

Paisaje, juego y multilingüismo

ACTAS DEL X SIMPOSIO DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA
GENERAL Y COMPARADA

Volumen II



Edición a cargo de
DARÍO VILLANUEVA y FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
CONSORCIO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**PAISAJE, JUEGO
Y MULTILINGÜISMO**



CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 91



X Simposio de la Sociedad Española de
Literatura General y Comparada
(Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)

PAISAJE, JUEGO Y MULTILINGÜISMO

Edición a cargo de
DARÍO VILLANUEVA
FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

Volumen II

COMUNICACIONES

2. *Literatura y juego*
3. *Literatura y multilingüismo*

1996

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
CONSORCIO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA. Simposio (10º. 1994. Santiago de Compostela)

Paisaje, juego y multilingüismo : X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994) / edición a cargo de Darío Villanueva, Fernando Cabo Aseguinolaza. – Santiago de Compostela : Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico : Consorcio, 1996. – 2 v. ; 24 cm. – (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 91). – Contén: V. I (578 p.): Ponencias ; Comunicaciones, 1: El paisaje en la literatura – V. II (495 p.): Comunicaciones, 2: Literatura y juego ; 3: Literatura y multilingüismo. – D.L.C-1620-1996. – ISBN 84-8121-554-6.

1. Literatura comparada-Temas, motivos-Congresos. I. Villanueva, Darío, ed.lit. II. Cabo Aseguinolaza, Fernando, ed.lit. III. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed. IV. Consorcio de Santiago de Compostela, ed. V. Serie. VI. Título.

82.091 (063)

© Universidade de Santiago de Compostela, 1996

Edita

SERVICIO DE PUBLICACIÓN E
INTERCAMBIO CIENTÍFICO
Campus Universitario Sur

Imprime

IMPRESA UNIVERSITARIA
Pavillón de Servicios
Campus Universitario Sur

ISBN: 84-8121-554-6

Dep. Legal: C-1620-1996

ÍNDICE GENERAL

Volumen I

- 11 **Limiar**
Darío Villanueva
- 15 **Prólogo**
Darío Villanueva

PONENCIAS

- 23 **El paisaje y la invención de la realidad**
Francisco Ayala
- 31 **Envites del talante literario (de Gil de Biedma al *Lazarillo*)**
Jean-Pierre Étienvre
- 49 **The relevance of irrelevance: games and puzzles in the
humoristic tradition since the Renaissance**
Gerald Gillespie
- 67 **El hombre invisible: paisaje y literatura en el siglo XIX**
Claudio Guillén
- 85 **La crítica como juego: el ejemplo de los sabios victorianos**
Mihai I. Spariosu

COMUNICACIONES

1. EL PAISAJE EN LA LITERATURA

- 105 **Función estética e ideología del paisaje en la literatura**
Francisco Abad
- 117 **Paisaje y ficción: el poder fabulador de Tolkien, la realidad
reinventada de Burroughs y la capacidad visionaria de Lucas**
Javier Arce Argos
- 127 **Paisajes ultraístas (La herencia de Foix en Mercè Rodoreda)**
Margarida Aritzeta
- 143 **Paisajes narrativos en los siglos XVI y XVII: del lugar ameno a la
selva urbana**
M^a Soledad Arredondo

- 159 **Topografía del héroe romántico: elementos fáusticos en *El corazón de Mid-Lothian* de sir Walter Scott**
Berit Balzer
- 169 **Los paraísos perdidos. El paisaje y la construcción del personaje poético**
Antònia Cabanilles
- 179 **Quando uer uenit meum? El paisaje interiorizado en la poesía latina tardía y medieval**
Eva Castro Caridad
- 193 **Paisagem, literatura e descrição**
Helena Carvalhão Buescu
- 201 **Le paysage en littérature comparée**
Francis Claudon
- 209 **Norte y Sur. La función del paisaje en la lírica del siglo XX**
Aurora Conde Muñoz
- 223 **El paisaje en una novela histórica del Romanticismo español: *Los Bandos de Castilla* de Ramón López Soler**
Antonio M. Contreras Martín
- 239 **La montaña: del *locus horridus* al *locus almus***
Montserrat Cots Vicente
- 249 **El paisaje urbano. París en la literatura francesa del siglo XIX**
Rosa de Diego
- 263 **Islas y más islas en la literatura griega**
María de los Ángeles Durán López
- 277 **Cuadro y tableau: la terminología moderna del paisaje literario**
Juan Emilio Estil·les Farré
- 289 **Dos visiones sobre un mismo paisaje. La Bética en Fenelón y en Montengón**
Luis Miguel Fernández
- 303 **Sobre el espacio y la transformación del *lugar ameno* en la narración cervantina**
Santiago Fernández Mosquera
- 319 **El paisaje metropolitano en la poesía futurista catalana**
J. V. Gaval·dà
- 327 **Los espacios de *la levedad* de Andrés Sánchez Robayna. Escritura postutópica en la tradición moderna**
Javier Gómez-Montero
- 345 **Trenes en el paisaje (1872-1901). Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas**
José Manuel González Herrán

- 359 **Relaciones entre el paisaje y el personaje en la novela del siglo XIX**
Brigitte Leguen
- 367 **Exordio y dialéctica en los provenzales**
Pilar Lorenzo Gradín
- 383 **¿Paisajes distorsionados?: la mirada del viajero imaginario dieciochesco**
María Losada Friend
- 393 **El paisaje como metáfora de la historia: *Volverás a Región* de Juan Benet y *Las Geórgicas* de Claude Simon**
Patricia Martínez García
- 415 **La ensoñación como paisaje en Chraïbi frente a la alucinante *topografía* en Boudjedra**
Leonor Merino
- 431 **Proyección del paisaje interior simbolista en tres poetas latinoamericanos: Borges, Vallejo y Neruda**
Selena Millares
- 443 **Viajeros ante el paisaje: El Desfiladero de Pancorbo (1760-1808)**
Esther Ortas Durand
- 467 **Emilia Pardo Bazán y Émile Zola: paisaje y temperamento**
Cristina Patiño Eirín
- 479 **Algunas modulaciones líricas de la emoción romántica ante el paisaje: Eichendorff, Alorna y Lérmontov**
Margit Raders
- 497 **El paisaje de Granada reflejado por Chateaubriand**
María Dolores Rajoy Feijoo
- 515 **El paisaje en *Nazarín* de Pérez Galdós**
Claire-Nicolle Robin
- 523 **La ciudad como marco referencial, factual y ficcional al tiempo: Balzac, Svevo y Clarín y sus ciudades como personajes del material imaginario**
Mercedes Rodríguez Fierro
- 529 **La reescritura de un tópico: *Locus amoenus inventio urbis est***
Dolores Romero López
- 543 **Pintar estaciones y cantar jardines. El paisaje en la poesía descriptiva de la Ilustración**
Leonardo Romero Tobar
- 559 **Funcionalidad de la naturaleza en la narrativa fantástica de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro**
Concepción Sanfiz

- 569 **Función simbólica del lago en la poesía de Vittorio Sereni**
Rosario Scrimieri

Volumen II

COMUNICACIONES

2. LITERATURA Y JUEGO

- 13 **Juego, distancia y público. Sobre el concepto de metateatro**
Ángel Abuín González
- 27 **El juego y la verdad de la ficción en *La nariz* de Gogol y en *¿Dónde está mi cabeza?* de Pérez Galdós**
Magdalena Aguinaga Alfonso
- 43 **Juego teatral y metaficción**
Alberto Álvarez Sanagustín
- 51 **Un juego de mesa para amantes dieciochescos**
Ángeles Arce
- 65 **De la virtud privada al vicio público: la estimación del juego en los tratados de los siglos XV al XVII**
Emilio Blanco
- 77 **Dos manuscritos de *Libros de Oráculos* de la Biblioteca Apostólica Vaticana**
M^a Teresa Cacho
- 95 ***Divertimenti*. Una aproximación a Palazzeschi futurista**
Assumpta Camps
- 101 **El juego erótico como contrapunto a una teoría metafísica sobre el amor en los sonetos XII y XIII de Francisco de Aldana**
María Dolores Esteva de Llobet
- 113 **Juego y literatura en la Roma clásica**
José Carlos Fernández Corte
- 125 **Recursos lúdicos y subversivos en el "primer teatro" de Fernando Arrabal. Análisis de *Picnic* y *El Triciclo***
Ángel Luis García Aceña
- 137 **El juego en la erudición: la miscelánea en Julio Cortázar y Aulo Gelio (A propósito de las máscaras-*personae* reales y verbales)**
Francisco García Jurado
- 149 **Juego, humor negro y surrealismo en la obra literaria de Eugenio F. Granell**
M^a Teresa González de Garay

- 165 **El juego del disfraz: De Boccaccio a Alejandro Casona**
María Hernández Esteban
- 177 **La narrativa de Chrétien de Troyes: este sutil juego con el lector**
Ana-María Holzbacher
- 189 **(En) jeux littéraires**
Maria Eduarda Keating
- 203 **La novela como juego: la paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne**
Pedro Javier Pardo García
- 219 **La didáctica del juego en las *Nouvelles* del Renacimiento o *Serio Ludere***
Doina Popa-Liseanu
- 233 **De la función lúdica a la literatura**
Daniel Poyán Díaz
- 247 **El poeta habla con su montura: fortuna de un tema románico en la poesía española del siglo XV**
Rafael Ramos
- 257 **De Puccini a Salvador María Granés: un juego paródico como recepción de la ópera italiana en España**
Javier Serrano Alonso
- 269 **Los juegos y las cartas: aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub**
Carmen Valcárcel
- 289 **Charles Nodier, et *Le roi de Bohême*: Le conte en jeu**
Georges Zaragoza

COMUNICACIONES

3. LITERATURA Y MULTILINGÜISMO

- 305 ***Las octavas de un verso español y otro toscano* de Francisco de Aldana**
Cristina Barbolani
- 315 **El habla de Babel**
Túa Blesa
- 327 **Sergi Bec: un poeta occitano-francés de nuestros días**
M^a Ángeles Ciprés Palacín
- 347 **Libros de viajes medievales castellanos y contacto lingüístico**
Dolores Corbella

- 357 **En el lenguaje de las traducciones: construcción de una coine y renovación del canon**
Miguel Gallego Roca
- 369 **Los gérmenes del futuro: multilingüismo e interculturalidad en las literaturas eslavas**
Jesús García Gabaldón
- 377 **Literatura y multilingüismo: la inserción del lenguaje de germanía en la novela picaresca barroca**
Arno Gimber
- 391 **Multilingüismo, imprenta y nacionalismo**
Germán Gullón
- 401 **Expresividad y plurilingüismo en la literatura portuguesa del siglo XVI: *El Auto da Fama* de Gil Vicente**
M^a Teresa Herrera del Castillo
- 415 **La lengua carnal: amor y plurilingüismo en las obras de Rachid Boudjedra y Abdelkebir Khatibi**
Ana Isabel Labra Cenitagoya
- 429 **Víctor Hugo y la poética de su multilingüismo**
José Manuel Losada Goya
- 445 **Unidad lingüística y diversidad de la experiencia literaria: perspectivas desde el mundo editorial**
Rafael M. Mérida Jiménez
- 455 **Elías Canetti y Paul Celan: dos destinos multilingües en los islotes germanohablantes del Oriente europeo**
Ángel Repáraz
- 461 **Lengua del colonizador o lengua colonizada: el multilingüismo latente en la escritura francomagrebí**
Marta Segarra
- 473 **Dos lenguas, voces múltiples: acercándose a Beckett**
Jürgen Siess
- 483 **O bilingüismo como estratexia monolóxica nos albores da prosa galega de ficción (1880-1930)**
Dolores Vilavedra Fernández

COMUNICACIONES

2. Literatura y juego



JUEGO, DISTANCIA Y PÚBLICO Sobre el concepto de metateatro

Ángel Abuín González
Universidade de Santiago de Compostela

En un cuento de Borges de sobra conocido por todos, el narrador nos presenta a un Averroes atareado en la placentera labor filológica de comentar la *Poética* de Aristóteles. “La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*. Esas palabras eran *tragedia* y *comedia*. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la *Retórica*; nadie en el ámbito del Islam barruntaba lo que querían decir” (1980: 70). La presencia de esas dos ‘palabras arcanas’ molesta a Averroes, quien detiene su pluma para distraerse con el ruido del juego de unos chicos semidesnudos. “Uno, de pie en los hombros del otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba *No hay otro dios que Dios*. [...] El juego duró poco: todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre” (ibid.). El cuento de Borges es doblemente valioso, por cuanto nos informa de una actitud estética limitada desde la cual no se puede comprender la utilidad del teatro cuando, como se dice más adelante, “un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea” (74); y porque, al mismo tiempo, ilustra la ingenuidad de Averroes al establecerse un irónico paralelismo entre su ignorancia del significado del teatro y su contemplación del divertimento lúdico de los niños.

A poco que nos detengamos en la célebre definición de Huizinga¹, encontraremos muchos puntos de contacto entre *teatro* y *juego*: ambos conceptos

¹ “El juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin

remiten a medios de conocimiento (que permiten hacer y deshacer una realidad creada, descomponerla, acceder así al *Yo*, pero también al *Otro*); teatro y juego crean un 'campo de juego propio' y cerrado; ambos buscan su fundamento en una 'escapada de la realidad habitual'; los dos se basan en una 'realización vicaria', copian algo, sin procurar una reproducción fiel o exacta de la realidad ("se presenta algo en más bello, sublime o peligroso de lo que realmente es", dice Huizinga); en ambos casos, por último, está implícito un *como si* sin el que no se entendería su funcionamiento. Con razón comentará Pavis que la canónica descripción del 'principio lúdico' desarrollada por Huizinga parece en realidad concebida para el juego teatral: "¡no faltan allí ni la ficción ni la máscara, ni la escena delimitada ni las convenciones!" (1980a: 284). Aun aceptando la separación física entre escena y sala, rota en experimentos teatrales como el *happening*, que requiere para su éxito de la instauración de una comunidad participativa, Pavis introduce el factor de la recepción teatral como básico en el mantenimiento del espíritu del juego: "No hay representación teatral sin la complicidad del público, y la obra sólo tiene posibilidad de éxito si el espectador *juega* el juego, es decir, si acepta las reglas y juega el rol del que sufre o del que sale airoso de la prueba" (284)². Esta concepción agónica de la recepción subyace, en efecto, en muchas de las definiciones lúdicas del arte, basadas en la idea de *participación*: todo jugar exige siempre, como señala Gadamer, un *jugar-con* que supone la presencia de alguien que acompaña con la mirada las acciones de los jugadores. El juego suprime toda separación entre el observador y lo que ocurre ante él, y ese deseo de implicar al público activamente, como co-creador del espectáculo es, de manera reconocida, "uno de los impulsos fundamentales", yo diría incluso uno de los motivos más recurrentes, del teatro moderno, desde Pirandello hasta Bertolt Brecht, desde Lorca hasta Buero Vallejo³. En efecto, en el teatro, como en novela contemporánea (Borges, Robbe-Grillet o Queneau), existen obras en donde se vuelve al público consciente del acto de lectura, de las elecciones, de las manipulaciones a que está sometido. El escenario se desvela como un juego de

que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual" (1987: 26).

² De la célebre definición de Huizinga se deducen dos rasgos esenciales: un conjunto organizado y una relación específica con lo real, con el mundo habitual. El juego, separado de lo real, se asocia a la idea de *apertura*, de *aventura* en la que uno se vuelve otro. El jugador se sumerge en un universo ficticio que le permite el desarrollo de experiencias provechosas para su vida cotidiana. Cfr. también Lotman (1982: 84). Pero, al mismo tiempo, paradójicamente, el juego se relaciona con la idea de *cierre*, en cuanto se trata de un conjunto cerrado frente a una realidad infinita. En este sentido, como precisan Caillouis y Lotman, el juego aspira a escapar del azar, a romper el caos y la anarquía que gobierna la vida real.

³ Cfr. Gadamer (1991: 70).

estrategias constante dirigidas hacia la figura del espectador. En tales piezas, el observador es también un co-jugador que ha de ser capaz de no 'perderse en el libro'; por el contrario, todo lo que se le presenta (personajes, argumento, lenguaje), ha de ser percibido como un factor "highly problematical" (Bruss 1977: 153-154)⁴. ¿Cómo se percibe la existencia de tales juegos? Muchas veces por la ruptura de las fronteras prohibidas entre lo real y lo imaginario. Este tipo de juegos suele utilizar géneros muy predecibles, para hacer aún más obvios los desvíos, las exageraciones digresivas, las interrupciones, repeticiones, interpolaciones incongruentes. La escena manifiesta una abierta tendencia a la autorreferencia, uno de esos rasgos que suprimen la ilusión y promueven la aparición de una obra autoconsciente (Bruss, *ibid.*).

Pero las coincidencias entre teatro y juego derivadas del estudio de Huizinga van mucho más allá de lo dicho hasta aquí. A la hora de buscar la esencia de lo teatral, Josette Féral sitúa esta especificidad de la ficción escénica en torno a las nociones de *actor* y de *juego*. El juego teatral implica "une attitude consciente de la part d'un performeur (à prendre ici dans son sens le plus général: acteur, metteur en scène, scénographe, dramaturge... en font tous partie), s'accomplissant dans l'ici et maintenant d'un espace autre que celui du quotidien, visant à l'accomplissement de gestes en dehors de la vie courante" (1988: 344). La misma esencia del teatro se sitúa alrededor de esta bipolaridad fundamental entre la vida corriente y la huida hacia lo ficcional. En su *Estructura del texto artístico*, Lotman insiste a menudo en que en la ficción literaria, como en el juego, encontramos un doble plano de conducta. Las reglas del juego exigen de sus participantes una destreza que se desarrolla en una dimensión ambivalente, porque "el que juega debe recordar al mismo tiempo que participa en una situación convencional no auténtica (el niño recuerda que el tigre es de juguete y no le teme) y no recordarlo (en el juego el niño considera que el tigre de juguete está vivo)"

⁴ Davey (1984) parte de la idea de Bruss según la cual la relación autor-lector se establece en términos de juego. La reevaluación del papel del lector en Bruss supone que éste ya no se ve reducido a un mero receptáculo que interpreta las señales que se le envían desde el texto de acuerdo con sus propios prejuicios, sino un participante activo en el diálogo que, dentro del texto, establece con el autor, no exento, por otra parte, de la posibilidad de conflicto. Bruss, como Davey, acepta el principio interaccional de una comunicación biunívoca entre autor y lector. Davey se propone aplicar las teorías de Bruss al género teatral, mucho más complejo desde el punto de vista comunicativo, sobre todo por su conocida constitución icónica, por la presencia de múltiples códigos de signos, nunca limitados, como en el caso de la novela, a lo lingüístico. En teatro, la labor del lector ha de dirigirse tanto hacia un plano narrativo como hacia otro puramente espectacular: en esa bipolaridad radica para Davey el *juego* del lector. *Happy Days*, el contexto de las palabras de Winnie les resta coherencia. "The author challenges the reader's traditional system of logic" (1984: 13): si el lector acepta el juego, cooperará con el autor; si no, finalizará su lectura en ese preciso instante.

(Lotman 1982: 85). Parte del placer del juego consiste pues en pasar por alto el consabido sistema convencional por el que el juego se rige. Ya distinguía Huizinga esta misma dualidad: el actor de teatro (y el espectador también, añadiríamos nosotros) “se entrega a su representación, al papel que desempeña” (1987: 32), jugando y sin embargo sabiendo que juega. Esta realización *simultánea* de dos conductas, esta superposición de una conducta práctica y otra convencional, que es una propiedad inherente del *comportamiento artístico*, afecta sin duda a uno de los presupuestos básicos de la semiología teatral, la *denegación*.

Todos conocemos el término, fundamentalmente a través de los trabajos de Anne Ubersfeld⁵. Si definiéramos la *denegación* como aquella característica por la que, en la comunicación teatral, “el receptor considere el mensaje como no-real o, más exactamente, como no verdadero” (1989: 33), alguien podría argüir que lo mismo sucede en una novela o cuento⁶. La gran diferencia es que en teatro se nos muestra en el lugar escénico un *real concreto*, unos objetos y unas personas reales cuya existencia nadie pone en duda. Tenemos por tanto objetos y personas, una silla y un actor, por ejemplo, que están ahí y no lo están. “Una silla colocada en el escenario, dice Ubersfeld (ibid.), no es una silla-en-el-mundo”, “es una silla prohibida”, negada para el espectador. El acontecimiento teatral es real, la escena muestra un *aquí* y un *ahora* concretos, pero marcados por un signo de negatividad: el actor es Segismundo y al mismo tiempo *no* lo es. La *denegación* es por tanto la negación de la realidad teatral en tanto que realidad: «c’est là, mais ce n’est pas vrai» (1981: 312); el espectador se niega a conceder el estatuto de realidad a la realidad que sucede sobre escena. En ello consiste también el placer de la mimesis: “c’est merveilleux que ce soit comme si c’était vrai, mais que je sache moi, spectateur averti, que ce n’est pas vrai” (Ubersfeld 1980: 13). El

⁵ El término proviene directamente de Mannoni (1969), para quien la ilusión estética se aproximaba al concepto freudiano de *denegación*. Mannoni ilustra la existencia de ese *faux réel* que define el teatro con la máxima «Je sais bien, mais...».

⁶ Sobre la ficción como juego, cfr. Darío Villanueva, quien entiende que esta doble conducta constituye la base de la *epojé* literaria o del pacto ficcional por el que en el juego se dejan en suspenso “las reglas rigurosas del descreimiento y la verificabilidad” (1992: 81) típicas del comportamiento cotidiano. Burns, que estudia la interacción entre realidad y teatro, añade: “In relation to the theatre, reality and illusion are shifting terms. They do not denote opposites. Everything that happens on the stage can be called real, because it can be seen and heard to happen. [...] On the other hand there is an agreement between all those who take part in the performance, either as actors or spectators, that the two kinds of real event inside and outside the theatre are not causally connected. Dislocation is ensured both because nobody really believe the actors to be the people they represent and because action that significantly alters the state of the situation, such as murder, death by other causes, copulation and birth, are always simulated” (1972: 15). Carlson no deja de señalar esta dualidad del teatro, en donde reside buena parte del poder del teatro: “all elements actors, scenery, lighting, etc. exist both in themselves and as a part of the mythical *illud tempus*, both as realities and ideograms” (1990: 96).

efecto de realidad propio del teatro tiene como corolario la *denegación*, sin la cual nada de lo llevado a escena se comprendería. Pero, según lo dicho (el doble estatuto a que nos referíamos más arriba), acontece asimismo en una representación una suerte de lucha de contrarios que nos lleva, como en un *perpetuum mobile*, de los territorios interiores a los exteriores de la ficción: la ilusión teatral puede no cerrarse sobre ella misma, el actor siempre puede desenmascarar su personaje para desvelarlo directamente al espectador, en un continuo vaivén entre el reconocimiento de los signos de teatralidad y su consecuente denegación. La escena bascula entre el efecto de realidad (*juega*) y el efecto teatral (*sabe que juega*), “provocando alternativamente la identificación y la *distanciación*” (Pavis 1980a: 122). Por distancia entendemos, en efecto, esa actitud crítica del receptor, esa capacidad “de resistir la *ilusión teatral*”, que se manifiesta “cuando el espectáculo le parece algo ajeno, de manera que no se siente implicado emocionalmente y no olvida en ningún momento que se encuentra ante una *ficción*” (146). Desde el punto de vista de la denegación, la distancia es intrínseca al arte teatral, convirtiéndose en parámetro variable y, por tanto, sujeto a manipulaciones.

En un reciente libro, Isabel Paraíso recuerda que la ilusión teatral (la ‘ficcionalidad’) recubre simultáneamente los mecanismos contradictorios de ilusión y desilusión, de identificación (la “*emotividad identificativa*”) y de distancia (“*fuerza secundaria que, partiendo del receptor, actúa sobre el texto y permite distinguirlo como simulacro artístico, por tanto mundo ficcional netamente separado de la realidad*”, 1994: 171)⁷. Ben Chaim explica este mecanismo con la misma eficacia: “Those qualities that make the object seem like ourselves (humanization) pull the object toward us; those aspects which distinguish the object from ourselves and our real world (an awareness of fictionality) push the object away from us” (1984: 67). La tensión entre estos dos polos afecta a la creación de distancia y determina cada estilo particular. Su nivel más bajo (*distancia cero*, en términos de Pavis) se alcanzará con una intensa identificación (fusión con el personaje) y un mínimo de autoconciencia ficcional (es lo que una obra realista aspira a hacer)⁸. El caso contrario (*distancia máxima*, es decir, mínima humanización y máxima conciencia ficcional), es el terreno por ejemplo de la farsa⁹.

7 Paraíso cita la teoría de Jean-François Marmontel (1787; vid. Pavis, s. v. *ilusión*), artículo *ilusión*. “La ilusión estética siempre está acompañada de su contraria, la “desilusión”, porque la ilusión –por ejemplo en el teatro– presupone la conciencia de que lo que estamos presenciando es solamente representación” (1980a: 171).

8 Digo “aspira”, porque “the idea of «total illusion» in the theatre is in itself an illusion”, en afortunada fórmula de Foakes (1990: 225), quien recuerda la opinión de Edward Gordon Craig según la que el naturalismo era simplemente una nueva ‘artificialidad’.

9 Véase el comentario de Miriam Balboa sobre el teatro farsesco de Lorca: “El carácter de celebración de la función de títeres requiere que el público no se identifique, que no se conmueva” (1986:

Las nuevas rutas del teatro contemporáneo se asientan en el relajamiento de la *denegación* a través de la instauración de una distancia *máxima*: la actividad del espectador se limita a contemplar una representación que se le ofrece como *tal*. Oscar Büdel, en la estela de Edward Bullough¹⁰, subraya en efecto cómo “modern drama [expresionismo, futurismo o surrealismo] felt called upon to awaken the spectator from his «illusionist period» (1961: 277), atacando las mismas raíces de la convención teatral¹¹. En eso consiste precisamente el juego con la distancia, en la posibilidad de volver remota para el espectador la acción teatral que está contemplando, de manera que la vea como una obra de arte y no directamente como un «trozo de vida» a la manera realista-naturalista (Newberry 1969: 282-283).

En los comienzos de este siglo, el teatro que se quería moderno debía inscribir en su seno toda una serie de índices de teatralidad que, como el fragmentarismo, las rupturas de las relaciones causa-efecto (los *Stationendrama* expresionistas¹²), los juegos temporales (Priestley), el teatro en el teatro (Pirandello), el recurso a un narrador en escena (Brecht¹³), la apelación directa al público (Wilder), buscaran el establecimiento de una suerte de *contramímesis* en el espectador. Son todos efectos teatrales que no esconden su dimensión lúdica y artificial y que, por extraños en las expectativas habituales del género, apuntan hacia las técnicas y los procedimientos artísticos empleados. De este modo, el texto puede llegar incluso a contener sus propios instrumentos exegéticos, situados en los lugares más privilegiados, y volverse un discurso metalingüístico

59). Con este fin se caracterizará a los muñecos por su gestualidad mecánica, o se deformarán sus rasgos humanos, de manera que sean escasamente reconocibles, o se interpelará al público de manera que éste recuerde que está presenciando una representación.

¹⁰ Cfr. su artículo “Psychical Distance as a Factor in Art and an esthetic Principle”, en *British Journal of Psychology*, V (1912-1913), pp. 87-118. Todas las referencias que poseo del artículo de Bullough provienen, fundamentalmente, de los trabajos de Büdel, Newberry y Ben Chaim, aunque tengo noticia de una reimpresión más reciente en Eliseo Vivas y Murray Krieger (eds.), *The Problems of Aesthetics*, Nueva York, 1953, pp. 396-405.

¹¹ De hecho, para Schmeling las formas teatrales reflexivas surgen con especial fuerza en periodos de crisis del *canon* establecido (romanticismo o vanguardias, por ejemplo), “c’est-à-dire au moment où la tradition littéraire coïncide avec l’horizon d’attente jusqu’à l’ennui” (1982: 9).

¹² Tales rasgos, rastreables también en el teatro del absurdo, suponen la abolición del principio del *determinismo* (Revzina y Revzin 1975) de las relaciones causa-efecto que gobiernan el teatro convencional. Para su influencia en una obra como *El público*, véase Newberry (1969) o Jerez-Farrán (1986).

¹³ Véase el comentario de Pfister (1988: 74) a *La buena mujer de Sezuán*. El efecto distanciador de este tipo de recursos ya fue defendido por Schiller en “Sobre el uso del coro en la tragedia”: “It destroys the dramatic illusion and undermines the power and feeling and emotion, but in fact this is precisely what makes it most commendable: for it is exactly these powerful emotions and the creation of this kind of illusion that the true artist deplores and strives to avoid” (citado por Pfister, *ibid.*).

autorreferencial, con voluntad decidida de destruir la “cuarta pared” de la escena. En el *Marat/Sade*, de Weiss, por ejemplo, encontramos varios personajes que asumen la función de comentar los tristes acontecimientos de los últimos días de la vida de Jean-Paul Marat, representados por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade: el propio Sade, Coulmier, “los cuatro cantores” o “el coro”¹⁴. Con la aparición de este “*jeu au second degré*”, el espectador percibe que los personajes no hablan ni actúan por ellos mismos, sino a través de la gracia de un *deus ex machina*, “*représenté par le “chanteur”*” (Schmeling 1982: 16)¹⁵. Esta manera de poner en escena la conciencia estética de una instancia *autorial*, más propia del narrativo que del género dramático, somete a la ilusión teatral a una reducción irónica (¿grado cero?). La intriga, que ha dejado de concebirse como *mimesis* a la manera de la tragedia clásica o del drama naturalista, se exhibe como un puro artificio.

No hace falta indicar que esta creación de distancia máxima nos hace caer de lleno en el ámbito más estricto de la *metaficción*¹⁶. El metateatro llama, sistemáticamente, la atención sobre su *status* como artefacto, poniendo al descubierto convenciones vacías de todo sentido, llevando a su espectador a cuestionar la relación entre ficción y realidad: explorando sus estructuras ficticias, tales obras

¹⁴ Entre todos ellos, “el pregonero” asegura el contacto directo entre la sala y el escenario e incita al espectador a reflexionar sobre el contenido político de la obra, en la mejor tradición brechtiana, como al final del primer acto.

¹⁵ El mecanismo implícito en el *Marat/Sade* alcanza una gran complejidad, que lo convierte en pieza única dentro del panorama teatral europeo de este siglo: “Es común a toda autorreflexión del teatro desde Aristófanes el desenmascaramiento de la producción de la ilusión para revelar el nexo (institucional) entre la producción y la recepción. En un nivel, *Marat/Sade* destruye repetidamente la ilusión al insistir en la no-identidad de actor y personaje en la obra de Sade. Los «actores», es decir, los internos del manicomio, se salen continuamente de sus personajes, necesitan al apuntador, requieren estímulo o corrección física para producir la ilusión dramática en beneficio de la audiencia invitada. Pero todos estos mecanismos de extrañamiento (*Verfremdung*), multiplicados por la dramaturgia propiamente sádica de Sade llena de *interruptus* y apostilladas por las intervenciones habladas del maestro de ceremonias y los comentarios cantados del coro «del pueblo», disfrazado como en la *commedia dell'arte*, están compuestos por la incertidumbre sobre lo que está dentro de la «obra» por ejemplo, ¿son los estallidos de Roux parte del guión de Sade o un efecto del mismo?” (Roberts 1988: 173).

¹⁶ Para más recursos de esta índole, cfr. el excelente estudio Manfred Schmeling (1982), quien distingue, dentro de los “juegos dramáticos con forma reflexiva”, entre formas *completas*, muy vinculadas con el teatro en el teatro, y formas *periféricas*, que, estrictamente hablando, poco tienen que ver con éste. Como modelos de las formas periféricas encontramos: a) el prólogo y el epílogo, de fines reflexivos; b) el discurso a los espectadores, usualmente de índole didáctica; c) el coro de la tragedia clásica, que comenta el contenido moral y metafísico de la acción; d) la “destrucción del personaje” (*l'éclatement du rôle*), con el fin de romper con la ilusión; e) el aparte, esa especie de guiño al espectador que lo convierte en cómplice de un personaje; f) la aparición de un *meneur de jeu* (1982: 13), un narrador-comentarista que dirige, en cierto modo, la representación (*Nuestra ciudad* o algunas obras de Brecht y Pirandello).

exploran también la “ficcionalidad” del mundo real, la “realidad” del mundo ficticio (cfr. Waugh 1984: 2). Quizá Luigi Pirandello sea el autor idóneo para ejemplificar, dentro de la dramaturgia moderna, esta conciencia reflexiva que se extiende hasta los aspectos teatrales del comportamiento cotidiano¹⁷. La escena pirandelliana, ese escenario desnudo que se describe en la acotación inicial de *Seis personajes*, se ofrece al público desprovista de toda magia, poniéndose en entredicho lo natural de la *mimesis* teatral, subrayándose su ‘carácter postizo y artificial’ (Luperini y Cuevas 1992: 36), volviéndose transparente su armazón artístico. Las características del teatro del italiano fueron comentadas por Ortega en un párrafo memorable, citado a menudo, de “La vuelta al revés”, uno de los capítulos de *La deshumanización del arte*: “se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida. Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar esto es, en primer plano la ficción teatral misma, como tal ficción”. Al público no le complace “el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta” (1947: 377).

El arte autoconsciente, marcadamente antirrealista, se conoce a sí mismo como artificio y así quiere exponerse ante su público, con la intención manifiesta de desenmascarar, a través de un proceso de extrañamiento, unas convenciones caducas¹⁸. La obra de arte mira hacia dentro y encuentra que ella misma es su contenido. Se imponen los aspectos autorreferenciales del texto a sus receptores, revelándoseles la importancia no sólo del *qué* sino también la del *cómo* ese texto llega a su poder (cfr. Hamlin: 1982: 206)¹⁹. El teatro *autoconsciente*, *autorreflexivo* y *autorreferencial*, el metateatro, en definitiva, busca romper con la ilusión dramática, haciendo partícipes a sus destinatarios de que lo que ven es sólo arte, es decir, ficción, impidiéndoles el cómodo refugio de una fácil identificación con

¹⁷ El aspecto más novedoso de la dramaturgia del autor italiano es pues la declaración abierta, y muchas veces contradictoria, de aquellos elementos constitutivos de la obra teatral que están normalmente disimulados, ocultos. “In *Il giuoco delle parti* the phrase enfolds so many of those ambiguities that it has been freely translated as *Rules of the Game*, though its literal signification is both a game and a joke, and its men and women are merely role-playing. Though it is less well known than *Sei personaggi in cerca d'autore*, scenes from it are rehearsed therein as the play-within-the-play. Here one game leads to another: marriage to adultery, and adultery to a duel, where the final joke is on the would-be joker (Levin, 1987: 26).

¹⁸ “La dénudation des procédés littéraires dans la métafiction dirige l’attention du lecteur sur les éléments formels dont, par excès de familiarisation, il est devenu inconscient” (Hutcheon, 1977: 96).

¹⁹ Añade Alter: “From beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention” (ibid.).

el mundo que habita la escena, obligándolos a tomar una postura mucho más activa y crítica con lo que allí se está mostrando. “La *distantiation*, dice precisamente Viswanathan, implique la mise entre parenthèses des préoccupations personnelles, emotives ou utilitaires, la conscience de l’oeuvre comme artefact; bref, elle correspond à un détachement critique qui s’oppose aux réactions d’illusion et d’identification” (262). La modernidad del nuevo teatro radicará precisamente en esa creación de la distancia máxima (*over-distance*, dirán Bullough y Büdel) que caracterizaba para Ortega el arte de vanguardia, ajeno en sus procedimientos a la búsqueda de la identificación objetiva y de la ilusión realista, dirigido tan sólo a la *minoría selecta* que pudiese alcanzar este modo de recepción distanciada²⁰.

Ya sea mediante la supresión radical de la frontera entre juego y realidad (Pirandello) o a través de una demostración épica (Weiss, como antes Brecht) se quiere llegar a una participación más activa del espectador, provocando en él una actividad reflexiva que le lleve a cuestionar los fundamentos de su relación con el mundo, con el que ha de establecer una fecunda relación de distancia crítica. Con la ruptura de las fronteras ficcionales, se incita al espectador a que reconsidere su posición respecto de un universo social cuyos valores son tan inestables como relativos.

El *nuevo* espectador es, dirá Althusser en referencia al teatro de Brecht, algo así como un actor cuyo trabajo comienza cuando termina la representación. Brecht pretendía, ciertamente, invitar al espectador a un proceso reflexivo que debía comenzar en el mismo momento de la recepción de la obra. Las obras épicas no se presentan como acabadas y perfectas sino que permanecen en todo momento *in statu nascendi*, de ahí la importancia de la “*complicité constructive du récepteur*” (Pavis 1980: 72), de un destinatario que, a través de diversas manipulaciones e interpretaciones, acompañe al autor en el proceso de producción de significado, con el fin preciso y último de modificar el mundo. En esta dialéctica continua entre obra y espectador, cuanto más grande es la distancia entre sala y escena, más fácil es suscitar la reflexión deseada sobre los acontecimientos representados. Por eso mismo, Brecht se aleja del *realismo*, de la reconstitución ilusoria de la realidad, para descubrir por completo los mecanismos de la *ficción*. Como afirma Barthes, para Brecht es necesario establecer una cierta distancia entre el significado y el signifiante: en una sociedad aún alienada, el arte ha de ser “*anti-physis*”, ha de romper con su crítica toda posibilidad de ilusión.

²⁰ Cfr. el concepto brechtiano de distanciamiento con el de *desrealización* (Ortega 1947), por el que el arte escapa de lo cotidiano, de lo gastado por el uso, para buscar lo inesperado, lo ‘nunca visto’ del objeto. Cfr. Viswanathan (1985).

"El signo debe ser parcialmente arbitrario, sin lo cual volvemos a caer en un arte de la expresión, en un arte de la ilusión esencialista" (Barthes 1970: 106)²¹. En su teatro se maneja esa perspectiva 'desencantada' de la que hablaba Fink (1966: 103-104) comentando las ideas platónicas sobre la poesía: la comprensión y aceptación del juego teatral bajo la óptica del distanciamiento, por la que el espectador ya no pierde su serenidad ni se degrada. El teatro de Brecht, el teatro modernista, aboga por una mirada 'desencantada' que, lejos de dejarse llevar por el entusiasmo o seducir por la imagen falseada de las cosas, vea la escena de manera más lúcida, más crítica y desconfiada, más distanciada, por tanto. De ahí la abundancia en su teatro de efectos teatrales con los que los clásicos, bajo el nombre de *parábasis*, caracterizaban la comedia: interrupciones, incidentes episódicos, mezcla de estilos (parodia)²². No olvidemos la máxima según la cual el mundo es una comedia para aquellos que piensan, una tragedia para aquellos que sienten; o, parafraseando la célebre fórmula de Charles Chaplin, "comedy is life viewed from a distance; tragedy, life in a close-up" (citado por Levin 1987: 9).

²¹ "Brecht non cerca di ricostituire una illusione, che tende a confondere il momento del teatro con il momento della vita, o meglio di fare del teatro lo specchio della realtà, ma di tenere distinti due piani proprio per rendere possibile questa dialettica" (Bruno 1976: 86).

²² Schlegel comenta que el recurso de la *parabasis* ('transgresión, violación') era característico del coro cómico: "On appelait ainsi un morceau étranger à la pièce, dans lequel le poète s'adressait à l'assemblée par l'entremise du chœur; tantôt il y vantait son propre mérite et se moquait de ses rivaux, tantôt, [...], il faisait des propositions sérieuses ou badines pour le bien public. Il faut convenir que la parabase est contraire à l'essence de toute fiction dramatique, puisque la loi générale du genre est d'abord que l'auteur disparaisse pour ne laisser voir que des personnages, et ensuite que ceux-ci agissent et parlent entre eux, sans aucune attention aux spectateurs" (Schlegel 1971: 234). Cfr. Pape (1990: 233).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, Robert (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- BALBOA ECHEVERRÍA, M. (1986). *Lorca: el espacio de la representación*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- BARTHES, Roland (1970). "Las tareas de la crítica brechtiana". *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix-Barral, 101-106.
- BEN CHAIM, D. (1984). *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- BENNETT, Susan (1990). *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. Nueva York: Routledge.
- BORGES, J. L. (1980). "La busca de Averroes". en *Prosa completa*, 2, Barcelona: Bruguera, 69-76.
- BRUNO, E. (1976). "Lo spettatore nel teatro di Brecht". *Dialettica del teatro*, Milán: Bulzoni Editore, 71-90.
- BRUSS, Elizabeth (1977). "The Game of Literature and Some Literary Games". *New Literary History*, IX, I, 153-172.
- BÜDEL, O. (1961). "Contemporary Theater and Aesthetic Distance". *PMLA*, LXXVI, 3, 277-291.
- BURNS, Elizabeth (1972). *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. Nueva York: Harper & Row Publishers.
- CARLSON, M. (1990). *Theatre Semiotics. Signs of Life*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- DAVEY, Lynda A. (1984). "Communication and the Game of Theatre". *Poetics*, 13, 5-15.
- FERAL, Josette (1988). "La théâtralité". *Poétique*, 75, 347-361.
- FINK, Eugen (1966). *Le jeu comme symbole du monde*. Trad. de Hans Hildenberg y Alex Lindeberg. París: Ed. de Minuit.
- FOAKES, R. A. (1990). "Making and Breaking Dramatic Illusion". En *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. 217-228. Burwick, F. y Walter Pape (eds). Berlín: De Gruyter.

- GADAMER, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- HAMLIN, Cyrus (1982). "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Transcendence". *New Literary History*, 2, 205-230.
- HUIZINGA, Johan (1987). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- HUTCHEON, Linda (1977). "Modes et formes du narcissisme littéraire". *Poétique*, 29, 90-106.
- JEREZ-FARRAN, Carlos (1986). "La estética expresionista en *El público* de García Lorca". *ALEC*, 11, 111-127.
- LEVIN, H. (1987). *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- LOTMAN, Yuri M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LUPERINI, R. y CUEVAS, M. A. (1992). "Introducción". Pirandello, L., *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Madrid: Cátedra, 9-68.
- MANNONI, O. (1969). "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire". *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, París: Seuil, 161-183.
- NEWBERRY, W. (1969). "Aesthetic Distance in García Lorca's *El Público*: Pirandello and Ortega". *Hispanic Review*, XXXVII, 276-296.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1947). *La deshumanización del arte*. OC, III, Madrid: Revista de Occidente, 353-428.
- PAPE, W. (1990). "Comic Illusion and Illusion in Comedy: The Discourse of Emotional Freedom". En *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, 229-249. Burwick, F. y Walter Pape (eds.), Berlín: De Gruyter.
- PARAISO. Isabel (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra.
- PAVIS, P. (1980). "Pour une esthétique de la réception théâtrale. Variations sur quelques relations". En *La relation Théâtrale*, 28-54. Durand, R. (ed.). Presses Universitaires de Lille.
- (1980a). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PFISTER, Manfred (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

- REVZINA, O., REVZIN, I. I. (1975). "A Semiotic Experiment on Stage; The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device". *Semiotica*, 14, 3, 245-268.
- ROBERTS, D. (1988). "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de vanguardia". En *Modernidad y postmodernidad*, 165-187. Picó, Josep (ed.). Madrid: Alianza.
- SCHLEGEL, A. W. (1971). *Cours de littérature dramatique*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- SCHMELING, Manfred (1982). *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. París: Lettres Modernes.
- UBERSFELD, Anne (1980). "Notes sur la dénégation théâtrale". En *La relation théâtrale*, 11-25. Durand, R. (ed.). Lille: Presses Universitaires de Lille.
- (1981). *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. París: Editions Sociales.
- (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe.
- VISWANATHAN, J. (1985). "Distanciation et distance esthétique". En *Proceedings on the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, 262-268. Balakian, Anna (ed.). Nueva York: Garland Publishing.
- WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Methuen.



EL JUEGO Y LA VERDAD DE LA FICCIÓN EN LA NARIZ DE GOGOL Y EN ¿DÓNDE ESTÁ MI CABEZA? DE PÉREZ GALDÓS

Magdalena Aguinaga Alfonso
I. B. Meixueiro. Vigo

Jugar es símbolo del vivir. El lenguaje está lleno de referencias que lo ponen de manifiesto: la fiesta –esencia del vivir– es un cierto juego; se juega uno la vida en esto o en aquello; se pone en juego la fortuna; en diversos idiomas hacer sonar la música –nuevo símbolo del vivir– se dice jugarla, por ejemplo el anglicismo *play music*, en francés *jouer du piano*, en ruso *igrat' na royále*; no entrar en un negocio o asunto cualquiera se dice “no entrar en el juego”; existe el juego del amor, el juego político; hacer teatro es el juego de la vida como representación.

Donde hay vida hay pasión. Tanto más vital es la vida cuanto más apasionamiento se pone en ella. De ahí que pasión y juego vayan tan unidos lo mismo en la baraja que en el deporte. El juego como enseña la *estética de la creatividad*¹ y la hermenéutica es fuente de luz. Todo juego debe ser entendido, en sentido riguroso, como actividad creadora de interrelaciones personales, de formas artísticas, de jugadas deportivas. Visto de esta foma, el juego se realiza a la luz de lo que él mismo alumbra. Para entender con precisión un fenómeno o acontecimiento debemos analizar el papel que desempeña el juego en la vida humana.

Y en la literatura también hay pasión, porque hay juego y hay juego porque hay vida y por tanto, verdad. Escribir ficciones supone por parte del autor y del lector establecer un pacto, el pacto del fingimiento: el lector lee el texto como si fuese verdad, sin ello no hay literatura posible.

¹ A. López Quintás. *Estética de la creatividad*, Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987.

Desde la expulsión de los poetas decretada por Platón, la literatura ha llevado una existencia errante. Los motivos teóricos para sospechar de las ficciones no han dejado de hacerse valer y sobre ellos se ha cimentado el orgullo del *saber* frente a las frivolidades del *imaginar*. La ineficacia política del confinamiento no puede hacernos olvidar que el derecho de ciudadanía de la literatura se ha pagado, en la literatura universal, a un precio muy caro: la prohibición de atribuir a las ficciones un estatuto cognoscitivo. No hay tirano que haya impedido con éxito que algunos hombres produzcan imágenes poéticas, narraciones y representaciones teatrales y que otros disfruten con ellas. La diversión suele ser inofensiva. La imposición ha sido más sutil y por tanto más efectiva. La intolerancia frente a los desvíos de la creación literaria sólo se ha hecho patente cuando algún poeta ha pretendido ser algo más que un refinado bufón de nuestra cultura, cuando no se ha resignado a producir un arte "como quien suministra un lujo cultural para los neutrales" (Gabriel Celaya). Si la literatura se hubiese mantenido siempre en el recinto acotado de la trivialidad, no hubiera suscitado sospechas por parte de los defensores del discurso serio y de la verdad objetiva. Pero los clasificadores de este reparto no son tan inocentes, sino que se han erigido en monopolizadores de la lucidez frente a la mentira de la ficción que nos evade de la realidad nuclear: el hombre.

En unos momentos de eclecticismo estético, de pensamiento débil, resulta más necesario que nunca defender la verosimilitud estética, es decir, la libertad, seriedad y fascinación que ha alcanzado en el mundo moderno y que nuevas formas de trivialización pretenden despedir, tan equivocada como inútilmente. Hoy en día tenemos muchos motivos para tomarnos la literatura en serio, de manera casi desesperada. Pero para ello debemos replantearnos las relaciones entre la lucidez y la ficción.

La autonomía que el arte ha conquistado en el mundo moderno guarda estrecha relación con el proceso de secularización. La lucidez se afirma contra la ficción concediéndole un estatuto especial y diferenciado. La realidad se fragmenta en una pluralidad de esferas autónomas: arte, religión, política, ciencia, filosofía se desarrollan conforme a una lógica immanente, sin relación entre sí. Nietzsche describió este fenómeno con nostalgia en su intento por recuperar lo dionisiaco del arte, es decir del arte como forma de vida frente al arte como distracción de la vida. En este conflicto entre la lucidez y la locura del arte, Nietzsche se propone restaurar la fabulación originaria. Frente a la lucidez de la razón, el arte pierde su función religiosa y con ello su verdad y su vitalidad. Se produce así una apoteosis de la razón en el idealismo absoluto y el arte pasa a convertirse en un vestigio del pasado, en recuerdo de una época en que era el único medio de verdad.

En la conciencia estética de Hegel², arte y vida son irremisiblemente dos cosas distintas. El arte no es una forma de saber sino una forma de recordar, una forma del pasado; según esta postura es lícito conservar significaciones muertas siempre y cuando no pretendan invadir otros ámbitos de la vida. La mentira del arte es inofensiva si se limita a aparecer sólo y exclusivamente como arte. En consecuencia el arte ha perdido su eficacia cultural en la era moderna a cambio de una cómoda situación ornamental. Se ha producido una neutralización de la mentira estética que explica el enfoque museístico de la teoría literaria actual. George Steiner en *Presencias reales*³ ha denunciado tal trivialización de la literatura como es palpable en la teoría deconstructivista, que ha culminado en ese predominio de lo secundario y parasitario tan característico de nuestra cultura.

Consecuencia de ello es el desplazamiento de la *presencia activa* a la conservación erudita de una *ausencia*, en manos de especialistas que protegen a la literatura de la contaminación de cualquier significado vivo. De ahí el imperialismo de segunda y tercera mano, el historicismo y las esterilidades legalistas de los marginalistas y revendedores.

Lo históricamente triunfante ha sido el discurso objetivo frente a las imposturas poéticas. Sin embargo ha habido intentos de renovar a partir de la estética mitos, religiones y metafísicas en el siglo XIX: en esta línea se inscriben la "metafísica de lo bello" de Schopenhauer, el concepto wagneriano de la "obra de arte total", la consideración de Nietzsche de que el mundo sólo puede justificarse estéticamente.

Desde estas premisas vamos a pasar al análisis comparativo de dos narraciones breves de carácter fantástico, defendiendo con ello la verdad de la ficción, a pesar del absurdo en ambos relatos, pero ¿no forma parte el absurdo de la condición humana? y ¿no es, por tanto, lo verosímil, requisito para la ficción?

Los relatos que vamos a comparar son *La nariz* de Nicolás Gogol, publicado en la revista *El contemporáneo* en 1836 y *¿Dónde está mi cabeza?* de Benito Pérez Galdós publicado en Madrid en 1892. A pesar de los cincuenta seis años que separan la publicación de ambos relatos, la temática es similar. Es muy posible que Galdós conociese el cuento de Gogol⁴ y vamos a tratar de demostrarlo.

² E. Colomer, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, t. II, Barcelona, 1966.

³ Barcelona, Destino, 1991.

⁴ H. Ch. Berkowitz, "La biblioteca de Benito Pérez Galdós", *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1932. También W. H. Shoemaker en "Estudios sobre Galdós", Madrid, Castalia, 1970, pág. 127, donde se indica que "las obras de los rusos y otros autores eslavos figuran en traducciones".

La narración de Gogol es más bien una novela corta dada su extensión, ocupa veinticuatro páginas en la edición que utilizamos⁵. El de Galdós, en cambio, es un cuento de siete páginas⁶.

La novela corta de Gogol trata de que la nariz de un modesto empleado que sueña con ascensos, se separa de su propietario y se pasea por las calles de la capital con el uniforme de consejero de Estado –cargo muy importante– sin llamar la atención su extraña personalidad, puesto que todos miran el uniforme y no la persona que lo lleva. Tras muchas pesquisas y angustias del personaje que ha perdido su nariz, cobrando ésta vida independiente y mucho más próspera que la de su dueño, vuelve a su lugar y aquél recupera la alegría y el talante jovial, que había perdido durante su ausencia.

El cuento de Galdós es contado por un intelectual –filósofo matemático– que se caracteriza por sus “endiablados nervios” (justificación de la fantasía), éste despierta una mañana y observa aterrado que no tiene cabeza. Un doctor amigo le ayuda a pensar las causas de su desaparición, pues ambos sospechan que se la han robado. El doctor Miquis –único elemento realista– le reconoce médicamente y le da ánimos hasta que por fin el erudito encuentra su cabeza como soporte de una peluca en una peluquería.

ASPECTOS FORMALES, ESTRUCTURA NARRATIVA Y CONSTRUCCIÓN DE AMBOS RELATOS

Si el primero es un relato satírico-grotesco, el segundo podemos calificarlo de fantástico⁷, el lenguaje se convierte en móvil de la fantasía. Pero veamos las semejanzas y diferencias. Empezaremos con las primeras.

⁵ N. Gogol, *El capote y otros cuentos*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1972. La prehistoria de *La nariz* según testimonio oral de Alexandra Koss, prestigiosa traductora y lingüista especialista en literaturas románicas, es un cuento del alemán Adalbert von Chamissoau titulado *La historia de Peter Schlemil* el cual sirvió de modelo a un cuento de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y al relato de Gogol que analizamos. La historia del cuento de Chamissoau trata de un hombre que perdió su sombra por venderla al diablo. Aquí la sombra no actúa como personaje ni como doble. Queda cosificada y el diablo se la lleva enrollada sin que vuelva a aparecer. También en un cuento de Hans Christian Andersen titulado “La sombra” reaparece el tema de la sombra, pero a diferencia del relato de Chamissoau, es mostrada como doble del personaje y en conflicto con él. Es su otro yo, el negativo que encarna todo lo malo que había en el alma de su antiguo poseedor y personifica el arribismo, la prosperidad material que va pisando a los demás y a su doble. En los cuentos que comparamos de Galdós y de Gogol hay paralelismo con los de estos dos autores: en el de Galdós la cabeza está cosificada como la sombra en el relato de Chamissoau y en el de Gogol la nariz está personificada como la sombra en el relato de Andersen.

⁶ O. Izquierdo Dorta, *Ocho cuentos de Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988.

⁷ A. Smith, *Los cuentos inverosímiles de Galdós*, Barcelona, Anthopos, 1992 y la comunicación “Los

Ambos protagonistas: el asesor colegiado Platón Kovalev del relato de Gogol y el intelectual matemático (sin nombre) del de Galdós descubren la falta de su nariz y de su cabeza respectivamente al despertarse y los dos piensan que han sido objeto de un robo. Gogol presenta para ello la figura del barbero Iván Yákovlevich, que tiene fama de borracho y de ladrón y Galdós utiliza en boca del erudito el término inventado “procedimiento *latroanatómico*”.

Ambos personajes tienen su respectivo lacayo: Iván, tipo vago, chabacano, que sirve a Kovalev y Pepe (otras veces lo menciona con su nombre propio, José), viejo ayuda de cámara, que se compadece y respeta a su amo, el erudito pedante.

Ante el terror que ambos experimentan al contemplarse en el espejo (Kovalev lo hace en un espejito de su hogar y otras veces en el espejo de la confitería, el erudito en un armario de luna de su casa) consultan a un doctor (vecino de Kovalev en el relato de Gogol y amigo del intelectual en el galdosiano). Los dos toman un coche para sus traslados por las calles, con el fin de no ser motivo de terror o de burla para los viandantes; Kovalev lo hace en un coche de caballos, típico de la época en que está escrito el relato; el protagonista del de Galdós toma una berlina. Ambos sospechan haber sido objeto del secuestro por brujería de la nariz o de la cabeza por una dama con la que tienen tratos amorosos. Kovalev sospecha de la mujer del oficial del Estado mayor, Aleksandra Grigórevna, quien deseaba casarlo con su hija; el erudito piensa en una pesada broma de una marquesa viuda de X, que toma como rehén su cabeza para que vuelva a visitarla. Los dos encuentran al fin su respectiva nariz y cabeza, pero con algún cambio: la nariz de Kovalev ya no tiene el grano que le había salido la noche previa a su desaparición, la cabeza del erudito que tenía una calva aparece con una espléndida peluca, perfectamente peinada, su nariz aguileña, su barba corta y sus ojos azules.

Ninguno de los dos, a pesar de sus temores, llaman la atención de la gente por la calle; es más, en el de Gogol la nariz que aparece dotada de vida propia⁸

relatos fantásticos de Galdós”, recogida en *Actas del Tercer Congreso Internacional Galdosiano*, II, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, págs. 223-233. Este crítico explica este cuento en el libro citado, como un ejercicio lingüístico que se realiza por *logomimesis*. I. Román, *La creatividad en el estilo de Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pág. 155 prefiere el término *endogénesis*.

⁸ Como en el cuento de Andersen al que aludimos en la nota nº 4, en el relato de Gogol la nariz personifica el orden jerárquico de la sociedad rusa de la época: el uniforme es más importante que la persona que lo lleva; atrae las miradas porque representa el cargo, el título. La nariz simboliza las ambiciones frustradas de Kovalev (su carácter altivo, su *status* social deseado); es el doble de Kovalev que proyecta sus deseos. En ruso existe una expresión “poner alta la nariz” y dado que esta palabra tiene género masculino (en ruso: *nos*) se identifica dicha expresión con la soberbia; de esta manera el personaje resulta casi verosímil como doble de su poseedor.

es mirada por su uniforme y no por la persona que lo lleva; en el de Galdós no reparan en la mutilación, otros muestran sorpresa pero sin terror e incluso cuando entra al final en la peluquería, una hermosa mujer le invita a sentarse para arreglarle el pelo sin asombrarse de la ausencia de cabeza.

No obstante esta base común a ambos relatos, hay notables *diferencias* que pasamos a analizar a continuación.

En primer lugar ya aludimos a la notable diferencia de extensión de ambos relatos, que lógicamente condiciona el discurso narrativo de uno y otro, mucho más demorado el del escritor ruso que el del canario.

La novela corta de Gogol consta de tres secuencias, más breves la primera y tercera, bastante más amplia la segunda porque recoge la historia central de la desaparición de la nariz de Platón Kovalev y las vicisitudes de la misma por las calles. Hay dos historias en contrapunto: la acción B (la historia del barbero Iván Yákovlevich quien encuentra una nariz en su plato una mañana) que ocupa la primera secuencia y la acción A (historia de Kovalev y la ausencia misteriosa de su nariz al despertarse) y por último la unidad de ambas en la tercera secuencia, resolviéndose felizmente la historia de Kovalev gracias al hallazgo de su nariz por el inspector de policía que aparecía al final de la primera secuencia. Es más compleja la estructura del relato de Gogol. Sabe mantener la intriga, dejando impaciente al lector al final de las dos primeras secuencias. También la duración temporal es bastante más amplia en la novela del ruso, pues abarca desde un 25 de marzo hasta el 7 de abril, aunque no se dice de qué año. Es un relato lineal con alguna retrospectión, pues se alude a que Kovalev era asesor colegiado del Cáucaso desde hacía dos años antes del misterioso acontecimiento que le causa tanto estupor. El discurso narrativo corre a cargo de un narrador omnisciente, transcriptor de una historia que tiene aires de leyenda, ya que dirá al final del relato: "Esta historia sucedió en una capital nórdica de nuestra vastísima nación rusa" (pág. 62). El narrador heterodiegético⁹ habla en primera persona y dirige su discurso al lector a quien acompaña como guía y a quien orienta con sus comentarios. Da forma y sentido al espacio novelesco a través de sus generalizaciones, juicios e interpretaciones¹⁰. Veamos algunos ejemplos de *juicios* en la terminología de Chatman:

⁹ G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 29. Distingue este crítico entre narrador homodiegético y heterodiegético, según participe o no en la historia contada.

¹⁰ S. Chatman, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990. Traducción de María Jesús Fernández Prieto. En las *generalizaciones* el narrador compara acontecimientos del relato con acontecimientos reales pertenecientes al universo no fabulado; en los *juicios* se nos proporcionan explicaciones del narrador que tienen una base moral externa al relato;

Pero soy un tanto culpable por no haber dicho hasta ahora nada a mis lectores acerca de Iván Yákovlevich, hombre honrado en todos los aspectos (pág. 41).

Pero en este mundo nada es eterno (pág. 55).

Son más abundantes los ejemplos de *interpretaciones* imponiendo su visión al lector, a quien trata con confianza. Utiliza un tono familiar, casi diríamos que coloquial, como de conversación amistosa. Habla al lector desde el ámbito de su experiencia:

Como se ve, este señor era uno de tantos de los que culpan al Gobierno y suponen que debe mezclarse hasta en los disgustos diarios con la mujer (pág. 60).

El mundo está lleno de despropósitos. A veces no existe la menor verosimilitud: de pronto aquella nariz que se había separado del consejero de Estado e hizo tanto ruido en la ciudad, apareció nuevamente en su sitio (pág. 60).

Sin hablar ya de la extraña huida de la nariz y aparición en diversos lugares, bajo la figura de consejero de Estado, ¿cómo es posible que Kovalev no comprendiera la inutilidad de anunciar su pérdida en el periódico? No me refiero a que le hubiera resultado caro, sino a que es absurdo, y yo no pertenezco a esas gentes tacañas, pero lo juzgo indecoroso, torpe y feo (pág. 63).

Como está sujeto a las limitaciones del conocimiento humano, usa frecuentemente un lenguaje irónico, muestra de la modernidad de Gogol, porque indica la incapacidad del lenguaje humano para revelar el mundo real y que la única verdad que nos puede transmitir es una verdad relativa, la filtrada por su conciencia de narrador, un ser parecido al lector.

Así el lector podrá juzgar ya la situación de este mayor, cuando se encontró en vez de su nariz, bastante aceptable y regular, por otra parte, con un estúpido sitio liso y plano (pág. 44).

Buscó a la señora nariz en todos los ángulos, y por fin vio que estaba a un lado. La nariz cubría por completo su rostro, en el gran cuello levantado y rezaba con expresión de intensa piedad (pág. 45).

Refiriéndose a lo inverosímil de la historia concluye al final del relato:

Sin embargo, a pesar de todo, aunque admitamos lo uno y lo otro y lo tercero, tampoco es cierto que ... ¿Dónde no existen cosas absurdas? Y reflexionado acerca de esto, deducimos que, en efecto, hay algo. Dígase lo que se quiera, estos sucesos ocurren en el mundo raramente, pero se dan casos (pág. 63).

en las *interpretaciones* ya no se remite el narrador al universo no fabulado (como en el juicio y en la generalización) sino que establece valoraciones acerca de los acontecimientos de la historia, pero en términos de ésta. Genette, *op. cit.*, págs. 255-272, habla de *metalepsis*.

Como es frecuente en los autores del siglo XIX, el narrador se sirve de numerosas digresiones que cortan la historia, con el fin de poner en antecedentes de los personajes y para entender situaciones que conviene queden claras al lector:

Entretanto, es preciso que digamos algo acerca de Kovalev, para que el lector se dé cuenta de la categoría de nuestro asesor colegiado. Los asesores colegiados que reciben este título mediante el diploma correspondiente, jamás permiten se les compare con los asesores colegiados que se han hecho en el Cáucaso (pág. 43).

El discurso narrativo no presenta novedades dignas de mención: alterna como es habitual en todo relato algo más amplio que un cuento, la narración propiamente dicha, con descripciones de ambientes o de personajes y diálogos caracterizadores de los personajes o dramáticos en el sentido de que hacen avanzar la acción. El lugar en que transcurre la acción es San Petersburgo según se indica al comienzo del relato y la historia va alternando en lugares abiertos y cerrados: la historia B transcurre en casa del barbero Iván Yákovlevich y posteriormente en el puente Isákievski donde arroja la nariz de Kovalev, que apareció en su plato esa mañana. La historia A se inicia en casa de Kovalev, continúa en sus andanzas por las calles y la confitería en busca de su nariz, el coche, la catedral de Nuestra Señora de Kazán donde se encuentra con su nariz vestida de caballero, jefatura de policía, administración del periódico donde va a publicar la noticia, comisaría, regreso a casa, casa del doctor, vuelta a casa.

La tercera secuencia recoge la escena de Kovalev en su casa, feliz del hallazgo de su nariz, su visita a la confitería y su paseo por las calles.

En cuanto a la construcción del relato podemos decir que tiene un comienzo de *situación*¹¹, ya que sitúa al lector en el marco temporal y local en que va a ambientar la historia:

El 25 de marzo sucedió un singular acontecimiento en Petersburgo. El barbero Iván Yákovlevich vivía en la avenida de Vosnesenskij (...); el barbero Iván Yákovlevich se había despertado bastante temprano (pág. 39).

El final de la novela corta es *cerrado*¹², ya que tras la feliz solución de la historia, el narrador concluye con una serie de comentarios acerca de las situaciones absurdas que, aunque no con frecuencia, se presentan en la vida.

¹¹ E. Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973, págs. 362-369.

¹² R. Eberenz, *Semiótica y morfología del cuento naturalista*, Madrid, Gredos, 1988, pág. 227. C. Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus, 1985. M. Altisent, *La narrativa breve de Gabriel Miró y antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos, 1988, habla de finales *truncados, abiertos y cerrados*.

En cuanto a los personajes aparece una pequeña galería, todos ellos relacionados con el protagonista Platón Kovalev. Éste es un asesor colegiado del Cáucaso, de 42 años, soltero, a quien gusta cortejar a damas jóvenes y hermosas, pero sin compromisos de matrimonio, es ambicioso (pretende llegar a ser vicegobernador) y vanidoso (se jacta de designarse con el grado de *mayor Kovalev*), le gusta la vestimenta pulcra, lleva patillas y su nariz –pronto desaparecida– es aceptable y regular. El narrador nos lo presenta desde su estado de desconcierto y angustia por la desaparición misteriosa de su nariz:

Quería mirarse el grano que le había salido la noche anterior en la nariz. Pero con gran asombro vio que en vez de nariz tenía el sitio completamente plano (pág. 43).

Y en cambio su sorpresa al encontrar su nariz convertida en un señor vestido de uniforme:

¡Cuál no sería el terror y, al mismo tiempo el asombro de Kovalev, cuando se enteró de que era su propia nariz! (...) Dos minutos después salió la nariz, en efecto. Iba con uniforme bordado de oro, con el cuello levantado, llevaba pantalones de gamuza y una espada al costado. Por el sombrero podía deducirse que se consideraba en el rango de consejero de Estado (pág. 44).

Pero lo más curioso e inverosímil del relato es la nariz convertida en personaje que adopta una personalidad propia e incluso no quiere saber nada de su anterior poseedor. Veamos el siguiente diálogo que el propietario de la nariz y ésta –convertida en consejero de Estado– mantienen tras encontrarse en el interior de la catedral de Nuestra Señora de Kazán:

-Distinguida señora -dijo Kovalev con sentimiento de dignidad-, no sé cómo interpretar sus palabras... aquí el asunto es evidente... o usted no quiere... Pues usted es ¡mi propia nariz!

La nariz miró al mayor y se frunció un tanto sus cejas.

-Usted se equivoca, respetable señor; yo soy mía propia. En lo sucesivo no puede existir ninguna relación íntima entre nosotros. A juzgar por los botones de su viceuniforme, usted debe pertenecer al Senado o, al menos, a la Justicia; pero yo soy de Instrucción Pública y Bellas Artes¹³.

Y dicho esto se volvió la nariz, prosiguiendo sus oraciones (pág. 46).

Entre los demás personajes destacan como principales Iván Yákovlevich (el barbero, protagonista de la acción B) y el inspector de policía que descubre a Iván arrojando la nariz por un puente y reaparece en la segunda secuencia para dar

¹³ Vemos de nuevo la importancia del vestido (uniforme) como caracterización metonímica del personaje, muy propia de la narrativa realista europea del siglo XIX.

la noticia al barbero de que la nariz fugada del rostro de Kovalev ha sido descubierta. Estos dos personajes dan unidad a las dos historias:

Una cosa rarísima. Fue cogida ya casi de camino. Sentada ya en la diligencia, pretendía viajar a Riga. Llevaba pasaporte con el nombre de un empleado. Y lo raro es que yo mismo la tomé al principio por un señor; por fortuna tenía mis lentes y vi que era una nariz (pág. 54).

Los demás personajes son secundarios: la mujer del barbero Prascovia Ósipovna, el lacayo Iván, el redactor del periódico, el comisario de policía, la mujer del oficial del Estado Mayor, Aleksandra Grigórevna, el doctor, etc. no ofrecen en su personalidad nada digno de mención.

En cuanto al estilo de Gogol podemos señalar algunos rasgos como el detallismo con que el narrador observa los gestos de los personajes, la repetición enfática para mostrar el asombro de Iván Yakóvlevich al encontrarla en su plato:

Metió los dedos y se quedó helado -¡una nariz!... sus manos se apartaron, empezó a frotarse los ojos y a tentarse: una nariz, en efecto, una nariz, y hasta le parecía que fuese de un conocido (pág. 40).

También se sirve con relativa frecuencia de la figura de la derivación: “pensó sin saber que pensaba”; “no soñaba: al parecer no estaba soñando” (pág. 42).

El ingenio satírico se muestra en expresiones como: “porque el pan está cocido y la nariz no lo está. No entiendo este lío” (pág. 40).

La metonimia –como es frecuente en los escritores del siglo XIX– de caracterizar al personaje por su vestimenta, índice de su *status* social es habitual en Gogol: “Un lacayo con galones, de exterior limpio, que demostraba pertenecer a una casa aristocrática” (pág. 48) o por referirse a él por algún detalle individualizador: por ejemplo las manos sucias del barbero Iván.

Son abundantes las comparaciones cosificadoras de los personajes asociándolos con objetos y a veces con animales:

y con ella otra delgada, con lindos pliegues en sus formas proporcionadas, sombrero claro, ligero, como un pastel bizcocho” (pág. 46); “sólo echó una mirada a los puños blancos y limpios como la nieve que salían de las mangas del frac negro” (págs. 57-58); “estiró la cabeza como un caballo que enseña los dientes (pág. 56); tan tímido como un gato a quien acaban de pegar por haber robado sebo (pág. 61).

