comunicativa de esta lengua; por el contrario, no se limitan a formulaciones en español las elecciones denominativas tomadas desde abajo.

Los estudios previos realizados en la ciudad sobre estas últimas denominaciones en lenguas diferentes del español (todos los cuales excluyeron de su consideración las que se reducen a marcas, topónimos y antropónimos¹⁰) han mostrado la presencia de un amplio abanico de lenguas en la escritura públicamente exhibida, aunque sin recurrencia destacable salvo en pocos casos; los datos muestran una pre-

⁹ Las denominaciones de las vías de circulación de la ciudad pueden consultarse en <https://www.bahia.gob.ar/calles/>.

¹⁰ Esa decisión, tomada principalmente en consideración de la imposibilidad de traducción y compatible con la argumentación recién presentada, es frecuente entre los estudiosos del paisaje lingüístico (v. e.g. Franco-Rodríguez 2009: 9, Coluzzi 2012: 229); algunos autores han defendido, en cambio, la conveniencia de su inclusión, en especial a partir de consideraciones sobre la percepción de su eventual «extranjería» por parte de los hablantes (v. Edelman 2009).

ferencia decidida por el «hipercentral» inglés, seguido de lejos por muy pocas otras lenguas europeas y una única lengua americana: el italiano y el francés principalmente (y en ese orden), en el primer caso, y el mapudungún en el segundo. Las lenguas europeas referidas han sido en su momento lenguas inmigratorias en la región, y hoy son prestigiosas lenguas de difusión internacional a las que se puede acceder por vía escolar (v. Bein 2012: 111 ss.), y el mapudungún es la lengua del grupo etnolingüístico indígena de mayor importancia regional. En otras palabras, los productores tienden a elegir lenguas que pueden suponer que los potenciales destinatarios reconocerán, aun si no conocen lo suficiente de ellas como para comprender el significado de las expresiones lingüísticas concretas de que se trata, lo cual se vincula de modo directo con el propósito connotativo antes aludido: lo que parece importar centralmente es lo que la lengua misma puede evocar. Esa evocación, a su vez, tiene como condición de posibilidad el sostenimiento social de asociaciones esteotípicas, de naturaleza simbólica (v. e.g. Scollon y Wong Scollon 2003: 119), que es justamente lo que muestran los estudios citados al ponderar la distribución de las preferencias lingüísticas por rubros: el inglés invoca la «novedad» (por lo que es la única otra lengua usada en algunos comercios, como los dedicados a la tecnología de comunicaciones, y solamente no aparece en relación con productos considerados telúricos y/o autóctonos, rubros en los que se privilegia la recurrencia al mapudungún), el francés el «refinamiento» (sobre todo femenino) y el italiano la «elegancia» (sobre todo masculina); es frecuente también que se emplee el italiano en relación con productos reconocidos como del mismo origen (en especial pizzas y pastas, de consumo muy difundido en la región), para sugerir «autenticidad» respecto de su elaboración.

Los resultados de la investigación precedente, que alcanzan para dar cuenta de las preferencias aludidas, no solo revisten un interés intrínseco: habilitan además un interrogante en relación con la funcionalidad específica de las imágenes, ya que, si es razonable suponer que constituyen «ayudas» de los productores para orientar la interpretación de las elecciones lingüísticas marcadas, es razonable asimismo suponer que se acompañarán con ellas de modos peculiares discernibles. Es sobre la base de ese interrogante que diseñamos la investigación cuyo desarrollo y resultados se sintetizan en este artículo, que se centra en las imágenes observables en la cartelera con el doble objetivo, adelantado en la *Introducción*, de clasificarlas y de analizar su distribución según las lenguas que han sido empleadas en las denominaciones comerciales a las que acompañan.

3. CONFORMACIÓN DEL CORPUS

Comenzamos por conformar un cuerpo de datos sobre las denominaciones comerciales de Bahía Blanca en las que se recurre a una lengua diferente del español, registrando paralelamente las imágenes presentes en la cartelera. De acuerdo con lo expuesto *supra*, y en consonancia con los trabajos previos sobre el paisaje lingüístico de la ciudad, decidimos excluir del estudio al que nos referimos seguidamente las denominaciones coincidentes con marcas internacionales o *Big Commer-*



cial Names (v. Ben-Rafael y Ben-Rafael 2019), así como con topónimos –mayores y menores– y antropónimos –nombres de pila sin otro uso, apellidos–. Además, se tuvo en cuenta que las emisiones reconocibles como no españolas pertenecieran efectivamente a alguna otra lengua, aun cuando hubieran sufrido adaptaciones u otras formas de alteración en su escritura (esto es, que no se tratara de «invenciones» *ad hoc*).

Para conformar ese corpus revisamos, por una parte, la cartelería de los establecimientos comerciales que se ubican en tres reconocidos conjuntos de ellos, todos con acceso centralizado y amplia recepción de visitantes: la (única) terminal de ómnibus de Bahía Blanca y dos de los principales enclaves comerciales de la ciudad: Galería Plaza y Bahía Blanca Plaza Shopping, el más tradicional y el más moderno (respectivamente) de los paseos de compras locales. Por otra parte, procedimos a una búsqueda de Google para identificar establecimientos comerciales en un amplio abanico de rubros (todos los abarcados por los centros mencionados), usando para la búsqueda siempre el mismo esquema: «X Bahía Blanca» (e.g. «*Indumentaria femenina* Bahía Blanca», «*Indumentaria masculina* Bahía Blanca», etc.); a la ubicación por vía virtual de estos establecimientos siguió –como en el caso de los centros referidos– el registro, en la cartelería correspondiente, de los datos a considerar en el análisis¹¹.

A través de la combinación de ambos procedimientos, identificamos un total de 190 locales comerciales con denominaciones formuladas en lenguas diferentes del español, a las que se recurre con la desigual frecuencia que muestra la tabla 1¹²:

TABLA 1	
LENGUAS	CANTIDAD DE DENOMINACIONES
Inglés	104
Italiano	40
Francés	16
Mapudungún	9
Griego	4
Alemán	3
Euskera	3
Latín	3
Náhuatl	3

¹¹ La ubicación por vía virtual de los establecimientos comerciales (limitada a la primera pantalla de selecciones, cuando el resultado de la búsqueda arrojó más de una) fue realizada en los primeros días del mes de junio de 2018. La constatación de la exhibición de los datos referidos en este trabajo fue realizada entre junio y julio de ese año.

¹² Los resultados del cómputo se ordenan de mayor a menor. Cuando se trata de igual número, el orden es alfabético (lo mismo vale para las tablas de la sección 5.).



Árabe	1
Hawaiano	1
Portugués	1
Quechua	1
Sánscrito	1
Total	190

En la cartelería de esos establecimientos se constata, junto a las denominaciones comerciales, una variada gama de «acompañamientos»: precisiones acerca del rubro, frases ponderativas, marcas registradas de los productos que se ofrecen y (lo que aquí nos interesa en particular) imágenes. Esas imágenes varían, en su grado de iconicidad, desde estilizadas representaciones esquemáticas hasta reproducciones fotográficas, pero no es en ese rango de variación en el que nos centraremos: lo haremos, en cambio, en la relación (igualmente variable) que las imágenes establecen con las denominaciones comerciales escogidas, las lenguas que han sido empleadas y el rubro de los establecimientos.

4. LAS IMÁGENES Y SU CLASIFICACIÓN

Como lo ha señalado Goddard para los avisos publicitarios en la prensa gráfica, también en el caso de la cartelería comercial «readers do not simply read images in isolation from the verbal text that accompanies them; nor do they read the verbal text without reference to accompanying images» (Goddard 2002: 13).

Explorando esa cooperación, encontramos que las imágenes suelen referirse a las denominaciones comerciales a las que acompañan, invocando en ocasiones la procedencia de la lengua empleada, pero que también pueden no vincularse con ellas sino solo con el rubro, en establecimientos cuyas denominaciones no lo hacen. A partir de esas exploraciones, elaboramos la clasificación que sigue:

- a) Imágenes que se encuentran en relación sinonímica con las denominaciones comerciales de que se trata: el recurso iconográfico sirve como representación visual del significado de la emisión, al cual puede decirse que «traduce». Así, por ejemplo, la cartelería del cotillón *Carrousel* incluye la imagen de uno, y la de la tienda de artículos regionales *Pebuen* incluye la imagen de la conífera correspondiente¹³. Esa relación sinonímica puede establecerse incluso con sintagmas creativos, de propósitos lúdicos, como la denominación de la casa de fiestas *Festival planet*, que remite al nombre del canal televisivo *Animal planet*: en la correspondiente cartelería, la denominación aparece

¹³ En la variedad bonaerense del español, el equivalente de la palabra francesa *carrousel* es *calesita* y el de la palabra mapuche *pebuen* (o *pehuén*) es *araucaria*.



acompañada por la imagen de un círculo sobre el que se ubican las siluetas de un niño pequeño que lleva globos consigo, otro mayor y un adulto, como representación de la evolución de la vida¹⁴ en un planeta cuyo carácter festivo queda indicado por los globos.

- b) Imágenes que se encuentran en relación sinecdótica con el significado de la emisión respectiva, como la de una rosa en la cartelería de la florería *The garden* (con un vínculo de parte a todo con el significado de la emisión) o (en el sentido inverso) la de espigas de cereal en la cartelería de la panadería *Boulangerie*.
- c) Imágenes que conducen a interpretaciones no literales de (parte de) las emisiones, como la de un flamenco en la cartelería de la cadena gastronómica *Ave Caesar*, especializada en platos elaborados con pollo: sobre la base de la homografía, el saludo latino puede también leerse como palabra española a partir de la indicación provista por la imagen del flamenco, que –como el pollo con el que se elaboran los platos– es un ave¹⁵.
- d) Imágenes cuya relación con la emisión es indirecta o connotativa (a diferencia de los casos anteriores, que implican la denotación), como la de un refulgente sol que despunta incluida en la cartelería de la confitería *Happiness*.
- e) Imágenes que no se relacionan con las denominaciones en otras lenguas, sino con las lenguas mismas. Es el caso de las imágenes de banderas, que remiten al origen territorial de la lengua implicada y funcionan, por lo tanto, metonímicamente. Lo ejemplifican la bandera italiana en la fábrica de pastas *Nunzio* y la bandera vasca en la tienda de especias *Txapela*¹⁶. Una variante del mismo recurso, para invocar un origen no territorial sino cultural, puede apreciarse por ejemplo en la imagen de un quinceño, que remite a las culturas ancestrales mesoamericanas, en la cartelería de la tienda que comercializa vegetales de cultivo orgánico *La Tonantzin*¹⁷.
- f) Imágenes que no guardan relación con el significado de la denominación ni la lengua escogidas aunque sí, y de modo directo, con el rubro del esta-

¹⁴ Es esta la temática prioritaria del canal aludido, que la aborda desde una perspectiva filogenética; la evolución representada en la imagen, en cambio, corresponde a una perspectiva ontogenética.

¹⁵ En rigor, la imagen comentada (que se ve en la fotografía 3) es la única que encontramos en nuestro corpus con el valor referido. La estrategia seguida en la formulación de la denominación, en cambio, la encontramos también en la denominación de la zapatería *Lemon pie*; en este caso, la homografía interlingüística explotada lúdicamente es la que se da entre la forma inglesa *pie* ↔ /'pai/ y la española *pie* ↔ /'pje/, siendo esta última y no la primera la que se relaciona con el rubro del establecimiento comercial.

¹⁶ En la cartelería de *Txapela*, palabra que significa «boina» en euskera, se incluye también (además de la bandera vasca, junto a la cual se ha ubicado la argentina) la imagen del sonriente rostro de un hombre que luce una.

¹⁷ Este último establecimiento comercial, además, es el único de la muestra que expone en su cartelería la que puede considerarse una traducción *stricto sensu* de la denominación escogida: debajo de *La Tonantzin* se lee, en referencia a la deidad azteca, «Nuestra Venerable Madre Tierra» (v. fotografía 5).



blecimiento, como las de artículos de librería y bazar que acompañan a la denominación del polirrubro¹⁸ *Cash*.

- g) Imágenes que solo guardan relación con el rubro del establecimiento, pero de modo indirecto. Son imágenes de este tipo las representaciones asociadas a la femineidad –largas cabelleras, mariposas, flores, etc.– que reiteradamente acompañan a las denominaciones de tiendas de indumentaria y lencería para mujer, como *Try me* o *Petit París*¹⁹.

Las fotografías de las páginas siguientes ejemplifican los diversos tipos de imágenes que proponemos distinguir, según lo que hemos expuesto.

5. ¿QUÉ IMÁGENES PARA QUÉ LENGUAS?

La tabla 2 muestra, sobre el número total de imágenes que registramos (75), la cantidad que corresponde a cada uno de los tipos descriptos *supra*:

TIPO DE IMAGEN	CANTIDAD DE IMÁGENES
(a)	19
(b)	18
(c)	1
(d)	4
(e)	6
(f)	17
(g)	10
Total	75

Como puede verse, las imágenes de los tipos (a), (b) y (f) lideran (en ese orden) las preferencias, con una diferencia de importancia, además, respecto de las que las siguen en cuanto a presencia relativa.

En la tabla 3, por otro lado, discriminamos las imágenes según la lengua a la que se ha recurrido en la denominación comercial correspondiente:

¹⁸ En español bonaerense se denominan *multikioscos* o *polirrubros* (a veces, como se ve en la fotografía 6, con empleo de <r> en lugar de <rr> en la escritura) los comercios que venden golosinas y cigarrillos (como los *kioscos*) pero también, en combinaciones diversas, productos típicamente comercializados en negocios especializados: artículos de librería, juguetería, perfumería o bazar.

¹⁹ En relación con el criterio de selección empleado en el relevamiento, cabe señalar que esta última denominación comercial incluye un topónimo, pero no se reduce a él: se usa el francés (*petit*) para calificar «algo francés» (*París*). Es de notar también que, curiosamente, el topónimo ha sido adaptado al español mediante la incorporación de la tilde, ausente en francés (v. fotografía 7).





Fotografía 1. Ejemplo de imagen del tipo (a).



Fotografía 2. Ejemplo de imagen del tipo (b).



Fotografía 3. Ejemplo de imagen del tipo (c).





Fotografía 4. Ejemplo de imagen del tipo (d).



Fotografía 5. Ejemplo de imagen del tipo (e).



Fotografía 6. Ejemplo de imagen del tipo (f).





Fotografía 7. Ejemplo de imagen del tipo (g).

TABLA 3	
LENGUAS	CANTIDAD DE IMÁGENES
Inglés	33
Italiano	14
Francés	8
Mapudungún	7
Euskera	4
Náhuatl	3
Latín	2
Árabe	1
Griego	1
Quechua	1
Sánscrito	1
Total	75

Según se aprecia, no se registran imágenes junto a las denominaciones comerciales formuladas en algunas de las lenguas detalladas en la tabla 1 (alemán, hawaiano y portugués). Sin embargo, puede observarse una consistencia general entre la tabla 1 y la 3: solo superan las cinco ocurrencias (que tomaremos como «piso» para distinguir las lenguas de uso recurrente o no²⁰) formulaciones en cuatro lenguas, que son las mismas a las que anteriormente nos referimos; el conjunto de

²⁰ Por la arbitrariedad inherente a cualquier decisión de esta naturaleza, imprescindible sin embargo toda vez que los datos se cuantifican, remitimos a las consideraciones de Myers-Scotton (1993b: 207).

las denominaciones que hacen uso de esas cuatro lenguas conforma casi el 90% del total, y a ese conjunto le corresponde a su vez más del 80% de las imágenes registradas. El detalle respectivo es el siguiente:

Lenguas	Cantidad de Denominaciones	Cantidad de Imágenes
Inglés	104	33
Italiano	40	14
Francés	16	8
Mapudungún	9	7

De la tabla 4, no obstante, se desprende una diferencia en la frecuencia con la que se «ilustran» las denominaciones en cada una de esas lenguas: en la escala gradual que en tal sentido puede trazarse, en un polo se ubican las denominaciones en las que se recurre al inglés, de las que solo un tercio concurre con imágenes, y en el otro las denominaciones en las que se recurre al mapudungún, que casi siempre lo hacen.

Ahora bien, ¿hay igualmente tendencias preferenciales en el tipo de imágenes que acompañan a las denominaciones en las diferentes lenguas? La tabla siguiente sugiere que sí.

Lenguas	Imágenes Tipo (A)	Imágenes Tipo (B)	Imágenes Tipo (C)	Imágenes Tipo (D)	Imágenes Tipo (E)	Imágenes Tipo (F)	Imágenes Tipo (G)	Total
Inglés	8	10		2		9	4	33
Italiano	2	3		2	1	3	3	14
Francés	2	2				2	2	8
Mapudungún	5	2						7
Euskera	1				2	1		4
Náhuatl	1				2			3
Latín			1			1		2
Árabe							1	1
Griego						1		1
Quechua					1			1
Sánscrito		1						1
Total	19	18	1	4	6	17	10	75

La distribución que muestra la tabla 5 permite diversas observaciones de importancia. En primer lugar, y nuevamente en lo que atañe a las cuatro lenguas a las que se recurre con más frecuencia, puede notarse una diferencia entre ellas según el mayor o menor equilibrio de su asociación con dos grupos de imágenes: las más



estrechamente ligadas a las emisiones, *i.e.* las de los tipos (a) y (b), y las que no se ligan a ellas, *i.e.* los tipos (f) y (g). En tal sentido, el mayor equilibrio se observa en relación con denominaciones que hacen uso del francés; es similar el caso de las que recurren al italiano, y también se aprecia un relativo equilibrio cuando las denominaciones implican la recurrencia al inglés. En cambio, las denominaciones que hacen uso del mapudungún son acompañadas exclusivamente por imágenes de los primeros tipos –y, especialmente, del tipo (a)–.

En segundo lugar, es de señalar que las imágenes que acompañan a las denominaciones en las restantes lenguas, a las que raramente se recurre, solo se concentran en un caso: la casi totalidad de las imágenes de tipo (e), *i.e.* las que remiten al origen de la lengua empleada, acompañan a denominaciones en estas lenguas de empleo infrecuente.

Por último, es evidente que algunos tipos de imágenes son claramente preferidos, como lo muestra la preponderancia registrada para las de los tipos (a), (b) y (f), que pueden considerarse agrupados por su «literalidad», ya que no implican juego ni indirección de ninguna clase –a diferencia, respectivamente, del tipo (c) y del conjunto de los tipos (d), (e) y (g)–. Además, se observa priorizada la «ilustración» de las denominaciones comerciales elegidas, si bien esta preferencia debe ponderarse a la luz del hecho de que las denominaciones suelen vincularse con el rubro.

Por otra parte, la distribución de los tres tipos de imágenes favoritos según la lengua de la denominación a la que acompañan no muestra disimetrías notorias en el caso de las lenguas de uso recurrente, con la excepción del mapudungún. Lo muestra la tabla 6, en la que se han incorporado los porcentajes correspondientes:

TABLA 6				
LENGUA	IMÁGENES TIPO (A)	IMÁGENES TIPO (B)	IMÁGENES TIPO (F)	TOTAL
Inglés	8 (24.24%)	10 (30.30%)	9 (27.27%)	33 (100%)
Italiano	2 (14.29%)	3 (21.43%)	3 (21.43%)	14 (100%)
Francés	2 (25.00%)	2 (25.00%)	2 (25.00%)	8 (100%)
Mapudungún	5 (71.43%)	2 (28.57%)		7 (100%)

Las observaciones que realizamos sobre la cartelería comercial de Bahía Blanca, así, conducen a concluir que hay tendencias entre los usuarios tanto respecto de qué lenguas usar en las denominaciones comerciales, si deciden no usar el español, cuanto respecto de qué tipo de imágenes elegir para acompañarlas.

De acuerdo con lo expuesto en el apartado 2, las lenguas más frecuentemente elegidas son las más probablemente reconocibles: las lenguas europeas de que se trata han sido lenguas inmigratorias en la región (particularmente, en la ciudad, el italiano) y gozan de un prestigio ligado a su difusión internacional (máxima en el caso del inglés), que se vincula a su vez con la posibilidad de acceso a ellas que



es ofrecida por vía académica; la única lengua americana empleada con cierta frecuencia, por otra parte, es la lengua de la población indígena de mayor importancia regional. Esto último separa al mapudungún de las demás lenguas americanas, y puede vincularse con que –a diferencia de lo observado en relación con denominaciones que recurren al náhuatl o al quechua– los productores prescindan de imágenes de tipo (e) para acompañar denominaciones en mapudungún.

La cartelería de establecimientos con denominaciones que recurren al mapudungún se distinguen, a su vez, de la que muestra recurrencias al inglés, el italiano o el francés, ya que las imágenes que las acompañan son casi siempre del tipo (a), en el primer caso, mientras que en los demás se distribuyen de modo más equilibrado entre los tipos preferidos. Al respecto, merece ante todo reflexión el hecho de que la preferencia en cuanto a las imágenes tienda a la «literalidad». En ese sentido, y si –como también dijimos– puede suponerse el reconocimiento de las lenguas preferidas, pero no su conocimiento, entendemos que:

- a) la excepcionalidad de las imágenes de tipo (c) es previsible, ya que para poder jugar tiene que ser accesible –como en el caso de *Ave Caesar*– la clave del juego²¹;
- b) es igualmente previsible que sea rara la apelación a la connotación, implicada en las imágenes de tipo (d), en la medida en que esta última supone el conocimiento del significado de las formas correspondientes²²;
- c) lo mismo puede decirse de las imágenes de tipo (e), ya que la invocación del origen de la lengua es «redundante» si se sabe de qué lengua se trata;
- d) por último, puede considerarse esperable que si la imagen no remite a la denominación lo haga al rubro de modo directo, y no indirecto como en el tipo (g), ya que ello aumenta la probabilidad de que esa (única) relación sea patente para los destinatarios.

Ahora bien, si la elección de las imágenes que acompañan a las lenguas preferidas siempre tiende a la «literalidad», las que acompañan a denominaciones en mapudungún parecen requerirla en su máximo grado. Creemos que ello puede ponerse en relación con que se trata de la lengua reconocible menos probablemente conocida (no tiene el prestigio ni la difusión de las lenguas europeas referidas y no forma parte de la oferta de la educación formal local): el ofrecimiento de una «traducción» anticipa (y supl) ese desconocimiento altamente probable. Obviamente, esta última no es la única funcionalidad posible de las imágenes de tipo (a) –ni de las de tipo (b), que también atienden a la denotación–, ya que puede registrárselas

²¹ En este caso, el juego es posibilitado tanto por la proximidad formal entre el latín y el español, debida al parentesco, como por la aparición de la forma de saludo latina en producciones fílmicas y televisivas, que vuelve previsible que se la conozca como tal. Desde este último punto de vista, el caso se equipara al de otros relevados, como los de *Aloha* y *Namasté*, que comentamos *infra*.

²² No es casual, por lo mismo, que las únicas denominaciones que encontramos acompañadas por ese tipo de imágenes hayan sido formuladas en las dos lenguas de uso más extendido, después del español, en el paisaje lingüístico local.



igualmente acompañando denominaciones que no presentan problemas de inteligibilidad para destinatarios hispanohablantes, como el dibujo del rostro de un pirata (pañuelo en la cabeza, parche sobre un ojo) que acompaña a la denominación de la pizzería *Il pirata*. Sin embargo, es la única manera no lingüística de ofrecer una traducción, y por ende la mejor en la que una imagen puede anticipar la pregunta del destinatario por el significado de una emisión.

En los casos en los que el reconocimiento de la lengua no puede darse por supuesto, por otro lado, suele ser el caso que los productores puedan sin embargo confiar en el (re)conocimiento de la forma misma que han elegido. Son ejemplos la denominación comercial de la lencería *Aloha*, que recupera un saludo hawaiano probablemente conocido para los destinatarios por su difusión en películas, series y documentales, o la de la tienda de regalos *Namasté*, que recupera una expresión del sánscrito difundida a través de la práctica del yoga. No es este el caso, en cambio, de ninguna de las denominaciones comerciales en las cinco lenguas de uso más recurrente, lo cual engrosa la línea que separa a unas de otras como opciones posibles para la onomástica comercial.

En relación con las cuatro lenguas más empleadas, por último, volvemos a la observación que realizamos sobre los resultados expuestos en la tabla 4: las denominaciones que hacen uso del mapudungún, la lengua cuyo conocimiento (por las razones antes aludidas) es menos accesible para el conjunto de los destinatarios potenciales, son las más frecuentemente acompañadas por imágenes; de manera espejular, las denominaciones formuladas en inglés, la lengua «hipercéntrica» que es la única incorporada de modo obligatorio a la educación primaria básica (Bein 2012: 120-121) –y que, por lo tanto, es presumiblemente la más conocida–, son las menos frecuentemente acompañadas por imágenes.

6. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

La exposición que acabamos de presentar ha mostrado el valor heurístico de la clasificación funcional, que propusimos, de las imágenes que concurren con denominaciones comerciales en lenguas diferentes de la comunicativamente hegemónica. Esperamos que pueda ser aplicada asimismo a paisajes lingüísticos urbanos de otras radicaciones, para poner a prueba su exhaustividad.

En cuanto a los resultados puntuales, hemos mostrado que la distribución de las distintas clases de imágenes se muestra sensible al grado de familiaridad presumible de los destinatarios con las elecciones lingüísticas correspondientes. En tal sentido, una observación de importancia, en relación con las lenguas recurrentemente implicadas en la onomástica comercial de Bahía Blanca, es que la lengua menos usual es la que más imágenes convoca, mientras que la más usual es la que se presenta en una cartelería menos «ilustrada». Asimismo, en el primer caso las imágenes se vinculan solamente con la denotación de las emisiones lingüísticas, mientras que el empleo de imágenes que no lo hacen es de alta frecuencia en los restantes casos.

Consideramos que estas observaciones generales, así como las de mayor detalle que hemos realizado, abren interesantes posibilidades para exploraciones de



enfoque comparativo dentro del área dialectal del español bonaerense, que permitan verificar coincidencias y diferencias tanto respecto del paisaje lingüístico de ciudades más grandes y cosmopolitas (principalmente, Buenos Aires) como respecto del de localidades con menor población, mayor vinculación con la vida rural y composición de la inmigración diferente de la descrita para Bahía Blanca (como en el caso de Coronel Suárez, ciudad sudbonaerense en la que el aporte inmigratorio dominante ha sido de habla alemana). Es por esta vía comparativa, que permitirá verificar cuánto hay de global y cuánto de local en el paisaje lingüístico estudiado, por la que prevemos continuar nuestras investigaciones.

RECIBIDO: diciembre de 2019; ACEPTADO: abril de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- AMER, Faten y Rasha OBEIDAT (2014): «Linguistic Landscape: A Case Study of Shop Signs in Aqaba City, Jordan», *Asian Social Science* 10 (18): 246-252. URL: <http://www.ccsenet.org/journal/index.php/ass/article/view/39803>; 08/10/2019.
- BEIN, Roberto (2012): *La política lingüística respecto de las lenguas extranjeras en la Argentina a partir de 1993* (tesis de doctorado), Wien: Universitat Wien. URL: http://othes.univie.ac.at/18168/1/2012-02-01_0868071.pdf; 12/12/2019.
- BEN-RAFAEL, Eliezer y Miriam BEN-RAFAEL (2019): *Multiple Globalizations. Linguistic Landscapes in World-Cities*, Leiden: Brill.
- BEN-RAFAEL, Eliezer, Elana SHOHAMY, Muhammad Hasan AMARA y Nira TRUMPER-HECHT (2006): «Linguistic Landscape as Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel», en Durk Gorter (ed.), *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*, Clevedon: Multilingual Matters, 7-30.
- BEN-RAFAEL, Eliezer, Elana SHOHAMY y Monica BARNI (2010): «Introduction: An Approach to an “Ordered Disorder”», en Elana Shohamy, Eliezer Ben-Rafael y Monica Barni (eds.), *Linguistic Landscape in the City*, Bristol: Multilingual Matters, XI-XXVIII.
- BENÍTEZ SIERRA, María (2014): *La lengua inglesa en la publicidad española: el sector de las revistas de moda* (Tesis de Licenciatura), Valladolid: Universidad de Valladolid. URL: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/6279>; 10/9/2019.
- CALVET, Louis-Jean (1999): *Pour une écologie des langues du monde*, Paris: Plon.
- CAMPETELLA, Luciano (2019): «Lengua(s), regulación urbana e imaginarios en tensión: los nombres de las vías de circulación en el paisaje lingüístico de Bahía Blanca», *III Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata-ALFAL.
- COLUZZI, Paolo (2012): «Multilingual Societies vs Monolingual States: The Linguistic Landscape in Italy and Brunei Darussalam», en Durk Gorter, Heiko F. Marten y Luk Van Mensel (eds.), *Minority Languages in the Linguistic Landscape*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 225-242.
- DELGADO ÁLVAREZ, Alberto (2005): «Los anglicismos en la prensa escrita costarricense», *Kánina* xxix: 89-99. URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4658>; 03/7/2019.
- DUCHÉ MÓNACO, Laura *et al.* (2019): «Paisaje urbano y políticas lingüísticas en Bahía Blanca (II). Distribución y uso de las lenguas preferidas en el ámbito comercial de Bahía Blanca: consideraciones ideológico-lingüísticas», *IX Encuentro Internacional de Investigadores de Políticas Lingüísticas*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario-Asociación de Universidades Grupo Montevideo.
- EDELMAN, Loulou (2009): «What’s in a name? Classification of proper names by language», en Elana Shohamy y Durk Gorter (eds.), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, Abingdon: Routledge, 141-154.
- FERNÁNDEZ JUNCAL, Carmen (2019): «Paisaje lingüístico urbano y rural: parámetros de caracterización», *Cultura, Lengua y Representación* XXI: 41-56. URL: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/3585>; 10/9/2019.
- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz (1979a): *Dinámica social de un cambio lingüístico. La reestructuración de las palatales en el español bonaerense*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.



- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz (1979b): *La asimilación lingüística de los inmigrantes. Mantenimiento y cambio de lengua en el sudoeste bonaerense*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- FRANCO-RODRÍGUEZ, José Manuel (2009): «Interpreting the linguistic traits of linguistic landscapes as ethnolinguistic vitality: Methodological approach», *Revista Electrónica de Lingüística Aplicada* 8: 1-15. URL: <http://www.aesla.org.es/ojs/index.php/RAEL/article/view/146>; 03/7/2019.
- GERDING SALAS, Constanza, Mary FUENTES MORRISON y Gabriela KOTZ GRABOLE (2012): «Anglicismos y aculturación en la sociedad chilena», *Onomázein* 25: 139-162. URL: http://onomazein.lettras.uc.cl/Articulos/25/7_Gerding.pdf; 03/7/2019.
- GODDARD, Angela (2002): *The Language of Advertising. Written Texts*, 2.^a ed., London: Routledge.
- HIPPERDINGER, Yolanda (2016): «El contacto como constante. Indagaciones sobre la coexistencia interlingüística en la Argentina», en Eftimía Pandís Pavlakis, Haralambos Symeonidis, Slobodan Pajović, Dimitrios Drosos y Viktoria Kritikou (eds.), *Estudios y homenajes hispanoamericanos IV*, Madrid: Ediciones del Orto, 149-158.
- HIPPERDINGER, Yolanda (2018): «Coexistencia interlingüística en un paisaje lingüístico urbano. Español y otras lenguas en denominaciones comerciales de Bahía Blanca (Argentina)», *Itinerarios* 27: 193-216. URL: http://itinerarios.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2018/07/11_Yolanda-Hipperdinger.pdf; 12/12/2019.
- LANDRY, Rodrigue y Richard BOURHIS (1997): «Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study», *Journal of Language and Social Psychology* 16 (1): 23-49.
- LEIMGRUBER, Jakob (2019): «Montreal's linguistic landscape: Instances of top-down and bottom-up language planning», en Mónica Castillo Lluch, Rolf Kailuweit y Claus Pusch (eds.), *Linguistic Landscape Studies: The French Connection*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 163-174.
- MARTÍNEZ IBARRA, Francisco (2016): «Spanish and Valencian in contact: A study on the linguistic landscape of Elche», en Sandro Sessarego y Fernando Tejedó-Herrero (eds.), *Spanish Language and Sociolinguistic Analysis*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 135-153.
- MEDINA LÓPEZ, Javier (1991): «Los anglicismos: a propósito de los rótulos publicitarios», *Lexis* xv (1): 119-128. URL: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/8374>; 10/9/2019.
- MONACCI, Gustavo (1988): «Inmigración», en Félix Weinberg (dir.), *Historia del sudoeste bonaerense*, Buenos Aires: Plus Ultra, 205-227.
- MYERS-SCOTTON, Carol (1993a): *Social Motivations for Codeswitching. Evidence from Africa*, Oxford: Clarendon Press.
- MYERS-SCOTTON, Carol (1993b): *Duelling Languages. Grammatical Structure in Codeswitching*, Oxford: Clarendon Press.
- OOSTDYK, Patricia y Alicia ZANGLA (2019): «La presencia de otras lenguas en dos enclaves comerciales de la ciudad de Bahía Blanca», *III Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata-ALFAL.
- ORSI, Laura (2013): «Estereotipos, rasgos dialectales y variedades próximas», en Ana Fernández Garay, Marisa Censabella y Marisa Malvestitti (eds.), *Lingüística amerindia. Contribuciones y perspectivas*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 225-236.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola (2011): «Hispanoamérica en el paisaje lingüístico de Sevilla», *Itinerarios* 13: 97-127. URL: <http://itinerarios.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2014/11/07-rodriguez.pdf>; 03/7/2019.



- PRAPOBRATANAKUL, Chariya (2016): «Inside the Shop Names: Hybridity, Language Awareness and Globalization in the Linguistic Landscape of a Local Commercial Neighborhood in Bangkok», *Manusya: Journal of Humanities* 22: 26-37. URL: <http://www.arts.chula.ac.th/~manusya/journal/index.php/manusya/issue/view/46>; 10/9/2019.
- REYES PADILLA, Víctor (2009): *Anglicismos difundidos por la prensa y la publicidad: descripción y análisis lingüístico* (tesis de Licenciatura), Lima: Universidad Mayor de San Marcos. URL: <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/956>; 10/9/2019.
- ROBLES ÁVILA, Sara (2014): «Lectura y escritura del mensaje comercial: los extranjerismos de los sectores publicitarios de la tecnología de la información y de las comunicaciones», *Álabe* 10: 1-18. URL: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/250>; 03/7/2019.
- ROMERO, José Luis (1963): *A History of Argentine Political Thought*, Stanford: Stanford University Press.
- RUSNANINGTIAS, Erlita (2019): «Multilingualism and mobility: Defining borders within Surabaya city through the linguistic cityscape», en Thor Kerr *et al.* (eds.), *Urban Studies: Border and Mobility*, London: Taylor & Francis Group, 145-150.
- SCHLICK, Maria (2003): «The English of shop signs in Europe», *English Today* 19 (1): 3-17.
- SCOLLON, Ron y Suzie WONG SCOLLON (2003): *Discourses in Place. Language in the Material World*, London: Routledge.
- SHANG, Guowen y Libo GUO (2016): «Linguistic landscape in Singapore: what shop names reveal about Singapore's multilingualism», *International Journal of Multilingualism* 14 (2): 1-19.
- SHOHAMY, Elana y Durk GORTER (2009): «Introduction», en Elana Shohamy y Durk Gorter (eds.), *Linguistic Landscape. Expanding the Scenery*, New York: Taylor & Francis, 1-10.
- TORANZOS, Romina (2014): *Mantenimiento y cambio de lengua: el quechua entre inmigrantes bolivianos residentes en Bahía Blanca* (tesis de Licenciatura), Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. URL: http://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RIDH_97b348bdd54cfe5008bb1b92af720556; 10/9/2019.
- VAN MENSEL, Luk, Mieke VANDENBROUCKE y Robert BLACKWOOD (2016): «Linguistic landscapes», en Ofelia García, Nelson Flores y Massimiliano Spotti (eds.), *Oxford Handbook of Language and Society*, Oxford: Oxford University Press, 423-449.
- WANG, Jingjing (2013): «Linguistic Landscape in China: A Case Study of Shops Signs in Beijing», *Studies in Literature and Language* 6 (1): 40-47. URL: <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320130601.1449>; 03/7/2019.



PROCESOS DE AMERICANIZACIÓN LÉXICA EN LA HISTORIA DEL ESPAÑOL SALVADOREÑO: LA *CARTA-RELACIÓN* DE DIEGO GARCÍA DE PALACIO COMO EJEMPLO*

José Luis Ramírez Luengo y José Armando San Martín Gómez
Universidad Autónoma de Querétaro, México

RESUMEN

Quizá uno de los aspectos más relevantes de la historia del español sea la *americanización* que experimenta a su llegada al Nuevo Mundo, por medio de la cual se transforma en un instrumento útil para la expresión de la realidad del continente; esta adaptación se produce, en el caso del léxico, a través de una serie de procesos que implican diversas estrategias como la incorporación de voces autóctonas o la modificación del fondo endohispánico, las cuales tienen lugar desde muy pronto y afectan tanto a los criollos como a los peninsulares que emigran desde Europa. Partiendo, pues, de esta situación, el trabajo se propone describir los procesos mencionados que aparecen en la carta que Diego García de Palacio escribe desde los actuales territorios salvadoreños a fines del siglo XVI, con el propósito de constatar no solo la presencia de las estrategias indicadas, sino también las preferencias que se descubren al respecto en este escrito.

PALABRAS CLAVE: historia del español de América, léxico, americanización, El Salvador, siglo XVI.

PROCESSES OF LEXICAL AMERICANIZATION IN THE HISTORY OF SALVADORIAN SPANISH: DIEGO DE PALACIO'S *CARTA-RELACIÓN* AS EXAMPLE

ABSTRACT

One of the most relevant aspects of the history of Latin American Spanish may be the *americanization* that this language undergoes when it arrives to America, in order to transform it in a useful tool to express American reality. In the case of lexicon, this adaptation takes place through two different strategies: the incorporation of loanwords from American languages or the semantic modification of Spanish lexical items. Both processes happen very soon and they are found not only in creoles' writings, but also in Peninsular emigrants' ones. This paper aims to describe these processes as they appear in an official document that Diego Garcia de Palacio writes at the end of 16th. century from nowadays Salvadorian region. Its main goal is not only to verify the use of both strategies in this corpus, but also to point out the usage preferences that the author shows in his text.

KEYWORDS: History of Latin American Spanish, lexicon, *americanization*, El Salvador, 16th century.



No cabe duda de que uno de los aspectos más relevantes en la historia del español lo constituye la *americanización* que experimenta esta lengua a su llegada al Nuevo Mundo, a través de la cual un medio de comunicación preparado para ser empleado en Europa se transforma en un instrumento útil para la expresión de la realidad del continente (Ramírez Luengo, 2017: 605); esta adaptación, que se produce en todos los niveles lingüísticos, es sin duda especialmente evidente en el caso del vocabulario, en el que tales procesos, dialectalmente diferenciados, van a terminar por crear «un mapa léxico propio que va a identificar a una región por medio de un conjunto de voces que, sean conocidas solamente en la zona o tengan un significado especial en ese lugar, constituyen un rasgo de identidad que distingue esa variedad del español de todas las demás del mundo hispánico» (Ramírez Luengo, 2012: 395).