En el de Galdós, dada su brevedad, prácticamente no hay descripción y el discurso narrativo es ágil, sin digresiones del narrador y centrado en la narración y el diálogo. La historia está contada por un narrador homodiegético, que narra en primera persona su propio sucedido, inverosímil. Personaje y narrador coinciden¹⁴. El cuento consta de seis breves secuencias numeradas con romanos, entre las que hay un avance temporal y cambios de espacio. La historia transcurre en una mañana, pero hay una retrospección temporal en la tercera secuencia a la noche anterior, cuando el protagonista trata de recordar qué es lo último que hizo con su cabeza, desaparecida a la mañana siguiente. En cuanto al espacio las cuatro primeras secuencias tienen lugar en la casa del intelectual: habitación, despacho, etc; la quinta se desarrolla en casa de su amigo el doctor Augusto Miquis y la sexta por las calles y en la peluquería. El comienzo del cuento es *sorpresivo*¹⁵:

Antes de despertar, ofrecióse a mi espíritu el horrible caso en forma de angustiosa sospecha, como una tristeza hondísima, farsa cruel de mis endiablados nervios, que suelen desmandarse con trágico humorismo (pág. 119).

El final del cuento es *abierto* pues no sabemos si vuelve la cabeza a su lugar o si se queda como sostén de peluca perpetuamente en el escaparate de la peluquería:

Pero una mujer hermosa, que de la trastienda salió risueña y afable, invitóme a sentarme, señalando la más próxima silla con su bonita mano, en la cual tenía un peine (pág.125).

Del personaje apenas se da más información que la indispensable para saber que se trata del intelectual pedante, quien sólo vive para sus teorías positivistas¹⁶ y entregado a sus estudios. Se advierte una ironía por parte del autor hacia este tipo de fauna intelectualoide, de la que parece mofarse:

Anoche estuve trabajando hasta hora muy avanzada... ¿En qué? No puedo recordarlo fácilmente; pero ello debió de ser en mi discurso-memoria sobre *Aritmética filosófico-social*, o sea, *Reducción a fórmulas numéricas de todas las ciencias metafísicas*. Recuerdo haber escrito diez y ocho veces un párrafo de inaudita profundidad, no logrando en ninguna de ellas expresar con fidelidad mi pensamiento (pág. 121).

¹⁴ Como en el relato de Peter Schemil mencionado en nota nº 5.

¹⁵ E. Brandenberger, *op. cit.*, págs. 362-369.

¹⁶ Hay que tener en cuenta que en la fecha de publicación de este cuento (1892) la filosofía positivista y su vertiente literaria –el Naturalismo– ya estaban en franca decadencia.

La sintaxis es sencilla, de frases cortas, con abundancia de verbos en pretérito indefinido, repeticiones abundantes para cerciorarse de su ausencia de cabeza:

El espanto me impedía tocar la parte, no diré dolorida, pues no sentía dolor..., la parte que aquella increíble mutilación dejaba al descubierto, (pág. 119).

Metí el dedo en la tráquea, tosí... Metílo también en el esófago, que funcionó automáticamente queriendo tragármelo (pág. 119).

Yo, yo mismo, reconociéndome vivo, pensante y hasta en perfecto estado de salud física, no tenía cabeza (pág. 119).

El pobre viejo me miró con lástima silenciosa; me miró mucho (pág. 120).

Galdós utiliza con mucha frecuencia parejas de sustantivos, adjetivos y verbos, a veces sinónimos, para reforzar y dar énfasis a la expresión. En este cuento la finalidad es insistir en la angustia y asombro del protagonista, víctima de la desaparición de su cabeza:

"me toqué, palpé"; "El infalible tacto daba fe de aquel horroroso, inaudito hecho" (pág. 119); "Largo rato estuve inmóvil, aturdido", "Busqué en ellos algún rastro de escalofrío tremendo y fugaz", "En mi pena y turbación, centellas de esperanza iluminaban todo mi ser", "volví a llamar en tono quejumbroso y aun huraño" (pág. 120); "¿No era público y notorio que mis visitas a la marquesa viuda de X..." (pág. 124); "Era, en fin, mi propia y auténtica cabeza", "salió risueña y afable" (pág. 125)

Hay algunas comparaciones cosificadoras que dan idea del sentimiento de objetualización que experimenta el personaje con su personalidad decapitada:

tendiendo a endurecerse ya, como espesa papilla que al contacto del aire se acartona... (pág. 119).

Al fin me vi... ¡Horripilante figura!... Era como una ánfora jorobada, de corto cuello y asas muy grandes (pág. 123).

La comicidad está presente en el relato ya que entendemos que este cuento de Galdós es ante todo un divertido ejercicio de estilo sin más pretensiones que el absurdo de una situación inverosímil, en que se ríe del protagonista que ha perdido la cabeza como consecuencia de su pedante sabiduría científica. Pero quizá Galdós pretenda llegar más lejos: probar que la falsa sabiduría de moda pasó a ser un nuevo adorno exterior y no sirve más que para que la cabeza del "pensador" adorne un escaparate de peluquería, porque otras funciones naturales ya no las tiene¹⁷. El lenguaje se convierte en motor de la fantasía, a base de jugar con la palabra cabeza:

¹⁶ En esto coincide el relato de Galdós con el de Gogol: para éste el *nos* (la nariz) es la representación simbólica del poder de lo exterior (carga, jerarquía social, etc.), según vimos anteriormente.

¡Ah! –pensé–. De fijo que mi cabeza está en mi despacho... ¡Vaya, que no haberse-me ocurrido antes!... ¡Qué cabeza! (pág. 121).

Lo inverosímil de la situación refuerza la comicidad cuando el protagonista sin cabeza la busca por su habitación sin éxito:

miré a todos lados, creyendo encontrar sobre la mesa de noche, en alguna silla, en el suelo, lo que en rigor de verdad anatómica debía estar sobre mis hombros, y nada..., no la vi. Hasta me aventuré a mirar debajo de la cama (pág. 120).

O cuando recuerda, en un monólogo, que por la noche, tras varias horas de trabajo intelectual intenso preparando su discurso-memoria sobre la *Aritmética filosófico-social*, se quitó la cabeza para descansar:

A eso de las tres de la madrugada, horriblemente molestado por el ardor de mi cerebro, y no consiguiendo atenuarlo pasándome la mano por la calva, me cogí con ambas manos la cabeza, la fui ladeando poquito a poco, como quien saca un tapón muy apretado, y, al fin, con ligerísimo escozor en el cuello, me la quité, y cuidadosamente la puse sobre la mesa. Sentí un gran alivio, y me acosté tan fresco (pág. 121).

Hay alguna muestra de estilo indirecto libre, cuando en boca del protagonista aparecen las sugerencias que le da su amigo Augusto Miquis para hallar su cabeza a modo de preguntas retóricas:

¿Quién tenía la cabeza? Para despejar esta incógnita convenía que yo examinase en mí conciencia y en mi memoria todas mis conexiones mundanas y sociales. ¿Qué casas y círculos frecuentaba yo? ¿A quién trataba con intimidad más o menos constante y pegajosa? (pág. 124).

A modo de conclusión queremos señalar la base común a ambos relatos, pero destacando la superioridad del relato de Gogol como ficción verosímil, ya que un hombre puede vivir sin su nariz, frente a la inverosimilitud del cuento de Galdós, ya que de ningún modo un hombre podría vivir sin su cabeza. Así que dentro de la ficción podemos señalar su verdad o su mentira. Efectivamente el cuento de Galdós es un relato fantástico y un juego divertido de estilo, pero subrepticamente se encierra también una crítica social: la cabeza sólo sirve para lucir en el escaparate de una vulgarísima peluquería, por tanto el autor hace una crítica a la falsa sabiduría, a una intelectualidad que sólo sirve de mero adorno, lo que podríamos denominar bisutería intelectual. Galdós rechaza la ausencia de creatividad en una cabeza que sólo es un sustento para una peluca. El de Gogol, dentro de su carácter satírico y grotesco, muestra los absurdos de la existencia

como podemos observarlos en la vida diaria. El arte, una vez más, nos devuelve agrandada la imagen de la vida, potenciando su verdad dentro de los límites de lo verosímil.

CONCLUSIONES

El juego es algo muy serio: en ambos relatos hay varios niveles de lectura. Si los enfocamos desde el aspecto conceptual ambos van más allá de la mera crítica social, es una crítica intelectual:

Veamos en primer lugar *La nariz* de Gogol:

En un primer nivel de lectura hay un desdoblamiento del personaje: en el de Gogol la nariz y su antiguo poseedor están en conflicto, la nariz cumple su función de mirar por encima, pero tanto la nariz como Kovalev están al mismo nivel; ambos muestran su pobreza interior.

En un segundo nivel de lectura se advierte una crítica a una sociedad jerárquica rígida donde el uniforme importa más que la persona.

En un tercer nivel el hombre se encuentra enfrentado con su imagen: aparece el eterno problema del Bien y el Mal. La nariz representa la soberbia humana, el aspecto negativo, prepotente del ser humano, que quiere anular al otro yo.

Veamos en segundo lugar el cuento de Galdós *¿Dónde está mi cabeza?*:

En un primer nivel de lectura la cabeza es un mero soporte de una peluca, carece de individualidad, aparece cosificada en el escaparate de una peluquería. Ésta viene a ser un símbolo de la insignificancia, la imagen en serie del hombre desontologizado o desindividualizado¹⁸.

En un segundo nivel hay una crítica intelectual al positivismo, como sabiduría vacía de contenido metafísico.

En un tercer nivel más conceptual se hace una crítica a la falsa sabiduría, que no es creativa, que sirve de mero adorno a modo de esnobismo intelectual; es un accesorio del hombre.

Enlazando con la hipótesis inicial de la verdad de la ficción, tras el análisis comparativo de ambos cuentos, concluimos que el lector debe penetrar en el

¹⁸ No deja de ser curiosa la coincidencia de que la nariz de Kovalev aparece en el plato del barbero YvánYákovlevich. En ambos casos aparece la peluquería como símbolo de la imagen en serie del hombre.

juego serio de la ficción desarrollando actitudes de sorpresa, admiración y entusiasmo que son el caldo de cultivo de la fascinación estética. Por ello leer ficciones implica un lector ingenuo que acepte el “como si” de la experiencia de la vida posible. A ello parece referirse la cita de Bertold Brecht al sentenciar que “un solo hombre con un puro en el patio de butacas, durante una representación de Shakespeare, podría causar el hundimiento de la cultura occidental”.

La frontera entre invención y realidad, entre lo real y lo fantástico, es el eterno conflicto que alimenta el encanto de la ficción literaria. El arte sólo es posible si hay una apuesta a favor del sentido y éste surge únicamente donde hay confianza. La recepción del sentido requiere una cierta inocencia; pensemos en nuestra propia experiencia cuando nos sentimos cautivados por una melodía, imagen o expresión y nos mantiene captados sin un acto voluntario. Hay un *daimon* dentro de la letra.

Los comienzos del siglo XIX constituyen un momento de crucial significación histórica por el desdoblamiento del discurso acerca del hombre. La química se hace con el monopolio de la *exactitud*, la literatura con el del *sentido*¹⁹. De ahí derivan los dualismos de lo preciso trivial/sentido evocado, mera materia/puro espíritu, lo mostrenco/lo inexpresable. La literatura se hace con el monopolio de la verdad incondicional acerca del hombre que el pensamiento científico ha arrojado del mundo real. Así surge la estética como compensación frente a la sequedad de la razón analítica, ya formulada por Kant en la *Crítica del juicio*. En un mundo trivializado, desontologizado, acoger el *sentido* es tomar a su cargo lo más verdadero del ser humano y ésta es la gran misión del artista y, por lo que nos afecta en el terreno literario, del escritor de ficciones. Procuremos conservar ese elemento de misterio, sin olvidar que el absurdo de lo desconocido escandaliza al hombre razonable, cuyo único armazón conceptual son las relaciones de causa-efecto.

¹⁹ Aspectos estudiados por D. Innerarity, *Hegel y el romanticismo*, Madrid, Tecnos, 1992.



JUEGO TEATRAL Y METAFICCIÓN

Alberto Álvarez Sanagustín
Universidad de Oviedo

En esta comunicación quisiera hacer una reflexión sobre la metaficción, sobre la autoconciencia en el antiguo arte del teatro, sobre las complejas relaciones entre el juego y algunas manifestaciones artísticas.

Los formalistas rusos que tanto contribuyeron en los años veinte al desarrollo de la investigación crítica sobre la cultura establecieron una distinción fundamental: la que opone el lenguaje práctico, el que utilizamos todos los días, al lenguaje literario. En el primero, la lengua se somete al hombre, solo afirma lo que éste quiere, y puede contribuir a una comunicación diáfana. Por el contrario, el lenguaje literario significa la exaltación de la palabra. Aquí, ésta brilla con todo su esplendor, se muestra en toda su plenitud polisignificativa y estética, domina sobre el hombre y puede imponerle su ley.

Generalizando esta posición a lo que supone la conducta del hombre en el mundo cabría establecer también una diferencia entre lo que significa la acción práctica: el ser humano se ve obligado a satisfacer sus necesidades primarias de alimento, vestido, compañía, etc., y la acción estética: el hombre es capaz de imaginar mundos, establecer variaciones teóricas sobre su propia experiencia vital y la de los demás, su imaginación le permite elevarse sobre lo cotidiano, sobre lo inmediato y sentir de otra manera.

Esta distinción entre la acción práctica y la acción estética nos es útil para situar el concepto de juego en parecidos términos a como lo formula Lotman. Para él el juego "presupone la realizzazione simultanea (e non la successione

nel tempo) di un comportamento pratico e insieme convenzionale (segnico). Chi gioca ricorda che non si trova nel mondo della realtà ma in un mondo convenzionale: non caccia, ma è come si cacciasse, non naviga fra le tempeste, ma è come si navigase. Nello stesso tempo però prova emozioni come se vivesse realmente la situazione immaginata" (Lotman 1981: 4).

El arte del juego consiste en hacer y desarrollar un comportamiento en estos dos planos. El paso a lo serio y el comportamiento en un solo plano destruye el efecto.

Se podría decir entonces que el juego se funda en una serie de reglas explícitas, más o menos estrictas, que procura un fin no productivo. Se trata de una actividad gratuita –podría no llevarse a cabo–, generalmente gozosa para el participante. Este se ve sometido a determinados vaivenes que tienen mucho que ver con el azar.

Desde esta perspectiva también la literatura en general y el teatro en particular pueden considerarse un juego. El escritor cuando escribe, el actor cuando actúa, y el lector o el espectador cuando lee o contempla, operan de acuerdo con unas leyes más o menos explícitas. También aquí interviene una mayor o menor incertidumbre.

Los escritores suelen hablar de aventura cuando aluden al terror de la página en blanco. La misma impresión se produce en el lector o en el espectador que se identifica o se aleja de lo que aparece ante sus ojos.

Lotman dice que el juego supone actividad y se opone por principio a la distinción entre el que actúa y el que ve. En su espacio no existe el público. Todos se ven arrastrados. La capacidad del juego de hacer participar a los asistentes es evidente.

Teniendo en cuenta este concepto del juego y del teatro querría hacer unas consideraciones sobre la metaficción en el teatro y, en concreto, analizar algunos aspectos de una obra de Milan Kundera titulada *Jacques y su amo*.

Se podría definir la metaficción como la obra que habla de sí misma, que se tiene a sí misma como tema. Decimos en este caso que la obra es autorreflexiva o autoconsciente.

Al aludir a esta cuestión Lionel Abel (1963), y en referencia a los personajes del metadrama, afirma que éstos están en escena no porque el dramaturgo los capturó en postura dramática, sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención. ¿Qué los

dramatizó? El mito, la leyenda, la literatura del pasado, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaghación dramática.

Desde el punto de vista del espectador, el metateatro produce una perspectiva doble y permite entender mejor las convenciones fundamentales del teatro. Ofrece modelos para entender la experiencia del mundo como una construcción convencional, como una red de sistemas semióticos interdependientes. Consecuentemente, el metateatro cuestiona la relación no solo entre el teatro y la identidad humana, sino la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del teatro y el mundo fuera del teatro.

También aquí juega un papel fundamental la noción de intertextualidad. Cuando el público reconoce la presencia de un texto dentro de otro se crea una distancia estética y una interrupción del mundo ficticio producido en escena. Así se interroga la autoridad misma de la literatura y el subyacente papel del público en el proceso de cocreación y apreciación del teatro.

En esta obra de Kundera, que vamos a analizar, los personajes son conscientes de su papel, saben que han sido creados por alguien, saben que han sido contruidos por otro y que son mirados:

Jacques: Señor... (Señala el público a su amo): ¿Por qué nos miran esos?

El amo: Haz como si no hubiera nadie.

Acto I, Escena 1.

Los personajes se dan cuenta de que están actuando y de que se ven en un escenario, que están llevando a cabo una representación teatral:

Jacques... Os aseguro que no volveré a abrir la boca hasta el final de la función.

Acto III, Escena 1.

El espacio dramático se organiza, en consecuencia, de una manera dual: tenemos por un lado los espacios de ficción, en los que ocurren los hechos; por otro, el espacio arquitectónico, el del escenario. Los personajes saben que están en el escenario, que son seres teatrales:

El amo: ...Díos mío, ¿Cómo es posible que no vayamos a caballo?

Jacques: Olvidáis que estamos en un escenario. ¿Cómo podría haber caballos aquí?

El amo: Por culpa de un espectáculo ridículo me veo obligado a ir a pie...

Acto I, Escena 6.

El amo: ¡Jacques! ¡Mi amigo Jacques! Desde que te perdí, el escenario está desierto como el mundo y el mundo está desierto como un escenario vacío...

Acto III, Escena 6.

En otro momento se refieren al autor de la obra:

El amo: ¿Conoces tú al que se permitió reescribir nuestra historia?

Jacques: Un imbécil, Señor. Pero ahora que nuestra historia está reescrita, no podemos cambiar nada más.

No solamente se habla del "autor". También se dice que la obra es una "reescritura", en alusión a la obra de Diderot al que homenajea Kundera en esta obra. Al mismo tiempo que se constata la inexorabilidad de lo llevado a cabo: "no podemos cambiar nada".

Como vemos el espectáculo se va a presentar como un juego. Se dan las reglas prácticas de actuación, dentro de unos cauces preestablecidos: los actores, el público, el autor, la alusión a una obra precedente, al mismo tiempo que se empieza a entrever su virtualidad estética, en el horizonte de la obra de Diderot.

En lo que atañe al espacio escénico, ya desde el principio, Kundera marca el camino para la puesta en escena: "La escena no cambia durante todo el espectáculo. Está dividida en dos partes: una parte anterior más baja, y una parte posterior más elevada que forma un gran estrado. Toda la acción que se desarrolla en el presente tiene lugar en la parte delantera de la escena, los episodios del pasado se representan en la parte posterior, la más elevada..."

Esta división del escenario en dos partes bien diferenciadas va a ser operativa para establecer un juego entre el presente y el pasado. El alejamiento en el espacio –la parte de atrás del escenario– se corresponde con un alejamiento en el tiempo.

Los personajes bien recuerdan su propios antecedentes, bien cuentan historias de otros protagonistas del pasado. Todo se escenifica en la parte trasera del escenario, llevándolo al presente, en una trayectoria de vaivén sucesivo.

De esta manera la parte elevada de atrás se convierte en un teatro dentro del teatro, constituye una suerte de escenario en el que los actores se desdobl原因 ya sea aludiendo a sí mismos ya a otros personajes.

El teatro gana en profundidad porque surge un público dentro del escenario, en la parte baja del mismo, que contempla lo que ocurre en la parte superior. Se trata de un público beligerante que toma partido, que hace comentarios y que incluso altera el final de las historias:

Jacques: ¡Cuidado patrona! ¡Este no puede ser el final de la historia!

La posadera: Claro que lo es. No se atreva a añadirle nada.

Jacques salta al estrado y se detiene en el lugar donde, un instante antes estaba el marqués. Acto II, Escena 9.

Kundera propicia un distanciamiento máximo. Destruye el efecto de realidad recordando a cada momento que estamos ante una representación teatral. Propicia un juego de espejos que tienen que ver con la relación mirar/ser mirado, la identidad y la diferencia.

A esta complejidad estructural cabe añadir la argumental ya que no nos encontramos ante una historia lineal dominante, sino ante una suma de historias que se entrecruzan una y otra vez.

Los hechos acaecen en el siglo XVIII en Francia. El viaje de Jacques y su amo sirve para articular tres historias amorosas: la del amo, la de Jacques y la de Madame de la Pommeraye. Estas tres historias van surgiendo a lo largo del viaje, las tres son parecidas, pero con variaciones. Vienen a organizar una especie de *mise en abîme*, un relato de lo previsible y de lo inesperado.

Los problemas del amor constituyen la parte principal de las historias. No obstante se tocan otros muchos temas que tienen que ver con la literatura, con la amistad, con los problemas de la vida, entre otros.

En la historia de amor de Jacques los personajes-clave son Diantre, Justine y Jacques. Justine es pretendida por los otros dos. Hay una serie de peripecias en las que vemos cómo Jacques engaña a Diantre y obtiene el favor de Justine una noche. Luego Justine se queda con Diantre, pero tiene un hijo de Jacques. Al final de la obra Diantre salva la vida a Jacques, ya que lo considera su mejor amigo.

En la historia del amo los personajes relacionados son Saint Ouen, Agata y el amo. El amo quiere a Agata, que mantiene una relación con Saint Ouen. Este tiende una trampa al amo ofreciéndole una noche de amor con Agata. Consigue que vaya a la cárcel. Cuando el amo sale de la cárcel mata a Saint Ouen. También aquí hay un hijo de la relación Saint Ouen-Agata.

En la historia de Mme de La Pommeraye los personajes son el marqués des Arcis, Mme de La Pommeraye y los personajes madre/hija. Mme de La Pommeraye está enamorada del marqués, pero éste ya no la quiere. Decide prepararle una trampa que lleva al marqués a casarse con la hija, una prostituta. Aunque Mme de La Pommeraye acaba contando al marqués la verdad, éste no rechaza a la prostituta y la mantiene como esposa.

Vemos cómo las historias de los personajes se corresponden, aunque sea parcialmente, lo que contribuye a conformar una serie de reflejos especulares entre todos ellos. Por una parte se afirman, por otra se desrealizan ante nuestros ojos.

Hemos dicho al principio que esta obra se podía contemplar a la luz del concepto teórico de *intertextualidad* (Kristeva 1970), que permite densificar las obras estableciendo una relación con otras precedentes con las que se relaciona estrechamente. El trabajo de Kundera es un homenaje a Diderot y a *Jacques le Fataliste*. Pero tiene que ver también con otras obras de la tradición como *El Quijote*. Tanto la novela de Diderot como la pieza teatral de Kundera coinciden con la genial obra de Cervantes en el hecho de ser "relato de aventuras" que persiguen un fin más o menos determinado. En todos los casos nos encontramos con personajes en situación itinerante. Ahora bien, en la novela de Cervantes vemos que el viaje tiene un motivo (la búsqueda de aventuras), tiene un punto de partida (un lugar de La Mancha), un desarrollo definido (a través de la geografía española: La Mancha, El Toboso, el río Ebro, Barcelona) y un regreso (vuelta al punto de partida y muerte del protagonista). Sin embargo, en la novela de Diderot y en la adaptación al teatro de Kundera se hace un planteamiento distinto. Así, leemos en *Jacques le Fataliste*: "¿Cómo se habían encontrado? Por casualidad, como todo el mundo. ¿Cómo se llamaban? ¿Qué os importa? ¿De dónde venían? Del lugar más cercano ¿A dónde iban? ¿Es que uno sabe a dónde va? ¿Qué decían? El amo no decía nada; y Jacques decía que su capitán decía que todo lo que nos sucede aquí abajo, para bien o para mal, estaba escrito allá arriba" (Diderot 1986: 35, *passim* –la traducción es nuestra–). La misma indeterminación encontramos en la pieza de Kundera.

Entre el escudero de *El Quijote* y el criado de *Jacques le Fataliste* hay analogías, pero también diferencias: Se parecen porque son criados, también por su sentido práctico, por su lenguaje directo, por su gusto por el buen comer y el buen beber y, sobre todo, por su manía de hablar sin parar de todo lo divino y lo humano. En las siguientes citas se advierte esta similitud: Jacques pensaba que el silencio era malsano, que él era un animal charlatán... (Diderot 1986: 202 –la traducción es nuestra–). El maestro en un momento le dice: "Tú prefieres

hablar mal, antes que callarte" (p. 197). Sancho, por su parte, dice: "Sea en buena hora, y yo le diré a vuesa merced quién soy, para que vea si puedo entrar en docena con los más hablantes escuderos" (Cervantes).

También hay diferencias entre ellos. Sancho es un hombre muy simple, mientras que Jacques es un filósofo. Su mismo sobrenombre encierra una dimensión filosófica. Su idea de que el destino de todos los hombres está escrito de antemano procede de Spinoza y de Leibniz: "¿Somos nosotros dueños de nuestro destino, o es el destino el que nos guía?" (p. 46).

Al mismo tiempo protesta contra la realidad que lo rodea, contra la injusticia, la represión, la desigual distribución de la riqueza.

La obra de Kundera se enriquece a la luz de la obra de Diderot, también a través de la novela de Cervantes. La acción estética complementa de este modo la acción práctica. La obra autorreflexiva se abre a lo universal y a lo esencial en el hombre.

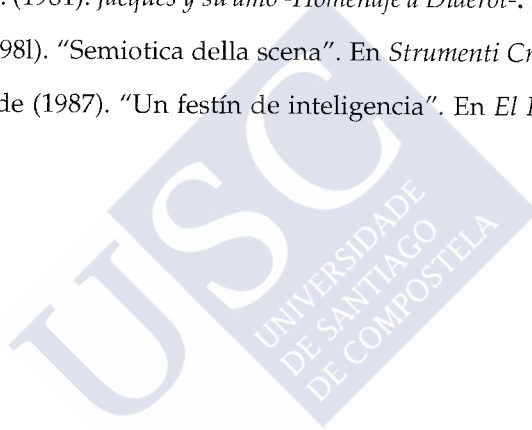
A propósito de esta obra ha dicho Joan de Sagarra (1987): "Jacques y su amo (...) es una variación sobre la novela de Diderot. Lo que hace Kundera es tomar esa "inmensa conversación en voz alta" que, según él dice, es la novela de Diderot, y darle una estructura dramática mucho más holgada, más ágil que la de la novela, (...) Sobre el escenario, (...) hay que decir que el invento funciona. El *Talleret de Salt* ha mostrado con habilidad, el artificio del escritor checo, si bien, con más medios, supongo que podían haberse potenciado escenográficamente la imagen del viaje y algunas otras situaciones".

Hemos comparado a Jacques y su amo con la obra cumbre de Cervantes, quizás también se podría poner en relación con otras obras más próximas como *Esperando a Godot* de Beckett, con esos personajes entrañables que son Vladimir y Estragón, que llevan al extremo la tensión de la vida humana. La aproximación enriquece y potencia el sentido de todas estas obras.

La composición del texto de Kundera, a partir de las convenciones meta-teatrales, produce un sentido de ironía y de distanciamiento. Al mismo tiempo, por las relaciones que podemos establecer con otros textos, potencia su sentido: pone en cuestión la moral dominante y destaca por su lucidez en la reflexión sobre el destino del hombre en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, L. (1963). *Metateatro. Uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DIDEROT, D. (1986). *Jacques le Fataliste et son maître*. Paris: Gallimard. Commentée et révisée par Yvon Belaval.
- KRISTEVA, J. (1970). *Le texte du roman*. La Haya: Mouton.
- KUNDERA, M. (1981). *Jacques y su amo -Homenaje a Diderot-*. Barcelona: Tusquets.
- LOTMAN, I. (1981). "Semiotica della scena". En *Strumenti Critici*, 44.
- SAGARRA, J. de (1987). "Un festín de inteligencia". En *El País*, Barcelona, 2 de febrero.



UN JUEGO DE MESA PARA AMANTES DIECIOCHESCOS

Ángeles Arce
Universidad Complutense

El complejo e interesantísimo siglo XVIII europeo presenta junto con su coherencia interior una serie de facetas, aparentemente opuestas, que pueden ser observadas tanto en la literatura como en la sociedad de la época. En España, por ejemplo, es fácil encontrarse con poetas coetáneos muy distintos, pero también con autores que presentan enormes contrastes internos dentro de su producción (J. Arce 1985). Por ese motivo, junto con una poesía elevada que hace crítica social y que habla de la amistad y fraternidad universal, de la defensa de las clases marginadas, de tecnicismos científicos o filosóficos..., se escribe también una lírica de tono menor, sensual, divertida, desenfadada, artificiosa y, a veces, hasta grosera y obscena, pero casi siempre llena de gracia y picardía¹.

Pues bien, idéntica dicotomía se observa en una determinada clase social. Y así, junto con las tertulias literarias de tono serio en las que no se aceptaba la presencia femenina –como en la famosa Tertulia de la Fonda de San Sebastián–, proliferaban otras reuniones de tono frívolo en casas particulares donde no faltaba el clásico chocolate y que, muchas veces, servían de mero pretexto para fomentar las relaciones entre ambos sexos. Y es precisamente en este tipo de sociedad donde el sensualismo, la diversión, el placer o el erotismo estaban tan a flor de piel, donde lo lúdico encuentra el lugar idóneo para su asentamiento y expansión.

¹ Como ejemplo de este tipo de literatura me limito a señalar a Samaniego 1976 y Fdez. de Moratín 1977.

El juego estaba ya presente en el mismo origen de esas curiosas relaciones extraconyugales que se conocía con el nombre de *chichisveísmo*. Era éste un peculiar uso amoroso en el que una dama, generalmente casada, recibía todo tipo de atenciones y regalos de parte de su amante o chichisveo con el consentimiento del marido que, en general, aceptaba las relaciones adúlteras de su mujer².

La elección de este personaje, derivado del italiano *cicisbeo* (A. Arce 1995), tenía lugar a finales de año y se hacía mediante un juego de salón en el que los participantes, hombres y mujeres, escribían sus nombres en trozos de papel, introducían éstos en sendos recipientes y, después, el azar ayudaba a formar las que serían nuevas parejas el año siguiente.

Este era uno más de los muchos juegos galantes que servían para el emparejamiento de los amantes nobiliarios (C. Martín Gaité 1972) pero después había que sostener estas relaciones y luchar contra el aburrimiento. La parte masculina de la pareja se cargaba de obligaciones, a veces realmente engorrosas: atender a su chichisvea en sus aposentos privados, hacerse cargo de los gastos superfluos que el marido no asumía, comen en casa de la dama, acompañarla en lujosa carroza en el paseo, asistir a las representaciones teatrales y estar presente en las tertulias, bailes y juegos al caer la tarde³.

Esta vida ociosa pero al mismo tiempo ocupadísima de un joven noble, es la que se presenta con maestría en *Il giorno* de Giuseppe Parini, el poeta más representativo del *Illuminismo* italiano.

De las cuatro partes de que consta el poema, correspondientes a la división de una completa jornada, es casi al finalizar la segunda –*Il mezzogiorno*– donde se describe el origen y las reglas de un juego de mesa que dos amantes nobiliarios llevaban a cabo en casa de la dama ante la paciente y resignada mirada del marido⁴. Se trata del juego del *tric-trac*⁵, nombre con el que aparece mencionado en

² El tema del adulterio consentido estaba presente en muchos textos literarios de la época tanto en España como en Italia. Para aspectos puntuales relacionados con ambos países remito, respectivamente, a A. Arce (1996 y 1994a).

³ En un curioso librito de la época, que no es sino mera traducción de una obra italiana, se citan "...los diez preceptos de la ley caballeresca, que son diez cadenas bien fuertes, con que el Diablo arrastra al infierno a las almas de los nobles". De ellos, el octavo señala: "Divertirla con festines, bailes, juegos, y otros pasatiempos profanos" (Quijano 1784: 19).

⁴ El juego es mencionado, de pasada, también al comienzo de *Il mattino* cuando se dice por qué el noble se retiró tarde la noche anterior: "Tu tra le veglie e le canore scene/e il patetico gioco... /producesti la notte" (65-67), y ese juego es *patetico*, precisamente porque produce emociones.

⁵ También conocido como *tavola reale* o *sbaraglino*. Entre los juegos de azar -de cartas o de dados- conocidos en Italia durante la segunda mitad del *Settecento* estaría el *faraone*, la *bassetta* -ambos de origen veneciano- y la *zecchinetta*.

una nota que bien el impresor, bien el autor, incorporan en la edición anónima milanesa de 1765⁶.

En el poema se describe todo lo necesario para el juego: una mesa con un tablero incorporado de veinticuatro casillas –doce blancas y doce negras⁷– en la que cada uno de los jugadores disponía de dos dados, un cubilete y quince fichas o piezas que se movían de acuerdo con la numeración marcada por los dados y que debían ocupar las casillas del contrario como en el juego de las damas.

Pero antes de seguir hablando de la forma en la que Parini introduce esta fábula en su poema, me parece conveniente precisar, aunque sea brevemente, por qué el juego estaba tan arraigado en la sociedad dieciochesca.

Remontándome simplemente a la centuria anterior, señalaría las dos facetas implícitas en el juego. Por un lado, basándose precisamente en los juegos de azar y más concretamente en el de los dados, los matemáticos Blaise Pascal y Pierre de Fermat elaboraron a mediados del siglo XVII los conceptos fundamentales de la teoría del cálculo de probabilidades. En efecto, Pascal se basó únicamente en los juegos de azar donde las estratagemas no tienen cabida. Pero, con posterioridad, se llegó a la conclusión de que los mismos conceptos básicos eran aplicables a la teoría de los juegos de estrategia, donde el desconocimiento de las intenciones del adversario, podía ser igualmente considerado como un suceso aleatorio (Pascal 1665).

Sin embargo, frente a este aspecto positivo en el que el juego sirvió de base para el desarrollo de un concepto matemático, tenemos el opuesto: desde la subida al trono de Luis XIV, los juegos se extendieron por Europa como una plaga, causando grandes estragos dentro de la sociedad y la familia⁸. Desde finales del siglo XVII jugadores de ambos sexos se convirtieron en protagonistas de la escena y, prueba de ello, sería el desmesurado éxito de *Le Joueur* (1696) de Jean François Regnard (1655-1709), ejemplo de buen humor y espontaneidad en el verso, que sirvió de modelo a Goldoni.

⁶ El juego era ya muy conocido en Toscana a comienzos del siglo XVI como dice Machiavelli en una carta a Francesco Vettori (Firenze, 10-XII-1513): “ritorno nell’hosteria...io m’ingaglioio per tutto di giuocando a criccha, a triche-trach” (Machiavelli 1971: 1159b).

⁷ Las casillas no eran cuadradas como en el ajedrez o las damas, sino puntiagudas como flechas, como en el juego inglés de *backgammon*.

⁸ Venecia fue famosa por su pasión por el juego. En 1638, con el nombre de *Ridotto*, Marco Dandolo abrió en su palacio de San Mosè una especie de casino donde se jugaba y se hacían fuertes apuestas. En el siglo XVIII el *Maggior Consiglio* de la ciudad ordenó su clausura el 27 de noviembre de 1774 (Molmenti 1929).

En efecto, gran apasionado al juego en su juventud como nos cuenta en sus *Mémoires*⁹, el comediógrafo veneciano tocó el tema de los vicios del juego y sus nefastas consecuencias en algunos de sus personajes: son famosos el gondolero Buleghin del “intermezzo con musica” en dialecto *Il barcaiuolo veneziano* (1732) y el Eugenio¹⁰ de la magnífica comedia *La bottega del caffè* (1750), personaje no tan obsesivo ni atormentado como el de Florindo de *Il giuocatore* (1750), comedia que no gozó de demasiado éxito¹¹ a pesar de su traducción al alemán por Saal. En otras obras de su abundante producción teatral –por ejemplo, *La villeggiatura* (1756) o *Le avventure della villeggiatura* (1761), segunda de la famosa trilogía– aparecen con frecuencia situaciones o tipos relacionados con el juego con el ánimo de criticarlos o ridiculizarlos¹².

Sin embargo, aunque contemporáneo del comediógrafo, la intención moralizante de Parini, en este caso, estaba lejos de considerar que el juego era el culpable de los males de la sociedad milanesa, como sí lo era para Goldoni dentro de la veneciana¹³. Por eso, el juego de mesa que nos presenta el lombardo facilita simplemente las relaciones amorosas y su origen se explica con una original fabulilla mitológica, una más de las que se intercalan en el poema y que servían para ilustrar determinados episodios¹⁴.

⁹ Con dieciséis años confiesa: “... fue allí [en el Colegio de Pavía] donde aprendí todos los juegos posibles de azar y del trato. Los primeros estaban prohibidos, pero no por eso los jugábamos menos, y el de la *Prima* me costó caro” (Goldoni 1994: 62).

¹⁰ Dice en las *Mémoires*: “Había introducido con mucha fortuna en la comedia el *Café*... a un jugador que el nuevo Pantalón había representado a cara descubierta... Creí entonces no haber dicho bastante sobre esta desgraciada pasión; me propuse tratar esta materia a fondo;” (Goldoni 1994: 289).

¹¹ “Resultaba poco oportuno poner al descubierto las consecuencias de esa peligrosa diversión, y... la mala fe de ciertos jugadores, y los artificios de los encargados del juego..., mi obra no podía dejar de tener muchos enemigos” (Goldoni 1994: 289).

¹² Lejos ya de las teorías moralizantes de la comedia, el tema se repite con éxito en el ya prerromántico drama lacrimoso, como en *The Gamester* (Londres, 1753), tragedia de Edward Moore (1712-1757).

¹³ “...en este tiempo [1750], todos los juegos de azar estaban permitidos en Venecia. Existía ese famoso *Ridotto* que enriquecía a unos y arruinaba a otros, pero que atraía a jugadores de los cuatro rincones del mundo, y hacía circular el dinero” (Goldoni 1994: 289).

¹⁴ Petronio considera estos añadidos como “momenti di riposo poetico” ya que evitan la monotonía dentro del tono didáctico general. Son conocidas la maliciosa *Favola di Amore e Imene* que justificaba el tan criticado “cicisbeismo” (*Il mattino*, vv. 313-386); la *Invenzione delle cipria* –con una descripción que realmente parece sacada de un cuadro de Tiepolo–, sirve para explicar el origen de los polvos del maquillaje (*Il matt.*, vv. 749-771); la famosa *Favola del Piacere* para demostrar la desigualdad entre los hombres dentro de un tema completamente russioniano e ilustrado (*Il mezzogiorno*, vv. 250-338); o el extraordinario episodio de *La vergine cuccia*, magnífico ejemplo de zoofilia burlesca en defensa de una cachorrilla indefensa (*Il mezz.*, vv. 517-556).

El nuevo *excursus* sobre el juego se inserta casi al final de *Il mezzogiorno* –vv. 1108-1194¹⁵– y a lo largo de 87 endecasílabos libres se describe lo siguiente: después de haber pasado toda la tarde en casa de la dama ocupado con la comida, las conversaciones de sobremesa con los distintos comensales sobre arte, comercio, ciencia o industria en un claro ejemplo de enciclopedismo de salón y de cultura ilustrada, después del café y para luchar contra el tedio y engañar al marido vigilante (vv. 1108-25), el amante –*giovin signore*– solicita la ayuda de Mercurio (vv. 1126-37) que, conmovido, le explica un juego para dos que servirá para confundir y distraer al marido de su amada (vv. 1137-45). Se describe el tablero, las fichas, las reglas del juego, (vv. 1146-63) y comienza la partida en presencia del celoso (vv. 1164-70). Con gran rapidez de movimientos se presenta el progresivo entusiasmo de los jugadores, la velocidad de las jugadas y el ruido ensordecedor de los dados y las fichas sobre el tablero (vv. 1170-75). Al principio, el marido vigilante trata de soportar el estruendo porque se resiste a dejar solos a los adúlteros (vv. 1175-80) pero, por fin, con sus gritos y aspavientos exagerados, éstos consiguen lo que se habían propuesto desde el comienzo y el esposo, aturdido, se aleja de allí tapándose los oídos (vv. 1181-82).

Hasta aquí la fábula mitológica explicativa. Pero Parini reserva los endecasílabos finales del episodio para su habitual y punzante ironía y para explicar algo que sus conciudadanos milaneses no serían capaces de entender: este juego enloquecedor –de ahí el nombre onomatopéyico de *tric-trac*– tenía su justificación en la antigua *ferrea età* (v. 1183), cuando el honor de la familia se defendía con las armas y cuando los maridos celosos vigilaban a sus esposas y a los amantes de éstas. Pero en la degradada sociedad milanese coetánea al autor, el aceptado chichisveo oficial no tenía necesidad de engañar o distraer a su adversario amoroso porque los maridos consentidores aceptaban esa relación adúltera. Por eso, es por lo que el tablero y el interior de los cubiletes se revistieron posteriormente con un suave paño para amortiguar el desagradable ruido que ya era innecesario (vv. 1183-94) porque los celos estaban erradicados en la nueva civilización y modernas costumbres.

Aun aceptando que esta fábula mitológica no es de las más bellas ni logradas de las que se insertan en el poema, hay que reconocer que el planteamiento es ingenioso y su intencionalidad irónica bien evidente. Sin embargo, me llama

¹⁵ En la primera edición, que es la que sigue Palazuelos, esta parte del poema tenía un total de 1.376 versos, pero una redacción posterior, conocida como *Il meriggio*, termina precisamente con este episodio y el equivalente al verso 1.194, ya que la numeración varía ligeramente por las múltiples correcciones y añadidos. Los endecasílabos que en esta parte desaparecían se incorporaron al comienzo de *Il vespro*.

la atención el hecho de que una exposición tan clara no fuera siempre bien interpretada. Y no me refiero a la crítica italiana que identificó sin problemas el juego que allí se describía con el de la *tavola reale*, sino a unos errores de interpretación que he localizado en una traducción castellana de finales del siglo XVIII¹⁶.

Se trata del trabajo del jesuita santanderino Antonio Fernández de Palazuelos (Cartes, 1748-¿1814?) que, bajo el larguísimo título de *El magisterio irónico del cortejo o chichisveo del célebre abate Parini. Versión de un filópatrio expatriado*, tradujo sólo las dos primeras partes del poema pariniano –*Il mattino e Il mezzo-giorno*– dado que las otras dos aún no se habían publicado¹⁷.

Con motivo primero de la expulsión (1767), ordenada por Carlos III, y después de la disolución y supresión de la Compañía de Jesús (1773) decretada por el papa Clemente XIV, Palazuelos residió durante largo tiempo en el norte de Italia¹⁸, donde se familiarizó con la lengua y entró en contacto con el mundo nobiliario, al ser preceptor de los hijos del conde Martorelli en las Marcas. Ambos hechos justifican que el religioso conociera la obra italiana y decidiera emprender su traducción confiando, como dice en la dedicatoria, que de ella saliera victorioso

el pudor conjugal... / i antídoto preclaro contra el uso / obgeto deste crítico poema (p. 4)¹⁹.

Es evidente que su intención era la de combatir las malas costumbres amorosas que suponía estaban arraigadas en la sociedad española²⁰. Y que ese problema le preocupaba queda de manifiesto en el mismo título que selecciona, alejado de la puntual concisión del italiano que sintetizaba en un simple sintagma de artículo y sustantivo –*Il giorno*– todo lo acontecido en la inútil jornada del joven noble discípulo.

En el título de Palazuelos se hace patente una vez más la dicotomía dieciochesca porque, por un lado, nos encontramos con su exagerada y llamativa extensión que hace referencia a los dos términos –cortejo y chichisveo– con los

¹⁶ El ejemplar, sin portada, no especifica lugar ni año, pero al final de la dedicatoria aparece "Venezia, a 14 de junio de 1796".

¹⁷ No se publicarán hasta 1801, dos años después de muerto Parini.

¹⁸ Concretamente a Imola, cerca de Bolonia, fueron destinados muchos jesuitas procedentes de la Provincia de Chile, donde Palazuelos había ingresado a los quince años en la Compañía (1763).

¹⁹ Las citas se hacen de un ejemplar existente en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. Sólo conozco otro volumen en la Marciana de Venecia, también sin portada.

²⁰ Sorprende que estuviera tan al tanto de lo que ocurría en España una persona que no vivía en ella desde los cinco años, cuando sus padres se marcharon de Santander hacia América.

que ese uso amoroso era conocido en España (A. Arce 1996) y, por otro, reduce considerablemente la información, ya que se limita a mencionar una sola de las múltiples actividades diarias que lleva a cabo su ocupado protagonista.

Independientemente de la calidad poética de la versión española, que ya he estudiado en otro lugar (A. Arce 1994b), el traductor se mantiene pegado al original con una fidelidad casi absoluta y se limita sólo a añadir unos cuantos versos de cosecha propia que, en general, no sirven ni para embellecer el texto ni para aclarar ningún punto oscuro del mismo. En el caso de este episodio sobre el juego, los 87 versos del italiano llegan a la centena en la traducción española que respeta el endecasílabo libre del original.

El jesuita utilizó para su trabajo la primera edición de *Il mezzogiorno* de 1765 que añadía, en nota, el nombre del juego en cuestión ya que en el texto éste no se mencionaba²¹. Palazuelos hace lo mismo y, señalado con un asterisco, traduce el *tric-trac* del italiano por *triquitracque* (v. 1334 /p. 61)²² que, según el Diccionario académico es un “ruido como de golpes repetidos y desordenados”²³. En otros diccionarios se hace referencia al ruido ensordecedor o a una voz onomatopéyica pero, en ningún momento, el nombre de *triquitracque* aparece asociado a un juego de azar conocido dentro de la sociedad española del siglo XVIII.

Ya he mencionado la fidelidad con la que está hecha la versión española; incluso se podría decir que excesiva ya que el traductor parece no darse cuenta de que su texto podía tener vida propia y que no debía estar tan ligado, como lo está muchas veces, a la palabra y a la frase. Esto da pie a que, en ocasiones, el español transfiera literalmente un determinado endecasílabo del original apoyado en las similitudes semánticas y sintácticas que tradicionalmente se han atribuido entre el castellano y el italiano, sin que la lengua de destino se viera alterada o forzada en su léxico y estructura. Veamos algún ejemplo:

- *ov'ebano ed avorio intarsiati* (v. 1147) —> “el ébano y marfil taraceados” (v. 1278 / p. 60).
- *l'amante cupidissimo, e la ninfa* (v. 1165) —> “el amante ansiosísimo, i la ninfa” (1299 / p. 60).
- *il rombazzo, il frastono, il rovinio* (v. 1178) —> “el traquido, el estruendo, i baraunda” (1314 / p. 61).

²¹ Dice Parini *e durò al gioco il nome/che ancor l'antico strepito dinota* (vv. 1193-94).

²² La rara edición de *El magisterio irónico* no numera los versos, pero en las citas indicaré, entre paréntesis, primero el número del endecasílabo y después la página en la que se encuentra. Respeto la extraña y fluctuante ortografía del santanderino, limitándome a añadir los acentos.

²³ En el *Diccionario de Autoridades* se dice: “Voz inventada para explicar el sonido ruidoso y como a golpes de alguna cosa”.

- ...il cauto amante/poco disse, e la bella intese assai (vv. 1181-82) —> “...el cauto amante/poco habló, i entendió la ninfa mucho” (1319-20/p. 61).

Me parece también conveniente comentar la curiosa actitud del traductor ante algún nombre o episodio mitológico que él creía que no estaba suficientemente diáfano en Parini e intenta aclararlo a sus lectores españoles:

- El marido celoso que además de vigilar a los amantes con los cien ojos de Argos mostraba también *gli orecchi acuti* (v. 1119), se presenta en el español “con orejas tendidas como Mídas” (v. 1246/p. 60)²⁴.
- El chichisveo acude a pedir ayuda al templo del *buon figliuolo/de la candida Maia* (1131-2) y Palazuelos aclara que se trata del “gran Mercurio/...prole digna/de la cándida Maia” (vv. 1258-60/p. 59).
- Recordando después cómo Mercurio venció a Argos y raptó a Io, se dice: *a lui rapisti/la guardata giovenca* (vv. 1133-34), mientras que en un solo endecasílabo se explica “robándole de Juno la novilla” (v. 1262/p. 69).
- Parini llama a Mercurio *Nume accorto* (v. 1127) por considerarlo un dios astuto e ingenioso, pero se convierte en “Numen industrioso” (v. 1254/p. 59), porque es recordado en su otra faceta de dios del comercio.
- Sobre el atributo principal de este dios, *l’aurea verga* (v. 1128) que Hermes lleva en la mano, se transforma en el término más apropiado de “áureo caduceo” (1255/p. 59) y el aspecto alado que le caracteriza como mensajero de los dioses *-e il capo e le calcagna/ d’ali fornisce* (vv. 1128-29)- es descrito con un alarde lingüístico curioso: “i alas... enlaza/i pies empluma, alígero en la frente” (vv. 1255-56/p. 59)²⁵.

Ya he mencionado el buen conocimiento que Palazuelos tenía de la lengua italiana después de la larga estancia en ese país. Y prueba de ello son las aclaraciones que hace en su versión y con las que demuestra haber entendido casi todos los entresijos del muchas veces complicado y difícil texto de Parini que ha dado y sigue dando grandes quebraderos de cabeza a la crítica italiana.

Pero sin olvidar esta premisa, el dominio ciertamente decoroso que el traductor tiene de la lengua italiana no le impide cometer algunas incorrecciones que, a veces, desvirtúan el sentido del poema original. Hay que reconocer, sin embargo, que en un texto tan largo —con un total de 2.688 endecasílabos si se tienen en cuenta las dos partes traducidas— no son demasiadas las malas interpretaciones y por eso me llama más la atención que en apenas el centenar de versos que configuran este fragmento se encuentren dos errores realmente significativos y algunas omisiones léxicas que falsean la interpretación general.

²⁴ Aludiendo al rey frigio a quien Apolo le hizo crecer puntiagudas orejas de asno.

²⁵ Hace mención a las alas que tiene en el caduceo, en el gorro o petaso y en los pies o sandalias.

El primer error aparece en los versos iniciales del fragmento, cuando se presentan las dificultades que tiene el amante para acercarse a su dama ante la atención ocular y auditiva del marido que estiraba y encogía su cuello como una vigilante serpiente (Parini, vv. 1112-20). El enamorado sólo podía hacer uso de gestos o mensajes escritos que los sobornados siervos hacían llegar a manos de la amada; por ello, dice:

...Oimè! come con cenni,/o con notata tavola giammai,/o con servi sedotti, a la sua
ninfa/chieder pace e aita? (vv. 1120-23)

aludiendo con *notata tavola* a que en los tiempos mitológicos en los que se desarrolla la acción, se utilizaban unas tablillas enceradas para escribir. Palazuelos no entiende, evidentemente, la críptica alusión y, confundiendo *favola* por *tavola*, traduce

Ai de mí! con qué industria de las señas,/o de notada *fábula*, o de pages/enlabiados pedirle paz, i amparo/a la adorable ninfa? (vv. 1247-50/p. 59).

Un poco más adelante el desesperado cortejo acude al santuario de Mercurio para saber cómo poder engañar si no los ojos, sí los oídos de su adversario amoroso (Parini, vv. 1134-37) y el dios, golpeándole suavemente con su caduceo, le transmite el juego *che i mariti assordisce* (v. 1142), es decir, los ensordecerá con sus movimientos bruscos y ruidosos. El jesuita traduce literalmente todo el fragmento, en el que no falta uno de sus habituales hipérbatos casi siempre poco afortunados –“de un amante infeliz acepta el ruego/i seducir otórgame siquiera/de importuno consorte los oídos” (vv. 1263-65/ p. 59)–, pero al llegar al final confunde el significado del verbo y habla erróneamente de “un juego infuso/que *adormece*, [no ensordece] a maridos aún linceos” (vv. 1271-72/p. 60), es decir, perspicaces como linceos.

Ambos errores, aunque importantes en cuanto que afectan al significado, no me atrevería a considerarlos otra cosa que meros descuidos, ya que en los dos casos los versos anteriores y posteriores a la palabra equivocada, encajan con el sentido del original y es precisamente el vocablo erróneo el que desentona dentro de su mismo contexto.

El siguiente caso que voy a comentar no se trata de un error, sino de una omisión. El entusiasmado joven amante corre a casa de su dama para organizar el juego que Mercurio le ha enseñado y allí

Là bipartita tavola prepara (v. 1146)

aludiendo claramente con el adverbio inicial-*là*- al lugar donde el *giovín signore* iba a instalar la mesa de juego con el tablero bicolor incorporado. Palazuelos, nuevamente, no entendió como tal el adverbio de lugar –quizás porque lo confundió con el artículo femenino si en la edición manejada por él no estaba acentuado- y omitió la traducción de éste (1276/p. 60) que, sin embargo, es sumamente importante en el contexto porque precisa dónde iba a jugar la pareja.

Tampoco queda reflejado el espíritu pariniano en el caso de algunos adjetivos de los muchos que el italiano utiliza para embellecer su estilo poético. Es evidente que un traductor, sobre todo si tiene que ceñirse a la medida de un verso aunque éste no sea rimado, no está obligado a respetar todos y cada uno de los calificativos que se encuentra. A pesar de ello Palazuelos, ayudado por la semejanza léxica ya mencionada, traduce literalmente la mayor parte de los adjetivos del original, salvo dos que merece la pena comentar.

Los tres curiosos personajes del triángulo amoroso son mencionados en la traducción de la siguiente manera:

Mujer: como “ninfa gentil”, “querida esposa”, “adorable ninfa” “su señora” o “dama”.
Chichisveo: como “mísero amartelado”, “amante”, “amante infeliz” amante ansiosísimo”, “cauto amante” o “caballero”.

Marido: como “novio”, “astuto esposo/celoso”, “importuno consorte”, “marido linco” o “consorte”.

Y a este marido consentidor, además de “importuno”, le faltan en la versión castellana los adjetivos de *rozzo* (1116) –es decir, tosco o rudo- y de *rustico* (1125) con los que Parini hacía una clara referencia irónica: en la época mitológica el marido de la fábula era celoso precisamente por ser vulgar y vivir en la bárbara *ferrea età*; sin embargo, en la moderna sociedad decadente, los maridos milaneses no conocían los celos porque no eran plebeyos. Con la omisión de ambos adjetivos claves, Palazuelos no distingue las dos sociedades: la antigua y la moderna.

Y ya para terminar, un fragmento que demuestra un alto dominio del lenguaje y una magnífica técnica poética se encuentra cuando Parini describe la rapidez de las jugadas, la velocidad del movimiento de los cubiletes y el progresivo acaloramiento de los jugadores mediante una sucesión de siete infinitivos sustantivados en menos de seis versos:

Or l'agitar dei dadi/entro ai sonanti bossoli comincia;/ ora il picchiar de'bossoli sul piano;/ora il vibrar, lo sparpagliar, l'urtare,/il cozzar de'due dadi; or de le mosse/ pedine il martellar (1170-75).

Palazuelos capta la celeridad del momento y respeta las conjunciones correlativas pero, aunque lo intenta, al sustituir la serie de los infinitivos con nombres o participios adjetivados, no alcanza la maestría ni el vertiginoso ritmo del italiano:

...da principio/ya el sacudir de dados en ruidosos/cóncavos cubiletes; ia el sonante/golpeo de los mismos sobre el plano;/ ya el saltar, i embatir con mutuo choque/de los dispersos arrojados dados;/ya de peones agitados siempre/con martillar agudo... (vv. 1303-1310/pp. 60-61).

Con este rápido recorrido, casi tan veloz como el movimiento de los dados, he mostrado sólo algunos ejemplos de una traducción prácticamente desconocida que, aunque con numerosos fallos, intenta en todo momento ser fiel y escrupulosa a un texto poético que ofrece múltiples dificultades de interpretación.

Mi intención era, además, la de presentar un ruidoso juego de azar que entretenía a aburridos amantes ociosos y que, con el nombre de *triquitraque* que le da Palazuelos, no he visto mencionado en ningún otro texto de la centuria dieciochesca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

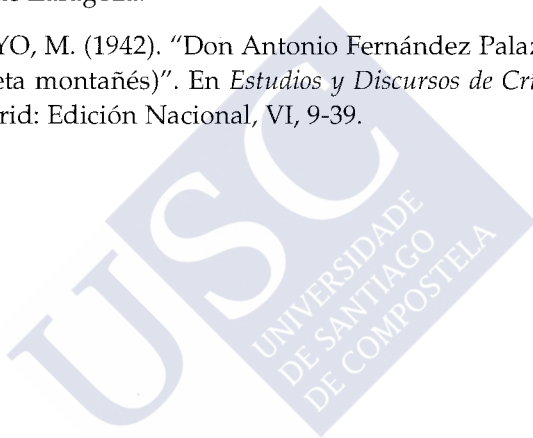
Libros

- ARCE, J. (1985). *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra.
- FERNÁNDEZ DE MORATIN, N. (1977). *Arte de las putas*, ed. de Manuel Fernández Nieto. Madrid: Ediciones Siro S.A.
- FERNÁNDEZ DE PALAZUELOS, A. [1796]. *El magisterio irónico del cortejo o chichisveo del célebre abate Parini*. [Venezia].
- GOLDONI, C. (1994). *Memorias*, introducción, traducción y notas de Borja Ortiz de Gondra. Madrid: ADE.
- MACHIAVELLI, N. (1971). *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli. Firenze: Sansoni.
- MARTÍN GAITE, C. (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI.
- MOLMENTI, P. (1929). *Storia di Venezia nella vita privata*. Bergamo.
- PARINI, G. (1969). *Il giorno. Poesie e prose varie*, a cura di Lanfranco Carretti. Firenze: Le Monier.
- PASCAL, B. (1665). *Traité du triangle arithmétique, avec quelques autres petits traitez sur la mesme matière*. Paris: Desprez. (También (1954). *Oeuvres mathématiques*. IV. Paris: Gallimard.
- QUIJANO, G. (1784). *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo, excesos y perjuicios de las conversaciones del día, llamadas por otro nombre cortejos....* Madrid: Imprenta de Miguel Escribano.
- SAMANIEGO, F. M. (1976). *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*, ed. de Emilio Palacios. Madrid: Ediciones Siro S.A.

Artículos

- ARCE, Á. (1994a). "Menciones literarias a una moda settecentesca: el cicisbeo". En *VI Congreso Nacional de Italianistas*. Madrid: Universidad Complutense, 59-66.

- (1994b). "Consideraciones sobre una curiosa traducción dieciochesca". En *Coloquio Internacional: Unidad y Diversidad en el Mundo Hispánico del Siglo XVIII* (Salamanca, junio. En prensa).
- (1995). "Sobre el *cicisbeo* y el *chichisveo*: ¿una misma realidad del siglo XVIII?". En *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 20, 101-121.
- (1996). "Una costumbre amorosa dieciochesca: el *chichisveo* y el *cortejo*". En *El Banquete. Primeros Encuentros sobre el Amor* (Benasque, 1993). Universidad de Zaragoza.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1942). "Don Antonio Fernández Palazuelos. (Jesuita expulso y poeta montañés)". En *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. Madrid: Edición Nacional, VI, 9-39.





DE LA VIRTUD PRIVADA AL VICIO PÚBLICO La estimación del juego en los tratados de los siglos XV al XVII

Emilio Blanco
Universidade de A Coruña

Para Rafael Ramos

Al indagar sobre la opinión que la práctica del juego les mereció a los autores clásicos, no queda la más mínima duda sobre su pertinencia a la hora de formar adecuadamente el carácter del individuo. Así, es ya un lugar común en este sentido la mención del libro IV de la *Ética* de Aristóteles, en donde se recomienda como actividad complementaria a la hora del descanso (*Ética*, IV, viii), que puede completarse con otros varios autores. Por ejemplo, el Cicerón *De los oficios*, que postula la misma regla proporcional entre el juego y las actividades serias que la que hay entre la vida activa y el sueño reparador (*De officiis*, I, xxiv). Comparación, por cierto, que procedía también del Aristóteles del *Sueño y la vigilia* (453b-454b).

Otros muchos autores vienen en ayuda de estos dos grandes del pensamiento clásico, como se encargarán de recordar los tratadistas del primer Renacimiento: el *De tranquillitate animi* de Séneca, alguna epístola de Ovidio, la *República* platónica o el pasaje de Catón que menciona el Arcipreste de Hita en la copla 44 del *Libro de Buen amor*¹. Incluso la pedagogía de Quintiliano se suma a la necesidad de un juego que refresque y repare las fuerzas tras el trabajo serio (I, iii, 8-11)².

¹ "Interpone tuis interdum cura gaudia" (*Disticha Catonis*, I, 18).

² *Acerca del sueño y de la vigilia*, 453b-454b.

Con esos precedentes, no es de extrañar que cuando el Humanismo intente, a fines del siglo XV, restaurar los ideales del pensamiento grecolatino, recurra a todos esos autores con el fin de seguir señalando la necesidad del juego para un carácter equilibrado. Son los humanistas italianos los primeros en invocar esa necesidad, en todo tipo de libros. Así sucede, por ejemplo, en los *Libri della famiglia* de León Battista Alberti, en donde Leonardo confiesa a Adovardo:

Pero no creas, Adovardo, que quiero que los padres tengan a los hijos encarcelados continuamente con los libros; antes bien, alabo que, a menudo, los jóvenes se diviertan cuando les sea necesario para recrearse. Pero todos sus juegos han de ser dignos de hombres, honorables, sin sombra de vicio que les haga merecedores de reproche (L. B. Alberti 1988: 45-46).

Claro que Alberti tiene buena cuenta de no olvidar introducir una importante distinción entre “aquellos alabados ejercicios físicos a los que se dedicaban los nobles antiguos” y los juegos que comportan estar sentados, que no le parecen dignos de hombre viril (p. 46). De ahí que recomiende cabalgar, tirar al arco, jugar a la pelota... y demás deportes físicos, censurando así los juegos de azar.

Amén de la conveniencia del juego, interesa retener tres aspectos de lo señalado por Alberti que se van a repetir con frecuencia: el juego ha de ser digno, preferiblemente deportivo y “sin sombra de vicio”. Y es que el texto citado del autor del *Philodoxeos* es bien representativo de la *paidea* humanista. Maffeo Vegio, por ejemplo, dedica el capítulo VII del libro II del *De educatione liberorum* a la cuestión del juego y señala, en latín como Alberti, la bondad del juego grave y moderado, siempre que no caiga en lo torpe, lascivo u obsceno³. De ahí que alabe el juego de la pelota porque contribuye a la buena salud de quien lo practica y censure los dados, las cartas y demás juegos de azar por los efectos perniciosos que conllevan⁴. Lo mismo sucede en el opúsculo pedagógico de Pier Paolo Vergerio, quien dedica el capítulo LIII a señalar la necesidad del juego honesto

³ “Porro non alienum ab his videtur in ocio etiam per ludos permittere pueris laborum suorum respirationem, modo nihil in se turpitudinis habeant, cuiusmodi sunt lasciviora carmina, de quibus supra a nobis dictum est, quare iocos et sales cum ab obscoenitatem transgrediuntur longe arce-re oportebit. Cum vero gravitate et modestia conditi fuerint, probandi admodum sunt” (M. Vegio 1677: 661b).

⁴ “Pilae ludus et honestus et liberalis videtur, adiuvat etiam plurimum bonam valetudinem” (Vegio 1677: 661b). “Contra alea et calculis [...] nihil peius, nihil omnino perniciosius dici potest, quod ad quaeque dictu ac factu foeda provocent qui curiosius eis vacant genereturque ex eius consuetudine illiberalis quaedam et detestanda, qua e est omnium malorum causa cupiditas” (Vegio 1677: 662a).

para abjurar en el LVI de los de azar por esa “cupiditas” que suele acompañarlos y que es causa de grandes males⁵.

Si, en vez de fijar el foco de atención en la pedagogía, se dirige la mirada hacia los textos políticos que se escriben en la Italia del siglo XV, la situación sigue siendo la misma. Así, basta ver uno de los primeros tratados escritos por humanistas (aunque no publicado hasta más tarde), el *De regno et regis institutione* de Francesco Patrizi, para apreciar cómo se señala la pertinencia de permitir los juegos al pueblo para que vuelva con más gana al trabajo, así como los efectos benéficos que la práctica de la pelota tiene sobre el príncipe⁶. Sin embargo, continúa la condena de los juegos de azar por los daños sociales que estos producen, de los que Patrizi ofrece un catálogo completo (III, x, p. CXXV). No hay que decir que con la misma regla se ha de medir el príncipe para que todo ese tipo de juegos de ladrones no le quiten demasiado tiempo⁷. Y para terminar ya este recorrido europeo, sirva de ejemplo el *De incertitudine et vanitate scientiarum et Artium* de Cornelio Agripa, quien sigue censurando, esta vez desde el punto de vista del conocimiento científico, los juegos de azar en función de sus efectos nocivos, por lo que arte tan infame –concluye– debía estar prohibida en las leyes de todo el mundo⁸.

En España, la situación no difiere demasiado de la vista en Italia. Quizá pueda decirse que en castellano inaugura la serie, aunque escriba desde la bota

- 5 “Verum cum in opere non semper versari possumus, sed oportet interdum laxamenti aliquid indulgeri, huic ipsi generi modum rationemque nunc praescribamus. Primum itaque praeceptum est idque potissimum ut ne quid turpis ludus aut noxius suscipiant, nes misi quantum aut acuat industriam, aut corpores vires exerceat”. (P. P. Vergerio 1528: cap. LIII: “De urbanis exercitiis et ludis”). “Aleae vero ludus aut cupiditatem habet minime liberalem aut indecentem viro mollietiam, nam qui lucri causa id agunt maioris quaestus negotium commodis agerent [...] In his igitur ludis [in quibus honestius delectetur] delectari convenit” (*Ibid.*, cap. LVI: “De tabularum alearumque ludo”).
- 6 “Principes rerum publicarum ludos populis praebere consueverunt, non modo ut victorias et famam rerum gestarum diutius celebraren, verum ut ludus peractis homines ad laborem et industriam hilarius redirent, ut fecerunt Romani...” (Patrizi 1531: III, ix, p. CXXIII). “Idcirco dicendum erit pilae ludum iuvenibus permittendum esse. Tales enim lusiones non indecorae sunt dum fiunt relaxandi animi gratia ut ad studia et res serias alacrior iucundiorque deinde sit reditus” (III, ix, p. CXXIII).
- 7 “Idcirco ab eiusmodi lusionibus quae tempus incassum terunt omnino abstinere [rex] debet, ne rebus seriis opportunitatem intervertat”. (Patrizi 1531: III, xii, p. CXXVII).
- 8 “Ars item aleatoria et ipsa tota sortilega et cuius quanto quis studiosior, tanto erit et nequior et infoelicio dum alieni concupiscentia sua profundit, neq cel patrimonii illam reberentiam tenet. Haec ars mendaciorum, periurorum, furtorum litium, iniuriarum homicidiorumque mater est, vere malorum daemonum inventum” y “Ars tota infamis et omnium gentium legibus interdicta”. (Cornelio Agripa 1530: fol. 28^v).

italiana, Rodrigo Sánchez de Arévalo, en donde se reconocen con facilidad ciertos tópicos al uso ya vistos en algunos tratados, como el de Patrizi: arranca de la consideración aristotélica del juego como contrapunto al trabajo⁹ y concluye citando la *República* platónica para ponderar los valores utilitarios del juego moderado a la hora de perpetuar “la paz e sossiego de la tal cibdad”¹⁰. Cuáles son esos juegos, y que entre ellos no están los de azar, queda muy claro en el texto citado: caza, maestros de prosas, famosos cantores, “poetas e otros ministros, ordenando aun ciertas representaciones e juegos públicos en días sennalados para alegría y consolación de los abitantes en la tal çibdad” (pp. 57-58).

Parece, pues, que la situación española no difiere demasiado de la italiana, pero es fuerza reconocer que, a medida que avance el tiempo, se irá enrareciendo progresivamente, y los tratadistas cada vez serán menos permisivos o pondrán más objeciones a las prácticas lúdicas. La consideración inicial sigue siendo aquella necesidad vital del juego que se venía pidiendo desde Grecia y Roma. Así lo recuerdan fray Pedro de Covarrubias en su *Remedio de jugadores* de 1519, al dedicar el primer capítulo del libro I a demostrarlo (Covarrubias 1519: fols. V-VII); o fray Antonio de Guevara, quien ve en el juego en principio, pero sólo en principio, una “bien escusada recreación” (Guevara 1994: 671); Juan Maldonado, que glosa sin autoridades la idea aristotélica y la defiende, pero no sin interesantes matizaciones (Maldonado 1541: sin foliar). Hasta un humanista tan rancio como Luis Vives, que defiende sin asomo de duda que “Dios no nos crió para juegos ni burlas, sino para cosas graves” (J. L. Vives 1544: fol. 14v)¹¹ concederá, a la hora de introducirse en la sabiduría, lo siguiente:

Después del manjar, como después de la comida y cena, cesse un poco el estudio; después de aver comido, siéntate, habla y oye alguna cosa suave o juega de tal manera, que no muevas ni baçques el cuerpo (J. L. Vives 1544: fol. 21v)¹²

Y lo mismo en la *Matraca de jugadores* de Diego Sánchez de Badajoz: “Es cosa de tolerar/ el juego que es entre buenos/ quando al fin á de alegrar/ el

⁹ Señala Rodrigo que “el hombre ha menester algún reposo e folgança, pues las honestas e solaças delectaciones, así como cantos e armonías musicales e juegos son essa mesma folgança y reposo, e por ende son complideros”. (Sánchez de Arévalo 1944: Libro I, X consideración, p. 56).

¹⁰ “De lo qual concluye el dicho philósopho que es complidero introducir juegos e solazes en las çibdades e dar lugar en que los omnes se ocupen moderadamente en los tales juegos e delectaciones por causa e fin de aver reposo e folgança de los dichos trabajos. [...] E allende aun de lo que dicho es, las tales delectaciones de cantos e juegos e otros gasajados e solaçes que los omnes han ayudan a la paz e sossiego de la tal cibdad”. (Sánchez de Arévalo 1944: 57).

¹¹ Véase también las “Leges ludi” de Vives (1577: 109): “Homo propter res serias est conditus, non propter nugas et lusus”.

¹² Y véase igualmente la continuación del texto citado de la *Lingua*: “Lusus autem reperti ad reficiendum animum lassum a seriis”. Vives (1577: 109).

perder como el ganar" (Sánchez de Badajoz 1554: fol. VI^v) (claro que sólo en este caso). Cerraré, por no alargar más, este breve elenco de defensas del juego con la de fray Francisco de Alcocer, quien inicia su farragoso tratado señalando que "el jugar no es malo de suyo, mas antes es buena obra y lícita" (Alcocer 1559: 2)¹³.

Todo lo dicho no debe ocultar que, aunque defiendan inicialmente el juego, buena parte de los textos citados terminan por reprobalo¹⁴, pero tampoco que hay quien escribe libros enteros sobre el juego y no desliza ni una sola consideración positiva sobre tal actividad. Son los casos, por ejemplo, de Diego del Castillo y de Adrián de Castro, como se deduce fácilmente ya por sus títulos: *Tratado muy útil y provechoso en reprobación de los juegos*, el del primero, y *Libro de los daños que resultan del juego*, el del segundo¹⁵. Pero lo normal es lo ya señalado: la defensa inicial, por más que luego haya matizaciones más o menos constrictivas. Y llama poderosamente la atención que, en esos alegatos iniciales a favor del juego, se invoquen otras autoridades además de las clásicas al uso en los tratados italianos vistos. Covarrubias remite, amén de otros varios textos clásicos de Aristóteles y Séneca, a Santo Tomás:

El descanso del ánima es delectación. Donde se sigue que así como la fatigamos con profunda atención y encogimiento, así es menester la soltemos y reparemos las interiores fuerzas con un deleitable derramamiento y vagación o distracción, y porque juego no es otra cosa sino esto... (*op. cit.*, fol. VI^r).

O el franciscano Alcocer, que remite a Cristo, que se sienta en la fuente cuando está cansado¹⁶, argumento y ejemplo que dice le llega y le sobra sin necesidad de otros para probar y demostrar la licitud del juego (p. 2). No sé muy bien qué tiene que ver el descanso físico del Cristo del Evangelio con el juego, pero ya sabemos que los menores no se han caracterizado nunca por la brillantez de sus argumentaciones lógicas, sino que las dirigen al corazón del público, y quizá ahí buscaba Alcocer la efectividad del ejemplo cristiano.

Desde bien pronto, sin embargo, en todos esos tratados comienzan a menudear los "peros" a esos "síes" iniciales. Las objeciones se pueden dividir en dos grandes grupos: uno, común a casi todos ellos, es de carácter doctrinal, y tiene que ver con la idea aristotélica de virtud como justo medio entre dos extremos, el defecto y el exceso (*Ética*, II, 6). Todos rondan en torno a este concepto

¹³ Marcial Rubio Árquez prepara una edición anotada de este texto para la Colección "Escritores Franciscanos Españoles".

¹⁴ Véase en este sentido L. Rodríguez Cacho (1989: 21-57).

¹⁵ D. del Castillo (1528); A. de Castro (1599).

¹⁶ "Iesus ergo fatigatus ex itinere, sedebat sic supra fontem" (*Sec. Ioan.*, IV, 4)

para delimitar hasta dónde puede llegar el juego y hasta dónde no. Así lo señala Pedro de Covarrubias: el juego –dice– “no excediendo el medio razonable, en el qual se asienta la virtud, es no sólo lícito, mas loable” (fol. VII^r). “Assí como es vituperable el no jugar, assí es vicio su demasía, porque en entrambas dos maneras salimos del razonable y virtuoso medio” (fol. XVIII^v), y lo equipara al condimento de la sal: “muy poca basta, y muy menos á de ser que la vianda” (fol. XIX^v). Vives lo compara al sueño, la bebida, la comida y demás deleitaciones que se deben hacer moderadamente; de otra manera –concluye– es vicio, como todo lo que se hace fuera de tiempo¹⁷. La consideración aflora en varios lugares del *Tratado del juego* de Alcocer: “es lícito, honesto y bueno, si se toma templadamente en su tiempo y lugar” (p. 2). O “Vicio es [...] ser los hombres ásperos en su conversación y nunca querer jugar, mas mayor pecado y vicio es [...] exceder y ser viciosos en el demasiado jugar” (p. 16). Así llega la consideración hasta el siglo XVII, y fray Alonso Remón reitera en sus *Entretenimientos y juegos honestos* la conveniencia del juego, “pero valiéndonos sólo de lo que dize orden a nuestro pensamiento. Digo que la recreación y entretenimiento bueno y loable es aquel a que llamaron los griegos *eutrapelia*, que es lo mismo que virtud”¹⁸.

El segundo grupo de objeciones es de carácter menos teórico. Tiene que ver con los daños que los excesos del juego provocan en quien lo practica, ya sea a nivel personal, o a nivel social. Cada loco con su tema, como es habitual. Los pedagogos no se cansan de insistir en los desvíos educacionales a que dan lugar en los niños esos juegos excesivos, por no hablar de los de azar: Maffeo Vegio señala compungido que provocan un sinfín de vicios feos y detestables, de los cuales el peor es la avaricia, causa de todos los males¹⁹. Pier Paolo Vergerio remite a la molicie y a las indecencias a las que conduce²⁰. O Juan Maldonado, que levanta testimonio de que nada estraga más a la juventud y a la vejez irreflexiva que el juego inmoderado²¹. O fray Antonio de Guevara, quien remite a Séneca y compara el juego con un perro enconado, porque “al que una vez muerde siempre le haze que ravie, cuya cruda ravia siempre hasta la muerte dura”, y añade:

¹⁷ “Tunc igitur ludendum quum animus aut corpus erit defatigatum, nec aliter sumendum quam somnus, cibis, potus et alia quae vires renovant aut reficiunt. Alioqui in vitio est, quemadmodum alia quae non suo fiunt tempore”. (Vives 1577: 109).

¹⁸ Remón (1623: fol. 2^r; pero vuelve a desarrollar la misma idea en el fol. 48^r). Para la *eutrapelia*, véase B. W. Wardropper (1982) y J. R. Jones (1985). Para el concepto de *eutrapelia* en el sentido que aquí me ocupa, es inexcusable Jean Pierre Étienvre (1990: p. 43 y n. 38, que puede leerse entero); así como Étienvre (1987).

¹⁹ Véase el texto citado en la nota 4.

²⁰ Puede verse también texto citado en la nota 5.

²¹ “nihil hodie magis perdit adolescentiam inconsultamque senectutem quam immodici ludi”. (J. Maldonado 1541: s. f.)

Acontece muchas veces que en aquello que en los ayos y maestros avían de ser más solícitos son más descuydados y perezosos, conviene a saber: que so color de una bien escusada recreación y passatiempo consienten a sus discípulos jugar algún juego, aunque en el juego va poco precio; lo qual ni lo devrían los moços hazer, ni menos sus ayos se lo consentir; porque es de tal calidad este vicio, que el niño que se atreve a jugar una agujeta, es de pensar que en siendo hombre jugará el sayo y la capa (Guevara 1994: 671).

Los tratados políticos no pierden por lo general la oportunidad de señalar el daño que al cuerpo de la república produce el vicio el juego. Así se ve en Francesco Patrizi, cuyo *De rege et regno* expone un catálogo completo de los daños sociales del juego²²; cuando no personalizan directamente en la figura del monarca o gobernante, como hace fray Antonio en su *Relox de príncipes*: en este caso –dice–, sería poquedad hacer cuenta del dinero que pierde el príncipe, dado que generalmente no le falta como ocurre en otras capas sociales; el juego no se le ha de vedar por los dineros que se pierden, sino –una vez más– por los vicios que cobran. Lo que sucede, en definitiva, es que “gran indicio es de perder a sí y al Imperio el príncipe que desde niño se aficiona al juego” (p. 670).

Los religiosos (Covarrubias, Alcocer), por otra parte, no se cansan de hablar del problema de la restitución de lo ganado ilícitamente en el juego, por múltiples razones, además de las religiosas. Y es que por lo general se le gana el numerario “a quien no puede alienar, como a esclavos, moços, mugeres casadas, locos y qualquier otro que sea so potestad de otro”, como indica el anónimo religioso del *Arte para bien confessar* (1537: fol. CXXIIIr), texto que prueba, por cierto, que en la España del Siglo de Oro venía a jugar todo el mundo, como ya indicara Pfandl²³.

Esto por lo que hace a quienes se acercan a la cuestión del juego desde posiciones externas y de forma circunstancial. Entre los profesionales de la materia, es decir, los que escriben tratados específicos dedicados al juego, no es nada difícil, como cabe esperar, dar con nuevos catálogos de los daños mencionados. Así, el franciscano Alcocer intenta demostrar cómo los jugadores pecan contra los diez mandamientos y contra los siete pecados capitales (pp. 6-14). Todo ello por no hablar de quienes escriben tratados enteros destinados a demostrar los daños del juego. Es el caso del ya citado Diego del Castillo, quien se explaya morosamente explicando los veintidós vicios y pecados mortales que el juego

²² Véase todo el capítulo X del libro III de Patrizi (1531: CXXV-CXXVI).

²³ “La pasión por los juegos de entretenimiento y de azar era general en la España del Siglo de Oro. Se jugaba al ajedrez y a las damas; a los dados y a los naipes; se hacían apuestas y se ejercitaban las artes de prestidigitación...”. Pfandl (1942), pero le tomo la cita a Lina Rodríguez (1989: 21-22).

trae por compañeros, largo elenco que va desde la más elemental pérdida del tiempo hasta la no tan evidente lujuria (Castillo 1528: *passim*). O Adrián de Castro, quien en distinto orden y agrupados de otra manera viene a repetir, finando el siglo XVI, lo que ya señalara en 1528 Diego del Castillo. Amén de los datos señalados, lo que más llama poderosamente la atención es cómo el mismo texto puede servir para defender o atacar. Si Alcocer estribaba en el descanso de Cristo para legitimar el juego, Adrián de Castro cierra su tratado indicando que el juego fue el mayor enemigo de Cristo durante su Pasión (Castro 1599: cap. 38)²⁴.

La impresión que se desprende de estas lecturas es que, a medida que avanza el siglo XVI, la afición de los españoles por el juego va siendo cada vez mayor. Tanto los textos citados como la legislación dan testimonio de ello. Ya Covarrubias se duele, en 1519, de las ilustres hazañas que podrían hacer los caballeros “si posiesen en vencer con las armas el cuydado que ponen y estudio en vencer a los dados” (fol. IIIr). Diego del Castillo comienza su libro aludiendo a “la gran desorden que passava en los juegos del año de quinientos veynte e seys” y le añade una “Adición” para reconocer que lo que él había escrito no hacía ninguna impresión en los jugadores, que seguían dándose a ello cada vez más. Y Antonio de Torquemada en sus *Colloquios satíricos* ofrece un buen elenco de todas las trapacerías asociadas a dados y naipes²⁵.

La legislación corrobora todo lo visto anteriormente. Francisco de Avilés expone y glosa en 1557 las leyes del reino de España. Allí se lee: “Otrosí no consienta juegos vedados ni tableros dellos, y executen las penas de las leyes que disponen sobre los juegos, fielmente sin yguales y sin cautelas ni fraudes” (Avilés 1557: fols. 211-213). La ley es escueta, como debe, pero la glosa de Avilés demuestra de forma clara que al cuerpo jurídico le asustaba lo mismo que a los moralistas: los muchos males que produce el juego y los casos en que se peca por ello. Y lo mismo en 1566 en el *Repertorio* de Alonso de Acevedo, en el que la ley ya veda de forma explícita el juego en lugares públicos (tabernas, mesones y bodegones) “de manera que cessen inconvenientes que dellos se seguían”²⁶. Y es que, como ha señalado Bartolomé Bennassar, la difusión del demonio del juego se extendió ampliamente, y es revelador de ello el recelo que las diversiones de azar inspiran a las familias tanto pobres como ricas (Bennassar 1967: 550).

²⁴ Véase *Sec. Ioann.*, XIX, 24: “Non scindamus eam, sed sortiamur de illa cuius sit. Ut Scriptura impleteretur, dicens: Partiti sunt vestimenta mea sibi: et in vestem meam miserunt sortem. Et milites quidem haec fecerunt”.

²⁵ Antonio de Torquemada (1994: 249 y ss para las cartas y 254 y ss. para los dados).

²⁶ Se trata del libro VI, tit. 16, fol. 78. Cfr. también el fol. 87: “Que no aya rifas, ni se echen suertes” (lib. VIII, tit. III, ley I).

En el siglo XVII, la situación no debía haberse modificado sino a peor. Basta recordar aquellos simpáticos “naipes de figura ovada porque de ejercitarlos se les habían gastado las puntas, y porque durasen más se las cercenaron y los dejaron de aquel talle”, baraja que sirve a Pedro del Rincón y a Diego Cortado para pelar al arriero que sale a refrescarse al portal de la venta al poco del comienzo de la *Ejemplar cervantina*²⁷. Y si la literatura testimonia tal actitud, los juristas levantan acta de lo mismo. Así con Pedro Pantoja en sus *Commentaria in Tit. de Aleatoribus* de 1625, quien arranca señalando los males del juego:

[Aleae ludus sit] “altor ocii, magister ignaviae, instrumentum avaritiae, fraudis officina, rei familiaris eversio, rixae materia, morum perniciēs, dignitatis labes et insignis ignominia, angor animi et cruciatus adsiduus”. [nutriente del ocio, maestro de la pereza, instrumento de la avaricia, oficina del fraude, destrucción del patrimonio familiar, materia de riña, ruina de las costumbres, pérdida de la dignidad e oprobio de lo insigne, tormento del alma y tortura persistente].²⁸

Lo curioso de todo es que el presupuesto propugnado por los primeros humanistas sigue en pie, pese a todos los dictérios, porque Pantoja recoge las opiniones que permitían el juego “quod virtutis causa fiat”²⁹. Claro que la recomendación ya no es de carácter general, dirigida a cualquier ciudadano, como a finales del siglo XV, sino que se predica sobre todo para el varón docto y sobrio³⁰, lo que no deja de ser una renuncia (velada, pero renuncia al fin) de los ideales de aquel primer Humanismo.

Quizá todo ello sea lo que explique que el interés de los tratadistas se vaya desplazando paulatinamente hacia los libros que recomiendan los juegos honestos. Es el caso, en Italia, del *Dialogo de i Giuochi Senesi che nelle veggie si usano di fare* de Bargagli, que ve la luz en Venecia a fines del siglo XVI, recopilación de juegos de carácter cortesano y que se inscriben dentro de la honestidad exigida por el medio. Pese a todo ello, los impresores reconocen en la advertencia preliminar que “questa sia per essere una lettione non pur grata a gli huomini, ma dilettevole alle done ancora” (Bargagli 1598: advertencia sin foliar). En España, valen los *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones christianas* del mercedario fray Alonso Remón, en donde se proponen a los diversos grupos sociales los más inocentes juegos y las más cándidas recreaciones. Es difícil imaginar a los soldados practicando el juego de las comparaciones, o el de la fortuna y diligencia, y lo

²⁷ Véase Miguel de Cervantes (1993: 145 y ss.).

²⁸ Pedro Pantoja (1625: Preliminares, sin foliar). [La traducción la he perpetrado yo.]

²⁹ Tanto en los Preliminares citados, sin foliar, como ya en el cuerpo de su texto: “permittit, si exercitatio fiat causa virtutis, id est, fortitudinis” (Pantoja 1625: 26-29).

³⁰ “Aleae lusum de se non esse prohibitum, sed viris doctis et sobriis frequens”.

mismo con el resto de los cuerpos sociales. Resulta más sencillo imaginarlos jugando a los dados. Y todavía más fácil resulta creer aquello que decía Bernardo en los *Coloquios satíricos* de Torquemada: que las reconvenciones sobre los daños del juego, al estilo del libro de Covarrubias, le entraban por un oído y le salían por otro (Torquemada 1994: 239). Por ello todos los esfuerzos de los moralistas por sustituir los juegos de azar por otros menos nocivos se muestran condenados al descalabro. Parece claro que aquel primer sueño lúdico del Humanismo, el que convierte el juego en una recreación deleitable que se ha de practicar dentro de un justo medio, fracasó desde bien pronto: la virtud privada y edificante propuesta por los primeros humanistas terminó por convertirse en un vicio público objeto de repulsa.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, Alonso de (1566). *Repertorio de todas las Pragmáticas y Capítulos de Cortes hechas por Su Magestad desde el año de 1552 hasta el año de 1564 inclusive, puesto por títulos, leyes y libros, poniendo sólo lo decidido y quitado lo superfluo*. Salamanca: Andrea de Portonariis.
- AGGRIPA, Cornelio (1530). *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium*. Antverpiae: Johannes Grapheus.
- ALBERTI, Leon Battista (1988). *Antología*, J. M. Rovira (ed.). Barcelona: Península.
- ALCOCER, Francisco (1559). *Tratado del juego*. Salamanca: Andrea de Portonariis.
- ARTE (1537). *Arte para bien confessar, fecha por un devoto religioso de la Orden de San Jerónimo*. Sevilla: Juan Cromberger.
- AVILÉS, Francisco de (1557). *Nova diligens ac perutilis expositio capitum seu legum praetorum ac iudicium syndicatus regni totius Hispaniae*. Medina del Campo: Mateo del Campo.
- BARGAGLI (1598). *Dialogo de i Giuochi Senesi che nelle veggie si usano di fare*. Venecia: Daniel Ziletti.
- BENNASSAR, Bartolomé (1967). *Valladolid au Siècle d'Or. Une ville de Castille et sa campagne au XVI^e siècle*. París-La Haya: Mouton.
- CASTILLO, Diego del (1528). *Tratado muy útil y provechoso en reprovación de los juegos, y no menos provechoso para la vida y estado de los hombres*. Valladolid: Nicolás Tyerri.
- CASTRO, Adrián de (1599). *Libro de los daños que resultan del juego*. Granada: Sebastián de Mena.
- CERVANTES, Miguel de (1993). *Obras Completas, III. Novelas ejemplares. Poesía*. D. Ynduráin (ed.). Madrid: Turner-Biblioteca Castro.
- COVARRUBIAS, Pedro de (1519). *Remedio de jugadores*. Burgos: Alonso de Melgar.
- ÉTIENVRE, Jean Pierre (1987). *Figures du jeu*. Madrid: Casa de Velázquez.
- (1990). *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe. Siglos XVI-XVIII*. Londres: Tamesis Books Limited.

- GUEVARA, Antonio de (1994). *Relox de príncipes*. E. Blanco (ed.). Madrid: ABL-CONFRES.
- JONES, Joseph R. (1985). "Cervantes y la virtud de la eutrapelia". En *Anales Cervantinos*, XXIII, 19-30.
- MALDONADO, Juan (1541). *Ludus chartarum triumphus*. En *Quaedam opuscula, nunc primum in lucem edita*. Burgos.
- PANTOJA, Pedro (1625). *Commentaria in Tit. de Aleatoribus*. Madrid: Pedro Tazo.
- PATRIZI, Francesco (1531). *De regno et regis institutione*. París: Jehan Petit.
- PFANDL, Ludwig (1942). *Cultura y costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Araluce.
- REMÓN, Alonso (1623). *Entretenimientos y juegos honestos*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1989). *Pecados sociales y literatura satírica en el siglo XVI: los Coloquios de Torquemada*. Madrid: Ediciones de la U.A.M.
- SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo (1944). *Suma de la Política*. J. Beneyto Pérez (ed.). Madrid: CSIC.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego (1554). *Matraca de jugadores*. En *Recopilación en metro*. Sevilla.
- TORQUEMADA, Antonio de (1994). *Obras completas, I*. L. Rodríguez Cacho (ed.). Madrid: Turner-Biblioteca Castro.
- VEGIO, Maffeo (1677). *De educatione liberorum*, en *Maxima Bibliotheca Veterum Patrum et antiquorum scriptorum*, vol. XXVI, 636-688. M. de la BIGNE (ed.). Lugduni: apud Anissonios.
- VERGERIO, Pier Paolo (1528). *De ingeniorum educatione liberorum et liberalium artibus*. Brixiae: Ludovicum Britannum.
- VIVES, Juan Luis (1544). *Introducción para ser sabio*. F. Cervantes de Salazar (trad.). Sevilla: Domingo de Robertis.
- (1577). *Linguae latinae exercitatio*. Valencia: Pedro Huete.
- WARDROPPER, Bruce W. (1982). "La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes". En *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 153-169. Roma: Bulzoni.

DOS MANUSCRITOS DE LIBROS DE ORÁCULOS DE LA BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA

M^a Teresa Cacho
Universidad de Zaragoza

Una de las mayores inquietudes que siempre han oprimido al ser humano ha sido la incertidumbre de su futuro. Oráculos, sibilas, chamanes, augures, nigromantes o estrelleros intentaron paliar esta angustia, prediciendo el porvenir mediante el uso de distintas artes adivinatorias. Aunque estas artes son muchas y muy variadas las cosas que sirven para adivinar el futuro¹, tres han sido siempre los medios principales por los que el hombre ha intentado atisbar los acontecimientos venideros.

Naturalmente, el primero fue la voz de la divinidad, expresada a través de profetas u oráculos; el segundo, el movimiento de los astros. Si, según la cosmogonía clásica, la tierra estaba rodeada por siete esferas o ruedas que giraban impulsadas por un primer motor, el más externo, los movimientos de los astros tenían que determinar la vida sobre la tierra y podrían, por tanto, revelar su porvenir. Los egipcios inventaron el Zodiaco, que simboliza la cambiante posición del sol en relación a los planetas. El tercero, los números. Ya dice la leyenda que Pitágoras viajó a Babilonia para iniciarse en el misterio de los números y en su significado mágico. Estos serían signos con los que se podrían expresar todas las ideas relativas a la naturaleza de las cosas². Las artes adivinatorias árabes

¹ Menéndez Pelayo (1963) en su *Historia de los heterodoxos españoles* pasa revista a los textos que tratan de la práctica de estas artes en España, de las *Etimologías* de San Isidoro, a la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo (Salamanca, 1538).

² Vid. Rafael de Cózar (1991) donde hace un estudio sobre los distintos significados del número en la historia del pensamiento.

combinaron la cábala numérica con la situación del cielo en el momento de la consulta, mediante complejísimos cálculos³.

Profecía, Astrología, Numerología forman las bases de los *Juegos de suertes* y *Libros de Oráculos* que aparecen en el Renacimiento, pero éstos poco tienen que ver con las antiguas artes predictorias. Ciertamente contienen preguntas y respuestas sobre el futuro, combinaciones numéricas, esferas celestes, signos del Zodiaco, profetas, oráculos o sibilas, pero estos elementos no son ya esos medios a través de los que se intentaba encontrar respuesta a las incógnitas sobre el futuro de la humanidad, sino que están tomados, junto con las predicciones, con una concepción lúdica.

Es en Italia donde aparecen las primeras ediciones de este tipo de juegos que combinan elementos de las antiguas artes adivinatorias con lo meramente lúdico, por la indudable influencia del ambiente cultural ya que, se habían revitalizado las antiguas ciencias ocultas a través de la difusión de las doctrinas gnósticas que, desde el siglo II, habían pretendido –al igual que los humanistas europeos– fundir el cristianismo con las ciencias esotéricas orientales. (Incluso cuando Lorenzo de Medici funda la Universidad de Pisa, la presión de los alumnos le obliga a crear una cátedra de Astrología)⁴. A esto hay que añadir el conocimiento del mundo clásico, sus dioses, sus augurios y una variada toponimia.

Por otra, el afán de diversión de unas cortes ricas y refinadas, siempre en busca de nuevos entretenimientos. Ya dijo Huizinga (1943: 263) que la *élite* concibió en esta época la vida como un juego de perfección artística y que de juego era también toda su actividad espiritual: “Toda la magnificencia del Renacimiento es una mascarada alegre y solemne con el aparato de un pasado fantástico e idealizado. Las figuras mitológicas, las alegorías y emblemas de lejana procedencia y cargadas pesadamente con conocimientos astrológicos e históricos son figuras de un juego de ajedrez”.

A este ámbito pertenecen estos libros que son, generalmente, juegos cortesanos con los que las damas y los caballeros se distraían, tratando con el

³ Rosa Navarro (1986) y Víctor Infantes (1990) dan una amplísima bibliografía sobre los tratados adivinatorios, tanto del mundo oriental como occidental. La primera, con un buen resumen de las obras de Bouché-Leclerc (1963 reim.) *Histoire de la divination dans l'antiquité*. Bruselas, y de Toufic Fahd (1966) *La divination arabe*. Leyde. El cristianismo se esforzó en vano por desterrar estas prácticas entre sus fieles. Basta repasar las actas de los distintos Concilios para comprobar que en todas ellas aparece la condena de las artes adivinatorias, lo que demuestra su vigencia a través de los tiempos.

⁴ A esta situación habría que añadir la difusión medieval en Italia de las *sortes prophetarum* y *sortes apostolorum*. Para el estudio de la Astrología en el Renacimiento italiano es excelente la obra de Eugenio Garín (1976) con una bibliografía imprescindible.

mundo de la Antigüedad, pero con el gustoso añadido de la ilusión de atisbar, a través de una rendija, por la cortina que oculta el porvenir, de participar en algo misterioso y oculto, aunque siempre con la conciencia de su falsedad y de su carencia de peligro.

Tal vez una excepción sea *Il Trionpho di Fortuna* de Sigismondo Fanti o De Fantis, un ferrarés contemporáneo de Ariosto, publicado en Venecia en 1527⁵. No se trata, como una traducción apresurada podría ofrecer, del triunfo de la Fortuna, sino del triunfo sobre la Fortuna, ya que la pretensión de De Fantis era aunar astrología y ciencia natural para dominar todos los accidentes del mundo. En el grabado del frontispicio se ve al mundo, sostenido por Atlas y coronado por la Iglesia, a la que flanquean el Vicio y la Virtud. Un ángel y un demonio mueven su rueda y a ambos lados se encuentran un gigante que sostiene un dado, que simboliza la suerte, y un reloj, que simboliza el tiempo. Pero en el centro aparece un sabio, que con sus instrumentos puede dominar a ambos, pues conoce los acontecimientos del porvenir.

El juego consta de 72 preguntas que tratan de los más diversos temas. Las hay personales, pero también otras sobre la guerra, la paz, la prosperidad, la fe, el progreso, la naturaleza. Cada pregunta lleva a una de las doce fortunas que dominan al hombre y que, emparejadas a los vientos, señalan una de las direcciones del mundo⁶. Las fortunas tienen 6 letras cada una y su combinación envía a una casa nobiliaria italiana⁷, también en número de 12 y también con 6 letras cada una. La nueva combinación conduce a una de las 72 ruedas, compuestas de dos círculos. Al superior se accede con el resultado que da una tirada de dados. Al inferior, con un cálculo de la hora de la consulta.

Las ruedas están regidas por diferentes elementos. A los símbolos de los basados en el número siete (pecados, virtudes, artes) se unen animales, plantas, figuras mitológicas, etc.⁸ y los círculos se cubren con una iconografía riquísima.

⁵ Hay una edición facsímil del ejemplar conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana, Fondo Cicognara, VII, 1643, hecha en Modena, Ed. Aldue, 1983, con una informada Introducción de Albano Biondi, de la que he tomado gran parte de los datos que aquí ofrezco.

⁶ Oriente, Occidente, Septemtrión, Austro, Aquilón, Áfrico, Cauro, Euro, Volturno, Argesto, Líbico y Boreas.

⁷ Ursina, Colonna, Medici, Aragona, Gonzaga, Este, Bagliona, Vitella, Sforzesca, Fettesca, Gutti y Bentibogli.

⁸ Es aquí donde el grabador ha hecho sus mejores trabajos. Hay, además de vicios, virtudes y artes, 33 animales, 3 plantas, 8 objetos, 4 dioses. Los laterales se cubren con figuras de cientos de personajes, históricos, entre los que se encuentran filósofos, poetas, músicos, médicos, militares, eclesiásticos, etc. o personajes literarios, como los del *Orlando furioso* de Ariosto. Vid. S. Samek Ludovici (1974).



Frontispicio de *Il Trionfo di Fortuna* de Sigismondo Fanti, Venecia, 1527

La Fortuna, que suma el resultado numérico de ambos círculos, nos envía a una de las 36 esferas que descienden del Paraíso a través de los 7 cielos, los 12 signos del Zodiaco, 11 constelaciones, los 4 elementos y termina en el Infierno. De la esfera pasamos a la última etapa, las predicciones. Astrólogos antiguos, árabes, medievales o contemporáneos (incluso aparece Cecco d'Ascoli, famoso autor de *L' Acerba*, quemado por la Inquisición florentina en 1327), magas y sibilas formulan cada uno 22 respuestas.

La respuesta se ofrece en tres formas: un cuadrado geométrico, con el horóscopo, una figura, que lo traduce simbólicamente, y cuatro versos, que lo traducen en palabras, por lo que no es necesario saber el lenguaje cifrado de la astrología judiciaria. Hay 1628 combinaciones de horóscopos, figuras y poemas. El lenguaje poético es oscuro e intenta ser elevado, huyendo de elementos vulgares, comparable al que encontramos en *Las Centurias* de Nostradamus.

Esta obra, una de las más hermosas que ha dado la imprenta, es mucho más que un juego. Fanti se considera un sabio, poseedor de unos recursos que le posibilitan el interrogar a la gran cadena del universo –de la que entran en el libro 10550 elementos materiales o espirituales– sobre acontecimientos importantes para el hombre, descubriendo el secreto de la clave que encierra el futuro del mundo.

Pero, como he señalado, este libro es excepcional. El modelo de juego que se difundirá por toda Europa es el del *Libro delle Sorti* o *Libro della Ventura* de Lorenzo Spirito Gualtieri, que se publica por primera vez en Perugia en 1482⁹.

Lorenzo Spirito (1426-1496) fue un ejemplo del hombre renacentista italiano: soldado de fortuna que llegó a Prior de Perugia, humanista, literato, poeta, calígrafo, miniaturista, etc.. Imitador de Dante y de Petrarca y transcriptor de Boccaccio¹⁰, en este texto, sin embargo, quiso hacer sólo un entretenido juego de sociedad. Como el libro de Fanti, esta obra está profusamente grabada, aunque los grabados están muy lejos de alcanzar la belleza de los de *Il Trionfo di Fortuna*.

⁹ El manuscrito autógrafo, conservado en la Biblioteca Marciana de Venecia, indica que se terminó en enero de ese mismo año, por lo que no es posible la fecha de 1473 que da Víctor Infantes (1990: 361 n. 13) de la edición s.a. de Vicenza. Sólo se ha encontrado un ejemplar de la edición de Perugia (impresa por el tipógrafo alemán Stephan Arnds de Amburgo), que se conserva en la Stadtbibliothek de Ulm y del que se ha editado un facsímil en Perugia, Franco Benucci, 1980.

¹⁰ Su obra más conocida es *Altro Marte*, de imitación dantesca. A Petrarca sigue en *La Fenice* y el *Cancionere* y transcribe también el *Filocolo* boccacciano.

Se inicia el juego con 20 preguntas, casi todas de tipo personal, que lleva cada una a un rey bíblico o clásico, quien rige un signo del Zodíaco o un animal. El rey nos envía a una de las 20 tablas de los signos, con los 56 casos que contienen todos los posibles resultados de la tirada de 3 dados. Se tiran los dados y su resultado nos manda a una de las 20 esferas, dominadas por planetas, dioses o signos del Zodíaco¹¹, y a un sector del círculo, externo o interno, que se contrasta con el nombre de un río. Éste nos conduce a uno de los 20 profetas¹² y a una de las 56 respuestas que cada uno ofrece, en *terzine*.

Esta obra tuvo un éxito fulgurante. Se hicieron 5 ediciones en el siglo XV y 14 en el XVI y se tradujo al inglés, francés, holandés y español¹³.

La traducción española es sobradamente conocida. En 1980 se publicó, en la Revista *Poesía*¹⁴ un facsímil incompleto de este *Libro de las Suertes* en su edición valenciana de 1528. A partir de entonces se han sucedido las publicaciones y referencias sobre este tipo de textos, antes tan escasas¹⁵: Javier Ruiz (1988) reeditó, esta vez completo, el texto valenciano, a lo que se añade la reciente publicación (1992) del facsímil de la primera edición, de 1515, también de Valencia¹⁶. Rosa Navarro (1986) sacó a la luz dos manuscritos de *Libros de suertes* castellanos y uno latino¹⁷, que siguen otra línea y método diferentes, y también han aparecido noticias sobre los antecedentes árabes¹⁸. Víctor Infantes (1990) añade a esta

- ¹¹ A las siete esferas celestes se unen 10 de los signos zodiacales (faltan Piscis y Leo) y se añaden: Cristalina, Cordero y Apolo.
- ¹² David, Daniel, Ezequiel, Abrahán, Isaías, Isaac, Noé, Nabuc, Nectalim, Balaam, Tobías, Matusalén, Adán, José, Jacob, Jonás, Simeón, Moisés, Elías y Eliseo.
- ¹³ De Marinis (1940) investigó las distintas ediciones para su estudio sobre los grabados de la obra.
- ¹⁴ Con prólogo de Javier Ruiz, né 5-6 pp. 163-203, reproduce parte de esta impresión de J. Jofre.
- ¹⁵ Aparte de su aparición en los catálogos de bibliotecas y manuales de libreros, las referencias son una cita de Rodríguez Marín en su estudio de las *Poesías* de Pacheco (Madrid, 1910) copiando una nota de este autor en su *Libro de Retratos* que dice que Baltasar de Alcázar hizo un *Libro de las suertes* que él se encargó de "poner en perfección". Rodríguez Marín lo identifica con un manuscrito que él poesía (actual 3857 del fondo Rodríguez Marín de la Biblioteca del C.S.I.C.) Vid. sobre ello el estudio de Rosa Navarro (1986: 28-31). También Víctor Infantes (1990: 361 n. 13) cita un trabajo de F. Vindel en sus *Solaces bibliográficos* (Madrid, 1942). De mucho interés es el estudio de E.S. Morby (1966) sobre el *Libro de Suertes* que aparece en *La Arcadia* de Lope de Vega, pues presenta una historia de estos Libros y sus distintas ediciones.
- ¹⁶ Lo editó Jorge Costilla y el ejemplar conservado pertenece a la biblioteca de Rodríguez Moñino. Su facsímil ha visto la luz en Salamanca, en 1992, con Prólogo de Eugenio Asensio, antiguo poseedor del ejemplar, e Introducción de Rosa Navarro.
- ¹⁷ Los manuscritos son el citado anteriormente del C.S.I.C., el ms. 8245 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el latino pertenece al legajo 97, n° 16 de los Procesos por hechicería de la Inquisición, en unos "Cuadernos de apuntes curiosos sobre Astrología" del Archivo Histórico Nacional. Rosa Navarro hace un excelente resumen de la historia de las suertes y un detenido cotejo de todos los manuscritos.
- ¹⁸ K.I. Kobbervig (1988) ha editado estos antecedentes sobre tres manuscritos.

lista unos tratadillos del siglo XVIII, acompañados de una amplísima bibliografía y también da noticia de otro manuscrito de la Biblioteca del Escorial, que publicará en breve¹⁹.

Las traducciones españolas del *Libro delle Sorti* presentan variantes respecto al original, por ejemplo, en los animales que rigen los monarcas. Pero lo mismo ocurre en las distintas ediciones italianas²⁰. No son variantes del juego, sino de algunos elementos, motivadas, tal vez, por el más fácil acceso del impresor a determinadas xilografías²¹.

El *Libro de las Suertes* entró desde el principio en el *Índice* inquisitorial²² y, a partir de este momento, sólo aparecen textos manuscritos de juegos similares. Los manuscritos conocidos pertenecen a familias diferentes, según los elementos que los componen: reyes, ríos, como en la obra de Spirito, o bien la diosa Diana y las ninfas que se aposentan en arboledas y regiones clásicas, como en los editados por Rosa Navarro. Los manuscritos vaticanos que presento a continuación (Barberini Latini 3510 y Chigiano I- IV- 69)²³ siguen cada uno una de estas dos líneas.

El manuscrito vaticano del fondo Barberini tiene una estrecha relación con el *Libro de las Suertes*. Este mismo juego aparece en otros dos manuscritos, el de la Biblioteca del Escorial, citado por Víctor Infantes y otro, hasta ahora desconocido, conservado en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza²⁴. Ninguno de ellos es el original, pues no existen los dibujos de los distintos elementos, parte importantísima de este tipo de textos.

El código es en papel, con 66 folios, foliados por ambas caras, 4 hojas con el Prólogo, 1 hoja de guarda delante y otra detrás, 5 hojas en blanco delante y 4

¹⁹ En el art. cit. Víctor Infantes promete la edición del ms. Alfa, IV, 37 de la Biblioteca del Escorial, de comienzos del siglo XVII.

²⁰ Incluso los dibujos del autógrafo de Lorenzo Spirito no son los mismos que aparecen en la primera edición, ni en las posteriores.

²¹ Así, los italianos Dragón, Caballo, Perro, Cerdo y Gallo se convierten en la traducción española en Basilisco, Avestruz, Oso y Jabalí y Dragón. Tampoco se sigue el orden de los reyes, pues las xilografías están colocadas al revés en los ejemplares españoles.

²² En el Concilio de Trento, entre la materia sobre el control de libros, *Regulae Indicis Sacrosanctae Synodi Tridentinae iussu editae*, la regla IX fijaba la prohibición sobre todos los libros con prácticas de adivinación del futuro. Incluso el *Index* de Benedicto XIV, de 1757, sigue manteniendo esta prohibición. En España se inicia la prohibición en el primer *Catalogus* de Valdés y continuó hasta el siglo XIX. Vid. Rosa Navarro (cit: 33)

²³ El primero aparece catalogado por Harold G. Jones (1987: 98). Del segundo he preparado una edición, que verá la luz en breve.

²⁴ Ms. 363, fechado en 1636 en folio 1v. Papel, 101 folios, 1 hoja de guarda delante y otra detrás y 4 en blanco al final. En blanco f. 39v. Incompleto. Faltan las respuestas 25 a 36 de la última Sibila. Comienza: f. 1r. *Urganda, la noble dueña*. Termina f. 101v. *la hermosura y gentileza*.

detrás. En las últimas hojas ha traspasado la tinta de unos dibujos de esferas numéricas que no se encuentran en el código. En blanco f. 7v. y 66v. 1 mano. 221 X 160 mm. Encuadernado en piel con estampaciones en oro. H. 1 a 4, Prólogo, formado por 24 redondillas; f. 1, 42 preguntas, en grupos de 6, bajo el nombre de un planeta; f. 2 a 7r., 42 reyes y reinas cada uno con 6 ríos y el envío al signo y a su folio; f. 8 a 13, signos del Zodiaco con los ríos y el envío a la diosa y su folio; f. 14 a 34, 42 diosas, musas y ninfas que envían a oráculos o sibilas; f. 35 a 66r., 21 oráculos y sibilas, que da cada uno 36 respuestas en tercetos. Comienza: f. 1r. *Urganda, la santa dueña*. Termina f. 66r. *si huyes del niño ciego*.

Si el libro de Spirito sólo se puede considerar literario por sus respuestas en verso, éste, sin embargo, penetra más en el campo de la literatura. El autor, en el proemio formado por un largo poema en redondillas, hace un guiño a los lectores con referencias librescas contándoles cómo la sabia dueña Urganda ha salido de su retiro de Sansueña cargada con sus profecías y, al ver la situación del mundo, decide marcharse a Saboya, dejando aquí este librito, que contiene sus conocimientos sobre el futuro.

El juego consta de 42 preguntas divididas, según el tema, en siete grupos, regidos cada uno por una esfera celeste. Cada pregunta corresponde a un rey, que gobierna seis números y seis ríos. Se tira un dado y el número que sale se empareja con el río que nos conducirá a uno de los doce signos del Zodiaco. Éste, a su vez, puede llevarnos a una ninfa, una musa o una diosa (42 en total). Cada una de ellas rige 12 suertes. Con los ojos cerrados se debe señalar una de ellas y ésta nos enviará a uno de los 21 oráculos o sibilas y a una de las 36 respuestas que cada uno ofrece.

Las respuestas son en tres versos, como en la obra de Spirito y también es similar el mecanismo del juego: un recorrido que nos conduce, de la pregunta a la respuesta, a través de un laberinto de elementos y figuras, con ayuda de los dados.

Pero hay cambios importantes: aparece casi el doble número de preguntas, algunas muy personales, como si morirá pronto una persona aborrecida o si se tendrán cuernos (aunque sin llegar a los extremos de otro libro de suertes italiano, el de Marcolino da Forlì, que pregunta, entre otras cosas, si se debe cambiar amante o si una cortesana tiene la sífilis)²⁵. La suerte numérica entra dos veces en el juego, una con los dados y otra señalando un número al azar; más largo es también el recorrido y los elementos que lo jalonan: las preguntas se rigen por las

²⁵ Marcolino da Forlì *Le ingeniose sorti...intitulate Giardino di Pensieri* (1550 la edición conocida, que no es la primera). Aquí hay 52 preguntas, 13 de hombres, 13 de mujeres y 26 de ambos.

siete esferas celestes y los ríos no nos llevan directamente a las profecías, sino que ninfas, musas y diosas hacen su aparición como intermediarias²⁶.

Los ríos se españolizan, pues junto a los clásicos y los italianos aparecen el Guadalquivir, el Cinca, el Salado, el Esgueva, el Manzanares y tantos otros. Incluso se mantiene para uno el nombre latino Ibero, pero se añade otro con el castellano Ebro. Tampoco los reyes son los mismos. Ya no se encuentran los nombres propios de los monarcas del Antiguo Testamento ni de los homéricos, sino que aquí son sustituidos por otros más cercanos, como el Rey de Inglaterra, o el Gran Duque de Toscana. Han desaparecido igualmente los profetas y las respuestas están en boca de oráculos y sibilas del mundo clásico.

Estos dos últimos cambios son perfectamente comprensibles, si tenemos en cuenta que estos Libros estaban ya en el *Índice* de la Inquisición, por lo que el autor tenía que huir de cualquier referencia bíblica, aunque sólo fuera nominal.

Comparando los tres textos conservados y, a falta de un riguroso cotejo²⁷, el manuscrito vaticano presenta, frente a los otros dos juegos, unas variantes del máximo interés. El autor, en las redondillas iniciales, se presenta como el receptor del mensaje de Uranda y el transmisor de sus profecías y las firma con el pseudónimo de El Yncógnito.

Varias ninfas han cambiado su nombre clásico por uno italiano (Lucana, Teodora, Rafaella) y alguna sibila ha recibido una denominación literaria. Así, la de Samos se convierte en Amarilis y la del Helesponto en Felicia. Aunque lo más importante es que, de la lista de reyes que rigen las preguntas, la mitad son mujeres. Pero no se trata de reinas de países, como en el caso de los hombres, ni de reinas históricas, sino que aquí se citan unas damas con nombre y apellido. Entre ellas aparecen las Infantas Catalina e Isabel²⁸. Sólo en un momento de nuestra historia coinciden estos nombres de infantas: son los de las dos hijas de Felipe II.

Catalina casa, en 1585, con el Duque de Saboya y las bodas se celebran en Zaragoza, a donde se traslada toda la Corte, que permanece en esta ciudad desde el 24 de febrero al 2 de abril.

²⁶ Las ninfas pertenecen a la otra línea de juegos, por lo que este texto utiliza casi todos los elementos usados en los manuscritos de Libros de suertes.

²⁷ A la gentileza de Víctor Infantes debo el conocer algunas de las características del manuscrito escurialense. Frente al de Zaragoza, el texto vaticano huye de las palabras vulgares o arcaicas. Así la lectura de la rima *huesa* del manuscrito zaragozano se convierte en *sepultura* en el otro, lo que le obliga a cambiar el verso siguiente.

²⁸ Las "reinas" son las infantas Catalina e Isabel, Catalina de Córdoba, Jacineur, Antonia y Juana Enríquez, Juana, Ana, Luisa y Francisca Manríquez, Luisa Jaso, Duquesa de Averó, María, Ana y Beatriz de Mendoza, Hipólita Atristáin, María e Isabel de Aragón, María de la Cerda, María Castro y Juana Orense.

Cock²⁹ relata estas solemnísimas bodas, a las que asisten la flor y nata de la nobleza y muchos representantes extranjeros, describiendo las innumerables fiestas y entretenimientos que se organizaron, y nombra también a los señores que participaban en algunos acontecimientos. La mayoría de las damas citadas en la relación aparecen como “reinas” en el juego. Por ejemplo, la Duquesa de Averó, a la que Cock considera “la más hermosa de todas” y dice que era de nación portuguesa, Ana de Mendoza, aya del príncipe don Carlos, u otras damas como Hipólita Atristain, Mencia de la Cerda o las Enríquez, hijas del Gran Almirante de Castilla³⁰.

Se puede plantear la hipótesis de que este juego se hiciera como un entretenimiento más entre las muchas invenciones que se crearon para estas bodas reales. Las damas de la corte y algunas ilustres invitadas se verían a sí mismas como regidoras de las preguntas o como conductoras del demandante hacia la solución final. Así se explicarían los nombres italianos de las ninfas, el que Urganda estuviese en Sansueña (Zaragoza) y, sobre todo, que quisiera irse “a holgarse y tomar placer” –como dice el texto– a Saboya, futuro hogar de la novia, la infanta Catalina³¹. En cualquier caso, nos permite adelantar la datación de este juego, pues todos los manuscritos conservados son más tardíos.

El otro manuscrito vaticano, del fondo Chigiano, se relaciona con otra línea de juegos, la de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid y la de la Biblioteca del C.S.I.C. publicados por Rosa Navarro y con otro, incompleto e inédito, de la Biblioteca Nacional de Florencia³², aunque el vaticano, que lleva por título *Los Oráculos de Apolo hechos, por el Eco dirigidos*, resulta más interesante, no por el juego en sí, sino por el contexto que lo acompaña.

²⁹ *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. La edición moderna es de Morel-Fatio y Rodríguez Villa (1876). Es un diario del viaje y una relación detallada de las fiestas zaragozanas con motivo de las bodas.

³⁰ En pp. 36 y 37 de la *ob. cit.*, Cock da una lista de las damas que asistieron a una de las ceremonias religiosas. Aunque son muchas más, coinciden con las damas del juego, con dos excepciones: Jacineur (que podía ser una dama francesa) y Juana Jaso.

³¹ Naturalmente, también podía darse el caso contrario: que el autor aaptase un juego ya conocido a unas circunstancias concretas. Los manuscritos conservados parecen ser todos de principios del siglo XVII y ninguno es el original, por lo que todo queda, de momento, en el terreno de las hipótesis.

³² Manuscrito del fondo Magliabechiano, Cl. VII, 353, papel. 487 folios; 200X 160 mm. Encuadernado en pergamino. Catalogado por Massoli y Norti (1970). Se trata de uno de los ejemplares copiados por Girolamo della Sommaia con material español. Es un códice poético, que recoge 424 poemas de Góngora, Fray Luis de León y otros autores. De los f. 465 a 481 (f. 365 a 381) aparece este juego incompleto, que no viene catalogado en el art. cit.

El códice es en papel, 65 folios con doble foliación, antigua y moderna, ésta mecánica. La moderna folia la portada, por lo que hasta f. 34 no se corresponden. Falta el f. 34 antiguo, por lo que son iguales las foliaciones a partir del f. 35. En blanco f. 1v., 3v., 4v., 5, 6v., 8, 9, 10v., 11v., 12v., 13v., 14v., 15v., 16v., 17v., 18v., 19v., 20v., 21v., 29v., 30v., 31v., 32v., 33v., 34v., 47v., 54 a 65. 200 X 150 mm. Encuadernado en cartón, forrado con una hoja de cantoral latino. f. 2r. [Epístola] El doctor Alquimio al autor; f. 3r. El desengaño al Letor [Octava real]; f. 4r. Dibujo de un escudo de armas; f. 6r. Al lector, epístola; f. 7r. Argumento; f. 10r. a 22r, Signos del Zodiaco con las preguntas; f. 22v. a 27v. Diana y sus arboledas que envían a las ninfas; f. 28r. a 34, las regiones y las ninfas que envían a los oráculos; f. 35r. a 46v. los 6 oráculos y sus respuestas. Comienza f. 2r. *Obra tan discreta y subtil no pudiera ser hecha*. Termina, f. 47v. *Fin de los Oráculos y Respuestas de Apolo*. F 48r. a 53r. Enigmas de la ambigüedad. Comienza: *El principal motivo que el eco tuuo en este tratadillo*. Termina: *pues no me queréis creer*./ *Fin de los enigmas de la/ ambigüedad*. Están dibujados y pintados a la acuarela un escudo de armas, los distintos signos del Zodiaco, Diana y la flor o los árboles donde se aposenta. El autor no es un pintor excepcional, pero los dibujos tienen una cierta gracia.

En este juego han desaparecido los reyes, los ríos, los animales y los planetas. Tampoco intervienen los dados³³. Es mucho más sencillo y muy simple el camino, por lo que la respuesta se halla rápidamente. Hay sólo doce preguntas, todas de tipo personal, generalmente de asunto amoroso.

Cada pregunta está regida por un signo del Zodiaco, que contiene 12 números. El demandante elige uno, que le llevará a la diosa Diana y a una de las 6 forestas o arboledas donde se aposenta (flores, cipreses, palmas, mirtos, alameda y cedros) y a uno de los 24 números que cada una rige. Este número se empareja con una ninfa y una de las 6 regiones clásicas donde las ninfas habitan (Iberia, Tracia, Arcadia, Panphilia, Tesalia y Tartaria). La ninfa, ya en su morada, conduce a uno de los 6 oráculos de los montes (Olimpo, Circeo, Parnaso, Cinto Grineo y Mileto) y a una de las 24 respuestas que, en forma de pareados, ofrece cada uno.

La base numérica es perfecta, sobre el número 12: 12 preguntas, 12 signos, 12 números que cada uno rige; o la mitad: 6 florestas o arboledas, 6 regiones, 6 oráculos; o el doble: 24 números regidos por Diana entre las plantas, 24 ninfas

³³ Los escritores de textos de educación femenina abominaban de los juegos de cartas o dados. Así, Luis Vives en su *Instrucción de la mujer cristiana*, cap. II señala "Más feo es el naípe o dado en mano de la mujer que la escudilla o el plato". La misma línea siguen Fray Luis de León o Cristóbal Pérez de Herrera.

por planta, 24 repuestas de cada oráculo. A su vez, este esquema comporta 3 series numéricas con 3 elementos cada una³⁴.

El fragmento del juego del manuscrito florentino conserva únicamente un interesante prólogo³⁵, las preguntas, los signos y las plantas, sin ningún dibujo. Aunque sigue el mismo esquema (12 preguntas, 12 signos, 6 florestas o arboledas), no coinciden ninguno de los elementos. Sin embargo, las preguntas sí coinciden con las 12 primeras del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, que tiene 22, pero no con las plantas, lo que nos demuestra la cantidad de variantes que se pueden dar en estos juegos, de los que todavía sabemos demasiado poco.

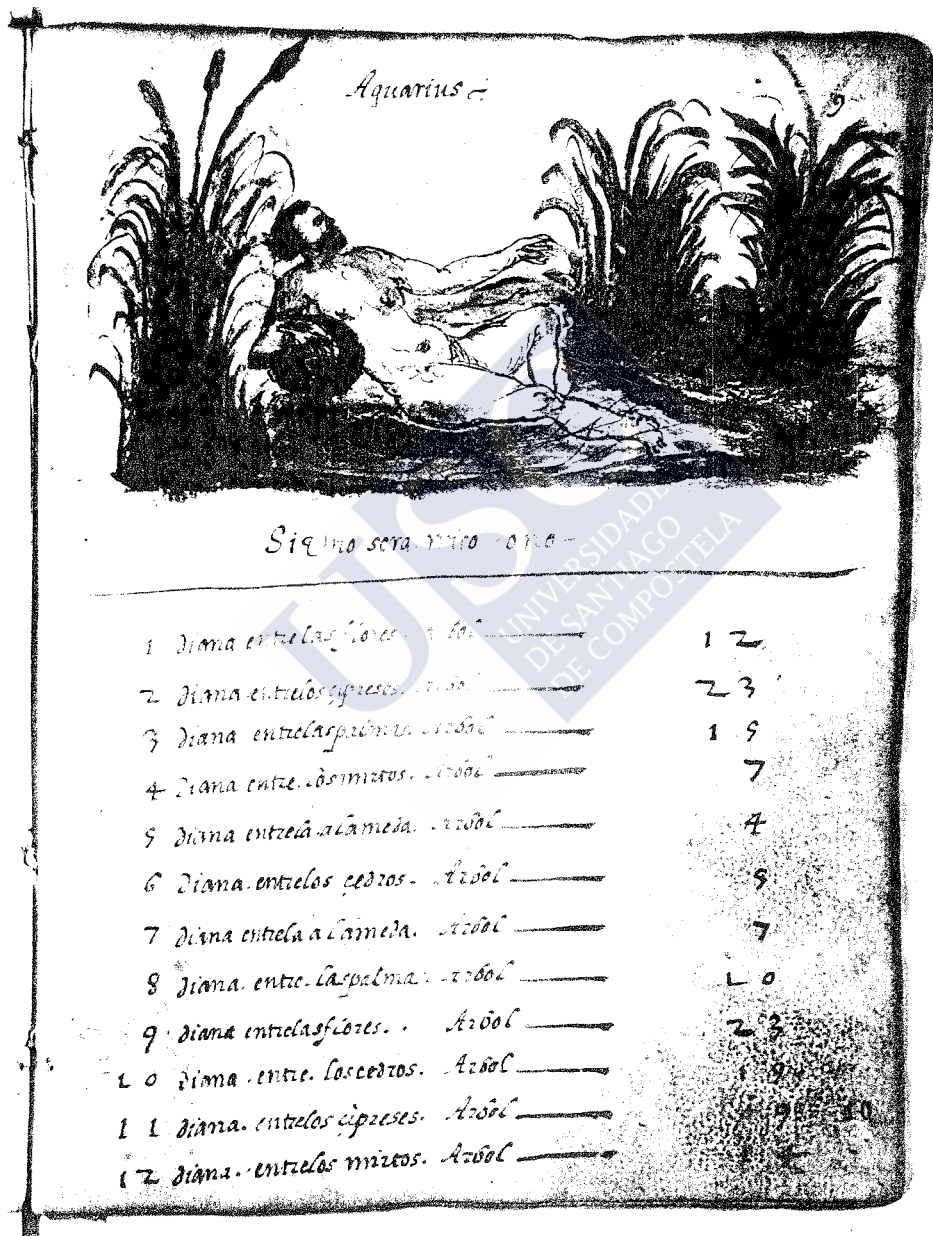
Rosa Navarro (1986: 102) apuntaba la idea de un arquetipo simple, con el número 6 como base de las combinaciones, del que derivarían los demás. Tal vez el juego del manuscrito florentino sea una copia de este original, porque el texto vaticano, a diferencia de los demás de esta línea, parece discurrir por otros derroteros.

Si el autor del texto de Urganda colocaba su obra en el ámbito de la Literatura con sus alusiones librescas, éste escribe el juego para que forme parte de los entretenimientos de una tertulia lúdico-literaria entre damas y galanes.

El códice se inicia con una epístola al autor, firmada por el doctor Alquimio, quien se nos presenta como un conocedor de la literatura clásica y de sus géneros. Sitúa el texto que viene a continuación bajo el signo de lo cómico, señalando que el Eco del título estos oráculos está tomado de farsas y comedias y poco tiene que ver con la ninfa de las *Metamorfosis* ovidianas, y compara el procedimiento seguido por el autor (con una hipérbole panegírica risible) con la parodia de la epopeya hecha por Homero en su *Bratacomiomaquia* y con el *Culex* de Virgilio: "Verdaderamente se a buuelto al rreués la ablilla de Ouidio/ porque en lugar de andar la ninpha Eco enamorada de Naréiso[...] lo están agora todos los rraros y peregrinos/ yngenios della [...] Pareze que entresacando el eco de farsas y comedias/ le aueís dado la honrra que Uirgilio dio al mosquito, celebrando/ sus obsequias y Omero a los rratones y rranas contando su/ batalla.[f.2r.]

³⁴ Los manuscritos editados por Rosa Navarro tienen una mayor complejidad numérica. El del C.S.I.C. contiene 14 preguntas, 14 palacios de signos o dioses, 14 florestas de Diana, 24 ninfas en cada una de 7 provincias y 7 oráculos que dan 24 respuestas. El de la Biblioteca Nacional de Madrid tiene 22 preguntas, 22 signos o planetas, 11 florestas de Diana, 11 países con 48 ninfas, y 11 oráculos que dan 48 respuestas.

³⁵ El Prólogo hace una breve historia de los oráculos antiguos del dios Apolo e insiste, como en todos estos casos, en el carácter de pasatiempo y burla de este texto y de su falta de peligro. Da también, una explicación del juego y de los distintos elementos que lo componen. F. 365r. a 367r.



Considera el texto como un laberinto, situado en la órbita del sueño y la mentira. Tanto el Desengaño, en la Octava real que sigue, como el autor en la epístola a los lectores, subrayan el carácter lúdico de la obra, dejando bien patente que se ha hecho para holgar y que sería locura tomarla en serio: “Compuse sólo a effecto de entretener da/mas y galanes con su género de exercicio y pasa-tiempo/ y no para afirmar cosa ninguna de él por verdad, pues / todo es falso y mentira” [f. 6r.]. También dice el doctor Alquimio que la obra está dedicada a la Marquesa de Monrivel³⁶.

Cómico es también el contraste entre los nombres de los oráculos, todos clásicos, y el de las ninfas, tomados algunos de patronímicos, como *Pamplonesa* o *Avilesa*, o de poetras, como *Petrarquina*, o claramente ridículos, como *Gargantona*, *Verdurina* o *Belfogosa*.

Tras el juego, el autor se disculpa de su brevedad, con el tópico de no cansar a damas ni a galanes y, para llenar el tiempo de la tertulia, ofrece una serie de enigmas, en nombre de la Ambigüedad, a los que responde en nombre del Desengaño, preguntando *¿Qué es cosi cosa?*. Se trata del tipo de enigmas de solución doble, de *dilemas*, cuyo propósito es atrapar al contrario, pues la solución nunca es la más inmediata. (Huizinga, *ob. cit.*: 175)

Hay nueve enigmas, en décimas o en cuartetas, que contesta el Desengaño por los mismos consonantes o en endecasílabos. Sin embargo, cuando la pregunta parece hacernos creer que la Ambigüedad se refiere a algo obsceno, el Desengaño responde en prosa, interpelando, de paso, a las damas asistentes. Como cuando la Ambigüedad, para describir una dama que se peina, utiliza un lenguaje que insinúa otro tipo de actividad y de peine, contesta:

“A fe que se anda la ambigüedad a traer suspensos y a hacer mirarse unos a otros y sólo dar solución a su pregunta con reírse, imaginando lo que nunca le pasó por pensamiento. *¿Qué tiene que ver? ¡Mira que sois maliciosas!*” [f.51v.] O bien, cuando ocurre lo mismo con el enigma de una dama a la que mandaron “echar un servicial”, parece incluso indignarse ante los malos pensamientos que cree adivinar en las asistentes: “No digo yo que no bastara con vosotras, señoras mías, verdaderas persuasiones a hacer creer que la ambigüedad trata todas sus preguntas sin malicia. *¿De qué os reís? A fe que no se puede tratar cosa ninguna que tenga un poquito de sospecha, porque luego lo creéis. Sabed que hay muy pocas damas.*” [f.52v.].

³⁶ Curiosamente, los Marqueses de Monrivel son los invitados principales del Duque de Saboya en las bodas con la infanta Catalina, citadas anteriormente.

La equiparación de los *Oráculos de Apolo* con el mundo de los enigmas de *¿Qué es così cosa?*, tan frecuentes en el Siglo de Oro, nos confirma el carácter lúdico de los *Juegos de Suertes*, a los que ni autores ni jugadores tomaban en serio, al contrario de lo que ocurría con la Santa Inquisición³⁷.

El conocimiento de los cuatro manuscritos que he presentado permiten sacar algunas conclusiones. En primer lugar, dejan constancia de la difusión y el éxito que tuvieron estos Juegos de suertes o de oráculos. También nos muestran su adaptabilidad, pues el autor, ante un modelo, podía ampliar el esquema, añadiéndole preguntas, planetas, oráculos nuevos (como ocurre en el manuscrito de la B.N.M., que añade el de los Pirineos o el de los Alpes), o bien alargar el recorrido con otros elementos. Podía, por el contrario, reducirlo, simplificando los interrogantes o el camino. Incluso llegar a particularizarlo, como hemos visto que ocurre en el del manuscrito Barberini, incluyendo en él a personas reales, que se involucrarían directamente en el juego.

Lo más interesante es ver cómo a veces entran en el ámbito de lo cómico, equiparándose con el mundo de la farsa y emparejándose con otras formas lúdicas de la Literatura. En muchas ocasiones las contestaciones en verso de los oráculos son divertidas en sí mismas, algunas marcadamente increíbles, para que ni por un momento pudieran ser tomadas como una predicción seria³⁸. Se situarían así entre los juegos cortesanos de preguntas y respuestas, los chistes y los perqués.

En la edición veneciana de 1557 del libro de Lorenzo Spirito Gualtieri³⁹, aparece en el frontispicio un grabado que muestra una sala abierta, con una arquitectura muy renacentista, con tres arcadas. Damas y caballeros están en torno a una mesa, donde reposan el *Libro delle Sorti* y unos dados. En el centro se sienta una gran señora y, a su derecha, en un extraño decorado, el astrólogo.

Similar sería la escena que enmarcaría estos *Libros de Oráculos*, pero aquí el lugar del astrólogo lo ha ocupado un “poeta ludens”, que ya no manipula el ábaco o el astrolabio, sino las palabras, creando con ellas un juego literario.

³⁷ Sin embargo, no siempre la Iglesia condenaba estos textos. En el antiguo inventario manuscrito del fondo Barberini de la Biblioteca Vaticana, se lee en la ficha XLIII-58 sobre el códice 3510: “Credo que niente vi sia di superstizioso, ma che s’integni un modo da dedurre una risposta da una determinata domanda con cifre naturali”.

³⁸ Dos ejemplos de respuestas del ms. Chiguiano. A *Si se descubrirá un secreto*:

*Pregúntasmelo a mí en confesión
siendo más público que el repelón.*

A *Si parirá niño o niña*:

*Patituerta será la que te aqueja
parirásla en el fin de una calleja.*

³⁹ Citado por Albano Biondi en la Introducción de la ob. cit.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIONDI, A. (1983.) *Vid. Fanti, S.*
- CÓZAR, Rafael de (1991). *Poesía e imagen. (Formas difíciles del ingenio literario)*. Sevilla: Universitaria.
- DE MARINIS, T. (1940). "Le illustrazioni per il *Libro delle sorte* de Lorenzo Spirito". En *Appunti e ricerche bibliografiche*: 69-83. Milano: Hoepli.
- FANTI, Sigismondo (1527). *Libro de la Sortte o Trionpho de Fortuna*. Venecia. Facsímil (1983) con Introducción de Albano Biondi. Modena: Aldini.
- FORLI, Marcolino da (1550). *Le ingeniose sorti composte per...Intitulate Giardino di Pensieri. Nuovamente Ristampate e in nuovo et Bellissimo ordine Riformate*. Venecia.
- GARIN, E. (1976). *Lo Zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*. Bari: Laterza.
- HUIZINGA, J. (1943, ed. española). *Homo ludens. El juego y la cultura*. México: F.C.E.
- INFANTES, V. (1990). "Fortuna y Literatura: oráculos poéticos y tratadillos de adivinación por las letras españolas". En *Homenaje a Maxime Chevalier. Bulletin Hispanic* 92, 1, 355-382.
- KOBBERVIG, K.I. (1988). *El libro de las suertes (Tratado de adivinación por el juego de azar)*. Madrid: Gredos.
- JONES, H. G. (1978). *Hispanic Manuscripts and printed Books in the Barberini Collection. I. Manuscripts*. Città del Vaticano: B.A.V.
- Libro del Juego de las Suertes* (1515). Valencia: J. Costilla. Facsímil en (1992) Salamanca. (1528) Valencia : J. Jofre. Facsímiles (1980) en *Poesía* 5-6: 163-203, con Prólogo de Ruiz, J y (1983) con prólogo del mismo autor, Madrid: Miraguano.
- MASSOLI, M. y Norti, E. (1970). "Manoscritti di materia ispanica di argomento letterario nelle biblioteche di Firenze. (Fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale) [Claves IV a VII]. "En *Lavori ispanistici* II, 313-358. Messina-Firenze: D'Anna.

- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1963 reed.). *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: C.S.I.C.
- MORBY, E.S. (1966). "El Libro de las suertes de La Arcadia". En *Homenaje a Rodríguez Moñino*: 7-14 Madrid: Castalia.
- MOREL-FATIO, A y RODRÍGUEZ VILLA, A. (1876). *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archivero de la Guardia del Cuerpo real*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- NAVARRO DURÁN, R. (1986). *Libro de las suertes*. Madrid: C.S.I.C.
- PERIÑÁN, B. (1979). *Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa: Giardini.
- RUIZ, J. (1980) (1983). *Vid. Libro del Juego de las suertes*.
- SAMEK LUDOVICI, S. (1974). *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato dal Quattrocento al Seicento*. Milano: Ares.
- SPIRITO GUALTIERI, L. (1482). *Il Libro delle sorti o Libro della Ventura*. Perugia: Stephan Arns de Amburgo. Facsímil en (1981) Perugia: Volumia. (1557) *Libro della Ventura*. Venecia.



DIVERTIMENTI

Una aproximación al Palazzeschi futurista

Assumpta Camps
Universitat de Barcelona

i tempi sono cambiati,
gli uomini non domandano più nulla dai poeti:
e ... lasciatemi divertire!

Aldo Palazzeschi: "Lasciatemi divertire", en *Poesie*

La llamada "etapa futurista" de Aldo Palazzeschi es, ciertamente, muy breve; comprende básicamente el volumen *L'incendiario*, publicado en Milán por las Ediciones futuristas en 1910 (reeditado en 1923), y se sitúa entre dos fechas clave para el escritor italiano: 1909, momento en que conoce a Marinetti, y 1913, año en que se distancia del Movimiento Futurista, junto con Soffici y Papini, para formar parte del círculo de escritores-colaboradores que gira en torno a la famosa revista florentina "Lacerba". Constituye, así pues, tan sólo unos cuatro años escasos, que sin embargo dejarán huella en su producción posterior, los cuales muestran su rápido abandono del repertorio poético crepuscular, y su derivación hacia una visión irónica, incluso decididamente iclonocasta, de la realidad.

Al parecer, fue Marinetti quien invitó a participar en el Movimiento Futurista a Palazzeschi, un joven poeta, por aquel entonces, que ocupaba una posición completamente marginal en el panorama literario italiano, a pesar de haber publicado ya tres volúmenes de poesías: *I cavalli bianchi* (1905), *Lanterna*

(1907) y *Poesie* (1909). Su derivación hacia el futurismo marinettiano debió resultar fácil, a tenor de lo que la correspondencia entre los dos demuestra¹. De tal modo, que su producción a partir de 1909 resulta un claro ejemplo de la recepción de los postulados futuristas, y es sin duda concomitante a otras experiencias poéticas de la época, no tan sólo italianas, que se remiten directamente al célebre “Manifiesto Futurista” de 1909.

Pero es también, y no en menor medida, una producción sintomática de la problemática en la que se encuentra el poeta a principios de siglo, y muy especialmente en el contexto italiano, marcado por el lastre de unas ansias de modernidad nunca plenamente alcanzada en el siglo pasado. En efecto, ante la evidencia tanto del tradicionalismo de la producción literaria italiana en el cambio de siglo –siendo un país donde la tradición es tan rica, ésta se convierte a menudo en un verdadero corsé paralizante–, como de la inutilidad de la presencia del poeta en el nuevo mundo industrial que ha acabado por imponerse, éste busca una salida que resultará ser, a un tiempo, una exacerbación de su marginalidad y superfluidad. Es en este punto donde viene a incidir la nueva poética futurista, que ofrece una posible vía de escape, dando lugar a un conjunto de muestras vanguardistas que exploran en el juego, la irrisión, y la desmitificación de la misma Poesía, en mayúscula, y que van más allá de la simple broma literaria, a pesar de que, con los años, el mismo autor acabe clasificando estos experimentos como simples *Scherzi di gioventù*. *Scherzi*, es decir bromas, aunque no “errores”.