Por lo que se refiere a la manera como se produce tal americanización, para el caso concreto del léxico se ha apuntado ya una serie de procesos que se pueden englobar en dos grandes mecanismos: la acogida de voces tomadas de las lenguas autóctonas y la alteración significativa de diversas unidades del fondo endohispánico (Buesa Oliver y Enguita Utrilla, 1992), es decir, lo que se ha dado en llamar *estrategia de incorporación* y *estrategia de modificación* respectivamente (Ramírez Luengo, 2017: 605); dichos mecanismos se caracterizan no solo por hacerse presentes desde antiguo en todas las hablas que conforman el español de América –si bien en porcentajes diferentes, lo que produce distintas *configuraciones léxicas* regionales¹–, sino también por afectar tanto a los criollos como a los indígenas que adquieren el español, e incluso los peninsulares que emigran desde Europa y se incorporan a las distintas sociedades coloniales (Frago, 1999: 227-243; Ramírez Luengo, 2013, 2014).

Partiendo, pues, de la situación que se acaba de describir, este trabajo se propone analizar los procesos de americanización léxica presentes en la carta-relación que a finales del siglo xvi escribe el oidor García de Palacio acerca de los actuales

* Este trabajo constituye uno de los productos resultantes del proyecto de investigación *Léxico histórico del español de El Salvador tardocolonial (1650-1803)* (FFL-2018-02), financiado por la Universidad Autónoma de Querétaro por medio del *Fondo para el Fortalecimiento de la Investigación UAQ-2018*.

¹ Este concepto se define como «la preferencia que muestra una determinada variedad dialectal por una de las posibles estrategias (modificación/incorporación) que se emplean a la hora de dialectalizar el léxico» (Ramírez Luengo, 2017: 605-606), y está fuertemente influenciado por factores de tipo sociohistórico; para un primer análisis de tales factores, así como para la ejemplificación concreta de este concepto en una variedad americana específica –el oriente boliviano del siglo xviii–, véase Ramírez Luengo (2017).

territorios salvadoreños (Escalante Arce, 2000), con la intención no solo de constatar la presencia de las estrategias indicadas más arriba, sino también de señalar las diferencias porcentuales que se descubren al respecto en este escrito, y poder así detectar los orígenes históricos de los resultados que, desde este punto de vista, muestra actualmente el español centroamericano en general y salvadoreño en particular. En este sentido, los objetivos específicos que se persiguen son los siguientes: a) señalar las marcas textuales que ponen de manifiesto la americanización léxica; b) analizar las estrategias de *modificación e incorporación* que se descubren en la obra; c) establecer la preferencia que muestra García de Palacio por alguna de las estrategias mencionadas; y d) detectar posibles divergencias en su empleo de acuerdo con el campo léxico considerado.

Por lo que se refiere al autor, conviene señalar que Diego García de Palacio, nacido en el norte peninsular en 1542, se traslada al Reino de Guatemala como oidor de su Real Audiencia en 1573, y allí desarrolla importantes tareas administrativas hasta finales de esta década (Escalante Arce, 2019); tras pasar a México, sigue su carrera burocrática en la corte virreinal y llega incluso a ser rector de su universidad durante un año, si bien posteriormente es acusado de «fraudes y mala administración en las diligencias que se le encargaron como oidor de la Real Audiencia de México» y termina por morir en la capital novohispana en 1595 (Escalante Arce, 2000: 12)².

En cuanto a la obra en sí —conservada actualmente en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, en Madrid³—, cabe mencionar que no es el único escrito del autor, ni probablemente el más importante⁴: en concreto, se trata de una relación relativamente breve dirigida al rey, que se fecha en Santiago de los Caballeros el 8 de marzo de 1576 y en la que se describen muy cuidadosamente los territorios de las alcaldías mayores de Sonsonate y San Salvador, así como la naturaleza de la región y las costumbres de los naturales; constituye —en palabras de Escalante Arce (2000: 11)— «la primera descripción geográfica, de elementos culturales y del entorno natural de la parte del territorio que visitó, con información de primera mano sobre los nahua-pipiles», y es precisamente por esta cercanía personal a la realidad que relata por lo que resulta de primera importancia para realizar un análisis como el presente, enfocado en la exposición de los procesos de modificación léxica

² La peripetia vital de García de Palacio ha sido estudiada por varios investigadores; a este respecto, véanse Sainz López-Negrete (1978), Arróniz (1994) y Cuesta Domingo (1994).

³ Dadas las dificultades existentes para acceder al original, en este caso se ha trabajado con la edición preparada por Escalante Arce (2000) para la editorial Concultura, cuyas lecturas se han seguido en todas las ocasiones.

⁴ En efecto, su formación militar y náutica lo lleva a escribir tratados relacionados con estas temáticas, en concreto sus *Diálogos militares en la formación e información de personas e instrumentos y cosas necesarias para el buen uso de la guerra* (Ciudad de México: Pedro de Ocharte, 1587) y una *Instrucción náutica para navegar* (Ciudad de México: Pedro de Ocharte, 1583) (Escalante Arce, 2019); esta última obra es la que más se ha analizado desde el punto de vista lexicológico, con estudios como Kero (2002), García-Macho (2004) o —junto con otros tratadistas— Carriazo Ruiz (2002).



–*americanización*, si se quiere– que experimenta el habla de un peninsular a la hora de expresar las novedosas entidades a las que se enfrenta en su nuevo entorno vital.

Como se ha señalado en múltiples ocasiones, a su llegada a América los españoles descubren rápidamente la incapacidad que presenta su idioma para nombrar los referentes desconocidos que les ofrece el continente (Ramírez Luengo, 2007: 71), de manera que se ven obligados a «adaptar su herramienta de comunicación y hacerla útil para esa nueva realidad a la que se enfrentan, esto es, americanizar la lengua para poder explicar, así, el nuevo mundo que los rodea» (Ramírez Luengo, 2017: 605). Por supuesto, este proceso resulta prácticamente inmediato, de manera que no sorprende que García de Palacio evidencie ya en el texto analizado la existencia de tales fenómenos de americanización, en su caso por medio del empleo de fórmulas como *que acá llaman* y otras semejantes, tanto aplicadas a indigenismos como a voces endohispánicas que han sufrido una modificación semántica (ejemplos 1 y 2):

- 1) Tiene toda esta costa muchas praderías, *que acá llaman* sabanas, grandes y de mucho pasto (p. 37).
- 2) Es por el verano, *que acá llaman* desde noviembre hasta mayo (p. 44).

Teniendo en cuenta, por tanto, la aparición en el corpus de estudio de los procesos que interesa estudiar, se hace ahora necesario analizar las estrategias por medio de las cuales se describe la realidad americana, que –como se dijo más arriba– van a ser fundamentalmente dos, la *modificación* y la *incorporación*.

Por lo que se refiere a la primera de ellas, la *modificación* supone «partir del léxico existente para modificarlo –formal o semánticamente– y adaptarlo así a la nueva realidad» (Ramírez Luengo, 2017: 605), proceso que conlleva la resemantización de la voz en cuestión por medio del establecimiento de una comparación entre el referente conocido y la nueva realidad americana; como era de esperar, esta estrategia no está ausente de la relación del oidor de Guatemala, y de hecho se registran 16 elementos que, de acuerdo con las informaciones del *DLE* (2014) y el *DAMER* (2010), cumplen la definición que se acaba de facilitar, a saber: *almácigo*, *anime*, *arfar*, *bálsamo*, *ciruelo*, *encomendar*, *encomendero*, *estancia*, *indio*, *invierno*, *mazorca (de cacao)*, *mojarra*, *nata*, *piña*, *venado*, *verano*⁵. Cabe indicar que, si bien en cier-

⁵ Junto a estos americanismos semánticos (Company, 2010: xvii), se registra también otra serie de elementos endohispánicos que presentan una modificación significativa por comparación, si bien puramente ocasional: esto es lo que ocurre, por ejemplo, cuando se asocian las autoridades religiosas indígenas a los cargos de la Iglesia católica, con casos como *papa* («Allende del cacique y señor natural, tenían un *papa* que llamaban tecti»; p. 47) o *mayordomo* («Salía el *papa* de su casa con el sabio *mayordomo*, y subían al cu [k'u] con el cacique y principales»; p. 48). Aunque en principio parecen cumplir la definición que se ha aportado anteriormente y por tanto podrían incorporarse



tas ocasiones el autor del texto señala de forma explícita –y con distintas estrategias discursivas– la diferencia semántica existente entre el uso peninsular y americano del mismo término (ejemplos 3 y 4), en otras muchas las voces se emplean con el significado nuevo, propio del Nuevo Mundo, sin ningún comentario acerca de su valor semántico, lo que parece demostrar bien a las claras la generalización de este en la variedad centroamericana del español y, como consecuencia de lo anterior, en el idiolecto del propio autor del texto⁶ (ejemplos 5 y 6).

- 3) Hay en toda esta tierra un árbol común, que nosotros llamamos *ciruelo* (p. 38).
- 4) Tuve noticias que había en él *venados* de la forma que son los que en la Yndia [India] (p. 50).
- 5) Y entre ellos conté, tasé y repartí setenta y ocho de lo que los naturales deben pagar de tributo a cada año a sus *encomenderos* (p. 36).
- 6) Al presente hay algunas *estancias*, pero muy poco ganado para lo que podría haber (p. 46).

Ahora bien, no es esta la única estrategia presente en el corpus para producir la americanización del vocabulario: en efecto, junto a ella se descubren también ejemplos de la *estrategia de incorporación*, que implica «la introducción de unidades léxicas nuevas [...] tomadas de diferentes sistemas lingüísticos, generalmente los autóctonos del Nuevo Mundo» (Ramírez Luengo, 2017: 605), y que en principio el autor emplea cuando la novedad del referente le impide establecer los procesos de

como casos de la *estrategia de modificación*, el hecho de que se trate de un uso puramente ocasional que no se consolida obliga a considerarlos de manera diferenciada, como simples comparaciones entre referentes; resulta de interés señalarlos, con todo, porque parecen mostrar el primer paso del proceso que va a llevar a la creación de los americanismos semánticos, y porque obligan a preguntarse, además, de qué manera objetiva es posible distinguir entre estos elementos y los americanismos semánticos propiamente dichos, cuestión teórica de gran interés que será necesario analizar con cuidado en posteriores trabajos. Asimismo, el corpus ofrece algunos casos de *palo* con valor de ‘árbol’ («el otro *palo* si lo echan en el agua se torna azul extremadamente»; p. 44) cuyo empleo actual, restringido a varios países de América (DLE, 2014: s.v. *palo*), transforma hoy en día a este elemento en americanismo semántico, si bien no lo era en la época que se está analizando, tal y como demuestran los datos de CORDE (2019), donde esta significación aparece de manera frecuente en la España del Quinientos; esto demuestra, una vez más, el carácter dinámico del concepto *americanismo*, cuestión que ha sido ya planteada teóricamente (Ramírez Luengo, 2012) y analizada en diferentes trabajos (Ramírez Luengo, 2017, 2019), pero cuya trascendencia para la historia del léxico americano conviene volver a recordar. Por último, es también importante señalar la aparición en ocasiones de voces referidas a la flora y la fauna –a manera de ejemplo, *naranja*: «Tiene sus hojas como castañal, aunque medianas, produce flor y fruta casi todas las lunas y lo mismo hacen en estas partes todos los naranjos» (p. 40)– que plantean notables dificultades de interpretación, habida cuenta de la dificultad de establecer a partir de los textos si el autor lo está aplicando a la realidad peninsular (voz común) o a una propiamente americana (americanismo semántico).

⁶ Se trata, pues, de un claro ejemplo de las consecuencias léxicas que tienen las situaciones de contacto interdialectal, cuestión que no interesa para los objetivos de este trabajo, pero que ha sido analizada con cierto detalle en el caso de otros peninsulares emigrados a América (Ramírez Luengo, 2013, 2014).



comparación/metaforización que exige la *modificación* descrita en el párrafo anterior⁷; por lo que se refiere a estos elementos, son 29 los indigenismos –tanto integrados (ejemplos 7-8) como no integrados (ejemplos 9-10)⁸– que se incorporan al texto, tal y como se recoge en la lista siguiente: *ají, axín, cacao, cacique, caimán, calpul, chalchihuite, chián, copal, cote, cu, elote, hule, jícara, jicol, maíz, maxtli, milpa, mitote, nahuite, quetzal, sabana, tecuhtli, tehuamatini, teupa, teupixqui, xequipil, zapote y zontle*⁹.

- 7) Tiene las calidades del suelo y cielo que la de Guazacapán, y abundancia de *cacao*, pesca y frutas y demás cosas que acá comúnmente hay en las tierras calientes (p. 40).
- 8) Los que eran soldados de la guerra no dormían en sus casas con sus mujeres, sino en unos *calpules* que tenían diputados para ello (p. 49).
- 9) Y los sacerdotes tomaban la sangre del sacrificado en cuatro *jícaras*, que son unos vasos de cierta fruta que los indios usan (p. 49).
- 10) Un manojo de plumas muy buenas de unos pájaros que hay en esta tierra que llaman *quetzales* (p. 47).

Una vez comprobada, por tanto, la presencia de las dos grandes estrategias de americanización léxica en el corpus de estudio, parece posible extraer dos conclusiones de relativo interés para la mejor comprensión histórica de este fenómeno: en primer lugar –y como era de esperar–, que tales procesos de adaptación a la nueva realidad que experimenta el vocabulario del español centroamericano se producen

⁷ Con todo, es más que probable que este no sea el único factor que favorece la incorporación de voces autóctonas, y que haya otras cuestiones –por ejemplo, la intención de añadir más precisión al texto, o la finalidad que este persigue, especialmente evidente en tratados que procuran describir la naturaleza o la sociedad americanas– que también influyan en el empleo de esta estrategia de americanización.

⁸ Se entienden como indigenismos integrados aquellos que se puede suponer se han incorporado ya al habla de la región, mientras que los no integrados coinciden con los *ocasionalismos*, esto es, «palabras que no pertenecen al uso habitual de la lengua receptora, sino que se usan ocasionalmente en ella [...] con plena conciencia de su condición de extranjeras y sin voluntad de integrarlas» (Álvarez de Miranda, 2009: 144); en principio, se suele establecer la diferencia entre ambos grupos a partir de la existencia o no de una glosa que explique los elementos en cuestión, si bien este criterio no deja de ser discutible, dado que el hecho de que aparezca tal explicación en este texto específico quizá no se pueda interpretar como «el grado de integración de esas voces en el español centroamericano», sino más bien el que presentan «en el idiolecto de un hablante concreto» (Ramírez Luengo, en prensa), en este caso el peninsular García de Palacio. En concreto, y de acuerdo con este criterio, los vocablos integrados son 16 (*ají, cacao, cacique, caimán, calpul, chián, copal, cu, elote, jicol, maíz, maxtli, milpa, teupa, hule, mitote*), mientras que los no integrados se reducen a trece (*axín, chalchihuite, cote, jícara, nahuite, quetzal, sabana, tecuhtli, tehuamatini, teupixqui, xequipil, zapote, zontle*). A esto se tienen que sumar otros indigenismos que, por pertenecer al campo de la onomástica –tanto teónimos (*Itzqueye, Quetzalcóatl*) como glotónimos (*popoluca, potón, cholulteca*) y nombres de pueblos autóctonos (*pipiles, chontales*)–, no se han considerado en este listado.

⁹ Para la constatación de su origen etimológico se ha empleado fundamentalmente la información registrada en Santamaría (1959), el *DCECH* (1980-1991) y Morínigo (1998).



de una manera muy rápida, habida cuenta de su aparición en los textos que se redactan en momentos tan tempranos como la segunda mitad del siglo XVI; en segundo lugar, que si bien es verdad que ambas estrategias hacen acto de presencia en el corpus, también lo es que García de Palacio parece mostrar una especial predilección por la *incorporación*, tal y como evidencian los datos siguientes (tabla 1):

TABLA 1. ESTRATEGIAS DE AMERICANIZACIÓN LÉXICA EN EL CORPUS (MODIFICACIÓN VS. INCORPORACIÓN)		
ESTRATEGIA	CASOS	VOCES
Modificación	16 (35.55%)	<i>almácigo, anime, arfar, bálsamo, ciruelo, encomendar, encomendero, estancia, indio, invierno, mazorca (de cacao), mojarra, nata, piña, venado, verano</i>
Incorporación	29 (64.44%)	<i>ají, axín, cacao, cacique, caimán, calpul, chalchibuite, chián, copal, cote, cu, elote, hule, jicara, jicol, maíz, maxtli, milpa, mitote, nahuite, quetzal, sabana, tecubtli, tehuamatini, teupa, teupixqui, xequipil, zapote, zontle</i>
Total	45 (100%)	

De este modo, los datos anteriores permiten en principio constatar que, en la configuración léxica que refleja el corpus analizado —entendido este concepto, según se dijo ya, como «la preferencia que muestra una determinada variedad dialectal por una de las posibles estrategias (modificación/incorporación) que se emplean a la hora de dialectalizar el léxico» (Ramírez Luengo, 2017: 605-606)—, parece haber una clara preferencia por la incorporación, que representa prácticamente el 65% de los vocablos que evidencian la adaptación léxica del español a la realidad americana; con todo —y sin negar esta primera conclusión—, es probable que un acercamiento más detallado, en el que se tengan en cuenta los distintos campos semánticos a los que pertenecen los distintos referentes, permita obtener una visión más profunda de la cuestión (tabla 2)¹⁰.

TABLA 2. ESTRATEGIAS DE AMERICANIZACIÓN LÉXICA EN EL CORPUS (POR CAMPO LÉXICO)		
CAMPO LÉXICO	MODIFICACIÓN	INTEGRACIÓN
Instituciones sociales	<i>encomendar, encomendero, indio</i>	<i>cacique, mitote, nahuite, tecubtli, tehuamatini, teupixqui, xequipil, zontle</i>
Industria/construcción	<i>nata</i>	<i>axín, calpul, cu, teupa</i>
Alimentación		<i>ají</i>

¹⁰ Dadas las múltiples clasificaciones por campo léxico existentes (Mejías, 1980, Polo Cano, 2005) y las notables diferencias que se registran entre ellas, en este caso se ha optado por partir de la establecida en Ramírez Luengo (2019: 21) y modificarla de acuerdo con los propios datos del corpus; esto no hace desaparecer, por supuesto, la notable carga de subjetividad que cualquiera de estas taxonomías presenta.





Flora/agricultura	<i>almácigo, anime, bálsamo, ciruelo, mazorca (de cacao), piña</i>	<i>cacao, chian, copal, cote, elote, hule, jicara, maíz, milpa, zapote</i>
Enseres/utensilios		<i>chalchihuite, jicol, maxtli</i>
Clima/geografía	<i>invierno, verano</i>	<i>sabana</i>
Fauna/ganadería	<i>estancia, mojarra, venado</i>	<i>caimán, quetzal</i>
Otros	<i>arfar</i>	
TOTAL	16 (35.55%)	29 (64.44%)

En efecto, a pesar de su relativa escasez –y de que, por tanto, estas primeras conclusiones en modo alguno resultan concluyentes–, los datos del corpus parecen evidenciar unas primeras diferencias de cierta relevancia en lo que se refiere a la estrategia de americanización que privilegian los distintos campos léxicos: así, mientras que en el caso de las instituciones sociales o la flora/agricultura la integración es claramente mayoritaria –con porcentajes del 61.53% y del 62.5% de esta estrategia respectivamente–, en el caso de categorías como la fauna/ganadería o el clima/geografía la preferencia se invierte, y en estos casos es la modificación la estrategia predominante, con valores de entre el 60% y 66.6% del total. Es posible sostener, por tanto, que, más allá de la configuración léxica general de una variedad dialectal concreta, se hace preciso atender también a cómo se desarrollan las estrategias de americanización en campos nocionales específicos, que no se comportan necesariamente de la misma manera y cuyas diferencias responden a circunstancias sociohistóricas de naturaleza muy variada –tales como el mayor o menor peso de la influencia indígena en esa realidad específica, o el grado de novedad y distancia de esta respecto a lo que supone la experiencia previa de los españoles¹¹– que es necesario tener en cuenta para lograr una mejor comprensión de las razones últimas que explican los procesos que se están describiendo en estas páginas¹².

¹¹ De hecho, no es casualidad que en el corpus la integración se descubra de manera predominante en realidades como los enseres y utensilios, las instituciones sociales y la flora/agricultura, es decir, en campos nocionales que responden perfectamente a los factores que se acaban de señalar.

¹² Del mismo modo, y desde un punto de vista metodológico, hay que tener en cuenta también que «la tipología textual que constituye el corpus de análisis puede distorsionar la –aparente– configuración léxica de una variedad concreta del español» (Ramírez Luengo, 2017: 608), dada la tendencia más o menos marcada, por ejemplo, a incorporar indigenismos según la finalidad del texto en cuestión o la identidad del receptor a quien va dirigido; teniendo esto en cuenta, resulta del todo necesario responder a una serie de interrogantes acerca de cómo minimizar esta cuestión –tales como qué características tiene que cumplir un corpus para evitar este problema, si existe alguna tipología textual concreta que no produzca estas distorsiones o cuál es el *tamaño suficiente* del corpus para poder paliarlas (Ramírez Luengo, 2017: 608)–, o al menos reflexionar sobre cómo incorporar este hecho al análisis para obtener una visión lo más realista posible de la configuración léxica de una variedad lingüística en un momento específico de su historia.

Por otro lado, y más allá de los procesos descritos hasta el momento, la aparición en el corpus de lo que se ha dado en llamar *americanismos de frecuencia*¹³ pone de manifiesto cómo en ocasiones la dialectalización léxica del español del Nuevo Mundo puede adquirir una forma más sutil que las que se han descrito hasta el momento, la cual se refleja generalmente en la imposición y/o generalización diatópica de un vocablo concreto frente a otras posibilidades presentes también en el sistema; en concreto, los datos del corpus parecen demostrar que se trata del proceso cuantitativamente más escaso, habida cuenta de que se registra apenas en los siete elementos que, junto a sus frecuencias de uso española y americana, se presentan en la tabla siguiente (tabla 3)¹⁴:

TABLA 3. ESTRATEGIAS DE AMERICANIZACIÓN LÉXICA EN EL CORPUS (AMERICANISMOS FRECUENCIA)		
VOCES	ESPAÑA (casos/frecuencia)	AMÉRICA (casos/frecuencia)
Danta	0(0.0)	51 (13.14)
Desaguadero	10 (0.21)	60 (15.46)
Durazno	152 (3.30)	28 (7.21)
Estero	6 (0.13)	211 (54.39)
Peñol	22 (0.47)	364 (93.83)
Perulero	11 (0.23)	13 (3.35)
Poblazón	5 (0.10)	487 (125.53)

Como se puede ver en los datos anteriores –y dejando de lado algunos casos que pueden resultar hasta cierto punto problemáticos¹⁵–, en todos los elemen-

¹³ Tales americanismos se definen, en palabras de Company (2010: xvii), como «voces o construcciones compartidos, en forma y significado, con el español peninsular castellano, pero que muestran en América una mucho mayor frecuencia de empleo y de generalización». Cabe indicar que se trata del subtipo más difícil de delimitar históricamente, no solo por las complicaciones que supone establecer la frecuencia de uso de un vocablo en el pasado, sino también por los múltiples problemas que plantea desde un punto de vista teórico, algunos de los cuales se presentan ya en Ramírez Luengo (2017: 614-615).

¹⁴ Como en trabajos anteriores (Ramírez Luengo, 2017, 2019), los americanismos de frecuencia se han establecido por medio de la comparación de los casos por millón de palabras (CMP) de estas voces que, con todas las grafías posibles, ofrece CORDE (2019) en España y América en el periodo cronológico 1501-1600; teniendo en cuenta tales resultados –y extrayendo del cálculo los ejemplos presentes en la onomástica (en concreto, *Desaguadero* y *Santiago del Estero*)–, se han incorporado a la lista de este subtipo de americanismos aquellos elementos cuya frecuencia de uso en textos americanos (o españoles de temática americana) dobla al menos la que se registra en el subcorpus español.

¹⁵ En concreto, en los casos de *perulero* y *durazno* la escasa distancia existente entre las frecuencias española y americana plantea la duda de si tales elementos pertenecen ya a este subtipo de americanismos en el momento estudiado o si las diferencias registradas tienen que ver con cuestiones que van más allá del uso, como, por ejemplo, los textos que componen el corpus; en el caso de *danta*, la no aparición de ejemplos españoles en el corpus obliga a interpretarlo más bien como un caso de



tos mencionados es posible detectar una diferencia entre la frecuencia de uso española y americana que resulta muy marcada y que se encuentra notablemente por encima de la que teóricamente se ha fijado para el establecimiento de estos elementos; en este sentido, son especialmente elocuentes en el corpus los casos de *peñol* y *estero*, con frecuencias de empleo 200 y 400 veces superiores en América, así como muy especialmente *poblazón*, cuyos usos americanos superan 1255 veces las apariciones por millón de palabras del corpus de España. Se puede concluir a la luz de estos datos, por tanto, que ya desde la segunda mitad del siglo xvi es posible descubrir «ciertas preferencias léxicas que, dentro del vocabulario español, manifiestan las diversas variedades del Nuevo Mundo, en un claro proceso de selección normativa que también contribuye –y no poco– a la dialectalización de este nivel lingüístico» (Ramírez Luengo, 2017: 69), lo que sin duda resulta de gran interés no solo para comprender de manera más profunda cómo las distintas variedades americanas van adoptando una personalidad léxica diferenciada, sino también para constatar la celeridad con que tal fenómeno tiene lugar.

4

A la luz, pues, de todo lo expuesto hasta el momento, parece posible extraer ahora una serie de conclusiones sobre los procesos de dialectalización que históricamente experimenta el léxico del español americano, en este caso ejemplificado por medio de la carta en la que García de Palacios describe el actual territorio salvadoreño.

En primer lugar, y como era de esperar, es necesario señalar que el análisis del corpus seleccionado ofrece un conjunto de vocablos que evidencia los procesos de adaptación que se están analizando, los cuales sirven para transformar el español en una herramienta de expresión útil y adecuada a la nueva realidad en la que se asienta; a este respecto, es especialmente destacable la rapidez con que se producen tales fenómenos, ya en la segunda mitad del siglo xvi, así como que aparezcan en el escrito de un peninsular emigrado, pues esta circunstancia no solo constata la vitalidad americana de los mismos –habida cuenta de que García de Palacio por fuerza ha de incorporar estas voces a raíz de sus vivencias en el Nuevo Mundo–, sino que además pone de manifiesto una vez más la aproximación del «idiolecto del hablante a la configuración léxica del dialecto dominante por medio de su parcial reestructuración» (Ramírez Luengo, 2013: 170) que se produce en las situaciones de contacto interdialectal.

Junto a esta primera constatación, el análisis desarrollado en estas páginas demuestra también que las estrategias con las que se van a llevar a cabo los procesos descritos van a ser fundamentalmente dos, la modificación semántica de voces endohispánicas y la incorporación de vocablos nuevos, generalmente tomados de las

americanismo puro (Company, 2010: xvii), en puridad un tipo extremo del anterior que reduce su frecuencia en el español europeo al mínimo posible.



lenguas autóctonas americanas; por supuesto, el corpus ofrece ejemplos de ambas, pero es interesante resaltar que, a la luz de estos datos, García de Palacio parece mostrar una especial preferencia por la incorporación, que alcanza porcentajes de casi el 65% del total de los vocablos, si bien la configuración léxica puede presentar diferencias de peso en campos nocionales específicos, los cuales muestran diferencias porcentuales importantes que muy probablemente estén determinadas por distintas circunstancias de naturaleza sociohistórica.

Por último, es necesario mencionar la presencia en el texto de una tercera estrategia de americanización que tiene que ver con la generalización, en una variedad diatópica concreta, de vocablos presentes en el español general, que se transforman así en índice de dialectalización por mor de su frecuencia de uso; se trata del fenómeno cuantitativamente más escaso en el corpus, pero no por ello carece de interés, habida cuenta de que también contribuye, de manera sutil pero importante, a los procesos que van a aportar personalidad propia al vocabulario de las distintas variedades del español que son empleadas en el Nuevo Mundo.

Así pues, son varios los mecanismos que el español americano pone en marcha a la hora de responder a una situación claramente insatisfactoria como es la incapacidad de nombrar la realidad del nuevo continente; ante tal dificultad, las soluciones no tardan de aparecer, e implican una auténtica reestructuración del nivel léxico por medio de la modificación semántica de algunas voces endohispánicas, la selección y generalización de otras y la incorporación de nuevos vocablos tomados de las lenguas indígenas, algo que va a terminar por configurar la originalidad que presenta este nivel lingüístico en el Nuevo Mundo y a lo que ni siquiera los peninsulares emigrados, como bien demuestra la relación de García de Palacio, son capaces de sustraerse.

APÉNDICE

VOCES CITADAS EN EL TRABAJO

ají, almácigo, anime, arfar, axín, bálsamo, cacao, cacique, caimán, calpul, chalchihuite, chián, ciruelo, copal, cote, cu, elote, encomendar, encomendero, estancia, hule, indio, invierno, jícara, jicol, maíz, maxtli, mazorca (de cacao), milpa, mitote, mojarra, nahuite, nata, piña, quetzal, sabana, tecuhtli, tehuamatini, teupa, teupixqui, venado, verano, xequipil, zapote, zontle.

RECIBIDO: agosto de 2019; ACEPTADO: noviembre de 2019



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (2009): «Neología y pérdida léxica», en E. de Miguel (ed.), *Panorama de la lexicología*, Barcelona: Ariel, 133-58.
- ARRÓNIZ, Othón (1994): *El despertar científico de América. La vida de Diego García de Palacio*, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- BUESA OLIVER, Tomás y José M. ENGUITA UTRILLA (1992): *Léxico del español de América: su elemento patrimonial e indígena*, Madrid: MAPFRE.
- CARRIAZO RUIZ, José Ramón (2002): *Contribución a la historia del registro náutico y naval del Siglo de Oro*, tesis doctoral inédita, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- COMPANY, Concepción (2010): «Introducción», en Academia Mexicana de la Lengua, *Diccionario de Mexicanismos*, México DF: Siglo XXI, xv-xxiii.
- CORDE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019): *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 28/07/2019.
- CUESTA DOMINGO, Mariano (1994): «García de Palacio, escritor castrense y de náutica», *Revista de historia naval* 46: 79-98.
- DAMER. ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010): *Diccionario de Americanismos*, Madrid: Santillana.
- DCECH. COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos.
- DLE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ESCALANTE ARCE, Pedro A. (2000): *Cartas de relación y otros documentos. Pedro de Alvarado. Diego García de Palacio. Antonio de Ciudad Real*, San Salvador: CONCULTURA.
- ESCALANTE ARCE, Pedro A. (2019): «García de Palacio, Diego», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. URL: <http://dbe.rah.es/biografias/16273/diego-garcia-de-palacio>; 01/07/2019.
- FRAGO, Juan A. (1999): *Historia del español de América. Textos y contextos*, Madrid: Gredos.
- GARCÍA-MACHO, M. Lourdes (2004): *El léxico de la «Instrucción náutica para el buen uso y regimiento de las naos, su traça y gobierno conforme a la altura de México» de Diego García de Palacio*, Madrid: UNED.
- KERO, Mats (2002): «El vocabulario náutico de Diego García del Palacio (1587): un análisis de términos de origen escandinavo antiguo», *Revista de historia naval* 78: 73-90.
- MEJÍAS, Hugo A. (1980): *Préstamos de las lenguas indígenas en el español americano del siglo XVII*, México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1998): *Nuevo Diccionario de Americanismos e Indigenismos*, Buenos Aires: Claridad.
- POLO CANO, Nuria (2005): «Algunos indigenismos léxicos en el español de Guatemala del siglo XVIII», *Res Diachronicae* 4: 185-202. URL: <https://resdi.net/volumen-iv/>; 27/06/2019.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2007): *Breve historia del español de América*, Madrid: ArcoLibros.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2012): «El léxico en los procesos de dialectalización del español americano: el caso de la Bolivia andina», *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua Española* 7: 393-404.



- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2013): «Notas sobre el contacto interdialectal en la historia de la lengua: un ejemplo del español del País Vasco en el siglo XVIII», *Oihenart*, 28. *Actas de las IV Jornadas de Lingüística Vascorrománica*: 159-172.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2014): «Contacto interdialectal en la historia del léxico: los americanismos en la *Relación* de Aller (Móxos, Bolivia; 1668)», en J.M. Santos Rovira (ed.), *Fronteras y diálogos. El español y otras lenguas*, Lugo: Axac, 165-176.
- RAMÍREZ LUENGO, JOSÉ LUIS (2017): «Aspectos metodológicos para el estudio histórico del léxico americano: conceptos, ejemplificación y tareas para el futuro», *Moenia* 23: 603-619.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2019): «La *Descripción Geográfico-Moral* del arzobispo Cortés y Larraz (1770) y la historia léxica de Centroamérica: algunos datos salvadoreños», *Cuadernos de Lingüística de El Colegio de México* 6/1: 1-30.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (en prensa): «Los indigenismos léxicos en la *Descripción geográfico-moral* del arzobispo Cortés y Larraz (1770): los datos salvadoreños», *Revista de Lingüística y Filología de la Universidad de Costa Rica* 45/2.
- SAINZ LÓPEZ-NEGRETE, Miguel (1978): «Un montañés del siglo XVI: Diego García de Palacio», en *Santander y el Nuevo Mundo*, Santander: Centro de Estudios Montañeses, 407-429.
- SANTAMARÍA, Francisco Javier (1959): *Diccionario de mejicanismos*, México DF: Porrúa.



HISTORIA, FICCIONALIZACIÓN, MUERTE Y MELANCOLÍA EN *LLAMADME ALEJANDRA*, DE ESPIDO FREIRE

Samuel Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este artículo analiza la novela *Llamadme Alejandra* (Premio Azorín 2017), de Espido Freire (Bilbao, 1974). La autora ficcionaliza la vida de la última zarina, Alejandra Fiódorovna Románova (1872-1918), y su familia. Como en casi toda la narrativa espidiana, da voz a una mujer melancólica y contradictoria, sumergida en la angustia y la muerte inminente. En este estudio analizaremos en primer lugar la (re)construcción novelística de la zarina en tanto que narradora autodiegética y personaje histórico, así como la educación (femenina) y su implicación en los juegos del poder. En segundo lugar, desarrollaremos las aportaciones de este último viaje espidiano a la muerte y la melancolía. Para ello se hace uso de fuentes históricas pero, sobre todo, filosófico-literarias.

PALABRAS CLAVE: Espido Freire, ficcionalización, muerte, melancolía.

HISTORY, FICTIONALIZATION, DEATH AND MELANCHOLY
IN *LLAMADME ALEJANDRA* BY ESPIDO FREIRE

ABSTRACT

This article analyses the novel *Llamadme Alejandra* (Azorín Prize 2017) by Espido Freire (Bilbao, 1974). The author fictionalise the life of the last tsarina, Alexandra Feodorovna Romanova (1872-1918) and her family. As in almost of the Espido Freire's work, she gives voice to a melancholic and contradictory women submerged in the anguish and the imminent death. In this study firstly we will analyse the narrative (re)construction of the tsarina as a protagonist narrator and a historical character, as well as the (feminine) education and its implication in the power games. Secondly, we develop the contributions of the latest Espidian travel through death and melancholy. To this end we use historical and specially philosophical and literary sources.

KEYWORDS: Espido Freire, fictionalization, death, melancholy.



INTRODUCCIÓN

Llamadme Alejandra (Premio Azorín 2017), como casi toda la narrativa de Espido Freire, da voz a una mujer melancólica de profundos claroscuros, en este caso la última zarina, Alejandra Fiódorovna Románova (1872-1918). Es el resultado de un proyecto literario que acompañó a la autora en un largo viaje de catorce años (Freire 2017a).

La novela empieza precisamente con un viaje. En mitad de la noche avisan a Nicolás II –que ha abdicado recientemente– y a su esposa Alejandra de la necesidad de trasladarse desde Ekaterimburgo a un nuevo lugar debido al conflicto entre el Ejército Blanco, zarista, y el Rojo, revolucionario. Pero en realidad los engañan, y esa misma noche, uno a uno, fusilan a Alejandra, a Nicolás II, a sus cinco hijos, a los miembros del servicio y a su perro fiel. Aquí, al igual que en otros de sus textos, la melancolía es omnipresente.

El objetivo de este trabajo es analizar por un lado la (re)construcción novelística de la zarina Alejandra en tanto que narradora autodiegética y personaje histórico, así como el papel de la educación (femenina) y sus consecuencias en los juegos del poder. Por otro lado, se estudiarán las aportaciones de este último viaje espidiano a la muerte y la melancolía. Para ello partiremos de la propia novela y su proceso de construcción histórico-ficcional, hasta sobrevolar en torno a la universalidad de la muerte y la melancolía. Se hará uso principalmente de fuentes históricas, pero, sobre todo, filosófico-literarias, necesarias para la inmersión en la contradicción angustiosa del ser humano.

Y, una vez sumergidos en esa deliciosa contradicción, en ese misterio laberíntico del que se alimenta la Literatura, comencemos, pues, nuestro viaje.

1. UNA PROTAGONISTA FEMENINA

Llamadme Alejandra se construye en cincuenta y cinco secciones o capítulos breves más un epílogo, el informe Yurovski, que relata de manera aséptica el asesinato y posterior destrucción de los cadáveres de los Romanov y el servicio, en contraste intencionado con la intimidad del relato de su narradora protagonista, a cuya vida se pone fin. *In medias res*, ante la inminencia de un viaje –de la muerte–, se desarrolla como analepsis interna homodiegética completiva (Genette 2007: 45), ya empleada en *Diabulus in musica* (2001) o *La flor del norte* (2011), con puntuales alusiones al tiempo cero de la narración a modo de excusa para sumergirse de nuevo, en *myse en abîme*, en jirones pretéritos de vida.

Son precisamente esos jirones –la anécdota elevada a categoría– los que nos interesan en esta particular novela «histórica» sobre la última zarina, una mujer en un tiempo y espacio precisos, pero, ante todo, un ser humano que, más allá de la Historia, el género, la educación o el poder, nos devuelve a la misma corriente siempre en movimiento de la vida, de la muerte.