El Futurismo marinettiano constituye, ante todo –así lo proclama– un ansia de libertad y de espíritu de vanguardia, una emancipación de los tópicos y de la tradición misma². En Palazzeschi, cumple el efecto de un revulsivo, que le da la ilusión de conectar con los nuevos tiempos, haciendo exactamente lo que Marinetti proponía en su manifiesto, es decir: “tabula rasa” con la tradición³. En efecto, “Futurismo” para Marinetti es, sobre todo, “originalidad”, es decir,

1 Así leemos, en carta que Palazzeschi fechó en mayo de 1909:

“Vi siete offerto di volermi bene ed io ne approfitto. Sono un ragazzo che ha bisogno anche di un po’ di buona amicizia, ho ventun anni compiuti adesso e per ora non mi sono sentito dare che del pazzarello da qualche pecarone!”.

2 Recojo tan sólo unas pequeñas muestras.

Carta de Marinetti a Palazzeschi, mayo de 1909:

“‘Futurismo’ vuol dire anzitutto: sprigionamento degli istinti vergini e puri, fuori del terricino dei luoghi comuni, delle sensazioni cooperative, e dei leit-motiv ossessionanti”.

Carta de Marinetti a Palazzeschi, febrero de 1910:

“Non preoccuparti affatto della morale, della giustizia e di altri simili porcherie!”.

3 Carta de Palazzeschi a Marinetti, julio de 1910:

“Dirò l’elogio del Futurismo, unico raggio di luce in questa povera palude che si chiama letteratura italiana”.

presupone no tan sólo una inspiración original, sino la **manía misma de la originalidad**; de tal modo que su movimiento perseguirá ni más ni menos que “l’incoraggiamento assiduo, organizzativo, sistematico dell’originalità creatrice, anche se apparentemente pazza”. No aspira sólo a influir en un determinado poeta, sino a crear un verdadero clima antitradicional, anticultural, donde éste pueda sentirse comprendido en la medida que es molesto, “indigesto”, vilipendiado y criticado por todos, críticos y público, a la vez que perfectamente ignorado por todos ellos, aunque el poeta se complazca en abofetearlos repetidamente. Se propone, así pues, fomentar la “diferencia”, la “marginalidad cultural” del poeta, en la que deposita su capacidad innovadora⁴.

CREACIÓN *versus* TRADICIÓN: La apología de la originalidad

Palazzeschi “visita” en estos años gran parte de los tópicos que constituyen el repertorio poético finisecular, aún vigente, por cierto, en la época –recordemos que Guido Gozzano, el mayor poeta crepuscular italiano, presenta su obra poética entre 1907 y 1911, básicamente–: hallamos el culto de la mujer como ideal, el misticismo evanescente, la Venecia decadente, la morbosidad de la muerte, de la enfermedad, del amor crepuscular... Su paseo por todo este “museo” tardorromántico, que se agolpa en un verdadero “*bric-à-brac*” en su poemario, constituye una profunda crítica parodística del Romanticismo, como ya percibió en su momento el crítico G. A. Borgese. Son numerosísimos los ejemplos que podríamos dar: “Il parco umido” o “La fontana malata”, como irrisión del jardín finisecular y a la vez de los enfermos de tisis, en esa fuente que “tose”, con esa tos especial de los enfermos de pulmón; “Villa celeste”, “Il principe e la principessa Cocchio di Chiodino”, donde la caricaturización del mundo de las antiguas damas, príncipes y princesas, y cuentos de hadas en general resulta bien patente; “Visita alla Contessa Eva Pizzardini Bo”, como burla del *spleen*, ese “*état d’âme*” finisecular; “La fiera dei morti”, que liquida el tópico de la melancolía poética que suscitan la muerte y los cementerios; “Al mio castello”, para escarnio de la torre de marfil del poeta finisecular; “La passeggiata”, que no sólo constituye una burla al mito poético del campo (en contraste con la ciudad embrutecida por el mundo industrial), sino que se complace en la introducción de elementos considerados como poco “poéticos” –así, la lotería, los anuncios

⁴ Particularmente ilustrativo a este respecto es el comentario sobre la obra de Palazzeschi que el mismo Marinetti escribió como comentario a A. Palazzeschi (1910). *L’incendiario*. Milán: Edizioni futuriste di Poesia, cuyo título es *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, y se halla recogido en T. F. Marinetti (1968). *Teoria e invenzione futurista*. Milán: Mondadori, 54 y ss.

publicitarios, los rótulos de diversa índole, los carteles de liquidación de existencias de las tiendas... en fin, un mundo propio de la ciudad moderna-; algo que ya se observaba en "Il frate rosso", donde se llegaba a explosiones de sonido sin sentido alguno, ruido, más bien, y todo tipo de onomatopeyas maquinistas...

La poesía, para el Palazzeschi de estos años, no es tan sólo el espacio para proceder a la liquidación de la tradición poética anterior -véase a este respecto, por ejemplo, la burla que lleva a cabo de Giovanni Pascoli en "Ginnasia e Guglielmina"-, así como de gran parte de los tópicos crepusculares: es decir ese lugar necesario para llevar a cabo su concepción de la creación, tal como expone en *Varietà*⁵ al huir de lo "bello", del criterio mimético que hace permanecer a los artistas convencionales fieles a los *topoi* tradicionales - una idea que, por cierto, ya estaba presente en su manifiesto, publicado como *Il controdolore* (1913), bajo su profusa irrisión de los mitos clásicos⁶. La poesía es mucho menos que eso, siendo la materia poética, en si misma, una pura estupidez, no más que la "spazzatura delle altre poesie", cuando no algo decididamente "horrible" según los cánones vigentes -véase, por ejemplo, "Pizzicheria", o bien la poesía en el colmado, así como la broma de "La morte di Cobò", precedente de su célebre bestiario posterior-, decididamente vulgar y escatológica -como se observa en el uso de palabrotas en "Villa celeste"-, insubstancial y insignificante -como en "Il fratte rosso", o en "Ara mara amara", o "Oro doro odoro dodoro", o en tantas otras-: una pura *boutade*, en fin.

La literatura como juego, así pues, como burla que el poeta devuelve a la sociedad como un bofetón en pago a su desprecio. En el mejor de los casos, responde a un intento iconoclasta por socavar los cimientos sociales; pero, en realidad, constituye la muestra evidente de la inutilidad de si misma, de la gratuidad del mismo poeta. El poeta es un bufón, un imbécil, que se autocomplace con indecencias, sonidos estúpidos, bestiales o mecánicos, bobas cantinelas y estrofas extravagantes, como juegos infantiles que tan sólo él entiende. Son sus "licencias poéticas": toda su poesía es una "licencia poética", en fin, puesto que su espacio es el de los márgenes culturales, el espacio lúdico, pero aquí incomunicante, del juego, donde la poesía se justifica a si misma en un mero nada, en su misma gratuidad. Así se comprueba en las extravagancias de *Lizzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi* donde se burla de los críticos de arte, de los salones con pretensiones literarias, del sentimentalismo, del drama, de Dios, de la genialidad

⁵ Cfr. A. Palazzeschi (s.a.) *Lizzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*. Nápoles: Ricciardi.

⁶ *Ibidem*, pág. 95.

en todas sus formas –ya alguien dijo que tan sólo los mediocres creen en la genialidad–, del heroísmo, de lo sublime... del hombre en fin, de todos los demás y de si mismo, de la mismísima manía de tomarse en serio y, por supuesto, de la literatura en su conjunto y en sus múltiples formas. Onomatopeyas, ruidos, efectos gratuitos, gusto por el grotesco, palabrotas, prosaismos... Si la lengua poética está gastada, y no tan sólo por los siglos de uso, sino también por los tópicos literarios, al parecer el único modo de devolverle su frescor es con un erupción o un pedo: con el sabor, amargo, de la cruda y brutal realidad.

La nueva generación es, así pues, como dicen los italianos, “menefreghista”, es decir “pasota” e irreverente, y su poesía, una antipoesía irreverente, un mero juego absurdo, que se agota en su propio acto. Ya lo afirmaba al iniciar el poemario con “Chi sono?”:

Son forse un poeta?
No, certo.
...
Son dunque un pittore?
Neanche.
...
Un musico, allora?
Nemmeno.
...
Son dunque... che cosa?
Io metto una lente
davanti al mio cuore
per farlo vedere alla gente.
Chi sono?
Il saltimbanco dell'anima mia.

Pero en “Postille” Palazzeschi ya no ahorra adjetivos: el poeta es un imbécil, un cretino, un loco, un estúpido, un pelma, un bufón, un rufián, un cerdo, un pederasta pasivo, en fin. Ni siquiera la “gloria” le espera, puesto que:

Vivo o morto è lo stesso; /caro poeta,/ sarai sempre un fesso.

Lo mejor que puede hacer es pasar desapercibido entre la indiferencia de la gente, de otro modo, acaba que la comunidad lo devora: un trabajito para el alcalde, otro para el señor doctor, una invitación a una celebración oficial, una presidencia honoraria, una colaboración para la feria del pueblo, o para la Hermandad de la Misericordia, un epígrafe aquí, un verso allá, un discursito, una rogatoria, un elogio, una jaculatoria... hasta que uno acaba siendo, sin saber ni como, “el poeta oficial”:

questa è la via, mi dissi,
per finir deputato

(o quizá senador, diríamos hoy), como muy lúcidamente observaba ya entonces Palazzeschi.

La curiosa condición del poeta se completa en su poema “Una casina di cristallo”, donde el poeta abomina de su torre de marfil, al tiempo que reivindica alegremente su humanidad nada tendente a lo sublime: el poeta, en efecto, en su casa a la vista de todos, es un “piscione”, un “dormiglione”, un hombre feliz de vivir, que come, sueña y, en fin, hace sus necesidades, ante la gran expectación del respetable, quien, presa de una gran curiosidad, le contempla como a un bicharraco raro. El mismo Marinetti ya dijo que Palazzeschi no era “futurista” de hecho, sino un iconoclasta. Su futurismo es un vitalismo exacerbado, un escepticismo hacia todo lo trascendental, la irrisión de todo lo que huele a romántico, empezando por la visión trágica de la existencia y por esa morbosa tendencia al patetismo, una ridiculización de lo solemne, de lo excelso, de lo heroico... Un “cru cru cru”, y un “ro ro ro”, en fin, y una enorme carcajada que podía dejar secos a todos los cretinos seguros de “su papel en el mundo”. Después, abandonar la poética de “las palabras en libertad” de Marinetti, pero no en cambio esa complacencia en la contemplación de la estupidez humana, como son los *scherzi* que fue publicando en “Lacerba”, o posteriormente las *Bestie del 900*: no abandonaría esa ironía y esa tendencia a caricaturizar y parodiar a la gente bien, a ridicularizarla sin –demasiada– amargura. Y, ¿por qué no?, puesto que:

Tri tri tri,
fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu ihu.

Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente.
Non lo state a insolentire
lasciatelo divertire
poveretto
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.
Cucú rurú,
rurú, cucú,
cuccuccururú!

...

(“Lasciatemi divertire”, Canzonetta)

EL JUEGO ERÓTICO COMO CONTRAPUNTO A UNA TEORÍA METAFÍSICA SOBRE EL AMOR EN LOS SONETOS XII Y XIII DE FRANCISCO DE ALDANA

María Dolores Esteva de Llobet
Universidad Nacional de Educación a Distancia

La atracción ejercida por los sonetos XII y XIII de Francisco de Aldana descansa, en buena parte, sobre un componente de base lúdica y vitalista que servirá de soporte a un bellissimo juego de artificio erótico que condensa la disposición estructural de ambas composiciones.

Aldana es uno de esos poetas-soldados que alcanza cimas de creatividad inusitada y que se nos manifiesta como un artista moderno cuyo lenguaje expresa una nueva personalidad tanto en la forma de sentir y vivenciar la experiencia amorosa como en la constitución de nuevos parámetros ético-estéticos.

Nacido en Nápoles y entregado de pleno a la carrera militar, creció como protegido de la familia Médici en la atmósfera del humanismo florentino y fue educado en el exquisito marco neoplatónico que impregnaba la Academia fundada por Marcilio Ficino.

Sin embargo, a pesar de que la obra de Aldana se sujeta plenamente a los cánones estéticos de su época y ambiente, ofrece en los sonetos arriba mencionados una novedad hedonista que rodea a los personajes en acción y envuelve al lector en un mundo de riquezas visuales y auditivas cuya lúdica suntuosidad se espejea sobre una realidad existente muy compleja y variada porque, a su vez, es dialogante y reflexiva, tal vez coherente con la moral paganizante italiana pero nada habitual y muy chocante en la España de Felipe II.

El fenómeno es novísimo; el poeta es uno de los grandes conocedores de la teoría amorosa y, con todo lujo de detalles, sensible a su experiencia. Hablaríamos, en este caso, de una "poesía de la realidad" pues, según Pedro Salinas, "al hablar de poesía de la realidad, tenemos que concebirla como siendo cada vez más integradora y abarcadora y menos convencional (P. Salinas 1975: 26).

El texto de ambos sonetos (F. Aldana 1966: 9-10) reproduce la conversación de dos amantes en situación amorosa, climática en el XII y anticlimática en el XIII. El planteamiento temático del diálogo es iniciado por la amada, quien esboza las bases de una teoría sobre la pasión amorosa y elucubra sobre la tensión generada entre cuerpo y espíritu, dos formas de expresión amorosa, de opuesta naturaleza y divergentes cauces en cuyos desarmónicos fluir el amor engendra dolor y sufrimiento:

¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en la lucha de amor juntos trabados
con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando
y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y suspirar de cuando en cuando? (v. 155-165)

A lo largo del texto, el amante responde a las dudas planteadas por la amada cual sabio maestro que alecciona a su discípulo por medio de un método práctico, que es la propia vivencia, porque "acaso no exista tema más extraordinario y fascinante que las palpitaciones y conflictos del espíritu humano"(P. Salinas 1975: 17). Es así como juego y placer, entre lágrimas, besos y suspiros, sirven de contrapunto erótico a una teoría metafísica sobre la vacuidad de la unión amorosa:

Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también tan fuerte
que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte. (v. 166-170)

La esencia de la poesía que acabamos de examinar rezuma humanismo renacentista y madura temas harto conocidos como amor y deseo, libertad y dignidad del hombre, muy disputados en los círculos florentinos por voces tan

insignes como la de Marsilio Ficino y Pico de la Mirándola o por teóricos del amor como L.Hebreo, Equicola o Benedetto Varchi cuyos ecos se dejan oír en la poesía amorosa de Francisco de Aldana (E. Garín 1981: 148-153).

El humanismo florentino no supuso sólo la exaltación de Platón o el abandono de Aristóteles, ni tampoco la oposición entre cristianismo y paganismo, sino un movimiento catalizador de ideas y actitudes (G.Pico della Mirandola 1988: 66). Trata de afirmar la esencialidad de la armonía universal en la hermosura creada y en el deseo de poseerla trascendiendo todas las fases de la realidad del amor a la luz de la razón y de la filosofía para llegar a la dignidad individual del hombre.

Esa peculiar tendencia a sincretizar lo hedonístico y lo reflexivo en una dialéctica pasional y racional o filosófica sitúa a Francisco de Aldana en un contexto para cuya caracterización debemos recurrir a los trabajos de Dionisotti quien considera que a partir de los años en que se desarrolla el Concilio de Trento se produce un cambio en los acontecimientos políticos e intelectuales de las cortes, con menos pretensiones de armonía y deseos de belleza pero más centradas en algunos aspectos religiosos o moralizantes (Dionisotti 1967: 227-254).

Es en ese ambiente donde se gesta la obra de León Hebreo que "coexiste con numerosos tratados de amor escritos desde los años cuarenta hasta finales de siglo." (A. Soria 1984: 26). Es también en ese contexto de recepción de tratados amorosos donde convergen los *Diálogos de amor* y los *Dialoghi* de Tasso, el *Diálogo amoroso* (1543) y el *Raverta* (1544) de Giuseppe Batusi o el *Dialogo dell'infinità di amore* (1547) de Tullia d'Aragona que, según Tasso, formaban un corpus de literatura filosófica de entretenimiento "programma di letteratura filosofica di intrattenimento" (E. Raimondi 1965: 247) en cuyo entusiasmo se nutrió el joven Aldana, como recuerda su hermano Cosme.¹

Si el clasicismo de la generación anterior le brinda todo el esplendor del platonismo florentino y del petrarquismo (P. Bembo 1505; 1551) y le aporta una justificación teórica, su propia generación le ofrece una mayor disposición y

¹ "la materia más alta y no entendida
él con docto hablar sencillo y claro
daba a entender a todos cual si oída
mil años la tuviera (¡ oh hado avaro !),
con haber pocos años de su vida
dado al estudio de las letras raro,
y en ellas de tal arte florecía
que a los sabios confundir solía." (E. Rivers 1966: 13)

capacidad para enfrentarse a problemas más auténticamente reales conectados con la efectividad de la vida, sea individual o social, política o amorosa.

Ello explicaría el carácter erótico y reflexivo de los sonetos XII y XIII y la tendencia ascético-religiosa y contemplativa que caracteriza la segunda época de su poesía en cuyo proceso de interiorización y desprendimiento vislumbran afirmaciones tan conocidas como “yo soy un hombre desvalido y solo” o bien “entrarme en el secreto de mi pecho y platicar en él mi interior hombre”(F. de Aldana, v. 376, 418-419).

En síntesis, ese impulso “che ci fa transcendere i limiti del senso e della materia”, como dice Tonelli (1933: 279), polariza la obra poética de Aldana y sustantiva la fuerte soltura sensual que caracteriza a su poesía amorosa.

Altamente exclusivos y emblemáticos serán los perfiles estructurales de ambas composiciones para las que el poeta adopta la forma de soneto dialogístico en el XII, como pudimos comprobar, y una combinatoria de narrador omnisciente y discurso dialogado en el XIII. En los cuartetos la descripción muy detallada de la situación en boca del narrador-poeta dará entrada a un brevísimo diálogo desarrollado anticlimáticamente en los tercetos y en donde la voz del amante- maestro se hace patente sólo en forma interjectiva de abatido suspiro :

De sus hermosos ojos dulcemente
un tierno llanto Filis despedía
que por el rostro amado parecía
claro y precioso aljófar trasparente;
en brazos de Damón, con baja frente,
triste, rendida, muerta, helada y fría,
estas palabras breves le decía,
creciendo a su llorar nueva corriente:
“¡Oh pecho duro, oh alma dura y llena
de mil durezas! ¿Dónde vas huyendo?
¿Dó vas con ala tan ligera y presta?”
Y él, soltando de llanto amarga vena,
della las dulces lágrimas bebiendo,
besóla, y sólo un ¡ay! fue su respuesta (v. 169-182).

Considerando estos dos poemas como una sola pieza encuadrada en el marco de la comunicación verbal, centraremos su atención en el ámbito de un coloquio amoroso sensualmente jalonado por el movimiento gestual de dos cuerpos articulados en la delectación de su solazamiento. De este modo se pone en marcha el mecanismo táctil entre lenguas, manos, pies, brazos y labios junto con palabras, alientos, lágrimas, silencios y suspiros...que confiere al conjunto

una fuerte carga de realismo cotidiano imposibilitando toda fórmula de tradicional "courtoisie", y que debe estudiarse desde los parámetros del género dialógico amoroso (M. Menéndez y Pelayo 1947: 51-53).

En ese sentido la composición aldaniana se ajustaría a los cánones estéticos del diálogo renacentista teorizado por Speroni y Tasso "come rappresentazione della vita del pensiero, dei passi della verità tra contrasti e tentativi successivi ed abbozi ed errori, distinguendola dalla rappresentazione della verità bella e trovata, definitiva e statica" (B. Croce 1958: 124) y sistematizado por Sigonio (L. A. Muratorio 1637: 435-488).

Tanto Sigonio (1561) como su comentador Speroni (*Apologia dei Dialoghi*), al igual que el mismo Bajtin, consideran que el diálogo se mueve entre filosofía, retórica y poesía, aspectos vislumbrados en las piezas analizadas.

Para Sigonio el diálogo es imitación de hombres eruditos que discuten mediante preguntas y respuestas. Distingue los diálogos de "cognitio" y de "actio", según se refieran a la contemplación de las cosas de Dios y de la naturaleza (Platón, Jenofonte, Cicerón...) o a las costumbres y a la doctrina civil (Luciano, Pontano, Erasmo...).

Damón y Filis se enzarzan en un auténtico diálogo de "cognitio" suscitado por la agitación de sus cuerpos ("estando en lucha de amor..." (v. 155)) y por la exaltación de los espíritus convulsos por la fuerza del placer y del deseo sensual ("y que el vital aliento ambos tomando....en medio a tanto bien....." (v. 159-161)).

El diálogo queda perfectamente delimitado en el espacio del acto sexual y en el corpus de la "inquisitio" (o duda planteada directamente a Damón, amante y maestro-filósofo) de forma interrogativa por la bella y bien amada Filis, que actúa como "dialéctico"... "cuál es la causa, mi Damón" v. (155) y perfila las claves de la disputa o "praeparatorio" constituyéndose ya en los cuartetos el núcleo del diálogo o "contentio," cuyo proceso se va confirmando en los tercetos y culmina con la "sententia" o respuesta del maestro-amante (filósofo o "científico") :

Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también tan fuerte
que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte (v. 169-174).

Así pues, observemos cómo el género dialogístico, tan familiar en el espacio de las Academias, ha servido de modelo a nuestro poeta para crear su propio "ragionamenti d'amore", no tan alejado de aquellos debates amorosos trovadorescos en los que la dama amada imponía dudas que deberían ser aclaradas como "service d'amour" por el caballero amante, y muy próximo al sistema socrático de preguntas y respuestas que se da en los Diálogos de Amor o en los diálogos arriba mencionados, que siguen fielmente las teorías amorosas de León Hebreo (G. Betussi 1954; J. M. Reyes 1986: 40-43, n 37).

Aldana conoce perfectamente las formas de comportamiento amoroso que se nos revelan en la actitud de los amantes interlocutores Dámón y Filis quienes, como Filón y Sofía, serán no sólo "portadores de un programa intelectual" en abstracto (M. Menéndez y Pelayo 1947: 98 y 136; A. Soria 1984: 69 nn 63-65), sino auténticos personajes de carne y hueso que determinan la estructura actancial de ambos sonetos (A. García Berrio 1980; A. Soria 1984: 69 n 66).

Como puede comprobarse, la configuración de un entramado temático específico se inaugura con la intervención de Filis que está entregada en cuerpo y alma al amado gozando sumamente de los placeres carnales que a la vista se le ofrecen ("juntos trabados... en nuestros labios de chupar cansados" (XII, v. 160), actitud lúbrica y atrevida que difiere totalmente de la que adopta la sabia y prudente Sofía de Filón:

FILÓN: El conocerte, Sofía, causa en mí amor y deseo.

SOFÍA: Discordantes me parecen, Filón, estos afectos que el conocerme producen en ti; pero quizá la pasión te hace hablar así (L. Hebreo 1986: 85).

El primer tema que configura el entramado filosófico de los dos sonetos guarda relación con el ya conocidísimo debate sobre amor y deseo, tan fundamental como poco resuelto en el discurso neoplatónico a causa de las diferencias que genera la tensión entre el amor espiritual y el deseo, puro y en abstracto, que se materializa en lo corpóreo deleitable. Si León Hebreo completa las teorías platónicas sobre el amor incorporando por boca de Filón conceptos de la ética aristotélica (Aristóteles 1993: 14), Francisco de Aldana será exégeta de viejas teorías y creador de nuevas realidades, porque su obra es "fantasía" estética y razonamiento ético. En ella se conjuga ética, filosofía y poesía, y en ella las doctrinas se esconden bajo el artificio lúdico y verbal (E. Garín 1981: 60) ribeteando los perfiles de una praxis erótica que se eleva a teoría metafísica.

Según Filón, hay tres clases de amor: el deleitable, el provechoso y el honesto (L. Hebreo 1986: 87) y, aunque él siente ansias de posesión de la cosa

amada, admite el tira y afloja del galanteo cortesano que le brinda Sofía siguiendo los preceptos ficcinianos:

SOFÍA: Comprendo perfectamente que el deleite es más insaciable y menos fastidioso cuando radica en la potencia más espiritual del alma. Pero, según la costumbre más generalizada, el placer que tu deseo busca en mí es el del sentido del tacto, que no tarda en producir saciedad enojosa. (León Hebreo 1986: 87).

Las diatribas planteadas por el deseoso amante Filón y la sabia amada Sofía ofrecen a Aldana un caudal de recursos éticos y estéticos que darán vida a una nueva criatura luctuosa y táctil, triste y llorosa por la suerte que corre su estado anímico por causa de sus apetitos carnales intemperados y eventuales (L. Hebreo 1986: III, 604). El narrador presenta la situación en el tono de una sinfonía patética por medio de una enumeratio caótica, descendiente y anticlimática: "De sus hermosos ojos dulcemente/ un tierno llanto Filis despedía/ en brazos de Damón, con baja frente/ triste, rendida, muerta, helada y fría,"/ (XIII, v. 169-175) que culmina con un sombrío lamento en el que Filis plantea el tema de la huída del alma a lo superior y fin del deleite: "¡Oh pecho duro, oh alma dura y llena/ de mil durezas! ¿Dónde vas huyendo?/ ¿Do vas con ala tan ligera y presta,"/ (v. 177-180), y por cuya respuesta obtiene de su amante la frivolidad de otro lamento acariciado por un beso: "Y él, soltando de llanto amarga vena,/ della las dulces lágrimas bebiendo,/ besóla, y sólo un ¡ay! fué su respuesta"(v.18-183).

En el marco argumental de la contentio no sólo está en juego la disquisición entre amor y deseo, sino que los conceptos de lo deleitable y lo apetecible confieren al discurso matices que hay que valorar desde los parámetros morales de la *Ética Nicomaquea* en donde Aristóteles precisa el valor de los placeres corporales:

Con respecto a los placeres corporales, debemos examinar la opinión de quienes dicen que algunos placeres son altamente apetecibles, como, por ejemplo, los nobles, pero que no lo son, en cambio, los corporales y todos aquellos en los que se ocupa el licencioso (1993: 318).

El poema proyecta a los personajes de un espacio ideal(deseo espiritual, fantasía) a un plano real en que amor se materializa en juego táctil y lo apetecible se torna placer erótico hasta su completa disolución en la nada de un doloroso gemido. Bajo las pautas de la ética aristotélica y del neoplatonismo ficciniano, Aldana ofrece de forma única y original un dilatado análisis del comportamiento humano nutrido por un lenguaje poético cuya estética invade la mente silenciosa del oyente o lector que absorbe e interioriza lo que se cuenta y ve.

Los personajes actanciales Damón y Filis representan determinadas formas de valor del deseo y del placer, como bien supremo, bueno y necesario contrario al exceso –obviamente nocivo y doloroso– y del amor, como movimiento que realiza el alma transmigrando de su propio centro al del otro y descendiendo de lo superior divino a lo inferior corporal para volver nuevamente a lo superior una vez poseída la cosa amada (Fedón, 72): “...Amor, mi Filis bella, que allá dentro/ nuestras almas juntó, quiere en su fragua/ los cuerpos ajuntar también tan fuerte/que no pudiendo, como esponja el agua,/ pasar del alma al dulce amado centro/ llora el velo mortal su avara suerte” XII, v. 163-168).

En el proceso metaforizado de glorificación y sublimación del amor humano se halla implícita la diferenciación platónica entre “soma” y “psique” que también es distinción entre lo eterno y lo caduco, entre materia y espíritu, el cuerpo y alma se perfilan en lo que conserva eternamente su identidad y lo que, por el contrario, está destinado a perderla. El alma de los amantes será transubstanciada en el movimiento de corporeización y descorporeización por un flujo de variaciones circulares entre lo soluble y lo insoluble, lo mortal y lo divino, lo terrenal y lo ultraterrenal.

Damón y Filis, en plena “lucha de amor”, unidos en coyuntura lasciva “cual vid que entre jazmín se va enredando” (A. Egido 1982: 213-232) y en actitud muy diferente a la meramente intelectual de los amantes Sofía y Filón, para quien la belleza de Sofía “laceró los sentidos y la fantasía... hasta situarse en el centro del corazón y en el corazón de la mente” (L. Hebreo 1986: 327), van a tener que deplorar la intrascendencia del juego sexual plasmado en el goce de la belleza física, que es asimismo imperfecta por ser tan sólo pálido reflejo de la belleza divina.

El influjo de los *Diálogos de Amor* se hace notar paso a paso en el diálogo amoroso de Damón y Filis para quienes el juego erótico ha servido de contrapunto a su reflexión metódica sobre el amor, cauces y límites. Se hace patente pues una formulación teórica sobre la imposibilidad de aprehensión de lo perfecto y de lo continuo a través del goce concupiscente porque implica consumación y presencia anulando los poderes de fantasía y carencia, que comporta el deseo en sentido estricto, tal como diría Filón:

Con la posesión, el poseedor se deleita y goza con la cosa amada; pero gozar y deleitarse no es amor, ya que no puede ser lo mismo el amor, que es movimiento o principio de movimiento, y el gozo o deleite, que es quietud, fin y término del movimiento..... No falta la posesión presente, pero se carece de la continuación y perseverancia en el futuro, que es deseada y amada por quien posee el presente. La posesión presente es la que deleita, mientras que la futura es la que desea y se ama. (L. Hebreo 1986: 382).

Nada más revelador que la configuración de un nuevo perfil en la estética de los límites entre realidad y apariencia que Francisco de Aldana crea para la adecuación de unos supuestos teóricos que definen el amor "como el apetito hacia la cosa buena con el fin de poseerla siempre, pues en el "siempre" se incluye la carencia continua" (*Banquete* 204e - 205e) y su concreción en unos soportes de tipo ético para corroborar que la carencia conlleva deseo y fantasía, potencias de orden espiritual que dignifican al amor y al deseo, en contra de la abundancia y presencia que irremediabilmente abocan al hastío, como afirma Filón: "...que es desear las cosas que faltan, porque lo que se posee, cuando ya se tiene, no se apetece ni se ama..." (L. Hebreo 1986: 382).

El abrazo y el beso de los amantes que prometía ser dulce juego de correspondencias anímicas se convertirá en error y castigo por causa de la "cupiditia" (B. de Castiglione 1984: 372-373) porque Damón y Filis se conducen por el apetito del sentido y "se hallan en mitad de la brava y ardiente sed de aquello que en vano esperan poseer perfectamente" (M. Ficino 1973: 33-35).

En definitiva, la psyche, que es considerada sustancia eterna o logos, cuando toma figuración corpórea se distrae del pensamiento de las cosas eternas (nous) porque "amore è infinito no in atto ma in potenza" (S. Speroni 1596: f. 42r-5v) y el "apetito de placeres corporales concede de inmediato lo que la sabiduría promete" (F. Savater 1994).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- ALDANA, Francisco de (1966). *Poesías*. Barcelona: Espasa Calpe.
- (1978). *Epistolario poético completo*. Madrid: Taurus.
- (1985). *Poesías*. Madrid: Cátedra.
- ANAGNINE, E. (1937). *Gionanni Pico della Mirandola ou la plus pure figure de l'humanisme chrétien*. París: Debresse.
- ARISTÓTELES, (1993). *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.
- ANDRIEU, J. (1954). *Le dialogue antique. Structura et presentation*. París: Belles Letres.
- AUERBACH, E. (1950). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEMBO, P. (1551). *Los Asolanos de M. Pietro Bembo, nuevamente traducidos de la lengua toscana en romance castellano*. Salamanca.
- BAJTIN, M. (1945). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARONE, G. (1929). *L'umanesimo filosofico di Giovanni Pico della Mirandola*. Milano-Roma.
- CORDIER, P. M. (1957). *Jean Pic de la Mirandola ou la plus pure figure de l'humanisme chrétien*. París: Debresse.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1984). *El cortesano*. Madrid: Espasa Calpe.
- CROCE, B. (1958). *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*. Bari: Laterza.
- CERVANTES, Miguel de (1974). *Novelas ejemplares*. Madrid: Austral.
- DELLA MIRANDOLA, P. (1988). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Barcelona: PPU.
- DIONISOTTI. (1967). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino.
- DULLES A. (1941). *Principes concordiae. Pico della Mirandola and the Scholastic Tradition*. Cambridge: Mass.

- FESTUGIERE, A. J. (1967). *Hermétisme et mystique payenne*. París-Aubier-Montaigne.
- FICCINO, Marsilio (1973). *Sopra lo amore*. Milán: G. Ottaviano.
- GARIN, E. (1981). *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza.
- (1937). *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dotrina*. Firenze.
- (1981). *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*. Madrid: Taurus.
- HEBREO, L. (1986). *Diálogos de amor*. Barcelona: PPU.
- KRISTELLER (1928). *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1947). *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander.
- MURATORIO, L. A. (1637). *Caroli Sigonii mutinensis opera omnia. De Dialogo Liber*. Cols. 435-488.435a.
- PLATÓN (1979). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- PRIETO, A. (1991). *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ SILVA, (1981). *Estudios sobre Francisco de Aldana*. Valladolid: Universidad.
- SORIA OLMEDO, A. (1984). *Los dialoghi d'amore de L. Hebreo. Aspectos literarios y culturales*. Granada: Publicaciones de la Universidad.
- SALINAS, P. (1975). *La realidad y el poeta*. Barcelona: Ariel.
- VOSSLER, K. (1947). *Escritores y poetas en España*. Buenos Aires: Losada.
- (1946). *La poesía de la soledad en España*. Buenos Aires: Losada.

Obras colectivas

- BOAS, M.; CHASTEL, A.; KRISTELLER, P. O.; RUBINSTEIN, N; ULLMANN, W. (1979). *Il Rinascimento. Interpretazioni e Problemi*. Bari: Laterza.

Artículos

- ASENSIO, E. (1975). "Damasio de Frías y su Dórida, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid". *NRFH*, 219-234.

- ARIAS MUÑOZ, J. A. (1980). "La dignitas homini entendida como razón y libertad. (Apuntes para una interpretación del Renacimiento)". *Revista de Filosofía*, 3, 7-38.
- FITA, F. (1980). "Pico de la Mirandula y la Inquisición Española", *Boletín de la Real Academia Española*, XVI, 314-316.
- GARCÍA BERRIO, A. (1980). "Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro". *Lexis*. Lima.
- POZZI, M. (1980). "Mario Equicola e la cultura cortegiana: appunti sulla redazione monoscritta del "Libro de natura de amore". *Letere italiane*, XXXII, 55.



JUEGO Y LITERATURA EN LA ROMA CLÁSICA

José Carlos Fernández Corte
Universidad de Salamanca

Juego y Literatura han estado unidos en los tratados etnológicos. Dejando a un lado el conocido *Homo Ludens* de Huizinga, fuente de innumerables sugerencias, M. Mauss (s/f) en su *Introducción a la Etnografía*, dedica un capítulo a la Estética y lo divide en tres apartados, los juegos, las artes y las artes musicales. Su justificación para tal clasificación la encontramos en M. Mauss (153): "Todos los fenómenos estéticos son juegos, pero no todos los juegos son necesariamente fenómenos estéticos: en el fenómeno estético hay que añadir la sensación de lo bello a la simple noción de diversión, de placer relativamente desinteresado." El papel de los etnólogos y antropólogos acerca del juego recae en la sociedad antigua en los filósofos. Nada más natural que en una cultura tan agonística como la griega los filósofos, en especial Aristóteles, reflexionaran sobre el papel del juego en la vida de la colectividad. En su *Política* dedica el libro VIII a la función de los juegos en la educación de los ciudadanos y este debate, continuado más tarde por los estoicos, fue heredado por Cicerón en muchos lugares de su extensa obra (J. M. André 1966: 137-155, 280 y *passim*). En principio el juego se vincula con la fiesta. Con su interrupción de las actividades útiles a la *res publica* y de los *negotia* del foro, las fiestas religiosas traen consigo en Roma los juegos del anfiteatro, los del circo y también los teatrales. El término *ludi*, más o menos juegos institucionalizados o públicos, evoca todas estas actividades que persistieron unidas en la conciencia romana hasta la Antigüedad Tardía, como muestra Isidoro (*Etim.* XVIII, cap. 16-49). En ambiente festivo también se llena el tiempo libre con numerosos juegos privados, no públicos, como juegos de pelota, de dados, etc.

En *Pro Archia* 13 Cicerón enmarca su dedicación a la lectura de poesía dentro del período de relajación que conceden las fiestas, asimilando su empleo del tiempo libre al que dedican otros a los juegos públicos o privados. Naturalmente Cicerón no entiende otra poesía que aquella que se ocupa de asuntos serios y útiles a la *res publica*, esto es la épica y la tragedia (*Pro Archia*, 14, 22). De manera que la dedicación a la poesía coincide con otros juegos por el tiempo en que se practica y por su función de relajar, pero por su contenido serio y ejemplarizante sigue formando parte de las actividades útiles a la república.

La poesía así entendida forma parte de la *paideia*, de la educación del ciudadano, pero ya antes de Cicerón, en el siglo II, aprovechando también el tiempo de *otium*, se había introducido, sobre todo entre las clases elevadas de Roma, el cultivo de formas ligeras de poesía de carácter helenístico. Pienso en Lucilio, tan relacionado con los Escipiones, en Lutacio Cátulo, Levio y los poetas preneotéricos (A. La Penna 1982: 113). En griego tienen un nombre, *paignía*, cosas de niños, diversiones, tonterías, que se corresponden al latín *nugae*, bromas, tonterías que se dicen, charlas frívolas, término que forma parte del programa poético de Catulo y sus amigos. *Nugari* se equipara a *ludere* (J. C. Fernández Corte 1990: 329; U. Knoche 1975: 146), jugar o divertirse, no ya en los juegos públicos o con juegos privados, no ya solamente en ocasiones festivas y sobre temas serios, como quería Cicerón, sino en cualquier momento, sobre cualquier tema y, eso sí, en actitud festiva. Lo festivo no será definido por su carácter institucional, sino que estará al arbitrio del individuo, no tendrá limitación de tiempo o de tema, sino que se identificará con unas determinadas maneras. No se ocupará de géneros serios y útiles a la comunidad como la épica y la tragedia, sino que se interesará en sucesos cotidianos y en palabras cotidianas.

Este enriquecimiento cultural del concepto de juego, que de mera circunstancia acompañante de la poesía pasa a identificarse con la actividad poética misma, halla su reflejo en la diversidad de sentidos que encierra el término *ludus*. Los diccionarios etimológicos distinguen entre *ludus*, juego institucional, juego como actividad objetivada, frente a *iocus*, juego verbal, broma, dicho gracioso etc., para luego advertirnos que esta distinción se borra con el tiempo, como testimonian, entre otras, las lenguas romances¹. Pues bien, una actividad como *ludere* se refiere en el latín del s. I al cultivo de todo tipo de poesía ligera (epigramas, elegía, poesía satírica, bucólica, lírica etc.), excluyendo únicamente la épica y la tragedia, debido quizás a la oposición entre el juego y lo serio que tan bien se acomoda a estos últimos géneros y a las acepciones de preludio o ensayo que

¹ H. Wagenvoort 1956: 37: donde se cita a Ernout-Meillet (1932), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris s.v. *Ludus*.

concurrer en el término *ludus* (H. Wagenvoort 1956: 34, 38-39). La agresividad y el carácter provocador con que los neotéricos contraponen su programa poético al de los adeptos a una concepción tradicional y utilitaria de la poesía los lleva a acentuar no solamente el carácter lúdico y frívolo de su actividad, sino también a delimitar un campo temático para ella: *ludere* alude en algunos contextos a la actividad erótica (H. Wagenvoort 1956: 37-38) y cuando Catulo comienza un poema diciendo *Hesterno, Licini, die otiosi / multum lusimus*, se beneficia de la polisemia que abarca tanto amar, como cultivar sin pretensiones poesía de carácter amoroso. Hablo de cosas bien conocidas. Los poetas elegíacos continúan este desarrollo planteando un ideal de ciudadano opuesto a los intereses de la *res publica* en el que el tiempo libre se emplea en el *servitium unius amoris*, la esclavitud amorosa con respecto a una única amada, y donde el amor se ve como actividad autosuficiente capaz de resumir y dar sentido a una vida lejos de la carrera política o del ejercicio de las armas.

Si recuperamos los términos del debate ciceroniano, el *otium* se ha diversificado en un buen número de actitudes que ya no coinciden con las fiestas públicas, sino que describen y configuran el tiempo libre de la persona privada, planteando un reto a un tipo utilitario de educación al servicio de la *res publica* y concretándose en una poesía entendida como *lusus*, tanto por su oposición a los géneros elevados, como por su temática amorosa y por su planteamiento de un ideal de vida en el que lo inútil, inactivo, pacífico, y artístico representan una definida oposición a la moral oficial. Dos ideales de vida, de pedagogía y de poesía se oponen claramente. Y *ludus*, el término que designa a los juegos públicos, cada vez más apreciados por las masas y protegidos por los gobernantes, se extiende también a esa otra forma de entender no el tiempo libre, sino también todo el tiempo, toda la vida, que a Augusto le resulta amenazadora para su restauración.

Es en este contexto donde vamos a incluir a Ovidio, sobre el que versará el resto de nuestra intervención.

El extraordinario cultivo experimentado por la poesía amorosa en la época de Augusto tiene, entre otras consecuencias, la de subrayar la importancia del amor como fenómeno cultural al que debe atenderse en un pie de igualdad similar al de la educación para el estado, los tribunales u otras actividades como el comercio, la guerra, etc. También produce el efecto de poner en circulación infinidad de pensamientos, tópicos, esquemas de comportamiento y acción en las relaciones entre sexos que se enfrentan o confrontan con el pensamiento tradicional, el literario serio y el filosófico sobre estas mismas materias. Ovidio, un epígono de la gran literatura seria y también de la amorosa, es agudamente

consciente de haber llegado un poco tarde a la literatura, cuando ya casi todos los géneros están ocupados y cuando sólo quedan sutiles variaciones o burlescas y atrevidas inversiones de los valores literarios e ideológicos establecidos. Queremos entender este gusto por la variación en el contexto del juego. El juego delimita el terreno –poesía amorosa– y establece reglas –tipo de amante, tipo de amada, tópicos y sentimientos elegíacos– que son a un tiempo características literarias del género y códigos culturales de comportamiento. Es algo generalmente admitido que Ovidio tiene a la vez grandes dotes para el cultivo de la poesía –*ingenium*– y una sólida formación retórica y poética –*ars*– lo que, unido a su carácter de epígono y a su temprana opción por lo ligero y frívolo, en una palabra, por el mundo de valores elegíacos, produce como resultado una variación del campo de juego establecido previamente al explotar con plena conciencia de su arte todas sus posibilidades poéticas. Frente a sus predecesores Tibulo y Propercio, amantes al tiempo que poetas, capaces de decir que algo tan divino o tan personal como su inspiración –*ingenium*– procede de su amada², Ovidio se presenta como un escritor, antes que como un amante, por lo que en él su faceta como literato y los secretos de su arte se imponen por encima de su condición de amante. Ya en los *Amores* Ovidio es antes que enamorado, escritor (M. Labate 1984: 21, 25, 26), y en consonancia con su relativismo ante el amor en general –también hay otros valores–, estará su ruptura con la exclusiva dedicación a una sola amada. Con esa doble variación con respecto a la amada, exterior a él, por no ser única, y al amor en exclusiva (él es antes que enamorado escritor), Ovidio se prepara a tratar la materia amorosa –la materia del *lusus*– con una actitud más consciente, examinando a fondo las leyes literarias y sociales del comportamiento amoroso y ofreciendo, dentro de este mismo campo de juego, y sin abandonar la temática, ni el metro, una manera de jugar distinta. Los *Amores* ya repiten y juegan con los tópicos de la elegía con un espíritu distanciado y frívolo que, sin embargo, del juego conserva la seriedad con que examina todos los aspectos del amor como fenómeno cultural.

No obstante, esta variación con respecto al género elegíaco la acomete Ovidio como cualquier epígono que se incorpore al cultivo de un género bien establecido, y no es la que más nos interesa. Nuestro cometido está situado en este momento en el *Ars Amandi*. Al romper con la asimilación de poeta y amante de los elegíacos anteriores, estableciendo la superioridad del cometido poético (M. Labate 1984: 19-26), el amor se transmuta en un arte como otro cualquiera y que, como tal, puede ser enseñable (M. Myerowitz 1985: 111-113).

² Propercio, II 3-4 *Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo./Ingenium nobis ipsa puella facit.* Myerowitz, M. (1985: 113).

Ahondando en el abismo que lo separa de los otros elegíacos al rebajar a la amada de *ingenium* a simplemente *materia*, Ovidio continúa sacando las consecuencias: toda materia es enseñable con tal de que se adopte la actitud adecuada, el canal de comunicación más apto. De esta manera los esporádicos momentos en que todo poeta elegíaco se revestía de la pose de teórico del amor, se desarrollan con total consecuencia en Ovidio hasta constituir un papel, el de *praeceptor amoris*, que traslada todo el material de los *Amores* al registro didáctico. El *Ars Amandi* representa una ruptura en ese sentido con toda la literatura amorosa anterior: al adquirir la forma de tratado didáctico en la persona poética de un *praeceptor amoris* que, sobre la base de su antiguo *usus*, instruye al amante inexperto, Ovidio burla las normas de la poesía amorosa, que pretendían que el amor era un impulso natural ingobernable, y aplica la técnica de la poesía o de la prosa didáctica seria –Lucrecio, Virgilio, Cicerón– a un asunto frívolo, de segunda categoría, no solo nada serio, sino, por añadidura, perjudicial. Así que la violación de las normas del juego de la poesía amorosa la realiza Ovidio apropiándose de las convenciones de la poesía didáctica. La parodia –pues parodia hay– se produce en direcciones divergentes: de un lado es parodia de la forma didáctica, que termina por contaminarse del bajo material al que se aplica, resultando de ahí un rebajamiento formal que produce efectos burlescos, pero –en el plano del contenido– al elevar el amor a algo enseñable, a una fuerza de cultura, a un *corpus* de preceptos que una parte de la sociedad tiene muy en cuenta, amplía el campo de la poesía elegíaca, poniendo al descubierto y (eventualmente) mostrando el carácter relativo y un tanto ridículo de algunas de sus convenciones (M. Myerowitz 1985: 34-35).

Así las cosas, el ambiente está maduro para que se produzca una aproximación al tema de literatura y juego de sentido opuesto al que se daba en Cicerón. En éste la literatura proporcionaba grandes ejemplos por lo que resultaba útil y educativa, al tiempo que suponía una relajación similar a la de los juegos. Pues bien, Ovidio no sólo ha recogido toda la tradición de *lusus* y *nequitia*, tan opuestos a la educación del ciudadano, sino que incluso se dedica a sistematizar sus conocimientos y a convertirlos en objeto de enseñanza, en una pedagogía explícita. Según ésta, en el libro tercero del *Ars*, la literatura se aproxima a los juegos de azar porque ambas forman parte del nuevo ideal educativo, del nuevo tipo de mujer que con sus artes de seducción debe incorporar todas las artes posibles: el canto, la danza, la literatura, pero también el juego: *Mille facesse iocos; turpe est nescire puellam / ludere. Ludendo saepe paratur amor* (AA III 367-68). El contenido de la *παιδεία* es de nuevo *παίδια*, juego o *lusus*, pero no para relajación de cierta aristocracia del estilo de Lucilio, Cátulo, Catulo y otros, sino como parte de la educación de la mujer. Juegos y literatura permanecen juntos,

pero la que ahora debe ser objeto de enseñanza ha cambiado de contenido (amoroso, frente al patriótico de la épica y la tragedia), en sus funciones (formar, instruir, educar, y no solo relajar o distraer) y, sobre todo, en sus destinatarios: no ya el hombre apartado voluntariamente de la vida pública, sino la mujer, una mujer distinta de la preconizada por los ideales augústeos.

En la segunda de las Tristes de Ovidio, escrita desde el exilio, literatura y juego aparecen en una nueva configuración. El poema es un discurso apologético en defensa de su actividad literaria anterior, sobre todo del *Ars Amandi*, con lo que su carácter metaliterario es un hecho prominente. Entendemos como metaliteraria una forma de tratamiento de la literatura sobre la literatura en la que el segundo discurso convierte en tema de disertación los aspectos literarios, esto es, formales o estructurales, del primero. Pero la metaliteratura se subordina, no lo olvidemos, a las necesidades de defensa. Resulta de esto que Ovidio organiza su apología de tal manera que términos estéticos como materia de su tratado –el amor– y forma –didáctico-burlesca– pierden ahora el carácter novedoso que constituía la principal virtud del *ars* y son comparadas a múltiples productos literarios –todas las obras que tratan del amor– y culturales –los numerosos tratados didácticos que se han escrito sobre toda clase de juegos– con el fin de diluir la responsabilidad ovidiana al observarla a la luz de otras actividades afines que no les acarrearán a sus autores ningún castigo. Materia, amores, forma, preceptos de carácter frívolo o burlesco (*iocosa*), semejantes a los tratados sobre juegos, serán, pues, los términos dominantes de su apología.

El catálogo de escritores griegos se utiliza como argumento de defensa por la proximidad del *Ars* a casi toda la literatura griega en lo relativo a la materia, un elemento en principio extraestético. Clasificar la literatura por su temática, el amor, supone una alteración del canon habitual de géneros al figurar la lírica de Safo y Anacreonte antes que la épica o la tragedia, los géneros que por su importancia suelen encabezar cualquier elenco de escritores antiguos (U. Bernhardt 1986: 282). A esta modificación sucede otra más notable aún, cuyo carácter paródico y un punto humorístico³ se subraya mediante la repetición de la fórmula *quid est aliud nisi adultera ...aut quid aliud nisi femina propter amorem petita*, aplicados a la Ilíada y a la Odisea, según las cuales estos modelos de escritura épica se reducen a la lucha por una mujer o al combate de los pretendientes por otra. Subrayando provocativamente la importancia del amor en la literatura, Ovidio en realidad legitima y no rectifica su anterior trayectoria poética, alterando de

³ L. P. Wilkinson (1962: 148-50), H. Evans (1973: 42, 301) sobre el carácter satírico y no apologético y la *reductio ad absurdum* para divertir al lector de los argumentos augústeos.

acuerdo con este criterio la importancia relativa de los géneros dentro del canon y subvirtiendo en el interior de épica y tragedia el peso temático de los elementos al reducirlas a mero material amoroso. Hasta tal punto es consciente el poeta de esta manipulación alteradora y reductora, que la Eneida no figura en el catálogo de escritores latinos, sino fuera de él, y no recibe consideración como poema épico, sino que es destacada por su material erótico, con unos acentos tales que es imposible no ver un ataque contra Augusto en la fórmula con que Ovidio alude a la obra modélica del clasicismo augústeo⁴ (533-536): *et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor / contulit in Tyrios arma virumque toros, / nec legitur pars ulla magis de corpore toto, / quam non legitimo foedere iunctus amor* = Y sin embargo el feliz autor de tu Eneida dirigió armas y héroe contra los Tirios, contra los divanes tirios, y no hay parte del libro que más se lea que la de este amor anudado por vínculo ilegítimo.

Si la consideración de la materia roza la hipérbole satírica, consideremos la forma didáctica. Ovidio era muy consciente en el *Ars* del carácter burlesco con respecto a temas serios de la figura de su preceptor y de la relación que este mantiene con su alumno, el enamorado, tan distinta, por ejemplo, de la de Lucrecio. Para responder o diluir la propensión al juego de su *praeceptor* adelanta en su catálogo de escritores, tanto a propósito de Safo y Anacreonte, como, sobre todo, de Propercio y Tibulo formas como *praecepit, docuit, docuisse, praecepta*, etc., lo que convierte a unos poetas-amantes que sólo ocasionalmente, en medio de sus penas o de sus goces amorosos, se permiten un consejo a sus lectores, en algo que habitualmente no son, autores de literatura didáctica. De manera convergente con este sesgo pseudo-didáctico con el que son presentados los autores eróticos, Ovidio sigue explotando a fondo la amplitud del término *iocus* y sus derivados⁵ para subrayar el carácter de juego de la materia tratada por anteriores escritores. Ambos grupos de términos –los didácticos y los lúdicos– son *semina probationis*, pruebas diseminadas y adelantadas por un experto en retórica, que desarrollarán su potencial más tarde. Ovidio trata de que la larga enumeración de escritores amorosos no haga desaparecer de la conciencia del lector que, además del amor, estaba el carácter burlesco que había asumido su profesor, por lo que, cuando en los versos 471-496 se embarca en una larga relación de juegos de azar: “También escribieron otros tratados sobre los juegos de azar”, podríamos decir que en esta parte culminan tres o cuatro hilos argumentativos de su obra. En primer término, se reproduce el mismo movimiento que en la obra acusada donde, según recordaremos, literatura y juego figuraban casi contiguos

⁴ Consúltense la nota anterior.

⁵ Ov. *Tristia* II, 223 *lusibus ineptis*; 238 *nostros iocos*; 354 *vita verecunda est, Musa iocosa mea*, 422 *multa iocosa*; 444 *turpis iocos*.

como partes de la educación de una mujer galante; por otro lado, se reafirma el parentesco lingüístico-cultural entre los *ioci* literarios y los *ludi* realmente jugados. Por último, en lo que atañe al carácter metaliterario del discurso apologético, tras el forzado paralelismo en la *materia*, viene uno evidente en la forma: ya no se trata de asimilar al amor los *ludi* porque una misma palabra recubra una actitud y un material poco serios, sino que, al convertirse todos en objeto de tratados, al existir las *artes ludicae*, sus autores también son equiparables a Ovidio en la forma didáctica.

La asimilación de la literatura amorosa a los juegos que se jugaban de verdad convierte a los *Amores*, por así decir, en equivalente al juego de los dados, las tabas, los soldados o el tres en raya, una relajación poco útil; mientras que las *Artes* que versaban sobre ambas clases de temas, suponían un perjuicio en segundo grado, al conferir rango didáctico a algo que no sirve para nada. Esta tercera aproximación de literatura y juego remite a un horizonte cultural cada vez más amplio, donde un público culto y sofisticado no se contenta con practicar artes tradicionalmente inútiles, sino que acoge con gusto teorizaciones sobre ellas. Pero tal refinamiento cultural es aprovechado por Ovidio en su defensa para ascender aquí a una de sus cimas: hay materias penadas por la ley, *ludi* de verdad y no *ioci* en sentido translaticio; se han escrito sobre ellas numerosos tratados didácticos y, como conclusión, a sus autores esto no les supuso ningún daño. El, en cambio, escribe: *his ego deceptus non tristia carmina feci, / sed tristis nostros poena secuta iocos*, (493-494) = "Engañado por estos precedentes compuse yo poemas nada tristes, pero jugar en verso me atrajo triste pena".

Y es justamente esa variedad de actividades que evoca el término *iocus* lo que le facilita la transición hacia otro poderoso argumento de defensa: "¿Qué hubiera ocurrido si hubiera escrito mimos con sus bromas obscenas-*obscena iocantes*, que siempre representan el delito del amor prohibido y donde continuamente se exhiben un elegante adúltero y una astuta casada que engaña al bobo de su marido?" (vv. 497-500). Ovidio termina por señalar otra de las contradicciones del sistema de Augusto en lo relativo a la moralidad pública. En efecto, como residuo de la tradicional política de relajación y juegos públicos ofrecido a las masas por magistrados o por el César, se seguían representando mimos, en los que se exhibían, como el poeta pone de manifiesto, ingeniosas formas de adulterio en medio del aplauso de un público compuesto por doncellas, matronas, jóvenes, adultos, y, lo que es más importante, por el propio César (vv. 496-520). Según esto, el adulterio intranscendente y cómico, reliquia de una antigua unidad cultural en la que aristócratas y plebe se divertían durante las fiestas, es tolerado y hasta pagado por el César por su carácter tradicional y

popular, en tanto que el tratado ovidiano, mucho más en consonancia con la nueva cultura urbana y las nuevas realidades ideológicas y sociales del augusteísmo tardío, resulta censurado tanto por su contenido, como por su atrevimiento formal.

Lo que nos conduce a una última reflexión sobre juego, interpretación y censura. Literatura didáctica y juego presentan bastantes analogías. La preceptística galante tiene que ser entendida y luego aplicada, esto es, trasladada y concretada en cada situación, compartiendo con el juego el carácter de actividad reglada que no comprende en sus reglas todos los casos particulares a los que dan lugar (Y. M. Lotman 1978: 88, 94), por lo que con frecuencia se requiere la ampliación de algunas, la supresión o modificación de otras, etc. Si en toda obra literaria se exige siempre una descodificación en la que el lector debe participar en una estrategia interpretativa que le lleva a sacar más de lo que intentaba el propio autor (*plus sibi permisit compositor suo*, v. 356) o a sacar menos o algo distinto, en la literatura didáctica, donde la relación con el lector es un componente explícito del género y donde la materia enseñable deberá siempre llevarse a la práctica de forma diferente a la literatura de otro tipo, los riesgos de las descodificaciones erróneas o los de las aplicaciones no suficientemente hábiles de las reglas del arte son enormes.

En su descodificación del *Ars* Ovidio se hace eco de interpretaciones parciales o erróneas de su obra hechas desde una perspectiva no literaria, sino jurídica. Si el amor es un conjunto de preceptos y una sucesión ordenada de reglas que luego deben manifestarse en casos prácticos, eso mismo se puede decir del Derecho. Y de un conjunto de preceptos jurídicos trata no ya el *Ars*, sino el discurso sobre el *Ars*. Mediante ellos se intenta demostrar que el César no aplicó bien las reglas de la hermenéutica jurídico-literaria: el libro no es delictivo, no incita a cometer actos jurídicamente reprobables, con él se ha aplicado una regla sin efecto en otros muchos casos. Ovidio parece reclamar sobre la interpretación de su obra una autoridad mayor que la de César, pues aquí se trata de interpretaciones en conflicto y de quién tiene poder para imponer la suya. Con ello se demuestra que, si bien la literatura participa del juego en la medida en que sus interpretaciones no están dadas de antemano y deben contrastarse entre sí cuando entran en conflicto, también es reducible a la esfera del derecho, donde la competición entre interpretaciones –de nuevo el carácter lúdico– es, sin embargo, menos inocua que la de un mero conflicto entre dos jugadores⁶. Cuando el conflicto de interpretaciones literarias alude a preceptos jurídicos la literatura se

⁶ J. Huizinga (1972: 96-108) sobre juego y derecho.

regula por la vida, por lo útil o lo inútil socialmente hablando, con lo que pierde su esfera autónoma, de discurso autosuficiente por ser artístico, y se ve sometido a las regulaciones de un discurso serio. Augusto, al castigar al autor del juego, le niega carácter de juego y le atribuye responsabilidad, autoridad. *Auctor*, en latín es responsable de algo. Ovidio reivindicaba para su arte y para su persona artística unas pretensiones o esferas diferentes de las de su persona real (*vita verecunda est, Musa iocosa mea*). Augusto, que es el dueño de las interpretaciones, y que reduce la literatura a discurso unívoco sobre la moral, le niega la equivocidad del juego, obligando a Ovidio a entrar en el papel de autor responsable de sus enunciados.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRE, J. M. (1966). *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*. París.
- BERNHARDT, U. (1986). *Die Funktion der Kataloge in Ovids Exilpoesie*. Hildesheim.
- CICERÓN, M. T. (1979). *Pro Archia Poeta*. H. und. K. Vrestka (ed.). Darmstadt.
- EVANS, H. (1973). *Ovid's Publica Carmina: A Study of the Tristia and Epistulae ex Ponto as Poetic Books*. Chapel Hill.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (1990). "Del sentido en que se ha aplicado a Catulo y Horacio el término de poetas líricos". *Veleia* 7, 317-336.
- HUIZINGA, J. (1972). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- ISIDORO DE SEVILLA (1985 reimpr.). *Etymologiarum sive originum libri XX*. I. W. M. Lyndsay (ed.). Oxford: Oxford Classical Texts.
- KNOCH, U. (1975). "Erlebnis und dichterischer Ausdruck in der lateinischen Poesie". En *Catull*, 133-149. R. Heine (ed.) Darmstadt.
- LA PENNA, A. (1982). "I generi letterari ellenistici nella tarda repubblica romana..." *Maia*, 111-130.
- LABATE, M. (1984). *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*. Pisa: Giardini.
- LOTMAN, Y. M. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MAUSS, M. (s.f). *Introducción a la Etnografía*. Madrid: Istmo.
- MYEROWITZ, M. (1985). *Ovid's Games of love*. Detroit: Wayne University Press.
- OVIDIO NASÓN, P. (1977). *Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. E. J. Kenney (ed.). Oxford: Oxford Classical Texts.
- (1985 reimpr.). *Tristium libri Quinque Ibis...* S. G. Owen (ed.). Oxford: Oxford Classical Texts.
- WAGENVOORT, H. (1956). "Ludus poeticus". En *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, 30-42. Leiden: Brill.
- WILKINSON, L. P. (1962). *Ovid Surveyed*. Cambridge.



**RECURSOS LÚDICOS Y SUBVERSIVOS EN
EL "PRIMER TEATRO" DE FERNANDO ARRABAL**
*Análisis de *Picnic* y *El Triciclo**

Ángel Luis García Aceña
Universidad Complutense

No es fácil realizar un estudio profundo y detallado de la obra dramática de Fernando Arrabal como consecuencia de su larga y heterógenea producción teatral, por un lado, y por otro, de su exilio a Francia (gran parte de su obra se ha publicado originalmente en francés). Por este motivo, algunos críticos han dejado de incluirlo dentro del panorama teatral español contemporáneo. Pero no podemos dejar a un lado a uno de los más prestigiosos dramaturgos de este siglo por consideraciones de adscripción nacional y menos, cuando el mismo Arrabal ha reconocido influencias notabilísimas en su labor creativa de autores españoles como Cervantes, Quevedo, Valle-Inclán, o movimientos como el postismo. Seguramente, sea su carácter extravagante y provocador lo que ha incitado al rechazo de su obra por parte de muchos de esos críticos.

Sin embargo, la mayor complicación a la hora de entender la producción teatral de Arrabal está en la propia comprensión de sus obras, ya que resulta difícil para un lector o espectador medio asimilar tanta incoherencia y ausencia de lógica a la que no está acostumbrada la mayoría del público español. Arrabal "toma la realidad como centro de su teatro, y el mundo no es coherente, ni racional" (García Templado 1992: 73). Por este motivo, lo irracional irrumpe de un modo desbordante en sus obras. Arrabal se rebela precisamente contra ese mundo considerado irracional y absurdo y se niega a aceptarlo pero "sobre todo, a ser incluido en sus tradicionales mecanismos" (García Templado 1992: 142).

Atendiendo a estas circunstancias, he pretendido analizar esa parte de su obra que denominamos "primer teatro" y, fundamentalmente, esbozar el proceso de creación utilizado por el autor, basado en lo que he denominado *recursos lúdicos y subversivos, juegos y símbolos*. Son estos los elementos principales que va a desarrollar en esa "ceremonia" de creación, en ese ritual de elaboración escénica, porque Arrabal entiende así el teatro, como una ceremonia que ha de darnos un sentido al sinsentido del mundo. "Arrabal ataca todos los tabúes e intenta negar todos los convencionalismos, sus ceremonias o ceremoniales pueden, en este caso, quizá expresar lo que en verdad el autor entiende por teatro; una puesta en escena de actos quizá sin significación, pero esta puesta en escena, esta ceremonia organizada es la única respuesta posible ante la sinrazón del mundo: los personajes celebran una ceremonia y en esta celebración encuentran razones para existir" (Ferrerías 1988: 75).

Arrabal pretende con su teatro crear una nueva estructura dentro de la escena, ya que la propia realidad es un continuo caos. Para el escritor, lo humano es confuso y frente a la confusión está la perfección. Por lo tanto, lo perfecto es lo inhumano, es decir, lo artificial. Así, "toda tentativa de perfección es una actividad tendente a crear una artificiosa situación de no confusión: es, pues, una empresa inhumana" (Ferrerías 1988: 120).

En este proceso de creación, el artista utiliza la memoria, que consiste en la propia experiencia personal, y el azar, que es lo sorprendente, lo original. El azar es el elemento base de esa intención lúdica a la que nos hemos referido ya que, a mayor sorpresa, mayor entretenimiento, y es esta la verdadera premisa sobre la que se fundamenta el juego. "Cuanto más la obra del artista estará informada de azar, de confusión, de inesperado, tanto más rica, agitadora y fascinante será" (Ferrerías 1988: 121). Y, sobre todo, más lúdica.

Angel Berenguer ha sido quien ha analizado perfectamente ese proceso de creación en el "primer teatro" de Arrabal que ha denominado "ceremonia". Pero, como el mismo Berenguer indica, no es sólo ceremonia, también es exilio. Efectivamente, es un reflejo del exilio al que se somete el autor respecto del poder, del sistema que dirige cualquier manifestación, incluidas, por supuesto, las posibles manifestaciones artísticas. No olvidemos que el primer teatro de Arrabal surge en la década de los 50, época de represión política y cultural en esa España en la que la pequeña burguesía sufre una absoluta marginación que la conduce hacia su extinción o hacia el exilio. El exilio implica frecuentemente actos de subversión a través de los cuales se producen significativas provocaciones por medio de símbolos que contribuyen a inquietar levemente al sistema. Por lo general, se quedarán en eso, en simples intentos de subversión ante la

inexpugnabilidad del todopoderoso sistema. Más interesante resulta el concepto de ceremonia, ya que se identifica con la idea que tenemos de ritual, de un conjunto de liturgias que se repiten ordenadamente y cuyo fin es "comunicar con una realidad exterior, superior y todopoderosa: el SISTEMA" (Berenguer 1993: 40). Una ceremonia basada en el propio absurdo de su intención, que hemos de aceptar para acceder a los aspectos lúdicos y de entretenimiento de que consta este "primer teatro". Arrabal crea un teatro basado en el juego y en la subversión, que combinados dan lugar a un espectáculo provocador, escandaloso y, principalmente, simbólico. "Los absurdos crean así el drama más profundamente subversivo del siglo, más subversivo que todos los teatros políticos y épicos ensalzados hasta ese momento" (Torres Monreal 1984: 10).

Exilio y ceremonia, subversión y juego, marginalidad y espectáculo ritual, configuran ese "primer teatro" arrabaliano que, por otra parte, recibe una notabilísima influencia –o, al menos, guarda estrechas relaciones con ellos– de los escritores "postistas" –fundamentalmente, al principio, durante su estancia en Madrid– y, en consecuencia, con el surrealismo. El "postismo", frente a la corriente social y realista que se imponía, intenta revitalizar un nuevo surrealismo en el que la imaginación y el juego fueran elementos principales de este efímero movimiento.

Tres son las características básicas del "postismo" de las cuales Arrabal hace acopio :

1º **El escepticismo ante el futuro.** En el propio manifiesto postista se observa esta idea de fugacidad y negación del futuro.

2º **La marginalidad.** Hay en el "postismo" una clara intención de ruptura, sobre todo, en el ámbito artístico. Pero esta ruptura podía inducir a unas connotaciones sociales y políticas que la censura entendía como peligrosas y subversivas. De ahí que nada más nacer, este movimiento fuera vetado y marginado.

3º **El componente humorístico y lúdico.** El juego es la base de la técnica postista. Pero hemos de indicar que se trata de un juego lleno de infantilidad y de humor, de inocencia y sarcasmo a la vez.

Comprobamos, pues, la relación tan significativa que guarda el "primer teatro" de Arrabal con el postismo, puesto que resulta incuestionable la presencia de estos tres elementos en sus obras: escepticismo, marginalidad y humor.

También hemos de hacer mención a las notables influencias que recibe de los escritores del teatro del absurdo –algunos críticos incluyen a Arrabal dentro

del grupo-. Influencias temáticas –la incomunicación, la desesperanza, la soledad, la muerte- y formales –situaciones insólitas, desarrollos incoherentes, lenguaje sin sentido-. Es decir, se pretende mostrar el absurdo de la existencia creando un teatro absurdo en su propio planteamiento conceptual y formal. No hay duda de las similitudes que tiene Arrabal con autores como Ionesco y Beckett aunque hemos de indicar también que, según el mismo Arrabal, cuando escribió estas primeras obras, ni siquiera había oído hablar de Beckett. Añade de un modo anecdótico que creía que le hablaban de Bécquer cuando le indicaron su afinidad con el escritor irlandés.

Hemos de redundar, por tanto, en la idea de que el “postismo” es el movimiento que influye más significativamente en el “primer teatro” de Arrabal y que va a provocar la irrupción de los recursos lúdicos y subversivos en sus primeras obras.

Incluimos dentro de esta etapa que, iría desde 1952 hasta 1957, los siguientes títulos: *Pic-Nic*, *El Triciclo*, *Fando y Lis*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *El Laberinto*, *Los dos verdugos* y *El cementerio de automóviles*.

Serán las dos primeras, *Pic-Nic* y *El Triciclo*, las obras a partir de las cuales justificaré los recursos empleados por Arrabal en su “primer teatro”. Previamente, para entender mejor esos conceptos, señalaré el argumento de las mismas:

En *Pic-Nic* se desarrolla la historia de un soldado, de nombre Zapo, al que sus padres, el Sr. y la Sra. Tepán, van a visitar al frente de batalla para pasar un domingo en el campo. Reciben la visita de un soldado enemigo –de gran parecido a Zapo- llamado Zepo, al que hacen prisionero en un primer momento y con el que terminan compartiendo la merienda. No comprenden el sentido de la guerra y deciden poner fin a la misma. Lo celebran bailando con la música de un gramófono, pero una ráfaga de ametralladora acaba con ellos.