Espido Freire ya exploró en *Soria Moria* (2007) y en *La flor del norte* que la Historia –y la intrahistoria– es solo un soplo más en este *continuum* de tiempo. Por eso, como la marchita flor del norte, el personaje histórico de Alejandra parece más bien el estímulo que lleva a configurar una historia propia. No en vano, Espido Freire aseguró a propósito de *La flor del norte* que «la diferencia entre la novela histórica y la novela de pura ficción radica sobre todo en que tienes que ser coherente con la época, no tanto en la documentación, sino en que esa documentación tiene que ayudarte, no que estorbarte» (Freire 2011b). De hecho, «a mí me interesa mucho más la novela de personajes que la novela histórica» (Freire 2011c). En el caso de Alejandra, su interés en tanto que personaje histórico y ficcional se remonta a la infancia, cuando comenzó a coleccionar información sobre ella. Sin embargo, «el problema estaba en que a diferencia de la novela anterior [*La flor de norte*] aquí había demasiada información, [...] demasiado sesgada» (Freire 2018). Primero pensó en un ensayo, «que permite construir ese espacio entre la ficción, la no ficción y la opinión» (Freire 2018). Pero en el ensayo «es obligatorio ser sincero, honesto y verídico, no solamente verosímil como en la novela» (Freire 2018), de manera que «si confinaba a Alejandra a un ensayo perdía dimensión humana, [...] no podía explicarse» (Freire 2018). Por ello optó finalmente por una combinación histórico-ficcional novelada en primera persona, pues pretendía «no meterme en su piel [...], sino construir un personaje que fuera lo más fiel posible a la historia» (Freire 2018), aunque «no tenía que ser la típica novela histórica» (Freire 2018) en la cual «todos los datos estuvieran perfectamente hilvanados» (Freire 2018), sino un relato propio, contemplando los datos históricos, pero manteniendo un «juego con el lector» (Freire 2018), donde este pueda completar la historia. Se trata del juego entre el conocimiento del lector sobre su fin –la muerte– y el desconocimiento de Alejandra: «Y en ese decir y no decir, en esa especie de tensión que no solo se produce entre la vida y la muerte, sino entre el conocimiento y el desconocimiento, es donde yo quería meter a Alejandra. La sensación de impotencia frente a una realidad que nosotros conocemos y que ella aún no sospecha» (Freire 2018).

Así, Espido Freire fusiona a su narradora autodiegética y al personaje histórico, en «un intento de contar la historia de una mujer que fue muy odiada de una forma que sea amable, de una manera que la convierta quizás no en alguien particularmente cercano, pero sí en alguien a quien puedan entender mejor» (Freire 2017a). Realiza así un profundo trabajo de introspección psicológica de su narradora-protagonista, aquí elaborada en parte mediante la documentación histórica y, sobre todo, la propia visión inquietante y perturbadora de Espido Freire en torno a «la maldad, la bondad, aquello que se calla» (Freire 2018). De hecho, la novela parece un alegato en favor de la imperfección, del claroscuro en el que los personajes –los seres humanos, históricos o no– habitan:

A mí me parece importante que haya novelas de mujeres, voces de mujeres, que no han sido perfectas, que no han sido heroínas, que no han sido reinas por sí mismas, pero que han aportado a la historia. Y el hecho de que tengamos esa variedad, de



que no encontremos mujeres totalmente blancas o totalmente negras –la *femme fatale* por ejemplo aparece constantemente– creo que normaliza y que nos permite buscar otra fórmula narrativa. Las mujeres nos vamos a sentir más identificadas con una mujer de clarosucos. Y yo creo que los varones también entenderán mejor a una mujer real, no solamente una imagen idealizada (Freire 2017a).

Reconstruye su vida desde la infancia: «Nací en Alemania, de sangre inglesa, como una copia inversa de mi abuela, inglesa, pero de sangre alemana. Ella se llamaba Alejandrina Victoria. Yo, Victoria Alix» (Freire 2017b: 14). Tal y como exploró en *La flor del norte*, la vida es un juego de espejos, de historias que se repiten:

Mi vida, esa sucesión de presagios y giros y extraños sucesos, comenzó pronto a augurar mi futuro: mis padrinos fueron los príncipes Alejandro y María Romanov, los herederos al trono ruso, que veinte años más tarde serían mis suegros. Como yo, mi madre se casó en mitad de un momentáneo alivio de luto. Ella había perdido a su padre. Yo, a mi suegro (Freire 2017b: 14).

El luto volverá al hogar con la muerte de su madre, momento a partir del cual el carácter de la pequeña *Sunny*, antes risueño, se agría:

Después de esta tragedia empecé a aislarse de la gente. Una dura capa ocultó sus emociones; la radiante sonrisa se veía cada vez menos. Temerosa de la intimidad y los afectos, mantenía su reserva. Le causaban desagrado los lugares desconocidos, y empezó a rehuir a la gente nueva. Tan solo en cálidos ambientes de familia, donde podía contar con la amistad y la comprensión, Alix florecía (Massie 2000: 59).

Y esa será precisamente su actitud cuando forme su propio hogar, tras la rígida tutela de su abuela, la reina Victoria de Inglaterra. Rechaza la posibilidad de casarse con su primo, el príncipe Alberto Víctor –quien finalmente muere prematuramente en 1892–, y finalmente se casa con su gran amor, el zarévich Nicolás, *Nikki* para ella. Lo conoció en San Petersburgo, en la boda de su hermana Ella con el primo de Nicolás. Eran unos niños de doce y dieciséis, pero ya entonces surgió el amor. Lo vuelve a ver dos años después, en 1889, cuando Alejandra visitó a su hermana en San Petersburgo. Pero el encuentro definitivo tiene lugar en 1894, en el propio hogar de Alejandra, el Ducado de Hesse, en ocasión de la boda de su hermano Ernesto. Se produce entonces la propuesta formal de matrimonio, que ella rechaza en un primer momento ante su negativa a convertirse a la fe ortodoxa, en contra de la opinión de su familia: «Me sorprendió la falta de coherencia y de sinceridad de mi familia» (Freire 2017b: 45-46). Finalmente, tal y como recrea Espido Freire y recoge la correspondencia del último zar,

nos dejaron solos y las primeras palabras que ella dijo fueron de consentimiento. Lloré como un niño; ella también, pero su expresión había cambiado: su cara estaba iluminada por una serena dicha [...]. Todo el mundo ha cambiado para mí: la naturaleza, la humanidad, todo [...] todo parece bueno y adorable (Freire 2017b: 63).

Le cuenta no obstante su infidelidad con la bailarina Kshesinskaia, a lo que responde Alix: «Te amo aún más desde que me contaste esa historia. La con-



fianza que has demostrado en mí me ha conmovido profundamente» (cit. en Massie 2000: 67). Citando a María Corelli, Alejandra le escribe: «Pues el pasado es pasado y nunca volverá, el futuro no lo conocemos y tan solo del presente podemos decir que es nuestro» (cit. en Massie 2000: 69). Y ya veremos que, precisamente el sujeto melancólico vive en el presente, pero con un constante anhelo de trascendencia que se revela imposible. Mas sus idílicos planes matrimoniales, al igual que los políticos, se precipitan: su futuro suegro, el zar Alejandro III, muere el 1 de noviembre de 1894, y ellos se ven forzados a casarse rápidamente, el día 26 de ese mismo mes: «Como en *Hamlet*, tenía la sensación de que el asado del entierro servía de fiambre en los esponsales» (Freire 2017b: 69). Comienza entonces el infausto de mal agüero para la población, que se confirma en las fiestas de la Coronación de los nuevos zares, en la Tragedia de Jodynka, el 18 de mayo de 1896. Unas 500 000 personas se concentraban en el campo de Joynka, en una fiesta popular en honor al nuevo zar, pero corrió el rumor de que no había suficiente cerveza para todos y se produjo una estampida con terrible desenlace: 1389 fallecidos y 1300 heridos. Alejandra, la extranjera, será el chivo expiatorio: «Los rumores de mala suerte continuaban y el pueblo comenzaba a culparme de ello a mí, a la zarina extranjera que bailaba mientras los rusos humildes morían» (Freire 2017b: 103). Se despoja de su tierra, su familia, su nombre —ahora Alejandra en recuerdo a su recién fallecido suegro— y, como la flor del norte, se sumerge en una corte extranjera al acecho de cada uno de sus gestos, sin ningún aliado salvo su amado, un joven tímido e inexperto. Y será entonces cuando su educación, su personalidad y su capacidad de resistencia se pongan a prueba, en los intrincados juegos del poder.

1.2. EDUCACIÓN (SENTIMENTAL) FEMENINA Y JUEGOS DE PODER

Tal y como Espido Freire ha desarrollado en varios de sus ensayos, hasta época reciente «una mujer no era nada. Una mujer debía casarse» (Freire 2015: 57). En una sociedad en la que la mujer no puede estudiar ni trabajar, Concepción Arenal llega a la conclusión de que «el matrimonio es la única carrera» (Arenal 35). Así se aprecia en muchos textos de nuestra autora, especialmente en *Soria Moria* (cfr. Rodríguez 2016) y *La flor del norte* (cfr. Rodríguez 2018). Tal y como explicita la propia Alejandra espidiana, «solo suponíamos un problema las cinco niñas, cinco anillos en busca de maridos, de alianzas. Únicamente cuando encontráramos marido, nuestra vida, nuestro destino, nuestra patria adquirirían consistencia. Mientras tanto vivíamos de prestado, en una tierra de nadie pasajera. Así nos habían educado; éramos princesas, y nietas de Victoria» (Freire 2017b: 14).

Las estrategias matrimoniales hacen así de las mujeres, especialmente en el caso de las nobles, un *bien symbolique* de primer orden en el desarrollo de la economía y el poder familiar (Bourdieu 1998: 65). Ya su madre le confesó que «la vida es una batalla [...], y solo quiero equipar a mis hijos con todo el amor y la felicidad posibles, para que se los lleven como armas» (Freire 2017b: 21). Desde niña se le instó a aceptar el dolor y la sumisión:



¿Qué se esperaba de mí, de la menor de las duquesitas de Hesse [...]? una obediencia ciega a mi padre y un pudor extremo en mi conducta. Un poco más adelante me casaría, tendría hijos a los que educaría para convertirse en útiles caballeros para la sociedad y el resto de mi tiempo lo ocuparían la casa, el orden, la limpieza, las bonitas tapicerías y las flores.

[...] Nos educaban para sufrir y callar, y para desconocer en todo lo posible el mundo real. Sabíamos que algo secreto ocurría cuando una mujer se casaba, que había misterios que tenían lugar por la noche, en los cuartos más lejanos de los mayores. Y nosotras, las niñas, las mujeres, éramos las que debíamos custodiar nuestro nombre y nuestra virtud. Los hombres, nos decían, no podían controlarse. [...] No podían controlarse. Nosotras, las chicas, sí podíamos. Debíamos (Freire 2017b: 23).

Esos «misterios» se revelan en ocasiones de manera traumática. Como señala Simone de Beauvoir, el proceso en el que la niña-adolescente descubre los sentimientos ajenos que las transformaciones de su cuerpo producen supone un profundo choque para ella:

La fillette sent que son corps lui échappe, il n'est plus la claire expression de son individualité; il lui devient étranger; et, au même moment, elle est saisie par autrui comme une chose: dans la rue, on la suit des yeux, on commente son anatomie; elle voudrait se rendre invisible; elle a peur de devenir chair et peur de montrer sa chair (Beauvoir 2010: 64).

Siente asco de su cuerpo, aunque en realidad el asco es provocado por cómo los demás contemplan su cuerpo. En palabras de Espido Freire: «Cambian las niñas y de pronto, se avergüenzan al descubrir que los hombres las miran por la calle. El cuerpo, hasta entonces respetado, público a la hora de bañarse, o vestirse, se convierte en privado» (Freire 2007a: 430). Muchas de las protagonistas adolescentes espidianas experimentan en su particular aprendizaje vital esta sensación angustiosa. Es especialmente evidente en el caso de Dolores en *Soria Moria*: «Sangre, dolor, suciedad, la brusca conciencia de ser carne, de que esa carne podía rasgarse, debía romperse» (Freire 2007b: 217). En *Llamadme Alejandra* también la protagonista se da cuenta de repente de que su cuerpo infantil ahora se observa dentro de un juego de intereses ocultos. De hecho, en el primer encuentro con el zarévich Nicolás siendo aún una niña, siente pudor cuando este le regala un broche y ella lo acepta alegremente hasta darse cuenta de las posibles interpretaciones espurias de su inocente acto: «Ya no me gustaba cómo me miraba y descubría intenciones oscuras en su sonrisa» (Freire 2017b: 31). Así, «fui consciente de una manera casi dolorosa de mi cuerpo, de cómo la vida se complicaba de un momento a otro, de cómo yo era importante para que el orden se mantuviera» (Freire 2017b: 24).

Se aprecia también la doble moral sexual, represiva en el caso de las mujeres. Esta idea recorre toda la narrativa espidiana (Rodríguez 2019: 81-86). No obstante, Alejandra, en contraste con su vida melancólica de final trágico, destaca por su plenitud familiar y –al menos así desarrollado por Espido Freire– sexual, pues nunca pensó «que el amor entre un hombre y una mujer pudiera provocar una felicidad tan completa. Desde aquella noche solo he vivido la alegría con él» (Freire



2017b: 75). Confiesa que «no he sido nunca tan feliz como cuando me encontraba a solas con Nikki y cuando nos era dado dedicarnos con calma a nuestras obligaciones de marido y mujer» (Freire 2017b: 151). Pero antes de alumbrar al ansiado zarévich –deseo que la sumirá aún más en la melancolía y la desesperación, tal y como veremos–, Alejandra tiene cuatro hijas (Olga, Tatiana, María y Anastasia), hermosas, sanas, perfectas... pero mujeres al fin y al cabo, excluidas de los juegos del poder y, por supuesto, de la corona.

Precisamente es esencial en el proceso educativo la (auto)consciencia del poder, de la lucha vital en la que solo cabe ganar, cada uno con las armas –paradójicas– que su posición social y su sexo le han otorgado. En el caso de las mujeres, y especialmente de las nobles, la belleza y la seducción son sus bastiones socialmente establecidos. En Espido Freire encontramos algunas mujeres que podríamos considerar *a priori* fatales, seres arácnidos que arrastran a su pérfida tela de araña a los hombres en su propio beneficio, aunque a veces no sea más que un producto de la fantasía del hombre (Rodríguez 2019: 64-74). Es la seducción intuida en el personaje de Violante o doña Inés en *La flor del norte*, y que aquí adquiere una forma muy tamizada por la personalidad discreta de Alejandra. Y es que «nunca tuve demasiado apego a mi belleza» (Freire 2017b: 34). Sin embargo, la propia reina Victoria, su querida abuela, le advierte: «Los hombres tienen las leyes, Alix. Las mujeres, sus vestidos. [...] Ahora te debes no solo a tu marido, sino también a tu cargo. Y una princesa en Rusia debe ser adorada a distancia, como si fuera una figurita en un altar» (Freire 2017b: 61). Ha de convertirse así en una pieza más del teatro social, que analizaremos más adelante. Alejandra rechaza someterse, y replica: «¿Y mi personalidad? ¿Dónde quedará, si me doblego ante todo?» (Freire 2017b: 61). Mas la superficialidad fingida es necesaria para no sucumbir en la lucha por el poder: «Se esperaba de las princesas y de las emperatrices que cumpliéramos nuestra parte del sueño de lujo y oropel de la realeza. Todas ellas, incluso las más rebeldes, habían comprendido que podían actuar como desearan siempre que fueran hermosas y estuvieran bien vestidas» (Freire 2017b: 65).

Pese a su belleza, la sobriedad de Alejandra decepcionará. Ni siquiera sus preocupaciones sociales como enfermera a tiempo completo durante la guerra contra Japón provocarán interés. Su propia suegra –María Fiódorovna Románova– parece más bien un obstáculo, ya que

no era una mala mujer, se compadecía de las debilidades humanas y tenía un estupendo sentido del humor, pero pese al cariño aparente con el que trataba a todo el mundo, era distante, frívola, mundana. Dejó que sus hijos se criaran solos, sin afecto. Las malas madres raras veces resultan buenas suegras (Freire 2017b: 77).

Decide entonces alejarse de cotilleos y concentrarse –como la mayoría de madres espidianas– en su hogar, en su marido.

Pero más allá del calor del hogar, la influencia de Alejandra será muy relevante respecto a su marido. Así se desprende de los testimonios de sus más allegados, algunos fieles aliados. Es el caso de la amiga íntima de Alejandra, Anna Virubova, a quien consideró como a una hija: «Él se calmará y se someterá. Volverá a caer



bajo la influencia de mamá. Y hará todo lo que ella le pida (o más bien le ruegue, porque ella no le pide nunca a papá, le ruega, pero de un modo tal, que papá comprende que una negativa sería tomada como una ofensiva. ¡Y él no ofenderá nunca a mamá!)» (cit. en Alexandrov 1969: 60).

Un vistazo rápido a la correspondencia entre Alejandra y Nicolás nos da algunas pistas corroboradas por numerosos historiadores sobre la influencia de la zarina sobre su marido: «Il reste soumis –il le sera jusqu'au bout– aux pressions incessantes de l'impératrice. Les lettres qu'elle écrit à Nicolas II révèlent à la fois l'influence qu'elle exerce et celle qu'elle subit» (Carrère d'Encausse 1996: 325). Se refiere a Rasputín. Como veremos, aterrada por la hemofilia de su hijo, Alejandra confía desesperadamente en este místico: «Escucha a nuestro amigo. Cree en él. Él tiene tus intereses y los de Rusia en el corazón. Por algo Dios nos lo ha mandado, pero debemos prestar más atención a lo que dice. No habla a la ligera» (cit. en Massie 2000 62), idea con la que el propio Rasputín juega: «Recuerda que no os necesito: ni al emperador ni a ti. Si me abandonas a mis enemigos, no me importa. Puedo enfrentarme bien a ellos. Pero ni el emperador ni tú podéis prescindir de mí. Si no estoy allí para protegeros, perderás a tu hijo y tu corona en seis meses» (Paléologue 1925: 147). De esta manera, «astutamente, Rasputín acrecentaba su posición y acrecentaba su poder sirviéndose de la prosaica necesidad de la emperatriz de ser tranquilizada y alentada» (Massie 2000 401).

Como Cristina, Alejandra Fiódorovna Románova debería haber aprendido «a no esperar demasiado de quienes en un inicio parecían nuestros amigos y aliados» (Freire 2011a: 317). En definitiva, «que la vida [es] una lucha contra todo y contra todos, un pulso desesperado contra la muerte en el que se perdía siempre, aunque convenía mantenerse en la batalla el mayor tiempo posible» (Freire 2011a: 311). Mas su batalla concluye. Atrás quedan los juegos del amor y del poder. Cansada del camino, traicionada y desengañada, al igual que a la mayoría de personajes espidianos, solo le queda la melancolía, solo le queda la muerte.

2. VIAJE A LA MUERTE. VIAJE A LA MELANCOLÍA

La novela empieza con un viaje: «Nos han despertado en mitad de la noche a gritos porque nos espera un nuevo viaje» (Freire 2017b: 9). Un viaje que sabemos –nosotros, no Alejandra– que conduce a la muerte. Como todos los viajes. Como el viaje que inicia Natalia en *Irlanda*, como el de Elsa en *Melocotones helados* o el de la protagonista que jamás revela su nombre en *Diabulus in musica*. Como el de la joven princesa Cristina de Noruega en tierras extranjeras en *La flor del norte*. Es un viaje dentro de un *continuum* de tiempo donde parece no haber pasado, presente o futuro. En palabras de Kierkegaard, «porque cada momento es enteramente lo mismo que la suma de los momentos, un proceso, un pasar, ningún momento es realmente presente, y, por ende, no hay tiempo presente, ni pasado ni futuro» (Kierkegaard 1959: 85); en consecuencia, «el tiempo es, pues, la sucesión infinita; la vida, que es en el tiempo y pertenece solo al tiempo, no tiene ningún presente» (Kierkegaard 1959: 86). El tiempo huye, y ni siquiera lo percibimos. Como a la mayo-



ría de los personajes espidianos, como a todos, nos espera la noche, tiempo vacío y eterno, nos espera la muerte.

Sin embargo, la mayoría de los sistemas filosóficos desprecian la materia y lo contingente frente a lo ideal e infinito (cfr. Rodríguez 2019: 100-112). Kierkegaard se atreve, no obstante, a sumergirnos en la contingencia –la muerte– dentro de la complejidad del ser humano. Para él, «el hombre es una síntesis de infinitud y finitud, de lo temporal y lo eterno, de libertad y necesidad, en una palabra: es una síntesis» (Kierkegaard 1984: 35). Si para Marco Aurelio el hombre era alma, cuerpo e inteligencia (Marco Aurelio 2013: 9), para Kierkegaard la síntesis que vertebraba los dos primeros elementos es el espíritu, lo que constituye la particularidad del sujeto, del «yo». La síntesis es una contradicción necesaria; es una búsqueda incesante sin respuesta: «Un yo siempre está en devenir en todos y cada uno de los momentos de su existencia, puesto que el yo [...] realmente no existe, sino que meramente es algo que tiene que hacerse» (Kierkegaard 1984: 59). Si no hay equilibrio en el sujeto entre finitud e infinitud se pueden producir trastornos, «ya que el yo es la síntesis en que lo finito es lo que limita y lo infinito es lo que ensancha» (Kierkegaard 1984: 60). Así, una excesiva atención a la infinitud conlleva un exceso de imaginación y fantasía e incapacidad para lo concreto frente a la pura abstracción, la melancolía.

Esta «pena al rojo vivo, muy distinta a la melancolía de buen tono en la que se sumía mi familia» (Freire 2017b: 105), anida en la protagonista de *Llamadme Alejandra*, a la espera de una absolución que jamás llegará: «Ya estamos acostumbrados a los viajes secretos, a que nos muevan como si fuéramos peones esenciales para un juego de ajedrez entre Blancos y Rojos» (Freire 2017b: 9). Debe ser cierto, como se asegura en *El mercader de Venecia*, que «el mundo me parece lo que es: un teatro, en que cada uno hace su papel» (Shakespeare 1967: 251). Pero el melancólico –Alejandra– es el personaje que, en mitad de esta obra sin sentido, de esta cruel partida de ajedrez, se detiene, y, plenamente consciente, denuncia ante sí mismo y el resto de personajes el absurdo de esta tragicomedia. Según subrayó Jan Patočka, «el hecho de que la civilización técnica descansara sobre el desconocimiento del propio yo» generó «una forma de individualismo que se sustenta en la máscara, en el personaje y no en la persona. Esta es precisamente la marca del yo moderno: el énfasis sobre el papel que debe interpretar, sobre ese actor en que cada uno de nosotros ha sido convertido» (Patočka 2016: 378). Ya Burton en el siglo XVIII se planteó acerca del teatro de la vida:

¿Y qué es el mundo? Un gran caos, una confusión de las costumbres, algo tan inestable como el aire, un *domicilium insanorum* [un manicomio], una tropa turbulenta de impurezas, una feria de espíritus ambulantes y de gnomos, un teatro de hipócritas, un vivero de infamia, adulación y villanía, el escenario del vicio, una guerra [...] en que cada hombre solo se ocupa de sí mismo y de sus objetivos particulares (cit. en Földonyi 174).

Alejandra osa rebelarse contra este «teatro de hipócritas»:

Entonces aún no era consciente de la maledicencia, de que no bastaba con hacer bien las cosas, sino que, ante los más de mil ojos que me observaban, debía ofrecer



una imagen satisfactoria. Enérgica pero amable, divertida pero sin perder la compostura, vivaz pero piadosa. Yo nunca sería así (Freire 2017b: 85).

De esta manera, «era preciso mantener [...] exactamente esa conversación superficial que detesto» (Freire 2017b: 94), aunque así «resultaba arisca y poco cercana» (Freire 2017b: 95). Su abuela, la emperatriz Victoria, se lo hace saber: «Te miras a ti misma como si te vieras en un espejo, de cerca, pero no percibes cómo te verán los demás» (Freire 2017b: 60). Ella le previene de la necesidad de crear una órbita de poder en torno a ella: «Debes escoger con rapidez aliados que te permitan consolidar tu influencia en la corte, y desahogar tu corazón, algo que nos es muy necesario a las mujeres. [...] Deja de cultivar esa soledad» (Freire 2017b: 82). Sin embargo,

algo a lo que no me acostumbraba (ni tenía la menor intención, la verdad) era a la forma en la que los rusos se acercaban a mí para hablarme. Sus faldas tocaban las mías o, en el caso de los hombres, las mías cubrían sus pies. [...] Como ni yo pude nunca encontrar agradable esa costumbre ni ellos reiniciaban, tomé por hábito llevar una sombrilla o un abanico largo, o incluso una Biblia o un ramo de flores, para crear un espacio de seguridad en torno a mí (Freire 2017b: 84).

El melancólico –el sujeto en angustia ante la realidad incomprensible e inasumible– construye su particular espacio vital en torno al cual protegerse, y así hará Alejandra, siguiendo el consejo de la emperatriz Sisí: «Me di cuenta de que todo lo que se encontraba fuera de mí me provocaba sufrimiento, y me dediqué a poner orden en mi interior. Ese es el mayor secreto, joven emperatriz. Mantente en paz contigo misma y todo lo demás seguirá con facilidad» (Freire 2017b: 107).

Surge un sabor agri dulce en esta lucha autoconsciente de la vida, un «vértigo de libertad» en términos kierkegaardianos que nos empuja al vacío: «Es curioso comprobar cómo a veces la felicidad está tan cerca del abismo» (Freire 2017b: 44). Y es que, como señaló Kierkegaard, «el espíritu tiene angustia de sí mismo; tampoco puede comprenderse a sí mismo [...]; de la angustia no puede huir, porque la ama» (Kierkegaard 1959: 45). De hecho, el «vértigo de la libertad» «surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia posibilidad» (Kierkegaard 1959: 61). Podría no mirar, pero sus ojos no pueden dejar de fijarse en el abismo, porque él mismo es el abismo, un lugar en el que (re)conocerse (Rodríguez 2019: 109). El contraste es, pues, intrínseco a la vida, y así lo percibe Alejandra: «Todos los días importantes en la vida mezclan la alegría con la tristeza» (Freire 2017b: 72); «ni siquiera durante los conciertos más animados me apetecía sonreír, aunque sabía que eso desesperaba a quienes me rodeaban. Sí, el buen tono alentaba ese dichoso aire melancólico, pero no una tristeza auténtica. ¿Por qué demonios estaba yo triste?» (Freire 2017b: 38). La actriz que se rebela en plena obra despierta así la suspicacia del resto de la compañía, expuesta así a una realidad incómoda que desea obviar. Tal y como señala Minois, «mélancoliques, dépressifs et pessimistes sont la conscience de l'humanité, car ils rappellent sa fragilité, ses contradictions, son néant» (Minois 2003: 8). Pero esta realidad frágil y contradictoria se hace aún más dolorosa para Alejandra cuando a su hijo pequeño, el tan deseado zarévich que hubiera debido continuar la dinastía de los Romanov, le diagnostican



hemofilia, de la que la propia Alejandra es portadora, si bien afecta esencialmente a varones. Alejandra se sume aún más entonces en el calor del hogar frente al teatro social, pero su obsesión por proteger de la muerte, de la contingencia, a su hijo —y acaso a ella misma— la llevan a un estado enfermizo. En palabras de su cuñada, la gran duquesa Olga Alexándrovna, «realmente era una mujer enferma. Su respiración se convertía a menudo en un jadeo rápido, sin duda doloroso. Muchas veces vi que los labios se le ponían azules. La constante preocupación por Alejo había minado profundamente su salud» (cit. en Massie 2000: 203). Alejandra admite que «envejecí. [...] me despojé de todo aquello que nos ofrece la vida en la plenitud de la edad, y me arrojaron de golpe a la desesperación de la vejez, en la que no se ve más horizonte que el sufrimiento, y allí, al fondo, la muerte» (Freire 2017b: 172). Pero lo que subyace en esta tristeza enfermiza, según se aprecia en la propia correspondencia de la zarina, es la culpa: «No creas que estoy deprimida por mi mala salud. Lo único que me preocupa es que los seres queridos sufran por culpa mía y el no poder cumplir con mis deberes» (cit. en Massie 2000: 203).

En palabras del mentor de Alexis y las niñas,

la enfermedad del zarévich lanzó sus sombras sobre todo el período del reinado del zar Nicolás II y es lo único que puede explicarlo. Aunque no lo parezca, fue una de las principales causas de su caída, pues hizo posible el fenómeno Rasputín y trajo como consecuencia el fatal aislamiento de los soberanos, que vivían en un mundo aparte (cit. en Massie 2000: 11).

Carrère explica sobre Alejandra que «son rigorisme, s'opposant à une morale sociale plus flexible, au moins dans les milieux privilégiés, la mit constamment en opposition avec la Cour, y aggravant les conflits déjà existants» (Carrère 1996: 272).

Una aportación especialmente interesante de Espido Freire en esta novela de reconstrucción histórica es la voz del pequeño Alexis, convertido en fruta madura antes de tiempo, entre inútiles mimos de sus padres. Como Septimus en *La señora Dalloway*, él expresa con tan solo nueve años la crueldad del dolor físico y moral que Alejandra únicamente intuye: «¡Vosotros, vosotros! ¡Me asfixiáis con tanto amor! ¡No quiero ese amor! ¡Yo no pedí nacer! ¡Fuisteis vosotros los que os empeñasteis en tener un hijo! ¿Por qué nació? ¿Por qué no os bastó ya con Anastasia? Yo no soy feliz y tampoco os permito serlo a vosotros [...]. Me hubiera valido más no nacer!» (Freire 2017b: 222). Resuenan aquí las palabras del viejo Sileno: «Lo que debes preferir ante todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no *ser*, ser la *nada*. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto» (Nietzsche 2007: 58). Subyace también la frustración ante una felicidad vacía y edulcorada: «Cette obsession du bonheur ne serait-elle pas plutôt révélatrice d'un manque? [...] L'obsession du bonheur tue le bonheur» (Minois 2002); pero se aprecia asimismo la crítica a un tiempo cíclico perverso, perpetuado a través del absurdo de la reproducción, puesto que «dado que la vida es concebida como una tragedia (el final es siempre la muerte y el dolor y el hastío predominan sobre los breves momentos de placer), el acto sexual es una traición de los amantes al hijo que vendrá. Implica la continuidad de la cadena de la vida, es decir, del dolor» (Puleo 1997: 169).



El marido de Alejandra cree que Alexis «piensa demasiado. [...] Una cabeza inquieta que se aburre acaba dándose contra las paredes. [...] He visto casos de muchos, de soldados en el frente, muy jovencitos, a los que asaltaba una tristeza parecida y que acababan ahorcándose con el cinturón» (Freire 2017b: 222-223). Se deja entrever así un intento de suicidio por parte del zarévich. Y es que, tal y como expresa Camus, «se tuer [...] c'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas. [...] C'est seulement avouer que cela "ne vaut pas la peine"» (Camus 2016: 20). Es el desenlace necesario a la obra de teatro absurda: «Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité» (Camus 20). La autoconsciencia de esa *vie machinale* (Camus 29) es lo que provoca la *nausée* sartriana. Respecto a la vida, «est-ce que son absurdité exige qu'on lui échappe, par l'espoir ou le suicide» (Camus 2016: 23). El Alexis espidiano encarna así al auténtico poeta, al melancólico capaz de trascender la lucha de poder y atisbar el sinsentido frente al cual más valiera no haber nacido, o morir pronto. Se rebela hasta las últimas consecuencias contra la *vie machinale*, perpetuada en la reproducción en la que nadie es preguntado sobre su deseo de nacer o no nacer. Esa especial sensibilidad frente al mundo se amortigua en su madre, imbuida en la espiral de *vie machinale* a través no del suicidio sino de la esperanza. Mas, en palabras de Nietzsche, «los griegos consideraron que la esperanza constituye el peor de los males, el mal genuinamente *perverso*» (Nietzsche 1982: 46), pues ofrece consuelo ilusorio frente a la realidad absurda, en lugar de asumirla tal y como es:

A veces los recuerdos me salvan del dolor. Otras me resulta demasiado difícil recordar nuestra vida pasada [...]. El ser humano, si lo sostiene la fe, puede soportarlo todo. Todo, la muerte, la ruina, la enfermedad, la traición. Mis años me han enseñado que cuando el límite se ha rebasado, aparece aún uno más; que todos nosotros somos, hombres y mujeres, extraordinarios» (Freire 2017b: 11).

Del mismo modo que Kierkegaard, Espido Freire cree que la fe puede saciar la melancolía, mas ella carece de ese mecanismo frente a la contingencia: «Solo quien se enfrenta al árido páramo de la falta de fe sabe la soledad existencial que supone la conciencia de la finitud» (Kierkegaard 1959: 124). Para Alejandra, sin embargo, «hay que tener esperanza. Hay que mantener la fe» (Freire 2017b: 13). Incluso al final de la novela, cuando vuelve al tiempo cero de la narración, justo antes de ser fusilada junto a toda su familia y criados, sopesa el pasado y el presente trágicos, y la fe continúa:

Heredamos los condicionantes de nuestros antepasados, y a veces pienso que ni siquiera si Nicolás hubiera sido seguro y autoritario habría podido evitarse todo esto: como en Inglaterra, como en Francia, todo inicio de liberalismo ha sido sangriento y ha terminado con sus reyes. Al menos los tiempos han cambiado, y nuestras vidas, aun a costa de sufrir humillaciones y maltratos, han sido respetadas. Y por ello, en ningún momento hemos perdido la esperanza (Freire 2017b: 332).

Alejandra se aproxima entonces, la madrugada del 17 de julio de 1918, al sótano de su morada en Ekaterimburgo, donde vivían presos tras meses de trasla-



dos. La acompañan su amado *Nikki*, sus adoradas Olga, Tatiana, María y Anastasia, el melancólico Alexis, ya entonces inválido, sus incondicionales miembros del servicio –Eugene Botkin, Anna Demídova, Alekséi Trupp e Iván Jaritónov– y el perro fiel: «Un escalón, otro. Adónde, ahora. No importa. Estamos juntos. Seguiremos juntos. Nos amamos. Amamos Rusia. No pueden quitarnos ya nada más. No pueden quitarnos eso» (Freire 2017b: 338). Les quitan la vida.

Los cuerpos de los Romanov, una vez fusilados, fueron desnudados, descuartizados, quemados con ácido y arrojados a un pozo. La muerte fue agónica en el caso de las jóvenes. Las balas no las remataron, debido a que llevaban numerosas joyas ocultas en el corpiño, con la esperanza vana de venderlas cuando fueran liberadas. Así termina la novela, con el informe Yurovski –el mismo que asesta el golpe mortal a Nicolás y Alexis–, quien explica al detalle el asesinato y posterior enterramiento de los cuerpos.

Este es el final –¿el comienzo?– del camino. Y nadie pierde otra vida que la que vive ni vive otra que la que pierde. Lo que se gana o se pierde no cuenta absolutamente para nada. Todo se diluye, la materia corrupta, la mente malvada –el espíritu kierkegaardiano– y se funden en lo inexplicable, la nada. Ese es precisamente el objetivo del melancólico –el sujeto en angustia ante la contingencia y el sinsentido– en este viaje ineludible a la muerte. Su mayor deseo es saciar la «nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu» (Camus 2016: 34).

Pero el arte al menos detiene –ilusoriamente– el tiempo y su fricción. Según señala Julia Kristeva, nos permite sobrepasar el duelo, sublimar la ausencia irreparable de eternidad (Kristeva 1987: 114). Y en esa lucha que nos angustia, que conduce irremisiblemente a la muerte, Espido Freire en *Llamadme Alejandra* nos ofrece en cierto modo una alegoría de ese sinsentido, pues la alegoría es «coextensive à l'expérience subjective d'une mélancolie nommée: de la jouissance mélancolique» (Kristeva 1987: 114). El arte se convierte así en una proyección de la pulsión de muerte, ya que, según Freud, «“ver morir” en escena satisface una parte del deseo de muerte personal, toda vez que apacigua una voluntad de destrucción que tiene lugar en otro ser» (293). No en vano, «nuestros lazos sentimentales, la intolerable intensidad de nuestro duelo, nos inclinan a rehuir y evitar a los nuestros todo peligro. Excluimos así toda una serie de empresas peligrosas [...]. Entonces habrá de suceder que buscaremos en la ficción, en la literatura y el teatro una sustitución de tales renunciaciones» (Freud 1976: 112).

Espido Freire ficcionaliza así la vida de la última zarina y su familia, sobre los que recae nuestra necesidad de contraste, de contingencia trascendida en el arte, de tiempo pasado, presente y futuro detenido en la narración. Ese es el (no) tiempo del melancólico, del poeta, del ser sensible incapaz de asumir el teatro social en que vive el ser humano, en constante lucha por el poder. Por eso, como la princesa Cristina, «no me gusta lo que he recordado, ni me agrada lo que veo» (Freire 2011a: 318). Al menos la muerte literaria le permite trascender. Lo inefable, ahí está consumado. La muerte les encumbra.

RECIBIDO: octubre de 2019; ACEPTADO: abril de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDROV, Victor (1969): *El fin de los Romanov*, Barcelona: Bruguera.
- ARENAL, Concepción (1989): *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, Barcelona: Orbis.
- BEAUVOIR, Simone (2010): *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, París: Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La domination masculine*, París: Seuil.
- CAMUS, Albert (2016): *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, París: Gallimard.
- CARRÈRE D'ENCAUSSE, Hélène (1996): *Nicolas II. La transition interrompue*, París: Fayard.
- FÖLDÉNYI, László (2008): *Melancolía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FREIRE, Espido (2007a): «Culpa», *Trastornos de la Conducta Alimentaria* V: 423-438.
- FREIRE, Espido (2007b): *Soria Mora*, Sevilla: Algaida.
- FREIRE, Espido (2011a): *La flor del norte*, Barcelona: Planeta.
- FREIRE, Espido (2011b): «La flor del norte que se marchitó de pena». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UUViFhjGBnk>; 25/11/2011.
- FREIRE, Espido (2011c): «Me interesan las novelas de personajes, no las históricas». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fznIH4R5I-s>; 12/2/2011
- FREIRE, Espido (2015): *Para vos nació. Un mes con Teresa de Jesús*, Barcelona: Ariel.
- FREIRE, Espido (2017a): «Espido Freire presenta su novela *Llamadme Alejandra* sobre la última zarina de Rusia». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hsOwNpRfeko>; 27/4/2017.
- FREIRE, Espido (2017b): *Llamadme Alejandra*, Barcelona: Plantea.
- FREIRE, Espido (2018): «Entrevista a Espido Freire en la Librería la Puerta de Tanhäuser de Plasencia», entrevista de Samuel Rodríguez. URL: <https://vimeo.com/252843562>; 13/3/2018.
- FREUD, Sigmund (1976): *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid: Alianza.
- GENETTE, Gérard (2007): *Discours du récit*, París: Seuil.
- JOUBE, Vincent (1992): *L'Effet-Personnage dans le roman*, París: Presses Universitaires de France.
- KIERKEGAARD, Søren (1959): *El concepto de la angustia*, Madrid: Espasa Calpe.
- KIERKEGAARD, Søren (1984): *La enfermedad mortal*, Madrid: Sarpe.
- KRISTEVA, Julia (1987): *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, París: Gallimard.
- MARCO AURELIO (2013): *Meditaciones*, Madrid: Alianza.
- MASSIE, Robert Kinloch (2000): *Nicolas y Alejandra, el amor y la muerte en la Rusia imperial*, Barcelona: Ediciones B.
- MINOIS, Georges (2003): *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la depression*, París: Éditions de la Martinière.
- NIETZCHE, Friedrich (1982): *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, Madrid: Buma.
- NIETZCHE, Friedrich (2007): *El origen de la tragedia*, Madrid: Espasa Calpe.
- PALÉOLOGUE, Maurice (1925): *An Ambassador's Memoirs*, vol. I, Nueva York: Doran.
- PATOCKA, Jan (2016): *Ensayos heréticos sobre la filosofía de la historia*, Madrid: Encuentro.