El Triciclo cuenta la historia de unos vagabundos, de unos seres que sobreviven al margen de la sociedad. Cada uno con sus características: Apal pasa el tiempo durmiendo; Climando necesita dinero para pagar el plazo del triciclo con el que pasea a los niños del parque; el Viejo de la Flauta compite con Climando a un juego de expresiones ilógicas; y Mita, personaje femenino, que manifiesta en un principio su rechazo por la situación en que vive pero que termina aceptando el lugar que la sociedad le otorga.

Deciden matar y robar al que llaman “señor con billetes”, pero no son conscientes de la acción que han realizado, ya que no conocen bien o ignoran el

funcionamiento del sistema que los margina. Apal y Climando son detenidos por unos guardias.

Como se puede observar, el valor del "primer teatro" de Arrabal no está en la profundidad argumental de las obras sino en el simbolismo conceptual y, sobre todo, en el proceso de creación de las obras, en la ceremonia a la que aludíamos anteriormente y que se constituye a partir de unos juegos rituales que configuran los recursos lúdicos y subversivos que voy a explicar.

1. EMPLEO DE UNAS ESTRUCTURAS RECURRENTES

Hemos dicho que el teatro de Arrabal se constituye a través de un espectáculo al que denominamos ceremonia. Obviamente, toda liturgia ceremonial se origina por medio de unas recurrencias formales y temáticas y éstas se perciben en las dos obras que comentamos:

a) En primer lugar, el tipo de personajes que elige Arrabal. Se trata siempre de un grupo de individuos que viven una situación de marginalidad. En *Pic-Nic*, unos soldados en el frente de batalla y en *El Triciclo* unos vagabundos que sobreviven en una gran ciudad.

b) Estas situaciones, la guerra y la miseria, no las han escogido, el Sistema ha decidido por ellos.

c) Los personajes están inmersos en una sociedad organizada que no comprenden y se comportan de un modo inocente e infantil. Los soldados Zapo y Zepo conversan sobre la inutilidad de la guerra –cuando disparan, siempre cierran los ojos y después rezan un Padrenuestro o un Avemaría por el posible enemigo muerto–. Los personajes de *El Triciclo* no saben por qué es necesario el dinero para sobrevivir.

d) A los personajes de Arrabal se les plantea un problema que deben solucionar. En la primera, la continuidad de una guerra sin sentido. En la segunda, la imposibilidad de pagar el alquiler del triciclo.

e) Actúan ante el problema según sus criterios inverosímiles. Pero siempre serán soluciones al "margen" de la colectividad; el individuo actúa con una lógica distinta a la del Sistema. En *Pic-Nic* creen que han acabado con la guerra y deciden bailar; en *El Triciclo* deciden matar y robar.

f) El sistema se impone al individuo y utiliza unos referentes que nos lo recuerdan. Los camilleros recogen los cuerpos sin vida al final de *Pic-Nic* y los guardias detienen a los protagonistas de *El Triciclo*.

g) La muerte es la única salida al no-futuro que Arrabal diseña en su juego escénico.

2. JUEGO DE INVEROSIMILITUDES

Fernando Arrabal introduce lo inverosímil de un modo natural, sin cambios que nos hagan pensar en su inverosimilitud. Desde el comienzo se plantea la irrealdad de la situación y, a partir de ahí, progresa de tal forma que nos hace pensar que todo es verosímil. El lector o espectador es introducido rápidamente en lo irreal y acepta irremisiblemente el juego que el autor le propone. Arrabal juega con una intención clara, convertir lo que la sociedad concibe como normal y cotidiano en algo ilógico y absurdo, utilizando otro juego, el escénico, basado en situaciones increíbles y diálogos incoherentes.

Entre el ruido de las bombas y ametralladoras "Zapo saca de una cesta de tela una madeja de lana y una agujas. Se pone a hacer un jersey que ya tiene bastante avanzado" (Arrabal 1993: 129). No es muy habitual un soldado haciendo punto en primera línea de batalla, pero ¿no es más inverosímil y absurda la propia guerra? Por eso, la irrupción de los Señores Tepán en el frente con la intención de pasar un día de campo con su hijo nos resulta humorística, pero la aceptamos porque todo se nos hace ya posible. Y aceptamos que la Señora Tepán pase revista a la higiene de su hijo, que compartan con el enemigo la merienda, que pongan música y bailen, etc. "La antilógica del mundo se verá reflejada en la antilógica de unos personajes que esperan contra toda esperanza en un universo sin razón. ¿Qué razón tienen los soldados de *Pic-Nic* para ser enemigos?" (Torres Monreal 1984: 10).

3. UTILIZACIÓN DE TEMAS DE CARÁCTER SIMBÓLICO

En estos temas se percibe verdaderamente la intención subversiva de Arrabal, si bien, al tratarlos de un modo humorístico y absurdo los convierte en símbolos de la farsa, del esperpento de la propia realidad. Tras una máscara de inocencia, de inocuidad, subyace un conjunto de ideas que manifiestan la desazón y el desarraigo del individuo en el Sistema. La guerra, la familia, la soledad, la marginación, la muerte, funcionan como soporte argumental en la ceremonia teatral, llenos de intenciones críticas y presentadas en forma de juego a un mismo tiempo. Todos ellos vienen a redundar sobre un mismo eje temático, el enfrentamiento sin solución entre el individuo y la sociedad.

No hemos de olvidar, sin embargo, que los temas no son abordados directamente sino que se representan de un modo simbólico por medio del humor. En *Pic-Nic*, la guerra es presentada como un instrumento del sistema sin lógica alguna a través del absurdo de las situaciones que viven los protagonistas. Todas las referencias que se hacen son propias de unos personajes que no son conscientes de la magnitud y peligrosidad de la misma y asumen esas situaciones de un modo disparatado ya que no comprenden la lógica de la guerra, es decir, la lógica del sistema que conduce al individuo a la guerra. El Sr. Tepán, por ejemplo, la considera un entretenimiento más que entraña cierto riesgo, pero como el que se puede experimentar en infinitud de acciones de la vida diaria. El Señor Tepán le dice a su hijo: "¿Acaso quieres dar a tu padre una lección de guerras y peligros?. Esto para mí es un pasatiempo. Cuántas veces, sin ir más lejos, he bajado del metro en marcha" (Arrabal 1993: 131). O la Sra. Tepán, que recuerda su afición de niña a contemplar las batallas: "Cuántas veces de niñas, nos asomábamos al balcón para ver batallas y yo le decía al vecinito: "Te apuesto una chocolatina a que ganan los azules". Y los azules eran nuestros enemigos" (esta última afirmación es significativa en su contenido subversivo).

En *El Triciclo*, la marginalidad será el símbolo temático de mayor importancia. Arrabal manifiesta las actitudes de unos personajes ante el sistema y los mecanismos que rigen en el ordenamiento del mismo: el trabajo, el dinero, la vivienda, la violencia, la insolidaridad o la represión. Precisamente estos símbolos se presentan en oposición a unos vagabundos que no conocen o no comprenden esos mecanismos (no trabajan, no tienen dinero ni vivienda, no entienden nada, etc). Es muy significativa y simbólica la actitud de Apal, personaje que manifiesta su escepticismo ante el sistema porque sabe que lo margina y decide, por ello, estar siempre durmiendo, y cuando despierta no muestra esperanza alguna por el futuro. En un momento de la obra *Climando* le pregunta "¿qué podemos hacer para dormir calientes?"- y Apal le responde -"morirnos"- (Arrabal 1993: 169). Apal sabe que luchar contra el poder establecido es un esfuerzo baldío y acepta sin oposición su destino. Es en este personaje donde se observa una mayor carga simbólica ya que se produce una fuerte identificación entre Apal y la clase obrera española de aquel entonces. Según Berenguer "el proletariado parece dormir y sólo se manifiesta, de una manera violenta, en acciones no organizadas y no necesariamente reivindicativas" (Berenguer 1993: 104).

Hay además un paralelismo simbólico con el propio Arrabal y su identificación "con una posición marginal que le conducirá al exilio como única salida posible al gran ceremonial que estructura su obra" (Berenguer 1993: 104).

4. PRESENCIA DE OBJETOS SIMBÓLICOS

Fernando Arrabal va a utilizar una serie de objetos con el fin de complementar otros recursos –símbolos conceptuales o juego de inverosimilitudes– y, principalmente, como referentes de la realidad, dependiendo del uso lógico o ilógico que se haga del objeto.

En *Pic-Nic* hay algunos de gran importancia como el gramófono que sirve como efecto de contraste con la situación en que se encuentran los personajes; la música que sirve de evasión y entretenimiento frente a la guerra que produce hastío y aburrimiento. Sin embargo, la música impedirá a los protagonistas oír el ataque del enemigo y morirán mientras bailan. La realidad se impone a la fantasía.

El teléfono aparece al principio como un objeto simbólico que sirve al espectador de referente de la guerra, que siempre está más allá del escenario. A través del teléfono vemos lo incomprensible que le resulta a Zapo el conflicto bélico y la soledad que le produce: “Capitán, me encuentro muy sólo. ¿No podría enviarme un compañero?..... Aunque sea la cabra” (Arrabal 1993: 129).

Hay otros objetos que refuerzan el carácter humorístico, como el paraguas, utilizado por los señores Tepán para protegerse de las bombas que pudieran caer, como si de lluvia se tratara, o la cámara de fotos, la cesta de la comida y la madeja de lana que tiene Zapo para entretenerse.

Interesante y simbólica es la presencia de los camilleros que recogen al final los cuerpos sin vida de los protagonistas. Estos personajes “aceptan su función en el sistema y pertenecen a ese género de personajes, que encontraremos en otras obras de Arrabal, que –siempre por parejas– vienen a ser el brazo activo, eficaz, visible y siempre anónimo de una sociedad perfectamente organizada, y muy eficaz, por tanto, en su función alienatoria” (Berenguer 1993: 75).

Esta misma función simbólica desarrollan los guardias en *El Triciclo*. Ellos son los que detienen a Apal y Climando tras el crimen que cometieron. No obstante, será el triciclo el símbolo más significativo de la obra ya que, un juego infantil cuyo objetivo es divertir a los niños (el propio Climando lo compra para dar paseos a los niños del parque) se convierte en la causa del trágico desenlace. Una vez más, los símbolos reinciden en la idea del enfrentamiento entre el individuo de comportamientos infantiles y la colectividad que obliga a actuar según los mecanismos que ordenan el mundo de los adultos.

5. JUEGO DE EXPRESIONES ILÓGICAS

Es el recurso más característico de la creación teatral arrabaliana y, por supuesto, del teatro del absurdo. Los diálogos tienden continuamente a lo irracional y para ello se utiliza una ruptura del lenguaje con la lógica, con el *sentido común*, creando unos actos de comunicación insólitos y, a veces, grotescos que confirman la inverosimilitud. A la vez, nos produce una sensación de infantilidad con la que el autor apuesta abiertamente por el sentido cómico, ya que el contraste entre la expresión inocente y la condición de adultos de quienes así se expresan asegura el elemento humorístico y viene a refrendar la incomunicación del individuo con su entorno. A los personajes de *Pic-Nic* todas las respuestas les parecen totalmente lógicas, aunque a nosotros nos parezcan absurdas. Veamos un ejemplo:

Zepo.-Oiga, pero si paramos así la guerra, ¿qué va a pasar con los generales y los cabos?.

Sra. Tepán.-Les daremos unas panoplias para que se queden tranquilos.

Zepo.-Muy buena idea. (Arrabal 1993: 160-161)

En *El Triciclo*, los diálogos incoherentes se convierten en un verdadero juego de carácter ritual. Climando y el Viejo de la Flauta entablan una competición dialéctica en la que cada uno debe formular frases que por su "carga de razón" dejen sin posibilidad de respuesta a las del otro. Se trata de unas expresiones sin sentido, sin significados lógicos, aunque la construcción sintáctica sea correcta. Veamos un ejemplo:

Climando.- (...) Me duelen los sobacos.

Viejo.- Eso será de llevar alpargatas. A mí me ocurre una cosa muy parecida, de tanto tocar la flauta me duelen las rodillas.

Climando.- Eso será de usar sombrero. A mí me ocurre una cosa muy parecida, de tanto ayunar me duelen las uñas. (Arrabal 1993: 167)

Hemos de indicar, también, el lenguaje empleado por los guardias que detendrán a Apal y Climando, basado en un código ininteligible que provoca la hilaridad en el espectador y que refuerza la idea de incomunicación del individuo con el sistema –no olvidemos que los guardias representan a ese sistema que margina a estos personajes–:

Guardia.- Caracachichi, Corocochocho, Chi, chu, chu, caracachi.

Mita.- (Al Viejo) ¿Qué dice?.

Viejo.- Algo de cha che chi.

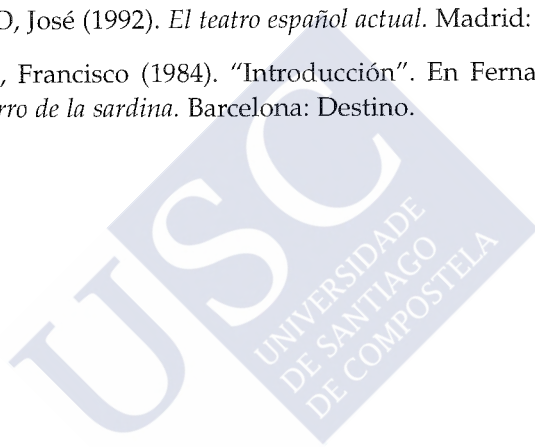
Mita.- Qué raro.

Viejo.- No hay quien los entienda. (Arrabal 1993: 203-204)

Son estos, en conclusión, los recursos de carácter lúdico y subversivo que configuran el teatro-ceremonia de Fernando Arrabal, recursos que originan este quehacer teatral en el que se combinan el drama y el absurdo, la seriedad y el humor y, a través del cual se puede disfrutar de un juego irracional que sirve, a su vez, para descubrir la estupidez del hombre y las miserias del mundo. Pero, ante todo, Arrabal lo que pretende con su teatro es ofrecer un espectáculo, un juego. Y para entender sus obras hemos de aceptar y participar de ese sentido lúdico que impregna toda su creación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRABAL, Fernando (1993). *Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*. Madrid: Cátedra.
- BERENGUER, Ángel (1993). "Introducción". En Fernando Arrabal, (1993). *Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*. Madrid: Cátedra.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1988). *Historia crítica de la literatura hispánica. El teatro en el siglo XX desde 1939*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA TEMPLADO, José (1992). *El teatro español actual*. Madrid: Anaya.
- TORRES MONREAL, Francisco (1984). "Introducción". En Fernando Arrabal, (1984). *El Entierro de la sardina*. Barcelona: Destino.





EL JUEGO DE LA ERUDICIÓN
La miscelánea en Julio Cortázar y Aulo Gelio
(A propósito de las máscaras-*personae* reales y verbales)

Francisco García Jurado
Universidad Complutense

1. LA MISCELÁNEA COMO PUNTO EN COMÚN

La comparación de dos autores tan alejados en el tiempo como el escritor argentino Julio Cortázar y Aulo Gelio, erudito latino del siglo segundo de nuestra era, puede ser considerada como una temeridad. Sin embargo, ambos hicieron de la erudición asistemática todo un arte¹, aunque sus obras misceláneas partan de motivaciones muy distintas que podemos considerar, en el caso de Gelio, como una erudición relajada, mientras que en Cortázar hay, más bien, una intencionalidad de *collage*. La obra de Gelio es un conjunto heterogéneo de escritos acerca de asuntos diversos, tales como cuestiones etimológicas y de filología, anécdotas y reflexiones filosóficas, que responde a una tendencia a relajar las formas literarias para evitar así el cansancio del lector. Las cartas literarias de Séneca, o las *Noctes Atticae* de Gelio son un ejemplo excelente de este género que preludia ya el ensayo (Bickel 1987:96), aunque no encontrará ni su nombre ni su ingrediente personal hasta Montaigne². Pero si Gelio se

¹ Véase el cuento "¿Qué es un polígrafo?" (Cortázar 1994b: 269), dedicado a Samuel Johnson, donde podemos encontrar un verdadero elogio a la erudición por parte del propio Cortázar.

² "¿Inventa Montaigne el género que practica, los Ensayos, título que significa no sólo «intentos o aproximaciones» sino, aún más importante, experiencias? Escribir en forma de textos breves, sobre cuestiones capitales o caprichosas, mezclando las anécdotas históricas, las citas cultas y los apuntes morales no era algo insólito en el siglo XVI: la influencia de Aulo Gelio se hacía notar entre los humanistas y más de uno imitaba las *Noches Áticas*, añadiendo sucesos notables más recientes y dosis de doctrina cristiana. Pero lo que Montaigne incorpora a la fórmula es precisa-

encuentra en los albores aún inciertos del ensayo, Cortázar está, de alguna forma, en sus postrimerías, cuando intenta escapar mediante lo fragmentario y la cita de ese “mal endémico en la literatura argentina” que según Jaime Concha (1991: 743) es el ensayismo. Estas dos posturas cronológicas extremas frente al ensayo trazan un puente imaginario entre la obra de Cortázar y la de Aulo Gelio. De esta forma, ambos autores comparten el orden fortuito³, aunque Morelli, el alter ego novelesco de Cortázar, compare su libro, más bien, con un *Liber Fulguralis*⁴ romano antes que con una obra miscelánea (*Rayuela* 154):

- (1) (...) Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. *Liber Fulguralis*, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo (...).

Otro aspecto común es el de la intención didáctica (Callejas –en prensa–), en relación con el propio contenido de la obra, ya que se trata de una erudición encaminada a la formación y deleite del lector, para Gelio la de sus hijos:

- (2) *** iucundiora alia reperiri queunt, ad hoc ut liberis quoque meis partae istiusmodi remissiones essent, quando animus eorum interstitioe aliqua negotiorum data laxari indulgerique potuisset (Gel. *Praef.*1)

Obras más agradables que esta podrán encontrarse: mi único objeto al componerla ha sido preparar a mis hijos recreos literarios, para cuando, libres de negocios, quieran proporcionar plácido descanso al espíritu. (trad. de Francisco Navarro y Calvo)

Es curioso que Cortázar no quiera prescindir tampoco de esa intención didáctica y formativa, al menos irónicamente, como observamos en la cita de la obra titulada *Espíritu de la Bilia y Moral Universal*, al comienzo de *Rayuela*, donde se expone la utilidad que la obra puede reportar a la juventud:

- (3) Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos (...)

mente el testimonio de la subjetividad, el descubrimiento literario de ese demonio que ya no va a dejar de acompañarnos a través de la edad moderna y contemporánea: la voz del yo” (Savater 1992: 9).

³ *Vsi autem sumus ordine rerum fortuito, quem antea in excerpendo feceramus* (Gel.*praef.*2): “Así pues, en este trabajo aparece la misma incoherencia de materias que en las breves notas tomadas sin método alguno en medio de mis investigaciones y variadas lecturas” (trad. de Francisco Navarro y Calvo).

⁴ Los *Libri Fulgurales* aparecen citados como tales en Cic.*Div.*1,72 *fulgurales et rituales libri*.

Finalmente, no podemos dejar de señalar las citas literales de todo tipo que podemos encontrar en ambas obras, citas que en Aulo Gelio van desde los poetas e historiadores griegos a los poetas latinos perdidos, y que en Cortázar recorren un vasto conglomerado donde puede leerse un texto del escritor polaco Witold Gombrowicz (*Rayuela* cap.145), por ejemplo, o una página del Almanaque Hachette (*Rayuela* cap.134). Precisamente, dentro de este variopinto conjunto de citas, observamos con sorpresa que Cortázar cita a nuestro erudito latino. De alguna manera, la pescadilla se está mordiendo la cola. Así pues, el capítulo –prescincible– que lleva el número 148 de *Rayuela* no es otro que una versión traducida del capítulo 7º perteneciente al libro V de las *Noctes Atticae* de Gelio, capítulo que, a su vez, es una transcripción de un fragmento de un lexicógrafo latino llamado Gavio Baso acerca de la supuesta⁵ etimología de la palabra *persona* “máscara”. Este es el capítulo tal y como se ofrece en *Rayuela*⁶:

- (4) De la etimología que da Gavio Baso (sic) a la palabra *persona*.

Sabia e ingeniosa explicación, a fe mía, la de Gavio Baso, en su tratado *Del origen de los vocablos*, de la palabra *persona*, máscara. Cree que este vocablo toma origen del verbo *personare*, retener. He aquí cómo explica su opinión: «No teniendo la máscara que cubre por completo el rostro más que una abertura en el sitio de la boca, la voz, en vez de derramarse en todas direcciones, se estrecha para escapar por una sola salida, y adquiere por ello sonido más penetrante y fuerte. Así, pues, porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de *persona*, y por consecuencia de la forma de esta palabra, es larga la letra o en ella».

AULIO (sic)⁷ GELIO, *Noches Atticas*”

⁵ Véase bibliografía al respecto en García Jurado (1994).

⁶ Y éste es el texto latino original, según la edición de P.K.Marshall (Oxford Classical Texts):

“*Personae*” uocabulum quam lepide interpretatus sit quamque esse uocis eius originem dixerit Gaius Bassus.

Lepide mi hercules et scite Gaius Bassus in libris, quod de *Origine uocabulorum* composuit, unde appellata “*persona*” sit, interpretatur; a personando enim id uocabulum factum esse coniectat. Nam “caput” inquit “et os coperimento personae tectum undique unaque tantum uocis emittendae uia peruium, quoniam non uaga neque diffusa est, <set> in unum tantummodo exitum collectam coactamque uocem ciet, magis claros canorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare uocem facit, ob eam causam «*persona*» dicta est «o» littera propter uocabuli formam productiore”.

Cortázar reproduce la traducción de Francisco Navarro y Calvo (Aulo Gelio, *Noches Atticas*, Librería Vda. de Hernando, Biblioteca Clásica, Madrid, 1893, 2 vols.).

⁷ Llama la atención que tanto la edición de Andrés Amorós (Cortázar 1984) como la edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (Cortázar 1991) coincidan en la incorrección del nombre de Aulio en lugar del correcto Aulo. La transcripción del nombre latino de Gaius Bassus como Gavio Baso pertenece a la traducción de Navarro y Calvo.

La cita, al contener ya en sí misma un cita, da lugar, quizá involuntariamente, a un singular efecto metaliterario de "cita de citas", pues Cortázar cita a Gelio y éste, a su vez, cita a Baso. Así las cosas, queremos saber si se trata de una simple cita erudita o, por el contrario, responde a algún motivo concreto, es decir, si se trata de un simple juego de erudición espontánea, o si puede encontrarse alguna regla interna que lo explique.

1. EL AUTOR DE LA CITA

Para empezar, nos encontramos con un autor latino, Aulo Gelio, que no se encuentra dentro de la lista de autores de primera línea de la literatura clásica, como pueda ser Horacio, o Catulo, rememorados igualmente en *Rayuela*⁸. Pero no sería extraño que Gelio morara en la desbordante cultura de Cortázar, que en alguna ocasión nos da cumplida prueba de su dominio de los autores latinos y de la historia de Roma. Así, en su cuento titulado "Distante espejo" (Cortázar 1994a: 82) nos presenta un personaje interesado por la historia de los emperadores romanos que utiliza las fuentes historiográficas latinas (Tácito, Suetonio, *Historia Augusta* y Amiano Marcelino), o en el cuento "Sabio con agujero en la memoria" (Cortázar 1994a: 460), compuesto precisamente mediante retazos de célebres frases latinas, hace participar en la acción nada menos que al emperador Caracalla. Por otra parte, no sabemos qué importancia pudo tener para Cortázar la traducción de *Memorias de Adriano*, de Marquerite Yourcenar (1955), pero sí podemos encontrar la puntual alusión a los conocidos versos del emperador Adriano que abren, asimismo, la novela de la autora francesa:

- (5) pequeña larva gris, *animula vagula blandula*, monito temblando de frío bajo las frazadas, tendiéndome una mano de maniquí, para qué, por qué. ("Ahí, pero dónde, cómo" Cortázar 1994b: 87)

Un verso que volvemos a encontrar en *Rayuela* (cap.3):

- (6) «Lo malo de todo esto», pensó, «es que desemboca inevitablemente en el *animula vagula blandula*. ¿Qué hacer? Con esta pregunta empecé a no dormir. (...)»

De esta forma, la cita de Aulo Gelio no es un hecho aislado dentro de las alusiones a la cultura latina que encontramos en la obra de Cortázar. Sin embargo, este hecho no es tan relevante como el contenido de la cita en sí.

⁸ En *Rayuela* encontramos asimismo una alusión al poeta Quinto Horacio Flaco, aprovechando el nombre de Horacio Oliveira (cap. 21), y a Catulo, concretamente el gorrión de Lesbía (cap. 87).

2. EL CONTENIDO DE LA CITA

Partimos, pues, de que lo importante no es tanto que Cortázar cite a Gelio, sino que esa cita se refiera precisamente a la “máscara” y, más en concreto, a su supuesta etimología. Esta observación nos hizo advertir, además, el notable número de referencias a la máscara que encontramos en la obra narrativa del autor argentino. Si atendemos a las alusiones a la máscara que aparecen en *Rayuela* y en los *Cuentos*, no es difícil comprobar que las referencias, en unos casos refiriéndose a máscaras reales o figuradas, y en otros como una manera de hablar, son un motivo recurrente. Tales referencias, por lo demás, pueden articularse conveccionalmente en tres aspectos generales:

- a) La máscara como falsedad, ocultamiento⁹, frente al verdadero rostro.
- (7) Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara (*Rayuela* cap. 3)
 - (8) «Mi fuerza esta está en mi debilidad», pensó Oliveira. «Las grandes decisiones las he tomado siempre como máscaras de fuga» (*Rayuela* cap. 90)
 - (9) porque Luis sabía que ella sabía, que acababa de enfrentarse con aquel que entraba en su sueño, vaya a saber bajo qué horrenda máscara (...). “Cartas de mamá”, en *Las armas secretas* (Cortázar 1994a: 188)
 - (10) la sucia máscara de la seriedad. “Relato con un fondo de agua”, en *Final del juego* (Cortázar 1994a: 370)
 - (11) por detrás de la máscara sonriente. “Todos los fuegos el fuego” en *Todos los Fuegos el Fuego* (Cortázar 1994a: 584)
 - (12) el punto débil de su máscara perfecta (id. 585)
 - (13) caída de la máscara. “Los pasos en las huellas”, en *Octaedro* (Cortázar 1994b: 60)
 - (14) Las polillas (...) pegándose en el pelo, la boca y la frente hasta convertirlo en una enorme máscara. “Las fases de Severo”, en *Octaedro* (Cortázar 1994b: 101)
 - (15) la luz caía sobre las cosas como un infinita máscara. “Recortes de prensa”, en *Queremos tanto a Glenda* (Cortázar 1994b: 369)

⁹ Así podemos verlo también en el cuento *Aura*, de Carlos Fuentes (1994: 57): “La cabeza te da vueltas inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado (...)”.

b) La máscara como símbolo de multiplicidad en el actor o el escritor.

- (16) O make me a mask. Cita de Dylan Thomas que abre el cuento "El perseguidor", en *Las armas secretas* (Cortázar 1994a: 224)
- (17) Tica le dijo a Bob Carey que las últimas palabras de Johnny habían sido algo así como: «Oh, hazme una máscara». "El perseguidor", en *Las armas secretas* (Cortázar 1994a: 266)
- (18) «¿Cómo contar sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector? Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro». (*Rayuela* cap. 116)
- (19) Y otra caña antes de irse a dormir mientras Cefe, borracho de colores, se concedía un último poema donde como en un inmenso cuadro de Ensor estallaba todo lo estallable en materia de máscaras y antimáscaras. (*Rayuela* cap. 133)
- (20) le escribo a esa mujer (sc. Glenda Jackson) que respira bajo tantas máscaras, incluso la que yo le inventé para no ofenderla, y la escribo porque también usted se ha comunicado ahora conmigo debajo de mis máscaras de escritor. "Botella al mar", en *Deshoras* (Cortázar 1994b: 421)

c) Finalmente, las referencias más interesantes para nuestro trabajo son las que crean juegos verbales en torno al mismo nombre de la máscara. Tal es la recurrencia conjunta de los sustantivos "cara" y "máscara" ("más-cara"), que nos permite intuir un pequeño y singular juego de palabras entre ambos:

- (21) También hubiera sido necesario explicar con detalle lo de mi mal al corazón y cómo, cualquier noche de éstas, me voy a quedar de pronto con la última expresión aferrada a la cara, máscara. "Retorno de la noche", en *La otra orilla* (Cortázar 1994a: 59 en nota)
- (22) Dejó que su cara se pusiera la inútil máscara de las manos juntas. "Cartas de mamá", en *Las armas secretas* (Cortázar 1994a: 189)
- (23) tiene la cara tapada con la toalla mojada (...) me ha sonado como una máscara que se pusiera a hablar, así de hueco, así de inútil. "El perseguidor", en *Las armas secretas* (Cortázar 1994a: 253)
- (24) se llevaba lentamente la mano a la cara y se la quitaba como si fuese una máscara. Con la cara en la mano se acercaba (...). "Reunión" en *Todos los Fuegos el Fuego* (Cortázar 1994a: 539)
- (25) Ana se volvería distraída hacia la ventanilla y entonces Margrit vería mi reflejo, el cruce de miradas en las imágenes de ese vidrio donde la oscuridad del túnel pone su azogue atenuado, su felpa morada y moviente que da a las caras una vida en otros planos, les quita esa horrible máscara de tiza de las luces municipales del vagón (...). "Manuscrito hallado en un bolsillo", en *Octaedro* (Cortázar 1994b: 66)

- (26) la cara es la misma, la terrosa máscara final. "Ahí pero dónde, cómo", en *Octaedro* (Cortázar 1994b: 82)
- (27) tal vez la ausencia de Adriano ganaba peso en Valentina, pero una vez más como la máscara de otra distancia, de otra carencia que ella no quería o no podía mirar cara a cara. "La barca o Nueva visita a Venecia", en *Alguien que anda por ahí* (1977) (Cortázar 1994b: 174)
- (28) La menor falla y esas caras sonrientes se volverían máscaras de odio. "Alguien que anda por ahí" en *Alguien que anda por ahí* (Cortázar 1994b: 207)

Tenemos que hacer notar que de la misma manera que Cortázar explota este pequeño juego de palabras entre dos términos semejantes tanto por lo que designan como por su propia afinidad fonética, la etimología latina que asimila el sustantivo *persona* al verbo *personat* parte precisamente de un juego de palabras similar. Aquí comenzamos a ver claramente una de las claves del juego, que, a su vez, nos adentra en la *literatura de creación verbal*, de la que son ejemplos señeros de nuestro siglo autores de la talla de James Joyce o Ezra Pound. Cortázar es un claro exponente en lo que a las letras hispanas respecta, y en este ámbito resulta ya una referencia obligada la novela *Larva*, de Julián Ríos, donde la creación verbal alcanza cotas difícilmente alcanzables. Este autor resulta, asimismo, pertinente para nuestro trabajo, pues nos ilustra con nuevos juegos de palabras a partir del término "máscara", como son el juego verbal "más máscaras" (Ríos 1983: 454), la aliteración "oscura máscara" (Ríos 1983: 455), o el juego de palabras "a máscara descubierta" (Ríos 1983: 457), dentro de una novela que resulta ser una gran mascarada real y verbal. Pero ahí no acaba todo, pues siguiendo el hilo de este juego de erudición literaria y verbal, en la segunda parte de esta novela, titulada *Poundemonium* por ser un homenaje al poeta Ezra Pound en su etapa londinense, se evoca y juega con el título de uno de los primeros libros del poeta, que no es otro que el titulado *Personae*¹⁰. Esto nos devuelve, una vez más, al primitivo nombre latino y abre, asimismo, nuevas posibilidades de juego literario y verbal, como nos muestra el pasaje siguiente:

- (29) Esto lo dijo hace sólo cuatro o cinco días, mientras atravesábamos Kensington Gardens, admirando el diorama de celajes del ocaso, grand couturier, y pretendía que Rimbaudelaire y yo lo acompañáramos a unas lecturas a cuatro voces de Pessoa en Earl's Court: «Fernando Pessoa: The Four Personae», decía el anuncio en su periódico. Y cuántas tú, Ezra Personae. Personne? (Ríos 1989: 45-47).

¹⁰ "*Personae*, publicado a mediados de abril de 1909, será su verdadero debut en el gran teatro de Londres" (Ríos 1989: 93). Esta obra de Pound, selección de poemas cortos y reelaborada varias veces años después, es rica en reminiscencias latinas que se hacen especialmente apreciables en los títulos de los poemas, tales como FAMAM LIBROSQVE CANO, "BLANDVLA, TENELLA, VAGVLA" u HORAE BEATAE INSCRIPTIO (Pound 1976).

A los juegos verbales, por otra parte, tenemos que añadir los metalingüísticos, es decir, la explicación del significado de una palabra dentro de la propia narración, y que ya nos dejan realmente a un paso de la cita de Aulo Gelio. A este respecto, encontramos un buen ejemplo de lo que decimos en el singular cuento de Cortázar titulado "Axolotl":

- (30) Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. "Axolotl", en *Final del Juego* (Cortázar 1994a: 383)

La palabra "larva" tiene dos acepciones, la primera es la de animal joven salido de la cubierta del huevo, que es como hay que entender el título de la novela de Julián Ríos, y la segunda acepción nos lleva directamente al propio latín, que es donde aparece el término *larua* con el sentido de máscara, en concreto terrorífica¹¹, y a esta última acude, pues, Cortázar. También en la línea explicativa encontramos el siguiente pasaje de Ernesto Sábato procedente de su novela *Sobre héroes y tumbas*, sólo dos años anterior a la publicación de *Rayuela* (1963), y que implícitamente nos conduce a la etimología latina citada por Cortázar:

- (31) Pues, como decía Bruno, «persona» quería decir máscara y cada uno tendrá muchas máscaras: la del padre, la del profesor, la del amante. Pero ¿cuál era la verdadera? ¿Y había realmente una que fuese la verdadera?. (Sábato 1984: 189)

Todos estos ejemplos ilustran la dimensión de los términos "máscara", "persona", y "larva" como entidades puramente nominales que se prestan a la creación verbal en autores tan dispares como Cortázar, Pound, Ríos, o Sábato. Es posiblemente desde esta singular perspectiva desde donde podamos responder a nuestra pregunta inicial acerca de la función que tiene la cita de Aulo Gelio en el contexto general de *Rayuela*. En algún momento, Cortázar encontró la cita, o bien la obra de Aulo Gelio, y le llamó la atención su brillantez etimológica, de la misma manera que, dieciocho siglos antes, le había sorprendido al erudito latino la noticia de Gavio Baso. Se trata de una etimología falsa, pero ingeniosa, lo que relativiza ciertamente su falta de veracidad, pues trata de explicar mediante un hábil juego de palabras el origen de un vocablo. Ya hemos dicho que la cita es el

¹¹ Uso que vemos recogido precisamente por el poeta Horacio (*nec illi larua aut tragicis opus esse coturnis* Hor. S.1.5). Es también curiosa la siguiente referencia etimológica, propia de un diccionario, acerca de un aspecto gestual en *Rayuela* (cap. 51): "Oliveira, que iba a agregar algo más, vio salir de la sombra la cara de Traveler, y en el instante que duró la luz antes de volver a apagarse le sorprendió una mueca, un *rictus* (del latín *rictus*, abertura de boca: contracción de los labios, semejante a la sonrisa)".

capítulo que lleva el número 148 de *Rayuela*, situado, según el Tablero de Dirección, entre los capítulos 41 (precisamente el primero que redactó Cortázar) y 42. No hay relación evidente entre el capítulo 148 con su precedente, aunque quizá sí la haya con el capítulo 42¹², y, más precisamente, con este pasaje:

- (32) (...) Le había dado esa mañana por pensar en frases egipcias, en Toth, significativamente dios de la magia e inventor del lenguaje. Discutieron un rato si no sería una falacia estar discutiendo un rato, dado que el lenguaje, por más lunfardo que lo hablaran, participaba quizá de una estructura mántica nada tranquilizadora. Concluyeron que el doble ministerio de Toth era al fin y al cabo una manifiesta garantía de coherencia en la realidad o la irrealidad; los alegró dejar bastante resuelto el siempre desagradable problema del correlato objetivo. Magia o mundo tangible, había un dios egipcio que armonizaba verbalmente los sujetos y los objetos. Todo iba realmente muy bien. (*Rayuela* cap. 42)

En este sentido, la etimología latina parece responder a esa armonía verbal entre los sujetos y los objetos de la que es garante el dios egipcio. Nada mejor, pues, que la “máscara” tenga el nombre de *persona*, pues “resuena”, es decir, *personat*, aduciendo una supuesta función de la misma como caja de resonancia que de cuando en cuando volvemos a encontrar en alguna cita de carácter erudito¹³.

3. CONCLUSIONES

Todos los datos aportados sugieren que no estamos ante una simple cita ornamental, o un mero juego de erudición gratuita, sino que las claves del juego erudito parecen tener unas reglas internas. La aparición de la cita de Gelio puede explicarse por diversos motivos, tanto por su procedencia de un libro de miscelánea y por su naturaleza, al contener ella misma una cita, como por su contenido. Así, para un conocedor de la literatura latina, el carácter amable del juego puede suponer por un momento una situación equívoca, al no saber si estamos leyendo un libro de Cortázar o de Gelio, y crear, al mismo tiempo, la

¹² Para la relación no siempre fácil de ver entre los capítulos prescindibles y el resto de *Rayuela* véase lo que dice Andrés Amorós en su introducción a la novela (Cortázar 1984: 52-55).

¹³ Cuando realizábamos este trabajo, tuvimos ocasión de leer el siguiente texto periodístico del crítico teatral y comentarista Haro Tecglen: “Pienso que el teatro griego y latino, en el origen de nuestras formas narrativas dramáticas, añade a su vida anterior (el aeda, el rapsoda, el monólogoista de plaza; subsiste hoy en los zocos) un local donde se pueda reunir la mayor parte posible de espectadores simultáneamente; y que ese “teatro” requiere las máscaras que hagan llegar lejos la voz -personare, de donde “personaje”- unas alzas (coturnos) que hagan visible al actor desde todas las distancias (...)” (E. Haro Tecglen, “Los griegos más la tecnología”, *El País*. 28 de julio de 1994).

incertidumbre de lo que ocurrirá al volver la página. Un lector de *Rayuela* que no conozca la obra de Gelio, por su parte, encontrará en la cita el deleite –o el tedio– de uno de tantos capítulos prescindibles que suavizan la tensión dramática de los capítulos básicos. Finalmente, un lector muy atento podrá reconocer a Cortázar en esta cita de cita cuyo contenido es la máscara, en principio la máscara real, la que nos transforma o nos oculta, pero sobre todo la máscara verbal, que intenta armonizar la sutil y añorada relación entre las palabras y las cosas.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BICKEL, E. (1987). *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos.
- CALLEJAS BERNONÉS, M^a T. (en prensa). "El influjo de A. Gelio en la producción miscelánea humanística". En *Actas del XI Simposio de la Sección Catalana de la SEEC*.
- CONCHA, J. (1975). "Critizando Rayuela". *Hispanamérica*, año IV, anexo 1, 131-153. Incluido en Cortázar (1991: 735-750).
- CORTÁZAR, J. (1984). *Rayuela*. A. Amorós (ed.). Madrid: Cátedra (segunda edición).
- (1991). *Rayuela*. J. Ortega y S. Yurkievich (eds.). España: CSIC.
- (1994a). *Cuentos Completos I*. Madrid: Alfaguara.
- (1994b). *Cuentos Completos II*. Madrid: Alfaguara.
- FUENTES, C. (1994). *Aura*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA JURADO, F. (1994). "Persona: indumentum illud oris (Gav.Bass.frg. Gell.5,7,2). Nuevas consideraciones en torno a la etimología de persona de Gavio Baso". En *Quid Vltra Faciam?*. Madrid: UAM, 245-251.
- POUND, E. (ca.1976). *Personae. The collected shorter poems of Ezra Pound*. New York: New Directions.
- RÍOS, J. (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona: Plaza & Janés (1994).
- (1989). *Poundemonium (Larva)*. Madrid: Mondadori.
- SÁBATO, E. (1984). *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral.
- SAVATER, F. (1992). "Montaigne y el empeño humano". En *El País. Libros*. 12 de septiembre de 1992, 9-10.
- YOURCENAR, M. (1984). *Memorias de Adriano*. Trad. de Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa (undécima edición).



JUEGO, HUMOR NEGRO Y SURREALISMO EN LA OBRA LITERARIA DE EUGENIO F. GRANELL

M^a Teresa González de Garay
Universidad de La Rioja

Eugenio Fernández Granell nace en La Coruña en 1912 y se exilia a Hispanoamérica en 1940. Es uno de los más destacados representantes de la segunda etapa del surrealismo, movimiento al que se unió en 1941, cuando conoció a Breton, en el primer viaje de éste a la isla de Santo Domingo. A partir de entonces se relacionó con Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Vicente Llorens, Benjamín Péret, Wifredo Lam, Roberto Matta, André Masson, Pierre Mabille, Marcel Duchamp y un largo etcétera. Republicano convencido, durante los años conflictivos militó en el POUM. En la guerra, entre otras cosas, fue soldado zapador. Para conocer directamente su ideología política en aquellos años lo mejor es recurrir a las entrevistas de Juan Manuel Bonet o de César Antonio Molina, a los magníficos catálogos y homenajes que se le han hecho recientemente (en La Coruña, en Madrid, en Santiago) y a sus escritos críticos, periodísticos y autobiográficos, además de a sus narraciones¹.

El juego, tal y como lo concibe el surrealismo más puro, es el fundamento de la actitud ante el mundo de Granell. Los juegos son uno de los medios por los que el grupo surrealista se constituye. Ya lo indicó Huizinga en su *Homo ludens*: "...el sentimiento de hallarse juntos en una situación de excepción, de separarse de los demás y sustraerse a las normas generales, mantiene su encanto más allá de la duración de cada juego. El club corresponde al juego como el sombrero a la

¹ Ver bibliografía final. Obras colectivas de 1987 a 1993.

cabeza" (Huizinga 1972: 25). Los juegos surrealistas hacen aparecer un lugar y un tiempo sagrados, intensifican la presencia del pensamiento analógico y son, en el plano de la estética, un medio privilegiado de producción de belleza. Respecto a la esfera ética, a través de los juegos podrían tal vez discernirse los falsos valores de los verdaderos. Resultaría así el juego un medio precioso para conocer el valor de sus participantes.

Señala puntos neurálgicos Jacqueline Chénieux-Gendron en su artículo «Mentalité surréaliste et attitude ludique», incluido en el libro titulado *Jeu surréaliste & Humour noire* (1993: 312-329), primer número de la colección Pleine Marge, creada por los miembros de la revista que lleva el mismo nombre y dirigida por la misma Jacqueline Chénieux, y cuya intención se declara desde la afirmación de la necesidad de lectores oblicuos, fervientes, no convencionales. Los miembros de la revista pertenecen al "Campo de actividades surrealistas" y su primer motor es el "gusto", la pasión de leer a los escritores surrealistas, aun sin creer que debamos escribir o pensar como ellos. Lectores y escritores que hacen suya la descarga nostálgica y visionaria de uno de los más bellos poemas de André Breton, «Margen Plena». También Granell, buen lector de Novalis, gran admirador de *Los discípulos en Sais* y de sus poetas-rastreadores, juega *al uno en el otro* y al "Gran Juego" con su amigo Breton, cuando lee en la intimidad los siguientes versos de "Pleine Marge":

Maestro Eckhard/ mi maestro en el albergue de la razón/ en donde Hegel dijo a
Novalis Con él tenemos todo lo que necesitamos y partieron/ Con ellos y el viento
tengo todo lo que necesito (Breton 1993, II: 43).

Para Jacqueline Chénieux no sirve oponer dos bloques semánticos que propongan formas extremas y formas suaves del juego para *comprender* la actitud surrealista ante la vida y el arte: por un lado el *gran juego*, el humor negro, la risa nietzscheana. Por otro, el juego de la ensoñación y de las palabras, con sus ecos y reverberaciones, con su música y su silencio; el humor rosa, la risa rabelesiana. Hay que saber entretejerlos y escandirlos. Y es que los juegos surrealistas incluyen la vida y la muerte en su orbe, incluyen los juegos más violentos y amargos. El Gran Juego corre el riesgo de agudizar la experiencia de disipación de la conciencia para ganar así una libertad preciosa y única. Pero ninguno de los juegos surrealistas son gratuitos. Juegos, a veces rituales, que permiten ampliar la capacidad de percepción, de sentimiento, de pasión, de manipulación de la realidad.

No vamos a desarrollar ahora las ideas que expuso Huizinga en su ya citado *Homo ludens*, ideas que podrían aplicarse correctamente a las actitudes de

surrealistas como Eugenio Granell, especialmente por su decisión de estudiar el juego cultural como *parole* más que como *langue*, como *performance* más que como *competence*, como muy bien analiza Umberto Eco en uno de sus *Discursos sobre las ciencias humanas*, “Huizinga y el juego” (Eco 1988: 303-322). Sólo queremos subrayar que cuando el juego persiste en el tiempo, cuando permanece y transforma las complejas y diversas realidades, entonces da forma a la vida, la dota de sentido y rumbo, entonces el juego es algo más que “un juego”, se convierte en destino y salvación personal. Una gran metáfora de la existencia. Y es así, como destino y como realización personal, como Granell practica los juegos surrealistas en sus creaciones artísticas.

Podríamos señalar numerosas analogías entre *El Gran Juego* de Benjamin Péret y *Estela de presagios* de Granell: el *juego de uno en el otro*, las múltiples travesuras y transformaciones realizadas con el sonido y la semántica de las palabras, el irónico o feroz humor negro, los *collages*, la proliferación automática de metáforas sorprendentes, las interminables ennumeraciones caóticas, los traviesos juegos de palabras admirables por su simpleza... Ambos profesan idéntica actitud espontánea, natural y lúdica ante el mundo:

Pero si miráis las maravillosas plantas
que se agitan en los cajones secretos
un secreto amor por el juego
y las estrellas errantes
ocuparán todos vuestros momentos².

En la literatura de Granell, especialmente en algunos de los capítulos más significativos de *Lo que sucedió...*, de los cuentos de *Federica no era tonta* y de *La novela del indio tupinamba*, además de en las poesías de *Estela de presagios*, encontramos reminiscencias formales y de contenido, correspondencias frecuentes con los poemas de B. Péret: “El ardor desesperado”, “Corazón descolgado”, “Los aromas del amor”, “De una vida a la otra”, “El enemigo se sacude las pulgas”, “Sólo hay una maravilla en la tierra”, “Los Hijos del cuadrilátero”, “As de espadas”, “Doble partida”, “La caída de los cuerpos”, “Cuando envejece el diablo se hace ermitaño...”, son los primeros que acuden a la memoria. Plumas, pantanos y ríos interiores, ritmos infantiles, mezcla de las metáforas más sutiles y melancólicas con chascarrillos populares, establecen, entre otras, zonas compartidas por los dos viejos amigos.

² “El trabajo anormal” (5ª estrofa), B. Péret (1980: 179).

«Canción popular», por ejemplo, es un poema peculiar que modifica y comparte la onda de otros de Péret, con sus ritmos simétricos y constantes, con su aire inconfundiblemente folklórico, casi campesino. En el poema de Granell el personaje femenino se niega, desnuda ya de las flores que la embellecían o la consolaban, a jugar con el “yo” masculino a juegos tan españoles como los que practican pícaros, bandoleros y forajidos, o los más honrados –también ejemplares– de los santos y ascetas contemplativos. Bandidos y ermitaños, dos caras de un antiguo mundo familiar, tópico a su manera, desplazado, ocupado por nuevas y punzantes imágenes (“mezclada con los toros y las antorchas, la Serrana vive entre agujas”). Unas realidades rotas, desarmadas, desdeñadas, causantes de un vacío que dejará paso a inéditos mundos interiores, a naturales sueños y deseos de perfección, a un destino enteramente entregado al amor y a la belleza (árbol, cascadas, rimas, camas de blancas y bordadas sábanas):

Tiré de la correa /y se abrieron las nubes/ que uno lleva dentro/ Entre toros y antorchas se enmarcó la Serrana/ sembradora de siestas/ Vivo entre agujas dijo/ sin mover las caderas/ de cristal irrompibles/ Soñaba con cascadas/ se notaba enseguida/ bordando lácteos lechos/ Asimismo anhelaba/ rimas de plata esféricas/ y el bronco arcaico metro/ Me senté junto al árbol que da cuerda al reloj/ de los atardeceres/ Desvestida de flores/ se negó a jugar a /bandidos y ermitaños³.

El humor dulce y el negro, la risa ácida, la mirada infantil, la actitud seriamente lúdica y el surrealismo caminan cogidos de la mano en la obra de Granell, no sólo en su literatura, sino también en sus personales pinturas, esculturas, fotografías y ensayos críticos (sobre García Lorca o Buñuel).

³ E. F. Granell (1992: 19). Benjamin Péret escribió sobre Granell, en 1954, palabras de admiración: «“A la altura de un grito”, tal es la expresión de un autor maya al querer subrayar que la tradición, a pesar de su antigüedad, le llega aún con todo vigor. Sin duda alguna, el grito de E. F. Granell debe tanto su particular sonoridad a las circunstancias en que ha sido proferido, como a los lugares en que se produjo. ¿Obedecerá acaso, a simple azar el que, refugiado después del aplastamiento de la revolución, este miliciano español repita el primer viaje de Colón...? Desde Santo Domingo, siguiendo la ruta de los conquistadores del siglo XVI, Granell se detiene un instante en Guatemala, de donde, como Franco de España, lo expulsa el stalinismo (...) Este periplo no representa para Granell más que la base material de una exploración completamente diferente, del mismo modo que la tierra es el soporte del árbol que proyecta el aire en el que capta los trinos de los pájaros. Y en este viaje, para el que el azar sirve de brújula, Granell dispone, como todo auténtico artista, del poder que hace lucir un sol visible para cuantos lo avizoran. El suyo, por cierto, emite los primeros rayos matinales. (...) A la altura de un grito... El de Granell brota de las grandes profundidades donde se elaboran los seres místicos. Sin embargo, tan claro nos llega que parece proferido aquí mismo. Y se debe a que la altura de este grito es la del hombre mismo». B. Péret, “E. F. GRANELL”, Catálogo de la exposición de Granell en la Salle L'Etoile Scelle, en París, 1954. Cito por AA. VV. (1991 a: 138). Las cursivas son mías.

No podemos detenernos en el análisis de sus dos novelas más ambiciosas y amargas (atravesadas por el humor negro y por una distanciada risa nietzscheana): *Lo que sucedió...* y *La novela del indio Tupinamba*. En ambas, la guerra (la 2ª mundial y la civil española), el fascismo, la opresión, la crueldad extrema del hombre, los entresijos del poder y de la corrupción, la impiedad y la farsa de las civilizaciones deshumanizadoras, la religión, la milicia, la injusticia, constituyen los pilares sobre los que Granell teje un canto a la vida y a la libertad. El juego, la magia, la transformación radical de la existencia, la apuesta por el desinhibido juego de la imaginación y la capacidad creadora, la poesía, en suma, son los elementos con los que armoniza dicho canto. A pesar de todo, en las dos novelas queda un sabor de juego sangriento, de ciega persecución (no olvidemos el humor negro, la desrealización y las crueles ironías de *El clavo*), de parodia grotesca y ácida, de denuncia demente contra el mundo siniestro que aflora periódicamente en la historia del hombre⁴.

Granell se ríe al declarar a sus 82 años que conserva al niño que fue, y cómo cree en el poder del surrealismo para convertir este “valle de lágrimas” en un mundo más feliz, libre y creador. El juego como metáfora y espejo de la vida, el juego como motor y estructura esencial de la creación ha marcado su destino individual como artista integral y le salvó de las trágicas y devastadoras consecuencias que la guerra civil española produjo en toda una generación⁵.

⁴ Opina Gonzalo Sobejano que tanto en *La novela del indio Tupinamba* como en *Lo que sucedió...*, «la rebelión contra la injusticia, contra el odio y contra la crueldad tan estólida como diabólica, genera una larga huida de la persecución. Y esta huida, si corrobora en los perseguidores la obcecación de aquellos males, confirma en el perseguido la fe en el amigo, en la mujer, en la familia, en la adhesión sincera: la hospitalidad promueve la compañía, y ésta salva al perseguido, que así, junto a otro ser, se libera del acoso del mundo caótico, ascendiendo en alas del amor y de la imaginación creadora, flotando en olas del amor». «La narrativa de E. F. Granell» (AA. VV. 1987 a: 85-86).

⁵ Un detalle significativo es que durante los primeros años del exilio, en Guatemala, Granell –con su mujer Amparo– fabricaba juguetes de madera con los restos, encontrados por la calle, de talleres de carpintería. También pintaba y construía guiñoles, etc. Ludwing ZELLER escribe en su “Prólogo” a la 2ª ed. de *Estela de presagios* (1992: 7 y 8): «Pero si cualquier ojo avizor ve la importancia de Granell en las artes plásticas contemporáneas, no siempre se llega a hacer conciencia que en él están simultáneamente el novelista, el pensador, el humorista de *Federica no era tonta y otros cuentos*, *La novela del Indio Tupinamba* (...) libros en los que la metáfora verbal ha reemplazado las cataratas de color vibrante, abriendo una nueva playa para el mundo surrealista en el que no están ajenas las fantasías, la alucinación y una concepción irónica del mundo. (...) Este conjunto de poemas (...) nos dará también muchos de aquellos paisajes secretos, esos “Muros de Plumas” o esa “Quiromancia del Viento” que hemos visto en sus cuadros. En su “Discurso del Método” está la crítica de los ídolos de cartón piedra que siempre veremos entrar por la ventana, atemorizados aquí por el juego de andar en una bicicleta de una sola rueda». Y en *La invención del dado* (1982: s./n.) compone un hermoso poema en homenaje al pintor, “Perspectiva con escalera de caracol”, con la inevitable referencia al emblemático grupo catalán “Dau al set”: «Y

Granell naturalmente pertenece a la generación del 36. Empieza a publicar con regularidad pequeños textos de prosa surrealista y poética, y críticas de pintura, música y literatura, en revistas y periódicos, a los 29 años, en 1941. En la España de la Segunda República ya había conectado con el surrealismo a través de la tertulia de Eduardo Dieste, “aduanero de las letras hispanoamericanas” y hermano de Rafael Dieste, en la *Granja de Henar*, y sobre todo a través del magisterio de Cándido Fernández Mazas, quien les introdujo, a él y a sus amigos más próximos (Mario, Arbós Ballesté...) en los senderos de los *ismos*, les enseñó y prestó la emblemática revista del surrealismo, *Minotaure*, biografías de pintores, tratados de pintura, etc. Aunque Granell estudiaba música, la pintura, el dibujo y la escritura le habían interesado desde pequeño, y la había practicado con su hermano Mario y otros amigos, en Santiago de Compostela y Madrid, creando la revista *S.I.R.* (Sociedad Infantil revolucionaria) y colaborando en *P.A.N.* (Poetas, Andantes, Navegantes), distribuidas entre profesores y universitarios.

Todas las circunstancias de su biografía, pero sobre todo el prolongado exilio, el contacto con André Breton, Benjamin Péret, Duchamp y los surrealistas hispanoamericanos, sus relaciones con Juan Ramón Jiménez, Guillén o Salinas, su peculiar condición para el humor, la visión y el esperpento, heredada de Goya, de Quevedo, de Valle-Inclán, de García Lorca, entre tantos clásicos como el pintor ha frecuentado, todo ello hace que Granell represente una frondosa y barroca isla entre los miembros de su generación. Una isla atractiva, llena de sorpresas y de tesoros, donde salta un zarpazo (envuelto en el humor más negro) aquí y allá al menor descuido.

En *Isla, cofre místico*, por ejemplo, original experimento poético dedicado a Elisa y André Breton, juega con las citas, con los nombres, con las ideas, quebrando y fundiendo con absoluta libertad compositiva algunos géneros tradicionales (poesía, ensayo, memorias, aforismos), lo que provocó palabras de elogio y aliento de J. R. Jiménez: “escriba, Granell, escriba”.

aquí estamos amigos/ celebrando a Granell./ Porque es justo que amigos celebren al poeta,/ Al pintor que en colores ha conjurado al mundo,/ A la medida de los hombres, sin cejar, sin claudicar/ Un ápice en la certeza surreal de que vivir es una maravilla/ Si sabemos mirar con los ojos abiertos,/ Que es posible soñar y estar despierto./ Algunos dicen que nació en Galicia, y para ser preciso/ En La Coruña. Pero yo sé, lo he visto, lo puedo comprobar/ Que ha tres mil años ya andaba en busca de la Dama de Elche,/ Que recorrió cavernas, alzó menhires, labios sobre el mar./ Granell sabe escuchar, sabe el secreto de la quiromancia/ Del Viento que movía ramos mágicos en esa juventud/ Siempre presente. ¿Habrá justicia al fin para los hombres?/ Sonríe a veces, ríe a carcajadas escuchando sus datos/ En el violín de una computadora que florece en New York,/ Porque la vida al fin, no tiene más remedio que la vida./ Mas yo no sé inventar, miro a través de un vidrio/ La explosión de colores en la tela y ese rumor del mar/ Que abre caminos en el sueño./ *Es allí donde Eugenio/ Granell, un mago disfrazado de académico, inventó/ El dado con sus siete caras, en el tablero vuelto de la vida*». Las cursivas son mías.

Granell lo arriesga todo por encontrar un lugar supremo y sin fisuras, un lugar que elimine las oposiciones con que se manifiestan los desconcertantes datos de la vida. Piensa con André Breton (*Segundo Manifiesto del Surrealismo*) que: «todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto» (Breton 1992: 162-163).

Ese lugar puede encontrarse en el Arte. La pintura, la poesía, aspiran a eternizar y la eternidad desvanecerá las fronteras del presente, del pasado, del futuro, del aquí, del allá. El arte, como el sueño, es vida, de la misma forma que «surreal es sinónimo de real»⁶.

El neologismo de Apollinaire ha triunfado porque el concepto dominante de realismo sólo contenía una pequeña porción de realidad, la más “deleznable”. El surrealismo se convierte entonces en un estado mental y espiritual poseído “por un radical inconformismo y por un ansia de libertad ilimitada”. El surrealismo se funda en el designio de practicar la poesía integrando la persona y la vida cotidiana en el fenómeno poético, “porque el espíritu poético tiene que estar fundado en la vida misma”, con palabras de Juan Larrea⁷. El lenguaje de Granell también es directo y simbólico:

tiende a ser un lenguaje directo, es decir a ser la expresión inmediata de un estado de espíritu personal correspondiente a cierto estado colectivo. Pero no puede ser directo porque ese estado personal se manifiesta en imágenes, es un estado como

⁶ Se demora Granell incansablemente, con la minuciosidad y la energía que le caracteriza, en *Lo que sucedió...* (1989: 174-5), narrando a través del pintor Concheiro los infinitos problemas que entraña la representación del mundo y de la historia de los seres humanos. Un ejemplo: “Pintar los fogonazos de las bombardas es una de las cosas más arriesgadas del arte. Al menor descuido se corre el riesgo de que en vez de explosiones parezcan simples incendios (...) Como si en vez de estallar la munición, estuviese empezando a arder la bombardas por la boca de hierro. Y aún de parecer explosiones, siempre quedaba el peligro de que resultasen del todo inadecuadas, ya que, por menos de nada, a lo mejor se le ponía a una bombardas la de un obús; lo cual, sobre ser un anacronismo –tal como un disparate lo de que se incendiase un arma de hierro, aunque los anacronismos no le importasen demasiado, pues al fin y al cabo la pintura eterniza y lo eterno deviene utópico y ucrónico, según es sabido–, adjudicarle la llamarada de un obús a una bombardas resultaría ilógico, dado que no estaba en su intención ni pintar bombardas demasiado pedantes, ni obuses de modestia excesiva. Pero así era el arte de pintar: un raro tejido de aciertos repentinos y de confusos borrones del todo incomprensibles, sin que se supiese nunca qué iría a ser lo realmente valioso. ¿Quién pensaría, en cambio, que los pasajes relativos a las fundaciones de Santa Teresa le habían salido casi de un tirón?”. Las cursivas son mías.

⁷ J. Larrea (1990: 97). *Vid.* también *Versión celeste*, donde puede hallarse más de una afinidad con Granell, especialmente el poema “Postrer lenguaje” (1970: 191).

el del sueño con toda clase de manifestaciones simbólicas. Así pues *siendo un lenguaje directo es, como el de la pintura, simbólico*. Ese estado es de disgregación, de ausencia de la unidad, involuntario. Pero es un elemento de comprensión que puede ser traducido en lenguaje científico. Nos muestra como síntoma el estado de disgregación. El odio al control, al conocimiento significan que el instrumento hombre está disgregado y que estos elementos se le aparecen como ajenos. El lenguaje se abandona a sí mismo (...) en su mística. Todo se vuelve un elemento de comprensión para ese estado nuevo de espíritu que contempla, para esa nueva medida, para ese *étalon* hombre diferente que se apoya sobre el conocimiento integral» (Larrea 1990: 94).

Los nuevos principios persiguen la transformación del mundo, la transformación de la vida. Esa transformación puede producirse en el lugar idóneo. Y ese lugar podría simbolizarse perfectamente con la imagen de una isla. Islandia, las Hespérides, Creta, Avalon, San Borondón, Nunca Jamás, la de Pascua, Barataria, la Insula Firme... Escribe Granell en *Isla, cofre mítico*:

Nubes mágicas envuelven la penumbra del origen histórico, resplandeciente gracias al prestigio de las islas. Gusanos de luz negra cristalizados por la caricia del salitre y del yodo. Constelaciones clavadas en el cielo movedizo del mar, estrellas errantes que apenas muestran la nariz, iluminan con fulgurante destello la imaginación de interminables generaciones.

¡Las islas! ¡Las islas! Durante siglos, éste fue un grito de guerra por la paz del espíritu. Islas incógnitas, lejanas, inasibles, llaman a la mente ardiente, sacuden el cerebro y hacen brotar chispas del embotamiento a que lo reducen la lucha por la vida y el agobio del trabajo. Más tarde, dolorosa cuña tratará de impedir el menor resquicio de luz en la circunvolución cerebral; cuña racionalista, incrustada con torpe crueldad entre la pared sudorosa del quehacer cotidiano y la fría pared de las exigencias perentorias.

Las islas señalan el horizonte invisible, pero presentido, de la imaginación. Hacia ellas se encamina toda idea de ensueño, de fábula, de felicidad, de armonía, de calma, de pereza, de liberación: En el itinerario oculto del surrealismo su nombre verdadero es: liberación (Julien Gracq, André Breton.)

Isla, libertad, surrealismo son los lados que componen un mismo triángulo -geometrización la más escueta de la isla. Una isla viene a ser como un fin. Punto final sobre la extensa hoja azul cielo y mar de los planes fantásticos del hombre (Granell 1988: 106-107)⁸.

⁸ Recuérdese que la nueva edición aumentada de *Las islas invitadas* de Manuel Altolaguirre data de 1936, un poeta al que aprecia mucho Granell y con el que se identifica, creo yo, en estos versos: «Yo estoy aquí. Pero existe también / un aire paralelo a mi figura, / un horizonte igual a mi contorno, / que me agranda en dos ámbitos. / Orgullosa mi frente guarda entonces / el altivo silencio de las nubes. / Te guarda a ti también, ángel visible / que atraviesas mi ensueño. / Estás dentro de mí aunque te vean / los anhelantes ojos de mi alma. / Dentro estás de mi vida estando fuera / porque cubre tu cuerpo un horizonte / de amor igual a mi contorno, / un aire paralelo a mi figura» (Altolaguirre 1972: 97).

Entre esos designios podríamos encuadrar los primeros versos del ya mencionado poema de Breton, "Pleine Marge". Hay paralelismos evidentes entre el perdido protagonista soñador del cuento de Granell, "Nostálgico pronóstico", incluido en *Federica no era tonta*, y el yo lírico del poema de Breton:

No estoy para los adeptos
Nunca habité el lugar denominado la Charca de las Ranas
La lámpara de mi corazón echa humo y en seguida tiene
hipo al aproximarse a los atrios

Nunca me sentí inclinado sino hacia lo que estaba
indefenso
Un árbol elegido por la tormenta
El barco de luces conducido por un grumete
El edificio en la única mirada sin parpadeo del lagarto y mil frondosidades
(...)
Yo adquiero mi dicha en las hendiduras de las rocas allí
donde el mar
(...)
E incluso unos seres comprometidos en un camino que no
es el mío
Que es contrario al mío a pesar de lo mucho que se parece
se encalla al comienzo de la fábula de los orígenes
Pero el viento se levanta de golpe y las rampas se ponen a
oscilar mucho alrededor de su manzana irisada
Y para ellos es como si el universo hubiera sido desfenestrado
Sin cuidarse ya de lo que no debería acabar nunca
El día y la noche intercambiando sus promesas
O los amantes a falta de tiempo encontrando y perdiendo
el anillo de su origen (Breton 1993: 37-45).

Granell evoca el deslumbramiento que las islas causan a Breton (que se lamenta con nostalgia en *L'Amour fou*: de haber descubierto tan tarde estas "zonas ultrasensibles de la tierra"), el deseo de Gauguin de quedarse siempre en una isla, y salpica constantemente sus recuerdos y pesquisas con reflexiones poéticas basadas en procesos metafóricos muy cercanos a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y a los aforismos de Eugenio D'Ors: «Las islas, poderosos estimulantes de universalidad, son los mazos potentes que quiebran por minúsculo que sea *todo diamante empozoñado de chauvinismo*» (Granell 1988: 107). Interpreta las conversaciones de Breton con André Masson, sabiendo que en la Martinica Breton encontró una región de sus sueños, y no tardíamente «*porque no hay pronto ni tarde, sino sólo aquí y allá, siendo el tiempo una dimensión desconocida del espacio*». Por eso cree Granell que su libro tenía que ser el libro de una isla. Por

eso se apasionó con la aventura poética de *La Poesía Sorprendida*, «revista de poesía con el hombre universal», creada en la isla de Santo Domingo, con poetas y pintores isleños y de otros lugares y épocas:

La isla, entre los continentes, hace vibrar el ansia impulsiva y da confianza al que quiere saltar hacia el abismo que eleva a las más altas cimas. Clavija que atempera la cuerda del sonido poético. La tierra se estremece en la isla con la trepidación de sus vísceras –“el corazón humano, bello como un sismógrafo” (Breton)– cual ocurrió en la Martinica cuando el Mont Pelée entró en erupción en 1902, al ritmo incandescente de la llama que destruyó la ciudad de San Pedro.

(...)

Eso es la isla: volcán disparador de lámparas calientes hacia el más allá de los horizontes. *Por eso es isla el surrealismo, rodeado por todas partes -por todas partes- del agua de un mundo que hace agua por infinitos agujeros imposibles de restañar.* En medio del dramático hundimiento de la vida conocida, el surrealismo es la sola isla salvadora capaz de mantener a flote a quienes tengan fe y coraje para acercarse a ella. La isla, situada entre las costas de la tierra firme que se tambalea, se siente tierra firme segura ella misma cuando todo lo demás comienza la lenta, pero irremisible inmersión que mucho más lejos llevó a la Atlántida al fondo de los mares Granell 1988: 108)⁹.

Muchos escritores han llamado la atención sobre las islas. «Robinsones llenos de fe, de esperanza y de amor, dejemos el viejo *mundo concentrado* (subrayamos nosotros), su civilización hecha cultura, busquemos las islas vírgenes y desiertas todavía, preñadas de porvenir y castas con la castidad del silencio de la Historia, las *islas de la libertad*, radicante en la santa *energía creadora*, energía orientada siempre al porvenir, único reino del ideal»¹⁰. Energía y creación en las islas de Unamuno, «futuro vigor isleño, presentado por Rimbaud». “Mundo concentrado” e “islas en libertad”, los subrayados de Granell evitan insistir en su contenido.

También Benjamin Péret habló de una isla de fósforos en su poema «El mejor y el peor»: “Un niño serio por la fuerza de las cosas/ esperaba el nacimiento de un animal / su hermano/ explicando los milagros del mar (...) Y el niño dejó de explicar para predecir (...)/ Unos y otros desaparecieron en el Océano Pacífico/ junto a una isla de fósforo/ por haber confundido/ a las mujeres espirituales con el recuerdo del tiempo/ y los placeres de los salvajes” (Péret 1980: 114).

⁹ Las cursivas son mías.

¹⁰ Cita E. Granell (1988: 108): «Miguel de Unamuno, *Civilización y cultura*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1945, p. 310».