- PULEO, Alicia (1997): «Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea», *Revista de Filosofía* XIV: 167-172.
- RODRÍGUEZ, Samuel (2016): «Arte de amar, arte de matar. Última vuelta de tuerca en torno al mal en *La flor del norte* de Espido Freire», *Boletín Hispánico Helvético* XXVIII.2: 3-28.
- RODRÍGUEZ, Samuel (2018): «El mal de las mujeres. Infancia, amistad, matrimonio y familia en *Soria Moria* de Espido Freire», *Mélanges de la Casa de Velázquez* XLVIII.1: 263-285. URL: <https://journals.openedition.org/mcv/8067>.
- RODRÍGUEZ, Samuel (2019): *Universo femenino y mal. Estudio crítico de la narrativa de Espido Freire*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- ROMERA CASTILLO, José (2000): «Calas sobre la novela histórica actual en España», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* DCXLI: 11-12.
- SHAKESPEARE, William (1967): *Dramas. Comedias*, Barcelona: Nauta.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París: Seuil.



VÍCTIMAS DE LA MODA
EN LA NARRATIVA DE EMILIA PARDO BAZÁN:
ROSA NEIRA Y PILAR GONZALVO

Blanca Paula Rodríguez Garabatos
Universidad de La Coruña

RESUMEN

El interés por la moda es utilizado por Emilia Pardo Bazán como un recurso narrativo para caracterizar la psicología de sus personajes femeninos, muchos de los cuales (Rosa Neira, Pilar Gonzalvo) no serían tan complejos ni interesantes si Pardo Bazán no nos hablase de sus vestidos o su obsesión por los trapos.

PALABRAS CLAVE: narrativa, *fashion victims*, moda como recurso literario, psicología.

VICTIMS OF FASHION
IN THE NARRATIVE OF EMILIA PARDO BAZÁN:
ROSA NEIRA AND PILAR GONZALVO

ABSTRACT

The interest in fashion is used by Emilia Pardo Bazán as a narrative resource to characterize the psychology of her female characters, many of whom (Rosa Neira, Pilar Gonzalvo) would not be so complex nor interesting if Pardo Bazán did not talk to us about her clothes or her obsession with rags.

KEYWORDS: narrative, fashion victims, fashion as a literary resource, psychology.



El concepto de *fashion victim* designa a aquella persona que excede los límites comunes de vestir a la moda. Se trata de sujetos vulnerables al materialismo y a las modas pasajeras y que están demasiado pendientes de su consideración social, de su apariencia y de las últimas tendencias. Su afán por no perderse las novedades las impulsa a gastar compulsivamente y a cambiar constantemente de vestuario con tal de no perder su predicamento ni como adalides del lujo ni como iconos de estilo y belleza.

La condición de *fashion victim* está perfectamente descrita y caracterizada por Emilia Pardo Bazán a través de los numerosos personajes femeninos que pueblan su vastísima obra narrativa y sucumben a la pasión por los trapos. «Alma de las fiestas y tormento de las modistas» (1990, III: 361) es una perfecta definición de *fashionista* que doña Emilia aplica en el relato *El contador* a su protagonista, Ángeles Luzán, y que podríamos hacer extensible a cualquier mujer que se divierte y disfruta con la moda (Huizinga 2005: 14). La moda permite ser uno mismo, celebrar la individualidad de manera mundana y, al mismo tiempo, mostrarse original ante los demás (Lipovetski 1990: 51, 52, 65). Esta finalidad es perfectamente compatible con otras legítimas aspiraciones.

Si tenemos en cuenta que la moda es, para sus adeptas, una idolatría escópica cuyo fin último es estimular los sentidos de quienes observan, su culto debe ser practicado en público. Por eso, el primer objetivo de toda devota *fashion* es lucirse ante los demás, destacar y distinguirse del resto. En *Doña Milagros*, el señor Neira reflexiona sobre el tema hablando de sus hijas:

Quando el enjambre juvenil se echó a la calle a visitar iglesias, luciendo los trajes majos, de seda negra arrasada, profusamente adornados con cintas, y las mantillas sujetas con unos alfileres de piedras antiguas que habían pertenecido a mi Ilduara, produjo sensación (Pardo Bazán 1999a, III: 755).

En *Una cristiana*, Portal dice a Belén, amante oculta de un ricachón: «¿De qué te sirven los trajes majos ni los aretitos de piedras, si no puedes ir al Retiro a lucirlos?» (Pardo Bazán 1999c, III: 170), haciendo hincapié de nuevo en el hecho de que el lujo está hecho para ser disfrutado, pero sobre todo para ser exhibido (Veblen: 119-121)¹.

La conquista del varón parece ser otra de las principales intenciones de las *fashion victims* (Flugel 1964: 38)². El poder de seducción de la moda, que en sí misma es una «pasión infinitamente más violenta y terrible que la afición amorosa», se ve subrayado por Mauro Pareja en *Memorias de un solterón* cuando afirma rotun-

¹ Veblen atribuye al vestido una naturaleza espiritual que se rige por la ley del derroche ostentoso. Por un lado, la necesidad de comprar un vestido caro responde a la exigencia de acomodarse a un modelo social establecido. Por otro, esta costumbre responde a la idea de que lo barato es ridículo y privado de gusto.

² La moda satisface dos tendencias contradictorias, ocultar (ética) y exhibir (estética) el cuerpo.



damente «que a no mediar el deseo de agradarnos a nosotros, no se compondría la mujer» (Pardo Bazán 1999b, III: 815).

No obstante, hay otros motivos por los que una mujer se arregla y compone que no tienen nada que ver con el deseo de seducir. Uno podría ser el arte por el arte, el mero placer de adornarse y otorgar valor a la propia apariencia (Deslandres 1987: 99): «Yo he llegado a creer –dice el Abad– que esta es una de las muchas infundadas fatuidades masculinas, y que la mujer no se compone por nosotros, sino más bien por el gusto de componerse y emperifollarse, por el arte puro» (Pardo Bazán 1999b, III: 815).

Otras veces, la *fashionista* desea generar envidia en quienes la contemplan y aspira a aparentar, brillar, competir y vencer (Squillace 1912: 18), tal y como señala, de nuevo, Mauro Pareja en *Memorias de un solterón*:

Y quizá, caso de impulsarla un móvil interesado, la impulse antes que el ansia de conquistarnos, el deseo de lucir, de brillar entre las amigas, de eclipsar a las otras mujeres y que estas rabien de envidia y de vanidad mortificada (1999b, III: 815).

La misma novela constata el deseo de toda mujer adicta a la moda de convertirse en «reina social» y centro de los ecos de sociedad de su entorno, aunque sea para que la critiquen por sus excesos:

Me consta (aquí bajaban la voz las noticieras) que compró en La Ciudad de Londres –¿no sabe V.? ¿esa tienda que dicen que facilitó para ella los fondos Sobrado?– unos encajes anchísimos, soberbios, para enaguas y peinadores. Nada, igual que una novia... ¡Cómo está el mundo, hija! Pasman las cosas que se ven... ¿Y de dónde saldrán esas misas? Al padre parece que ya solo le falta por hipotecar las narices (1999b, III: 815, 816).

Finalmente, el afán por consumir ropa, el hambre insaciable de novedades (Berman 2001: 90)³, es otro *leitmotiv* que puede generar un enorme sufrimiento moral a la *fashionista* insatisfecha. El señor Neira da fe de este anhelo irrefrenable expresado por su hija Rosa en *Doña Milagros*: «Aquella tarde Rosa vino a decirme que estaba desnuda, que iba a aliviar el luto, y que ella y sus hermanas necesitaban ropa como el pan» (1999a, III: 740).

La sensatez no es uno de los adornos de la mujer en busca del éxtasis frívolo del yo (Lipovetsky 1990: 52). La moda impone sacrificios de muy diversa índole a sus seguidoras. Uno de ellos es la delgadez. En *Por Francia y por Alemania* menciona doña Emilia las penurias que padecen, en el balneario de aguas termales de Karsbald:

³ El 'traje de moda' se caracteriza por los continuos cambios. Es este cambio el que produce una fractura en el carácter cíclico del tiempo que modifica la vigencia de la tradición. La repetición de una costumbre continua y constante se encuentra interrumpida por una nueva modalidad, totalmente contraria y opuesta a ella.



Las señoras, atacadas de precoz obesidad, a quienes se les vuelve grasa todo cuanto comen y para quienes la operación de ceñir el corsé es un suplicio. Vienen a sufrir a trueque de adelgazar 2cm, de adquirir para el invierno una silueta hermosa y un volumen razonable, compatible con vestir a la moda (2004: 372).

La condesa, dueña de una oronda figura, bien debía de conocer estas frívolas torturas (Burdíel 2019: 313)⁴. La obesidad es también un problema para Mercedes, protagonista de *Allende la verdad*, a quien la condesa describe como «mujer que tiene vida sentimental y es un poco jamona» y que, por ese motivo, cuida «prolijamente su tocado y su atavío» (Pardo Bazán 2002, VI: 306).

La ropa, aunque ayude a disimular los excesos de un cuerpo grueso, no obra milagros. La protagonista de *Dulce Dueño*, Lina Mascareñas, parece que no confía demasiado en que el vestido pueda disimular los estragos de la obesidad:

Mi figura es una de tantas como la moda actual, artísticamente pérfida y reveladora, troquela en sus moldes. Tiene trazos graciosos, [...] pero lo mismo les sucede a casi todas las que se visten de este modo, a menos que sean cincuentonas, o su estructura se base en el tocino o la cecina (Pardo Bazán 1989: 130).

La gordura no es *glamourosa*⁵. Incluso la santidad es esbelta. Santa Catalina de Antioquía es descrita en *Dulce Dueño* como una «figura dianesca, lanzal y erguida» (Pardo Bazán 1989: 79).

El relato *La Sor* insiste en la delgadez como sinónimo de virtud y belleza. Sor Marcela, la monja protagonista, es alabada como «una criatura delgada y menuda». Su hermana Clara, por contraste, es calificada como «una mujerona basta, ya algo ajamonada a los veintiséis, de protuberantes curvas y cutis encendido». La esbeltez de Marcela es un atributo más de su hermosura presidida por «un delicioso semblante infantil» (Magli 2013: 38⁶ y Pardo Bazán 1990, III: 59). La gordura de Clara resalta su vulgaridad ante los ojos de Antonio, su recién estrenado esposo y pretendiente de Marcela tres años atrás.

El cuento *La pasarela* insiste en este debate acerca de «cuáles valen más, si las mujeres de libras o las menuditas y flacas» y señala que dicha cuestión es motivo de «constante disputa, y que entretenía muchas tardes y no pocas noches los ocios» masculinos. Los admiradores de la primera actriz de la compañía de teatro italoaustríaca protagonista del relato elogian su «pantalla espléndida, y su exuberancia de

⁴ Pardo Bazán lamenta su gordura durante su romance con Galdós y le escribe en una de sus cartas: «Este cuerpo del diablo! ¿Cómo haríamos para que yo me convirtiese en aérea sílfide que no dobla sus pies ni el cáliz de los lirios?» (Burdíel 2019: 313).

⁵ En *La Physiologie*, de Brillat Savarin publicada en 1826, se asocia por primera vez negativamente obesidad con estética y se señala que la gordura perjudica la belleza (Jáuregui Lobera 2006: 304). «La mujer moderna quiere estar delgada y no falta quien diga a su doctor: envenenadme, pero ¡hacedme adelgazar!» (De Burgos 2018: 70).

⁶ Los estragos del paso del tiempo desfiguraron el rostro y lo vuelven irreconocible para propios y extraños.



formas». Sus detractores la critican por «ajamonada» y prefieren a la actriz genérica, *la Noquita*, descrita como «especie de diablillo pequeño y vivaracho [...] con paso de sílfide, graciosa como un muchacho» (Pardo Bazán 1990, III: 188).

Silvio Lago, el árbitro de la elegancia de *La Quimera*, ratifica la beatitud de la delgadez y se muestra intransigente con las redondeces de la duquesa de Calatrava, «ex belleza del reinado de Alfonso XII», a la que califica de «fardo» y cuya gordura desdibuja su antigua belleza: «La obesidad, desbaratando las facciones finas, apenas permitía adivinar lo que pudo ser el antaño gracioso semblante». Además, Silvio también censura con dureza que la duquesa emplee su escote, única parte del cuerpo femenino en donde la abundancia de grasa es consentida y admirada, como reclamo seductor: «¡Y el escote! Lo adivino. Veo asomar los encantos, como dos medias vejigas de grasa» (Fogg 2014: 177)⁷. En cambio, Lago se revela mucho más tolerante con los estragos de la vejez de otra de sus clientas porque se conserva delgada: «La Camargo, flaca, cobriza teñida, de tez estropeada por el artrismo, bien corsetada, silueta aún elegante y juvenil, indignó a Silvio un poco menos» (Pardo Bazán 1991: 226).

La vejez también es un problema para las *fashionistas* (Sánchez Palacios 2004:12)⁸. Cuando la protagonista de *Dulce Dueño*, Lina Mascareñas, describe a la duquesa de AmbasCastillas, hace hincapié en el esmero del arreglo de la aristócrata, quien

Se presenta, ágil y airosa y envelada la cara de tules (Magli 2013: 29-30)⁹, a fin de disimular y suavizar el estrago que los años han ejercido, impíos, en su belleza célebre. [...] en su maceramiento de sesentona, persiste una gracia arrogante que yo desearía imitar (1989: 226).

En el cuento *John*, el protagonista se queja de que su mayordomo inglés solo acepta entregar cartas amorosas a mujeres que sean «first class lady [...] y no permite un devaneo con una cursi, aun dentro de la buena sociedad, [...] no tolera sino a la media docena de señoras chic», a quienes el protagonista critica y rechaza porque están ajadas (Magli 2013: 40)¹⁰: «Como sabes, ¡están ya muy *défraïchies!*» (Pardo Bazán 1990, III: 15). También el relato *Memento* ridiculiza el arreglo excesivo e inapropiado de doña Aparición, una solterona ya mayor:

El peluquín de doña Aparición, con bucles y sortijillas de un rubio angelical, su calzado estrecho, sus guantes claros de ocho botones, sus trajes de seda a rayas

⁷ La duquesa de Calatrava todavía sigue en 1905 la moda de los escotes pronunciados y de hombros caídos que impuso en Europa Eugenia de Montijo.

⁸ En la tradición grecorromana la vejez era considerada como una desgracia, ya que conllevaba el declive físico y las enfermedades asociadas a la edad avanzada.

⁹ Incide en la fascinación que ejerce el rostro velado sobre quienes lo escudriñan.

¹⁰ «¿Qué mujer de cuarenta años no reconocerá en la toilette una profunda ciencia?» (Balzac 1974: 71).



verde y rosa, sus abanicos de gasa azul y el grupo de flores artificiales que prendía graciosamente su mantilla, nos daban harto que reír (1990, I: 271).

En *El cuarto* no solo se censura la vulgaridad del arreglo de una misteriosa mujer que irrumpe en el palacio episcopal de Arcayla, también se cuestiona su edad aparente:

Para ojos inexpertos, ignorantes de ciertos artificios del tocador¹¹, la dama... o lo que fuese, representaba cuarenta años a lo sumo, para los inteligentes, sabe Dios si podrán añadirse a la cuenta cuatro lustros bien corridos (1990, I: 388).

En *Tío Terrones* se insiste en lo incomprensible del *glamour* en la vejez. La joven Zoila, «que era todo lo aficionada a componerse y emperifollarse que permitía su humilde estado», sorprendida e intrigada por la procedencia de *los lujos asiáticos* de su tía Hilaria, pregunta a esta: «¿Y quién ha tenido la ocurrencia de regalarle esa preciosidá a una [...], a una persona mayor...?» (Pardo Bazán 1990, II: 410). La juventud como cualidad importante en una mujer hermosa también se subraya en *Consejero*, cuando don Diego Vélez de Guevara contempla a su hermana Beatriz, una monja ya anciana y «alegre, reidora», *fashionista* en su mocedad, y exclama: «¡Oh juventudes, venenos vitales, hervores de la sangre, fermentos de la fantasía!» (Pardo Bazán 1990, III: 360).

El baile del Querubín anticipa «la comprobación de la vanidad universal» incluso en la niñez. Algunas de las chiquillas que acuden al baile que da título al relato se entretienen con juegos frívolos y «se dedican a hacerse *visitas* o a salir de *paseo*, desde la sala a la antesala, muy peripuestas, luciendo ricas mantillas de guñapos y abanicándose con la pantalla o el soplador» (Pardo Bazán 1990, I: 226). Otra *fashionista* infantil es la moribunda protagonista de *Más Allá*, quien, «indiferente a la muerte como aniquilamiento del ser físico, no la aceptaba como abdicación de la gracia y la belleza». Por este motivo, se acicala incluso el día en que va a recibir la extremaunción: «Se lavó con esencias fragantes y jabones exquisitos, hizo peinar esmeradamente la negra mata de pelo, se puso traje de blanco gro, y con sonriente coquetería prendió en la mantilla sus agujas de turquesa» (Pardo Bazán 1990, I: 301). La niña protagonista de *Los rizos*, que prefiere la muerte antes que acudir a una colonia de verano en donde determinan cortarles el pelo para despiojarla, es otro ejemplo de vanidad precoz: «No me quitaréis mis rizos, no tal». Esta negativa a verse privada de las «finas ondas del soberbio pelo» hace que, finalmente, la niñita empeore: «¡Está consumidita! [...] ¡Qué color tan malo!» (Pardo Bazán 1990, III: 95, 96) y muera.

Con este catálogo de *fashionistas* Pardo Bazán demuestra que todas las edades de la mujer desde la infancia hasta la senectud pasando por las glorias de la juven-

¹¹ Señala que el maquillaje es una manera «di sfuggire all'invecchiamento... mettere reparo al lavoro inesorabile del tempo» (Magli 2013: 40).



tud y los encantos de la madurez sucumben a los juegos de la apariencia y la seducción y a los caprichos y veleidades de la moda.

FASHIONISTAS IRREDENTAS: ROSA NEIRA Y PILAR GONZALVO

En el sistema de la moda advertimos el resultado de una lucha simbólica que se refiere a la contraposición entre los que ocupan una importante posición social y los que aspiran a ella. Bourdieu observaba que, mientras que las clases bajas se concentran en bienes de primera necesidad, la clase media ya no se mueve por la urgencia sino por la consolidación de comodidades como la vivienda o un vestido nuevo. Estos elementos representan la pretenciosidad de esta mesocracia que trata de crearse una nueva identidad que remarca las apariencias en detrimento de la realidad. Entre las manifestaciones corpóreas, el buen gusto es indicativo de la posición y, por ende, del grupo social de pertenencia. Las *fashionistas* irredentas de las novelas de doña Emilia aspiran, con sus delirios trapísticos, a ser reconocidas como pertenecientes a una categoría social superior (Bourdieu 1998: 182).

Rosa Neira, «bella, coqueta y despilfarradora» (Pardo Bazán 1999b, III: 819), es, en *Doña Milagros*, la personificación de la devoción por la moda: «Podría afirmarse de ella que ni existía ni respiraba sino para empernejarse» (*ibidem*: 663) y, en *Memorias de un solterón*, se abunda en su psicología:

Era Rosa una de esas mujeres fatales y vitandas, de quienes se dijo con expresiva frase que son como el toro, que acuden más al trapo que al hombre. Solo al ver las locuras que los varones cometen por una hembra se comprenden las que son capaces de cometer las hembras por un pedazo de tela bonita: pasión infinitamente más violenta y terrible que la afición amorosa (1999b, III: 814).

Rosa padece «la enfermedad traper», febril, devoradora e invasiva: «Altísima fiebre la abrasaba al ponerse en contacto con cintas y moños. Su vida no tenía más clave ni más norma que el tocado y el vestido» (Pardo Bazán 1999b, III: 814, 815, 819).

En Rosa Neira, el amor por la ropa es una característica inherente a su naturaleza. Hay casi un enfoque *rousseauiano* (Flugel 1964: 19, 20, 72)¹² en la descripción de su personalidad *fashionista*:

Si volviésemos al estado paradisíaco, a la cándida desnudez de la aurora del mundo, Rosa, con su blanca mano, ensartaría las primeras conchas para el primer collar bárbaro, o tejería la primer guirnalda de silvestres flores (1999b, III: 815).

¹² La vestimenta sirve para cubrir el cuerpo y gratificar así el impulso de pudor. Pero al mismo tiempo puede realzar su belleza, y esta fue probablemente su función más primitiva.



El pecado de Rosa Neira reside en que, al igual que Lina Moros en *La Qui-mera*, no necesita el adorno para destacar: «En Rosa concurría una circunstancia que hacía más visible y escandaloso lo que daban en llamar su lujo: y era su belleza misma, su belleza triunfadora y resplandeciente» (Pardo Bazán 1999b, III: 818). La moda es algo superfluo para las hermosas porque en ellas, como en Rosa:

El más insignificante trapito causaba alboroto porque se veía de cien leguas. Los colores en ella parecían más vivos, los adornos más caprichosos y ricos, las flores más lozanas [...] en Rosa las telitas peseteras y las puntillas de a real adquirían un aire de opulencia, majeza y frescura que les centuplicaban el mérito y el precio. Rosa ponía la moda en Marineda, y como a toda reina social, se la criticaba y se la imitaba a destajo (1999, III: 818).

Rosa es calificada de «viciosa» (Pardo Bazán 1999b, III: 873) porque en ella la obsesión por el arreglo es un defecto que en otras mujeres se disculpa y perdona porque lo necesitan para camuflar su fealdad (Baudelaire 1974. 115)¹³.

Rosa es una *fashionista* de provincias que pretende seguir la moda y también influir en sus potenciales seguidoras. Desde este punto de vista, Rosa Neira, aunque «hace lo que puede», es un fraude ya que:

Pobrecilla! Su mundo ideal no estaba a su alcance [...] la pobrecilla, después de tantos esfuerzos, de consagrar exclusivamente su vida y sus escasos recursos a deslumbrar a Marineda y atraerse las censuras de todas las personas sensatas... iba mal, rematadamente mal, para alguien entendido y exigente en achaques de gusto, tan mal, que era un dolor (1999b, III: 817).

En *Memorias de un solterón* se insiste en el fracaso de Rosa:

Yo comprendía que el supuesto «lujo asiático», el «boato» de la chica de Neira, era en realidad penuria, y que con aquellos cuatro pinguitos, en Madrid, Rosa no pasaría de ser una de las bellas cursis en quienes nadie repara (1999b, III: 817).

No obstante, aunque no pueda gozar de la aprobación y admiración de los expertos en moda, Rosa sí puede engañar con sus trucos de ilusionista a las provincianas menos ilustradas que ella:

En Marineda se criticaba acerbamente el «lujo asiático» que había dado en gastar la hija de D. Benicio Neira. Las devotas amigas de saber vidas ajenas, como Zoe Martínez Orante y Regaladita Sanz, se hacían lenguas del derroche, boato y locuras de aquella muchacha. «Nunca lleva dos veces seguidas el mismo traje», suspiraban

¹³ Baudelaire ataca la falsa concepción del siglo XVIII sobre la inmoralidad del artificio como vehículo de construcción de la belleza femenina y señala: «El artista filósofo encontrará fácilmente la legitimación de todas las prácticas empleadas en todos los tiempos por las mujeres con el fin de consolidar y divinizar por así decirlo su frágil belleza». La actitud de Rosa, lejos de ser un vicio, sería la más natural y loable según esta opinión de Baudelaire.



levantando los ojos al cielo. «Ahí está—añadían— Remedios Veniales, que ha tenido la curiosidad de contarle los trajes a Rosa Neira, y ¿cuántos dirá V. que resultan? Resultan quince, ¡quince!» (1999b, III: 816).

En realidad, estamos ante una maestra en el arte del disfraz. En su «pequeño teatro de la moda» (Fogg 2014: 286)¹⁴, Rosa Neira enmascara con toda clase de artificios su ropa vieja y desfasada y crea una imitación burda pero convincente que se acerca mejor al ideal de lo *fashion* que, para ella y para sus vecinas, es inalcanzable (Veblen 1998: 119)¹⁵.

El (vestido) negro, de seda brochada, emulaba a Proteo, según las transformaciones que sufría, ya por medio de lazos amarillos, ya de plegados verdes, ya de encajes blancos, ya de flecos de azabache, el cuerpo unas veces lucía escote cuadrado, otras una pañoleta, cuándo unas hombreras anchas, cuándo unas mangas de color pegadas la víspera (1999b, III: 817).

Rosa es una maga, una ilusionista, Rosa, que «hacía prodigios» (Pardo Bazán 1999, III: 663), va persiguiendo la utopía de seguir la moda, para lo cual

aguza el ingenio para variar de adornos sin comprar ninguno nuevo, volvía al revés los trajes, les añadía perendengues, volantes aprovechados, la pasamanería que guarnecía la falda subía al cuerpo, y a la falda bajaba el fleco de las hombreras, repartido en golpes... Veía en un escaparate algo nuevo y caro, suspiraba, daba cien vueltas en redor del vidrio [...] y en casa, con vejeces, imitaba al punto la novedad. Siempre estaba refrescando sombreros, improvisando cinturones, forrando manguitos o planchando encajes (1999a, III: 663).

Memorias de un solterón insiste en las mañas de Rosa para rehacer vestidos y engañar a sus vecinas haciéndoles creer que tiene más trajes y galas de los que realmente puede permitirse¹⁶:

Los quince vestidos contados por Remedios Veniales en realidad no pasaban de seis, pero la maña de Rosa consistía precisamente en disfrazarlos con tal arte, que nadie pudiese decir al verlos: «Mascarita, te conozco». Aquellos pichoncitos caseros mudaban la pluma cada semana. [...] No le iban en zaga las metamorfosis del (vestido) blanco, con el cual logró Rosa chasquearme a mí, pues los visos y

¹⁴ El *Théâtre de la Mode* fue una exposición itinerante de maniqués de moda en miniatura de los mejores diseñadores de moda parisinos que se gestó ante la imposibilidad de realizar desfiles con trajes a tamaño real durante la II Guerra Mundial.

¹⁵ En las aspiraciones de Rosa subyace el deseo irrealizable de seguir la moda impuesta por las clases pudientes. Veblen considera la moda como una forma distintiva que sitúa al hombre en una posición de la escala social puesto que la necesidad de ostentar supera las preocupaciones de cubrir el cuerpo.

¹⁶ Rosa Neira hace buena la afirmación de Balzac: «Toda moda que tiene por objeto una mentira es esencialmente pasajera o de mal gusto» (Balzac 1974: 75).



cubiertas que recibía el traje lo hacían parecer enteramente distinto, inédito. ¡Qué diré de cierta casaquita de veludillo azul, ora guarnecida con densa piel, a la usanza rusa, ora velada por vaporosas gasas que remedaban nubes sobre un celaje puro! (1999b, III: 817).

En cualquier caso, toda imitación no deja de ser un lastimoso artificio fallido. De Rosa Neira dice compasivamente el solterón:

Yo sabía perfectamente que tan laboriosas combinaciones harían sonreír de lástima a una verdadera *lionne*, de las que encargan sus trajes por cajas y docenas, y desdennan la ciencia humilde y práctica de aprovechar las sobras [...]. Aparte de que Rosa, en realidad, gastaba demasiado –pues esas vueltas y revueltas a un pingo, que al fin pingo se queda– [...] aquellas pobreterías –no me cabía duda– desequilibraban el presupuesto como lo podrían desequilibrar, si fuese mayor, los cajones llegados de París y las facturas del joyero y del peluquero de fama (1999b, III: 817).

No obstante su pobreza, toda *fashionista* que se precie antepone el gasto en vestir a cualquier otra necesidad personal o familiar. Las hijas de Neira son un ejemplo claro. Feíta Neira, en *Doña Milagros*, censura a sus hermanas en una conversación con su padre por este motivo:

Tula, que no tiene bonito sino el pie, ha derrochado un dineral en calzado y medias [...] Rosa, se pierde la cuenta de lo que se le va en perfumería, en guantes, en alfileres de azabache en macacadas por el estilo (1999a, III: 719).

No solo es importante la cantidad de ropa que luzca, sino también la calidad de la misma. Una víctima de la moda únicamente viste los tejidos más nobles y a ellos suma los complementos más exquisitos. Rosa Neira, amén de los quince trajes de los que presume, «¡quince!, todos de seda o de raso, luce, a proporción los abrigos, los gorros (aún hay en Marinada quien llama así a los sombreros), los guantes, los abanicos, el calzado y todo lo demás» (Pardo Bazán 1999b, III: 816).

Concretamente, los excesos de Rosa Neira son también tema de reproche en *Memorias de un solterón*, en donde el sacrificio financiero del padre se pone, de nuevo, de relieve:

¿Cómo hablarle de la derrochadora Rosa, que en trapos y moños se gastaba lo que no tenía ni había de tener nunca, mientras su padre iba hipotecando la mitad de sus rentas al implacable Baltasar Sobrado, que le prestaba primero sobre los lugares de Cardobre, y después sobre otros no menos saneados y productivos? (1999b, III: 811).

Más adelante, en otro lugar de la misma obra se dice: «Para Marinada, y sobre todo para la menguada renta de D. Benicio, el teje maneje de trapeteo en que andaba Rosa era excesivo y alarmante» (Pardo Bazán 1999b, III: 817). Rosa, añade su hermana Feíta abundando en el tema, «estaba predestinada a este desenlace, si no encontraba inmediatamente un marido muy rico. Y si encontraba ese marido, estaba predestinada a arruinarle y a cubrirle de vergüenza» (Pardo Bazán 1999b, III: 913).



Rosa será víctima de su vanidad. Sus aspiraciones de reina social no solo arruinan y desangran a su familia (Balzac 1974:75)¹⁷, sino que la conducen a la deshonra.

¿Qué te importa darnos la muerte y sepultarnos en basura? Como tengas tus trapos [...] ;trapos malditos, cochinos trapos, que ponen a un hombre de bien en el caso en que yo me encuentre! Se pagará la cuenta, aunque fuese con gotas de mi sangre [...] No permitiré yo que crean que si la hija es una pindonga, el padre es un tramposo (1999b, III: 947).

Feíta, su hermana, no deja lugar a dudas sobre la bochornosa situación:

Se ha vendido, bueno: pero como es tan necia, como su pobre cabeza está tan vacía, ni venderse supo, y lo que hizo fue ponerse la argolla de esclava, y a mi padre también. D. Baltasar Sobrado, es, como V. no ignora, una hormiguita. Tiene a papá sujeto con préstamos que le va facilitando. Puede, cuando le plazca, dejarnos en la miseria. Pues bien, Rosa, en vez de tratar –ya que iba al negocio– de conseguir la libertad de papá, de conservarle el pan de la vejez [...] ¿cómo dirá V. que cedió a las pretensiones de ese coscón vicioso? ;Conviniendo Sobrado en que la garantizaría en las tiendas, sobre todo en la Ciudad de Londres, de donde la envían lo que pide sin presentar la factura! (1999b, III: 913).

Paradójicamente, el tormento de la *fashionista* deshonrada es la imposibilidad de exhibirse. Rosa Neira no podrá salir a la calle porque sería señalada por todos. Cuando, por fin, ha conseguido llamar la atención por su entrega a la moda, la sociedad la repudia por las vergonzosas artimañas que ha empleado: «Rosa no podía pagar, Rosa no se atrevía a salir a la calle, Rosa no tenía el recurso de acudir a Sobrado, ausente, marido ya de otra [...] –El primer momento fue de espanto tan grande, que Neira enmudeció» (Pardo Bazán 1999b, III: 945). Rosa expiará su culpa en casa y en bata «andaba por la casa despeinada y con una bata de zaraza de a real, indicio segurísimo en ella del dolor más verdadero» (Pardo Bazán 1999b, III: 961).

Con Rosa va a ser castigada también la vanidad de su padre. Rosa es una mujer objeto, ha sido el vehículo de lucimiento del señor Neira, siempre orgulloso de la belleza y del arreglo de la hija (Flügel 1964. 94)¹⁸: «¡Quién me diría –añadió el infeliz con súbita reacción de ternura– que habías de ser tú, Rosa, mi Rosiña [...] mi vanidad [...] la que ibas a darme el tósigo!» (Pardo Bazán 1999b, III: 947). Porque como dice a Feíta el solterón que da título a la novela: «El placer que nos causa

¹⁷ «Para ser elegante es necesario ganar una cuaterna, ser millonario, príncipe, sinecurista o enchufado».

¹⁸ Flügel advierte que, desde principios del siglo XVIII, el hombre comienza a preferir una estética más austera mientras que la mujer no se vio afectada por esta decisión masculina. En efecto, la mujer no solo no renunció a sus galas, sino que a través de estas se mostraba embajadora de los nuevos valores del hombre y por consiguiente de su proyección social. Tal es el caso de Rosa, vista como vehículo de exhibición de la posición social de su padre.



ver a la mujer prendida con esmero y gusto, es lícito y hasta puro y noble» (Pardo Bazán 1999b, III: 873).

Pilar Gonzalvo, amiga de la protagonista de *Un viaje de novios*, es otro ejemplo de *fashion victim* llevado al extremo. Pilar, enferma de anemia, olvida su sufrimiento físico entreteniéndose con la moda:

Hambrienta como toda persona débil, como todo organismo pobre, de excitaciones, novedades y acontecimientos, divirtióle en extremo la relación nueva de Lucía, y las raras peripecias de su viaje, y el registro de sus galas de novia, que visitó sin perdonar una, examinando los encajes de cada chambra, los volantes de cada traje, las iniciales de cada pañuelo (2003: 162).

La Gonzalvo, a pesar de sus limitaciones físicas y sociales, presume de ser una experta conocedora y difusora de la moda: «La simplicidad franca de la leonesa (Lucía) le brindaba campo virgen e inculto donde plantar todas las flores exóticas de la moda, todas las plantas ponzoñosas de la maledicencia elegante» (Pardo Bazán 2003: 162).

Pilar es una aspirante a *influencer* pero nunca consigue la admiración que pretende: sufre «el paroxismo de un deseo no saciado, las ansias de la vanidad mal satisfecha» (Pardo Bazán 2003: 163). Pese a sus denodados esfuerzos, destacar es para ella una misión difícil porque no la acompañan ni la belleza ni la salud:

La primavera se había presentado para ella bajo malísimos auspicios, los conciertos de Cuaresma y los últimos bailes de Pascua, de los cuales no quiso perder uno, le costaron palpitaciones todas las noches, cansancio inexplicable en las piernas, perversiones extrañas del apetito: derivaba la anemia hacia la neurosis (2003: 164).

Pero la enfermedad no es un obstáculo para exhibirse cada vez que hay oportunidad. La Gonzalvo incluso se aprovecha de sus dolencias para conseguir acudir a los escenarios en donde se luce la moda: «Hacia el estío, se resolvió a quejarse, pensando acertadamente que la enfermedad era pretexto oportuno para un veraneo conforme a los cánones del buen tono» (Pardo Bazán 2003: 164). Gracias a estas oportunas quejas Pilar consigue veranear en la playa del Sardinero¹⁹.

Su afán por ejercer de *socialité* y estar presente en todos los saraos la lleva a extremos de sufrimiento físico, humillantes e incluso ridículos:

Pilar masticaba, a hurtadillas, raspaduras del pedestal de las estatuillas de barro que adornaban sus rinconeras y tocador. Sentía dolores intolerables en el epigastrio, pero por no romper el hilo de sus fiestas, calló como una muerta (2003: 164).

¹⁹ Recordemos que el ideal de mujer romántica es el de una joven débil y enfermiza (Dijkstra 1986: 23).

Está claro que este personaje es la encarnación del proverbio «para lucir, hay que sufrir» hasta el extremo (Albar 2004: 154)²⁰. Pero el sufrimiento de esta muchacha no radica solo en su malestar físico, sino también en un sufrimiento psicológico derivado del deterioro de su apariencia:

Lo que más la asustó fue ver que se le caía el pelo a madejas. Al peinarse, se enfurecía, y llamaba a gritos a Perico, pidiéndole un remedio para no quedarse calva. Un día el médico que la visitaba llamó aparte a su hermano, y le dijo: –Es preciso que tenga usted tino con su hermanita. Que no tome más baños (2003: 164)²¹.

Aunque las tendencias de la época sean insanas y antigiénicas: «La civilización hace artificioso todo: si quiere sanar, que no trasnoche, que no ande en funciones [...] el corsé flojo, los tacones anchos» (Pardo Bazán 2003: 165). La enferma insiste en ir a la moda: «–Sí, sí, pide peras al olmo, al olmo –ceceaba Perico por lo bajo–. Cualquiera día se pone mi señora hermana un alfiler menos, un alfiler menos, aunque se la lleve pateta». Pilar no se rinde a la enfermedad, solo claudica ante lo *fashion*: «Voy a hacerme un traje de tela cruda, que hasta allí... Bueno, bueno, hombre, no te pongas hecho una sierpe [...] Si ya sé que tengo que guardar método, y acostarme temprano [...] a las ocho con las gallinitas: ¿qué más pides?» (*ibidem*: 165, 166).

La hermana de Perico también es una víctima de la moda en el terreno económico y no duda en sangrar a «Gonzalvo padre, que amén de la jubilación no carecía de bienes, aflojó los cordones de la bolsa, no sin recomendar la parsimonia y economía a su hija». Pilar solo piensa en sus galas y en Vichy, su nuevo destino de exhibición personal: «El elegante viaje que con tanto lucimiento coronaba sus expediciones veraniegas» (2003: 166). Vichy es la perdición de Pilar. En este balneario sus desvaríos *fashionistas* llegan al paroxismo:

Estableciöse desde entonces una lucha perenne entre Pilar y los que la acompañaban. Eran necesarios esfuerzos heroicos para contenerla e impedir que hiciese la vida de las bañistas del gran tono, que ocupaban el día entero en lucir trajes y divertirse (2003: 175).

En Vichy, las *fashion victims* se identifican entre ellas, se critican y rivalizan entre sí. Pilar distingue a las cubanas Amézaga «de cien leguas, por sus famosos sombreros, imposibles de confundir con otro tocado alguno» y con indisimulada envidia las critica después de cada encuentro:

²⁰ Una de las modas más inquietantes que se impusieron entre las cortesanas del siglo XVII fue la de masticar barro para mantener el rostro con una palidez mortuoria. Este parece ser el origen de los males de Pilar en *Un viaje de novios*.

²¹ Patrizia Magli subraya la importancia del cabello para la belleza femenina, ya que es «la cornice del viso, la gloriosa corona che lo inghirlanda» (Magli 2013: 50 y 51). Carmen de Burgos señala que la calvicie es intolerable en la mujer (De Burgos Seguí 2018: 170).



Un cuarto de hora lo menos quedaba Pilar murmurando de las petimetras y de alguien más también. [...] —¡Vamos, ¿te gusta a ti ese traje tan raro, con una cabeza de pájaro igual a la del sombrero, en el remate de cada frunce? Parecen un escarparte del Museo de Historia Natural (2003: 184, 185)²².

Exhibirse ante otras mujeres y provocar su admiración (Squillace 1912: 18) es el objetivo principal de la *toilette* de la Gonzalvo:

La presencia de las Amézagas, como les llamaba Perico, determinaba siempre en Pilar una especie de fiebre que la dejaba postrada después para dos horas. Al divisarlas a lo lejos, se componía instintivamente el pelo, sacaba el pie calzado con zapatito Luis XV de tafilete, y paseaba su mano nerviosa por los morenos encajes de su pañoleta, haciendo destacar la flechilla de turquesas que la prendía (2003: 184).

La pobre enferma hace lo imposible por destacar entre la docena de «compatriotas de distinción que revoloteaban en el efímero torbellino de los placeres termales» (Pardo Bazán 2003: 175). No obstante sus esfuerzos, Pilar no triunfa en su aspiración y su hermano le reprocha: «Al fin nunca vas sino hecha una cursi, una cursi» (2003: 166). Quizás por esto, porque es consciente de su fracaso, Pilar prefiere la compañía de Lucía, «menos entendida en elegancias y modas» (2003: 174), porque es una amiga fiel, libre de vanidad, que la apoya en sus opiniones y críticas a las Amézagas y que no pretende eclipsarla en el terreno *fashion*. Por ejemplo, en el siguiente diálogo entre ambas, a propósito de un extravagante y carísimo abrigo que Pilar deseaba comprarse, Lucía acata con docilidad la autoridad de su amiga en temas de moda:

- Por eso hizo bien Perico en no comprarte aquel abrigo bordado de cuentas de colores que se te antojó. Era muy llamativo.
- No hay nada de eso [...] era distinguidísimo [...] ¿qué entiendes tú de esas cosas?
- Yo, nada —respondía Lucía risueña— (2003: 185).

Todas las mujeres *fashionistas* se desairan recíprocamente. Las cubanas Amézagas, en sus conversaciones con Pilar:

Hablaban como con pereza y desdén, mirando al cielo o a los transeúntes, e hiriendo la arena con el cuento de las sombrillas. Respuestas cortas e indolentes «hija, qué quieres», y «estuvo magnífico», «gente, como nunca», «pues ya se ve que estaba la sueca», «raso crema y granadina heliotropo combinados», «como siempre, dedicadísimo a ella», «sí, sí, calor», «vaya, me alegro que lo pases bien, hija», contestaban a las afanosas preguntas de Pilar. Luego se alejaban las cubanas, con carcajadillas discretas, con medias palabras, taconeando firme y moviendo un ruge-ruge de telas frescas y de ropa fina (2003: 184, 185).

²² Estas modas de sombreros gigantescos adornados con pájaros disecados fueron muy cuestionadas en la época en que se escribe la novela (Fukai *et al.*, 2006: 300 y 301).





La propia señorita Gonzalvo, al escuchar los elogios de Lucía sobre la blancura y hermosura de una clienta sueca de los baños, comenta: «—No te fíes de blancuras [...]. Habiendo en el mundo toalla de Venus y blanco de Paros» (2003: 195). La rivalidad entre mujeres es incluso internacionalizada en el salón de mujeres del balneario, en donde «el grupo de españolas, capitaneado por Lola Amézaga, que era muy resuelta, tenía cierta independencia e intimidad, bien distinta de la reserva secatona de las inglesas; y aún entre ambos bandos se advertía disimulada hostilidad y recíproco desdén» (2003: 197).

La enemiga de todas, imbatible en cuanto a estilo y belleza y odiada por sus alardes de independencia y por su desprecio a las convenciones sociales²³, es la citada sueca:

Una mujer alta y gallarda [...], acrecentaba su clásica beldad el negro traje de tafetán, muy ceñido y golpeado de azabache, sobre su frente de diosa, el sombrero de tul con espigas de oro, parecía mitológica diadema, era su andar noble y soberano, y sin cuidarse de saludar a nadie, se fue hacia el piano, vacante a la sazón, y sentándose, comenzó a interpretar magistralmente unas mazurcas de Chopín (2003: 200).

Con ella se comparan todas, hasta la propia Lucía, la protagonista de la novela, mujer en absoluto vanidosa, quien bromea al respecto: «—No quiero eclipsar a la sueca» (2003: 194). A la beldad sueca quieren imitar y parecerse todas las bañistas de Vichy: «—¡El traje de la sueca sí que sería bonito... crema y heliotropo! ¡me gusta la combinación!» (2003: 185), dice Pilar; «anímesese usted, y yo la traeré un ramo de camelias como el que tenía anoche la sueca» (2003: 194), le dice Perico Gonzalvo a Lucía; «—Otro igual tenía ayer la sueca [...] Llevaba todo el juego: pendientes, collar de bolas de amatista y el agujón. Reguapísima que estaba la mujer con eso y el traje heliotropo», dice Lucía a propósito de un clavo de oro, «con cabeza de amatista, constelada de diamantes chiquititos» (2003: 198), que se quita del moño para enseñarlo en una reunión de damas.

La sueca es el icono *fashion* de esta novela. Todas la idolatran, aunque la critiquen:

¡Parece la princesa Micomicona! —dijo Lola Amézaga, que aquella mañana no se había pasado menos de dos horas al espejo, ensayando el regio modo de andar de la sueca. —¡Qué empaque! —observó Luisa Natal—. No, buena moza, ya lo es. ¡Cuidado con el talle! ¡Y qué manos! ¡No se las habéis reparado?—. Yo la miro poco —contestó Pilar—. No le doy ese plato de gusto. Solo adopta esos ademanes teatrales para llamar la atención! (2003: 202).

²³ La sueca encaja con el prototipo de mujer errante o rebelde que puede encontrarse en Londres o París. «Una mujer galante que se aplica y pone todo su genio así como toda su alma en su toilette» (Baudelaire 1974: 119).

Y la sueca es la perdición de Pilar Gonzalvo. Por querer competir con ella luciendo en el baile del Casino un espejo portátil de «oro cincelado, joya caprichosa y novísima, que se colgaba de la cintura» (2003: 208), enferma y muere. Los preparativos para acudir a la fiesta son «un acceso de fiebre registrando su guardarropa»:

Durante la velada, Pilar llevaba un traje que hasta entonces no había usado por ligero y veraniego en demasía, una túnica de gasa blanca sembrada de claveles de todos colores, pendía de su cintura el espejillo, en sus orejas brillaban los solitarios, y detrás del rodete, con española gracia, ostentaba un haz de claveles. Así compuesta y encendida de calentura y vanidoso placer, parecía hasta hermosa, a despecho de sus pecas y de la pobreza de sus tejidos devastados por la anemia. Tuvo, pues, gran éxito en el Casino, puede decirse que compartió el cetro de la noche con la sueca. [...] uno de esos momentos únicos en la vida de una niña vanidosa, en que el orgullo halagado origina tan dulces impresiones, que casi emula otros goces más íntimos y profundos, eternamente ignotos para semejantes criaturas. Las hermanas Amézagas contemplan y envidian su triunfo y se reconcomían mirando de reojo el espejillo, dije que solo brillaba sobre dos faldas: la de Pilar y la de la sueca (2003: 209).

Pero todo este esplendor aparente acaba trágicamente. La muerte de Pilar está anticipada por doña Emilia Pardo Bazán en una escena en la que, de nuevo, el protagonista es el espejito:

Al vestirse, sus miembros no sostenían la ropa, que se escapaba del cuerpo como de un maniquí mal relleno. Ella misma se asustó, y en uno de los momentos lúcidos que suelen tener los atacados del terrible mal que ya la oprimía entre sus garras, pidió el espejillo famoso, y Lucía, por no contrariarla, se lo presentó de mala gana. Al fijar sus ojos en él, Pilar recordaba cómo se había visto la noche del baile, con sus claveles, su pelo artísticamente rizado, y la sonrisa de placer que le iluminaba el rostro. Fue tal el contraste entre lo pasado y lo presente, entre la cara de ocho días atrás y la de hoy, que Pilar, con rápido movimiento, arrojó al suelo el espejillo. Quebrose la clara luna, y las cinceladuras finísimas del marco se abollaron al golpe (2003: 213).

Rosa Neira y Pilar Gonzalvo ejemplifican el catálogo de necesidades en las que incurren las mujeres que sucumben a la moda. Copiar desesperadamente figurines como hace Rosa, creer que se es elegante por incorporar todas las novedades, hacer de ciertos artículos una necesidad (el espejillo de *Un viaje de novios*) y jugar con la salud hasta extremos trágicos son algunas de las conductas desmesuradas y enloquecidas de estas mujeres sin tino ni acierto.

No pocas veces la moda es, según se desprende de los casos descritos por Pardo Bazán, algo más que un placer mundano. Es una religión demoníaca y una tiranía despótica que puede ser causa de la perdición de sus adoradoras y esclavas, sean estas santas o pecadoras, bellas o poco agraciadas, sanas o enfermas. En cualquier caso, la autora gallega también deja constancia de que la mentalidad decimonónica no perdonaba ni la exaltación de la belleza ni la declaración de independencia que muchas de las *fashionistas* retratadas por Pardo Bazán expresaron a través de su arreglo.



Vanitas, vanitatum, omnia vanitas, dice el Eclesiastés. Si los placeres mundanos son inútiles ante la certeza de la muerte, la obra narrativa de la condesa de Pardo Bazán nos deja claro que la muerte de las ilusiones y esperanzas de las candidatas a reinas de la sociedad es, como certifican Rosa Neira y Pilar Gonzalvo, la única certeza posible.

RECIBIDO: diciembre de 2019; ACEPTADO: junio de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- AIBAR, Óscar (2004): *Los comedores de tiza*, Madrid: Caballo de Troya.
- BALZAC, Honoré de (1974): *Tratado de la vida elegante*, Barcelona: Anagrama.
- BAUDELAIRE, Charles (1974): *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama.
- BERMAN, Marshall (2001): *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La distinción, criterio y bases sociales del buen gusto*, Madrid: Taurus.
- BURDIEL, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Taurus.
- DE BURGOS SEGUÍ, Carmen (2018): *El arte de ser mujer*, Pedro Gómez Carrizo editor, España: Biblok editores.
- DESLANDRES, Yvonne (1987): *El traje, imagen del hombre*, Barcelona: Tusquets.
- DIJSTRA, Bram (1986): *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in fin-de-siecle culture*, Nueva York: Oxford University Press.
- FOGG, Marnie (2014): *Moda. Toda la historia*, Barcelona: Blume.
- FLUGEL, John Carl (1964): *Psicología del vestido*, Buenos Aires: Paidós.
- FUKAI, A., T. SUOH, M. IWAGAMI, R. KOGA y R. NII (2006): *MODA: una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la indumentaria de Kyoto*, China: Taschen.
- HUIZINGA, Johan (2005): *Homo ludens: el juego y la cultura*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- JÁUREGUI LOBERA, Ignacio (2006): «Gordos, obesos y obsesos», *Trastornos de la conducta alimentaria*, n.º 4: 295-320.
- LIPOVETSKY, Gilles (1990): *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades contemporáneas*, Barcelona: Anagrama.
- MAGLI, Patrizia (2013): *Pitturare il volto. Il trucco, l'Arte, la Moda*, Venecia: Marsilio editori.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1990): *Cuentos completos*, tomos I, II y III, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña: Galicia editorial S.A., GAESA.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1999a): *Doña Milagros, Obras completas*, tomo III, edición de González Herrán, Manuel y Villanueva, Darío, Madrid: Biblioteca Castro.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1999b): *Memorias de un solterón, Obras completas*, tomo III, edición de González Herrán y Villanueva, Darío, Madrid: Biblioteca Castro.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1999c): *Una cristiana, Obras completas*, tomo III, edición de González Herrán, Manuel y Villanueva, Darío, Madrid: Biblioteca Castro.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2002): *Allende la verdad, Obras completas* tomo VI, *Novelas cortas*, edición de González Herrán, Manuel y Villanueva, Darío, Madrid: Biblioteca Castro.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1991): *La Quimera*, edición de Marina Mayoral, Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1989): *Dulce dueño*, edición de Marina Mayoral, Madrid: Castalia, SA.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2003): *Un viaje de novios*, edición de Marisa Sotelo Vázquez, Madrid: Alianza.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2004): *Viajes por Europa, Por Francia y por Alemania*, Madrid: Bercimuel.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1996): *La de Bringas*, Madrid: Alianza.



- SÁNCHEZ PALACIOS, Concepción (2004): *Esteriotipos negativos hacia la vejez y su relación con variables sociodemográficas, psicosociales y psicológicas*. Tesis doctoral, Málaga: Universidad de Málaga.
- SQUILLACE, Fausto (1912): *La moda*, Milán: Palerino Remo Saudi editore.
- VEBLEN, Thorstein (1998): *Teoría de la clase ociosa*, Madrid: Hyspamérica.



METÁFORA Y METONIMIA COMO MECANISMOS DE CREACIÓN DE LOCUCIONES VERBALES EUFEMÍSTICAS Y DISFEMÍSTICAS

Clara Ureña Tormo
Universidad de Alcalá

RESUMEN

Este estudio aborda los principales procesos metafóricos y metonímicos en la formación de locuciones eufemísticas y disfemísticas del ámbito de la ‘muerte’, en relación con los eventos de ‘morir’ y ‘matar’. Concretamente, se comprueba que la esfera interdicta de la ‘muerte’ no solo se muestra proclive a la creación de eufemismos mediante los cuales se hace referencia al concepto proscrito de manera suavizada, sino también de disfemismos, con el efecto contrario: intensificando las connotaciones negativas de la muerte. Asimismo, se muestra que, además de la metáfora, la metonimia participa significativamente en la creación de locuciones eufemísticas/disfemísticas de esta realidad tabú. Por lo general, a partir de una concepción metafórica de base, la locución se construye tomando una parte del proceso de morir o de la acción de matar para referirse a todo el evento. Este proceso de formación se repite, por una parte, en locuciones eufemísticas como *acordarse Dios*, *descansar en paz* y *enviar al otro mundo*, las cuales se apoyan en una representación de la muerte basada en la religión; por otra parte, en locuciones disfemísticas como *arrancar el pescuezo*, *ir al matadero* y *llevar al degolladero*, las cuales, además, identifican al individuo con un animal mediante la metáfora LAS PERSONAS SON ANIMALES.

PALABRAS CLAVE: muerte, locución eufemística, locución disfemística, metáfora, metonimia.

METAPHOR AND METONYMY AS MECHANISMS TO CREATE EUPHEMISTIC AND DYSPEMISTIC VERBAL IDIOMS

ABSTRACT

This paper investigates the main metaphors and metonymies involved in the creation of euphemistic and dysphemistic idioms related to death, as regards to both ‘dying’ and ‘killing’. This study shows that the taboo of death does not only produce euphemisms, with the aim of mitigating the reference to the prohibited concept, but dysphemisms, with the opposite effect: to intensify the negative aspects of death. In addition to metaphors, metonymies also participate actively in the creation of euphemistic/dysphemistic idioms. Based on a metaphorical representation of death, most idioms take one part of the process of dying or the action of killing to refer to the whole event. This process of idiom formation is repeated both in euphemistic idioms, mostly focusing on religious concepts (e.g. *acordarse Dios*, *descansar en paz* and *enviar al otro mundo*), and dysphemistic idioms, which often represent people as animals based on the metaphor PEOPLE ARE ANIMALS (e.g. *arrancar el pescuezo*, *ir al matadero*, and *llevar al degolladero*).

KEYWORDS: death, euphemistic idiom, dysphemistic idiom, metaphor, metonymy.



1. INTRODUCCIÓN

En los estudios sobre interdicción lingüística, la muerte se presenta como el tabú más universal desde tiempos remotos hasta la actualidad (Crespo Fernández 2008: 83; Zhou 2018: 29). Siguiendo a Crespo Fernández (2005: 261-265), la principal causa que motiva el tabú de la muerte se relaciona con el miedo, base que también subyace al tabú de la enfermedad y lo sobrenatural. En tanto que realidad interdicha, por lo general, los hablantes tratan de evitar la referencia directa a la muerte, teniendo en cuenta toda una serie de factores que, además del miedo, comprenden el respeto hacia la persona difunta y su entorno, la actitud de cortesía ante un acto fúnebre, así como cuestiones religiosas y supersticiones (Crespo Fernández 2008: 84).

De lo anterior se deriva que la esfera de la muerte se muestra propensa al uso de palabras y expresiones que aluden a esta realidad de manera suavizada, con el objetivo de minimizar el efecto ofensivo o molesto que produciría su referencia lingüística directa. Este planteamiento se identifica, como no puede ser de otra manera, con el fenómeno del eufemismo. El estudio del tabú de la muerte ha sido ampliamente tratado por su relación con la creación de eufemismos (ej.: Crespo Fernández 2005, 2006, 2008; Georgijev 2019; Lope Blanc 1961; Zhou 2018); no obstante, la muerte también puede abordarse en relación con el fenómeno opuesto, el disfemismo, si bien los estudios en este sentido son más escasos, al menos en el campo del español (ej.: Mellado Blanco 2013). Asimismo, aunque la investigación lingüística sobre el tabú de la muerte se ha centrado, casi exclusivamente, en la producción de eufemismos/disfemismos que se refieren al proceso de morir, en este artículo se comprueba que estos también se muestran productivos en las referencias a la acción de matar, un tema que ha sido menos explorado desde esta perspectiva.

Por otra parte, en las investigaciones sobre la creación de eufemismos/disfemismos, en general, y sobre los propios del ámbito de la muerte, en particular, el recurso lingüístico de la metáfora ha recibido una atención destacada, en comparación con la metonimia (Alonso Moya 1978; Casas Gómez 2019). El presente trabajo demuestra que el mecanismo de la metonimia también ocupa un lugar significativo en la formación de locuciones eufemísticas y disfemísticas sobre los eventos de 'morir' y 'matar' que, en ningún caso, debe ser ignorado. Esto no implica, sin embargo, que la metáfora se vuelva irrelevante; al contrario, a menudo, las metonimias se apoyan sobre una concepción metafórica de la muerte basada en creencias y símbolos religiosos con un profundo arraigo en la cultura occidental, cuyo estudio constituye una parte fundamental de las investigaciones de Crespo Fernández (2005, 2006, 2008), Mellado Blanco (2013) y Zhou (2018), entre otros.

Este artículo aborda, así pues, la formación de eufemismos y disfemismos del ámbito de la muerte, en relación con los eventos de 'morir' y 'matar', a partir del estudio de los dos recursos de creación eufemística/disfemística de mayor relevancia: las metáforas y las metonimias conceptuales. Concretamente, el tipo de unidades lingüísticas que se abordan corresponden a locuciones verbales, definidas como combinaciones fijas de palabras que funcionan como elementos de la oración y tienen un significado idiomático que no se corresponde con la suma de los significados de sus constituyentes (Penadés Martínez 2012: 23).



El corpus de estudio está constituido por un total de 131 locuciones registradas en el *Diccionario de locuciones idiomáticas del español actual (DiLEA)* (Penadés Martínez 2019a) que incluyen en su definición alguna referencia a la muerte y, en concreto, a los eventos de ‘morir’ o ‘matar’. Para la elaboración de este trabajo, se ha procedido metodológicamente seleccionando algunas locuciones del total citado que ejemplifican los procesos eufemísticos/disfemísticos que se describen. El *DiLEA* no incluye las marcas *eufemismo* y *disfemismo* de las unidades que registra. Sin embargo, esto no supone un inconveniente para nuestro cometido, puesto que, partiendo de la concepción teórica de ‘eufemismo’ y ‘disfemismo’ propuesta por Casas Gómez (2009), planteamos una serie de consideraciones (apartado 2.) que facilitan el tratamiento de las unidades que se analizan, bien como *locuciones eufemísticas* (apartados 3. y 3.1.), bien como *locuciones disfemísticas* (apartados 4. y 4.1.). De esta manera, además, se intentan salvar las dificultades que pueden surgir a la hora de identificar los eufemismos y los disfemismos, dificultades que no siempre se resuelven con la consulta lexicográfica dada la escasa –y, a veces, inconsistente– información sobre la marcación de los sustitutos eufemísticos y disfemísticos en los diccionarios, al menos, en lo que concierne a las locuciones (Penadés Martínez 2019b).

Por otra parte, para describir los procesos implicados en la formación de las locuciones eufemísticas/disfemísticas, las principales decisiones metodológicas tomadas se apoyan en la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson (1980), en el marco de la lingüística cognitiva. Partiendo de esta base, para explicar las unidades objeto de estudio, se toman como referencia las principales metáforas y metonimias planteadas en investigaciones previas sobre el eufemismo/disfemismo de la ‘muerte’ (Crespo Fernández 2005, 2006, 2008; Mellado Blanco 2013; Zhou 2018) y se adaptan o se formulan otras nuevas. Además, siguiendo la teoría del lenguaje figurado convencional de Dobrovól’skij y Piirainen (2005), se presta especial atención al conocimiento cultural asociado a los fraseologismos, en concreto a creencias y simbología religiosas¹ que motivan la representación metafórica/metonímica de la muerte en algunas locuciones.

¹ Como ejemplo, las locuciones *descansar en el Señor* y *entregar el alma a Dios* manifiestan claramente las creencias religiosas cristianas, mientras que *ir al degolladero* y *llevar al degolladero* parten de la simbología cristiana que representa a Jesucristo como un cordero que muere para salvar a la humanidad, sacrificado de manera análoga a como los judíos sacrificaban animales.



2. LOS CONCEPTOS DE 'EUFEMISMO' Y 'DISFEMISMO' EN LA CARACTERIZACIÓN DE LAS LOCUCIONES EUFEMÍSTICAS Y DISFEMÍSTICAS

A medida que los estudios sobre el eufemismo avanzan, se van sucediendo definiciones distintas, más o menos relacionadas, sobre este fenómeno². A pesar de las aproximaciones variadas al concepto de 'eufemismo', la mayoría de los autores coinciden en señalar su función encubridora y atenuadora (Casas Gómez 2012a: 52), en el marco de un acto de cortesía que contribuye a preservar la imagen positiva del hablante y del oyente. Así, por una parte, el sustituto eufemístico puede encubrir el concepto prohibido mediante ciertos elementos lingüísticos que eviten las denotaciones o las connotaciones negativas propias de los términos interdictos directos (Cestero Mancera 2015: 25). Por otra parte, el eufemismo puede realizar la función de atenuar, sirviéndose de elementos lingüísticos que, en este caso, reduzcan o eliminen la tensión social que supondría una referencia directa al concepto interdicto, con el objeto de evitar amenazas a las relaciones sociales o a las imágenes (*face*) del emisor y del receptor (Cestero Mancera 2015: 25).

Además de encubrir y atenuar, el eufemismo cumple la función de realzar la realidad prohibida con la intención de enfatizar algún aspecto que la revalorice y permita obtener una visión positiva de ella (Casas Gómez 2012a: 61, Casas Gómez 2012b: 76-77 ; Edeso Natalías 2009: 158-159). Esta función parece relacionarse más con situaciones en las que se busca dar prestigio a determinadas profesiones u oficios por razones de decoro (Casas Gómez 2012a: 54), de manera que su incidencia en el estudio del tabú de la muerte es menor.

Como fenómeno opuesto al eufemismo, el disfemismo se caracteriza por acentuar el «concepto proscrito» y romper con el «convencionalismo social» (Casas Gómez 1986: 85), centrando la atención en los aspectos más negativos y ofensivos de la realidad prohibida o tabú. Más concretamente, Crespo Fernández (2005: 136) define el disfemismo como

el proceso que, en un determinado contexto discursivo, refuerza los matices más ofensivos o inaceptables que se establecen entre el tabú y su manifestación lingüística por medio de un acto de habla que, como sustituto eufemístico, actualiza la intención del emisor de ofender o incomodar al receptor.

Desde una dimensión cognitivo-pragmática, Casas Gómez (2009: 736-737; 2012b: 56) describe los dos fenómenos, eufemismo y disfemismo, como posibles procesos mediante los que se conceptualiza una realidad interdicta, cada uno de los cuales tiene objetivos específicos y produce un efecto discursivo diferente. Concretamente, el hablante se sirve de una gran variedad de recursos lingüísticos que le permiten encubrir dicha realidad, atenuarla y realzarla expresivamente, en el caso

² Casas Gómez (2009) recoge de manera sistemática algunas de las definiciones más destacadas.



del eufemismo, o motivarla y reforzarla evocativamente, en el del disfemismo. Este planteamiento se corresponde con una concepción del eufemismo y el disfemismo que los define como fenómenos discursivos que se actualizan en el contexto y están sujetos a elementos pragmáticos derivados de la situación comunicativa concreta (Casas Gómez 2009: 736³; Crespo Fernández 2005: 136).

Consideramos que este enfoque de naturaleza pragmático-discursiva ofrece la posibilidad de investigar el funcionamiento y el uso real de los eufemismos en el discurso –y, añadimos, los disfemismos–. No obstante, cabe preguntarse si este planteamiento, sumado a las definiciones afines que se ofrecen de los dos fenómenos (Casas Gómez 2012a: 43), realmente facilita la tarea del investigador a la hora de distinguir el eufemismo del disfemismo –y viceversa–, o todo lo contrario. En lo que se refiere al análisis de las locuciones eufemísticas y disfemísticas en concreto, observamos que el enfoque pragmático-discursivo propuesto debe complementarse con otra perspectiva de estudio que preste atención a los aspectos léxico-semánticos, así como a la naturaleza metafórica y metonímica propia de esta clase de fraseologismos.

La identificación de locuciones eufemísticas y disfemísticas de una determinada realidad interdicta podría desarrollarse atendiendo a múltiples aspectos. De todos ellos, en este trabajo proponemos abordar los que se enmarcan en cuatro dimensiones concretas: léxico-semántica, pragmática, conceptual y discursiva. En primer lugar, desde una dimensión léxico-semántica, es esencial prestar atención a la imagen mental que provoca la lectura literal de la combinación de palabras. Cuando la imagen resultante es violenta, brusca o amenazante, esto debe entenderse como un indicador de que la locución se aproxima hacia los valores disfemísticos. Por ejemplo, la lectura literal de los elementos que forman la locución *arrancar la piel a tiras* evoca una imagen agresiva en la mente del hablante/oyente que, en ningún caso, suaviza o atenúa la referencia directa a la muerte, sino todo lo contrario.

En segundo lugar, y en relación, asimismo, con la dimensión léxico-semántica, desde la dimensión pragmática, el uso de una locución como la anterior, con la consecuente imagen mental que evoca, puede dañar la imagen, tanto del emisor como del receptor. Esto es, teniendo en cuenta los fenómenos de la cortesía y la imagen pública, los eufemismos permiten al hablante preservar su imagen pública y su prestigio social (cortesía positiva), al tiempo que compensan la posible amenaza a la imagen del interlocutor con el objetivo de favorecer las buenas relaciones sociales (cortesía negativa) (Crespo Fernández 2005: 83). Los disfemismos, por el contrario, no actúan dentro del marco de la cortesía.

En tercer lugar, desde una dimensión conceptual, las metáforas y las metonimias constituyen mecanismos cognitivos implicados en la formación de buena parte de las locuciones y motivan sus significados idiomáticos (Lakoff 1987: 446-453),

³ Como resultado de concebir el eufemismo y el disfemismo como fenómenos sociales y discursivos, Casas Gómez (2009: 731) descarta la existencia de palabras o expresiones eufemísticas y disfemísticas en sí mismas, en favor de la única existencia de *usos eufemísticos* y *usos disfemísticos* de la lengua, dependientes del contexto y la situación comunicativa. El presente trabajo no trata en profundidad esta propuesta, puesto que queda fuera de su principal cometido.



de manera completamente independiente a si estas presentan un carácter eufemístico/disfemístico o no. Además de esto, las metáforas y las metonimias se presentan como recursos relevantes que participan en los procesos de formación de sustitutos eufemísticos/disfemísticos. En este sentido, siguiendo a Casas Gómez (2019: 258), normalmente, cuanto mayor es la distancia entre la esfera interdicta –que actúa como concepto metaforizado– y el uso metafórico, mayor se considera la «eficacia eufemística». Por ejemplo, la locución *irse a criar malvas* se refiere a la muerte a partir de la realidad del cultivo de plantas (Zhou 2018: 253), con la cual mantiene una distancia conceptual pronunciada, lo que se traduce en una eficacia eufemística clara. Por el contrario, la locución *correr ríos de sangre* carece de eficacia eufemística, en tanto que se apoya en una metonimia que vincula directamente la consecuencia de matar con la acción de matar en sí misma. Esto se debe a la relación de contigüidad que mantienen estos dos elementos, enmarcados dentro del mismo dominio de conocimiento.

En cuarto lugar, la dimensión discursiva se relaciona con las funciones de atenuación, encubrimiento o realce expresivo de los eufemismos, y de motivación o refuerzo expresivo de los disfemismos en el discurso (Casas Gómez 2009). Esta dimensión puede ser especialmente útil para examinar, mediante ejemplos de uso concretos, las locuciones eufemísticas/disfemísticas que no se identifican fácilmente a partir de las dimensiones anteriormente descritas. Por ejemplo, Mellado Blanco (2013: 111) clasifica la locución *estirar la pata* como un disfemismo humorístico, mientras que Zhou (2018: 177-178) la incluye en su corpus de eufemismos lingüísticos, señalando que, según el contexto en el que aparece, esta locución puede realizar una función intensificadora y disfemística, pero también mitigadora y eufemística. Otra locución cuya condición de eufemismo o disfemismo suscita ciertas dudas es *liar el petate*, tal como se observa en los dos ejemplos siguientes:

- (1) *Quedó, en cambio, un retén de mozos de El Ángel de Tobías, con el furgón de los cachivaches de urgencia, por llamarlos de alguna manera (floreros, candelas, sudarios y cosméticos), por si «se volvía la tortilla» (esto con el mayor respeto) y el moribundo decidía «liar el petate».*
- (2) *Aunque tiene usted vida para muchos años, y Dios se la aumente, hágase cuenta de que llega la hora de liar el petate...*

En el ejemplo (1) el uso de la locución adquiere un valor disfemístico que se ve acrecentado por el tono sarcástico del texto (*furgón de los cachivaches, se volvía la tortilla* –aunque, en este caso, la burla quede atenuada por *esto con el mayor respeto*–) y el uso del término *moribundo* como una forma despectiva de referirse a la persona que va a morir (a *liar el petate*). Por el contrario, en el ejemplo (2), la locución ilustra un uso eufemístico con el que se mitiga la referencia a la muerte que intenta evitarse.

Estos dos ejemplos muestran las dificultades que pueden surgir a la hora de asignar un único carácter eufemístico o disfemístico a una locución, independientemente del contexto. Somos conscientes de que el uso de una locución en el discurso puede asignarle valores distintos (eufemísticos o disfemísticos) a los que podría



tener si únicamente se examina su forma canónica. Atender esta dimensión discursiva en profundidad requeriría llevar a cabo un detallado análisis de un amplio corpus de ejemplos de uso, lo cual excedería nuestro objetivo: describir las metáforas y las metonimias subyacentes a las locuciones del *DiLEA* relacionadas con la ‘muerte’. Así, en los siguientes apartados, abordamos las locuciones como eufemísticas o disfemísticas a partir de su forma canónica, aportando algunos ejemplos⁴ que ilustran el carácter eufemístico/disfemístico que se les asigna, al margen de los valores que puedan adquirir en contextos particulares⁵. De esta manera, nos acercamos a la postura de Penadés Martínez (2019b: 705), según la cual cabría considerar la existencia de términos que son «intrínsecamente eufemísticos o potencialmente eufemísticos, independientemente del uso particular (eufemístico o no) que el hablante pueda hacer de ellos en un discurso concreto, frente a los que no lo son *per se*».

3. LA METÁFORA Y LA METONIMIA EN LA CREACIÓN DE LOCUCIONES EUFEMÍSTICAS SOBRE LA MUERTE

La formación de eufemismos y disfemismos se apoya en una serie de mecanismos variados pertenecientes a todos los niveles lingüísticos (fonético, morfológico, léxico, semántico, textual, etc.), entre los cuales sobresale la metáfora como el recurso interdictivo con «mayores dimensiones funcionales y cognitivas» (Casas Gómez 2019: 256). De acuerdo con la teoría de la metáfora conceptual (Lakoff y Johnson 1980), las metáforas conceptuales se presentan como mecanismos cognitivos mediante los cuales se expresan conceptos pertenecientes a dominios abstractos —que, en este caso, se identifican con la realidad interdicta o tabú (la muerte)—, a través de conceptos propios de otros dominios más concretos, por la relación de similitud que existe entre ambos conceptos. Por ejemplo, la metáfora LA MUERTE ES EL DESCANSO permite abordar una noción tan compleja como ‘morir’ a partir de una acción común y cotidiana como descansar, mediante una serie de proyecciones metafóricas que relacionan los dos dominios. Esta metáfora actúa, así pues, como el principal recurso involucrado en el proceso eufemístico a partir del cual se genera la locución *dejar de sufrir* y la serie de locuciones *descansar/dormirse en el Señor*⁶, *descansar/dormirse en la paz del Señor* y *descansar en paz*.

⁴ Los ejemplos de este artículo se han extraído del *CREA*, el *DiLEA* y distintas páginas de internet, y se aportan especialmente de las locuciones cuyo carácter eufemístico/disfemístico puede suscitar dudas.

⁵ Esta decisión se apoya en la investigación lexicográfica desarrollada sobre los eufemismos y su marcación en los diccionarios, la cual carecería de sentido si se considera que no hay eufemismos lexicalizados (Penadés Martínez 2019b). Así, es un hecho que los diccionarios, aunque escasamente, marcan unidades como eufemísticas; no como disfemísticas, si bien el disfemismo se puede vincular a la marca *vulgar* de los diccionarios y a otras semejantes. El tratamiento de la marcación diafásica de las locuciones eufemísticas se aborda en profundidad en Penadés Martínez (en prensa).

⁶ Siempre que es posible, las variantes léxicas de una locución se presentan unidas, con los elementos distintos separados mediante barras.





Por lo general, el mecanismo de la metáfora se relaciona con la función atenuadora propia de los eufemismos (Casas Gómez 2019: 257), en el sentido de que los eufemismos generados a partir de metáforas se perciben como «más suaves y menos rudos» que una referencia directa a la realidad prohibida (Zhou 2018: 58). Esta capacidad eufemística de la metáfora se apoya, siguiendo a Casas Gómez (2019: 257), en dos planteamientos fundamentalmente. Primero, en el «poder intrínseco y mágico de la palabra», por el que se produce una identificación total entre la palabra y la realidad que designa y, en consecuencia, constituye la base de la interdicción lingüística (Casas Gómez 1996: 30-31). Segundo, en una aproximación a la metáfora en la que, basándose en la relación de similitud entre una entidad de la esfera interdicha y otra entidad ajena a ella, la metáfora suprime algunos rasgos que pretenden eludirse y destaca otros comunes a las dos entidades. Así, la metáfora anterior, LA MUERTE ES EL DESCANSO⁷, vincula la muerte con el descanso, concretamente con el «reposo eterno» (Crespo Fernández 2008: 90), y, de esta manera, oculta las connotaciones negativas de la muerte al tiempo que pone de relieve las positivas. Para ello, se basa en la creencia cristiana, según la cual, al morir, el difunto alcanza el merecido descanso eterno, después de las penurias de la vida terrenal (Crespo Fernández 2008: 91).

Relacionados con los procesos metafóricos, Casas Gómez (2019: 256) distingue otros mecanismos de creación eufemística/disfemística como la metonimia, la hipérbole, la perífrasis, etc. De entre ellos, nos interesa reparar en la metonimia, definida, a partir de la teoría de Lakoff y Johnson (1980), como el mecanismo mediante el cual una entidad de un dominio cognitivo actúa como punto de referencia para designar otra entidad distinta –la realidad interdicha–, dentro del mismo dominio, con la que mantiene una relación de contigüidad. El estudio de la metonimia vinculado a la conceptualización de realidades prohibidas o tabúes está bastante menos extendido que el relativo a la metáfora, pero, en cualquier caso, su tratamiento también se relaciona fundamentalmente con el eufemismo. En este sentido, la función de la metonimia consiste en «atenuar el vocablo vitando por el proceso de sustitución, puesto que el sustituto eufemístico sugiere su contenido indicando un hecho contiguo» (Zhou 2018: 60).

En la formación de locuciones del ámbito de la muerte en particular, la metonimia adquiere un papel especialmente relevante en los casos en que se utiliza una parte del proceso de morir o un aspecto concreto de la acción de matar para referirse a todo el proceso o a toda la acción. De esta manera, la referencia a los eventos de ‘morir’ y ‘matar’ no se realiza de manera directa, sino a partir de un elemento que mantiene una relación contigua con estas realidades. Por ejemplo, la locución anterior *dejar de sufrir*, además de basarse en la metáfora LA MUERTE ES EL DESCANSO, conceptualiza el proceso de morir a partir de una de sus consecuen-

⁷ Esta metáfora tiene su origen en el cristianismo bíblico y la vinculación del dominio de la muerte con el del sueño, más concretamente, morir se identifica con «dormir el sueño de los justos» y «dormir el sueño eterno» (Chamizo Domínguez 2004: 47).

cias: la de cesar el sufrimiento del ya difunto, lo que está motivado por la participación de la metonimia UNA CONSECUENCIA DE MORIR POR EL PROCESO DE MORIR. Esta metonimia también subyace a las otras locuciones citadas (ej.: *descansar en el Señor, descansar en la paz del Señor*), pero, en su caso, la muerte y el descanso se relacionan específicamente con la consecuencia de estar con Dios, a partir de la metonimia más concreta ESTAR CON DIOS POR MORIR. Tanto esta metonimia como la anterior (UNA CONSECUENCIA DE MORIR POR EL PROCESO DE MORIR) se incluyen dentro de la metonimia más general UNA PARTE DEL PROCESO DE MORIR POR TODO EL PROCESO, la cual constituye una manifestación particular de la sinécdoque LA PARTE POR EL TODO.