La vinculación de nuestro autor a las vanguardias internacionales a través del surrealismo; su sabiduría práctica y teórica de las artes plásticas, de la literatura y de la música, su polivalencia, su curiosa y constante inquietud hacen de Granell un escritor extraordinario. Distingue Andrés Trapiello dos clases de vanguardias y Granell se inscribe por su vida y por su obra en la segunda, la del juego, la del humor, la del amor:

Trincheras, guerras, escaramuzas, eso son las vanguardias (...) Hay dos clases de vanguardias, como hay dos clases de casi todo. Están las vanguardias de los solemnes, de los sacristanes y de los pontífices (...) la vanguardia que se mete ya en los programas de universidad (...) Luego está la vanguardia pura, la de la vida, la de la risa, la que siente en cada poro que es joven y oye los obuses del frente como quien oye llover. La vanguardia de esos poemas que al abrirse huelen aún a la lluvia del frente y a pólvora mojada. La vanguardia viajera, la vanguardia en constante movimiento, la de los trenes que beben de un trago todos los horizontes y a la que el vino del poniente se le sube a la cabeza, y canta sin parar, cual las cigarras, para decirlo en jerga modernista. Es decir, la vanguardia que a fuerza de ir contra la sentimentalidad, la nostalgia y el romanticismo se volvió ella misma sentimental, nostálgica y romántica, porque el hombre, tras los cánticos, el aparato y la balumba, termina siendo siempre algo más bien triste, y un ser taciturno y silencioso¹¹.

Como dice en unos versos dedicados a Granell el magnífico poeta que es Claudio Rodríguez ("Muralla de plumas"): «¿Tu imaginación es amor? Gracias./ Ella nos salva»¹².

¹¹ A. Trapiello (*El País*, «Babelia», 31 de julio de 1993: 2-3).

¹² C. Rodríguez, en AA. VV. (1991 a: 78).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros de Eugenio F. Granell

- F. GRANELL, E. (1944). *El Hombre verde. La moldura. Relatos*. Ciudad Trujillo, Santo Domingo, República Dominicana: Ediciones "La Poesía Sorprendida", colección "La estrella en llamas".
- (1949). *Arte y artistas en Guatemala*, ensayos y notas. 48 fotografías y 11 dibujos. 220 páginas. Guatemala: El Libro de Guatemala.
- (1951). *Isla, cofre mítico*, ensayo poético (en homenaje al libro de André Breton, *Martinique, Charmeuse de serpents*). Ilustraciones del autor. Formato grande. 61 páginas. Edición de 250 ejemplares numerados y firmados por su autor. Puerto Rico: Editorial Caribe.
- (1959). *La novela del indio Tupinamba*. Portada del autor, México: Costa-Amic.
- (1967). *El clavo*, con un esquema ilustrativo dibujado por el autor. Madrid: Alfaguara. La Novela Popular inédita española.
- (1968). *Lo que sucedió...*, novela. Portada y dibujos del autor, Premio internacional de novela Don Quijote 1967. México: España Errante.
- (1970). *Federica no era tonta y otros cuentos*. México: Costa-Amic.
- (1976). «Juego y volcán proféticos», estudio preliminar de la edición del mismo Granell de las obras de Federico García Lorca *Así que pasen cinco años* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*, Madrid: Taurus, 7-33.
- (1981). *Estela de presagios*, poemas, Dibujos de Ludwig Zeller, Toronto: Oasis, Ontario.
- (1982). *La novela del indio Tupinamba*. Primera edición española con portada dibujada por el autor. Barcelona: Fundamentos, colección Espiral, prólogo de Vicente Llorens, 7-8.
- (1988). "*Isla, cofre mítico*". Reedición de Andrés Sánchez Robayna, *Sintaxis*, 16-17, Tenerife, 102-133.
- (1989). *Lo que sucedió...* Portada y dibujos del autor. Barcelona: Anthropos. Biobibliografía en 382-394.

- (1992). *Estela de presagios*. Dibujos de la portada e interiores de L. Zeller, prólogo de Ludwig Zeller, Madrid: Endymión.
- (1993). *Federica no era tonta*. Portada y dibujos del autor, Alcalá de Henares-Madrid: Ediciones Fugaz, colección Algorán.

Obras colectivas, revistas y catálogos sobre Eugenio F. Granell (incluyen textos e ilustraciones inéditos del autor)

- AA. VV. (1987 a). *Eugenio F. Granell*, editor y comisario de la exposición César Antonio Molina, Ayuntamiento de la Coruña, Biblioteca y Archivo Municipal, Imprenta Mundo. La Coruña.
- AA. VV. (1987 b). «Surrealismo. El ojo soluble», *Litoral, Revista de la poesía y el pensamiento*, Decimosexto año literario, Número extra 174-175-176. Málaga.
- AA. VV. (1988). Segunda reedición facsímil del conjunto de la Revista *La poesía sorprendida* (21 números y 14 cuadernos), coordinada por Freddy Gatón Arce, índices de nombres y contenidos realizados por Diógenes Valdez. *Publicaciones y opiniones de la poesía sorprendida*, San Pedro de Marcorís, R.D.: Universidad Central del Este, vol. LXX, serie literaria 15.
- AA. VV. (1989 a). *Eugenio F. Granell*, Comisario de la exposición y editor literario: Javier Ruiz. Colaboradores: Juan Fernández-Layos Rubio. Editado por la Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid.
- AA. VV. (1989 b). *Cuadernos Hispanoamericanos: El exilio en América*, nos. 473-74 (Nov.-Dic. de 1989).
- AA. VV. (1990 a). *Rey Lagarto*. Trimestral de Literatura. Especial E. F. Granell, Asturias, Año II, n^o 8.
- AA. VV. (1990 b). *Eugenio F. Granell, Islas y Brasas*. Comisario Juan Manuel Bonet. Colaboradores: Emmanuel Guinon, Claude Tarnaud, J. M. Bonet, Museo de Teruel.
- AA. VV. (1991 a). *Eugenio F. Granell, Exposición Antológica. 1940-1990*. Comisario de la exposición y director del catálogo: Javier Ruiz. Madrid.
- AA. VV. (1991 b). *E. Granell*. Madrid: La Kabala, Galería de Arte. Además de diversas citas y juicios de autores, se incluye el poema de E. F. Granell: "Pintura incandescente".

- AA. VV. (1992 a). *La página*. Nº 10 (Año III, nº 4). Tenerife.
- AA. VV. (1992 b). *Eugenio F. Granell. 80 aniversario*. La Coruña: Galería de Arte Pardo Bazán.
- AA. VV. (1993 a). *Eugenio Granell*. Catálogo de la exposición celebrada en diciembre-febrero de 1992-1993. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, Cía. Telefónica.
- AA. VV. (1993 b). *Eugenio Granell*. Comisarios Javier Ruiz y Miguel Saco. Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, Auditorio de Galicia.
- AA. VV. (1993 c). *Eugenio F. Granell, encantador de serpientes*. Exposición organizada por la Diputación de Cuenca-Area de Cultura. Antiguo Convento de las Carmelitas. Al cuidado de Natalia Fernández y Julio Ollero. Cuenca.

Otros libros

- AA. VV. (1976-1977). *El exilio español de 1939*. Obra dirigida por José Luis Abellán. *Cultura y literatura*, Madrid: Taurus, 6 vols. *La emigración republicana de 1939*, T. 1, 155, 157, 171, 182, 195, 198 y 209. *Revistas, pensamiento, educación*, T. 3, 28, 32. *Cultura y literatura*, T. 4, 175, 281-282 y 292. *Arte y Ciencia*, T. 5, 52, 56-57 y 370.
- AA. VV. (1991). *El exilio de las Españas de 1939 en las américas: «Adónde fue la canción?»*. Coord. de J. M^a Naharro-Calderón. Barcelona: Anthropos.
- AA. VV. (1993). *Jeu surréaliste & Humour noire*. Actes du colloque organisé par J. Chénieux-Gendron & Marie-Claire Dumas à Cerisy-la-Salle. Paris: Lachenal & Ritter, Collection Pleine Marge, nº 1.
- AA.VV. (1993). "Literatura sobre la guerra civil. Poesía, narrativa, teatro, documentación: la expresión estética de una ideología antagonista", *Suplementos Anthropos*, nº 39.
- ALQUIE, Ferdinand (1974). *Filosofía del surrealismo*. Trad. de Benito Gómez. Barcelona: Barral Editores. Biblioteca breve.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1972). *Las islas invitadas*. Ed. de Margarita Smerdou Altolaguirre. Madrid: Castalia.
- ANDUJAR, Manuel (1975). «Narrativa del exilio español y literatura hispanoamericana: Recuerdos y textos», 265-267. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 295.

- (1986). "El satírico brio surrealista de Eugenio Fernández Granell", 175-176. *Signos de admiración*. Diputación Provincial de Jaén.
- BACIU, Stefan (1974). *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 83-85.
- (1979). *André Breton y los surrealistas en Santo Domingo*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- BEDOUIN, Jean Louis (1965). *Vingt ans de Surréalisme, 1939-1959*. París, 40-45.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1982). *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, 2 vols. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- BONET, Juan Manuel (1983). "El surrealismo y la pintura en Nueva York: 1939-1946", en AA. VV. (1983). *El surrealismo*, Antonio Bonet Correa coordinador, Universidad Menéndez Pelayo. Madrid: Cátedra, 123-133.
- BRETON, A. (1965). *Los vasos comunicantes*. Trad. de Agustí Bartra. México: Joaquín Mortiz.
- (1992). *Manifiestos del surrealismo*. Trad. de Andrés Bosch. 5^a edición. Barcelona: Labor.
- (1993). *Poemas I y Poemas II*. Trad. de Manuel Álvarez Ortega. 2^a edición. Madrid: Visor. 37-45.
- BUCKLEY, R. y CRISPIN, J., eds. (1973). «Humorismo», 265-322. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza.
- CHENIEUX-GENDRON (1993). «Mentalité surréaliste et attitude ludique». AA. VV. (1993 a). *Jeu surréaliste & Humour noire*, 312-329.
- ECO, Umberto (1988). "Huizinga y el juego", 303-322. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- HUIZINGA, Johan (1972). *Homo ludens*. Trad. de Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial.
- IRIZARRY, Estelle (1976). *La inventiva surrealista de E.F. Granell*. Madrid: Ínsula.
- LARREA, Juan (1970). *Versión celeste*. Trad. de Luis Felipe Vivanco, Gerardo Diego, Carlos Barral y el propio Juan Larrea. Barcelona: Barral.
- (1990). *Orbe*. Prólogo, selección y notas de Pere Gimferrer. Barcelona: Seix-Barral.

- LLORENS, Vicente (1975). *Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945*. Barcelona: Editorial Ariel.
- MARRA LÓPEZ, José R. (1963). *Narrativa española fuera de España*. Madrid: Guadarrama.
- MATTHEWS, John H. (1965). *An Introduction to Surrealism*. University Park, The Pennsylvania State University Press.
- PERET, B. (1980). *El gran juego*. Trad. de Manuel Álvarez Ortega. Madrid: Visor.
- RUBIA BARCIA, José (1961). *Umbral de sueños, con un soneto de Jorge Guillén, dibujos de E. F. Granell y algunos viejos poemas intercalados*. Los Angeles: Orbe Publications.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1984). *Historia de la literatura española: El Siglo XX. Literatura actual*, 6/2. Barcelona: Ariel, 195-196 y 198 n.
- (1986). "La generosidad intelectual de Manuel Andújar", 7-12. *Signos de admiración*. Diputación Provincial de Jaén.
- SOBEJANO, Gonzalo (1970). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 64 y 65.
- SOLDEVILA, Ignacio (1980). *Historia de la Literatura Española. La novela desde 1936*. Madrid: Editorial Alhambra.
- ZELLER, Ludwig (1982). *The invention of dice or Eugenio Granell, o La invención del dado*. Toronto, New York: Oasis, s./n.

EL JUEGO DEL DISFRAZ **De Boccaccio a Alejandro Casona**

María Hernández Esteban
Universidad Complutense

EL JUEGO Y EL ARTE

Juri Lotman le dedica páginas de interés al juego como “exigencia de la psique humana”, como “medio fundamental de dominio de las diversas situaciones vitales”, como “aprendizaje de conductas”, “porque permite construir modelos de situaciones”, y lo analiza como “un modelo de la realidad de tipo particular” porque “supone la realización simultánea de la conducta práctica y de la conducta convencional” que reproduce una serie de reglas o procesos regulares que son predecibles o no en su totalidad. A continuación pasa a determinar su analogía con el arte, porque también el arte crea situaciones convencionales, como el juego, por lo que el arte, nos recuerda, “posee una serie de rasgos que lo emparentan con los modelos lúdicos” y su percepción, por lo tanto, exige un comportamiento particular –artístico– el cual posee una serie de rasgos comunes con la conducta lúdica”. Pero el arte, concluye, no es un juego, aunque compararlos “permite descubrir algunos aspectos de los modelos artísticos” (Lotman 1978: 84-89).

De todos los tipos de texto artístico, el teatral es, sin duda, aquél que más se aproxima al juego porque crea real, físicamente, en un escenario, situaciones convencionales que pretenden pasar por situaciones reales. En este sentido es donde mi análisis del cuento de Boccaccio (que presenta esquemas teatrales dentro de sus esquemas narrativos) y mi análisis de la farsa que sobre el cuento

recrea Casona, se apoyará en la práctica del juego como medio esencial para desencadenar la comicidad.

EL CUENTO DE BOCCACCIO

La comicidad del cuento VII,7 del *Decamerón* se estructura en diferentes niveles, y ya es sabido que "el modelo artístico es siempre más amplio y más vivo que su interpretación, y que la interpretación es siempre posible únicamente como aproximación" (Lotman 1978: 92). La interpretación, veremos, que realizó Casona en su lectura del cuento perdió niveles muy importantes de significación, y los suplió intensificando los rasgos grotescos para asegurar la diversión de un espectador que, como él, no estaba en disposición de percibir ciertos niveles que Boccaccio había manejado en busca de una más sutil comicidad.

El nivel semántico que se pierde en una lectura poco especializada del cuento es el nivel de comicidad derivado de la distorsión que Boccaccio hizo de una serie de motivos literarios tomados de la tradición inmediata, motivos cortesanos, artúricos, tristanianos, con el fin de parodiarlos y de proponer otras alternativas de conducta. Este es el nivel más difícil de percibir, ya que exige por parte del lector un conocimiento de la tradición parodiada; luego hay otro nivel, más fácilmente perceptible, que es la comicidad inherente a la trama, basada en gran parte, en motivos tomados de los *fabliaux* y de la amplia casuística del engaño tan grata al escritor. Este nivel ofrece un caudal inagotable para la inventiva y la recreación posterior, como demostrarán las numerosas versiones que las distintas literaturas de todas las épocas han realizado del cuento de Boccaccio.¹

Ya la crítica decameroniana² ha señalado con toda precisión los motivos provenzales de fuerte sugestión que hay en el cuento, como el enamoramiento de oídas; los motivos artúricos (la ocultación del amante de su personalidad, su *peregrinatio* en busca de la amada), y los motivos tristanianos, como la apasionante declaración de amor durante la partida de ajedrez, el encuentro amoroso nocturno y equívoco en el jardín, la estratagema de los amantes para salir airoso ante la presencia del marido, o la simbología de fidelidad del pino como lugar idóneo para la cita de amor. Distorsionando estos motivos, Boccaccio banaliza y

¹ Por ejemplo, Lope de Rueda, el *Romancero General*, Timoneda, La Fontaine, Moratín, T. H. de las Torres, además de las versiones de Casona y Vida Arredondo que citaré aquí.

² Remito a las notas de mi traducción del *Decamerón*: (G. Boccaccio 1994: 801-9) y en especial a los trabajos de M. Picone y G. Chiecchi para el manejo que Boccaccio hizo de la tradición cortés, y a F. Bruni para las deudas con los *fabliaux*. Y para la difusión europea del cuento cfr. W. H. Schofield y G. Bornäs.

parodia el concepto del amor cortés, reduciendo el elevado deseo de superación y perfección que el amor había representado en esa tradición (Picone 1980: 82) a un puro, simple y exclusivo deseo sexual que es a lo que el amor, en definitiva, se reduce en el cuento. Para esta operación desmitificadora el autor no tenía mas que seguir la línea trazada por los *fabliaux*; el resultado es un relato anticortés y cómico, en oposición al tono cortés y trágico de la mayor parte de los motivos manejados, y que el lector coetáneo de Boccaccio estaría en disposición de conocer.

Para el análisis contrastivo entre el cuento y la farsa me voy a centrar en los recursos que mejor contribuyen a hacer del texto un juego, donde por lo tanto la proximidad entre el arte y el juego es casi total.

Los distintos disfraces que se suceden en el cuento (Donaggio 1988) y la escena de la partida de ajedrez son los instrumentos más claros del juego; el disfraz lo es claramente por la superposición simultánea de dos personalidades; en el primer disfraz de Ludovico disfrazado de Anichino para entrar como criado al servicio de Égano es él mismo y se presenta como otra persona para lograr acercarse a la amada y declararle su amor.

La escena de la partida de ajedrez entre Beatrice y Anichino, en ausencia del marido, es el segundo momento importante del juego, y activa además, como tal juego real, la práctica de otros tipos de juego dentro de la trama, con un cierto valor especular. Suspirando ante el tablero de ajedrez Anichino se decide a confesarle su amor a Beatrice, y lo hace con tal vehemencia, con tal elocuencia, con tal derroche de cortesía y nobleza que Beatrice se deja impresionar, decide corresponderle, y promete entregársele esa misma noche. Durante la partida, que Boccaccio presenta, sobre todo, como una escena de intimidad, se produce ya esa superposición de situaciones propia del juego, al ser una situación real y a la vez una situación convencional, con una cierta correspondencia entre el debate amoroso y el debate de inteligencia y habilidad en el juego que se plantea. Pero el hecho de que Anichino deje vencer en el juego a Beatrice, para halagarla, según un motivo de origen ovidiano, demuestra ya una distorsión de las normas del juego, donde cada cual debe tratar de ganar, y una preferencia por el debate amoroso real por encima del debate ficticio de la partida. Esta distorsión de las reglas del juego parece propiciar que a partir de aquí Beatrice sea quien tome las riendas, quien imponga las normas y decida la estrategia.

El juego que viene a continuación para hacer posible el adulterio es un juego no codificado, del que ni el resto de los personajes, ni el espectador, conocen las reglas ni saben a dónde va a parar. Es Beatrice quien lo organiza, con

absoluta superioridad, tramando una situación de alto riesgo en la que ella decide la posición de los personajes en escena, ella controla su vestuario, sus acciones, y el resultado es una de las burlas más arriesgadas y divertidas de todo el libro, donde Beatrice humilla repetidamente al marido: porque le advierte la posibilidad del engaño, porque le engaña, y porque a continuación hace que le golpeen para castigar su torpeza por haberse dejado engañar.

La escena tiene lugar en la alcoba matrimonial, y es la más atípica de toda esta jornada dedicada, como los *fabliaux*, a las burlas de las mujeres a sus maridos.³ Siguiendo instrucciones de Beatrice, que le ha prometido entregarle su amor, Anichino entra de noche en la alcoba, estando los esposos ya en la cama, y se coloca al lado de la mujer⁴ que le coge la mano, le sujeta con fuerza para que no escape, y una vez sujeto, despierta al marido y le cuenta que su criado Anichino le ha declarado su amor y que han concertado una cita a las doce de la noche en el jardín, sugiriéndole Beatrice al marido que vaya él a la cita, disfrazado de ella, para cerciorarse de la traición. Es un juego poliédrico éste de Beatrice porque superpone a lo real situaciones ficticias que son diferentes en función de la distinta perspectiva de cada personaje que la interpreta a su manera. Las palabras que Beatrice le dice a Égano son verdad, pero Égano no lo entiende así; al lector-espectador le sorprenden igualmente, rompiendo sus expectativas, porque no es habitual que la mujer antes de cometer adulterio se lo anuncie previamente al marido, con toda claridad. Y a Anichino las palabras de Beatrice le perturbaban también, y le desconciertan, porque cree que está siendo delatado, cuando en realidad le está facilitando que se pueda meter en la cama con ella.

La escena culmina con el sutil manejo del vestuario por parte de Beatrice, en calidad de directora de escena, y controlando con sus órdenes a ambos personajes: al marido le ordena que vaya al jardín con las ropas de ella, y al amante le ordena que se desnude, que se acueste con ella, y que luego se vuelva a vestir; quien maneja el vestuario domina la situación.⁵

Este segundo disfraz de Égano en el cuento, vestido de mujer, es un recurso especialmente cómico (Bachtin sitúa la máscara en la línea de lo grotesco), y es por completo excepcional en el libro. Entre tantas heroínas del *Decamerón* que

³ Anónimo (1994: 58). Sobre el engaño en los *fabliaux*, señala F. de las Casas: "es necesario que el más débil se exponga al peligro de verse descubierto por el más fuerte, con todas sus consecuencias (...) el adulterio femenino no es mas que la venganza del débil frente al fuerte".

⁴ En *Decamerón* IV, 8, hay un caso similar, donde el amante se acuesta al lado de ella para calentarse, pero mientras el marido está dormido, y allí mismo, en la cama, el amante muere de dolor (Cfr. Boccaccio 1994: 544 ss.).

⁵ Un caso extremo del manejo de situaciones mediante el disfraz puede verse en *Decamerón* X,10. Y cfr. Hernández Esteban (1991: 383-7).

se disfrazan de hombre para salir airosas de alguna situación, éste es el único disfraz invertido, de hombre vestido de mujer, con las connotaciones de signo negativo que había venido asumiendo desde la tradición clásica, donde héroes como Heracles o el propio Aquiles se ven degradados y humillados con semejante disfraz. Égano además no se disfraza por propia iniciativa, sino por sugerencia de la mujer, y el resultado será vejatorio, por no hablar de su simbología literaria como pérdida temporal de la masculinidad (Donaggio 1988: 207-208). Además está la torpeza de movimientos y la fuerte carga grotesca que Casona aprovechará tan bien.

Una vez que ha tenido lugar el encuentro amoroso en la alcoba entre Anichino y Beatrice se concluye el cuento con la escena final de la paliza que recibe Égano a manos de Anichino y por orden de la mujer: “coge un buen palo –le dice– y vete al jardín, y fingiendo haberme requerido para probarme, insulta a Égano como si fuese a mí misma y sacúdeme bien con el palo, porque esto producirá luego extraordinario deleite y placer” (Boccaccio 1994: 807); y que podría leerse, además, como contrapartida anticipada a alguna de las feroces palizas que a manos de sus maridos reciben algunas protagonistas del libro (Boccaccio 1994: 862).

Como vemos, todos los triunfos son aquí para Beatrice: a espaldas del marido, logra acostarse con Anichino sin cerrarse, además, las puertas a sucesivos encuentros; al marido le engaña, poniéndole en antecedentes, y luego le castiga por haberse dejado engañar, (un juego muy sutil propio de las protagonistas preferidas del libro) y logra además reforzar la confianza que a partir de ese momento el marido va a tener en ella y en Anichino, que será considerado el criado más fiel que jamás tuvo gentilhombre alguno.⁶ La contrapartida a la torpeza masculina, como en tantos cuentos, es la victoria de la mujer que, apostando fuerte, como los buenos jugadores, logra imponer su superioridad, con sutil complacencia.

LA VERSIÓN DE CASONA

Dejando a un lado la crítica negativa que el teatro de Casona ha venido recibiendo en los últimos años,⁷ su buen manejo de los recursos escénicos ha sido

⁶ M. Picone (1980: 84-5) señala que “el pino sella no una promesa de fidelidad, sino un afán de infidelidad (...) y preside (...) un intercambio de golpes muy eficaces que le permiten al marido vencerse de que tiene la esposa más leal y el más fiel servidor”.

⁷ A partir de los años 60 la crítica al teatro de Casona ha sido negativa (véase R. Doménech,

destacado de manera unánime en su producción. La adaptación al teatro del cuento de Boccaccio es una prueba más de ello, además de la tendencia al juego de su teatro, que fluctúa muchas veces entre lo imaginario y la realidad, y su búsqueda de un teatro sencillo, de fácil comprensión, para gentes no necesariamente preparadas. Sus biógrafos han repetido la sensación maravillosa que tuvo cuando asistió por primera vez al teatro: “aquello me parecía mejor que ningún libro de cuentos, mejor que ninguna novela, mejor que nada de lo que había visto en mi vida hasta aquel momento”.⁸

Son numerosas las adaptaciones de relatos breves de don Juan Manuel, Cervantes, Stefan Zweig, etc.⁹, a la escena, que justifica a veces por la incorporación de esos relatos al saber popular, al cauce tradicional contado por los pastores y por los ancianos de zona rural. Con ello logra “devolver al pueblo lo que es del pueblo, o por derecho de invención o por colonización tradicional”¹⁰. Porque muy a menudo su público, durante su labor con las Misiones Pedagógicas, eran gentes del pueblo: “nosotros íbamos a llevar el teatro a los campesinos analfabetos que no sabían lo que el teatro era y que, por tanto, lo veían por primera vez. Por esa razón nuestro repertorio tenía que ser forzosamente más simple, piezas cortas con música y pequeñas danzas. Lo difícil era crear ese repertorio, que no existía”.¹¹

Tras este decisivo aprendizaje¹² irá escribiendo las distintas piezas para el *Retablo jovial*¹³ completado en América con la farsa sobre el cuento de Boccaccio que es de a partir de 1949, en versiones todas “perfectamente lavadas de pedantería libresca”,¹⁴ asequibles y con todo lo necesario para gustar. La

Fernández Santos, etc.); Ruiz Ramón, Valbuena, Sainz de Robles señalan todas las intrínsecas cualidades teatrales destacables en su producción y su buen manejo de los recursos y procedimientos dramáticos.

⁸ Estas referencias bibliográficas están tomadas de Díaz Castañón, C. (1990: 36).

⁹ La adaptación de la Cantiga 94 a *Margarita la tornera* es de 1946; su *Carta a una desconocida*, basada en Stefan Zweig, es del 57; y son muchos los relatos de Shakespeare, Lope de Vega, Tirso, etc., que adaptó para la escena.

¹⁰ C. Díaz Castañón (1990: 158); entre esos relatos literarios incorporados al saber tradicional, Casona cita también el cuento II,1 del *Decamerón*.

¹¹ C. Díaz Castañón (1990: 79); se refiere el autor a la importante labor efectuada con el Teatro de las Misiones a partir de 1931, teatro que Casona dirigió durante cinco años y le dotó de una experiencia teatral decisiva para su posterior producción.

¹² Sobre este aprendizaje y sobre su reflexión acerca de su técnica de adaptación, cfr. Díaz Castañón (1990: 156-7).

¹³ El *Retablo jovial* son cinco farsas: “Sancho Panza en la Ínsula”, “Entremés del mancebo que casó con mujer brava”, la “Farsa del cornudo apaleado”, la “Fablilla del secreto bien guardado” y la “Farsa y justicia del corregidor”.

¹⁴ Cito el texto de Casona por la ed. de F. C. Sainz de Robles: A. Casona (1974: 539-561, vol. II); hay ediciones posteriores, que no añaden ni aportan mucho más, por ejemplo, A. Casona (1991).

prueba es que cuando en 1975 se vaya a representar en Madrid, se hará en un café teatro como espacio más idóneo para la representación, igual que pocos años antes, en abril de 1972, se había representado en el café teatro Lady Pepa otra versión diferente del mismo cuento, obra de Vida Arredondo.¹⁵

Hay que hacer un muy especial hincapié en la muy adecuada lectura que hizo Casona de otras partes esenciales del *Decamerón* para arropar con esa lectura su acercamiento al cuento, haciendo lo contrario que se suele hacer cuando habitualmente se decide manejar alguno de sus cuentos aisladamente, al suprimir las partes del marco y todo lo que haga referencia al libro como unidad y como estructura total. Casona busca la voz del autor, con buena sensibilidad de lector, en el Proemio, en el Prólogo, en la Introducción a la IV jornada y en la Conclusión del autor, y de su atenta lectura de esas partes que sostienen la estructura del libro toma la información esencial sobre éste, sus contenidos e intenciones que pone en boca del Prólogo, “un criado de micer Boccaccio luciendo un amplio tabardo pícaro a cuadros multicolores, con heráldica de naipes y jugaría” (Casona 1974: II, 541). El prólogo explica por qué Boccaccio se dirigía a las mujeres, hace una rápida síntesis de la situación de Florencia por la peste, enumera las acusaciones que le han hecho a su libro, con la defensa correspondiente, con ejemplos y expresiones tomados del original; y pasa a continuación a relatar el cuento de Filippo Balducci que el autor cuenta directamente él en la Introducción a IV,¹⁶ dándole una conclusión más de corte pedagógico, suprimiendo el juego verbal equívoco y obsceno del original y dando en su lugar una reflexión moral (la llamada de la naturaleza es siempre más fuerte que la educación recibida) que sintoniza bien con la moral de su época.

Del análisis contrastivo entre el cuento y la farsa se pueden adelantar algunas conclusiones; la supresión del ambiente cortés y de las referencias literarias, perdiéndose el referente para la ironía y la parodia desmitificadora de Boccaccio; se intensifica, lógicamente, lo representable, los recursos escénicos, con un especial énfasis en lo grotesco y en los recursos que más acercan el teatro al juego. Se introducen notas de humor e ironía, para divertir al auditorio, con un cierto tono contenido en función de un moralismo latente y acorde con los presupuestos morales y sociales de la época; por esto se suprimen las situaciones más atrevidas, y se le resta desfachatez a Beatriz, que comparte con Anichino algo de la responsabilidad de los hechos.

¹⁵ Para la versión de Vida Arredondo cfr. Martínez-Peñuela (1986: 401-411; 537-566). La versión de Casona se representó en mayo del 75, protagonizada por Mari Paz Pondal y Alfonso del Real, con ayuda musical de Patxi Andión.

¹⁶ Sobre el valor simbólico de este cuento de la Introducción a IV, cfr. Hernández Esteban (1992).

Veamos estos cambios con mayor detención, dejando a un lado los recursos para escenificar lo narrado, que Casona lleva a cabo con gran habilidad y soltura. La supresión de los motivos cortesés que fundamentaban y daban sentido al enamoramiento, el amor como pasión inexorable, se sustituye por otros componentes más al alcance del auditorio, como la "frialdad de la cama sin marido" que explica Beatriz, el estímulo primaveral, la sugestión de la música, todo ello explicitado por Beatriz mientras habla con su criada.

El primer momento del juego, la partida de ajedrez, que en el original es casi un momento ritual, cargado de significados simbólicos, aquí se convierte en un auténtico juego, con más acción y menos intimidación, precisándose las piezas ganadas, el riesgo de perder o ganar, y haciéndose explícito el nivel de connotaciones eróticas que la partida tiene y que la convierte en casi un simulacro anticipado de lo que puede ser la batalla de amor entre los protagonistas, como también se entenderá de forma aún más exagerada en la versión de Vida Arredondo. Con este tratamiento de la partida de ajedrez se desencadena en la farsa el tono jocoso que busca Casona, el ritmo de juego y diversión; a él contribuyen las notas de buen humor diseminadas por la obra, humor que, superpuesto a una situación de adulterio, en las coordenadas morales que el nuevo texto adopta, se vuelve a menudo cinismo, en especial en boca de la mujer: "lloro sobre todo por mi pobre esposo, que todavía esta tarde era un caballero sin tacha, y mañana será un cornudo convicto y confeso sin que yo pueda hacer nada por remediarlo", o también, "en cuestiones de amor muchos se arrepienten después; pero antes, ninguno" (Casona 1974: II, 553 y 559).

En esa búsqueda de humor y diversión lo más llamativo son los mensajes equívocos, sobre todo de la mujer, dirigidos con diferente intención a los dos rivales a la vez, con el riesgo del espacio compartido y buscando la complicidad del espectador; así, estando los tres en la alcoba le dice Beatriz a Égano: "¡Calma, querido mío, mi único amor! Comprendo que es terrible tener que decir esto, pero te juro que lo hago por tu bien y para tranquilidad de los dos" (Casona 1974: 556, vol. II), un mensaje que aparenta tranquilizar al marido, pero que sirve también para calmar al amante, que está muerto de miedo dentro de la alcoba encerrado en un arcón.

La interferencia de los hábitos teatrales de Casona se puede percibir en la introducción de algunos motivos líricos para justificar que la mujer se entregue al amor. "¡Son tan tibios estos primeros días de primavera! ¡Huele tan hondo el aire al rozar las hiedras azules del balcón!" (Casona 1974: II, 547), porque esa noche Beatriz la va a pasar sin la compañía del marido, o más adelante: "también

yo –dice Beatriz– temblaba al sentir vuestra mano en mi chapín y vuestra mejilla en el revuelo de mi falda”, para justificar el sentimiento del amor, tomando tal vez un motivo de distinta procedencia boccacciana.¹⁷

Además de lirismo, estas notas implican un cierto moralismo latente, porque se necesita justificar humanamente los sentimientos y las acciones de los personajes, para no escandalizar, por respeto a lo que pensaban los demás. Hay pues unas normas morales latentes: cuando Anichino le declara su amor a Beatriz, ésta se indigna, le insulta, le acusa de atentar contra su honra, le amenaza con la ira del marido, le previene de la presencia de los criados, aunque luego todas esas normas se van a infringir. De auténtica censura hay que hablar, en cambio, cuando a Beatriz se le limita la iniciativa y el peso de la acción y su control estratégico se reparte entre Anichino y ella; él resulta ahora un personaje mucho más activo (ha urdido una mentira para alejar esa noche al marido de la casa, les ha dado un bebedizo a los criados para que se duerman) y ella tiene momentos de debilidad y solloza en un diván tras la declaración de amor, y llora por la honra que está a punto de perder. Es evidente que el humor se monta sobre convenciones y presupuestos sociales y morales, que están latentes también en la mente del nuevo receptor.

El rasgo más acusado, en este sentido, se percibe en los cambios importantes introducidos en la escena de la alcoba. Casona, como Vida Arredondo, entendieron seguramente que la escena de los esposos en la cama y el amante al lado, escenificada, podía molestar la sensibilidad del espectador.¹⁸ Casona acude al recurso de que el amante, en la alcoba, se esconda dentro de un arcón, motivo de amplia presencia en la narrativa y en la comedia de enredo de todos los tiempos;¹⁹ con ello se pierde parte de emoción y de riesgo, pero se gana en comicidad, con la consiguiente hilaridad del espectador, porque las apariciones y desapariciones de la cabeza de Anichino bajo la tapa del arcón son casi un juego guiñolesco de enorme efectividad.

Las acotaciones, como instrumento propio del teatro de gran utilidad, van subrayando con toda expresividad los cambios de actitud de Anichino al oír las palabras delatadoras de Beatriz: “pasmado”, “se santigua lívido”, “suplicante”, “aterrado”, con un buen uso de los recursos escénicos más apropiados para hacer reír, y dentro del tono más puro de la farsa. También las acotaciones van subrayando el tono mayormente grotesco de la escena del disfraz de Égano con

¹⁷ Este motivo podría estar tomado del cuento III, 2 del *Decamerón*. Véase Boccaccio (1994: 377).

¹⁸ La versión de Vida Arredondo pasó varias veces por la censura. Véase Martínez-Peñuela (1986: 414).

¹⁹ Boccaccio (1994: 567; 925). Y para la presencia del arcón en los *fabliaux*, véase Anónimo, (1994: 38).

las ropas de su mujer: “se lo pone, urgente y torpe, ayudado por ella, o “sale gallardamente poniéndose la toca”, a lo que se unen las acotaciones en boca de Beatriz, dirigiendo la escena: “Camina menudito, así. Agita el pañuelo con donaire... así”, con clara complacencia en la burla (Casona 1974: II, 556).

Y junto a la escenificación, junto al apoyo en las acotaciones, son más los recursos teatrales que hacen más aprehensible la comicidad; el hecho, por ejemplo, de que no haya narración para informar al lector hace que personajes y espectador se enteren a la vez del objetivo de las maquinaciones de la mujer; por ello no se anticipan informaciones, y la sorpresa es siempre mayor: “lo que haya de ocurrir allí (en el jardín) –le dice Beatriz a Anichino– ya lo sabrás después. Entre tanto, por favor, sopla ese candelabro” (Casona 1974: II, 557).

La escena del encuentro amoroso tampoco se escenifica, se alude sólo a ella apagando las luces y bajando discretamente el telón para concluir la primera escena; no podía ser de otro modo en el contexto teatral y social que rodeaba a Casona, y también la versión de Vida Arredondo adopta la misma solución.

La escena segunda y última, por los reajustes que impone la representación y por el deseo de intensificar lo cómico, sufre varias modificaciones. La principal es que Beatriz acude al jardín para ver cómo se desarrollan los hechos, y la humillación a Égano se intensifica por el miedo que pasa esperando (“trastornado”, “suspira”, “está espantado”), porque se subraya una vez más lo grotesco del disfraz (“cae enredado en sus faldas”) y porque la paliza que recibe se une a otra recibida antes, al ser arrastrado por su caballo en su salida nocturna. Y como colofón del juego final se suceden los improperios dedicados a Égano durante la paliza, que no se había anunciado antes verbalmente, por lo que sorprende a la vez a Égano y al espectador. Égano sale mal parado, molido a palos como un muñeco de guiñol, “atropellado –dice– por mi mejor caballo y apaleado por mi mejor amigo” (Casona 1974: II, 560).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1994). *Fabliaux*. Edición y traducción de Felicia de las Casas. Madrid: Cátedra.
- BOCCACCIO, G. (1994). *Decamerón*. Edición y traducción de M. Hernández Esteban. Madrid: Cátedra.
- BORNÄS, G. (1972). "Le cocu battu et content: Etude sur le conte de La Fontaine". *Studia Neophilologica*, 44, 36-61.
- BRUNI, F. (1990). *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: Il Mulino.
- CASONA, A. (1974). Prólogo de F. C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar 2 vols.
- (1991). Ed. L. Suárez Granda. Madrid: Bruño.
- CHIECCHI, G. (1980). "Narrativa, 'amor de lonh'". *Studi sul Boccaccio*, XII.
- DIAZ CASTAÑÓN, C. (1990). *Alejandro Casona*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- DONAGGIO, M. (1988). "Il travestimento nel *Decameron*: orizzonti e limiti di una rigenerazione". *Studi sul Boccaccio*, XVII, 203-214.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M. (1991). "Lecturas del relato de Griselda. *Decameron*, X, 10 y *Seniles*, XVII, 3". *Rivista di Letteratura italiana*, IX, 3, 373-399.
- (1992). "El juego de la inserción en el Decamerón. La Introducción a IV". *El relato intercalado*. Madrid: Fundación Juan March-Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- LOTMAN, J. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- MARTÍNEZ-PENUELA, A. (1986). *Cuarenta años de teatro italiano en Madrid. (1936-1979)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- PICONE, M. (1981). "Il rendez-vous sotto il pino (*Decameron* VII,7)". *Studi e problemi di critica testuale*, 22, 71-86.
- SCHOFIELD, W. H. (1983). "The Source and History of the Seventh Novel of the Seventh Day in the 'Decameron'." *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, II, 185-212.



LA NARRATIVA DE CHRÉTIEN DE TROYES

Este sutil juego con el lector

Ana-María Holzbacher

Universidad Autónoma de Madrid

El autor, al emprender su narración, sella un pacto tácito con el lector, por el que se compromete en cierto modo a contarle cuanto sabe sobre lo que ocurre en la diégesis.

Voy a analizar cómo Chrétien de Troyes, movido por su refinada ironía, vulnera esta norma y, por éste y otros caminos cada vez más sutiles, introduce algo que, en un sentido amplio, designo como "juego con el lector".

Para empezar, la forma más elemental de este juego se da cuando el autor penetra en la narración e interpela al lector, afirmando que podría contarle tal o cual cosa, pero que no lo hace por considerar que sería una pérdida de tiempo:

De la joie assez vos contasse
se ma parole n'i gastasse (Yvain, vv. 2396-97)

o porque esto le llevaría a extenderse demasiado:

Et del roi que vos conteroie
comant la dame le convoie
et ses puceles avoec li
et tuit li chevalier aussi?
Trop i feroie de demore. (Yvain, vv. 2631-35)

Hasta aquí el narrador se presenta como dueño de la historia que narra: la desarrolla más o menos según su antojo, y omite la información en casos en que

había suscitado la curiosidad del lector; pero Chrétien va mucho más allá en este juego: usando de un secreteo un tanto peculiar, nos comunica que un personaje¹ le ha dicho a otro al oído un secreto muy importante; y tan importante y tan secreto es, que se abstiene de revelárselo al lector, pretendiendo que ignora de qué se trata...

Así en *Lancelot*, cuando Gauvain y la doncella asomados a la ventana junto al protagonista ven pasar la comitiva de Guenièvre, leemos que Gauvain le cuchicheó algo a la doncella durante un rato, pero Chrétien afirma:

ne sai don les paroles furent (*Lancelot* v. 549);

y en *Le Conte du Graal*, el ermitaño le enseña a Perceval al oído una oración muy secreta, que sólo se puede recitar en trance de muerte, repitiéndola, para más regodeo, hasta que el personaje la aprende de memoria, mientras el lector se ve totalmente excluido...

Con todo esto Chrétien ha hecho algo más que romper el pacto de la información, ha pasado a divertirse a expensas del lector: *juega con* el lector, como el gato con el ratón, haciendo de él el instrumento y la víctima de su ironía y de su burla.

El segundo tipo de juego que practica Chrétien es un *juego ante* el lector, especie de juego malabar, exhibición de la destreza y originalidad de su técnica narrativa. El autor redobra la credibilidad de su diégesis, creando en otra novela una ficción paralela a la ya creada (tímida concurrencia "à l'état civil" de *la Comédie Humaine*) y desplaza a uno de sus personajes del ámbito en que se desarrollaba su acción en la primera novela (N1) al nuevo ámbito de la segunda (N2), aún a expensas de que su presencia en la primera narración (N1) se haga tan necesaria que le obligue a incorporarlo de nuevo a ella:

N1 -> N2 -> N1

Así, Gauvain abandona *Yvain ou Le Chevalier au Lion* para desplazarse al *Chevalier de la Charrete* donde, como compañero del protagonista, parte para rescatar a la reina. Cumplida su función presencial, puesto que sólo a Lancelot corresponde superar la prueba, volverá a la novela de la que procedía -*El Yvain*- y en la que ya se requería su ayuda.²

¹ Ver en REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS las ediciones manejadas.

² Estos trasvases aparecen en *Yvain*, en forma de alusiones a episodios del *Lancelot*: rapto de la reina y búsqueda de Gauvain, vv. 3700-09 y 3912-32, regreso de la reina rescatada, vv. 4734-37.

En algunos de los aspectos que hemos considerado hasta ahora, Chrétien maltrata un poco al lector, muestra cierto desdén hacia él; he descubierto en cambio en una de sus obras –el *Perceval*– la invitación a tomar parte en un *juego de pistas*, que requiere, por parte del lector, cierta dosis de conocimientos y de suspicacia. Esto significaría que nuestro novelista valora al menos a algunos de sus lectores...

He leído y releído el *Perceval* porque es una obra que me fascina y me intriga, pero un día, en una lectura relajada, sin partir de una búsqueda precisa, hubo algo que atrajo súbitamente mi atención. Voy a situar el pasaje.

La madre de *Perceval* le cuenta a su hijo la sucesión de desgracias familiares que la movieron a mantenerlo alejado del mundo y de la caballería. Primero se produjo la grave herida en combate del padre, que le hizo perder todos sus bienes, después vino la desdicha de los hermanos y aquí surge la llamada de atención al lector: *Perceval* tenía dos hermanos mucho mayores que él (todo esto ocurre cuando él contaba dos años de edad). Estos hermanos, habían sido enviados a sendas cortes para que se adiestrasen en el manejo de las armas, y fueron armados caballeros el mismo día. He aquí que ambos emprendieron el camino, en un mismo día también, para ir a ver a sus padres: querían darles una grata sorpresa. No tuvieron ocasión de hacerlo: ambos murieron en combate. Y con el mayor ocurrió una cosa “maravillosa” (éste es el término utilizado) los cuervos y las cornejas le reventaron los ojos...

Un combate, ambos mueren el mismo día, ¿luchando contra quién? al mayor, solamente al mayor, las aves de rapiña le devoraron los ojos... No hay en ello nada de *maravilloso*, si su cadáver permaneció insepulto. Pero ¿acaso su cuerpo quedó sin sepultura mientras el del otro hermano era enterrado?

Y me vino a la mente el diálogo de *Antígona* e *Ismene*, las dos hijas de *Edipo*, en la *Antígona* de Sófocles:

ISMENE: [...] Hemos perdido a nuestros dos hermanos muertos en un solo día y con mutua muerte.[...]

ANTÍGONA: [...] Creón para sus funerales hace una distinción entre ambos: a uno le concede el honor del sepulcro [...] para el otro, Polinices, el pobre muerto, ha sido prohibido a los ciudadanos conceder a su cadáver sepultura y lamentaciones, pasto magnífico ofrecido a las aves hambrientas en busca de una presa.

Recordemos que Polinices era el hermano mayor...

Saltaba a la vista un obstáculo: Chrétien, en principio, no podía haber leído a Sófocles y, por lo mismo, si bien conocía la historia de los hijos de *Edipo*

que murieron luchando el uno contra el otro, tema del *Roman de Thebes*, podía ignorar el trato distinto infligido a sus cadáveres, que no aparece en este *roman*, ni en la *Tebaida* de Estacio ni en el *Edipo* de Séneca. No obstante decidí empezar de nuevo la lectura en busca de otros indicios.

En el prólogo de *Le Conte du Graal* hallamos dos temas: el de la semilla y el de la caridad, ambos ligados a lecciones evangélicas. Estos temas se desarrollan en la dedicatoria a Felipe de Flandes que encabeza la obra, ahora bien, el tema de la caridad tendrá un papel importante en el desarrollo de la misma mientras que, aparentemente, el de la semilla no vuelve a aflorar. Detengámonos en él un momento, por si puede sernos útil más adelante.

La frase inicial de la novela es un proverbio –*qui petit sème petit queil*– que establece entre la semilla y el fruto una relación de *cantidad*: a poca semilla poco fruto; luego, imperceptiblemente, se pasa a la parábola del sembrador: “quien quiera tener una buena cosecha que esparza su semilla en tal lugar que Dios le devuelva el céntuplo y, a la inversa:

... an terre qui rien ne vaut
bone semance i seche et faut.

Lo determinante ahora es la *calidad de la tierra/del lugar*. La semilla que era palabra divina en la parábola, pasa a ser aquí la palabra/ escritura de Chrétien –el libro que emprende– y no puede sino dar un fruto abundante puesto que la siembra en buen lugar: *le plus prodome qui soit en l’empire de Rome*: el conde de Flandes. Esta bondad del *lugar* en que Chrétien siembra su semilla servirá de introducción al panegírico del destinatario, que va a hiperbolizar al receptor del libro enumerando sus virtudes, entre las que destaca la primera de ellas: la caridad.

Volvamos de nuevo a las revelaciones de la madre. El padre de Perceval era el caballero más prestigioso y más temido de las Islas, y Perceval puede jactarse de no desmerecer en alcurnia ni del lado paterno ni del materno. En sus tiempos (habla la madre) no había en el país mejor linaje que el suyo. Se puede colegir que ambos pertenecían al más alto linaje. ¿Significa esto que pertenecían a la misma familia?

Su padre fue herido en una batalla y, precisa, fue herido entre las piernas, quedando *mehaigne*, inválido, ¿impotente?, y perdió su inmensa tierra. Obligado a huir, se refugió en una mansión que tenía en la *Forest gaste*: la foresta estéril...

Perceval, desoyendo las súplicas y los lamentos de su madre, se pone en camino en busca de un rey que lo arme caballero y, conseguido su empeño, empiezan sus aventuras que le llevan al castillo del Rey Pescador.

Aquí es preciso que nos detengamos unos momentos para subrayar algunos puntos importantes que podrían pasarnos desapercibidos. Para empezar, Perceval llega junto a un río, de aguas rápidas y profundas. Al poco, ve una nave y en ella dos hombres, uno de los cuales está pescando. Perceval le pregunta cómo podría pasar a la otra orilla y él responde que no hay barca, vado ni puente por donde poder cruzar, luego lo invita a hospedarse en su mansión, que descubrirá un poco más lejos, cuando llegue a un altozano. Perceval va al lugar indicado, mas no distingue “sino cielo y tierra”, lo que le hace creerse engañado, cuando, de pronto, ve aparecer la cúspide de una torre y todo un castillo... La descripción que acompaña las escenas que siguen, está cuajada de detalles que evocan, al igual que el curso de agua, la visión medieval del Más Allá : suntuosidad, tanto del decorado como de los manjares, materiales preciosos –marfil, ébano, oro–, luz deslumbrante, pero que procede de antorchas, puesto que todo transcurre durante la noche... Al llegar el día, el castillo desaparece tan súbita y misteriosamente como había aparecido. Perceval, deseoso ahora de formular preguntas sobre cuanto ha visto, busca en vano quien pueda responderle.

En el castillo lo ha acogido, con la mayor deferencia, un hermoso gentil-hombre de cabello entrecano, que se disculpa por no levantarse a saludarlo, alegando que no puede valerse. Mientras están dialogando, un doncel le lleva una riquísima espada, de parte de su sobrina, con la advertencia de que puede darla a quien le plazca, pero que su señora celebraría que fuese empleada con provecho “*la ou elle sera donnée*”.- Observemos que el lugar –*la*– vuelve a ser reemplazante de un hombre, como en el panegírico de Felipe de Flandes...- Y el gentil-hombre se la entrega a Perceval, diciéndole: “Querido hermano, esta espada os ha sido otorgada y destinada.”

El joven necio e ignorante del principio de la novela se ha convertido ahora en el predestinado...

La doncella que Perceval encuentra poco después, se sorprende al verlo “*frais et dispos*” al igual que su caballo, cuando no hay allí donde albergarse a menos de 25 leguas –esto confirma nuestra suposición de que el castillo del grial pertenece a un mundo distinto– y le descubre que ha dormido en la mansión del Rey Pescador. Sus palabras al hablar de él recuerdan las de la madre de Perceval cuando le habló a éste de su padre:

... il fu an une bataille
navrez et mahaignez sanz faille
... Il fu feruz d'un javelot
par mi les hanches amedos (vv. 3495-3499)

Informada de todo cuanto concierne al castillo, al señor que lo habita, a la espada que le ha sido entregada a Perceval y a la comitiva que ha desfilado ante él, le pregunta si ha visto cada uno de los personajes y de los objetos del cortejo y, ante sus respuestas afirmativas, pronuncia la palabra fatídica:

demandastes? ¿preguntásteis?

La doncella le descubre el motivo por el que no ha formulado las preguntas al ver pasar la comitiva:

Por le pechié, ce saches tu,
de ta mere, t'es avenu,
qu'elle est morte de duel de toi. (vv. 3579-80)...

Los traductores entienden: "por el pecado que cometistes para con tu madre, que murió de dolor a causa de ti", pero literalmente tenemos: "te ha ocurrido *por el pecado de tu madre*, que murió de dolor por ti." La información sobre la muerte de su madre viene como sobreañadida.

La doncella afirma ser prima hermana suya y, por otra parte, su conocimiento de lo que ocurre en el castillo encantado hace verosímil que se trate de la sobrina del Rey Pescador de la que se hizo mención anteriormente. De ser así, existiría un parentesco entre Perceval y el Rey Pescador...

Intentemos atar cabos: el padre de Perceval y el Rey Pescador, aquejados de la misma invalidez, cuyo origen reside en idéntica herida³ y se produjo por la misma época –al final del reinado de Uter Pandragón–, y que debían tener la misma edad (recordemos que los hermanos de Perceval eran mucho mayores que él), ¿no podrían ser una misma persona? El padre de Perceval ha muerto, pero ¿acaso el Rey Pescador vive realmente, o mora en un Más Allá mágico? El no formularse ésta pregunta, ha impedido tal vez a los críticos operar la identificación y se han propuesto, para la situación semejante de los personajes, las explicaciones más peregrinas.⁴

³ Existe una amplia bibliografía sobre esta herida, conocida como *le coup félon* o *le coup douloureux*, las variantes más o menos "eufémicas" de su localización: *parmi les jambes/ parmi les cuisses/ parmi les hanches ambedeus*, y las consecuencias que tiene para la tierra del señor que la padece. Brunel (1960), J. Marx (1965), Delbouille (1968).

⁴ E. Brugger ha visto en la herida del padre de Perceval una "imitación" de la herida del Rey Pescador. En cuanto a William A. Nitze, se trataría de una "sorprendente negligencia" del novelista... (Citados por Maurice Delbouille: *Les hanches du Roi Pêcheur et la Genèse du Conte du Graal*, 1968.). D. Poirion (1973), en cambio, explica la semejanza entre las heridas de ambos y sus consecuencias sobre las tierras por la existencia de una maldición que pesa sobre la familia.

Indiquemos de pasada que la identificación del padre con el Rey encaja perfectamente con el parentesco de la doncella: la prima de Perceval es, lógicamente, sobrina del padre de éste...

El encuentro de Perceval con la "laide demoiselle" le descubre lo que hubiera ocurrido de formular las preguntas adecuadas en el castillo del Rey Pescador: curación de la herida del rey, quien hubiera recobrado sus tierras, cosa que no volverá a suceder, y las desgracias que se producirán como consecuencia de ello: las dueñas perderán a sus maridos, las tierras serán devastadas, las doncellas se quedarán huérfanas y desamparadas, y morirán muchos caballeros.

A raíz de esto, Perceval promete emprender la *quête* del grial –hasta saber a quién se sirve con él– y de la lanza que sangra.

Su desafortunado silencio en el castillo del Rey Pescador le lleva a desear su muerte y a olvidar a Dios hasta que, transcurridos cinco años, un día de Viernes Santo, llega a la capilla del Ermitaño. Allí se producirán nuevas revelaciones en lo que se refiere a su familia. Veámoslas.

El Ermitaño, después de oír su confesión, le pregunta su nombre y al conocerlo le dice:

... Frere, mout t'a neü
uns pechiez don tu ne sez mot,
ce est li diax que ta mere ot
de toi quant tu partis de li
...
et de ce duel fu ele morte (vv. 6176-6182)

La primera frase es diáfana: "mucho te ha perjudicado un pecado del que no sabes nada", lo que sigue es ambiguo: *ce est* se ha interpretado como "se trata de" el dolor que tuvo tu madre cuando te vio partir, pero literalmente tenemos: "este es el dolor/ de ahí el dolor que tuvo tu madre al verte partir". Y recordamos las palabras de la prima:

por le pechie (...) / de ta mere ...

¿Acaso su madre cometió un pecado del que él heredó el estigma, como estos judíos, de los que se dice unos versos antes que "deberían morir como perros" porque crucificaron a Jesús, es decir, porque *sus antepasados* crucificaron a Jesús?...

El Ermitaño resulta ser tío de Perceval y confirma el parentesco entre Perceval y el Rey Pescador que habíamos apuntado, en efecto, al hablarle del grial, dice:

Cil cui l'an an sert fu mes frere.
Ma suer et soe fu ta mere,
et del Riche Pescheor roi,
que filz est a celui ce croi,
qui del graal servir se fait. (vv. 6199-03, ed.Lecoy)⁵

El ermitaño es hermano de su madre y del Rey del Grial; en cuanto al Rey Pescador “cree” que es hijo del Rey del Grial. Este “creo” nos deja un poco perplejos, porque ¿cómo se puede dudar sobre una relación tan próxima cuando se está informado de todo: muerte de la madre de Perceval, lo que ocurre en el castillo, etc?

¿No se tratará de un tema en el que no se quiere entrar?⁶

Supongamos que el Rey Pescador sea hijo del Rey del Grial: si el Rey Pescador es padre de Perceval como hemos supuesto, se habría casado con su propia tía, y nos hallaríamos ante un caso de incesto de un grado bastante grave. En efecto, en la Biblia (*Levítico* 18), viene en primer lugar, por orden de gravedad la relación con el padre o la madre, después con la mujer del padre y, a continuación con la hermana, o *hermana del padre o de la madre*. En el derecho eclesiástico, la consanguinidad entre tía y sobrino es de 1er grado en línea recta y de 2º en línea colateral, y se considera nulo el matrimonio entre consanguíneos en línea recta de cualquier grado y en línea colateral de 3er grado inclusive. (Salazar Abrisqueta 1977)

Una consanguinidad de primer grado mezclada con segundo, como la que tenemos en este caso, sería ya una falta grave, pero tal vez haya más. En el manuscrito A, único que contiene todas las obras de Chrétien, y que ha sido adoptado por Lecoy, hay una lectura que este editor ha corregido, como corrige, según su prólogo, (Vol II, pág. 101) todas aquellas que le parecen ser “faltas manifiestas” o “dislates demasiado grandes”. Esta corrección consiste en el cambio del relativo *qui* por la conjunción *que*. De este modo, en el manuscrito A, en vez de:

Cil cui l'an an sert fu mes frere.
Ma suer et soe fu ta mere,
et del Riche Pescheor roi,
que filz est a celui ce croi,
qui del graal servir se fait. (vv.6199-6204)

⁵ En la Ed. Roach: *et del riche Pescheor croi qu'il est fix a icelui roi*. Misma inversión *croi/roi* en la Ed. Hilka.

⁶ Poirion, op. cit., ha visto muchos de estos puntos –no el parentesco entre el Rey Pescador, el Rey del Grial y Perceval– pero no los ha relacionado, no obstante ve en el grial “une affaire de famille”.

que nos propone el texto del Lecoy, tenemos:

Cil cui l'an an sert fu mes frere.
Ma suer et soe fu ta mere
et del Riche Pescheor roi,
qui filz est a celui, ce croi,
qui del graal servir se fait.

La presencia del relativo justificando el cambio de puntuación.

O sea que: "Aquél a quien se sirve con el grial era mi hermano, mi hermana y suya fue tu madre y la del rico rey Pescador, quien, según creo, es hijo de aquél que se hace servir del grial."

Y aquí ya tenemos una situación más que edipiana: la madre, se habría casado –o habría tenido relaciones conyugales– con su propio hermano, el Rey del Grial, y después se habría casado con el hijo de ambos, el Rey Pescador... Este sería el pecado, y de ahí el estigma que pesa sobre Perceval. La madre sería culpable de un doble incesto; pero el padre no estaba exento de culpa. Tal vez de ahí el nombre de Roi Pescheor, posible juego de palabras: "pescador"/"pecador", ya hecho a la ligera por Ch. Méla (1984), pero que tiene un fundamento fonético, puesto que a finales del XII no se pronunciaba ya la *s* implosiva ante consonante, de modo que las grafías Pescheor y Pecheor se pronunciaban de manera idéntica: "pecheor".

¿Qué se ha hecho a todo esto del tema de la semilla y de la buena o mala tierra? Por un lado, son constantes las relaciones familiares, relaciones que podemos asimilar a la fecundidad, por otro, el *Conte* nos habla de "*gaste foret*", "*roi mehaigniez*", herido "*par mi les hanches amedos*": tierra estéril, rey estéril.

Recordemos la asociación existente en muchas culturas entre hombre y semilla, mujer y tierra (Mircea Eliade 1949). Operando una transposición a los humanos de lo que, según el el Prólogo, ocurre en el mundo vegetal:

-an terre qui rien ne vaut/bone semance i seche et faut- tendremos:

SEMILLA humana
(paternidad)

sembrada en MAL LUGAR
(maternidad inadecuada)

INCESTO

CONSECUENCIA → CASTIGO: - herida castradora del hombre
- esterilidad de la tierra
- maldición sobre los hijos:

- maldad hermanos mayores
- silencio de Perceval

Estaríamos ante una situación semejante a la del mito de Edipo, pero ya indicamos la objeción ineludible: el destino distinto de los hijos de Edipo, que Chrétien no pudo conocer por Sófocles. La solución nos la aportan las *Fabulae* de Higino (especialmente *Antigona*) donde aparece el trato discriminatorio dado al cadáver de Polinice. Esto nos autoriza a suponer que pudo darse esta versión de los hechos en otras narraciones sobre Polinice hoy desconocidas, como pudo ser la que se menciona en el *Roman de Flamenca* (vv. 633-634).

Si nuestra hipótesis no va errada, Chrétien habría introducido en su novela un juego de pistas, inaugurado con un toque de atención, seguido de una serie de indicios, que el autor habría ido prendiendo a lo largo de la obra, y conduciría a un enigma cuya clave sería "INCESTO".

El incesto era tema de preocupación y de actualidad en la sociedad en que vivía –en efecto, los matrimonios entre parientes próximos eran muy frecuentes, porque consolidaban las relaciones feudales; mas la Iglesia se había expresado muy severamente a este respecto (Duby 1981) y una novela anterior –el *Roman de Thebes*– había tratado del personaje cuyo mito simboliza este tipo de relación. No obstante, el encontrar la clave de este enigma, el descubrir incluso su presencia en la novela, no estaría posiblemente al alcance de todos los lectores, sino de una minoría poseedora de una "enciclopedia" (Eco 1979) capaz de actualizar semánticamente este nivel profundo de la significación. La escritura medieval, consecuente con la interpretación que los clérigos hacían de los autores antiguos, y de la Biblia, suponía una superposición de significados que se añadirían a la mera "fábula". El lector medio se quedaría en este primer nivel, otro, de enciclopedia más amplia, captaría el significado caballeresco, social o religioso, y aquél que, a un cierto nivel de cultura clásica y contemporánea, añadiese la perspicacia de leer entre líneas, sería capaz de captar y seguir este juego críptico –que tratándose de Chrétien de Troyes podría ser más irónico que didáctico– y descubrir su clave.

Ignoro hasta qué punto los lectores de Chrétien fueron dignos de lo que esperaba de ellos –en todo caso es evidente que los continuadores del *Perceval* no vieron esta significación– pero, familiarizada con el autor, no me es difícil imaginar que, independientemente de lo que debió divertirse preparándolo, este enigma fuese para él como una botella lanzada al mar, destinada a un archilector contemporáneo o futuro⁷, o al mismísimo Diablo.

⁷ Para la obscuridad voluntaria de los Antiguos, recordemos el Prólogo de los *Lais de María de Francia* y Holzbacher (1988).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). Orígenes del discurso crítico, teorías antiguas y medievales sobre la interpretación. Madrid, Gredos.
- DUBY, G. (1981). *Le chevalier, la femme et le prêtre*. Paris, Hachette.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula*. Milan, Bompiani.
- ELIADE, Mircea (1949). *Traité d'Histoire des Religions*. Paris, Payot.
- HIGINI FABULAE, ed. H.I Rose. Leiden, 1933.
- PATCH, Howard R. (1956). *El Otro Mundo en la Literatura Medieval*. Mexico-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SALAZAR ABRIQUETA, J. de (1977). "Capacidad e impedimentos matrimoniales". En *Derecho Canónico* [Varios autores], Pamplona, Eunsa, p. 399-431. 1ª ed.: octubre 1974.

Artículos

- BRUGGER, E. (1930). ZFSL LIII, 1930, Nota.
- BRUNEL, C. (1960). "Les hanches du Roi Pêcheur", *Romania* 81, 37-43.
- DELBOUILLE, M. (1968). "Les hanches du Roi-Pêcheur et la genèse du Conte del Graal". *Festschrift Walter von Wartburg II*. Tübingen.
- HOLZBACHER, A-M. (1987-88). "El Prólogo de los Lais: no se ha dicho aún la última palabra." *Boletín de la Real Academia de Buenas letras de Barcelona*, XLI, 227-257.
- NITZE, W. A. (1954). *Les romans du Graal dans la littérature des XIIe et XIIIe siècles*. Colloque de Strasbourg, Paris: CNRS, 1956.
- POIRION, D. (1973). "L'ombre mythique de Perceval dans le Conte du Graal". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVI, 191-198.
- (1980) "Edipus et l'énigme du roman médiéval". *Sénéfiance*, 9, 286-297.

Ediciones críticas de las obras en francés antiguo citadas

Le Chevalier au lion (Yvain), M. Roques, Paris, Champion, 1980.

Le Chevalier de la Charrete, M. Roques, Paris, Champion, 1978.

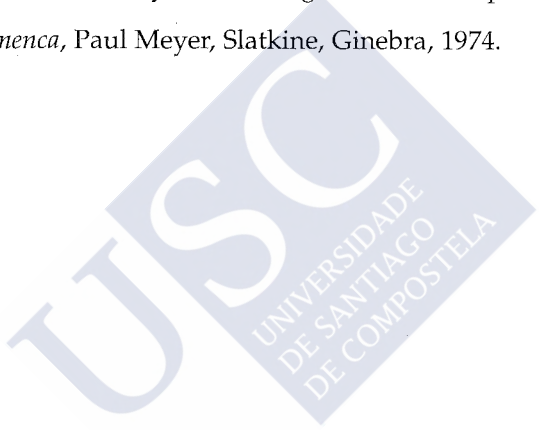
Le Conte du Graal (Perceval) I, II, F Lecoy, Paris, Champion, 1973.

Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal, W. Roach, Genève, 1956.

Der Percevalroman (Li Contes del Graal), A. Hilka, Halle, 1932.

Le Roman de Thèbes I,II, G. Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1991

Le Roman de Flamenca, Paul Meyer, Slatkine, Ginebra, 1974.



(EN) JEUX LITTÉRAIRES

Maria Eduarda Keating
Universidade do Minho

Quand Monsieur Jourdan comprend que la charge "poétique" de sa phrase change avec l'ordre de ses mots alors que le sens reste le même, il découvre la littérature. Et je crois que la première méthode que l'on peut mettre en oeuvre pour aboutir à cette attitude, c'est le jeu.

(Georges Perec)

D'après la définition de Huizinga dans *Homo ludens*, le jeu "est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie, mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'être autrement que dans la vie courante" (Huizinga 1951: 57-58).

Les jeux et l'activité ludique en général ont été étudiés (et ils le sont toujours) dans les différents domaines des sciences humaines, de l'anthropologie à la psychologie en passant par la philosophie, chaque perspective produisant des approches spécifiques. Le domaine des études du jeu et des théories du jeu apparaît donc comme un champ riche, complexe et très hétérogène. Malgré les différentes approches du phénomène ludique, on constate cependant un consensus plus ou moins généralisé en ce qui concerne la distinction entre deux grands types de jeux, deux grandes tendances qui s'opposent: d'une part, des jeux caractérisés par l'existence de règles, de limites, dans lesquels le joueur s'entraîne à une certaine discipline, et où le "vainqueur" est celui qui remonte le plus

adroitement les obstacles; d'autre part, des jeux dominés par l'aléatoire, la désorganisation, basés sur le "défoulement" de l'énergie accumulée, la libération de l'imagination et de la fantaisie, le vertige des sens. Ces deux grandes tendances du jeu, étudiées dans des optiques différentes et baptisées de manières diverses, recouvrent ainsi, par exemple, l'opposition entre *game/playing* analysée par Donald Winnicott (Winnicott 1974), ainsi que le couple *ludus/paidia* défini par Roger Caillois (Caillois 1958).

Dans le but d'étudier le fonctionnement de ces deux tendances en l'appliquant à des jeux concrets, Roger Caillois proposait en 1958 (Caillois *op.cit.*), un classement des jeux les plus connus selon quatre catégories, correspondant chacune aux caractéristiques dominantes de chaque jeu:

- a) *âgon*, comprenant les différents jeux basés sur la compétition;
- b) *mimicry*, les jeux de simulacre, d'illusion, dominés par l'artifice, le "faire comme si ...";
- c) *alea*, les jeux dépendant du hasard, "fondés sur une décision qui ne dépend pas du joueur";
- d) *ilinx*, les jeux cherchant à déstabiliser la perception et à produire le vertige. C'est la combinaison de ces types qui construirait, selon Caillois, le *ludus* et la *paidia*.

En ce qui concerne la littérature et le jeu, on entend souvent parler de manière quasi métaphorique de "jeux littéraires", "littérature comme jeu", "jeux poétiques", "jeux de l'écrivain", etc. Une manière sans doute plus concrète d'aborder le jeu en littérature est d'envisager la fonction des jeux dans les oeuvres littéraires et la manière dont les écrivains utilisent ces jeux dans leurs oeuvres. Le jeu peut ainsi figurer dans un roman en tant que thème romanesque, comme dans *Le joueur* de Dostoïevski, ou en tant que modèle narratif, comme dans *Rayuela* de Julio Cortázar. Il peut aussi avoir les deux fonctions simultanément et encore celle de "provoquer" l'écriture d'un texte, comme il arrive dans les textes "à contraintes". Cet exposé concerne ce dernier type de textes: des textes qui assument le jeu comme principe de création et l'utilisent pour produire des effets de sens à différents niveaux.

La notion de "contrainte" littéraire a été développée par le groupe OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), dont la préoccupation centrale consiste, selon les propos de l'un de ses fondateurs, François Le Lionnais, à "poser le problème de la viabilité des structures littéraires (...) artificielles", partant du principe selon lequel "L'efficacité d'une structure - c'est-à-dire l'aide plus ou

moins grande qu'elle peut apporter à un écrivain - dépend d'abord de la plus ou moins grande difficulté d'écrire des textes en respectant des règles plus ou moins contraignantes".¹ Dans certaines oeuvres oulipiennes, ces contraintes d'écriture sont elles mêmes constituées par des jeux. Nous essayerons dans les pages qui suivent d'étudier quelques fonctions des jeux utilisés dans deux romans oulipiens: *Il castello dei destini incrociati* de Italo Calvino et *La vie mode d'emploi* de Georges Perec.²

I - JEUX CROISÉS

La vie mode d'emploi est un roman placé de manière explicite sous le signe du jeu. Nous rappelons qu'il s'agit au départ de raconter l'histoire d'un immeuble et de tous ses habitants à partir de la description d'un tableau, peint par un peintre habitant l'immeuble; ce tableau représenterait tous les appartements avec leurs occupants à un moment donné: "J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée /.../ de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles. /.../ Le roman /.../ se borne /.../ à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent"³. Chaque chapitre correspond ainsi à la description d'une pièce de l'immeuble dont le plan est présenté à la fin du livre. Le livre commence par un Préambule exposant "l'art du puzzle", ce qui mène le lecteur à associer aussitôt le roman qu'il va lire à un puzzle, et le couple faiseur/joueur de puzzles décrit dans le Préambule, au couple Auteur/Lecteur du roman. Cette idée est d'ailleurs confirmée par le mode d'organisation du récit, tout à fait fragmenté: les histoires commencées dans tel chapitre se poursuivent et s'achèvent des centaines de pages plus loin, l'ordre des chapitres ne suit pas le plan de l'immeuble, le sens s'établit par adjonction d'indices qui apparaissent dispersées au long du texte. Cette image du puzzle est en outre renforcée de différentes manières: par introduction d'éléments iconiques liés au jeu (reproduction de pièces de puzzle, échiquiers, mots croisés, figures du go, qui se trouvent disséminés au long du roman à la manière d'"illustrations"); par la multiplication de personnages de joueurs et d'histoires de jeux (parmi les héros de VME nous rencontrons un faiseur et un joueur de puzzles, des joueurs en tout genre, acteurs, amateurs d'échecs et de mots croisés). On peut par conséquent

¹ In (Oulipo 1973: 24).