3.1. PROCESOS METAFÓRICOS Y METONÍMICOS SUBYACENTES A LAS LOCUCIONES EUFEMÍSTICAS ANALIZADAS

De lo expuesto al final del apartado anterior se desprende que las metáforas y las metonimias a menudo se combinan en la formación de locuciones eufemísticas del ámbito de la muerte. Más concretamente, existen metáforas conceptuales generales que reflejan distintas representaciones metafóricas de la muerte, sobre las cuales se apoyan, además, las metonimias. Tal como hemos señalado, estas metonimias utilizan un aspecto de la muerte, esto es, una parte del proceso de morir o un aspecto de la acción de matar, para designar el proceso de morir o la acción de matar en su totalidad, así: UNA PARTE DEL PROCESO DE MORIR POR TODO EL PROCESO Y UN ASPECTO DE LA ACCIÓN DE MATAR POR TODA LA ACCIÓN.

Por otro lado, a continuación, desarrollamos la posibilidad de que algunos procesos que han sido considerados metafóricos en investigaciones anteriores (Crespo Fernández 2008; Zhou 2018), en realidad, comprendan un único dominio cognitivo (el de la muerte) y, en consecuencia, se relacionen con el mecanismo de la metonimia, y no con el de la metáfora. Partiendo de esta idea, en nuestro análisis las metáforas MORIR ES SUBIR AL CIELO y MORIR ES ESTAR CON DIOS (Crespo Fernández 2008: 92; Zhou 2018: 204, 226), entre otras, se reformulan de acuerdo con su condición de metonimias del siguiente modo: SUBIR AL CIELO POR MORIR y ESTAR CON DIOS POR MORIR. En lo que sigue de este apartado se describen, pues, algunos procesos metafóricos y metonímicos de creación de locuciones eufemísticas relacionadas con los eventos de ‘morir’ y ‘matar’. Al mismo tiempo, se incluyen referencias concretas al componente religioso de buena parte de las locuciones de este campo, puesto que influye profundamente en su representación metafórica/metonímica de la muerte.

En primer lugar, la muerte puede conceptualizarse como un viaje que realiza el difunto (o, más concretamente, su alma), desde el mundo terrenal hacia el cielo o el infierno, a partir de la metáfora LA MUERTE ES UN VIAJE (Lakoff y Turner 1989: 7-11). Sobre esta metáfora general se apoyan metonimias más concretas como: a) MARCHARSE AL MUNDO CELESTIAL POR MORIR, que da lugar a las locuciones *irse al otro mundo* e *irse de este mundo*; b) SUBIR AL CIELO POR MORIR, subyacente a la locución *volar al cielo*; y c) PROVOCAR QUE UNA PERSONA SE MARCHE



AL MUNDO CELESTIAL POR MATAR, en *enviar/mandar al otro mundo* y *llevar al otro mundo*. Estas metonimias se basan en la creencia cristiana de que la muerte implica la partida del difunto hacia el mundo celestial, concretamente, la ascensión del alma al cielo. Así, toman una consecuencia de la muerte (dejar este mundo) para referirse a la muerte en sí misma. Las dos primeras metonimias se incluyen dentro de la metonimia más general UNA PARTE DEL PROCESO DE MORIR POR TODO EL PROCESO, mientras que la tercera se corresponde con UN ASPECTO DE LA ACCIÓN DE MATAR POR TODA LA ACCIÓN.

Las locuciones propuestas, *irse al otro mundo*, *irse de este mundo*, *volar al cielo*, *enviar/mandar al otro mundo* y *llevar al otro mundo*, suavizan la expresión lingüística de las realidades tabú ‘morir’ y ‘matar’ mediante el uso de verbos como *irse*, *enviar*, *mandar*, *llevar* y *volar*. Además, el carácter eufemístico de las locuciones que contienen el lexema *otro mundo* se apoya en el significado de la locución nominal *el otro mundo*, definida en el DFDEA como ‘El lugar donde, según distintas creencias, viven las almas después de la muerte corporal’. Así, un suceso desagradable, el de morir o matar, se presenta de manera positiva porque se va a un lugar donde se sigue viviendo aun habiendo muerto. Si bien estas locuciones podrían adquirir valores diferentes en contextos particulares, los ejemplos siguientes muestran el carácter eufemístico de dos de ellas:

- (3) *Tenía 50 años, una edad demasiado temprana para irse de este mundo.*
(4) *–Vamos, que sin pedirnos permiso nos mandaron al otro mundo –le respondí yo–. Pues mire usted, no me acuerdo de nada de esto.*

En el ejemplo (3) el sentimiento de pesar que se desprende por la muerte temprana del individuo justifica el uso del eufemismo. Por su parte, en el ejemplo (4) el hablante mitiga la referencia a su propia muerte ante un interlocutor con quien mantiene una relación de distanciamiento o formalidad, como señala el uso del pronombre *usted*.

En segundo lugar, también siguiendo la visión cristiana, la muerte puede representarse metafóricamente como la separación del alma respecto del cuerpo del difunto, a partir de la metáfora LA MUERTE ES LA SEPARACIÓN DEL ALMA RESPECTO DEL CUERPO. Esta representación conceptual sirve de base a la metonimia ENTREGAR EL ALMA A DIOS POR MORIR, en la que la acción de dar el alma actúa como el punto de referencia que activa el efecto que esta acción produce en el individuo: la muerte, pues quedarse desprovisto del alma no implica sino la muerte de una persona. Esta metonimia, reflejo de una relación de causa-consecuencia, da lugar a la siguiente serie de locuciones: *dar/entregar/rendir*⁸ *el alma a Dios*, *dar/rendir su alma*, *entregar/rendir el alma*, *entregar el espíritu* y *rendir su alma al Altísimolal Señor*.

⁸ El verbo *rendir* se entiende a partir de su tercera acepción en el DLE: ‘dar a alguien lo que le toca, o restituirle aquello de que se le había desposeído’.



En tercer lugar, el proceso de morir puede conceptualizarse eufemísticamente destacando el encuentro del difunto con Dios, a partir de la metáfora LA MUERTE ES REENCONTRARSE CON DIOS. Por una parte, esta concepción metafórica de la muerte constituye la base de las metonimias ACORDARSE DIOS POR MORIR y LLAMAR DIOS POR MORIR, en las que una acción previa a la muerte (que Dios se acuerde del individuo o lo llame) activa la referencia a la muerte en sí misma. Estas metonimias se incluyen dentro de la metonimia más general UNA PARTE DEL PROCESO DE MORIR POR TODO EL PROCESO y producen la siguiente serie de locuciones: *acordarse Dios, llamar Dios, llamar Dios a su presencia a su seno, llamar el Señor y llamar el Señor a su presencia a su seno*, basadas en la creencia cristiana de que «Dios, que nos infundió la vida, nos la retira en el momento que Él considera oportuno» (Montero Cartelle 1981: 120).

Por otra parte, la representación metafórica de la muerte como el reencuentro del difunto con Dios da lugar, asimismo, a la metonimia ESTAR CON DIOS POR MORIR, que subyace a la locución *pasar a la presencia del Señor* y a la variante *pasar a presencia del Señor*. En este caso, el proceso de morir se conceptualiza eufemísticamente destacando el resultado positivo de la muerte: el posterior encuentro con Dios, y se distingue, así, del proceso anterior, el cual conceptualiza la muerte centrándose, precisamente, en una acción que se entiende previa a la muerte. Las locuciones *descansar/dormirse en el Señor, descansar/dormirse en la paz del Señor y descansar en paz*, las cuales se han tratado más arriba, también se forman a partir de la metonimia ESTAR CON DIOS POR MORIR, pero, en este caso, la concepción metafórica de base corresponde a la metáfora LA MUERTE ES EL DESCANSO.

El planteamiento expuesto, en el que la metonimia se muestra ciertamente relevante en la creación de locuciones eufemísticas, tendría algunas implicaciones sobre los estudios previos que han tratado los eufemismos de la muerte desde el recurso de la metáfora. Por ejemplo, apoyándose en otros autores, Crespo Fernández (2008: 85) asegura que «la metáfora constituye un importante recurso eufemístico» y «un modo habitual de abordar la muerte». Sin dejar de ser cierta esta afirmación en ninguno de los casos, convendría plantearnos si la metonimia debería ocupar un lugar más destacado en el estudio del tabú de la muerte que el que ha tenido hasta el momento. Zhou (2018) ya deja ver la importancia de este recurso en la conceptualización de la muerte al formular la metonimia CONFIAR EL ALMA A DIOS POR MORIR y al señalar que las metáforas LA MUERTE ES UN VIAJE DEL ALMA y LA MUERTE ES UN ESTADO DEL ALMA se basan en la metonimia UNA PARTE DE LA ESCENA POR TODA LA ESCENA. Sin embargo, la autora no llega a plantear la posibilidad de que haya casos que, en realidad, no ponen en relación dos dominios diferentes, sino que un elemento activa la referencia a otro elemento del mismo dominio, y, en consecuencia, su condición de metáforas debería replantearse.

La tabla 1 recoge las metáforas y las metonimias que se han descrito en este apartado acompañadas de las locuciones que las ejemplifican.



TABLA 1. METÁFORAS Y METONIMIAS CONCEPTUALES DEL ÁMBITO DE LA MUERTE EJEMPLIFICADAS CON LOCUCIONES EUFEMÍSTICAS

METÁFORAS CONCEPTUALES	METONIMIAS CONCEPTUALES	LOCUCIONES EUFEMÍSTICAS
La muerte es el descanso	Una consecuencia de morir por el proceso de morir	<i>dejar de sufrir</i>
	Estar con Dios por morir	<i>descansar/dormirse en el Señor, descansar/dormirse en la paz del Señor, descansar en paz</i>
La muerte es un viaje	Marcharse al mundo celestial por morir	<i>irse al otro mundo, irse de este mundo</i>
	Subir al cielo por morir	<i>volar al cielo</i>
	Provocar que una persona se marche al mundo celestial por matar	<i>enviar/mandar al otro mundo, llevar al otro mundo</i>
La muerte es la separación del alma respecto del cuerpo	Entregar el alma a Dios por morir	<i>dar/entregar/rendir el alma a Dios, dar/rendir su alma, entregar/rendir el alma, entregar el espíritu y rendir su alma al Altísimo/al Señor</i>
La muerte es reencontrarse con Dios	Acordarse Dios por morir	<i>acordarse Dios</i>
	Llamar Dios por morir	<i>llamar Dios, llamar Dios a su presencia/a su seno, llamar el Señor y llamar el Señor a su presencia/a su seno</i>
	Estar con Dios por morir	<i>pasar a (la) presencia del Señor</i>

4. LA METÁFORA Y LA METONIMIA EN LA CREACIÓN DE LOCUCIONES DISFEMÍSTICAS SOBRE LA MUERTE

Las investigaciones lingüísticas sobre el tabú de la muerte lo abordan mayoritariamente en relación con la creación de eufemismos (Crespo Fernández 2006, 2008; Georgijev 2019; Lope Blanc 1961; Zhou 2018). Así, se considera que este ámbito se muestra proclive a la «recategorización eufemística» (Barley 2000: 56) de tal forma que, en las producciones escritas que hacen referencia a la muerte, el eufemismo «resulta imprescindible» (Crespo Fernández 2008: 84). Delimitando nuestro objeto de estudio a la clase de las locuciones verbales, Penadés Martínez (2019b: 712) señala:

[...] aunque no exista un acuerdo total en relación con las esferas que originan la interdicción lingüística ni con su organización, sí podría aceptarse que al menos la religión, la muerte, la enfermedad, el sexo, las funciones corporales y diversos aspectos sociales son ámbitos proclives a generar, a lo largo del tiempo y del espacio de desarrollo de una lengua, unidades lingüísticas eufemísticas. Por tanto, las locuciones verbales cuyos significados correspondan a alguno de esos conceptos están destinadas, en principio, a ser marcadas como eufemísticas en un diccionario.



No obstante, el ámbito de la muerte, además de producir eufemismos, también atañe a la creación del fenómeno contrario, los disfemismos. Siguiendo a Mellado Blanco (2013: 108), motivados por el «miedo atávico» que la muerte ocasiona en el ser humano, los eufemismos, pero también los disfemismos, se muestran frecuentes en este campo conceptual, con el objetivo de evitar el uso de los ortofemismos *morir* –y añadimos, *matar*– y *muerte*. De hecho, la citada autora sostiene que, con el paso del tiempo, el uso de eufemismos del ámbito de la muerte se ha reducido mientras que el de disfemismos ha aumentado (Mellado Blanco 2013: 112). Considera, además, que los disfemismos que aluden a la realidad tabú de la muerte suelen hacerlo utilizando un tono humorístico, con lo que se establece, de inmediato, una cierta distancia con respecto al evento y se relativiza su importancia (Mellado Blanco 2013: 110). En relación con estas apreciaciones, cabe puntualizar que los disfemismos de la esfera de la muerte no siempre adoptan un carácter jocoso. Por el contrario, también pueden utilizarse con la intención de resaltar, precisamente, la parte más cruel, atroz y violenta de la muerte. Por ejemplo, las siguientes locuciones disfemísticas, *arrancar la piel a tiras* y *perder el pellejo*, destacan los aspectos más ofensivos de la muerte, tal como se desprende de la lectura literal de sus elementos, los cuales describen una realidad en la que el individuo se queda desprovisto de su propia piel. Los enunciados siguientes, en los que se hace referencia al grupo terrorista ETA y a la violencia de las muertes que provoca, ilustran el valor asignado a estas dos locuciones:

- (5) *Un etarra amenaza a un juez con arrancarle la piel a tiras y pegarle 7 tiros.*
- (6) *El santo temor, personal y de su colectivo local, de perder el pellejo si la ETA, ahora agazapada y con las uñas afiladas, vuelve a las andadas.*

Por otra parte, Casas Gómez (2019: 257) explica que, aunque la metáfora y la metonimia se conciben generalmente como mecanismos de formación de eufemismos con una función atenuadora, algunos estudios muestran que la metáfora no siempre tiene una «capacidad ocultadora», es decir, no se ocupa de romper las asociaciones entre «el sustituyente y el sustituido», sino de reforzar los aspectos en común. Destacamos, en este sentido, el trabajo de Montero Cartelle (1973, citado en Casas Gómez 2019: 257), en el que la metáfora se define como el mecanismo fundamental del disfemismo, precisamente, porque permite poner de relieve ciertos aspectos del elemento comparado –que pueden ser los más negativos, peyorativos y despectivos– y, al mismo tiempo, ocultar los demás. Junto con la metáfora, la metonimia también puede participar en la formación de locuciones disfemísticas. Y, tal como se comprueba en el apartado siguiente, es común que ambos mecanismos actúen de manera combinada, de la misma forma que en la creación de eufemismos.



4.1. PROCESOS METAFÓRICOS Y METONÍMICOS SUBYACENTES A LAS LOCUCIONES DISFEMÍSTICAS ANALIZADAS

En las distintas aproximaciones disfemísticas a la esfera de la muerte, primeramente, esta realidad puede representarse enfatizando la relación que existe entre ‘morir’ o ‘matar’ y la falta de integridad corporal del individuo, a partir de la metáfora LA MUERTE ES LA FALTA DE INTEGRIDAD CORPORAL. En un nivel más específico, esta metáfora constituye la base de la metonimia PERDER LA INTEGRIDAD POR MORIR, que se materializa en la locución *perder el pellejo*, y de la metonimia DESTRUIR LA INTEGRIDAD POR MATAR, la cual da lugar a un amplio conjunto de locuciones disfemísticas como *arrancar/partir/romper el alma*, *arrancarsacar la piel a tiras*, *comer/sacar los hígados*, *hacer carne/mortadela/picadillo*, *retorcer el pescuezo* y *reventar como un triquitraque*. En estos fraseologismos, los aspectos más violentos del proceso de morir y de la acción de matar se ponen de relieve para referirse a cada uno de los dos eventos en su totalidad. Se observan, por consiguiente, las mismas metonimias que se han señalado en relación con las locuciones eufemísticas: UNA PARTE DEL PROCESO DE MORIR POR TODO EL PROCESO y UN ASPECTO DE LA ACCIÓN DE MATAR POR TODA LA ACCIÓN, las cuales se articulan de una manera concreta en cada caso en particular. Además, en las locuciones *arrancarsacar la piel a tiras*, *comer/sacar los hígados*, *hacer carne/mortadela/picadillo* y *retorcer el pescuezo* se observa la metáfora LAS PERSONAS SON ANIMALES, pues las acciones a las que se refiere la imagen mental de las locuciones se llevan a cabo, en principio, sobre animales. Por ejemplo, se comen y sacan los hígados de animales; se hace carne, mortadela y picadillo de carne de animales; y se retuerce el pescuezo a los pollos y a las gallinas para matarlos.

Las metonimias UNA PARTE DEL PROCESO DE MORIR POR TODO EL PROCESO y UN ASPECTO DE LA ACCIÓN DE MATAR POR TODA LA ACCIÓN se muestran, igualmente, productivas en las locuciones que se presentan a continuación, concretizándose, de nuevo, en metonimias particulares. Así, en segundo lugar, una posibilidad alternativa es identificar la muerte con el lugar donde se muere o se mata a partir de la metáfora LA MUERTE ES ESTAR EN EL LUGAR DE LA MUERTE, que motiva las metonimias IR AL LUGAR DONDE SE MUERE POR MORIR, en las variantes léxicas *ir al degolladero* e *ir al matadero* y LLEVAR A UNA PERSONA AL LUGAR DONDE SE MATA POR MATAR en *llevar al degolladero* y *llevar/mandar al matadero*. En estas dos series de locuciones también está presente la metáfora LAS PERSONAS SON ANIMALES (pues es en un degolladero o en un matadero donde se produce la muerte de reses o de ganado), metáfora mediante la cual la persona que muere se identifica con un animal, lo que realza la crueldad de la expresión y acrecienta su valor disfemístico.

En tercer lugar, por lo que se refiere al evento de ‘matar’ exclusivamente, la muerte puede representarse metafóricamente como el hecho de dejar de existir (LA MUERTE ES INEXISTENCIA), lo cual da lugar a la metonimia PROVOCAR QUE UNA



PERSONA NO EXISTA POR MATAR⁹, en la que hay una clara relación de causa-efecto. Esta metonimia subyace a las locuciones *borrar del mapa*, *llevarse por delante* y *quitar de en medio*, que destacan las implicaciones derivadas de la acción de matar a una persona en relación con el hecho de hacerla desaparecer. La proximidad conceptual entre matar a alguien y su inmediata inexistencia¹⁰, así como la violencia que pueden implicar las acciones literales de llevarse por delante a alguien y quitarlo de en medio, refuerzan su carácter disfemístico. Estas acciones, además, pueden verse como un acto descortés ya que suponen avasallar al que recibe la acción.

Los siguientes ejemplos, con su correspondiente explicación, muestran el carácter disfemístico de las tres locuciones propuestas:

- (7) *La bestia repetiría la huida que siguió a la cruel circunstancia que borró del mapa al clérigo*. El carácter disfemístico de la locución se suma a las connotaciones negativas de los elementos *bestia* y *cruel*.
- (8) *si algún día su escopeta se llevaba por delante a un compañero, repitió, se pegaría un tiro para no tener que acarrear esa carga el resto de sus días*. El valor disfemístico de la locución se refuerza mediante la referencia al arma que se utiliza para matar (una escopeta) y el uso del fraseologismo –también disfemístico– *pegar un tiro*.
- (9) *escuchamos en el apartamento de unos delincuentes: «A ese loco le quitaron de en medio, y él nunca supo quién le dio»*. El uso despectivo del sustantivo *loco* para referirse al difunto sumado a las connotaciones negativas del nombre *delincuentes* contribuye al valor disfemístico de la locución.

Por último, en relación con el evento de ‘matar’ también, cabe añadir dos procesos metonímicos más. El primero se centra en uno de los posibles efectos de matar a alguien, concretamente en la sangre que derrama el cuerpo de una persona muerta, para referirse a la acción de matar en sí misma, a partir de la metonimia UNA CONSECUENCIA DE MATAR POR LA ACCIÓN DE MATAR, presente en las locuciones *correr sangre*, *correr ríos de sangre* y *costar sangre*. El segundo, por el contrario, toma como punto de referencia la acción de disparar a una persona para activar el posible efecto que produce sobre ella: causarle la muerte o matarla, a partir de la metonimia DISPARAR POR MATAR, en las locuciones *dar/meter/pegar cuatro tiros*, *dar/meter/pegar dos tiros* y *dar/meter/pegar un tiro*. Las dos metonimias y, por lo tanto, las locuciones que producen toman un detalle concreto de la acción de matar y concentran toda la atención en él, lo que contribuye a aumentar las connotaciones negativas del evento.

⁹ En el *DiLEA* no se han encontrado locuciones que ejemplifiquen la metonimia NO EXISTIR POR MORIR.

¹⁰ La inexistencia debe entenderse como lo opuesto a la ‘vida del hombre’ a partir de la segunda acepción de la voz *existencia* en el *DLE*.



De manera análoga a la tabla 1, en la tabla 2 se muestran las metáforas y las metonimias que se han tratado, acompañadas de las locuciones disfemísticas en las que se materializan.

TABLA 2. METÁFORAS Y METONIMIAS CONCEPTUALES DEL ÁMBITO DE LA MUERTE EJEMPLIFICADAS CON LOCUCIONES DISFEMÍSTICAS		
METÁFORAS CONCEPTUALES	METONIMIAS CONCEPTUALES	LOCUCIONES DISFEMÍSTICAS
La muerte es la falta de integridad corporal	Perder la integridad por morir	<i>perder el pellejo</i>
	Destruir la integridad por matar	<i>arrancar/partir/romper el alma, arrancar/sacar la piel a tiras, comer/sacar los bigados, hacer carne/mortadela/picadillo, retorcer el pescuezo, reventar como un triquitraque</i>
La muerte es estar en el lugar de la muerte	Ir al lugar donde se muere por morir	<i>ir al degolladero/matadero</i>
	Llevar a una persona al lugar donde se mata por matar	<i>llevar al degolladero, llevar/mandar al matadero</i>
METONIMIA CONCEPTUAL		LOCUCIONES DISFEMÍSTICAS
Provocar que una persona no exista por matar		<i>borrar del mapa, llevarse por delante, quitar de en medio</i>
Una consecuencia de matar por la acción de matar		<i>correr sangre, correr ríos de sangre, costar sangre</i>
Disparar por matar		<i>dar/meter/pegar cuatro tiros, dar/meter/pegar dos tiros, dar/meter/pegar un tiro</i>

5. CONCLUSIONES

De lo expuesto en este trabajo se desprenden una serie de conclusiones sobre las locuciones eufemísticas y disfemísticas del campo de la muerte, y los mecanismos cognitivos implicados en su formación. Yendo de lo general a lo particular, la primera de estas conclusiones se relaciona con la identificación y la caracterización de las locuciones eufemísticas y disfemísticas. Aunque, a menudo, el eufemismo y el disfemismo son considerados fenómenos discursivos sujetos al contexto (Casas Gómez 2009, 2019; Crespo Fernández 2005; Fernández de Molina Ortés 2014), consideramos que, al menos, en el caso de las locuciones, es conveniente prestar atención también a otros aspectos que permitan ofrecer un tratamiento sistemático de estas unidades, más allá de identificar usos eufemísticos o disfemísticos particulares. Así, en este artículo, partimos de una serie de consideraciones que atienden a cuatro dimensiones de las locuciones y las relacionan con su naturaleza eufemística/disfemística: a) dimensión léxico-semántica, a partir de la imagen mental que evoca la combinación de palabras que forman la locución; b) dimensión pragmática, en relación con la imagen pública del hablante y su interlocutor; c) dimensión cognitivo-conceptual, atendiendo a las metáforas y las metonimias implicadas;



y d) dimensión discursiva, referida a las funciones de mitigación, encubrimiento o realce expresivo de los eufemismos, y las funciones de motivación o refuerzo evocativo de los disfemismos.

En relación con la esfera interdicta que constituye el objeto de estudio de este trabajo, la segunda conclusión nos lleva a considerar que el estudio de los eufemismos y los disfemismos del ámbito de la muerte no debe restringirse exclusivamente al proceso de morir, sino que debe ampliarse e incluir la acción de matar también. A partir de las locuciones con referencias a la ‘muerte’ registradas en el *DiLEA*, se ha comprobado que la producción de eufemismos/disfemismos relacionados con ‘matar’ se muestra ciertamente productiva, de manera que su tratamiento no debe quedar desatendido en las investigaciones lingüísticas sobre el tabú de la muerte. Concretamente, de las 131 locuciones que el *DiLEA* registra en relación con el ámbito de la muerte, hay un total de 55 que se vinculan con la acción de matar, aunque en este trabajo no se tratan todas. Se ha observado, además, que hay locuciones que, en cierto modo, representan las dos caras del evento: la acción de matar y el proceso de morir, a partir de metáforas y metonimias con un fundamento común, pero con unas proyecciones metafóricas y metonímicas que se disponen de forma distinta. Por ejemplo, las locuciones *llevar al degolladero* (‘matar’) e *ir al degolladero* (‘morir’) –analizables como opuestos direccionales de consecuencia a partir de Penadés Martínez (2012: 243-244)– se basan en las metonimias LLEVAR AL LUGAR DONDE SE MATA POR MATAR e IR AL LUGAR DONDE SE MUERE POR MORIR, respectivamente, las cuales presentan un fundamento metonímico común, a pesar de que cada una se articula de un modo particular según el evento concreto que representa.

La tercera conclusión que se desprende de este artículo apunta a la sistematización en la formación de locuciones eufemísticas y disfemísticas de la muerte a partir de los recursos de la metáfora y la metonimia. Se ha comprobado que las locuciones analizadas se forman sobre una base metonímica que toma una parte del evento de ‘morir’ o de ‘matar’ para referirse a todo el evento completo. Esto demuestra, primero, la relevancia del recurso de la metonimia en la designación eufemística/disfemística de la muerte y, segundo, la posibilidad de que ciertos procesos que en estudios anteriores se han formulado como metáforas (ej: MORIR ES ESTAR CON DIOS), en realidad, se corresponden con metonimias (ej.: ESTAR CON DIOS POR MORIR) ya que implican solo un dominio cognitivo.

A partir de esta idea, como cuarta y última conclusión, en las locuciones eufemísticas, las metonimias tienden a apoyarse sobre una concepción metafórica de la muerte basada en creencias religiosas, mediante la cual se enfatizan los aspectos positivos de ‘morir’ por considerarse el paso previo al reencuentro con Dios y al descanso eterno en el Paraíso. Por su parte, las locuciones disfemísticas ponen de relieve la parte más violenta de la muerte, lo cual se ve reflejado en el proceso de morir (ej.: *perder el pellejo*, *romperse el alma*), pero sobre todo en la acción de matar (ej.: *arrancar el pellejo*, *pegar cuatro tiros*). La producción de disfemismos para referirse a ‘matar’ resulta lógica si se tiene en cuenta la violencia que, generalmente, se muestra inherente a esta acción, en contraste con el proceso de morir, que puede producirse de manera natural, sin implicar necesariamente un comportamiento agresivo.



Para terminar, con este estudio se pretende invitar a la reflexión sobre la posibilidad de ampliar los aspectos tratados en la investigación lingüística sobre el tabú de la muerte, con el objetivo de: a) incluir el estudio de la acción de matar, de manera que el ámbito de la muerte no se identifique exclusivamente con el proceso de morir; b) prestar atención a la creación de disfemismos en este ámbito, además de la producción de eufemismos; c) tomar conciencia de la productividad asociada al recurso de la metonimia, con el fin de complementar la atención prestada a la metáfora; y d) considerar aspectos de tipo léxico-semántico, cognitivo-conceptual y pragmático que se sumen a la función discursiva del eufemismo/disfemismo en la identificación de locuciones eufemísticas/disfemísticas.

RECIBIDO: marzo de 2020; ACEPTADO: junio de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MOYA, Margarita (1978): «El empleo de la metáfora en la sustitución de términos tabú», *Filología Moderna* 63-64, 197-212.
- BARLEY, Nigel (2000): *Bailando sobre la tumba*, Barcelona: Crónicas Anagrama.
- CASAS GÓMEZ, Miguel (1986): *La interdicción lingüística. Mecanismos del eufemismo y disfemismo*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- CASAS GÓMEZ, Miguel (2009): «Towards a new approach to the linguistic definition of euphemism», *Language Sciences* 31, 725-739.
- CASAS GÓMEZ, Miguel (2012a): «The expressive creativity of euphemism and dysphemism», *Lexis* 7, 43-64.
- CASAS GÓMEZ, Miguel (2012b): «El realce expresivo como función eufemística: a propósito de la corrección política de ciertos usos lingüísticos», en Ursula Reutner y Elmar Schafroth (eds.), *Political Correctness. Aspectos políticos, sociales, literarios y mediáticos de la censura política*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, Studia Romanica et Linguistica, 61-79.
- CASAS GÓMEZ, Miguel (2019): «Interdicción lingüística y metaforización eufemística/disfemística», en Antonio Briz *et al.* (coords.), *Estudios lingüísticos en homenaje a Emilio Ridruejo. Vol. I*, Valencia: Universitat de València, 255-267.
- CESTERO MANCERA, Ana M.^a (2015): «La expresión del tabú: estudio sociolingüístico», *Boletín de Filología* L-1, 71-105.
- CHAMIZO RODRÍGUEZ, Pedro J. (2004): «La función social y cognitiva del eufemismo y el disfemismo», *Pa-nace@V*, 15, 45-51.
- CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer (2005): *El eufemismo, el disfemismo y los procesos mixtos: la manipulación del referente en el lenguaje literario inglés*, tesis doctoral, Alicante: Universidad de Alicante.
- CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer (2006): «The language of death. Euphemism and conceptual metaphorization in Victorian obituaries», *SKY Journal of Linguistics* 19, 101-130.
- CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer (2008): «La conceptualización metafórica del eufemismo en epitafios», *Estudios Filológicos* 43, 83-100.
- DOBROVOL'SKIJ, Dimitrij y Elizabeth PIIRAINEN (2005): *Figurative Language: Cross-cultural and Cross-linguistic Perspectives*, Oxford: Elsevier.
- EDESÓ NATALÍAS, Verónica (2009): «Revisión del concepto de eufemismo: una propuesta de clasificación», *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* VII. 2-14, 147-163.
- FERNÁNDEZ DE MOLINA ORTÉS, Elena (2014): «La presencia de eufemismos y disfemismos en el campo semántico del cuerpo humano. Estudio sociolingüístico», *Pragmalingüística* 22, 8-30.
- GEORGIJEV, Ivana (2019): «La muerte como un fenómeno metafísico en las paremias serbias y españolas: enfoque etnolingüístico», en Anđelka Pejović *et al.* (eds.), *Estudios hispánicos serbios y retos de la contemporaneidad. Actas de la segunda conferencia nacional de hispanistas serbios*, Belgrado: Universidad de Belgrado, 143-154.
- LAKOFF, George (1987): *Women, Fire and Dangerous Things: what Categories Reveal about the Mind*, Chicago: University of Chicago Press.



- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1980): *Metaphors we Live by*, Chicago: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, George y Mark TURNER (1989): *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago / London: The University of Chicago Press.
- LOPE BLANC, Juan (1961): «Eufemismos mexicanos para “matar con arma de fuego”», *Boletín de Filología* 13, 283-294.
- MELLADO BLANCO, Carmen (2013): «El campo conceptual TOD/MUERTE en alemán y español: eufemismos y disfemismos», *Revista de Filología Alemana* 21, 105-125.
- MONTERO CARTELLE, Enrique (1973): *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- MONTERO CARTELLE, Enrique (1981): «El eufemismo en Galicia (su comparación con otras lenguas romances)», *Verba Anexo* 7, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada (2012): *Gramática y semántica de las locuciones*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada (2019a): *Diccionario de locuciones idiomáticas del español actual (DiLEA)*. URL: <<http://www.diccionariodilea.es/>>; 15/02/2020.
- PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada (2019b): «La marcación lexicográfica de las locuciones eufemísticas», en R. González Ruiz, I. Olza y Ó. Loureda Lamas (eds.), *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado Velarde*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 703-718.
- PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada (en prensa): «La marcación diafásica de locuciones verbales eufemísticas», *ELUA*.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)*. URL: <<http://corpus.rae.es/creanet.html>>; 11/03/2020.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española (DLE)*. URL: <<https://dle.rae.es/>>; 11/03/2020.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS (2017, 2.^a ed.): *Diccionario fraseológico documentado del español actual (DFDEA)*, Madrid, JdeJ Editores.
- ZHOU, Jiangrong (2018): *Estudio cognitivo de la metáfora y metonimia del eufemismo lingüístico de «morir» en chino y análisis contrastivo y su aplicación en ELE*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



NECROLÓGICA / OBITUARY

A LA MEMORIA DE MANOLO ALVAR, AMIGO Y MAESTRO

Me llegó la noticia del fallecimiento de Manuel Alvar Ezquerro la misma mañana del 3 de abril cuando elaboraba un artículo periodístico y consultaba, precisamente, su *Nuevo diccionario de voces de uso actual*. Unos días atrás había estado hablando con él en torno a posibles fechas para la lectura de su discurso como académico honorario de la Academia Canaria de la Lengua, nombramiento que había merecido el respaldo unánime del pleno de la institución. Han pasado tres meses desde entonces y aún no consigo hacerme a la idea de la irremediable ausencia del admirado maestro y querido amigo. Una vez más adquiere pleno sentido un aforismo de Jorge Wagensberg sobre el que había reflexionado por motivos similares no hace mucho tiempo: «La muerte es la más sorprendente de todas las noticias previsibles».

Con Manolo Alvar –así lo conocíamos sus amigos– mantuve una estrecha y larga relación profesional y personal, propiciada por otro gran maestro, Ramón Trujillo, que se remontaba hasta antes, incluso, de que «pensáramos que podrían aparecer canas en nuestras barbas»; así lo había escrito él en el prólogo a uno de mis libros. Razón por la que me va a resultar muy difícil redactar estas líneas en su memoria de la manera que se espera para las páginas de una revista científica, en la que procedería una exposición objetiva de los méritos de la persona recordada. Y no va a ser así, porque los méritos de Manolo Alvar son sobradamente conocidos por los posibles lectores de este personal homenaje, y porque es muy probable que compartamos el mismo sentimiento de ausencia ante la muerte del amigo: muchos, como yo, disfrutaron de la afortunada relación con Manolo, que ahora se torna en infortunio.

Manolo Alvar, de conocido linaje filológico, ejerció la docencia en distintas universidades: fue catedrático de Lengua Española en las universidades de La Laguna, Alicante, Málaga, donde enseñó durante 20 años, y en la Complutense de Madrid, en la que culminó su carrera docente. En la andaluza aparecieron los primeros resultados de su proverbial magisterio, que pronto se expandió por todo el ámbito hispánico y en otros territorios del dominio románico. Fue extraordinaria la labor que desarrolló en la universidad malagueña, especialmente en los campos de la Lexicografía y la Dialectología; sus discípulos de entonces, hoy destacados filólogos, reconocen con orgullo su magisterio, y cómo fueron espectadores privilegiados que pudieron, por ejemplo, «visionar las costuras del *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española*», como podemos leer en uno de los textos de presentación del excelente volumen que contiene las contribuciones de su homenaje celebrado en la Universidad Complutense de Madrid los días 24 y 25 de mayo de 2018¹.

En Málaga, y en su Centro de Lexicografía, se elaboraron, bajo su dirección, un buen número de diccionarios de distinto género: de uso, de sinónimos,

¹ M.^a del Carmen Cazorla Vivas, M.^a Ángeles García Aranda y M.^a Pilar Nuño Álvarez [eds.], *Lo que hablan las palabras. Estudios de Lexicología, Lexicografía y Gramática en honor de Manuel Alvar Ezquerro*, Lugo, Axac, 2019.



ideológicos, didácticos, y el valioso *Tesoro léxico de las hablas andaluzas* (Madrid, Arco Libros, 2000). También en Málaga, en Benalmádena concretamente, se celebró el IV Congreso Internacional de Lexicografía «EURALEX 90», que él mismo coordinó; la principal reunión científica, me atrevo a afirmar, que sobre la disciplina lexicográfica se ha celebrado en nuestro país².

La producción científica de Manolo Alvar impresiona por la cantidad y, sobre todo, por la calidad y el interés de sus contribuciones. Además de sus obras ya clásicas, como su *Proyecto de Lexicografía Española* (1976) –inspiradoras para quienes decidimos iniciar en su momento esta línea de investigación–, sus muchos artículos, aparecidos en distintas revistas científicas, son hoy referencias inexcusables para cualquier estudio de esta disciplina. Como los publicados entre los años 1980 y 1990, recogidos en su *Lexicografía descriptiva* (Barcelona, Bibliograf, 1993). Muchos de ellos supondrían el definitivo espaldarazo a una disciplina hasta ese momento considerada menor: la Lexicografía Didáctica, a la que he dedicado buena parte de mis esfuerzos en su doble vertiente, práctica y teórica, gracias al entusiasmo que supo inculcarme Manolo.

En 2007 apareció el *Nuevo Tesoro Lexicográfico del español, S. XIV-1726* (Madrid, Arco Libros), magna obra que elaboró en colaboración con Lidio Nieto; se publicó en once volúmenes y se presentó en la Real Academia Española en diciembre de 2008, acto en el que se reconoció la gran importancia de esta aportación que supondría un material de inestimable interés para la redacción del *Nuevo Diccionario histórico de la lengua española*. Sin embargo, a pesar de todos estos elogios, la institución madrileña, cuya principal función, desde sus inicios, fue la de elaborar un diccionario, desaprovecharía al mejor de nuestros lexicógrafos no facilitando el camino para su nombramiento como académico de número. Actitud, hasta cierto punto ingrata, que ya había sufrido otra excelente lexicógrafa, doña María Moliner, que ha resultado cuando menos extraña a muchos y que sorprendió al profesor Ángel López García. El ilustre colega manifestó su desagrado en el *in memoriam* que le había dedicado, y como a mí también siempre me pareció absolutamente incomprensible, hago mías sus palabras, que transcribo a continuación³:

... ¿Cómo es posible que un lexicógrafo como Manuel Alvar Ezquerro no haya entrado en la RAE, pese a haberlo intentado en dos ocasiones? Hay personas que no tienen ningún interés en formar parte de dicha institución y que, consiguientemente, no presentan su candidatura. Esto es algo habitual entre los escritores, hasta el punto de que la mayoría de los grandes autores de los siglos XIX y XX no figuran en la nómina de los elegidos. Pero que una entidad que se creó precisamente para hacer un diccionario haya sido sorda y ciega a los méritos del lexicógrafo español mejor formado de su generación resulta absolutamente sorprendente. En 1998 compitió por el sillón que había ocupado Emilio Alarcos con Darío Villanueva (quien entonces tampoco entró, aunque luego sería secretario y director) y

² *Euralex '90 Proceedings*, Barcelona, Bibliograf, 1992.

³ «Manuel Alvar Ezquerro in memoriam», *Infoling* 4.15 (2020).



con Fernando Fernán Gómez. Ganó el dramaturgo, que les llevaba treinta años, pues los candidatos derrotados eran todavía muy jóvenes. Nunca he entendido la obsesión de la RAE por considerar el ingreso como una especie de galardón honorífico parecido a la condición de emérito para algunos jubilados relevantes de la universidad, pero ellos sabrán. En 2009, Manuel Alvar [Ezquerra] lo volvió a intentar compitiendo con Amable Liñán, famoso ingeniero de combustión y Premio Príncipe de Asturias. Esta vez el fiasco ya fue escandaloso: ninguno de los dos lo logró y la plaza quedó vacante.
[...]

No interpreten mis palabras como una crítica al trabajo lexicográfico de la RAE. Los académicos numerarios que practican esta especialidad son de primer nivel, pero casi caben en un taxi, lo cual, en una institución que se concibió para hacer diccionarios, parece bastante sorprendente.

Pero no necesitó Manolo mayores reconocimientos académicos para seguir trabajando con denuedo, investigando y publicando artículos, muchos de ellos con el objetivo final de completar su Historia de la Lexicografía, que era otro de sus empeños. Y siguieron más contribuciones de enorme interés, como el *Diccionario de madrileñismos* (Madrid, Ediciones La Librería, 2011); *Las nomenclaturas del español, siglos XV-XIX* (Madrid, Liceus, 2013); y, más recientemente, *Lo que callan las palabras* (Madrid, JdeJ Editores, 2014). Últimamente trabajaba intensamente en la *Biblioteca Virtual de la Filología Española* (<http://www.bvfe.es>), que ofrece a los investigadores la posibilidad de consultar un considerable número de diccionarios, gramáticas, tratados de ortografía, manuales de conversación y enseñanzas de lenguas: hoy cuenta con unos 12 000 registros.

Siempre dedicó una especial atención a las hablas meridionales, al andaluz y al canario. Manolo, como su padre, fue un enamorado de las Islas y, además de su interés por nuestra modalidad, se ocupó de rescatar del olvido, con excelentes estudios, la obra de insignes canarios del pasado en el campo filológico: Tomás Cano (1545-1618), Viera y Clavijo (1731-1813), Tomás de Iriarte (1750-1791) y Elías Zerolo (1848-1900).

Muy implicado con los trabajos de la Academia Canaria de la Lengua, apareció con una magnífica presentación, en junio de 2010, nuestro *Diccionario básico de canarismos*. Y en las jornadas conmemorativas del vigésimo aniversario de la institución, celebradas en las dos capitales canarias en mayo de 2019, impartió una interesante y sentida conferencia: «El magisterio de Manuel Alvar: Canarias entre Andalucía y América». Ya en marzo de ese año había sido propuesto como académico honorario de la Academia Canaria de la Lengua; propuesta que refrendó unánimemente el pleno de la institución en octubre de 2019. Muy ilusionado estaba en la preparación del acto en que habría de intervenir para leer su discurso de ingreso, que nunca llegó a pronunciar, aunque nos consta que llevaba muy adelantada su redacción.

En mayo de 2018 se le tributó un merecido homenaje en la Universidad Complutense de Madrid, con sorpresa incluida, pues había sido organizado, sin que Manolo se enterase, por M.^a del Carmen Cazorla Vivas, M.^a Ángeles García Aranda y M.^a Pilar Nuño Álvarez, compañeras del Departamento, estrechas colaborado-





ras y grandes amigas. Y hubo una nutrida representación de las dos universidades canarias: allí estuvimos Francisco Javier Castillo, Carmen Díaz Alayón, Clara Eugenia Hernández, Marcial Morera, José Antonio Samper y yo mismo. El alto nivel de las intervenciones se correspondía con el ambiente de cordial y sincera admiración, pues Manolo no solo fue un referente intelectual indiscutible sino, además, un buen amigo; se había hecho acreedor de una enorme estima y cariño, y si algo lo caracterizaba era su generosidad, en todos los sentidos. «Del profesor que me daba clases a la persona cercana que guiaba mis pasos profesionales –recuerda uno de sus discípulos en las páginas preliminares del volumen de su homenaje– y también al amigo que siempre ha estado dispuesto a tender la mano para hacerme la vida más fácil». En otra de las contribuciones del homenaje, otro de sus discípulos finalizaba así su discurso: «Manolo: se te respeta, se te admira y, sobre todo, se te quiere. Gracias por tantas cosas».

Todos tuvimos palabras de reconocimiento a su bonhomía en aquel emotivo homenaje, en el que brotaron no pocas lágrimas. Y, por más que nuestras intervenciones sobre Lexicología, Lexicografía o Gramática debían presentarse en el estilo propio de la comunicación científica, no fuimos capaces de reprimir nuestros sentimientos de cariño y admiración. Yo concluía mi exposición con estas palabras⁴:

... espero seguir contando [...] con las orientaciones de Manolo Alvar, y que su jubilación no suponga la pérdida de una de las personas más intensamente dedicadas, y con mejor preparación, al estudio y al oficio de la Lexicografía. Y esta valoración que podría entenderse como resultado de una apreciación personal traída ahora por la oportunidad del emotivo momento, ni es mía –aunque la comparto– ni es de ahora: tiene casi treinta años y se la debemos a don Manuel Seco (1990: IX)⁵ en el prólogo a uno de los tantos diccionarios que ha dirigido nuestro homenajeado.

Ya termino. Y no voy a hacerlo solo con las clásicas y bienintencionadas palabras de que disfrute del bien ganado descanso tras tantos años de intenso trabajo en pro de la lengua y de la Lexicografía, por su exclusiva dedicación a la docencia y a la investigación.

Lo haré, además, con un desiderátum, y es que del mismo modo que asocio mis inicios en este mundo de la Lexicografía al nombre de Manuel Alvar Ezquerro, no me gustaría relacionar este momento con el fin de un proyecto en el que muchos nos hemos sentido implicados –de una manera o de otra–. Por lo que le pido (le pedimos) que siga ahí aportándonos sus puntos de vista, contrastando ideas, re-

⁴ Vid. Humberto Hernández, «Descripción y norma en Lexicografía: a vueltas con el didacticismo en el diccionario», en M.^a del Carmen Cazorla, M.^a Á. García Aranda y M.^a Pilar Nuño, *op. cit.*, pp. 299-308.

⁵ Allí escribía don Manuel: «Este nuevo *Diccionario Manual Ilustrado de la Lengua Española Vox* no es una reelaboración del anterior *Manual*, sino que se vincula directamente con el nuevo *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española Vox*. Como éste, ha sido redactado bajo la dirección de Manuel Alvar Ezquerro, es decir, con la misma sólida garantía: la de una de las personas, en España, más intensamente dedicadas, y con mejor preparación, al estudio y al oficio de la lexicografía».



Manuel Alvar Ezquerro (1950-2020).

galándonos los resultados de sus investigaciones, y que todas estas tareas las siga realizando en ese ambiente de cordial familiaridad que solo consiguen crear los buenos maestros.

Ahora quiero creer que su fallecimiento tampoco debería suponer su pérdida definitiva, pues es tanto lo que nos dejó que difícilmente se podrá prescindir en el futuro de su obra; y su memoria seguirá presente en nuestras informales conversaciones, y recordaremos las muchas anécdotas de lo que aconteció en tal o cual reunión, comisión, tribunal o congreso, y cómo ponderaba la calidad de nuestro vino del país y de nuestra comida típica («allí donde fueres haz lo que vieres», me solía decir) en aquellos guachinches que, en tantas ocasiones, disfrutamos juntos, siempre en compañía de su inseparable Aurora.

Humberto HERNÁNDEZ
Universidad de La Laguna



«ALAS DE JILGUERO»

In memoriam de Federico Corriente Córdoba
(Granada, 14 de noviembre de 1940-Zaragoza, 16 de junio de 2020)

La noticia, no por esperada, resulta menos contundente. Federico Corriente Córdoba, maestro y amigo, nos ha dejado el dieciséis de junio de este 2020, un año ya, de por sí, torcido e insólito.

Se va y se lleva con él muchas conversaciones presenciales, que diríamos ahora, y muchas otras a través de una correspondencia en la que se mezclaban las noticias de la vida cotidiana y familiar con las consultas y respuestas de trabajos académicos. Respuestas rápidas y llenas de aportaciones de inigualable valor. Nuestras conversaciones, de una u otra naturaleza, siempre estuvieron llenas de humor y de la franqueza, muchas veces descarnada, que lo caracterizaba.

Será por eso que, en estas pocas horas que separan estas líneas de su definitiva marcha, lo que viene a mi cabeza son sus muchos consejos, tan sinceros todos ellos como el cariño que me profesaba. Frases dichas en torno a un café o un buen vino –este siempre elegido con acierto por él– que me acompañan desde hace ya varias décadas. Una guía existencial donde las haya para el mundo académico en particular y para la vida en general, porque entre sus máximas se encuentra la insistencia en algo que él hizo un modo de ser y de vivir: «Investiga en lo que te divierta, mi niña, lo demás no tiene sentido», me decía. Y yo, encontrándome en el despuntar de la investigación por aquel tiempo, le hice caso y me sigo dedicando a trabajar sobre aquello que me llena el alma y que me divierte, sin más premisas que las que me dictó mi maestro: divertimento y rigurosidad a partes iguales.

Además, y de la misma manera que nos enseñaba «Textos árabes» en cuarto curso y «Árabe hablado» en quinto, de igual forma, digo, sus correcciones me enseñaron a corregir bajo un lema prioritario: «Ser útil». Y será por eso que arrastro en mis varias décadas de docencia esa condición de querer ayudar a aprender y de que corregir forme parte de ese engranaje que podría quedar resumido en un hadiz: «*l'arshidu: 'axa:kum* / Corregid a vuestro hermano», como el propio Corriente indica en las notas a la segunda edición de su *Gramática árabe*.

Seguramente ese afán curioso por aprender sería el mismo que lo condujo a querer contar y poner por escrito todo lo que sabía, convirtiéndose para generaciones enteras de arabistas en el nombre de una *Gramática* y de un *Diccionario*. Pero Federico era mucho más; como me acaba de decir Alex, un alumno querido, «Federico es no poco corriente». Y, no, no lo era. Federico abría la puerta de su casa y era todo generosidad compartiendo sin ápice de usura su inmenso conocimiento, una *rara avis* en el ecosistema universitario, un espíritu liviano lleno de fuerza intelectual y sin pereza para ayudar a quien se lo pidiese. De esto pueden dar fe los muchos correos que nos cruzamos en los que atendía mis titubeos lexicográficos y etimológicos, como, por ejemplo, el que le plateé en relación con un artículo que entonces estaba escribiendo.



Se trataba de una palabra (o quizás sintagma) que aparece en un documento granadino del siglo XVI, *ahananhmiqlin*, y que aparecía relacionada con un tejido. Su respuesta inmediata tenía tres partes, que definen, a mi modo de ver, cómo era Federico Corriente. En la primera de ellas me daba las gracias por la consulta, en la segunda conjeturaba sobre el significado de este término evadido de los diccionarios al uso y me decía lo mucho que le sorprendía, puesto que «la porción final es claramente el nombre del jilguero (<mil colorín), pero *ahanan* significa ‘nosotros’, pero eso no tiene sentido» y, como no lo tenía, comenzó a barajar una hipótesis de partida, siendo esta la tercera parte de ese mensaje. En ella, sugería que hubiera habido una corrupción de *ahanan* por *ajnah* y, de esta forma, y aunque paleográficamente no le acababa de convencer, resolvió mi duda regalándome esta metáfora: «alas de jilguero» para comprender esas «orillas anchas de seda de colores de la obra que dizen *ahananhmiqlin*» con la que se adornaba una sábana de lienzo morisca.

Estas «alas de jilguero», todavía no sé por qué, han sido de las primeras imágenes que han llegado hasta mí tras conocer la fatídica noticia. Esto y su promesa de avisarme cuando se le ocurriera algo más, asunto que le recordé en nuestra última conversación telefónica cuando hablábamos de nuestros respectivos proyectos y me animaba, una vez más, a trabajar en lo que me divirtiera, aunque esta vez, ya no habrá más consultas, ni regalos de tiernas metáforas, ni alas de jilguero que me arranquen una sonrisa. Esta vez tendré que quedarme con esas alas para volar sin él.

Lola SERRANO-NIZA
Universidad de La Laguna
17 de junio de 2020



Rafael CABAÑAS ALAMÁN (ed.) (2019): *El alma de los objetos. Minificciones* de Ramón Gómez de la Serna, León: Eolas Ediciones, 302 pp., ISBN 9788417315948.

El pasado mes de septiembre apareció en nuestro panorama literario una hermosa edición de relatos o minificciones que tienen al objeto como esencial protagonista del universo prolífico, profusamente creativo, imaginativo y adelantado en su tiempo del autor español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Perteneciente a la colección 'Las puertas de lo posible. Narrativas de lo insólito' de la editorial leonesa Eolas, se enmarca en el seno de un proyecto del Grupo de Investigación GEIG de estudios literarios y comparados de lo insólito y perspectivas de género de la Universidad de León.

El editor, compilador y prologuista –Rafael Cabañas Alamán–, además de profesor en Saint Louis University (campus de Madrid), es un profundo conocedor y avezado especialista en la obra de Gómez de la Serna; habiendo publicado con anterioridad varios trabajos que abordan diferentes aspectos tales como la imagen de la mujer en sus obras, la presencia de su ciudad natal (Madrid) u otros grandes espacios reales o narrativos donde viviera el creador de la greguería como fueron Portugal o la Argentina, así como una profunda impronta o deuda quijotesca en personajes de novela como *El hombre perdido* (1947). No obstante, el interés de Cabañas Alamán por la presencia nuclear de los objetos en la poética ramoniana no es nuevo. En 2002, abordaba ya la fascinación ramoniana por los mismos en *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna* (Ediciones del Laberinto), al igual que en un más reciente capítulo de libro

titulado 'El mundo fantástico y absurdo de Gustavo y los objetos en *El incongruente* (1922)', aparecido en *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española* (siglos XIX y XX), con idéntico interés, por tanto, en la singularidad de la mirada vanguardista de Gómez de la Serna siempre posada en los objetos domésticos y cotidianos.

Nos encontramos, pues, ante una cuidada selección o granada antología de breves textos narrativos que vertebran como hilo conductor toda la obra de Ramón Gómez de la Serna en este tan suyo interés de saber observar, escuchar y diseccionar los objetos que nos rodean bajo su peculiar lente poliédrica o desrealizadora –o 'monóculo sin cristal', defendida en un conocido discurso de principios de siglo XX–; minificciones, en consecuencia, donde el enser cotidiano adquiere un protagonismo esencial por su capacidad de desvelarnos perspectivas insólitas sobre sí mismo, o bien influir notablemente en la vida de los numerosos personajes; figura humana, por otro lado, difuminada que pasa a un segundo plano en dichos breves relatos.

Si bien la presente selección se inspira reproduciendo numerosos textos bajo este prisma temático de la excepcional y monumental *Obras Completas*, realizada algunos años atrás por Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores (en edición de Ioana Zlotescu, coordinación documental de Pura Fernández y asesoramiento de José Carlos Mainer), cobra un especial protagonismo igualmente en el último gran apartado del libro, dedicado a la muerte y, como es lógico, la obra *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935). Como interesante novedad bibliográfica y estrictamente filológica, el editor aporta textos de difícil acceso e inéditos hasta



la fecha conservados en la Biblioteca Hillman de la Universidad de Pittsburgh, agrupados en carpetas manuscritas por el propio Gómez de la Serna con títulos tan elocuentes para el tema que nos ocupa como ‘Realismo’, ‘Diálogo de las tazas’ o ‘Sartenes’. Escritos o retales, borradores inéditos que jalonan cronológicamente cada uno de los bloques temáticos de la presente obra. Por lo que podemos afirmar que, desde sus primeras y titubeantes greguerías datadas en 1917 hasta sus últimos manuscritos sin publicar de su etapa bonaerense y hasta su fallecimiento, el objeto, las cosas, los acompañantes de nuestra diaria y anodina—aunque sorprendente en estas páginas—cotidianidad conforman uno de los grandes hilos conductores temáticos o universos privilegiados de su poética; de ahí, la acertada necesidad de esta esmerada antología.

El presente volumen se divide en cuatro grandes apartados claramente diferenciados:

- a) El optimismo vitalista: que rescata al primer Ramón, festivo y jacarandoso de su etapa juvenil y vanguardista.
- b) Los objetos y el alma: que reflejan su idea o visión del animismo, con una evidente carga de afectividad y sentimientos y, hasta en ocasiones, conocimiento o implicación psicológica de dichos objetos en el ser humano.
- c) Los objetos insólitos: se trata más bien de relatos en plena conexión de lo cotidiano con lo absurdo, lo incongruente, el disparate. Esto es: lo irracional e inexplicable como piedra angular de buena parte de su producción literaria.
- d) Perspectivas de la muerte: apartado donde relojes y espejos obsesionan al autor, despojados ya del humorismo inicial y proyectados ante la gravedad del final de su propia existencia. La literatura, por tanto, en este epígrafe deviene en un necesario bálsamo terapéutico o antídoto ante el inexorable paso del tiempo contrarreloj.

Sin lugar a dudas, en todos los apartados aparecen greguerías o relatos más extensos donde el animismo de los objetos y su extrañamiento en nuestra vida cotidiana produce un efecto sorpresa que cambia ineludiblemente la pers-

pectiva del lector. Dichos objetos son generalmente causantes de hechos inexplicables en casi todos los textos referenciados. Se vislumbra, así pues, un Ramón Gómez de la Serna precursor del *New Weird* o efecto inquietante que desvela el alma secreta de las cosas que nos rodean. Para el novelista, esta visión es recurrente y obsesiva, como podemos comprobar en algunos ensayos de juventud tales como *Morbideces* (1909), *Alma* (1912) —entonces firmados bajo el pseudónimo de Tristán— o, más adelante, *Las cosas y el ello* (1934). La incongruencia presente y reivindicada siempre en los mismos, en ocasiones, lo impregna todo, dejando un poso de sorpresa y humor, característica de su singular óptica que tampoco se suaviza en el apartado dedicado a la muerte, pese al temor consabido ante la misma o la enfermedad que atenazaba constantemente al autor madrileño. Probablemente, en este último capítulo o apartado veamos más al autor asustado, que se exilia raudo al país de su mujer tras el estallido inicial de nuestra guerra civil; si bien no dejan de aparecer otras constantes en su escritura como lo grotesco o lo macabro de gran inspiración e influencia oscura goyesca, reconocida en muchos de sus escritos y retratos sobre grandes personalidades literarias y pictóricas coetáneas a su obra de nuestro país. Precisamente, la muerte deviene en una de sus grandes obsesiones desde su exilio en Buenos Aires; de ahí que ‘Escritos del desconsuelo’ (la pobreza, el desarraigo, la juventud y patria perdidas, etc.) fuera un título muy acertado propuesto por la editora rumana de su obra, Ioana Zlotescu, para sus últimos escritos y preocupaciones.

En resumen, a lo largo de estas páginas encontraremos faroles, relojes y espejos de toda índole y con alma propia, hornacinas sin estatuas, paraguas extraviados, gramófonos nasales, camas causantes de epilepsia, corbatas felices, velas eternas, cuadros que lloran, plumeros intelectuales, mesitas de noche infeas, navajas y cortinas asesinas, pianos suicidas y hasta sartenes de luto. Esto es: un sinfín de objetos cotidianos con alma y personalidad propias que configuran una de las grandes temáticas del universo del frecuente paseador del Rastro madrileño y del escritor que hizo de sus despachos una gran metáfora de su complejo universo, un hermoso



collage abarrotado de muchos objetos y artilugios como epicentro de su poética.

En este sentido, la presente selección de textos de Cabañas Alamán es bien pertinente por llevarnos de la mano por esta «ventanilla de objetos ya no perdidos sino encontrados» (como reza el título de uno de los breves relatos), enfocando e iluminando así la peculiar extrañeza y complejidad al mismo tiempo que alberga lo más trivial de nuestra vida, aumentando la lente ante lo insólito, lo fantástico, lo sorprendente y, en algunas ocasiones, lo macabro que esconde la materialidad desde el peculiar y agrandador caleidoscopio entre lúdico

y metafórico, pero también reflexivo y metafísico de la fecunda obra de Ramón Gómez de la Serna. Sin olvidar, bien es cierto, lo afectivo que se oculta en el alma secreta de todo y que Ramón –como Kandinsky– nos revela desde su particular estilo y visión literarias en estas recomendables greguerías y minificciones que se compilan bajo el título reseñado. La literatura, en definitiva, como estado de cuerpo y de la materia.

Olga ELWES AGUILAR

Universidad de Castilla-La Mancha

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2020.41.13>



Miguel Ángel GARCÍA (2017): *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*, Madrid: Marcial Pons, 306 pp., ISBN: 978-84-9123-425-811¹.

Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea es una brillante y *sui generis* genealogía en la que se desentrañan relaciones, influencias y afinidades literarias entre algunos de los autores contemporáneos más destacados de las letras hispánicas. En este ensayo, que lleva el sello distintivo del cuidado y rigurosidad que otorga a todos sus trabajos, Miguel Ángel García se declara culpable de la lectura del pensamiento materialista histórico, legado por el profesor Juan Carlos Rodríguez, ya que es en este horizonte teórico donde se sitúa para trazar la genealogía que nos propone. Por ello, su objetivo último es, en definitiva, mostrar la radicalidad histórica, social e ideológica intrínseca a la literatura (2017: 14). De este modo, García lleva a cabo un ejercicio de coherencia intelectual con su toma de postura, no solo en este libro sino también en trabajos anteriores, entre los cuales podemos destacar *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, publicado en el año 2012.

En cuanto a su estructura, el ensayo se divide en quince capítulos y obedece a un recorrido cronológico que arranca con Rubén Darío y finaliza con Antonio Carvajal. Además de las semblanzas de los autores, grueso del trabajo, García dedica dos capítulos de corte teórico, el primero y el decimotercero, a exponer el utillaje teórico con el que amalgama el conjunto.

El recorrido comienza en el punto de intersección simbólico que se produce entre el inicio del siglo xx y el final del xix, con el estudio de la relación lector/autor que se estableció entre Rubén Darío y Ángel Ganivet. A lo largo del siglo xx la crítica literaria seguidora del método generacional implantado por Ortega y Gasset llevó a cabo una separación radical entre la literatura modernista, en particular la poesía, liderada por

el nicaragüense Darío, que definió como un arte evasivo, esteticista y cosmopolita, y la literatura noventayochista, principalmente la prosa, a la que otorgó un carácter comprometido con los problemas de la patria española. Sin embargo, García, en la línea de la crítica actual, trata de desmontar el mito de esta supuesta división entre movimientos y géneros. En particular, García hace notar que esta división aplicada a Rubén Darío es falaz, demostrando además que su preocupación por la situación de España en tanto que intelectual, tal como ponen de manifiesto las crónicas que publicó en *La Nación* de Buenos Aires, está en sintonía con su sensibilidad poética, tal como revelan poemas como «Salutación del optimista», «A Roosevelt» o «Letanía de nuestro señor don Quijote». Asimismo, García ilustra pormenorizadamente cómo la separación entre modernismo y noventayochismo no tuvo lugar, ya que Darío, en la misma línea que Unamuno y Azorín, se sirvió de iconos literarios como El Cid y el Quijote para reivindicar el pasado glorioso de España ante la decadencia que supuso la pérdida de las últimas colonias de ultramar (2017: 43).

A continuación, este recorrido cronológico, que no generacional, se detiene en la figura de Azorín en tanto que defensor a ultranza de la lectura continua, la revisión y enseñanza de los clásicos. Siguiendo el ejemplo azoriniano, el ensayo pone de relieve cómo el valor de los clásicos reside, más que en la obra en sí, en las distintas capas de lecturas hechas *a posteriori* que aumentan y siguen produciendo la obra, no siendo esta fija ni inamovible sino un *continuum*, como lo es también la Historia. A este respecto, el profesor García nos advierte del peligro de incurrir en la *deshistorización* de los clásicos, con lo cual vuelve a dejar clara su toma de postura ante la literatura; es decir, si bien aquello que define y que hace imprescindible a los clásicos es su vitalidad y continua actualización, no se ha de perder de vista, no tanto el contexto histórico, aunque también, sino el sustrato ideológico que reposa en ellos. A su vez, se incide en que la lectura de los clásicos debe venir acompañada de un continuo cuestionamiento y revisión del canon literario, problemático sobre la que reflexiona García haciéndonos ver, a la manera azoriniana, que más importante que leer es saber elegir renunciaciones.

¹ Esta reseña se ha realizado bajo el patrocinio del contrato predoctoral BES-2016-079004 que forma parte del proyecto FEM2015-69863-P del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España.



El capítulo sexto, que lleva por título «Los Antonio Machado de Juan Ramón Jiménez», se dedica a las confluencias y desencuentros que se produjeron entre ambos autores. En primer lugar, se explica la trayectoria de la lírica juanramoniana, desde su inicial participación en el modernismo hasta su posterior desapego motivado por su búsqueda de la «palabra esencial». Es sabido que el joven poeta Juan Ramón Jiménez comenzó su andanza poética en el modernismo, llegando a «ser llamado a filas» para su defensa por el propio Darío. No obstante, también es de sobra conocido su poema «Vino primero pura», de *Eternidades* (1918), en el que testimonia su posterior rechazo de esta «militancia». Por su parte, Antonio Machado también se distanció de este movimiento a partir de *Campos de Castilla* (1912), en el que dedica al poeta de Moguer «La tierra de Alvar González». Sin embargo, aunque ambos coinciden en su distanciamiento del modernismo, los motivos que explican su deriva estética difieren. Mientras que Machado se aleja del modernismo por su ensimismamiento y el aislamiento de la torre de marfil, considerando que la poesía ha de ser una herramienta de comunicación con el pueblo, Juan Ramón Jiménez adopta la postura inversa, es decir, reniega de todo adorno superfluo del modernismo en aras de una poesía pura, introspectiva y esencial. No obstante, más allá de sus encuentros y desencuentros literarios, la amistad que cultivaron a lo largo de los años supo estar a la altura de las circunstancias históricas y particularmente del golpe de Estado contra la República, cuyas terribles consecuencias marcaron la vida de ambos poetas. Por lo tanto, su dilatada relación es un símbolo de que el respeto y la admiración intelectual están por encima de cualquier diferencia estética.

Avanzando en el tiempo, los capítulos siete, ocho, nueve y diez se dedican a la puesta en cuestión de la etiqueta «generación del 27», fraguada para delimitar al conjunto de poetas de la «Edad de plata» de las letras españolas, así como de algunos de sus tópicos más sedimentados. En primer lugar, el profesor García hace un recorrido por la vida y la obra de la figura excepcional de Rosa Chacel, narradora, intelectual y poeta, cuya trayectoria y presupuestos literarios se vinculan con este «grupo». El hecho de que se la reivindi-

que como integrante del 27, algo que ella misma hizo en vida, logra ampliar los límites de esta etiqueta; en primer lugar, porque permite incluir el género narrativo, que quedó ensombrecido por la predominancia del lírico, y, en segundo lugar, y esto se deriva de mi propia forma de entender qué aspectos de la historiografía literaria han de ser sometidos a revisión, porque es una manera de poner de manifiesto la activa participación que tuvieron las mujeres en el arte de esta época.

El recorrido por la intrahistoria de la generación del 27 desemboca en el capítulo diez, dedicado a la larga amistad que Vicente Aleixandre y Gerardo Diego mantuvieron durante más de cincuenta años. A lo largo de este periodo no hubo obra de Aleixandre que no fuera leída atentamente, elogiada y acompañada de las palabras atentas de su amigo Diego. Entre los distintos hitos que marcaron esta amistad literaria cabe resaltar la inclusión del poeta sevillano, con poemas del por entonces inédito *Espadas como labios*, en la ya canónica antología que elaboró Gerardo Diego en 1932.

Por su parte, los capítulos once y doce revisan la influencia que ejerció la generación del 27 en los poetas del cincuenta a pesar del exilio, tanto externo como interno. En particular, a partir de los casos de Ángel González y Jaime Gil de Biedma. En tanto que lector, crítico y poeta, González declaró en diferentes ocasiones la deuda que los poetas sociales contrajeron con el magisterio de la generación del 27 en medio del páramo cultural en que quedó convertida la escena poética española. A este respecto, González aclara que con su lectura los jóvenes poetas de entonces no buscaban reanudar los vínculos con una tradición rota, sino adquirir un bagaje literario que les permitiera crear una cultura disidente.

Entre otros poetas del cincuenta, García elige el caso de Francisco Brines, al cual dedica el capítulo decimocuarto. Como crítico y poeta, Brines reclamó como propio el legado cernudiano, en particular el del Cernuda nórdico, y rechazó al poeta confesional que fue el sevillano, con lo que se pretende demostrar que la historia de la literatura es también el relato de unas afinidades electivas que varían a lo largo del tiempo.

Y, como la historia literaria no es lineal, es decir evolutiva, sino en cierta forma cíclica,



o al menos nosotros la entendemos así, se ha podido comprobar que las hornadas de poetas de la segunda mitad del franquismo conocidos como novísimos también volvieron la mirada a la generación del 27, aunque seleccionando aspectos distintos de los que habían reclamado los poetas del cincuenta.

Finaliza esta genealogía haciendo un homenaje a Antonio Carvajal, quien durante tantos años fue profesor en la Universidad de Granada, en tanto que lector de Vicente Aleixandre. Este capítulo, que mantiene la lógica de ida y vuelta que García ha dado a su ensayo, ilustra cómo ambos poetas comparten la misma concepción sobre el erotismo. En sendas trayectorias poéticas, la pasión amorosa es entendida como el proceso que se inicia con la muerte simbólica del yo lírico y que culmina con la fusión total de los amantes. Esta concepción se evidencia a partir de las continuas metáforas eróticas cargadas de connotaciones violentas que emplean ambos. Tal como ilustran las furiosas imágenes

de los tigres que encarnan la lucha encarnizada de los amantes carvajalinos y aleixandrinios, respectivamente.

En definitiva, no cabe duda de que este es un libro sobre el papel esencial de la lectura en una serie de autores señeros de las letras hispánicas contemporáneas, pero, a mi parecer, es, sobre todo, un libro dedicado a la exaltación de la amistad: a las simpatías, admiraciones, respetos y elogios que se profesaron los escritores y que han marcado las páginas más relevantes de nuestra literatura. Finalmente, quisiera destacar el notable esfuerzo del profesor García por mantener el legado del profesor Juan Carlos Rodríguez, con el que contribuye a que todos los que nos reclamamos como herederos de su pensamiento nos sintamos un poco más acompañados en nuestras solitarias lecturas cotidianas.

Carmen MEDINA PUERTA
Universitat de Lleida

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2020.41.14>



Jesús GÓMEZ (2015): *Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid: Visor Libros, 197 pp., ISBN: 978-84-9895-163-9¹.

El libro de Jesús Gómez *Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)* resulta sumamente interesante desde el propio título. El término «tendencias» alude a las corrientes temáticas más empleadas en los diálogos de la segunda mitad del siglo XVII, de las que el investigador se ocupará pormenorizadamente en cada uno de los capítulos que conforman la obra. Así, abordará aspectos como la herencia y los cambios que sufre en España el modelo de comportamiento propuesto en *El Cortesano* de Castiglione, la importancia del recurso alegórico para la constitución de los diálogos espirituales o, también, la denuncia a través de la literatura de falsos cronistas que exageraron u ocultaron determinados aspectos históricos en beneficio de la autoridad a la que serviesen. En el título también aparece el binomio «literatura y pensamiento», aspecto sobre el que Jesús Gómez volverá en repetidas ocasiones con el fin de mostrar las conexiones ineludibles que existen entre el diálogo barroco y los cambios sufridos por la sociedad. De la misma manera, defenderá la importancia de los textos dialogados como vehículo capaz de reflejar entre sus páginas las transformaciones en la mentalidad de los individuos.

El capítulo primero, «La crisis del diálogo barroco», es un elaboradísimo estado de la cuestión sobre lo expuesto en el título, además de una lectura prácticamente obligatoria para quienes investiguen o busquen ampliar sus conocimientos sobre este género. El catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid sigue la estela de

una de sus publicaciones anteriores, *El diálogo renacentista* (Laberinto, 2001). Sin embargo, y aunque la metodología y la manera de exponer los argumentos coinciden en ambos libros, la realidad del diálogo durante el Barroco español es harto diferente a la que experimentó su predecesor renacentista. Como señala Jesús Gómez en el prólogo: «El estado de la cuestión se refiere en exclusiva a la escasez de investigaciones sobre el género dialogado desde la perspectiva hispánica con respecto al Seiscientos» (p. 11), frente a la proliferación de estudios, especialmente aquellos surgidos a partir de las dos últimas décadas del siglo XX y que tienen por objeto de análisis las obras dialógicas renacentistas. Es innegable, entonces, el desequilibrio de análisis entre una centuria y la siguiente; el autor plantea las causas que han propiciado esta situación. Una de ellas es el posible vértigo que sufren los investigadores al comparar el campo de estudio del diálogo en el XVI, cultivado previamente por una larga lista de expertos y que, además, cuenta con ediciones filológicas de rigor de las obras más importantes, con el terreno aún sin roturar que supone el diálogo barroco. Tras exponer esto, Gómez elabora una sucinta relación de los estudios existentes y explica los aportes de cada uno: Asunción Rallo, Alberto Bleuca, Henri Ayala... Tampoco son muchos más los nombres de quienes han realizado ediciones de diálogos del XVII español: Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal con su edición de los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1609) de Antonio Eslava, o Martín de Riquer con la edición del *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603) de Luque Fajardo.

Ligado a este problema, el autor refiere también la preferencia por parte de la crítica de atender a textos enmarcados en géneros incipientes o de gran éxito en la época, como el nuevo teatro escrito bajo los preceptos del *Arte nuevo* de Lope de Vega, la consolidación del género picaresco, la poesía culta de tinte gongorino, etcétera. A esta dificultad hay que añadir «la ausencia de un catálogo o inventario fiable del diálogo después de 1600» (p. 21), problema que enlaza nuevamente con la decisión de estudiosos y editores de trabajar sobre el XVI y no sobre el XVII, pues el diálogo renacentista ofrece mayores garantías e implica un menor esfuerzo. Como última causa, cita la

¹ Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos» (DIALOMOM). N.º ref. PGC2018-095886-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.



opinión de Blecua que justifica parte del desinterés aludiendo a la pérdida de calidad que, presuntamente, experimenta el diálogo en el Barroco. Jesús Gómez argumenta que la identificación de ese periodo de la historia de la literatura con una situación de crisis existencial, decadentismo y estructuras vacías ha configurado una falsa pantalla que termina por empañar el interés real que suscita el estudio de estas obras. La hipótesis se anula rápidamente si se acude a los textos, pues se comprueba cómo, tomando el año 1600 como fecha de cambio de un periodo a otro, las publicaciones continúan en las mismas líneas que las anteriores. Es el caso del *Cisne de Apolo* (1602) de Carvallo y de las *Tablas poéticas* (1612) de Cascales, que siguen el sendero marcado por Alonso López Pinciano. Lo mismo sucede con *El pasajero* (1617) de Suárez de Figueroa, que en poco se desmarca de otros diálogos misceláneos como, por ejemplo, los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Arce de Otálora.

En el segundo capítulo, «Diálogo y conversación: modelos de comportamiento», el autor aborda los modelos de conducta y sus cambios desde el *gentiulomo* hasta el *honnête homme* surgido en Francia. Sin embargo, el nuevo modelo de *civilità* aplicado en España se aleja de la obra de Castiglione, *El cortesano*, y así se aprecia en *El discreto* (1646) de Gracián. Entre las modificaciones que se observan en la propuesta de Gracián, destaca el desengaño, característica típicamente atribuida al Barroco, en contraposición a la inocencia del Renacimiento. Así, el individuo encaminado por *El discreto* será desconfiado, pues asumirá que el carácter de los demás es mutable y, por tanto, capaz de herir. Del mismo modo, la corte deja de ser un concepto del que tomar ejemplo. Gómez emplea las palabras de Javier García Gibert: «Ya no era una escuela de educación ético-religiosa, sino una selva de rivalidad y desengaños» (p. 48).

El tercer bloque se titula «Entre la sátira menipea y el diálogo». Este capítulo es, realmente, una reflexión sobre los cambios que sufre el género del diálogo, las influencias (o contaminaciones) que llegan a él y cómo sus límites comienzan a desdibujarse. El autor presenta diferentes posturas de otros especialistas en torno a la cuestión de considerar la sátira como un género en sí mismo,

para, más tarde, concluir con la propuesta de Lia Schwartz, diciendo que «la forma dialogada es uno de los recursos que suele utilizarse en la tradición satírica de la menipea, casi siempre en combinación con procedimientos narrativos sin que por ello se deba identificar con el género dialogado» (p. 66). Lo cierto es que la sátira barroca es un complejo objeto de estudio por el carácter transversal de algunos de sus rasgos: el desfile de figuras, la profusión de la alegoría o la importancia del elemento onírico; todos fácilmente identificables en los *Sueños* de Quevedo. Jesús Gómez cierra esta parte con la aportación de la diferencia central entre la sátira menipea y el género dialogado: «En la sátira menipea predomina el argumento sobre la argumentación» (p. 74).

El cuarto bloque de este libro lleva por título «La alegoría en los diálogos religiosos». El capítulo supone una reflexión filológica sobre la prosa espiritual barroca en género dialogado. Para acompañar sus pareceres, el autor se servirá de dos textos: el *Itinerario del alma pía* (1699) de Josep Batlle y la *Peregrinación del alma a la celestial Jerusalem* (1671) de Antonio de la Cruz, ambos textos fueron escritos por autores franciscanos. Especial interés suscita la cuestión que plantea Gómez sobre si es lícito que este tipo de literatura se entienda «como documentos de espiritualidad de su época» (p. 87) o si, por el contrario, no pueden analizarse desde un enfoque realista.

Los capítulos quinto y sexto están estrechamente relacionados. El quinto trata «Los diálogos políticos: opinión y propaganda», y en él Jesús Gómez expone cómo el diálogo se usó durante la segunda mitad del siglo XVII como un arma de legitimación para determinadas opiniones; tal y como sucedió con los dos textos que muestra: *Los tres de la fama y Junta de los vivos*. Ambos diálogos son una defensa a Juan José de Austria para enaltecer la figura de la monarquía frente al ascenso de los validos. El bloque sexto, «Los diálogos sobre las falsificaciones de la historia», muestra aquellas obras del género dialogado que fueron escritas para reprender a aquellos autores que adulteraron la realidad histórica en beneficio de otros. Así sucedió, por ejemplo, en *El bodoque contra el Propugnáculo histórico y jurídico del licenciado Conchillos* (1667) de José de Moret y con *El Sigalion* (1683) de Pedro Fernández Pulgar.