² *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, 1973. Les citations seront tirées de la traduction française - *Le château des destins croisés*, Seuil 1976. *La vie mode d'emploi*, Hachette Po 1978. Pour des raisons de commodité, nous désignerons désormais ces romans par les abréviations CDI et VME respectivement.

³ Georges Perec, description du projet de VME dans *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, pp. 57-58.

parler d'isotopie du jeu, tissée au long des 600 pages du roman et productrice du "roman-puzzle", le jeu fonctionnant alors comme modèle narratif.

Pourtant, à la fin du roman ce jeu s'avère comme une mystification: l'univers minutieux bâti au long des 600 pages est tout d'un coup violemment détruit à la fin du roman par un Narrateur-tricheur qui révèle tranquillement qu'"en réalité" il s'est donné tout ce mal à assembler patiemment des bribes d'histoires, de personnages, de mystères, de pistes, pour mieux piéger son lecteur. Ce puzzle était un leurre, la dernière pièce de l'énigme était fausse, rendant impossible l'assemblage et la reconstitution de l'image initiale:

... dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.

(dernier paragraphe de *VME*, p. 600)

Le lecteur vient très exactement d'être leurré par un narrateur - faiseur de puzzles qui a faussé les pistes et changé les règles au dernier moment. Ainsi, tout l'univers du roman s'effondre: le puzzle est piégé, le tableau qui était supposé constituer le "support matériel" de ce jeu n'a jamais été réalisé, tous les héros sont morts. Il ne reste rien. Le roman qui était apparu comme un jeu de compétition, d'adresse - une énigme, ce roman qui semblait suivre les règles de la fiction - du simulacre, de la *mimicry* - se révèle comme un de ces jeux de vertige, basés sur le dérèglement radical des perceptions et l'anéantissement des constructions.

Les rapports de ce roman avec le jeu sont, en réalité, assez complexes - le roman est basé sur le jeu, certes, mais celui-ci n'est pas forcément, ou essentiellement, fondé sur le puzzle affiché dans le texte: en effet, il relève plutôt des échecs et des jeux mathématiques. La distribution des chapitres, par exemple, résulte d'un problème d'échecs: la polygraphie du cavalier⁴. Quant à l'écriture des chapitres, elle est le résultat d'un ensemble de rigoureuses et complexes permutations mathématiques (le "bi-carré latin d'ordre 10") de listes (d'objets, formes, tableaux, livres, citations littéraires, etc.) ayant fourni à l'écrivain un ensemble de mots devant figurer obligatoirement dans chaque chapitre.⁵ (Fig.1).

⁴ Il s'agit d'un problème du jeu d'échecs qui consiste à créer un parcours du cavalier des échecs, en le faisant passer dans toutes les cases de l'échiquier sans passer deux fois par la même case.

⁵ On pourra lire l'explication détaillée du système de contraintes de *VME* dans un article de Perec intitulé "Quatre figures pour *La vie mode d'emploi*" (in Oulipo 1973).

VME relève ainsi indubitablement du jeu dès sa conception: il s'agit d'une forme élaborée de *ludus*, d'après la conception de Caillois, une "lutte" de l'écrivain contre des obstacles librement acceptés, *faisant un constant appel à l'esprit de calcul et de combinaison* et suscitant chez le joueur *une émulation avec lui-même* (Caillois 1958: 81).

Pourtant, dans tous ces échafaudages rigoureusement dressés, nous retrouvons à nouveau la figure du tricheur, car le programme du roman prévoit, de manière tout aussi rigoureuse que pour l'organisation des chapitres ou les listes de mots, le dérèglement, la contestation de toutes ces règles - ce que Perec avait baptisé "clinamen"⁶. Ainsi, dans chaque liste de mots, l'un d'entre eux serait obligatoirement touché par le "manque" (et il ne serait pas utilisé lors de la rédaction du chapitre) ou par le "faux" (et il serait remplacé par un autre mot), rendant du coup impossible la reconstitution du cheminement de l'auteur par le lecteur le plus vigilant. L'impossibilité de la symétrie entre écriture et lecture est ainsi radicalement affichée à tous les niveaux du texte, des fondations aux finitions, le discours narratif et la stratégie du puzzle fonctionnant comme un double du travail de création du roman. C'est en ce sens que le puzzle piégé constitue une "figure métatextuelle" (Magné 1981), puisqu'il désigne à la fois le patient travail d'assemblage réalisé par l'écrivain et l'impossible reconstitution de l'écriture par la lecture.

L'activité ludique est donc réalisée dans VME à tous les niveaux - des "échafaudages" à la narration, en passant par les contenus narratifs et l'écriture du texte. Ainsi les réseaux de sens qui s'établissent entre les différentes "couches" du texte finissent par construire à tous les niveaux les "figures" constantes de l'écriture de Perec: l'obsession des systèmes rigoureux de classement et d'organisation, le souci d'exhaustivité dans l'approche de l'espace, le trompe-l'oeil, le manque - figures de la problématisation d'une identité construite sur un vide, un manque, un "déracinement" que la littérature et l'écriture s'efforcent de combler:

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible... /.../ J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.⁷

⁶ D'après la définition de Perec, le "clinamen" serait "la petite distortion dans la règle qui fait que la règle fonctionne. /.../ c'est dans la théorie des atomes d'Epicure; le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre". Il faudrait ajouter que le dérèglement est également prévu par une des 4 contraintes de base du roman: la "pseudo-quinine d'ordre 10", un des systèmes de permutation qui, appliqué aux listes de mots, se destinait à empêcher la reconstitution et l'application mécanique des autres contraintes.

⁷ *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975, p. 59.

Dans *VME*, le recours au jeu permet ainsi à Perec d'exprimer et de définir ces "figures de l'indicible" par l'exploration des voies et des mystères du langage et de la littérature. C'est d'une problématique similaire en plusieurs aspects - bien que traitée tout à fait différemment - que relève le roman d'Italo Calvino dont nous parlerons ensuite.

II - JEUX DE CARTES ET DESTINS CROISÉS

Le château des destins croisés est un roman entièrement bâti à partir d'un jeu de tarots⁸: dans un château-auberge, les hôtes se retrouvent magiquement privés de l'usage de la parole; ils se racontent alors silencieusement leurs aventures, en disposant des tarots sur la table, et en se servant des figures représentées sur les cartes comme moyen de communication et d'expression. Première conséquence du procédé: le jeu de tarots constitue ici une langue, le "discours" des personnages s'organisant par les différentes combinaisons des cartes. Deuxième conséquence: les narrateurs-muets s'identifiant aux figures des cartes, les histoires racontées ne pourraient être que des histoires de rois et de reines, de cavaliers et de diables. Le tarot détermine par conséquent les caractéristiques de l'univers et des contenus fictionnels, instituant en même temps un espace ludique marqué par le *masque*.

Simultanément, ce modèle de récit relève de l'*imitation*, puisqu'il reprend le mode de narration du *Décameron* de Boccaccio: le roman se place donc, dès de début, dans le camp du *simulacre*, de la *mimicry*, catégorie qui, d'après Caillois, "présente toutes les caractéristiques du jeu: liberté, convention, suspension du réel, espace et temps délimités" (Caillois 1958.: 67). Le roman se présente comme un ensemble de courts récits métadiégétiques, assurés par des narrateurs muets, reliés et encadrés par le discours d'un Narrateur principal, en l'occurrence un des participants de l'événement. Reproduites à côté du texte, les cartes illustrent en parallèle, pas à pas, le récit de ce Narrateur principal. Le tarot fonctionne, dans ce sens, comme "matériau" de la création fictionnelle et moyen de communication autonome: il constitue la "langue de départ" des histoires, organisée en un "discours" visuel que l'on peut "lire" en simultané avec le discours verbal du Narrateur, celui-ci devenant à la fois "traducteur" et "rapporteur" du discours icônique. Ainsi, le récit s'achève quand l'hôtesse du château décide tout à coup d'éparpiller les cartes: la désorganisation du "discours" icônique entraîne

⁸ D'après les précisions de l'auteur dans une "Note" à la fin de l'édition française, il s'agit d'un "tarot Visconti", un tarot du XVe siècle peint par Bonifacio Bembo pour les ducs de Milan.

inévitablement la fin du discours verbal et la fin du récit, et tout est à recommencer: "Alors de ses mains elle bat le jeu, elle éparpille les cartes, tout recommence da capo" (fin de la première partie du livre, p. 56). On s'attendrait donc à ce que la deuxième partie du récit - puisqu'il y en a une - reprenne dans un ordre différent ces mêmes cartes pour créer de nouvelles histoires. Nous y reviendrons.

La disposition des cartes sur la table, quant à elle, forme une sorte de "grille" pouvant être "lue" dans tous les sens (Fig.2). À partir de cette grille sont racontées toutes les histoires, ce qui produit des récits entrecroisés, chaque carte devenant "polysémique", comme l'explique d'ailleurs clairement le Narrateur:

... chaque récit court à la rencontre d'un autre, et tandis qu'un des convives progresse sur sa lancée, un autre parti de l'autre bout avance en sens opposé, puisque les histoires racontées de gauche à droite ou de bas en haut peuvent aussi bien être lues de droite à gauche ou de haut en bas, et vice-versa, si on tient compte du fait que les mêmes cartes, en se présentant dans un ordre différent, changent de sens, et que le même tarot sert dans le même temps à des narrateurs qui partent des quatre points cardinaux. /.../ Ainsi, alors qu'Astolphe commençait à rapporter son aventure, l'une des plus belles dames de la compagnie /.../ disposait déjà, au point d'arrivée de son parcours à lui, "L'Ermite" et le "Neuf de Deniers", qu'elle utilisait parce que son histoire commençait justement ici. (p. 47).

La "contrainte" de l'écrivain, son pari de départ, était donc, selon toute apparence, d'inventer des "histoires croisées" à partir d'une disposition particulière (et fixe) des cartes.⁹ Comme Calvino l'explique lui-même à la fin du livre, son but était de créer un "carré magique" de cartes permettant de raconter des histoires en parcourant le carré dans tous les sens. La contrainte est doublement lisible dans le texte: elle est affichée par la mise en parallèle des deux discours, icônique et verbal, et elle est explicitement assumée par le Narrateur qui l'expose en détail et en tire des conséquences. Ainsi, dans cet entrecroisement d'histoires, l'identité des individus est en quelque sorte minée, puisque chaque histoire individuelle appartient en même temps à d'autres, et le Narrateur lui-même devient incapable de raconter sa propre histoire:

Même mon histoire y est comprise, bien que je ne sache plus dire laquelle c'est, tant est serré l'entrelacement de toutes à la fois (CDI, p. 47).

/.../ ... pour ma part, je ne sais plus la distinguer des autres. La forêt, le château, les tarots m'ont conduit à ceci: à perdre mon histoire, à la confondre dans la poussière des histoires, à m'en libérer (p. 53)

⁹ L'idée d'utiliser les tarots comme machine narrative combinatoire m'est venue de Paolo Fabbri..."
- I. Calvino, CDI, p. 134.

Il lui reste, alors, son rôle de Narrateur - raconter de manière rigoureuse et ordonnée les récits qui manquent:

Il ne reste plus pour moi que l'obstination maniaque de compléter, de fermer, de faire revenir les récits. Et j'ai encore à parcourir une autre fois, dans le sens opposé, deux côtés du tableau, et si je le fais, c'est que j'y mets un point d'honneur, pour ne pas laisser les choses à moitié (ibid.)

Cependant, cet espace clos et bien structuré de production et organisation de récits est tout d'un coup radicalement remis en question.

Après ce récit bien ordonné et cohérent, la deuxième partie, "La taverne des destins croisés", ne reprend pas du tout les éléments de la première partie organisés autrement, comme on aurait pu s'y attendre, mais elle raconte une autre histoire, dans un cadre différent, avec d'autres personnages, bien que la situation de départ soit identique: des personnages muets racontant leur histoire à l'aide d'un tarot. La différence entre les deux parties résulte de l'emploi, par l'écrivain, de tarots différents - ici, la version populaire du "tarot de Marseille" reproduisant des figures peintes au XVIII^e siècle.

L'utilisation d'un tarot différent, tout en suivant le même modèle narratif du récit précédent, produit un autre univers, avec des histoires différentes, supporté par un discours différent. Il y a un hiatus entre les deux parties, une coupure qui déstabilise la lecture, sème le doute sur l'identité du Narrateur, sur l'ancrage et la cohérence du récit, bref, une remise en question du "pacte fictionnel" établi, un dérèglement du jeu. La figure du tricheur apparaît, qui transgresse les règles du jeu et fausse les attentes du lecteur, en faisant déborder le texte du "terrain de jeu" et du système définis au départ. Elle se rattache à cette autre face du jeu, plus liée au refus de l'ordre, à l'arbitraire, au plaisir, associée à la notion de *paidia* - le contraire du *ludus*.

Ce dérèglement du jeu (de la perception), proche des jeux de *vertige* décrits par Caillois, est en fait l'élément permettant d'"ouvrir" la lecture du texte, provoquant la recherche du sens, les rapprochements translinéaires et intertextuels, l'avènement des questions chez le lecteur. Cette coupure non expliquée entre les deux parties fait ainsi apparaître dans le texte les questions de l'ordre et du désordre, de la certitude et du doute. Ces questions seront clairement énoncées dans cette deuxième partie du livre.

Dans "La taverne des destins croisés" nous rencontrons un univers opposé à l'ordre paisible qui régnait dans la première partie. A la différence du château, cette taverne est un univers plutôt agressif, dominé par les impulsions, les

incertitudes et l'aléatoire, où chaque personnage essaye d'arracher les cartes des autres pour les placer dans son récit individuel; dans cette taverne dominée par les forces de l'*alea* et de l'*ilinx*, les cartes changent sans cesse de mains et les histoires se construisent au gré des "*rapprochements fortuits opérés entre certaines de ces cartes, et dans quoi quelqu'un a reconnu une histoire qui lui tient davantage à coeur: c'est-à-dire la sienne propre*" (CDI, 73):

Les clients de la taverne s'envoient des coups autour de la table peu à peu recouverte de cartes, ils s'efforcent de sortir de cette mêlée confuse les tarots de leur propre histoire, et plus les histoires deviennent embrouillées et tirées par les cheveux plus les cartes ainsi éparpillées trouvent leur place dans une mosaïque bien rangée" (CDI, p. 98).

Il s'agit donc d'un univers de désordre et d'incertitude, où les signes changent constamment de sens. Le seul ordre possible, celui de la mosaïque, consiste à assumer l'impossibilité de rassembler tous les fragments dans un système "unitaire" et à essayer de "les ranger" de la manière la plus équilibrée possible: en l'occurrence, en organisant les cartes autour d'un rectangle vide (Fig.3). La mosaïque ayant remplacé le carré magique, les récits individuels se déroulent maintenant de manière "translinéaire", irrégulière, inachevée, et finissent par se fondre dans l'entrecroisement des grands récits "universaux": la Quête du Graal, Oedipe, Faust, Don Juan (dans le chapitre "Deux histoires où on se cherche pour se perdre", pp. 98-107). Les cartes deviennent tour à tour "musée de tableaux de maîtres, théâtre de tragédie, bibliothèque de romans et de poèmes" (p. 123) et finissent par "essayer de voler plus haut, de battre les ailes avec des paroles mieux emplumées ..." avec l'entrecroisement de textes de Shakespeare qui clôt le roman ("Trois histoires de folie et de destruction", pp. 123-131).

"La taverne des destins croisés" est donc un univers chaotique qui recherche l'ordre: c'est très probablement pour cette raison que le Narrateur réussit, dans cet univers, à parler de lui, dans le chapitre intitulé "Moi aussi je veux raconter la mienne" (pp. 109-122). Ce récit du Narrateur s'avère être, en effet, une réflexion sur les enjeux de l'écriture. Les cartes deviennent des figures en abyme de l'écrivain et de l'acte d'écriture. Et ce vide autour duquel s'organisent les cartes se transforme en la "matière première" de l'écriture:

Le "Diable" devrait être la carte que dans mon métier on rencontre le plus souvent: la matière première de l'écriture n'est-elle pas toute dans la remontée au jour de griffes velues, crocs canins, cornes caprines, violences interdites qui pataugent dans le noir?" (CDI, p.110)

"Tout cela est comme un rêve que la parole porte en soi et qui, passant par celui qui écrit, se libère en se libérant. Dans l'écriture, ce qui parle c'est le refoulé" (CDI, p. 112).

L'écrivain se définira alors comme celui qui accepte de jouer avec ces forces qu'il ne domine pas en essayant de les intégrer, de leur donner un sens: "un prestidigitateur ou illusionniste qui dispose sur son étalage de foire un certain nombre de figures et qui, les déplaçant, les réunissant, les échangeant, obtient un certain nombre d'effets" (p.115).

Ainsi, dans ce roman où tout, en fin de comptes, parle d'écriture, s'affrontent d'une manière très nette les deux grandes forces de l'activité ludique, aux rapports à la fois conflictuels et complémentaires: l'une libère l'indicible, l'autre l'intègre; l'une discipline, et par là enrichit, l'énergie parfois destructrice de l'autre. En écriture, en fin de comptes, c'est de cela qu'il s'agit:

L'écriture avertit de tout ça comme l'oracle, et comme la tragédie elle en purifie (p. 114).

Ces deux textes appuyés sur le jeu –"activité gratuite et bien déterminée, n'ayant d'autre fin qu'elle même"– s'avèrent ainsi être des textes qui posent radicalement les questions plutôt philosophiques de la nature et de la destinée de l'homme ainsi que de ses représentations, puisque tout cela se construit par le langage, outil à la fois trompeur par excellence et ancrage réel des représentations humaines.

Le jeu se révèle comme un moyen détourné de nommer les inquiétudes de l'homme et d'y survivre: la distanciation que produit par définition l'activité ludique crée dans ces textes une "manière enjouée" de traiter des questions autrement angoissantes ou "trop sérieuses". En ce sens, ces textes fonctionnent, tout comme les jeux d'enfant pour les psychologues, comme des sortes d' "objets transitionnels" (Winnicott 1974) permettant l'intégration, par le langage et l'écriture, de ce qui autrement serait vécu (et lu) comme insupportable. En même temps, ils constituent des moyens de réflexion et d'expérimentation permettant de mesurer, par la pratique, les limites, pièges et potentialités du langage. L'atout principal de ce genre d'approche ludique de la littérature semble être, clairement, la capacité à afficher, de manière en fin de comptes "pédagogique", les questions que la littérature n'a jamais cessé de poser et de se poser au long de l'Histoire.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAILLOIS, R. (1958). *Les jeux et les hommes - le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, "Points".
- CALVINO, Italo (1976). *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, 1974; trad. franç. *Le château des destins croisés*, Seuil.
- HUIZINGA, J. (1951). *Homo ludens - Essai sur la fonction sociale du jeu*. Trad. franç. Paris: Gallimard, "Les Essais". Édition originale, 1938.
- MAGNÉ, B. (1981). "Le puzzle mode d'emploi: petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec". In *TEXTE* n° 1, Toronto.
- OULIPO (1973). *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*. Paris: Gallimard, "Idées".
- (1981). *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, "Idées".
- PEREC, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, "L'espace critique".
- (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoel.
- PEREC, Georges (1978). *La vie mode d'emploi*, Hachette POL, 1978.
- WINNICOTT, D. W. (1974). *Game and reality*. Réédition. London: Penguin Books.

Hutting	Smaut	Sutto	Orlow ska	Albin	Morel- let	Plassaert		
	Gratiolet		Crespi	Nieto & Rogers	Jerôme	Fres- nel	Brei- del	Valene
Cinac	Dinteville			ESCALIERS			Winckler	
Recl	Rorschach						Foulerot	
Berger							Marquiseaux	
Bartlebooth			Foureau					
Altamont			De Beaumont					
Moreau			Louvot					
entrée de service	Marcia antiquites		Loge Nachere	Hall d'entrée		Marcia		
caves	caves	chaufferie	caves	machinerie de l'ascenseur		caves	caves	caves

59	84	15	10	27	48	7	52	45	34
98	11	58	83	16	9	46	55	6	51
85	80	97	14	47	56	49	8	53	44
12	99	82	87	96	17	28	43	50	5
61	86	13	18	27	80	95	4	41	30
100	71	26	81	88	1	42	29	94	3
25	82	89	70	19	38	79	2	31	40
72	85	20	23	90	69	34	37	78	93
63	24	67	74	35	22	91	76	39	32
66	73	64	21	68	75	38	33	92	77

Distribution des chapitres du livre par la POLIGRAPHIE DU CAVALIER

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	1	7	6	5	10	9	8	2	3	4
2	8	2	1	7	6	10	9	3	4	5
3	9	8	3	2	1	7	10	4	5	6
4	10	9	8	4	3	2	1	5	6	7
5	2	10	9	8	5	4	3	6	7	1
6	3	10	9	1	3	5	8	9	7	2
7	4	3	10	9	8	6	5	7	1	2
8	5	10	7	2	4	6	8	1	3	5
9	6	5	4	10	9	8	7	1	2	3
0	7	8	9	10	1	3	5	7	2	4
	8	9	10	1	3	5	7	2	4	6
	3	4	5	5	7	1	2	8	9	10
	2	3	4	5	6	7	1	8	9	10
	5	6	7	1	2	3	4	9	10	8
	3	4	5	6	7	1	2	10	8	9
	7	1	2	3	4	5	6	10	8	9
	4	5	6	7	1	2	3	9	10	8

CARRE LATIN D'ORDRE 10
(Modèle de base)

FIG. 1 - La vie mode d'emploi

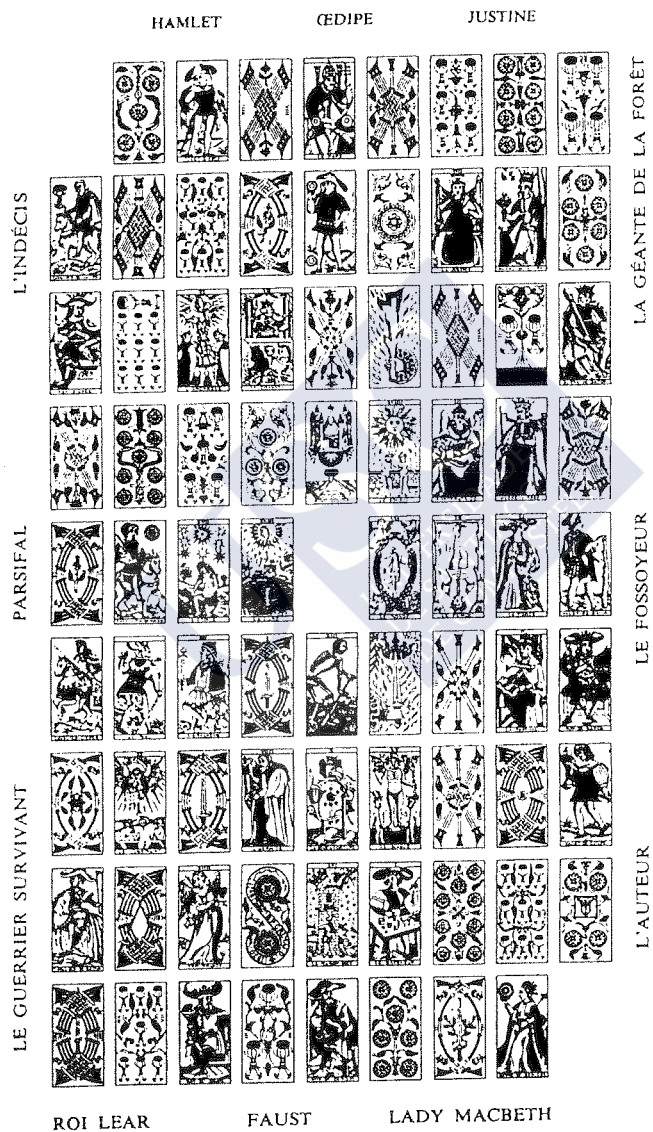


FIG. 2 - Il castello dei destini incrociati



FIG. 3 - Il castelo dei destini incrociati

LA NOVELA COMO JUEGO

La paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne

Pedro Javier Pardo García
Universidad de Salamanca

Toda novela es un juego. Como apunta Patricia Waugh, «fiction is primarily an elaborate way of pretending, and pretending is a fundamental element of play and games» (1988: 34). La novela, como el juego, crea una realidad o un mundo alternativo a través de una serie de signos, códigos, reglas, en el que el lector se sumerge momentáneamente como si del mundo real se tratara. En la novela de la tradición realista esta dimensión de juego es ocultada por mor de la ilusión mimética y de la concepción del género como representación del mundo, como espejo de la realidad. Pero en tiempos recientes esta concepción ha empezado a cuestionarse para dar paso a una tradición en la que la novela se convierte en espejo de sí misma, de los procesos de escritura y lectura por los que se crea esa realidad, más que de esa realidad como producto acabado, es decir, en espejo del juego a través del cual se construye la realidad literaria más que de la realidad misma. A este tipo de ficción moderna se la ha denominado *metaficción*, en cuanto que es ficción sobre la ficción, en la que se produce una reflexión de la novela sobre sí misma y sus relaciones con la realidad. La metaficción pone el juego al descubierto, hace explícito lo que siempre estuvo implícito, y es por ello una ficción auto-consciente, es decir, consciente de su naturaleza de artificio o de juego y que busca hacer consciente de ello al lector. Para ello le recuerda que todo es representación, fingimiento¹, y no la realidad, le recuerda la naturaleza literaria o ficticia de lo que lee y le obliga así a distanciarse, a salirse de ese

¹ «The metacommentary provided by self-conscious fiction», como afirma Patricia Waugh (1988: 35), «carries the more or less explicit message: "this is make-believe" or "this is play"».

mundo fingido, pero sin permitirle por ello quedarse fuera, obligándole simultáneamente a que acepte el juego, es decir, a que responda y actúe como si fuera realidad. Se produce así lo que Linda Hutcheon ha denominado paradoja metaficcional, en la que el lector «is caught in the paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real...» (1991: 30)². La metaficción por tanto se caracteriza por la paradoja de pretender que sigamos jugando al tiempo que nos dice que todo es un juego, nos sumerge en el juego de la representación de la realidad utilizando las convenciones del realismo para luego distanciarnos recordándonos que todo es representación y no realidad. En palabras de Hutcheon, «It attempts representation while discarding the myth of representation. It tries to transcend its own textual limitations while never forgetting that this is impossible» (141); o en las de Waugh, «Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion» (6). Esta paradoja, sin embargo, como reconocen ambas autoras, no es algo nuevo y exclusivo de la metaficción moderna, de hecho está en la novela desde sus orígenes. En la tradición narrativa que parte de Cervantes y continúa en el siglo XVIII inglés con Fielding y Sterne se observa ya este paradójico esfuerzo por crear la ilusión de realidad para luego destruirla, de hacernos identificar la ficción que leemos con la realidad para luego marcar las diferencias. Vamos a examinar las tres grandes novelas de estos autores –*Don Quijote* (1605, 1615), *Tom Jones* (1749) y *Tristram Shandy* (1759-67)– para mostrar cómo en las tres se produce esta paradoja metaficcional así como las diferentes e ingeniosas formas que adopta en cada una de ellas.

1. No hay que esperar mucho para ver cómo la paradoja metaficcional aparece en el *Quijote*. Apenas hemos leído ocho capítulos escritos por un cronista que utiliza diferentes fuentes de información (otros autores, archivos) como si de una historia verdadera se tratara, cuando el relato se interrumpe abruptamente en mitad del combate entre el escudero vizcaíno y don Quijote porque su autor no ha encontrado nada más escrito sobre la vida del hidalgo. Las riendas de la narración pasan entonces a un segundo autor que gracias a una serie de casualidades encuentra un manuscrito escrito por el historiador Cide Hamete Benengeli, en una de cuyas primeras páginas aparece representada precisamen-

² Patricia Waugh (1988: 40-41) se refiere sin duda a la misma paradoja cuando afirma que «Such novels usually set up an internally consistent “play” world that ensures the reader’s absorption and then lays bare its rules in order to investigate the relation of “fiction” to “reality,” the concept of pretence».

te la escena del combate en que se interrumpía el relato. Las implicaciones auto-conscientes de esta interrupción son muchas³.

En primer lugar, se crean dentro de la novela dos niveles, el de la historia, al que pertenecen los personajes don Quijote, Sancho Panza y demás, y el de su narración, al que pertenecen los personajes del autor Cide Hamete, el morisco que traduce su manuscrito del árabe, y el segundo autor que lo hace traducir y nos da la versión final, o sea que es de hecho su editor y narrador. La presencia de este plano de la narración junto a la historia tiene naturalmente la virtud de recordarnos la naturaleza libresca de lo que leemos, su carácter de representación, que es subrayado por la descripción de ese dibujo en que están representados don Quijote, el vizcaíno y Sancho Panza. La perspectiva de pronto cambia y somos empujados fuera de la historia para que la veamos como lo que es, un manuscrito, escritura, un dibujo, para que comprendamos que sus protagonistas son figuras de tinta y papel, personajes literarios. Además los tres agentes de la narración (autor, traductor y editor) dejan su huella en la historia a través de los comentarios que sobre la misma realizan desde ese plano de la narración al que pertenecen, y estos comentarios, especialmente los del traductor y el editor, que versan sobre la obra misma y la labor de Cide Hamete, son un recordatorio continuo del carácter literario de lo que leemos y las limitaciones que de ello se derivan. Estas limitaciones son básicamente dos, y aparecen ya en esta interrupción de los capítulos 8 y 9. La primera se refiere al carácter o la personalidad de su autor, a la influencia que su idiosincrasia o su perspectiva ha de tener necesariamente en la obra, a las distorsiones que esta intervención subjetiva puede generar, tal y como apunta el editor:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia... En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (I.9, 143-44)

³ Del complejo entramado narrativo en el que aparece envuelto el *Quijote*, así como de algunas de sus implicaciones auto-conscientes, se han ocupado con especial acierto Riley (1962), Allen (1969) y El Saffar (1974), algunas de cuyas ideas, especialmente las de los dos primeros, han sido muy influyentes para comprender la forma peculiar cervantina que adopta la paradoja metaficcional tal como se expone en este trabajo.

Aunque las críticas puedan no estar justificadas, el recelo del editor nos hace muy conscientes de la representación y sus limitaciones. La segunda de estas limitaciones es sugerida por el hecho de que, al encontrar el manuscrito, el morisco traduce al editor en voz alta un comentario escrito en los márgenes del mismo: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en la Mancha» (142). La escritura en los márgenes, de la que aparecerán otros ejemplos más adelante, es decir, la presencia de cierta información sobre los personajes que no se incluye en el cuerpo principal del texto, apunta a una realidad que no cabe en la linealidad de la representación literaria, que la sobrepasa y desborda por los márgenes, y a un proceso de selección que relega ciertos aspectos de esa realidad a los márgenes y que posiblemente relega otros aspectos incluso fuera de ellos, es decir, fuera de la obra; revela una realidad mucho más amplia que la literatura es incapaz de aprehender en su totalidad. Además, cuando, más adelante, notemos que el comentario marginal que lee el traductor en voz alta no aparece por ninguna parte en el libro que leemos, es decir, que ha sido eliminado del mismo, seremos conscientes de que este proceso de selección es doble, o tal vez triple, pues además de la información excluida por Cide Hamete hay también información que ha sido excluida por el traductor o tal vez el editor, tal y como ocurre con ese comentario sobre Dulcinea. De esta manera la interrupción de la historia por la narración nos recuerda las limitaciones impuestas a la misma tanto por los diferentes agentes narrativos como por el carácter literario de tal historia –o, lo que es lo mismo, por el carácter inabarcable de la realidad–, es decir, las diferencias entre la realidad y la representación que de la misma leemos.

Esta interrupción del capítulo 8, en segundo lugar, tiene la virtud de equiparar el texto que estamos leyendo con los libros de caballerías cuya falsedad y carácter mentiroso dicho texto denuncia, lo que equivale a reconocer que no es historia, como pretenden los agentes narrativos y como parece confirmar el mundo realista que se nos presenta, sino, como esos libros mentirosos, ficción. Dicha equiparación aparece ya en la serie de casualidades que permiten el hallazgo del manuscrito, un subterfugio narrativo tomado de los libros de caballerías. Pero es sobre todo la autoría de Cide Hamete la que equipara al libro con los de caballerías. Don Quijote hace alusión nada más abandonar la aldea en su primera salida (y posteriormente en otras ocasiones) al sabio que escribirá su historia. Naturalmente el lector no cree en la existencia de ese sabio, al que considera una más de las quimeras caballerescas del hidalgo. Sin embargo, en el capítulo 9 el lector se da de bruces con la existencia de Cide Hamete, con el hecho de que realmente había un sabio escribiendo su historia en ese momento en que el personaje pensaba en él. Es más, Cide Hamete no será solo el historiador que

dice ser, sino que su omnisciencia, su capacidad para revelarnos pensamientos o acciones de los personajes cuando se encuentran solos, delata que es además sabio o mago, tal y como piensa don Quijote. Se produce así la paradoja de que la narración de la historia que leemos confirma la creencia de don Quijote en los sabios encantadores, lo que es una imposibilidad de acuerdo con los términos realistas de dicha historia. Esta paradoja es una tácita formulación de la paradoja metaficcional: una historia realista, que niega la posibilidad de los encantadores y del mundo irreal de los libros de caballerías, es presentada en un envoltorio irreal, el de una narración de tipo caballeresco, realizada por un sabio encantador en un manuscrito hallado por casualidad, lo que la equipara con estos libros y revela su carácter igualmente ficticio.

Esta paradoja metaficcional latente será explicitada por el propio editor cuando, al final de la primera parte, pida para su obra el mismo crédito que se da a los libros de caballerías, pero se hará evidente al principio de la segunda parte, cuando don Quijote y Sancho se enteran de la publicación de la primera parte a través de Sansón Carrasco:

—Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escrita, y rebíen haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de árabe en nuestro vulgar castellano...

—Desta manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?

—Es tan verdad, señor —dijo Sansón—, que tengo para mí que al día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia... (II. 3, 38)

En el momento en que el bachiller Carrasco (y después los demás personajes de la segunda parte que han leído la primera) admite la existencia de Cide Hamete, éste cobra realidad ya no sólo en el nivel de la narración, sólo accesible al lector, sino en el de la historia, se hace real también en el mundo de los personajes que, con la excepción de don Quijote, no creen en encantadores, pero que sin embargo lo aceptan como parte del mismo. Incorporar a los encantadores como parte integrante de una realidad en la que éstos son pura ficción es declarar el carácter ficticio de esa realidad; situar a Cide Hamete en el mundo de los personajes de la historia, en su mismo nivel, es decir que estos personajes son tan ficticios como aquél. A partir de este momento, desde la propia historia se acepta como realidad algo que de acuerdo con las normas empíricas de esa realidad es una ficción, y ello da lugar a una contradicción irresoluble que deconstruye el pretendido carácter histórico del texto y muestra que todo es mentira, juego.

De esta manera la revelación del carácter ficticio de lo que leemos no se queda en el envoltorio, en la narración, sino que se hace desde la historia misma.

Y lo mismo ocurre con esa revelación de su carácter de representación y las limitaciones que se derivan del mismo, de las diferencias entre la realidad y la literatura que sobre ella hemos leído, que ya citamos. Don Quijote apunta a esas limitaciones resultantes de la perspectiva o idiosincrasia del autor al mostrar sus recelos, exactamente igual que hacía el editor, ante su carácter de moro:

Con esto se consoló algún tanto; pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas. Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia, que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso... (II. 3, 37)

Don Quijote pondrá otros reparos a la intervención de ese autor tal y como es descrita por Sansón Carrasco, y lo mismo hará Sancho Panza, aunque los comentarios de éste ponen de relieve especialmente la otra limitación importante de toda representación literaria. Sancho, a petición del bachiller Carrasco, subsana algunos olvidos de Cide Hamete: el del robo de su asno en la Sierra Morena (del que no se nos informa, sólo se infiere por referencias posteriores), el de la aparición de Sancho a lomos de ese mismo asno antes de que se nos informe de que ha sido recuperado, y el del destino de los cien escudos que encuentra Sancho en la misma sierra. Sancho contará que el asno fue robado por Ginés de Pasamonte y cómo lo hizo, que los escudos los dio a su mujer, y de la inexplicada aparición del asno sólo puede decir que debió de ser un descuido del impresor o que el historiador se engañó (II. 4, 46). Esta incorporación de información adicional que no aparecía en el libro que hemos leído, que ha sido dejada fuera, nos recuerda el proceso de selección y manipulación de la realidad que media el trasvase de la misma a la literatura y al que obliga la amplitud y múltiples ramificaciones de esa realidad. La diferencia de medio y la mediación de un autor hace imposible la correspondencia total entre literatura y vida; ésta nunca puede ser atrapada del todo, siempre se escapará bien por omisión voluntaria, porque no cabe todo y hay que seleccionar, bien involuntaria, como las omisiones que subsana Sancho ponen de manifiesto.

En resumidas cuentas, la aparición de Cide Hamete como autor en la historia (como antes en la narración) y los comentarios de los personajes sobre la misma (como antes los de editor y traductor), muestran cómo la literatura que se nos presenta es un artefacto construido por un autor, y no la realidad, cómo es representación y, aún más, ficción. Todo es un juego que no hay que confundir con la realidad, como hace don Quijote. Cervantes no quiere que seamos Quijotes, no quiere crear la misma confusión que los libros de caballerías, y por eso nos hace conscientes del carácter literario y ficticio de lo que leemos.

2. En *Tom Jones* Fielding explora las posibilidades metaficcionales que descubre Cervantes al separar dentro de la ficción el plano de la narración del de la historia, utilizando el primer capítulo de cada uno de los diferentes libros en que está dividida su novela para realizar comentarios sobre la misma. En ellos, el autor, por una parte, insistirá repetidamente en el carácter histórico de su obra y en su papel de mero cronista de la realidad o la naturaleza humana; pero, por otra, subrayará su intervención de modo que nos hará conscientes de la manipulación y selección de la realidad que ésta entraña así como del control que ejerce sobre su obra. Así ocurre cuando en el primer capítulo del libro II el autor nos explica cómo en su obra años enteros podrán ser contados en unas pocas páginas, y una escena que se considere importante podrá extenderse a lo largo de muchas páginas en las que se nos pintará con todo detalle (II.1, 88). Fielding separa así el tiempo de la historia del de la lectura o la narración, el de los personajes del del lector, lo que nos recuerda que la obra es en última instancia una representación, regida por un tiempo diferente del de la realidad, y que esa realidad es mucho más amplia y extensa y ha sido elaborada, trabajada, manipulada—lo mismo que hacía Cervantes a través de procedimientos diferentes (los comentarios al margen del autor y los de los personajes sobre la primera parte). A ello apunta también cuando afirma que,

My reader then is not to be surprised, if, in the course of this work, he shall find some chapters very short, and others altogether as long; some that contain only the time of a single day, and others that comprise years; in a word, if my history sometimes seems to stand still, and sometimes to fly. For all which I shall not look on myself as accountable to any court of critical jurisdiction whatever: for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey... (II. 1, 88)

Si bien el narrador se refiere repetidamente a su obra como *history*, nos avisa aquí sin embargo de que es un tipo de historia diferente, una *new province of writing*, y cifra esa diferencia en su tratamiento y control de la realidad de acuerdo con unas leyes fijadas por él que gobiernan la representación literaria de la misma. Fielding nos obliga así a distanciarnos recordándonos su control absoluto sobre la representación y las diferencias entre la misma y una realidad que renuncia a aprehender en su totalidad.

El narrador exhibe este control e insiste en estas diferencias cuando en ocasiones nos hace conscientes de su intervención organizando su material en capítulos y libros, lo que nos recuerda la naturaleza libresca de lo que leemos. Así ocurre por ejemplo cuando, al final del libro III, se niega a presentar a la heroína

de la historia porque no es propio que una dama de sus cualidades aparezca al final de un libro (149), o cuando declara que va iniciar un nuevo capítulo porque la escena que va a describir es de una naturaleza diferente a las anteriores (V.6, 224). El mismo efecto tienen los títulos mismos de los capítulos. Así, el libro IV es encabezado por la frase «Containing the Time of a Year», una declaración tras la que late la ilusión mimética de que la novela contiene y refleja la realidad; pero justo debajo el primer capítulo de dicho libro, en un paralelismo que persigue un contraste deliberado, es titulado «Containing five Pages of Paper» (151), una clara refutación de esa ilusión mimética y un recordatorio de que la obra lo único que contiene son páginas de papel llenas de palabras, de manchas de tinta. El efecto es el mismo que conseguía Cervantes mediante el hallazgo del manuscrito de la obra con el dibujo de una escena de la misma en él.

De esta manera, los comentarios del autor sobre su obra nos recuerdan que estamos ante un libro escrito y controlado por un autor que manipula, ordena y selecciona una realidad regida por un tiempo diferente, y más extensa y amplia de lo que aparece en ese libro. Esta intervención y control del autor en la historia conducirá a la paradoja metaficcional cuando en un cierto momento el autor nos revele el carácter absoluto de ese control y cómo los personajes son marionetas en sus manos, lo que supone reconocer que el libro es pura ficción y no historia como se pretendía. Esta revelación tiene lugar en el famoso primer capítulo del penúltimo libro, el XVII, es decir, casi al final de la obra. En él el autor reflexiona sobre el final que *dará* a su obra, que no sobre el final que ésta *tendrá*. Ello implica una clara admisión de que no es un historiador registrando algo que ha sucedido en la realidad y a lo que debe atenerse, sino un creador que inventa una historia, un director de escena del que depende esa realidad, y por tanto una admisión del carácter ilusorio y ficticio de la misma. Este autor contempla en principio dos posibilidades generales para terminar su historia, un final trágico y uno cómico, pero dentro de estos finales todavía baraja diferentes posibilidades:

When a comic writer *hath made his principal characters* as happy as he can; or when a tragic writer *hath brought them* to the highest pitch of human misery, they both conclude *their business to be done*, and their work is come to a period.

Had we been of the tragic complexion, the reader must allow we were now very nearly arrived at this period, since it would be difficult for the devil, or any of his representatives on earth, *to have contrived* much greater torments for poor Jones, than those in which we left him in the last chapter; and as for Sophia, a good-natured woman would hardly wish more uneasiness to a rival, than what she must at present be supposed to feel. What then remains *to complete the tragedy* but a murder or two, and a few moral sentences.

But to *bring our favourites out of their present anguish and distress, and to land them at last on their shore of happiness, seems a much harder task*; a task indeed so hard that

we do not undertake to execute it. In regard to Sophia, it is more than probable, that we *shall somewhere or other provide a good husband for her in the end*, either Blifil, or my lord, or somebody else; but as for poor Jones, such are the calamities in which he is at present involved, owing to his imprudence...; so destitute is he now of friends, and so persecuted by enemies, that we almost despair of *bringing him to any good*; and if our reader delights in seeing executions, I think he ought not to lose any time in taking a first row at Tyburn. (777)

Como se puede apreciar, los finales posibles son muchos, pues dentro del final trágico se habla de una o dos muertes, que pueden ser las de Jones, Sophia, tal vez las dos...; en el cómico el autor contempla diferentes candidatos a la mano de Sophia, y admite que este final nunca puede ser completamente cómico, ya que un final feliz para Jones parece imposible de llevarse a término. Al discutir todas estas posibilidades que el autor tiene ante sí éste está evidentemente arrojando su máscara de historiador. El juguete se pone boca arriba y su mecanismo, del que ya se nos han ofrecido vislumbres en comentarios anteriores, queda al descubierto, lo mismo que había hecho Cervantes al ofrecernos primero vislumbres del carácter ficticio de su obra con la aparición de Cide Hamete Benengeli en el plano de la narración para descubrir después inequívocamente el engaño con su aparición en el nivel de la historia.

Fielding muestra claramente que es el autor el que crea a sus personajes y decide su destino, el que controla la obra que leemos, y no al revés, como subrayan las expresiones que aparecen subrayadas en el texto citado. Fielding sigue insistiendo en esta idea cuando declara que no utilizará medios sobrenaturales para ayudar al héroe, ya que prefiere que éste sea ahorcado antes que dañar la integridad de la obra o forzar la credulidad del lector. En este punto el autor afirma la ventaja de los narradores antiguos sobre los modernos, pues las creencias en dioses paganos de los lectores permitía a aquéllos utilizar a estos dioses para sus fines:

Their deities were always ready at the writer's elbow, to execute any of his purposes; and the more extraordinary the intervention was, the greater was the surprise and delight of the credulous reader. Those writers could with greater ease have conveyed a hero from one country to another, nay from one world to another, and have brought him back again, than a poor circumscribed modern can deliver him from a goal ... But we have none of these helps. To natural means alone are we confined; let us try therefore what be these means may be done for poor Jones... (778)

El autor añora las prerrogativas de los antiguos, es decir, el control absoluto sobre la obra, ni siquiera limitado por las leyes de la naturaleza y la concepción moderna de lo verosímil. A través de ésta y las demás afirmaciones de este

capítulo, Fielding, como Cervantes antes, nos está diciendo claramente que todo es mentira, ficción, puro juego. Lo paradójico, sin embargo, es que al mismo tiempo que lo hace crea suspense, inquietud y curiosidad en el lector por el destino de los personajes, por el desenlace de la acción, es decir, arrastra al lector al juego. Y de hecho, tanto en Cervantes como en Fielding, no importa lo claro que se nos diga que todo es un juego, seguimos jugando con la misma absorción e intensidad, seguimos reaccionando ante los personajes y el mundo que se nos presenta como si fueran reales.

3. En Sterne y su *Tristram Shandy* volvemos a encontrar la misma oscilación o alternancia entre narración e historia como fuente de auto-consciencia. Tristram, el supuesto héroe o protagonista de la obra, es también su narrador, un narrador que interrumpe muy a menudo su relato para comentar aspectos del mismo desde ese plano de la narración. La presencia continua, ya no restringida a unos pocos comentarios de autor, traductor y editor, como era el caso de Cervantes, o a una serie de capítulos introductorios, como en Fielding, de este nivel de la narración, nos hace igualmente conscientes de que lo que tenemos en las manos es un libro, literatura, de la intervención decisiva de un autor en la misma y de las limitaciones que de todo ello se derivan. Entre muchos aspectos de esa intervención literaria sobre los que Tristram llama la atención y en los que podríamos detenernos, tal vez el más peculiar y característico, y el que contribuye más a la auto-consciencia literaria del texto, es la falta de control de este autor sobre su material, su incapacidad de organizarlo en una historia sometiéndolo a determinadas leyes, sus continuas interrupciones y digresiones que impiden el desarrollo lineal de la historia. Al contrario de lo que ocurría en Fielding, no es el orden y control de la historia lo que nos recuerda la mediación del autor y el carácter de representación del texto que leemos, sino todo lo contrario, el caos y desorden que esta mediación crea. Esta falta de control proviene en gran medida, como comenta Tristram en el capítulo 14, de su particular y exigente concepción de su labor como *historiador*:

Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule,—straight forward...—he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's end;—but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit he shall have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can in no ways avoid. He will have views and prospects to himself perpetually soliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly ... All which both the man and his mule are quite exempt from. To sum up; there are archives at every stage to be looked into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of:—In short, there is no end of it;—for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the

speed I possibly could,—and am not yet born:—I have just been able, and that's all, to tell you when it happened, but not how;—so that you see the thing is yet far from being accomplished. (I. 14, 64-65)

Sterne, como antes Cervantes y Fielding, plantea su obra como una historia verdadera, una autobiografía cuyo autor, Tristram Shandy, se muestra como un cronista muy preocupado por el rigor y exhaustividad en la reconstrucción de una realidad pasada. A diferencia del autor de *Tom Jones*, que declara que ha omitido aquello que le parece menos importante, que camina en línea recta sabiendo siempre a dónde va y cuánto le falta por llegar (control absoluto), para Tristram todo es relevante, *historia* equivale a decirlo todo, a ofrecer todas las circunstancias, antecedentes y derivaciones que rodean a los hechos, lo que determina sus continuas paradas, rodeos, desviaciones, que hacen imprevisible su trayectoria y determinan su falta de control sobre el libro. Estamos ante la solución opuesta a la de Fielding a los problemas que plantea la representación de la complejidad y amplitud de la realidad, una representación exhaustiva frente a una selectiva; pero que exhibe y hace ostentación igualmente de estos problemas, que llama igualmente la atención sobre el proceso de representación, sobre las diferencias entre la realidad y su reconstrucción literaria, al mostrar las dificultades que esta solución plantea.

Una de las dificultades principales de esta solución es el problema del tiempo, que ya se apunta cuando el narrador nos dice que lleva escribiendo seis semanas y sin embargo aún no ha nacido como personaje, es decir, apenas ha avanzado en su historia. El problema se va acentuando según avanza la novela y la historia sigue sin avanzar apenas, hasta que, tras algunos comentarios que nos recuerdan la existencia de este problema latente, éste se hace evidente y conduce a la particular formulación de Sterne de la paradoja metaficcional en el volumen IV, concretamente en los capítulos que van del 9 al 13. En el capítulo 9 Walter y Toby, padre y tío de Tristram respectivamente, están bajando las escaleras, pero apenas han bajado un par de escalones Walter se para en el descansillo y se vuelve para dirigirse a Toby e iniciar un diálogo. El diálogo, sin embargo, es interrumpido apenas iniciado por una de las frecuentes intrusiones digresivas de Tristram que lo deja inacabado, por lo que Tristram comenzará el siguiente capítulo quejándose de que deba emplear dos capítulos para contar lo que pasa en un par de escalones:

Is it not a shame to make two chapters of what passes in going down one pair of stairs? for we are got no farther yet than to the first landing, and there are fifteen more steps down to the bottom; and for aught I know, as my father and my uncle Toby are in a talking humour, there may be as many chapters as steps;—let that be

as it will, Sir, I can no more help it than my destiny:—A sudden impulse comes across me—drop the curtain, Shandy—I drop it—Strike a line here across the paper, Tristram—I strike it—and hey for a new chapter!

The deuce of any other rule have I to govern myself by in this affair—and if I had one—as I do all things out of all rule—I would twist it and tear it to pieces, and throw it into the fire when I had done—Am I warm? I am, and the cause demands it—a pretty story! is a man to follow rules—or rules to follow him? (IV. 10, 282)

Tristram, tal y como hacía Fielding, nos recuerda la naturaleza literaria de lo que leemos y las diferencias entre este libro y la realidad que intenta representar llamando la atención del lector sobre los diferentes tiempos que rigen uno y otra, sobre el tiempo de la narración o la lectura frente al tiempo de la historia. El tiempo de la historia no pasa, apenas avanza, los personajes siguen en el descansillo; el de la lectura, en cambio, sí, y los capítulos se suceden. La causa de esta divergencia radical es el afán de Tristram de contarlo todo, la infinidad de detalles e ideas que acuden a su mente y que considera necesarios e importantes para la historia. Tenemos así una clara imagen de cómo la realidad, con sus múltiples ramificaciones y derivaciones, desborda a la literatura, de la incapacidad de ésta para aprehenderla, así como de la incapacidad del narrador para someterla a un orden, para controlarla, incapacidad que Tristram declara abiertamente y justifica por su propio temperamento o idiosincrasia. El contraste con Fielding no puede ser mayor: uno afirma que someterá su relato a una serie de normas, otro proclama la imposibilidad de hacerlo por la naturaleza de la realidad y por su propia naturaleza. En el fondo es la misma doble limitación de la representación literaria que veíamos en Cervantes y que revela el carácter artificioso de la misma: la limitación que resulta tanto de una realidad demasiado amplia y heterogénea, que no cabe en la literatura a causa de la linealidad a que obliga el soporte físico y el vehículo lingüístico de ésta; como de la propia idiosincrasia del narrador, en este caso su incapacidad de someterse a cualquier orden o regla y de someter la realidad a esa linealidad, su temperamento digresivo y charlatán.

Es por eso por lo que sospechamos que el *talking humour* que atribuye Tristram a los personajes para justificar su dilación es en realidad suyo, o al menos es tan suyo como de ellos, y que éstos no son tanto –o no sólo– reflejos de una realidad que le sirve como modelo y que pretende reflejar, como –o como también– sus criaturas; es decir, que en lo que nos cuenta hay mucho de sí mismo, de creación propia, y por tanto de invención o ficción. Así parece confirmarlo el propio Tristram cuando, tras escribir un capítulo sobre los capítulos y con los dos personajes todavía hablando en el descansillo, no puede evitar exclamar: «Holla! –you chairman!– here’s sixpence –do step into that bookseller’s shop, and call me a day-tall critic. I am very willing to give any one of’em a

crown to help me with his tackling, to get my father and my uncle Toby off the stairs, and to put them to bed.—» (IV. 13, 285). La petición de ayuda a un crítico para conseguir que los dos personajes bajen las escaleras y se metan en la cama implica un tácito reconocimiento de que todo es ficción, de que estamos leyendo una novela. La novela es un arte que, al menos teóricamente, los críticos conocen, o creen conocer, mejor que nadie; por eso a ellos pide ayuda Tristram para ejercer ese control sobre su universo ficticio que tan difícil le resulta. Al admitir la dificultad que encuentra en dirigir y mover a sus personajes está reconociendo que es él quien los mueve, que son sus criaturas, es decir, está haciendo lo mismo que Fielding aunque mediante un procedimiento opuesto; nos está revelando, como antes éste y Cervantes, el carácter ficticio de su mundo.

Pero el meollo de la paradoja metaficcional en Sterne radica en el problema del tiempo y la representación literaria de la realidad, y su formulación definitiva aparece a renglón seguido en la siguiente paradoja:

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—*was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for what reason should they be cut short?* as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read. (IV. 13, 286).

Es evidente que Tristram nunca nos contará su vida porque no tiene tiempo material para hacerlo, lo que revela la incapacidad de la literatura para atrapar la realidad en toda su complejidad o en su totalidad, incapacidad que viene dada, como nos recuerdan de nuevo las afirmaciones que hemos subrayado en el pasaje, tanto por el carácter inabarcable de la realidad (tantas cosas pasan en un día), como por el carácter charlatán e inmoderado de su autor (tanto espacio ocupa la narración de las mismas así como las opiniones a que dan lugar). Así llegamos al núcleo de la paradoja metaficcional planteada por Sterne: el intento de ser absolutamente mimético, de ofrecer una transcripción exacta y exhaustiva de la realidad, hace imposible la mimesis. Esta es una quimera tan fantástica como la existencia del sabio encantador que supuestamente escribe el *Quijote*. La novela nunca nos da la realidad, sino una reducción o simplificación de la misma, una representación artificiosa regida, como el juego, por una serie de

reglas o convenciones. Tristram nos hace conscientes de ello precisamente al intentar prescindir de estas reglas para conseguir la correspondencia total entre literatura y realidad. Su fracaso, pues nunca llega a contarnos su vida, pone al descubierto el juego de la novela.

Las tres novelas que hemos analizado, tras afirmar continuamente su carácter histórico, tras fomentar su identificación con la realidad, descubren su carácter de representación y las limitaciones que resultan de la misma, tanto de su carácter literario como ficticio. El lector es inducido a creer en la realidad de lo que lee a través de una serie de procedimientos narrativos y declaraciones explícitas que presentan la novela como espejo del mundo, pero luego en ciertos momentos el espejo gira y se vuelve sobre la obra misma para hacerle ver que todo es literatura, ficción, un juego. Para conseguir este efecto las tres se sirven de procedimientos o mecanismos diferentes, muestran la variedad de formas en que puede formularse la paradoja metaficcional, pero las tres tienen esta paradoja en común. Por ello Cervantes, Fielding y Sterne, como han constatado Alter (1975) o Rose (1979), inician y configuran una tradición de realismo o novela auto-consciente, una tradición que intenta representar la realidad al tiempo que exhibe su carácter de representación y que es la fuente original de la metaficción moderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, J. J. (1969). *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*. Gainesville: University of Florida Press.
- ALTER, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- CERVANTES, M. (1979). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Alhambra.
- EL SAFFAR, R. S. (1974). *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- FIELDING, H. (1966). *The History of Tom Jones*. Harmondsworth: Penguin.
- HUTCHEON, L. (1991). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge.
- RILEY, E. C. (1962). *Cervantes's Theory of the Novel*. Madrid: Taurus.
- ROSE, M. (1979). *Parody/Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.
- STERNE, L. (1967). *The Life & Opinions of Tristram Shandy*. Harmondsworth: Penguin.
- WAUGH, P. (1988). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.



LA DIDÁCTICA DEL JUEGO EN LAS NOUVELLES DEL RENACIMIENTO O *SERIO LUDERE*

Doina Popa-Liseanu

Universidad Nacional de Educación a Distancia

LAS NOUVELLES EN LA LITERATURA Y LA SOCIEDAD DEL RENACIMIENTO

En el tiempo que va desde el siglo XIV al XVII hay una verdadera proliferación de narraciones breves en las literaturas románicas, narraciones breves que recogen, por un lado, la tradición medieval de sus respectivos orígenes y, por el otro, se sitúan en una línea que parte del *Decamerón* de Boccaccio (Krömer 1973). Concretamente en la literatura francesa del siglo XVI, la abultada presencia de este tipo de relatos, que encontramos bajo los nombres de *nouvelles*, *histoires*, *contes*, o *narrations*, incluso *propos*, *devis*, *discours* o *dialogues*, justifican el epíteto de *bavards* que muchos estudiosos han empleado para sus autores. En efecto, los títulos acentúan la referencia a la conversación, a una manera agradable e instructiva de pasar el tiempo, de llenar las largas mañanas o tardes de invierno. Por ejemplo, las *Serées* de Guillaume Bouchet (1584, 1597, 1598) son una obra formada por tres libros, cada uno de doce capítulos, que representan –nos dice su autor– treinta y seis veladas (*soirées*, *serées*) pasadas entre amigos. Cholières, por su parte, llevado por una gran preocupación moral, procura llenar la mayor parte del día, dejándonos tanto *Les neuf Matinéés* (1585) como *Les Apresdinées* (1587).

En la mayoría de estas obras, más que los relatos en sí, lo que importa es la presentación de un grupo de contertulios, cuyas características y circunstancias constituyen, muchas veces, la narración principal. Su presencia, poco

analizada tradicionalmente por la historia literaria, más atenta a relaciones intertextuales, es considerada hoy día como uno de los rasgos más interesantes del género:

Il apparaît que c'est dans la présentation des conteurs et des circonstances de leur réunion, dans l'histoire (si l'on ose dire) de leur échange de propos que se trouve l'origine et la substance du genre (Pérouse 1977: 24).

Una de las primeras consecuencias que se derivan de esta constatación es la diferencia entre *nouvelle* y *roman*: mientras que este último es un género escrito, la primera es una realidad oral, nacida en el seno de un círculo, de una "sociedad". "C'est au coin du feu que l'on trouve les conteurs", decía V. Saulnier. En este fuego, en este calor de las llamas, pero también de las palabras, debemos buscar la naturaleza social de la *nouvelle* como hecho literario. Si se nos permite seguir con esta imagen, vamos a intentar, a continuación, ver lo que se intentaba quemar en las enormes chimeneas que presidían los salones renacentistas; cómo se organizaba la vida alrededor del fuego y qué efectos tenía éste en los que arribaban a él.

QUEMAR LAS HORAS MUERTAS, EL ENNUY Y LA MALINCONIA

En el Prólogo al *Heptaméron* de Margarita de Navarra, Parlamente se dirige con verdadera desesperación a Dame Oisille, la más veterana y con más experiencia del grupo:

Madame, je m'esbahys que vous qui avez tant d'expérience et qui maintenant à nous, femmes, tenez lieu de mere, ne regardez quelque passetemps pour adoucir l'ennuy que nous porterons durant notre longue demeure; car, si nous n'avons quelque occupation plaisante et vertueuse, nous sommes en dangier de demeurer malades (*Heptaméron*, 6-7).

La joven viuda Longarine insiste, puntualizando: "Mais, qui pis est, nous deviendrons fascheuses, qui est une maladie incurable" (*Heptaméron*, 7). La palabra "fascheuses" tiene aquí, según las notas de las dos ediciones consultadas, la de Pierre Jourda y la de Michel François, el significado de "tristes". Soledad Arredondo, por su parte, lo traduce por "desabridas": "Y lo que es peor, nos tornaremos desabridas, que es una enfermedad incurable" (*Heptaméron*, 82). De la misma opinión es también Ennasuite:

... je suis bien d'opinion que nous aions quelque plaisant exercice pour passer le temps; autrement, nous serions mortes le lendemain (pp: 706-707).

El *ennui* causado por la falta de actividad es identificado pues con una enfermedad, una enfermedad grave, incurable, que puede provocar la muerte del enfermo. Podríamos pensar que las tres damas anteriormente citadas exageran, pero la continuación del texto no nos deja lugar a dudas: "Tous les gentils hommes s'accorderent à leur avis" (*Heptaméron*, 7).

Ahondando en este sentido, no hay opinión más cualificada que la de Boccaccio. El ilustre florentino nos hace una descripción emotiva de la vida de las pobres *donne* de su tiempo:

ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgono diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle loro menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa... (*Decameron*, 18).

Pensamientos tristes, negros, se apoderaban de esta mujer que llega a representar a la mismísima melancolía en los cuadros de Durero (1514), Cranach (1528, 1532, 1533, 1534) o Fetti. Su mal se había agravado tanto que los artistas la ven víctima de la muerte (Fetti la pinta contemplando un cráneo) o del diablo (en los cuadros de Cranach aparece en compañía de un grupo de brujas bajo las órdenes de Sátanas, mientras, en un primer plano, está tallando una varita mágica, símbolo de su unión con la fuerza del mal) (Klibansky y otros 1989).

Inicialmente de origen patológico, la noción de melancolía aparece cada vez más en los escritos populares de finales de la Edad Media, para encontrar rápidamente su lugar en las obras literarias cultas. Según la tradición medieval, aquel que no estaba dedicado al trabajo ni a la meditación religiosa, sucumbiría al vicio de *acedia*, que le conduciría rápidamente a todos los demás pecados y lo convertiría en presa fácil del diablo. En la Edad Media, los autores habían descrito a menudo las consecuencias nefastas de la *acedia*:

L'accédie nourrit de son néant une paresse triste qui jouit tristement d'elle-même et qui s'oppose à la joie spirituelle de l'action bien ordonnée (Ménager 1968: 156 citando a Renaudet a propósito de Petrarca).

La vida en el Renacimiento era a menudo triste, desocupada, sobre todo en circunstancias que, desgraciadamente, no eran infrecuentes, como las enfermedades, las epidemias, las catástrofes meteorológicas: todo ello explica el nacimiento de una profunda melancolía. Margarita de Valois confiesa en sus

Memorias, hablando de la época en la que fue mantenida prisionera por parte de su hermano, Enrique III:

bien que je fusse encore mal de mon rhume, mais plus malade en l'âme qu'au corps de l'ennui qui me possédait (*Mémoires*, 67).

Había también, no nos olvidemos, una melancolía de los artistas, que Vasari pone de manifiesto a propósito de los italianos y que padecían, en Francia, Ronsard et Du Bellay:

Mélancolie, source de souffrance, mais indice aussi d'une vocation supérieure; muse des poètes qui l'expliquent et la chantent: c'est grâce à elle, disent-ils, que leur âme est exigeante et insatisfaite, apte à la contemplation (Ménager 1968: 157).

Nosotros no nos ocuparemos de ella; volvemos a la melancolía como enfermedad común de hombres, pero sobre todo mujeres, a la que se le dedicaban tratados enteros, como el famosísimo *The Anatomy of Melancholy, What it is, With all Kinds, Causes, Symptoms, Prognosticks and several Cures of it...* de Richard Burton. Volvemos a ella para avanzar la hipótesis según la cual gran cantidad de obras narrativas mayores y menores se escriben para ayudar a combatirla, llenando las horas muertas, quemando los pensamientos negros al calor del narrar.

LAS NOUVELLES COMO REMEDIO

Es harto conocido el valor terapéutico de la literatura, oral o escrita: desde los textos religiosos, pasando por las vidas de los santos, hasta las epopeyas, tragedias y otras historias de corte profano, todas estas obras podían cumplir fines de curación. De hecho, muchos libros de medicina hablan de la biblioterapia, y fue un clérigo, el teólogo alemán Georg Heinrich Goëtze (1667-1728) quien quizás hizo más por la difusión de esta práctica con su *Biblioteca de enfermos*, en la que estudia la fuerza curativa de la literatura y da recomendaciones para su aprovechamiento. Esta fuerza alcanza tanto los males del cuerpo como los del espíritu, mostrando todo su valor en momentos de gran tensión, como pueden ser la privación de libertad por distintas causas, el miedo al futuro, la injusticia bajo todos sus aspectos. Véase de nuevo el ejemplo de la reina Margot: arbitrariamente encarcelada por su hermano el rey encuentra consuelo en la lectura, transformando la cárcel en un lugar placentero: "ayant passé le temps de ma captivité au plaisir de la lecture, où je commençais à me plaire" (*Mémoires*, 72). Y dentro de lo que llamamos comúnmente literatura, parece que las historias

cortas, las *nouvelles*, se muestran particularmente aptas para desempeñar este papel, ya que son cortas, inscribiéndose mejor en el tiempo del enfermo, suelen tener un argumento sencillo, con un solo punto culminante, que no cansa, incitan las respuestas de los oyentes o lectores. “Quien sabe narrar historias puede, en circunstancias difíciles, salvarse, dice Mircea Eliade en *La prueba del laberinto*. Así ha ocurrido en los campos de concentración rusos. Los que tenían la suerte de contar con un narrador de historias en su barracón han sobrevivido en mayor número”. En la época que es objeto de interés en esta comunicación, parece como si los que tuvieran la suerte de encontrar un narrador (o narradora) de historias se salvarían mejor del aburrimiento o melancolía. Es precisamente lo que le ocurrió al autor-narrador, el misterioso A.D.S.D., de los *Comptes du monde aventureux* (1555), quien, durante un largo viaje, encuentra a una dama enferma y a su marido y gracias al don de contar de la dama, “on laissa écouler toute cuisante mélancolie” (*Les Comptes...*: 5). Para no dejar lugar a duda, el autor traslada al título mismo esta fuerza curativa de las narraciones: *Les Comptes du monde aventureux où sont recitees plusieurs belles histoires memorables & propres pour resjouir la compagnie, & eviter melancholie*.

Pero la obra que acabamos de citar no es un caso aislado en la literatura de la época. Muchas otras aluden expresamente, en el título, a la melancolía, presentándose como un fuerte antídoto, lo que dista mucho de ser mero azar o arbitrariedad, ya que más de un historiador ha puesto en evidencia el valor significativo de los títulos de las nouvelles (cf. Pérouse 1977: 7). Veamos otros ejemplos:

* *La Nouvelle Fabrique des excellents traicts de verité. Livre pour inciter les resveurs tristes et melancholiques à vivre de plaisir*, par Philippe d’Alcripe (hacia 1580).

* *Questions enigmatiques recreatives, et propres pour deviner et y passer le temps aux veillees des longues nuicts, avec les responces subtiles et autres propos joyeux*, par Antoine du Verdier (1568).

* *Le chasse-ennuy ou l’honneste entretien des bonnes compagnies divise en V centuries enrichi d’histoires, exemples, apophtegmes, beaux Rencontres, Poinctes subtiles, Dictz et faitcz memorables et facetieux de toute sorte et qualitez de personnes*, par Louys Garon (1628).

* *Les Fascetieux devitz des cent nouvelles nouvelles, tres recreatives et fort exemplaires pour resveiller les bons espritz François, veuz et remis en leur naturel* par le Seigneur de la Motte Roullant Lyonnais (1549).

* *Le passe-temps* de Monsieur de la Motte Messeme, dédié aux Amis de la Vertu plus un songe fait à l’antique dédié à Monsieur Ayrault, Lieutenant criminel d’Anger (1595).

* *Les heures perdues* de R. D. M. Cavalier François. Dans lequel *les esprits melancoliques trouveront des remedes propres pour dissiper ceste fascheuse humeur* (1615) (initiales de René de Menou).

* *Les contes aux heures perduës* du Sieur d'Ouille (1643).

* *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles, apophtegmes, et recreations diverses fait françois*, par M. Antoine Tyron. *Le tout nouvellement mis en lumiere pour la Recreation & passetemps de chascun* (Vignette, représentant une joyeuse société de buveurs) (1578).

* *Discours non plus melancoliques que divers de choses mesmement qui appartiennent à la France; et à la fin la maniere de bien et justement entoucher les lucs et les guïternes* (1557). Anonyme.