El capítulo séptimo, «Conclusión: los novatores y el diálogo», tiene una doble función. Por un lado, como su propio nombre indica, desempeña el papel de conclusión para este excelente trabajo sobre el diálogo en la segunda mitad del xvii; por otro lado, aporta algunas claves para entender cómo fue el paso hacia el siglo xviii y qué nuevas perspectivas adquirió el género dialógico en la época ilustrada. El protagonismo recae sobre los novatores, que, denunciando el atraso español a nivel científico, se sirvieron de fórmulas aparentemente en desuso, como la carta, el discurso o el diálogo, para la difusión de los nuevos conocimientos. Jesús Gómez cierra su trabajo con una recapitulación de los principales aportes presentados en el libro. Un libro que, como he señalado

antes, resulta fundamental para aquellos lectores que deseen ampliar su conocimiento sobre el diálogo o, sencillamente, para que quienes trabajen el periodo barroco puedan descubrir un sector de la realidad histórico-literaria al que, hasta ahora, no se le había dado difusión. A pesar de su brevedad, pues no alcanza las doscientas páginas, la publicación *Tendencias del diálogo barroco* es un instrumento realmente útil para completar las lagunas existentes en el campo de los diálogos tras finalizar el periodo renacentista.

Sergio MONTALVO MARECA

Universidad Complutense de Madrid/
Instituto Universitario Menéndez Pidal

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2020.41.15>



Emilio RIDRUEJO (ed.) (2019): *Manual de lingüística española*, Berlín/Boston: De Gruyter (Manuales de lingüística románica, volumen 14), 697 pp., ISBN 978-3-11-036037-0.

La presente obra constituye una herramienta fundamental para la comunidad científica dedicada a la filología en español, pues, como señala su editor, Emilio Ridruejo, en la «Introducción» (pp. 1-13), con este manual se pretende ofrecer los principales hallazgos y avances que las distintas disciplinas lingüísticas han aportado al estudio del español hasta la actualidad. La obra queda dividida en cinco bloques que recogen los principales fenómenos que han recibido atención: el componente diacrónico (capítulos del 1 al 7), los estudios sobre gramática (capítulos del 8 al 12), las aportaciones sobre el léxico (capítulos del 13 al 16), la variación (capítulos del 17 al 21) y, por último, la enseñanza del español (capítulos 22 y 23). Además, cuenta con un índice final de materias tratadas (pp. 685-697).

Atendiendo a lo anterior, el primer capítulo está dedicado a los testimonios que la investigación filológica por fuerza requiere; en este caso, José Manuel Fradejas Rueda realiza un recorrido por las «Fuentes textuales» (pp. 14-39) utilizadas para el estudio de la historia del español. En la actualidad, la soberanía de los textos literarios ha dado paso a un equilibrio entre los diversos tipos de tradiciones discursivas que se disponen. Sin embargo, se llama la atención sobre el hecho de que la tradición de editar textos fue posterior, en el ámbito hispánico, a la tradición del análisis lingüístico de esos textos, además de la escasa preocupación por los criterios de edición hasta bien avanzado el siglo xx con la creación de la Red Charta, que, junto con el Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), son las dos corporaciones que ofrecen los corpus más exhaustivos (primarios) para el estudio de la historia de nuestra lengua, por encima del CORDE o del Corpus del Español, que guardan la limitación de no tener ediciones propias de los documentos que ofrecen.

De la descripción de lo que en lingüística se ha considerado para la historia del español se encarga María José Martínez Alcalde, quien, en «Historia de la lengua» (pp. 40-66), aborda la

historia externa teniendo en cuenta la dificultad que supone casar los cambios lingüísticos con la situación de la lengua española como entidad social a lo largo de su existencia, de tal manera que en la periodización que se ha ido proponiendo para el español pesan más los acontecimientos de tipo (gloto)político y social que tienen aparejados cambios lingüísticos, fundamentalmente de tipo léxico y fonológico, siendo lo morfológico y lo sintáctico los factores menos decisivos. Así, la autora empieza su recorrido por las lenguas prerromanas en la península Ibérica, la romanización y la posterior llegada de los pueblos germánicos y las invasiones árabes, por lo que la época de orígenes del español culmina en torno al siglo xii, con el reinado de Alfonso X. Tras la Edad Media, entra en un periodo de transición, con los consiguientes reajustes fonológicos y morfológicos, que da lugar a los dos consabidos subsistemas y fijan ya una lengua que a partir del siglo xviii comienza a tener mayor estabilidad auspiciada por la creación de la RAE, estabilidad que, sin detrimento de su variación y por tenerla precisamente en cuenta, se ha ido consolidando hasta la actualidad con la creación de la ASALE y la producción de una norma panhispánica en un mundo cada vez más globalizado.

El recorrido diacrónico continúa con María Jesús Torrens Álvarez y su «Evolución diacrónica de los sonidos del español» (pp. 67-95). La nómima de mecanismos del cambio fonético-fonológico son la asimilación, la disimilación, la metátesis, la síncopa, la apócope, la aféresis, la epéntesis, la prótesis y la paragoge. A partir de estos procesos, la autora describe la evolución de consonantes y vocales en los tres principales periodos en los que el español se configura como lengua (latín, castellano medieval y castellano clásico).

Por su parte, María Elena Azofra Sierra se centra en la «Morfosintaxis diacrónica» (pp. 96-132). El término *morfosintaxis*, controvertido, queda justificado por la autora porque, en el caso del estudio diacrónico de una lengua, los procesos de cambio morfológico y sintáctico se condicionan y se implican. Así, a pesar de las restricciones de espacio, Azofra Sierra consigue hacer un provechoso repaso por todos los aspectos del sistema lingüístico, desde la morfosintaxis nominal, verbal y adverbial, las preposiciones y conjunciones, hasta



cuestiones relacionadas con el orden de palabras, las relaciones entre oraciones y los mecanismos de construcción textual.

La «Historia del léxico» (pp. 133-166) queda a cargo de Gloria Clavería Nadal, quien da cuenta de los cuatro fenómenos que explican la evolución de este nivel lingüístico, el que más refleja el cambio histórico general de la sociedad que habla una determinada lengua. Esos cuatro aspectos son el léxico patrimonial procedente del latín y también las voces prerromanas con los consiguientes problemas de identificación como tales, el léxico prestado (latinismos, helenismos, germanismos, arabismos, empréstitos interrománicos, americanismos y anglicismos), los procesos de formación de palabras (derivación, composición, cambios de categoría y otros mecanismos) y la evolución semántica (metáfora, metonimia, polisemia).

Relacionada con la historia del léxico está la «Toponimia» (pp. 167-183). Sobre ella, Steffan Ruhstaller apunta a las condiciones socioculturales que propician el surgimiento y pérdida de los nombres de lugar y hace una clasificación de los topónimos de España en función de su procedencia. Los más numerosos son los castellanos, ampliamente extendidos tras la Reconquista, si bien también hay topónimos árabes y mozárabes. Más cauteloso se muestra el autor con reconocer origen prerromano o indoeuropeo a ciertos nombres, pues el conocimiento que se tiene de estas lenguas es extremadamente limitado, y en la mayoría de los casos están tamizados por la fonología del español. De cualquier manera, concluye el autor, las investigaciones toponímicas son un recurso esencial tanto para la lingüística (lexicografía histórica, dialectología, historia de la lengua) como para otras disciplinas como la historia o la arqueología.

El campo diacrónico culmina con la aportación de Emilio Ridruejo en «La norma del español y su codificación» (pp. 184-212), donde explica el proceso de estandarización del español, desde su situación de diglosia con el latín en los siglos VIII al XI pasando por el prestigio que le otorgó al castellano la monarquía alfonsí con la variedad de Toledo como referente, la *subida* de la norma en el siglo XVI a las zonas más septentrionales (Madrid, Brugos, Cantabria, Asturias)

hasta llegar a la creación de la Real Academia Española en 1713, que ha conseguido erigirse como la institución que, junto con el resto de academias del español a partir de la creación de la ASALE en 1950, todos los hispanohablantes toman como referencia a la hora de considerar las formas más adecuadas de utilizar el español en las situaciones de distancia comunicativa; todo ello auspiciado por el hecho, señala el autor, de que en la actualidad dicha corporación no solo tiene una perspectiva esencialmente pluricéntrica (no siempre fue así), sino que también está más receptiva a la incorporación en el diccionario de «neologismos, tecnicismos y voces dialectales» (p. 204), algo que tampoco fue siempre así.

La sección de estudios sobre gramática la inaugura Dolors Poch Olivé, encargada de la descripción de «Los sonidos del español» (pp. 213-240), aunque para ello parte de lo que sucede en el español de España. Así, la autora comienza describiendo el sistema vocálico, señalando, como dato de interés, que las diferencias entre estos fonemas no es tanta como pudiera parecer en la conversación espontánea. En el caso del sistema consonántico, es fundamental la observación de las consonantes fricativas, pues en ellas se originaron los dos subsistemas norteño y meridional que también explican en gran medida el español de América. Por último, se detiene en el apunte sobre los rasgos suprasegmentales (sílabas, acento y entonación) haciendo hincapié en la dificultad que plantea el estudio sistemático de la entonación, tanto por la variación diatópica tan extensa del español como por la forma de determinar cuáles son exactamente los rasgos que configuran la estructura fonológica de la curva melódica.

Cambiando de nivel, Margarita Lliteras hace un magnífico y extenso repaso sobre la «Morfología flexiva del español» (pp. 241-275), tocando prácticamente todos los aspectos que conforman este campo de investigación. Entre ellos, son de interés los apartados dedicados a las anomalías de la flexión, como el hecho de que algunas marcas flexivas sí sean significativas (plurales léxicos: *gafas, pantalones*; diferencias de tamaño entre el uso del masculino y el femenino: *barcolbarca*) o los paradigmas flexivos irregulares (subjuntivo con valor imperativo: *salgamos ya*).



Del plano sintáctico se encargan Manuel Iglesias Bango y Carmen Lanero Rodríguez, autores de los dos capítulos que dan cuenta tanto de «Las estructuras sintácticas simples» (pp. 276-312) como de «Las estructuras sintácticas complejas» (pp. 313-352) siguiendo fundamentalmente la concepción y enfoque que adopta la RAE en su *Nueva gramática de la lengua española*. En el primer caso, toman la oración como unidad formada por un sintagma verbal que tiene unos complementos argumentales (sujeto, CD, CI, C. régimen) y no argumentales (CC), así como unos complementos periféricos (tópicos, modificadores oracionales, complementos de verbo enunciativo). De todos ellos se da debida cuenta. En el caso de las estructuras complejas, se contemplan y describen los tipos de coordinación y sus conjunciones (copulativa, disyuntiva, adversativa y aditiva), y los de subordinación (sustantiva, adjetiva, adverbiales y de causalidad).

En el caso de Joaquín Garrido, su capítulo va dedicado a la descripción de la «Estructura del discurso» (pp. 353-378). En él toma la oración como unidad mínima y estudia, a partir de una columna periodística, cuáles son las relaciones que establecen entre sí y la manera en que los constituyentes de cada una de ellas se van relacionando para dar lugar al significado textual completo, además de ofrecer cuáles son las mejores herramientas metodológicas y de representación para el conocimiento científico de estas relaciones.

Por último, Salvador Pons Bordería, con su capítulo sobre «Pragmática» (pp. 379-401) introduce los avances y aportaciones que esta reciente disciplina ha aportado al conocimiento del español como sistema lingüístico. Como afirma el autor, la pragmática es una disciplina plenamente desarrollada en el ámbito panhispánico y ha dado sus principales frutos en campos como los marcadores del discurso, la (des)cortesía, el humor y la ironía.

Yendo al plano léxico, empieza su contribución Joaquín García-Medall sobre «La morfología derivativa del español» (pp. 402-431), ofreciendo un panorama completo de las reglas que rigen y configuran los mecanismos de formación de palabras en nuestra lengua: prefijación, sufijación (el más productivo y común), composición,

interfijación, acortamientos, siglas, hipocorísticos y acrósticos.

Por su parte, Inmaculada Penadés-Martínez elabora un capítulo dedicado a la «Fraseología» (pp. 432-452), una disciplina de reciente creación en el ámbito hispánico. Ello hace que la autora se centre en la delimitación de la tarea que tiene la disciplina y en la fijación del objeto de estudio, de tal manera que la autora comienza con la criba de terminología aducida en la bibliografía, desechando unos términos y aceptando otros en función de las características lingüísticas de las unidades que se analizan. Así, Penadés-Martínez propone que «la fraseología es la ciencia que estudia las unidades fraseológicas o los fraseologismos» (p. 437). Asimismo, esos fraseologismos son de cuatro tipos: locuciones, colocaciones, paremias y frases oracionales. La fijación sintagmática y la idiomatización son los rasgos que las aúnan, mientras que el hecho de constituir o no actos de habla autónomos es el factor que las diferencia. Con todo ello la autora pretende contribuir al esclarecimiento y buena marcha del quehacer investigador de esta disciplina.

Continuando con el nivel léxico, Julia Sanmartín Sáez dedica su capítulo a «El léxico de especialidad» (pp. 453-479), en el que caracteriza este fenómeno (aspiración a la monosemia, neutralidad, precisión), diferenciándolo, sobre todo, del argot y de las jergas; y define los principales mecanismos que lo generan: formales (derivación afijal: *-bio* o *bio-*, reducción, acortamiento, composición: *fractura conminuta*, *craneencefálico*), semánticos (metáforas: *virus* en la informática) o mediante préstamos (griego: *hidrocele*, francés: *acné*, inglés: *software*).

De la reflexión del léxico pasamos a la historia de la lexicografía de la mano de Manuel Alvar Ezquerro y M.ª Ángeles García Aranda, quienes en «Lexicografía» (pp. 480-505) trazan una historia sobre las principales obras que conforman la recogida del léxico español, haciendo referencia a las distintas corrientes y tendencias que han ido predominando y justificando el carácter de cada una de ellas (el prisma medieval de las *Etimologías*, la concepción renacentista en la labor de Nebrija, el predominio de diccionarios bilingües y trilingües en el XVIII por la llegada de los borbones, la eclosión decimo-

nónica motivada por el contacto con Francia y el Romanticismo, etc.).

Por su extensión e importancia sociocultural y por el papel que desempeñaron en la configuración del castellano como lengua vehicular en la mayor parte de la península Ibérica, se ha decidido que tanto el leonés como el aragonés cuenten con un capítulo propio cada uno. En el caso del leonés, son José Ramón Morala Rodríguez y María Cristina Egido Fernández los que describen los principales rasgos gramaticales que tuvo esta variedad romance medieval aduciendo también la influencia que de ella ha quedado en el castellano. Para el aragonés, José M.^a Enguita Utrilla explica el proceso de configuración, estandarización y pervivencia de esta variedad que, en cualquier caso, o, mejor dicho, época, nunca tuvo una homogeneidad plena.

Tampoco podía faltar el abordaje de la variedad más hablada del español de España. Por eso, en «Las hablas andaluzas» (pp. 558-581), Antonio Narbona Jiménez alude a las principales cuestiones que han ocupado los estudios de una de las variedades también más estudiadas del español peninsular. Entre ellas, la necesidad de no considerar rasgos propios del español de Andalucía fenómenos que están igual de presentes en otras variedades hispánicas (*v. g.* aspiración de /s/ y /x/ implosivas), lo impropio que es hablar del andaluz como variedad homogénea dada la variedad interna que posee sin negar por ello que existan elementos que lo puedan diferenciar del resto de variedades del español. Todo ello le sirve al autor para terminar reivindicando estudios más exhaustivos y alejados de toda pretensión de convertir una variedad lingüística en una marca de diferenciación y discriminación social.

Y de las consideraciones sobre la variación diatópica se pasa a la mención de una disciplina heredera de la dialectología: «La sociolingüística del español en España» (pp. 582-613). En este capítulo, José Luis Blas Arroyo galvaniza las aportaciones que esta metodología de análisis ha dado al conocimiento gramatical del español, desechando mitos en muchos casos (grado de léismo en Madrid, el uso de seseo y ceceo, etc.) con sus estudios de las variaciones que se dan tanto a nivel lingüístico en los diferentes niveles (fundamentalmente los fonológico y morfosintáctico) como

a nivel extralingüístico con factores sociales como la edad, el sexo, etc., haciendo un recorrido por los principales fenómenos identificados y siempre mencionando la necesidad de tener en cuenta el hecho de que todos estos factores se imbrican, aunque no en todos los fenómenos ni en todas las comunidades del habla hispánica tienen la misma incidencia. Tras ello, termina el capítulo con la alusión a la contribución que también puede tener esta disciplina en lo referente a la investigación sobre el cambio lingüístico.

Junto con los estudios sociolingüísticos, el registro coloquial ha sido uno de los objetos de estudio que más interés han suscitado en la lingüística más contemporánea. En este caso, el fundador del Grupo Val.Es.Co., Antonio Briz, en «Español coloquial» (614-637), plantea la caracterización de esta variedad lingüística, que tiene como tipo de interacción prototípica la conversación cara a cara, en relación de igualdad de los interlocutores, que persiguen un fin fundamentalmente socializador. A su explicación contribuyen también la aparición de ciertos rasgos lingüísticos como la sintaxis concatenada, la mayor presencia de deícticos, de léxico informal y vulgar y la abundancia de mecanismos de intensificación y de estilo directo. Todos estos recursos están al servicio de estrategias que favorecen la afiliación entre los participantes como la cortesía valorizadora o la anticortesía. La mayoría de estos rasgos han sido identificados a partir del momento en el que se ha empezado a trabajar con corpus orales que incluían testimonios de verdaderas conversaciones coloquiales, de los que el autor termina dando cuenta y nómina de los principales.

La obra termina con dos capítulos referidos al proceso de adquisición de lenguas. Teresa Solias Arís se encarga de la «Adquisición del español como primera lengua» (pp. 638-656), materia que se comenzó a estudiar a partir de las propuestas chomskyanas, aunque estas han sido desplazadas por un enfoque emergentista-constructivista. Tras un repaso a la metodología y recogida de datos, la autora se centra en describir el proceso por el que un niño adquiere una lengua –en este caso, el español–, dividiéndolo en etapa prelingüística (desde los 2 meses de vida hasta los 10) y etapa lingüística (hasta los 5 o 6 años de edad). Por su parte, Mara Fuertes Gutiérrez señala en «Español



como segunda lengua y como lengua extranjera» (pp. 657-684) cómo actualmente este campo está dominado por el enfoque comunicativo aunque sin abandonar la preocupación por la enseñanza de la gramática, si bien todavía son muchas las parcelas que necesitan de mayor investigación teórica y metodológica para su correcta enseñanza (indicativo vs. subjuntivo, *ser* vs. *estar*, artículos, orden de palabras, etc.). Asimismo, otros niveles como el fónico y el léxico están teniendo ahora la suficiente relevancia que de ellos se necesita para ser un hablante competente en español.

En definitiva, estamos ante una obra que reúne las aportaciones de los mejores especialistas de cada una de las parcelas lingüísticas que conforman el estudio del español actual, por lo que se hace un recurso imprescindible para todos aquellos investigadores que quieran formarse o aumentar su formación tanto en un campo particular como a nivel general.

José GARCÍA PÉREZ
Universidad de Sevilla

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2020.41.16>



Luis UNCETA GÓMEZ y Carlos SÁNCHEZ PÉREZ (eds.) (2019): *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*, Madrid: UAM Ediciones-Los libros de la Catarata, 302 pp., ISBN 9788490978696.

La irrupción de los estudios sobre recepción clásica ha renovado la manera de entender y de interpretar los textos literarios desde la propia categoría ideológica y estética del lector. Este nuevo enfoque contempla cualquier reelaboración del mundo antiguo, abarcando una gran variedad de manifestaciones culturales presentes en la cultura de masas contemporánea, tales como el cine y la televisión, el cómic, la música, los videojuegos, la publicidad o las literaturas populares. Su reconocimiento de la Antigüedad clásica como fuente inagotable de reelaboración artística a través del tiempo queda patente en la obra que nos ocupa, *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*, a cargo de Luis Unceta Gómez y Carlos Sánchez Pérez, quienes, en la Presentación inicial, tras una interesante disertación sobre la gran influencia que Roma ha ejercido y continúa ejerciendo en la cultura occidental, nos muestran cómo estas manifestaciones culturales consideradas menores gozan en la actualidad de una difusión y alcance sin precedentes, hasta el punto de que han llegado a convertirse en una suerte de introducción a los clásicos.

El volumen engloba un conjunto de trabajos de temática variada organizados en cinco bloques. Una primera parte se dedica al papel de Roma en la imaginación popular con la aportación de Luis Unceta Gómez (Universidad Autónoma de Madrid) «El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo posmoderno con la Antigua Roma» (pp. 17-35). En el marco general de la teoría de la recepción clásica, una magnífica exposición sobre los clásicos en el contexto cultural contemporáneo nos desvela las claves del funcionamiento de la cultura de masas, destacando su transmedialidad y su alta capacidad de asimilación de ideas y recursos de cualquier otro discurso cultural, así como la aparición de nuevas prácticas culturales por la acción de las nuevas tecnologías de la información. El autor nos ofrece una guía para el análisis de los modos

de recepción de los clásicos en la cultura popular mediante una serie de ejemplos ilustrativos, distinguiendo tres formas de representación de la civilización romana: la recepción mediada, la recepción inversa y la recepción como representación del original, lo que nos obliga, según sus palabras, «a tomar conciencia de que la Antigüedad clásica no es una verdad inmutable, sino un campo en construcción que evoluciona y se enriquece con nuevos matices a lo largo del tiempo» (p. 29).

La segunda parte, «Guerras e imperialismo», incluye tres trabajos sobre la representación de Roma en la música, los videojuegos y la novela, constituyendo un ejemplo interesante de cómo los relatos históricos pueden ser transmitidos fuera de los formatos imperantes con una calidad considerable. «Heavy Rome-Roma de metal. La imagen de Roma en el Heavy Metal y el Metal» (pp. 39-62), de Helena González-Vaquerizo (Universidad Autónoma de Madrid), muestra el especial interés por las temáticas históricas dentro de este género mediante el análisis de la imagen que proyectan las distintas bandas musicales y el examen de los vínculos que establecen con las identidades nacionales. La presencia de Roma en la industria del videojuego constituye el tema de la contribución de Cristóbal Macías Villalobos, «Videojuegos de romanos: entre la realidad y la ficción» (pp. 63-85), donde explica que, a pesar de la distorsión existente entre la realidad histórica y los planteamientos de la ficción, los videojuegos constituyen un corpus con la suficiente entidad como para ser reconocidos por la investigación académica y utilizados con un fin didáctico por su alto potencial motivador. La tercera contribución nos sumerge en el mundo imaginario de la literatura fantástica de la mano de Juliette Harrisson (Newman University, Birmingham) y Martin Lindner (Georg-August-Universität Göttingen) con «Imperios fantasmáticos. La Roma imperial en *Mundodisco* de Terry Pratchett» (pp. 86-105), una espléndida exposición sobre la narrativa de ciencia ficción como fuente de un modelo popular de recepción clásica. El análisis de numerosos paralelismos entre la historia de Roma y el relato irónico de Terry Pratchett nos da una visión idealizada de la cultura clásica, que surge como parodia del nacionalismo contemporáneo.





«Roma espectacular» constituye el tercer bloque de contenidos, en este caso orientado a la función de las representaciones de la danza y la comedia romana en el cine y la novela contemporánea. Tomando como punto de partida el cine épico, Zoe Alonso Fernández (Universidad Autónoma de Madrid), en «Danzas de alteridad. Mujeres “bombásticas” y cine de romanos» (pp. 109-133), analiza, desde una perspectiva de género, cómo la imagen femenina responde a estereotipos publicitarios y cómo la danza, lenguaje exclusivo de lo femenino, se presenta como elemento legitimador del exotismo fílmico, donde las mujeres «bombásticas» —como las define la autora— solo cumplen un papel distintivo de ambientes y géneros, constituyendo una proyección del orientalismo del cine. En el mismo medio, Leonor Pérez Gómez (Universidad de Granada) presenta el legado plautino como clave importante para entender el mundo actual mediante el análisis de *Golfus de Roma* (1966) en «Transformaciones de las máscaras de la comedia plautina en *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* de Richard Lester» (pp. 134-150), donde traza el recorrido del viaje de la comedia plautina, desde su paso por Broadway en forma de musical con el título de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962) hasta llegar a la gran pantalla. La producción de Lester, cuyo éxito se debe al adecuado proceso de aculturación e intertextualidad, constituye uno de los mejores ejemplos de adaptación de la comedia clásica al teatro moderno, pues, como concluye la autora, Plauto es «el creador de muchas convenciones cómicas que han llegado hasta nuestros días» (p. 137). La fortuna del comediógrafo latino en la narrativa nacional de tema clásico es objeto de estudio en «Plauto. Personaje de novela histórica» (pp. 151-176), de Rosario López Gregoris (Universidad Autónoma de Madrid), quien examina las razones de su inusual aparición en este género literario mediante la comparación de su tratamiento en dos obras: *Sónnica, la cortesana* (Vicente Blasco Ibáñez, 1901) y *Africanus: el hijo del cónsul* (Santiago Posteguillo, 2006). La autora concluye que estas dos novelas, entre las que media más de un siglo, muestran una filiación directa, aunque con desarrollos, objetivos y públicos distintos.

Un cuarto bloque, dedicado a las grandes figuras de la historia de Roma, entre las que se encuentran Eneas y Julio César, comienza con una reflexión sobre la actualidad del mundo clásico en obras del ámbito empresarial con la original contribución de José María Peláez Marqués (Universidad Francisco de Victoria) «¿Contratarías a Eneas como Director general de tu empresa?» (pp. 179-199). Su autor realiza un análisis del perfil de liderazgo del héroe clásico como guía práctica para la formación y contratación de directivos de empresa, resaltando los paralelismos entre los valores y competencias comunes en ambos mundos con un original planteamiento que va desde la actualidad hasta el pasado. Los siguientes capítulos tratan en el ámbito ficcional la figura histórica de Julio César, que resulta ser un referente dentro del imaginario cultural contemporáneo. «Julio César en viñetas: una vida de cómic» (pp. 200-223), de Julie Gallego (Université de Pau et des Pays de l'Adour), nos muestra, mediante el análisis de las facetas más explotadas de la vida del general romano en los cómics más conocidos, cómo ciertos aspectos de la Antigüedad llegan hoy en día al gran público por medio de manifestaciones artísticas consideradas como «periféricas». Por su parte, Jesús Bartolomé Gómez (Universidad del País Vasco) aborda el tratamiento del general romano en un medio masivo como la televisión con «La ficcionalización de los personajes históricos en la serie de televisión *Spartacus*: el ejemplo de Julio César» (pp. 224-241). El autor analiza la controvertida actuación de Julio César en la tercera temporada, donde sorprende su original protagonismo. En este sentido, el grado de libertad que se permiten los medios de masas en el tratamiento de las personalidades históricas resulta de gran utilidad para observar nuevas formas de recepción. Así ocurre con la figura del general romano, cuya recreación muestra una escasa fidelidad a los hechos históricos, aunque perfectamente justificada por la adecuación a los gustos e intereses del público al que va dirigida la obra. Por último, Antonio M.^a Martín Rodríguez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) presenta un fenómeno similar de ficcionalización en «Imágenes de Roma en un bestseller reciente sobre Espartaco (*Spartacus*. Ben Kane. 2012-2013)» (pp. 242-260) mediante el

análisis de dos novelas de tema romano: *Warrior. Slave. Hero. Spartacus the Gladiator* (2012) y *Spartacus: Rebellion* (2013) del escritor keniano Ben Kane, quien se distingue por su cuidadosa tarea de documentación a la hora de recrear Roma y la vida cotidiana de provincias, así como en la caracterización psicológica de Espartaco, destacando la importancia del personaje como icono de referencia en el marco de la cultura popular contemporánea.

«El poder del latín» da título a un último bloque de contenidos que abordan su empleo como recurso en los relatos de terror y ciencia ficción, mostrándonos que tanto los nombres como las citas latinas cuentan con su propia tradición dentro de dichos géneros. En el primer trabajo, Ana González-Rivas Fernández (Universidad Autónoma de Madrid), en «M.R. James: el latín o el poder de lo sobrenatural» (pp. 263-282), estudia el valor simbólico que adquiere el latín y los mecanismos que activan este tipo de estrategia literaria en una selección de cuentos de Montague Rhodes James, profesor de lenguas clásicas y bibliófilo, considerado como el padre de los relatos de fantasmas modernos. La cita en latín es una de las formas más evidentes de intertextualidad, que se consolidan progresivamente como recurso literario revelando las complejas relaciones entre la literatura clásica y la narrativa de terror, y abriendo la posibilidad de una recepción inversa. El mismo fenómeno se observa en «El latín como lengua mágica en las novelas de Harry Potter» (pp. 283-299), de Carlos Sánchez Pérez (Universidad Autónoma de Madrid), donde se aborda un caso en el que la lengua latina se integra en un género literario que se ha desarrollado en los márgenes del canon literario, pero que ha tenido una gran repercusión en la cultura popular, y donde se aprecia con claridad el carácter inherentemente mágico del

lenguaje, cuyos inicios se remontan a la propia Antigüedad clásica. El autor concluye que los motivos de la elección del latín para los hechizos y conjuros en la obra de J.K. Rowling se deben, ante todo, a la importancia de esta lengua en el mundo británico y al uso histórico de la misma como lengua mágica.

En resumen, el volumen en su conjunto nos ayuda a valorar la importancia que la sociedad actual confiere a la cultura de Roma, ofreciéndonos múltiples perspectivas temáticas y diferentes formatos desde la óptica de distintas tradiciones nacionales. A lo largo de sus páginas vemos cómo los estudios de recepción nos brindan la oportunidad de contextualizar la lectura de una obra antigua en un nuevo tiempo y, frente a la idea más primigenia de tradición clásica, nos enseñan que resulta tan importante la obra receptora como la originaria, más allá de la mera constatación de la fidelidad hacia las obras y autores clásicos.

Lo que diferencia a esta obra de los estudios sobre recepción clásica más recientes es el amplio abanico de manifestaciones de la cultura popular contemporánea que abarca, consideradas por la crítica de menor importancia, pero fundamentales para entender valores culturales contemporáneos donde priman la cultura audiovisual y las nuevas formas de comunicación. Sus valiosas aportaciones conforman una nueva manera de percibir y entender la Antigüedad clásica, ya no como un legado inalterable, sino como un pasado en constante reelaboración. En este sentido, podemos decir que la obra cumple con las expectativas de cualquier lector al presentarnos una nueva visión de los clásicos como parte de la modernidad.

Carolina REAL TORRES
Universidad de La Laguna

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2020.41.17>



RFULL 41, 2020
RELACIÓN DE REVISORES

Luis ALBURQUERQUE-GARCÍA (CSIC)
Manuel ALVAR EZQUERRA (Universidad Complutense, Madrid)
Alfredo Ignacio ÁLVAREZ MENÉNDEZ (Universidad de Oviedo)
Teresa BASTARDÍN CANDÓN (Universidad de Cádiz)
Carlos BRITO DÍAZ (Universidad de La Laguna)
Ana BUNDGÅRD (Universidad de Aarhus, Dinamarca)
M.^a Ángeles CALERO FERNÁNDEZ (Universitat de Lleida)
Sofía M. CARRIZO RUEDA (Pontificia Universidad Católica, Argentina)
María Matilde CASAS OLEA (Universidad de Granada)
Francisco Javier CASTILLO (Universidad de La Laguna)
Ana M. CESTERO MANCERA (Universidad de Alcalá de Henares)
José María ENGUITA UTRILLA (Universidad de Zaragoza)
Carmen FERNÁNDEZ JUNCAL (Universidad de Salamanca)
David FERREIRO CARBALLO (Universidad Complutense, Madrid)
Esther FORGAS (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona)
Amelia GAMONEDA LANZA (Universidad de Salamanca)
María de la Luz GARCÍA FLEITAS (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
M.^a Lourdes GARCÍA-MACHO (UNED)
José Ismael GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Francisco Javier HERNÁNDEZ ASTETE (PUCP, Perú)
Azucena HERNÁNDEZ MARTÍN (Universidad de Salamanca)
Itziar HERNÁNDEZ RODILLA (Universidad Complutense, Madrid)
Juana L. HERRERA SANTANA (Universidad de La Laguna)
Maarten KOSSMANN (Universiteit Leiden, Holanda)
Francisco LAFARGA MADUELL (Universitat de Barcelona)
Laurie-Anne LAGET (Universidad de la Sorbona, París)
Vicente LLORENT-BEDMAR (Universidad de Sevilla)
Susana LUGO-MIRÓN (Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas, Grecia)
Carmen MELLADO BLANCO (Universidad de Santiago de Compostela)
Montserrat MORALES PECO (Universidad de Castilla-La Mancha)
Javier ORTOLÁ SALAS (Universidad de Cádiz)
Nilo PALENZUELA (Academia Canaria de la Lengua)
Cristina PATIÑO EIRÍN (Universidad de Santiago de Compostela)
Luis PEJENAUTE RODRÍGUEZ (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)

Natividad PERAMOS SOLER (Universidad Aristóteles de Tesalónica, Grecia)
Lola PONS RODRÍGUEZ (Universidad de Sevilla)
Juan Francisco QUEVEDO GARCÍA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Atilio RAÚL RUBINO (CONICET, Argentina)
Ramón SOBRINO SÁNCHEZ (Universidad de Oviedo)
José Enrique SERRANO ASENJO (Universidad de Zaragoza)
Montserrat SERRANO MAÑES (Universidad de Granada)

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *RFULL* 41, 2020

El equipo de dirección se reunió en la segunda quincena de abril y junio de 2020 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 41 de *RFULL*. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 8 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos en *RFULL*: 28.

N.º de trabajos aceptados para publicar: 19 (68%). Rechazados: 9 (32%).

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre aceptación y publicación: 5 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Para enviar un artículo o reseña a la *Revista de Filología* es imprescindible que se registre en la siguiente dirección: www.ull.es/revistas. El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos. Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado (español, inglés, francés o alemán).

MÁRGENES Y TIPOGRAFÍA

El documento se configurará con márgenes de 2,5 cm por los cuatro lados y con espaciado interlineal sencillo.

Se utilizará como tipo de letra Times New Roman (12 puntos para el texto principal y 10 para notas, citas destacadas y bibliografía). No se admite el uso de la negrita ni del subrayado. El uso de la cursiva ha de limitarse a títulos de libros, nombres de revistas o periódicos, obras de arte, palabras extranjeras o aquello que se quiera señalar de un modo particular.

Las comillas utilizadas serán las llamadas bajas o españolas.

EXTENSIÓN

Los artículos no pueden exceder las 9000 palabras. Deben incluir un resumen en español y otro en inglés, de un máximo de 250 palabras cada uno, así como las palabras clave (máximo de 5) en los mismos idiomas. Para las reseñas y notas se recomienda un máximo de 1700 palabras.

TÍTULO Y DATOS DEL AUTOR

El artículo llevará el título centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12 p.). No debe incluirse el nombre y filiación del autor o autores del trabajo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo. A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirá el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente título en inglés (versalita), el ABSTRACT y las KEYWORDS. (Véanse números anteriores).

TEXTO

1. Salvo en los casos en que se indica otra cosa, la alineación del texto deberá estar justificada y no se utilizará la división de palabras con guiones.
2. Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página (Alvar 1996: 325).
3. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a tres líneas) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecorrida se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”).
4. Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 10 pt.
5. Si el texto está dividido en apartados, se utilizará mayúscula y centrado para el título principal, y para los subapartados, alineados a la izquierda, lo siguiente: 1.1. VERSALITA; 1.1.1. *cursiva*; 1.1.1.1. redonda. Los títulos de los apartados y subapartados están separados del texto anterior por dos espacios por arriba y uno por debajo.
6. Las ilustraciones (figuras, gráficos, esquemas, tablas, mapas, etc.) se incluirán en el documento electrónico o en archivos separados (indicando claramente en el texto el lugar en el que deben insertarse). Todas las ilustraciones deben enviarse en formato «JPG», «TIFF» o «GIF» con calidad suficiente para su reproducción (se recomienda 300 ppp). Los autores de los trabajos serán los responsables de obtener, en su caso, los correspondientes permisos de reproducción.

7. En las *recensiones*, el nombre del autor de la misma debe ir al final del trabajo, y al principio se incluirán todos los datos de la obra reseñada. Ejemplo:

José Paulino Ayuso (1996): *Antología de la poesía española del siglo xx, vol. 1, 1900-1939*, Madrid: Castalia, 450 pp., ISBN: 84-7039-738-9.11.

8. Las referencias *bibliográficas* (formato APA) se colocarán al final del trabajo, separadas del texto por cuatro marcas de párrafo (retornos), bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA (centrado), dispuestas alfabéticamente por autores y siguiendo este orden:

Deberán indicarse en primer lugar los apellidos (en VERSALITA) y nombre (en letra redonda) del autor (en el caso de obras firmadas por hasta tres autores, tras los apellidos y nombre del primero se indicará nombre [en letra redonda] y apellidos [en versalita] de los otros; si la obra está firmada por más de tres autores, los apellidos y nombre del primero estarán seguidos de la expresión *et al.*). A continuación, se señalará el año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c, en el caso de que un autor tenga más de una obra citada en el mismo año). Seguidamente, se tendrá en cuenta lo siguiente:

8.1. Si se trata de una monografía, título del libro (en *cursiva*); lugar de publicación y editorial separados por dos puntos. Ejemplo:

CALVO PÉREZ, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*, Madrid: Cátedra.

8.2. Si se trata de una parte de una monografía, título del artículo (entre comillas españolas «...»); después se reseñará la monografía de la forma descrita en el punto anterior. Ejemplo:

WEINREICH, Uriel, William LABOV y Marvin I. HERZOG (1968): «Empirical Foundations for a Theory of Language Change», en Winfred P. Lehmann y Yakov Malkiel (eds.), *Directions for Historical Linguistics*, Austin: University of Texas Press, 95-188.

8.3. Si se trata de un artículo de revista, título del artículo (entre comillas españolas «...»); título de la revista (en *cursiva*), que irá seguido del número del volumen o tomo y las páginas separados por dos puntos. Ejemplo:

ALVAR, Manuel (1963): «Proyecto de Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias», *Revista de Filología Española* XLVI: 315-328.

8.4. Si se trata de una publicación o recurso informático, se seguirá lo apuntado anteriormente respecto a autores, fecha y tipo de obra, haciendo constar a continuación el soporte, dirección electrónica o URL y, en su caso, fecha de consulta. Ejemplos:

BOIXAREU, Mercedes *et al.* (2006): «Historia, literatura, interculturalidad. Estudios en curso sobre recepción e imagen de Francia en España», en Manuel Bruña *et al.* (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla: Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Société des Hispanistes Français y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 33-58. Edición en CD-ROM.

CARDONA, Rodolfo (2016): «*El hombre perdido*: última novela de la nebulosa», *Revista de Filología* (Universidad de La Laguna) 34: 41-50. URL: <http://webpages.ull.es/publicaciones/volumen/revista-de-filologia-volumen-34-2016.pdf>; 14/05/2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 25/05/2008.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.

DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