* *Les joyeuses adventures et plaisant facetieux deviz fort recreatif pour resjouyr tous espritz melancoliques. Augmenté de plusieurs autres nouvelles, non encore jamais imprimées* (1555). Anonyme.

* *Les joyeuses narrations advenues de nostre temps, contenant choses diverses pour la recreation de ceux qui desirent savoir choses honnestes* (1557). Anonyme.

* *Le Parangon de Nouvelles, Honnestes & delectables à tous ceux qui desirent veoir et ouyr choses nouvelles & Recreatifves soubz umbre & couleur de joyeuseté, Utiles & profitables à ung chascun vray amateur des bons propos & plaisans passetemps* (1531). Anonyme.

La *nouvelle* como remedio aparece de manera destacada también en los prólogos de muchas de éstas y otras obras. Hemos citado el tan conocido prólogo del *Decamerón*, así como el no menos conocido, a estas alturas, del *Heptamerón*. Nuestro A.D.S.D (probablemente Antoine de Saint-Denis, perteneciente al círculo de Margarita de Navarra, uno de sus “valets de chambre écrivains”, como los llama Brantôme) confiesa no haber podido resistir a la tentación de compartir con las graciosas damas de su entorno tan eficaz remedio, “afin qu’étant quelquefois hors du soin qu’engendre le ménage et en repos d’autres passions dominant souvent mélancolie à faute d’un plaisir plus profitable” (*Les Comptes*, 5).

Bonaventure des Périers había, en un principio, compuesto sus *Nouvelles Récréations et joyeux devis* para solaz y diversión en tiempo de paz: “Je vous garde ces joyeux propos à quand la paix seroit faite, affin que vous eussiez dequoy vous resjouir publiquement et privément et en toutes manières”; pero en seguida se da cuenta de que hacen más falta en tiempos turbios e inestables:

Et puy je me suys avisé que c’estoit icy le vray temps de les vous donner, car c’est aux malades qu’il fault medecine; et vous assurez que je ne fais pas peu de chose pour vous en vous donnant dequoy vous resjouir, qui est la meilleure chose que puyse faire l’homme (*Conteurs*, 367).

EL NARRAR COMO JUEGO. SUS FINES DIDÁCTICOS

Pero, para que las *nouvelles* sean verdaderamente eficaces había que elegir cuidadosamente el cuándo, dónde, a quién y cómo contar, en una palabra había que contar de manera divertida, había que contar jugando.

Según Huizinga (1951: 134-135), el juego es:

une action libre, sentie comme 'fictive' et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel.

Tanto en el *Decamerón* como en el *Heptamerón* el narrar historias se plantea como un juego que cumple perfectamente las condiciones antes mencionadas: los contertulios viven una situación especial, en cierta medida ficticia, ya que se encuentran recluidos en un espacio y un tiempo totalmente delimitados (por culpa de la peste, en la primera obra, por culpa del desbordamiento de un río en la segunda). Su vida se ordena según un número de reglas que se han dado (elección del rey o la reina de la jornada, elección del tema, el orden de las intervenciones, las otras actividades que llenan el día). Son perfectamente conscientes de esta situación lúdica; en el *Heptamerón*, a la pregunta de uno de los miembros del grupo "Qui sera celluy de nous qui aura commencement sur les autres?", Hircan, cuyos prestigio y autoridad no se ponen en duda, responde condescendiente: "Puisque vous avez commencé la parolle, c'est raison que nous commandez; car au jeu nous sommes tous esgaulx" (*Heptaméron*, 10).

No es de extrañar que el juego aparezca en el seno de esta "sociedad" del *Heptamerón*, sociedad característica de otra más amplia, la del Renacimiento, la cual, según las palabras de Huizinga, se define como elitista, consciente de su valor y tomando buen cuidado en aislarse para:

traiter la vie en un jeu de perfection figurée... Toute l'attitude spirituelle de la Renaissance est celle d'un jeu. Cette aspiration à la fois raffinée, fraîche et forte vers la forme noble et belle est de la culture jouée. Toute la parure de la Renaissance est une mascarade joyeuse ou solennelle dans les atours d'un passé idéal et fantastique. La figure mythologique, les allégories et les emblèmes compliqués et alourdis d'érudition astrologique et historique, sont tous comme les pièces d'un jeu d'échecs (Huizinga 1951: 291).

Élite, aislamiento, perfección, son las características de la vida de la *brigata* que ha huido de la peste:

il sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con loggie e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture ragguardevole e oranata, con pratelli dattorno e con giardini maravigliosi e con pozzi d'acque freschissime e con volte piene di preziosi vini... (*Decameron*, 30).

La más armoniosa de las sociedades, donde nada ni nadie desentona, es también la más libre. Dentro de un programa perfectamente establecido hasta sus últimos detalles, todos se mueven “a sus anchas”:

E questi ordini sommariamente dati, li quali da tutti commendati furono, lieta drizzata in piè disse: ‘ Qui sono giardini, qui sono pratelli, qui altri loghi dilettevoli assai, per li quali ciascuno a suo piacer sollazandosi vada, e come terza suona, ciascun qui sia, acciò che per lo fresco si mangi (*Decameron*, 32).

Hay necesidad de aislarse en y por el juego para huir de una realidad poco satisfactoria. Es lo que le ocurre a la “sociedad” del *Heptamerón*, que encuentra de esta manera la posibilidad de eliminar de su entorno la presencia de un abad mezquino y mala persona, y de unos monjes curiosos y rudos, con los que no quiere mezclarse de manera alguna. Pampinea, en su autoridad de reina, prohíbe expresamente a los jóvenes narradores del *Decamerón* la transmisión de cualquier noticia desagradable del exterior.

In the *Decameron* the world of play is a necessary choice. It is the strategy of survival, a manner of dealing with the task of living for the *brigata* (Mazzotta 1986: 9).

Escapar de una realidad molesta creando un mundo ficticio según los deseos y la cultura de uno mismo, pasarlo bien dentro de un círculo cerrado de iniciados y entendidos, he aquí una experiencia lúdica que el Renacimiento reaviva literariamente sobre todo en dos mundos: la pastoral y la caballería:

La Renaissance ressuscite les deux conceptions ludiques de vie par excellence: la pastorale et la chevalerie, c'est-à-dire leur communique un regain de vie littéraire et solennelle. Il serait difficile de nommer un poète qui incarne mieux que l'Arioste le pur esprit ludique (Huizinga 1951: 291)

Pero ni Huizinga ni Daniel Ménager (quien cita *La Bergerie* de Belleau como ejemplo de obra lúdica, escrita en plena guerra civil, y haciendo renacer, por causa precisamente de la guerra, el sueño de la vida arcádica) han reparado

en que el narrar en el seno de una “société conteuse” como es el caso de gran parte de la producción de narraciones francesas del Renacimiento cumple todos los requisitos para ser interpretado como un juego.

Un juego al que no le falta, como es frecuente en la época, el elemento serio, grave, moralizador, pedagógico: *serio ludere*:

All the evidence goes to show that whether we like it or not (and obviously many critics do not like it), Renaissance authors are nearly all serious moralizers. *Serio ludere* may be their motto, but the *ludere* is always subordinate to the *serio* (Bowen 1983: 19-20).

En este sentido no olvidemos que muchos de nuestros autores de narraciones breves escribían en el entorno de las cortes principescas, donde una Margarita de Navarra, un Francisco I o una Catalina de Medicis se esforzaban por pulir las costumbres demasiado rudas de sus súbditos. Más de uno, entonces, se acuerda de la estrecha relación entre cuento y sermón y el resultado será a menudo un *exemplum*.

Sans doute, même, nos auteurs auraient quelque scrupule à faire oeuvre d'écrivains sans cette intention didactique, de fort bonne foi et pleinement conforme à l'usage du conte: tant pis si la morale alourdit encore le récit, car le profit -à les en croire- importe avant tout (Pérouse 1977: 242).

Las narraciones breves renacentistas son, en primer lugar, lo que podríamos llamar “une école des femmes”. La pedagogía que se desprende de ellas es la de la desconfianza: desconfiar, no apasionarse, no enternecerse, guardar la medida, no refugiarse en la melancolía. Una buena moral popular, recogida de los *fabliaux* y machacada por el Prologo del *Decamerón*:

Nelle quali novelle, piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunosi avvenimenti si vedranno, così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che quelle leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate et utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire... (*Decameron*, 18-19).

Romannet Du Cros (autor de *Nouveaux recits ou comptes moralisez ioinct à chascun le sens moral*, 1573), Jean Bergier (autor de *Discours modernes et facecieux des faicts advenus en divers pays pendant les guerres Civiles en France*, 1572) o Antoine de Saint-Denis anteriormente citado, abren un diálogo con sus interlocutoras-lectoras, reales o ficticias. Las toman muy en serio, ya que, como muestra Jean Bergier en su *Discours onziesme*, son las dueñas de sus casas, administradoras de

los dineros, las que educan a los hijos y velan sobre la vida familiar. Son también las que más gustan de las novelas, novelas cortas, historias, cuentos que se escriben o cuentan, las que rigen la moral, la familia, la sociedad y la opinión pública. Sin embargo, las consideran bastante necias, volátiles, fáciles de convencer; un retrato convencional, lleno de estereotipos e ideas pobres.

Cuando los autores de historias tienen la personalidad compleja de una Jeanne Flore, un Bonaventure des Périers o una Margarita de Navarra, los procedimientos didácticos son mucho más sutiles y el resultado mucho más enriquecedor. Périers incluso rechaza de entrada una finalidad de la literatura otra que la de divertir:

Je vous prometz que je n'y songe ny mal ni malice; il n'y ha point de sens allegorique, mystique, fantastique. Vous n'aurez point de peine de demander comment s'entend cecy, comment s'entend cela; il n'y fault ny vocabulaire ne commentaire: telz les voyez, telz les prenez (*Conteurs*, 368).

Para él, lo único que cura, lo único que enseña, es la risa liberadora, la risa que purga las pasiones: "Icy n'y ha seulement que pour rire".

La exigencia de veracidad que Margarita de Navarra impone a sus narradores ("n'escrive nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire") es, en su caso, la condición *sine-qua-non* para que la lección sea tomada en consideración. A partir de estas historias verdaderas, sus *devisants*, sus narradores, se enfrentan en una verdadera liga, donde sus discursos ideológicos heterogéneos –a menudo contradictorios– son como tantos partidos singles, dobles, triples, etc. Los perdedores de hoy pueden ser los ganadores de mañana; las alianzas se hacen y se deshacen según los puntos acumulados; los golpes se suceden con intensidad creciente a lo largo de las jornadas, cada uno intentando colocar su saque. Las bolas van cargadas de llamadas de atención a los maridos infieles, de críticas al clero, de enseñanzas a los nobles de la corte.

LOS AVATARES MODERNOS DE LAS NOUVELLES DEL RENACIMIENTO

Hemos considerado, a lo largo de estas páginas, una producción literaria bastante abundante en una época de la historia, concretamente las recopilaciones de narraciones breves, cuentos o historias en el Renacimiento, sobre todo el Renacimiento francés. Hemos identificado como naturaleza social de este hecho literario la existencia de una "société conteuse", de grupos de contertulios que se reunían o escribían con el fin de llenar las horas muertas del día o de la tarde, de

exorcizar el aburrimiento y la melancolía, enfermedades peligrosas cuyas víctimas más frecuentes eran las mujeres. El contar tomaba la forma de un juego, en un espacio y tiempo delimitados, en una atmósfera ficticia, con reglas fijas, pero aceptadas por todos los jugadores con plena libertad. Este juego permitía huir de una realidad decepcionante, a veces cruel; en casos de extrema gravedad era la única forma de sobrevivir. Pero este aspecto lúdico se mezclaba con otro serio, grave, pedagógico: casi todos los autores de *nouvelles* las empleaban, con mayor o mejor acierto según su propio talento y cultura, para transmitir ideas morales, religiosas, políticas, etc.

A primera vista, no hay en nuestra época una producción abundante de cuentos. Es raro que un cuentista consiga un gran premio literario. Siempre que un escritor escribe una novela larga, sus producciones cortas, si las hubiese, pasan desapercibidas. Y sin embargo esto sería olvidar que “la nouvelle est un genre polymorphe qui se prête à tous les avatars” (Grojnowski 1993: XI). Según las palabras de Jean-Paul Sartre “l’homme est un conteur d’histoires” y cada vez que narra a alguien sus pequeñas aventuras produce una historia corta.

Con este punto de mira más amplio, llegamos a considerar como avatares de nuestras *nouvelles* renacentistas las historias de la “prensa de corazón” (tipo Corín Tellado y otros) y los culebrones en televisión. Dirigidos fundamentalmente a un público todavía en su mayoría femenino, están destinados a llenar horas muertas, contrarrestar el aburrimiento y la fatiga de ocupaciones domésticas, luchar contra la melancolía. Invitan a participar en un juego por la integración en una sociedad escogida, elitista, de iniciados, que nada tiene que ver con la realidad decepcionante de la que se quiere huir. Y enseñan, enseñan mucho: el qué enseñan depende, como siempre, del talento y la personalidad de su autor. No despreciemos los culebrones; contribuyamos a hacerlos mejores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.D.S.D. (Antoine de Saint-Denis). *Les comptes du monde aventureux*. Texte original avec notice, notes et index par Félix Frank. Paris: Alphonse Lemerre, 1878. Citado en el texto como *Comptes*.
- BOCCACCIO, G. (1966). *Decameron*. Introduzione di Umberto Bosco. Note di Domenico Consoli. Milano: Bietti. Citado en el texto como *Decameron*.
- BOWEN, Barbara C. (1983). *Words and the Man in French Renaissance Literature*. Lexington, Kentucky: French Forum, Publishers.
- CONTEURS FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE (1971). Édition établie et annotée par Pierre Jourda. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Citado en el texto como *Conteurs*.
- GROJNOWSKI, Daniel (1993). *Lire la nouvelle*. Paris: Dunod.
- HUIZINGA, Johan (1951). *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Traduit du néerlandais par Cécile Seresia. Paris: Gallimard.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFISKY, Erwin; SAXL, Fritz (1989). *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard. Paris: Gallimard.
- KRÖMER, Wolfram (1979). *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Versión española de Juan Conde. Madrid: Gredos.
- MARGARITA DE NAVARRA (1991). *Heptaméron*. Edición de M^a Soledad Arredondo. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- MARGUERITE DE NAVARRE (1950). *L'Heptaméron*. Texte établi sur les manuscrits avec une introduction, des notes et un index des noms propres par Michel François. Paris: Classiques Garnier. Citado en el texto como *Heptaméron*.
- MARGUERITE DE VALOIS (1994). *Mémoires*. Édition établie par Sylvie Rozenker. Toulouse: Éditions Ombres.
- MAZZOTTA, Giuseppe (1986). *The World at play in Boccaccio's Decameron*. Princeton: University Press.

MÉNAGER, Daniel (1968). *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*. Paris: Bordas.

PÉROUSE, Gabriel-A. (1977). *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*. Genève: Droz.





DE LA FUNCIÓN LÚDICA A LA LITERATURA

Daniel Poyán Díaz
Universidad Complutense

Le sport a aussi ses Humanités

Jean Prévost
Plaisir des Sports, 1925

PRELUDIO

“¿No es la literatura el primero de los deportes?”

Esta afirmativa interrogación se podía leer, fuera de texto, en la primera edición de *Le Sport*, notas, máximas y sentencias sobre el deporte, de Jean Giraudoux, publicadas por primera vez en 1928¹, el año de los Juegos Olímpicos de Amsterdam.

Del fenómeno lúdico al fenómeno literario, a veces, hay poco trecho. En algunas ocasiones la literatura aparece con una definida intención lúdica. Otras, el juego alcanza valores literarios indiscutibles.

¿Cómo no recordar a este propósito –y recordar es volver a pasar por el corazón– el vecino mar Atlántico, implicado en el poético juego del paralelismo?

¹ Editions Hachette — La cita figuraba en la banda del libro. No sabemos si la escribió el mismo Giraudoux o los editores.

Ondas do mar de Vigo,
¿Se vistes meu amigo
e –jai, Deus!– se verrá cedo?
Ondas do mar levado,
¿Se vistes meu amado
e –jai, Deus!– se verrá cedo?

La versificación, la métrica en general, suponen un claro ejemplo de juego, con sus reglas voluntariamente aceptadas, como en la mayoría de los juegos. En los versos de Martín Codax, no sólo se respetan las reglas versificatorias en cuanto a sílabas, ritmo, rima, etc., se recurre también al juego –tan grato a los trovadores gallegos medievales– de la reiteración paralelística. La dimensión lúdica de muchos textos literarios es innegable.

En el caso opuesto, el del juego transfigurado en literatura, el de la actividad lúdica que alcanza valores estéticos por obra y gracia de su reelaboración literaria, podemos recordar el inolvidable pasaje de Chrétien de Troyes –casi contemporáneo de Martín Codax– en el que describe al joven Perceval adentrándose en la “gaste forest”, una mañana de primavera, cuando “todas las cosas se llenan de alegría” (“Et tota riens de joie anflame”)². Mientras su caballo de caza, sin freno, padece la fresca hierba, él, con las jabalinas ejercita su destreza, lanzando una hacia adelante, otra hacia atrás, una hacia abajo y otra hacia lo alto, ni siquiera hacia un objetivo de sangre, sino como espontánea manifestación de su fuerza joven al aire de la mañana.

Osta au chaceor son frain,
Si le leissa aler peissant
Par l’erbe fresche verdeant.
Et cil qui bien lancier savoit
Des javeloz que il avoit,
Avoit environ lui lançant
Une ore arriere et autre avant,
Une ore an bas et autre an haut.

Perceval, vv. 92-99

Resultaría fácil e infinito presentar ejemplos que corroboran que entre el fenómeno lúdico y el literario existen simpatías afinidades e interdependencias que facilitan sus buenas relaciones y frecuentes intercambios.

² *Perceval*, v. 73.

Dadas las limitaciones que se nos imponen, y puesto que del fenómeno literario nos ocupamos todos los días, vamos a dedicarle un poco más de atención al juego.

ENTRAR EN JUEGO

Si queremos entrar en juego, descubrir el juego y las interpretaciones que del fenómeno lúdico se han hecho –y siguen haciéndose–, conviene recordar la insistencia con que la antropología de nuestro tiempo afirma que el juego es tan viejo como la Humanidad, que constituye un fenómeno inherente a la naturaleza del hombre. Ya Diógenes Laercio nos recuerda la leyenda de dos de los siete sabios de Grecia, Tales de Mileto y Chilón de Esparta, que murieron practicando juegos de competición. La exactitud histórica, en este caso, es secundaria; la intención hagiográfica es suficiente para interpretarla como alabanza de sus muertes.³

En la obra de Platón, imprescindible para comprender la vida y el pensamiento de su época, se pueden leer frecuentes reflexiones sobre la actividad lúdica en muchos de sus Diálogos –*Protágoras*, *Gorgias*, *Fedro*, *Cármides*, *Critias*, *Timeo*–, en *La República*, en *Las Leyes* y en alguna de sus *Cartas*.

Aunque Platón no escribió un tratado específico sobre el juego, el tema de la educación física y deportiva –una de las principales manifestaciones del juego– es frecuente en su pensamiento. A lo largo de sus ochenta años, fue testigo de veinte Juegos Olímpicos, que, a su muerte, ya se habían celebrado más de cien veces, sin contar los Juegos Píticos, los Istmicos, los Nemeos, etc. Por eso no resulta extraño encontrar en sus obras abundantes comentarios sobre un fenómeno que ocupaba y preocupaba a sus contemporáneos. Muchos de esos comentarios, a la distancia de más de veinte siglos, sorprenden por su acierto y su vigencia.

Sin la claridad y la profundidad de Platón, otro griego, contemporáneo suyo, Jenofonte, suele citarse por su inclinación a tratar el tema deportivo, especialmente en sus obras *Hieron*, *Agésilao* *Hiparco*, en el *Tratado sobre la caza* y en su más conocida *Ciropedia*.

La relación de autores griegos –por no hablar de los latinos– que escribieron y meditaron sobre el tema es muy copiosa. Baste recordar a poetas como Homero, Simónides, Baquílides y Píndaro. Todos ellos ofrecen pasajes, más o

³ *Vida de Empédocles*, citado por B. Jeu (1987: 57).

menos extensos, que confirman la feliz y antigua relación entre la actividad lúdica y la literaria.⁴

Nos falta tiempo y espacio para analizar aquí numerosos textos que muestran la importancia que griegos y romanos concedían a la actividad lúdica. Una buena selección se recoge en las excelentes antologías, fruto de pacientes lecturas, de M. Berger y E. Mousset, *Anthologie des textes sportifs de l'Antiquité* (Paris, 1927)⁵, y en la de Miguel Piernavieja del Pozo, *El deporte en la literatura latina* (Madrid, I.N.E.F., 1960).

RAZÓN Y SER DEL JUEGO

¿Por qué jugamos? ¿Cuál es la esencia del juego? Las respuestas a estas cuestiones –no siempre convincentes, con frecuencia incompletas– las podemos encontrar en una masa considerable de estudios, ensayos e interpretaciones que demuestran el interés que despierta el tema entre nuestros contemporáneos. De tantos miles de páginas, vamos a seleccionar algunas que nos ayuden en nuestro planteamiento.

Es frecuente recordar la categórica afirmación de Federico Schiller, “El hombre no es plenamente hombre más que cuando juega” (“Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt”)⁶. Parece recordar la eutrapélica frase de Rabelais, “Pour ce que le rire est le propre de l’homme”. Aunque el juego no es exclusivo del hombre. Los animales, no ríen, pero juegan. Por eso muchos estudios sobre el juego dedican una parte a los animales, otra a los niños y otra a los adultos.

El principio propuesto por Schiller –hoy corregido y aumentado– basa el origen del juego en una energía acumulada que no tendría ocasión de descargarse mediante una aplicación normal y útil. El juego sería, pues, una manera de liberarse de esta energía superflua.

La incontable variedad de juegos dificulta cualquier intento de clasificación que permita distribuirlos en un reducido número de categorías bien definidas. Se ha dicho, y con razón, que “no hay juego, sino juegos. La escritura misma

⁴ Comenta interesantes textos de autores griegos, como apoyo de algunos de sus planteamientos, Bernard Jeu, *op. cit.*, especialmente párrafos 12 y 7.

⁵ Los antólogos han recogido textos de una treintena de autores, a lo largo de 264 páginas. Entre ellos, además de los ya citados, hay textos de Píndaro, Sófocles, Heródoto, Eurípides, Hipócrates, Aristóteles, Dion Crisóstomo, Plutarco, Pausanias, Luciano, Filóstrato, etc.

⁶ F. Schiller, *Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795. La cita se encuentra en la Carta XVI.

es uno más, entre muchos"⁷. Por eso, durante mucho tiempo se ha prestado mayor atención a los juguetes que a los juegos, a los instrumentos de los juegos que a su naturaleza misma, sus características, sus leyes y los instintos que suponen y la clase de satisfacción que proporcionan. En general se les consideraba como simples e insignificantes diversiones infantiles, sin pensar en atribuirles ningún valor cultural.⁸

Encontrar un principio válido de clasificación es, todavía hoy, el desafío que tienen planteado los estudiosos del tema. Uno de los más recientes, el de Roger Caillois, establece cuatro categorías: *agon*, o juegos de competición, como el fútbol o el ajedrez; *alea*, donde se incluyen los juegos de suerte y azar, como la ruleta o la lotería; *mimicry*, o simulacro, cuando se juega a ser pirata, Nerón o Hamlet; e *ilinx*, que consiste en provocar mediante un movimiento rápido de rotación sobre sí mismo, un estado orgánico de confusión y de vértigo.

Este loable ensayo de clasificación no satisface a los etnólogos, obligados a establecer orden y concierto en los riquísimos materiales que recogen en muy diversos pueblos y razas.

Como respuesta a las necesidades de la etnología moderna, Marcel Mauss ha propuesto otra clasificación metodológica sobre el principio de categorías que pueden interrelacionarse, ya que raramente un juego ocupa una categoría única y delimitada.

Mauss distingue en primer lugar, según una consideración psico-fisiológica, las relaciones del jugador consigo mismo, el cuerpo y el espíritu en el juego, la acción, la fatiga, la relajación y el placer; así como las relaciones de los jugadores unos con otros, desde un punto de vista psico-social. En una segunda división, sitúa los juegos según su carácter agonístico o no, es decir, según presenten o no dos bandos o dos individuos que se oponen. En la tercera división, tiene en cuenta el contenido del juego: juegos rituales o no rituales, orales o manuales. Entre los juegos manuales se encuentran los juegos de habilidad, los juegos de azar y los de adivinanzas. También distingue los juegos según la posición social del jugador, el sexo, la edad, la profesión o la clase social.⁹

⁷ Javier Echevarría. *Sobre el juego*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 7.

⁸ Son consideraciones de Roger Caillois en el capítulo 'Nature des jeux', de *Jeux et Sports*, Paris, N.R.F., 1967, pág. 5.

⁹ Marcel Mauss, *Manuel d'Ethnographie*. Paris, P.U.F., 1968, (1ª edición, 1947). Desgraciadamente, la muerte prematura del autor impidió una elaboración más detenida de estos materiales, conservados como apuntes de sus cursos.

Hemos querido presentar estos someros apuntes sobre la ardua y vidriosa cuestión de cómo clasificar y agrupar los juegos para dar una idea de la complejidad del fenómeno lúdico.

No menos controvertida es la cuestión de los orígenes del juego. De entre las copiosas teorías que se han propuesto en los últimos dos siglos, después de la *teoría idealista* de Schiller, que considera el juego como expresión de la libertad, se pueden destacar la *teoría educativa* de K. Groos, que interpreta el juego como una actividad preparatoria del niño para la vida de adulto y como un factor del proceso de inculturación; la de J.M. Baldwin, llamada *autotélica*, que opone juego y trabajo como actividades sin y con finalidad, respectivamente; la *teoría catártica*, de H. Spencer, que inspirándose en Schiller, atribuye al juego la función principal de liberar al hombre del exceso de energía y vitalidad; la *teoría preventiva* de E.D. Chapple y C.S. Coon, afirma que el juego canaliza tensiones y conflictos y suprime así posibles hostilidades; la *teoría fenomenológica* de F.J.J. Buytendijk, según la cual la naturaleza del juego está constituida por la dinámica de la tensión y de la resolución, que se repite indefinidamente.

Citaremos, finalmente, la interpretación del juego desde presupuestos psicoanalíticos de Geza Ruheim¹⁰, que demuestra que el proceso de madurez del hombre es notablemente más lento que el de los otros mamíferos, fenómeno que denomina "infancia prolongada". Su proceso de crecimiento tiene un ritmo retrasado en relación con el de los animales. Incluso se puede decir que, al contrario que los demás mamíferos, el hombre no abandona nunca del todo sus rasgos juveniles, incluso a una edad avanzada. Se comprende así por qué lo lúdico atraviesa toda la cultura humana y todas las edades.

Después de tantas interpretaciones y clasificaciones de los juegos, que hemos procurado enumerar y sintetizar brevemente para no resultar prolijos y porque la exigüidad de estos apuntes así nos lo impone, conviene subrayar aspectos esenciales del juego que nos ayudarán a comprender mejor el fenómeno lúdico, como su gratuidad, su carácter libre, voluntario y mimético.

Desde el punto de vista psicológico, las respuestas a la pregunta ¿por qué se juega? son muy diversas:

- la necesidad de afirmar el yo
- la ambición de ser el mejor
- el desafío que supone el récord o simplemente vencer la dificultad
- la esperanza y la persecución de los favores del destino

¹⁰ *Psychoanalysis and Anthropology*. 1950.

- el placer del secreto, de la ficción y del disfraz
- dar miedo o pasar miedo
- aclarar un misterio o un enigma
- el deseo de medirse con otros en una prueba de fuerza, de habilidad, de resistencia, de rapidez, de equilibrio o ingeniosidad¹¹

EN UN PRINCIPIO FUE EL JUEGO

Los anteriores comentarios –que nos han ocupado más espacio del conveniente para la economía de esta exposición–, nos sirven para corroborar lo que hoy ya nadie niega: la trascendencia del fenómeno lúdico. Su importancia resulta de imprescindible consideración para interpretar y comprender adecuadamente aspectos fundamentales de la vida del hombre. Si se me permite el juego de palabras, se podría decir que el juego no es cosa de juego. Tal vez algún día se incluirá en la Carta de los Derechos del hombre lo que ya figura entre los Derechos del niño: el Derecho a jugar.

Se habla con insistencia en nuestro tiempo de la civilización del ocio. Los sociólogos, especialmente, han hecho notar que si siempre ha existido el ocio, nunca como en nuestro tiempo ha dispuesto el hombre de tantas horas de ocio, ni las horas de ocio han alcanzado a tantos hombres. Lo aparentemente antinómico estriba en que la liberación de actividad implica una actividad de liberación. Y esta es la idónea función que reiteradamente atribuye al juego y al deporte la sociología contemporánea.

El binomio *homo faber* - *homo ludens* recuerda que el juego se opone a la necesidad. Quien tiene hambre no juega. Algo parecido se ha dicho del amor: *sine Ceres et Bacchus friget Venus*. Sin comer y sin beber el amor se enfría. El binomio se discute en nuestros días planteado en términos de trabajo y deporte. Y se prolonga en la tan debatida cuestión de deporte profesional y deporte no profesional o para aficionados. Debate en el que, naturalmente, no vamos a entrar ahora.

Nos interesa, en esta ocasión, plantear la relación entre el *homo ludens* y el *homo sapiens*, entre el juego y la cultura. Hasta una época reciente, era mayoritaria y encontraba un amplio eco la opinión de quienes consideraban el juego como remedo decadente y degenerado de aspectos serios de la vida del hombre. Pero

¹¹ Resumo aquí las propuestas de Caillois, *op. cit.*, págs. 13-14, y del capítulo 'Nature et signification du jeu comme phénomène de Culture', del libro *Homo ludens*, de J. Huizinga, Leiden, 1938.

ya en los últimos años se inicia una corriente de revalorización del juego y del deporte que ha ido en aumento con el amplio eco de multitudes del espectáculo deportivo, según los sociólogos, uno de los fenómenos más importantes del siglo XX.

El nuevo planteamiento de las relaciones entre juego y cultura llega a conclusiones tan categóricas como la de que el juego es consustancial a la cultura. El hombre, primero, juega, después aprende. Incluso afirman que el juego constituye “el elemento vital de la producción espiritual”¹², y llegan a preguntarse si todo proviene del juego. Como dicen los franceses, “Le jeu allège la vie, la vie nourri le jeu”.

Sería un acto de elemental justicia insistir en la prioridad de las ideas de Ortega y Gasset sobre el particular. Todavía hoy, tres cuartos de siglo después de haber sido formuladas, sorprenden por su novedad y su clara intención de romper ciertos puntos de vista que entonces circulaban, con los que manifiestamente no estaba de acuerdo: “La cultura no es hija del trabajo, sino del deporte (...). Bien sé que a la hora presente me hallo solo entre mis contemporáneos para afirmar que la forma superior de la existencia humana es el deporte. Algún día trataré de explicar por qué he llegado a esta convicción, mostrando cómo la marcha de la sociedad, junto con los nuevos descubrimientos de las ciencias, obligan a una reforma radical de las ideas en este punto y anuncian un viraje de la historia hacia un sentido deportivo y festivo de la vida.”¹³

Así se expresaba Ortega en 1920. Lamentablemente, no nos ha dejado la explicación prometida, aunque, posteriormente, en distintas ocasiones –*El tema de nuestro tiempo* (1923), *Prólogo a “Veinte años de caza mayor”* del Conde de Yebes (1942)– maneja ideas afines.

A dos holandeses debemos sendos ensayos que ahondaron en esta dirección y completaron los atisbos de Ortega. En 1933 se publicaba en Berlín el libro de F. J. J. Buytendijk, *Das Spiel von Mensch und Tier*, al que ya hemos hecho alusión¹⁴. El mismo año, el historiador Johan Huizinga, en su discurso como Rector de la Universidad de Leiden, habló “De los límites del juego y de lo serio en la cultura”. Era el embrión de su *Homo ludens*¹⁵, libro imprescindible para

¹² Citado por el Prof. G. Hagedorn en el *Wörterbuch der Sportwissenschaft*, (Schorndorf) Verlag K. Hofmann (1987), pág. 559.

¹³ *El Quijote en la escuela* (1920) *Obras completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1946, t. II, pág. 304.

¹⁴ Hay traducción temprana al español por Eugenio Imaz: *El juego y su significación*. Madrid, 1935.

¹⁵ *Op. cit.* Pronto pasó por la aduana cultural de Ortega, que en su exilio portugués publicó la primera traducción española: *Homo ludens. El juego como elemento de la historia*. Biblioteca

comprender la evolución en los últimos tiempos de las ideas sobre la actividad lúdica del hombre. Su primera frase, "El juego es más antiguo que la cultura", es ya una declaración de principios. Más adelante, el discreto lector puede encontrarse con afirmaciones como "la existencia del juego es innegable. Se pueden negar casi todas las entidades abstractas: justicia, hermosura, verdad, espíritu, Dios. Se puede negar lo serio. En ningún caso el juego."¹⁶

Consciente de que tales afirmaciones podrían considerarse desmesuradas, Huizinga nos advierte discretamente en el prólogo de su obra que no se trata de analizar a fondo la intención de nuestros actos para llegar a la conclusión de que toda actividad humana es puro juego. Sería esta una conclusión metafísica que haría inútil la lectura de su libro. Más bien se trata de plantearse el estudio del juego como un fenómeno cultural y no como una función biológica.

El sociólogo francés Georges Magnane señala ciertas limitaciones cuando se considera el deporte como medio de acceso a la actitud cultural: "no hay que conceder al deporte más que un papel modesto. Pero lo que nos parece importante es que esta introducción a la cultura interesa a unas masas considerables. No se limita solamente a la minoría de hombres superlativamente dotados, cuyas plusmarcas se celebran como obras maestras. Los practicantes de todos los niveles experimentan las mismas emociones y los mismos momentos de triunfal liberación (...) El gusto por la precisión, la búsqueda de una medida y de un control exactos, indican la aparición de una exigencia sin la cual no existe cultura posible. Quien no asegura sus primeros pasos con rigor implacable no llegará jamás muy lejos por el camino del conocimiento."¹⁷

JUEGO Y LITERATURA

Si reconocemos la capacidad de creación cultural del juego, su relación con la literatura es más fácil de comprender. La proximidad entre la actitud lúdica y

Conocimiento del Hombre, dirigida por J. Ortega y Gasset. Lisboa, Edit. Azar, 1943. La primera traducción inglesa es de 1949; la francesa, de 1951. Las buenas relaciones entre Ortega y Huizinga se remontan a los años de la Revista de Occidente y su Editorial, que por primera vez tradujo a una lengua extranjera *El otoño de la Edad Media*. Por otro lado, se suele citar a Leon Frobenius, el famoso etnólogo africanista alemán, como la fuente de muchas de las ideas de Huizinga sobre el juego. Frobenius también fue introducido en la cultura española por Ortega hacia los años veinte.

¹⁶ *Op. cit.*, ibidem.

¹⁷ "Situation du Sport dans la société contemporaine" en *Jeux et Sports*, Paris, N.R.F., Encyclopédie de la Pléiade, 1967, pp. 1677-1678. G. Magnane es también autor de una *Sociologie du Sport*. Paris, Gallimard, 1964.

la actitud cultural –literaria en este caso– es evidente. Acertadamente se ha dicho que “... el escritor auténtico escribe porque siente la necesidad de escribir. De la misma manera, el deportista auténtico practica un deporte para afirmarse, porque el juego deportivo es para él una vocación.”¹⁸

Cuando el escritor dedica su pluma a contar proezas deportivas deja traslucir a veces el orgullo de su función como cronista épico. Es el caso de Píndaro, que, en sus Olímpicas I y III, dedicadas a los vencedores de las carreras de caballos, Hieron, y de carros, Tieron (el año 476 a.C., Olimpiada 76), hace notar que el poeta, convencido de su misión divina, es necesario para que la hazaña del campeón sea celebrada.

El caso de Píndaro, entre otros muchos de la antigüedad clásica, nos demuestra una vez más, que la hazaña deportiva ha servido con frecuencia de inspiración a la literatura épica. En nuestros días, asistimos al fabuloso desarrollo de la dimensión deportiva del juego, sobre todo del deporte de alta competición. El *homo ludens* culmina en el *homo competitivus*, que Huizinga, hace sesenta años, no llegó a sospechar.

Se dice que los Juegos Olímpicos de Barcelona alcanzaron a más de 3,500 millones de espectadores. Esta masa ingente de personas, más o menos interesadas por el fenómeno deportivo y por sus protagonistas, debería ser una circunstancia favorable al desarrollo de la literatura deportiva. De hecho, esta literatura existe. Podemos comprobarlo en las varias antologías de la literatura de tema deportivo publicadas, como la de Gallego Morell para la literatura española, la de Prouteau para la francesa, la italiana de Brunamontini, la norteamericana de Schulman, etc., etc. (Recojo las referencias en la bibliografía).

“La poesía, nacida en la esfera lúdica –nos dice Huizinga– no ha dejado de reaparecer en este ámbito. La *poiésis* es una función lúdica (...) Si se concibe lo serio como lo que se expresa exclusivamente según los términos de la vida lúcida, entonces la poesía no es nunca completamente seria (...) La primera condición de una interpretación de esta naturaleza es la de abandonar la concepción según la cual la poesía sólo tendría una función estética o no sería explicable o comprensible sino en el terreno estético. En toda civilización desarrollada y viva, sobre todo en las culturas arcaicas, la poesía constituye una función vital, una función social y litúrgica. Toda poesía primitiva es a la vez y simultáneamente culto, diversión solemne, juego de sociedad, destreza, enigma o solución de un

¹⁸ Ibidem, pág. 1677.

enigma, enseñanza de la sabiduría, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición.”¹⁹

Así escribía Huizinga en 1938. Pero ya en 1923 se podían leer unas palabras de Ortega que resumen lúdicamente estas ideas: “El poeta tratará su propio arte con la punta del pie, como un buen futbolista.”²⁰

EL MAS LÚDICO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS: EL TEATRO

Al llegar aquí, y por razones de urgencia, tendríamos que recordar que un género literario moderno, la novela, que se suele presentar ocupando el espacio de la antigua épica y que ha demostrado su gran capacidad de adaptación y de asimilación de toda clase de temas contemporáneos, ha tratado el juego y el deporte en múltiples ocasiones. Harían falta muchas páginas –de las que no disponemos– para analizar debidamente esta copiosa novelística.

Pero es en otro género literario, el teatro, donde podemos encontrar, no ya temas relacionados con el juego y el deporte, sino coincidencias intrínsecas.

En efecto, si el juego es tan antiguo como el hombre, lo mismo se puede decir del teatro, un género literario primigenio inherente a la condición humana. Ya la etimología recuerda su condición de espectáculo. Actores y espectadores son las dos partes esenciales de la representación teatral. Actores sin espectadores significaría un suicidio. Así como los espectadores solo existen en función de unos actores. Muchos juegos, sobre todo los deportivos, –no hay más que pensar en los Olímpicos– se constituyen en espectáculo, si bien los protagonistas, los atletas, no dependen tan estrictamente de los espectadores.

El teatro es farsa, es ficción. Una ficción libremente consentida por el espectador. Muchas veces la fábula escénica es recuerdo de la vida. Otras veces, ocurre lo contrario. *Quomodo fabula sic vita*. O, como ya nos advirtió Calderón, la vida es sueño. Si don Pedro viviera en nuestro tiempo, tal vez se atrevería a escribir “la vida es juego”.

Infinidad de resortes dramáticos de la vida, como la derrota, el dolor, el triunfo, la euforia, la esperanza, el miedo, etc., aparecen con tanta frecuencia en la obra dramática como en la actividad deportiva. Muchas veces en la tragedia clásica, como en las confrontaciones deportivas, se trata de demostrar, a través

¹⁹ Op. cit., págs. 197,198,199.

²⁰ El tema de nuestro tiempo. O.C., III, 195.

de una peripecia, quién es el mejor. Si bien con la diferencia que existe entre lo dramático y lo dramático, entre un drama en acción y un drama representado.

Pero hay más afinidades todavía. La tan traída y llevada ley teatral de las tres unidades –acción, lugar y tiempo– resulta escrupulosamente observada en el deporte. También es de subrayar que el meticuloso cuidado con que ciertos autores teatrales disimulan y ocultan el posible desenlace de la peripecia corresponde muy estrechamente con lo que en el lenguaje de la prensa deportiva se denomina gloriosa incertidumbre del resultado deportivo.

Uno de los elementos esenciales de la obra teatral, la acción, no hace falta decir que lo es también de cualquier modalidad deportiva. El cine –tan próximo al teatro– siempre ha utilizado este recurso de la animación física para mantener el interés del espectador. Lo hizo en sus primeros tiempos. Lo sigue haciendo actualmente sin apenas más cambios que los caballos por coches o aviones.

El interés que puede despertar en el público una representación de teatro se puede comparar con el entusiasmo de los espectadores de un acontecimiento deportivo. Así lo describe un autor contemporáneo: “El entusiasmo de cien mil espectadores, ese clamor que en los momentos decisivos llena el cielo como una repentina tormenta, es el equivalente moderno de la *catharsis* que los griegos esperaban de su teatro.”²¹

Teatro y deporte exigen un lugar específico para sus manifestaciones. El doble espacio teatral netamente diferenciado: el reservado para la representación y el destinado al público, se corresponde con el ordenamiento de los campos y estadios deportivos.

Podemos reconocer el carácter eminentemente lúdico del teatro en la terminología empleada en países de importante tradición teatral. El alemán utiliza *Schauspiel* para denominar la obra teatral y *Schauspielhaus* el lugar de la representación. El francés habla de *jeu théâtral* y de *jeu scénique*, o de *jouer un rôle*, interpretar un papel. El inglés, de *play*, la obra de teatro, de *player*, actor, e incluso de *playgoer*, aficionado al teatro.

No es casualidad que el Movimiento Olímpico, que trata de conservar la verdadera esencia del deporte, utilice la expresión Juegos Olímpicos, que se repite en todas las lenguas para denominar su manifestación cuatrienal más importante: Olympic Games, Jeux Olympiques, Olympische Spiele, Giochi Olimpici, Jogos Olímpicos, etc.

²¹ G. Magnane, *op. cit.*, pág. 1678.

En el corto espacio de tiempo de que disponíamos hemos intentado subrayar las relaciones existentes entre la actividad literaria y la actividad lúdica. La complejidad del propósito necesita mucho más espacio y tiempo del que aquí le hemos dedicado. Ojalá estos apuntes sirvan de estímulo a nuevos estudios sobre el particular.

Antes de que el cronometrador oficial de esta sesión cumpla con su deber de retirarme la palabra, termino con la expresión consabida: *les jeux sont faits*. Rien ne va plus. Y con un refrán propio del otoño y de la tierra gallega: el que juega, no asa castañas...



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, M. y MOUSSET, E. (1927). *Anthologie des textes sportifs de l'Antiquité*. Paris.
- BRUNAMONTINI, Giuseppe (1984). *Antologia della letteratura sportiva italiana*. Roma: Società Stampa Sportiva.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1969). *Literatura de tema deportivo*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- GONÇALVES VIANA, Mario (1951-52). *Antologia portuguesa de Educação Física*. Lisboa.
- PIERNAVIEJA DEL POZO, Miguel (1960). "El deporte en la literatura latina (Antología)". En *Citius Altius Fortius*, t.II, pp. 417-595.
- PROUTEAU, Gilbert (1948). *Anthologie des textes sportifs de la littérature française*. Editions Défense de la France (2ª edic. Amiot-Dumont, 1951; 3ª edic. Plon, 1972).
- SCHULMAN, L. M. (1968). *Winners and Losers. An Anthology of Great Sports Fiction*. New York: Collier.
- DODGE, Tom, ed. (1980). *A Literature of Sports*. Lexington, Mass., D.C. Heath.
- DURRRY, Jean (1966). "L'écrivain et le thème sportif" en *Actes de l'Académie Olympique Internationale*. pp. 41-52.
- EVANS, David, ed. (1981). *The Sport of Poetry/The Poetry of Sport*. Brookings, South Dakota State University Foundation.
- FORD, Richard (1986). *The Sportswriter*. New York: Vintage.
- JEU, Bernard (1987). *Analyse du Sport*. Paris: P.U.F.
- (1985). *De la vraie nature du sport*. Paris: Vigot.
- POUILLART, Raymond - WILLEMS, Jean (1953). *Le Sport et les Lettres*. Louvain: E. Nauwelaerts.
- UMPHLETT, Wiley Lee, ed. (1991). *The Achievement of American Sport Literature*. Associated Univ. Press, Cranbury, London, Mississauga, Ont.

EL POETA HABLA CON SU MONTURA

Fortuna de un tema románico en la poesía española del siglo XV

Rafael Ramos
Universitat de Girona

Varias composiciones cancioneriles recogen, como juego literario, la conversación entre un hombre y su montura. El caballo o la mula, ya de edad avanzada, suelen quejarse del mal trato que reciben de su amo, que los maltrata, los agota y los alimenta insuficientemente. En estas ficciones poéticas (hechas «por pasar tiempo» como dice expresamente el epígrafe de la que Dutton 1990-1991 denomina ID3372), la excusa del animal parlante sirve para descubrir las tachas del dueño. Sin embargo, este grupo de poemas nunca se ha estudiado ni como un conjunto más o menos orgánico (ni tan siquiera en *Le Gentil* 1949: 505-507) ni en relación con los otros textos sobre el mismo tema que podemos encontrar en la literatura medieval europea.

Aunque el debate entre un hombre y un caballo puede parecer terreno exclusivo de cuentos folclóricos, apólogos y algunas variantes de la poesía tradicional (Bettelheim 1977: 195 y 441; Di Stefano 1993: 374; Pedrosa 1995: 3-34), algunas obras de lo que podríamos denominar 'poesía culta romance' también se sumaron a estos hábitos. La discusión entre un jinete y su montura, en concreto, gozó de cierta fama entre los poetas de la Edad Media. El ejemplo más antiguo que hemos encontrado es el del trovador Ramón Berenguer V de Provenza (1209-1245), que dialoga con su destrón *Carn-et-Ongla*: «Carn et Ongla, de vos no-m voill partir» (ed. M. Milá y Fontanals 1861; reed. 1966: 423-424; cfr. J. Massó Torrents 1932: 173-175). El jinete empieza loando a su caballo; dice que es su mejor amigo y que sería difícil encontrar otro corcel mejor. Sin embargo, debe advertirle de que pronto entrarán en combate. Entonces, el caballo se queja: a él

no le gusta combatir ni le gusta recibir heridas, ¿para eso lo trajo su amo de España? Este, entonces, lo llama al orden y el rocín, aun temiendo las heridas que le esperan, acepta entrar en combate y servirle fielmente. A pesar de que se trata del primer ejemplo de diálogo poético entre un jinete y su caballo –quizá precisamente por eso–, no encontramos aquí ninguno de los rasgos críticos de los textos que vamos a ver en los ejemplos que siguen. En este texto, aparentemente ligado todavía a los modelos épicos, lo que cuenta, sobre todo, es mostrar la lealtad de un animal (repárese, sin más, en el nombre del noble bruto: «Carn et Ongla») que se enfrentará a la muerte por servir a su amo.

Dentro del grupo de los trovadores cuenta también Bertran Carbonell de Marsella (fl. 1252-1265), que mantuvo dos debates con su caballo: «Ronci. c. ves m'aves faih penedir» y «Si anc null tems fuy ben encavalcatz» (ed. P. Meyer 1860: 469-473; cfr. G. Contini 1937). En el primero, se queja de que cada día esté más flaco. El rocín se disculpa diciendo que, alimentándose solo de hierba, difícilmente puede engordar, y que desearía comer un poco de cebada. Por la mezquindad de su señor –sigue– está a punto de morir («Tan gran fam ay que mais vuell trop morir»). Finalmente, el poeta, por la insistencia de su amiga, decide perdonar al animal. En el segundo debate, Bertran Carbonell se queja del pésimo trote del caballo, y este se disculpa alegando que si no aprendió a trotar en su mocedad difícilmente lo podrá hacer bien en su vejez («Qui en son jovent/ ben non aprent non er ga eishnatz/ can sera viels, ni am bon noiriment,/ com ablarai?»). Discuten entonces si es mejor marchar al paso o a galope tendido, hasta que el amo decide hacer caso de cuanto le aconseje su montura. En estos dos casos, a pesar del tono cortesano de las composiciones (no hay verdaderas pullas entre los personajes, y ambas obras parecen escritas expresamente para divertir a la dama del poeta y al Conde de Vellin), sí que nos aproximamos al modelo que se va a repetir por toda la Romania: el poeta amonesta a su caballo por sus defectos y el caballo contesta disculpándose, diciendo que no tiene más remedio que comportarse de esa manera o delatando los defectos de su amo. Como vamos a ver, es con este tipo de poemas con los que se relacionan los textos castellanos.

Poco anterior al poema de Bertran Carbonell (pues se suele fechar hacia 1248) es el *Plait de Renart de Dammartin contre Vairon, son roncin* (ed. R. Lejeune-Dehousse 1935: 407-410). En este debate («tençon» según el propio texto, aunque no queda claro que ninguno de los interlocutores defienda un determinado punto de vista), atribuido a Jean Renart, el poeta empieza insultando a su caballo, que ya no tiene la gallardía de los años mozos pues tiembla y cojea («Bien voi que mout par tens serons descompaigniez;/ crollant vois de la teste et vous devers les piez;/ .iiij. en soliez avoir, or estes a trois piez!»). Este le contesta que

más viejo está él, y que más achaques tiene, y que habría muerto de hambre si la casa de Nanteuil no cuidara de él («Mors estes se n'estoit de Nantuel le lignage»). El dueño, furioso, amenaza con echarlo a los perros («Ne gart l'eure que chiens facent de vous lor noce!») y el debate se va agriando. El caballo pide que lo venda a algún carretero («Me vendez por trere/ a aucun charreter, ou mon miex puisse fere!») pero el amo dice que ya no vale para nada: no es digno de que lo alimente ni de que lo refugie en el establo. Ante esa amenaza, el caballo depone su actitud y se somete a todas las injusticias de su amo, por lo que acaban haciendo las paces («La pais fu creantee si com Renart voloit./ Se Vairon l'otria, nus blasmer ne l'endoit»). Sin embargo, este final tan brusco, después de más de cien versos de diálogo humorístico en el que los personajes se intercambiaban pullas, ha extrañado a cuantos se han detenido en el estudio de esta obra. Si el caballo no estaba dispuesto a llevar sus acusaciones hasta las últimas consecuencias, ¿por qué se rebeló contra su amo? Se ha sugerido una posible influencia del debate de Ramón Berenguer V de Provenza con Carn-et-Ongla, pero también una motivación política según la cual los servidores han de ser siempre fieles a sus señores aunque estos sean injustos.

En la línea de los poemas de Bertran Carbonell y Renart de Danmartin, encontramos la *Disputació d'en Buc ab son cavall*, de fines del siglo XIV (ed. A. Pacheco 1983: 194-201; cfr. Badia 1988: 71-73). En esta obra catalana, el bandido Bernat dez Buc acusa a su montura de perezosa («de no fer»), rebelde («a tu no duren lliams») y glotona («els has menjat e tolt/ l'ordi que tenen els cavalls»). Como defensa, el caballo alega que su dueño es un ladrón («De pendre gallines sabeu,/ per Déu, no en sap tant na guineu!») y, tras un intercambio de insultos («“Eu te dirai cavall trotador!”/ “E eu a vós en Buc robador”»), el bandido reconoce y relata sus pecados en una parodia de la confesión, e incluso hace testamento. La obra, de tono cómico –como bien se ve–, se cierra con una amonestación moral a los lectores para que no lleven una vida como la del bandido.

Es a este grupo de composiciones, como decimos, al que se unen los textos castellanos. Hasta el momento, hemos localizado un debate en dos poemas de Pedro de Castillo, el primero en su nombre «¿Parésceos buena razón?» y el segundo en nombre de su mula «Perded ya tan presunción» (ID0167 e ID0168); dos poemas de Antón de Montoro: «Anton, a plazer de Dios» y «Vós al muy gran rey anexo» (ID6767 e ID0182); dos de Gómez Manrique: «Creedme, señor Gonzalo» y «Pues que los mis duros fados» (ID3372 e ID3374); y uno de Quirós «Juan, amigo, no's quexéys» (ID6775). (Citamos y damos los números de identificación de cada poema según Dutton 1990-1991.)

No es difícil encontrar a todos estos textos romances unos antecedentes comunes. Cuentan, por supuesto, los apólogos y fábulas tradicionales, pero tiene mayor importancia la historia del asna de Balam tal y como se narra en la Biblia (Num 22, 22-33). Ante la obstinación de su montura, que veía el ángel del señor, el profeta la fustiga y la insulta. Entonces, el animal empieza a hablar: pregunta por qué se le castiga y, en su defensa, aduce que siempre se ha portado lealmente. No hay que olvidar, al respecto, que esta cualidad, la fidelidad, es la que más se valoró en los caballos hasta que entró en juego la figura del perro (A. Payne 1990 y W. George & W.B. Yapp 1991). A ello se podrían sumar algunas fábulas esópicas, como la del asno que pedía a Zeus un nuevo amo para dar siempre con uno peor que el anterior o la del hombre que vendía la cebada de su caballo (véase Benedetti 1996: 147 y 287). También los poemas castellanos responden a este trasfondo común de sucesivos amos mezquinos y de monturas leales pero muertas de hambre, sin que tenga mayor importancia la inclusión de la figura de la mula junto a la del caballo, como también hace, en un poema francés, Henri Baude a mediados del siglo XV. Simplemente, la mula se convirtió poco a poco en la montura de paseo por oposición al caballo. No es extraño que en los poemas del siglo XV, cuando más se había extendido esta función, aparezca junto a las otras monturas de placer: repárese, por un lado, en que el caballo de guerra, el destrón, solo aparece en el debate de Ramón Berenguer V de Provenza, el que no encajaba en el molde de los otros poemas; por otro, en que en esta época se amontonan infinidad de poemas sobre las tachas de las mulas, lugar común que llegará a poesía satírica de la Edad de Oro (cfr. en Montoro ID2726 e ID2742, en Juan de Mena ID2813, en Gómez Manrique ID3373... sobre el tema, véase ahora Pedrosa 1995: 3-34). A ese trasfondo, decimos, se suman los textos castellanos. Sin embargo, se suman con características propias.

A primera vista, el rasgo más sobresaliente de los textos castellanos en comparación con los anteriores es que solo Pedro del Castillo plantea un debate en condiciones, aunque sea partido en dos poemas; y aquí queda patente, otra vez, la naturaleza de juego literario de estas piezas, pues en ambas composiciones, como es habitual, se utilizan las mismas rimas. El poeta, primero, y como en los ejemplos aducidos, acusa a su mula de rebelde: se ha escapado del establo, ha perdido sus arreos y ha supuesto un gasto económico para su dueño («Vos juro, por mi fe,/ que en la pérdida gasté/ ciento τ veynte de mi tierra»). Por todo eso, la condena a comer menos («Mas nunca vea passada/ esta semana en que esté,/ nin me ayades por quien só,/ si non vos le quit yo/ de la ración de cevada») y trabajar más («Sin jamás daros aliento»). En el siguiente poema, la mula excusa su acción, pide perdón por su actitud y solicita que no se la castigue, teniendo en cuenta los buenos servicios que ha desempeñado durante años («Sea de vós

perdonada/ .../ aquesta que vos erró/ por el tiempo que os sirvió»). Como en el caso de los textos provenzales, franceses y catalanes, a la acusación explícita del amo sigue una exculpación del animal, que pone de manifiesto las flaquezas o la precipitación del dueño en el castigo. Sin duda no es ajena a esta característica que Pedro del Castillo puede ser –por cuanto podemos aventurar, dados los cancioneros que nos lo han transmitido– el más antiguo de los poetas castellanos que se enfrentan a este tema.

Sin embargo, los otros poemas cancioneriles empiezan directamente por la intervención de la montura, quejándose de los malos tratos de su amo o contestando a las quejas de este, sin que unos ni otras nos sean declarados explícitamente, y solo en el primer poema de Antón de Montoro aparece, tímidamente y casi al final, una intervención del jinete. En este, el rocín se queja, como dice el epígrafe *porque don Alonso d'Aguilar le mandó trigo para él y cevada para el cavallo, y el dicho ropero suplicóle que ge lo mandase dar en trigo todo*. Recuerda, entonces, su buen estado antes de ser comprado por el poeta, que se dedicó a alquilarlo, matarlo de hambre y olvidar su cuidado; por eso, solicita la cebada que enviaba don Alonso con la amenaza de dar con Montoro en tierra cuando menos lo espere. Este le contesta que es demasiado pobre para mantenerlo mejor, y le ruega que recuerde cómo le curó de una enfermedad. Ante esta contestación, el caballo depone su actitud y ambos alaban al protector, detalles en los que se podría buscar un paralelo con el poema francés atribuido a Jean Renart que vimos arriba. A pesar de este 'final feliz', queda clara, ya, una desviación del planteamiento de los casos anteriores. Ahora es el caballo quien, sin mediar acusación alguna, arremete contra la mezquindad de su amo. Esa va a ser, en líneas generales, la tónica dominante en los textos castellanos.

El otro poema de Antón de Montoro, por ejemplo, está puesto íntegramente en boca de una mula que relata sus padecimientos. Su amo, Pedro de Aguilar, la mataba de hambre, la maltrataba y no cuidaba de ella. Entonces la empeñó a otro, Juan Muñiz, que le dio una vida mucho más regalada, pero al cabo de poco tiempo volvió con su primer amo, donde lo pasó peor que al principio. La mula, entonces, suplica a su amo que la devuelvan con Juan Muñiz o que le aumenten la ración de comida.

Los dos poemas de Gómez Manrique están escritos dentro de esta misma línea y hacia los mismos años. En el primero se recogen las quejas de la mula de un tal «Gonzalo», a punto de desfallecer de hambre y de reventar de cansancio. Ante las quejas y amenazas de su amo, que no se nos explican, el animal se ofrece, a pesar de sus muchos achaques, a continuar trabajando, pero con algunas condiciones, y la principal es que se la alimente en abundancia al acabar la

jornada . El segundo consiste en un *Razonamiento de un rocín a un paje*. El caballo, ya muy viejo, se queja a su dueño de la mala vida que le da. Si ya casi no puede comer ni andar, y no le sirve para que se haga el galán (detalles que tampoco explica el amo, sino que se imbrican en la contestación), no es porque sea arisco sino porque con sus años y sus tachas ya casi no se mantiene en pie y se cae frecuentemente. Con su dueño anterior, un sacerdote, bien que había corrido por el monte, cazando, pero eso fue en su juventud. Ahora, dice el caballo, lo mejor es que el paje vaya pensando en comprar otro rocín, pues a él le irá mejor cambiar la silla por la albarda de un carro...

Por último, el poema de Quirós (recogido en el *Cancionero General* de 1511) sigue la línea de las composiciones anteriores pero introduce un nuevo cambio. Ahora se va a tratar de las *Coplas... a Juan de Panes, albardán, en nombre de su cavallero, porque aviéndole derrocado y medio quebrado un braço le acusava por traidor*. La queja, esta vez, ni tan siquiera se finge en boca de la montura, sino que va a ser un tercer personaje quien tome la voz de esta para criticar al dueño o, cuando menos, para mencionar algunas tachas. En la supuesta defensa, el rocín se excusará de todas las acusaciones: si Juan de Panes se ha caído es solo porque es muy mal jinete (por eso se queja de «las grandes sobarvadas/ que vós me days con el freno/ y las culadas»). Ninguno de sus amos anteriores tuvo nunca queja de él («con todos fuy siempre bueno»), pero su dueño actual es sin duda el peor que ha tenido («entre todos.../ no conocí tan ruýn amo/ como agora, Juan, en vós»). Por eso, el caballo le aconseja que si desea seguir acusándolo de su caída (cosa que nadie creerá al conocer el animal), lo mejor será que lo devuelva con alguno de sus propietarios anteriores, «qu'en asno, como alfaquí,/ podéys andar muy honrrado».

Cronológicamente, este poema es el último de la serie castellana, así que no es extraño que haya recogido elementos que ya se hallaban desperdigados por los anteriores, como son la enumeración de los amos (presente en Montoro y Gómez Manrique) el deseo de que lo devuelvan con alguno de ellos (expresado en el segundo poema de Antón de Montoro) o un prurito de hidalguía caballuna («Hidalgo de quatro quartos/ soy por cierto de la Sierra/ d'Alcaraz», decía el caballo de Quirós; «Yo no goze de ti/ e desta silla,/ sy en medio de Castilla/ no naçý» había dicho el de Gómez Manrique).

Hasta aquí el tema de la queja de las monturas en las letras castellanas; pero no en la Península, porque todavía va a continuar en la poesía portuguesa. Dos autores del *Cancioneiro geral* de García de Resende volvieron sobre el tema retomando el hilo donde lo habían dejado los poetas castellanos, esto es, en las quejas del animal por cuanto padece en poder de su amo. El primer ejemplo es

anónimo, y consiste en las quejas *Do macho rruço de Luys Freyre, estando para morrer* («Poys que vejo que deos quer» ID5937). Próximo a la muerte, el mulo empieza a ordenar su testamento, nombra un albacea y dispone su cortejo fúnebre, en el que no ha de faltar paja y cebada «poys na vyda, Luys Freyre/ disto numca me deu nada». Aunque se toma, burlonamente, el antiguo motivo del testamento de los animales (Bajtin 1987: 81, 316) y el poema no esté dirigido expresamente al amo, resulta evidente que se parte de los textos que hemos visto, pues se hace especial hincapié en el hambre que padecía el animal («Poys que de palha fartar/ numca me pude em .xx. anos») y el poco cuidado que recibía del jinete («Nam lhe posso mais leixar,/ qu'ele numca mays me deu»). Pero también en este caso, se insiste en la lealtad que siempre le mostró el animal («Aqy jaz o mais leal/ macho rruço que naço»).

El segundo ejemplo es de Anrique da Mota («D'onde ssoys, senhora mula?» ID7192), y consiste en un poema de cierta extensión donde intervienen varios personajes haciendo un juego parateatral: el poeta ve a una mula horrosamente fea, vieja («Nesta jornada/ quero vosm profetizar/ que avesla de ficar/ estirada») y desnutrida («Vos no pecado da gula/ nam debes de ser colpada»), así que le pregunta las causas por que se encuentra en ese estado. El animal, a su pesar, reconoce sus tachas: la vejez («No tempo del rrey Duarte/ vos afyrmo que nacy/ τ ja quatro reys servy») y la flaqueza, que la tiene medio muerta («Se me dessem de comer/ dessa maneyra/ bem podya gorda sser,/ nam me vyria morrer/ de lazeyra»). Mientras conversan, van apareciendo nuevos personajes con preguntas y acusaciones, así que la mula empieza a narrar la historia de su vida, que tiene su mejor momento en los tres días que pasó en el monasterio de Alcobaça, donde fue bien cuidada y alimentada («Nam sey quando taes tres dias/ em meus dias passarey»).

Otra vez, como en los poemas castellanos, nos hemos encontrado con la mula muerta de hambre que lamenta su suerte y pasa revista a sus tiempos pasados, pero en este último caso se ha ido más allá del modelo. Efectivamente, esta vez no va a ser el amo quien empiece a quejarse por las tachas del animal, ni será este (o alguien en su nombre) quien, sin más, afee la conducta de su dueño. Anrique da Mota, el autor, se va a dirigir a la propia mula para preguntarle el motivo de sus tachas, y ahí es donde va a empezar el poema, dando pie a que aparezcan otros personajes con nuevas preguntas y acusaciones. Sin duda, no es ajena a esta innovación el tono de la composición, próximo a la representación, imposible de conseguir si el autor se hubiera limitado, como en los casos anteriores, a las voces del animal y el amo.

Con los autores del *Cancioneiro geral* de 1516 acaba este recorrido por la literatura románica, en el que hemos encontrado buen número de poetas que

hablaron con su montura (cronológica, aunque no temáticamente, quedan fuera de nuestro estudio la *Querella de un macho contra su amo* y la *Respuesta* de éste de Cristóbal de Castillejo; véase en Domínguez Bordona 1927: 227-236). En cierta medida, ha sido posible establecer una pequeña evolución en este tipo de poemas: desde los debates entre el amo y su caballo que veíamos en los primeros testimonios, pasamos a los textos castellanos, donde era el animal quien tomaba la iniciativa en la conversación para denunciar su estado. Por último, la poesía portuguesa da un paso más introduciendo un nuevo personaje; alguien, ajeno a la relación entre amo y animal, que pregunta a este por su estado. Es una muestra, entre muchas, de lo que puede deparar la comparación de los poemas sobre un mismo tema en la literatura de diferentes lenguas.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIA, Lola (1988). *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BAJTIN, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BENEDETTI, Cecilia (1996). *Esopo. Favole*. Milano: Mondadori.
- BETTELHEIM, Bruno (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- CONTINI, Gianfranco (1937). "Sept pœsies lyriques du troubadour Bertrand Carbonell de Marsella". *Annales du Midi*, 49, 137-188.
- DI STEFANO, Giuseppe (1993). *Romancero*. Madrid: Taurus.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, ed. (1927). *Cristóbal de Castillejo. Obras de amor. Obras de conversación y pasatiempo*, I. Madrid: La Lectura.
- DUTTON, Brian (1990-1991). *El cancionero del siglo XV (c. 1350-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 7 vols.
- GEORGE, Wilma & William BRUNDSOM YAPP (1991). *The Naming of the Beasts: Natural History in the Medieval Bestiary*. London: Duckworth.
- LE GENTIL, Pierre (1949). *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, I, *Les thèmes et les genres*. Rennes: Plihon.
- LEJEUNE-DEHOUSSE, Rita (1935). *L'oeuvre de Jean Renart*. Liège-Paris: Faculté de Philosophie et Lettres-Droz.
- MASSÓ TORRENTS, Jaume (1932). *Repertori de l'antiga literatura catalana*. Barcelona: Alpha.
- MEYER, Paul (1869). "Les derniers troubadours de la Provence". *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 30, 461-531.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1861). *De los trovadores en España*. Barcelona: Joaquín Verdaguer. (Reed. al cuidado de C. Martínez y F.R. Manrique, 1966. Barcelona: CSIC.)
- PACHECO, Arseni (1983). *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*. Barcelona: 62.

PAYNE, Ann (1990). *Medieval Beasts*. London: The British Library.

PEDROSA, José Manuel (1995). *Las dos sirenas y otro estudios de literatura tradicional*. Madrid: Siglo XXI.



DE PUCCINI A SALVADOR MARÍA GRANÉS Un juego paródico como recepción de la ópera italiana en España

Javier Serrano Alonso
Universidade de Santiago de Compostela

En la España de fin del siglo XIX la escena teatral se hallaba dominada por un subgénero que apenas tenía competencia de otras modalidades dramáticas: el género chico, donde se incluía la populosa zarzuela¹. Hablar de "género chico" supone, en principio, una caracterización que se transforma en generalización no deseable. Sabemos que "género chico", en sus últimos años también llamado "género ínfimo", no se refiere a una única modalidad dramática, sino a un conjunto de modelos escénicos, en general breves, cuya esencia es la comicidad. Ese género chico fue evolucionando y derivando en multitud de variantes y especialidades que, en contra de lo que se podía esperar, supuso su decadencia y desintegración. El género chico, en su fundamento y orígenes, no era otra cosa que su modelo más afamado y dominador: el sainete. Las diversas formas del género chico basan su modo dramático en el prestigioso sainete: la zarzuela, los juguetes cómicos, pasatiempos, pasillos, etc.

Podríamos definir este género sainetesco tal como lo inició don Ramón de la Cruz y lo continuaron hasta el siglo XX decenas de autores: piezas de carácter cómico, que basan su desarrollo en motivos costumbristas, con especial

¹ "El Género chico (que incluye la zarzuela en uno o dos actos, y los géneros «menores» en general) ejerce, a partir de 1870 y durante más de medio siglo, un auténtico monopolio teatral, no solamente en Madrid sino incluso en toda España (...) un monopolio que posterga cada vez más a las otras manifestaciones teatrales (...) y que condiciona toda la producción y el consumo en el teatro", Serge Salaün (1983: 251).

preferencia por el marco madrileño. Por supuesto, se le pueden añadir muchos matices, pero en la esencia no dejaría de ser esto.

Dentro del gran grupo del género chico hubo de tomar un notable protagonismo el subgénero de la parodia teatral. Podríamos aventurarnos a decir que en el cambio de siglo los dos reyes del género chico fueron el sainete de costumbres en sus múltiples versiones, y la parodia teatral. La actividad paródica fue continua. Por supuesto, no fue una creación de la literatura contemporánea; Salvador Crespo Matellán (1979: 79), que analiza la presencia de esta variedad teatral en la literatura española, empieza a datarla desde la época barroca, aunque estima que dentro de este período “hay una época en la que las parodias dramáticas abundan de manera especial; se trata del último tercio del siglo XIX y de los primeros años del XX”.

La parodia se va a ir haciendo un hueco en la escena española hasta el punto de constituir un subgénero habitual e ineludible. Durante décadas será más que frecuente el estreno continuo de las parodias, hasta el punto de “llegar a coincidir la obra original y su parodia en una misma temporada, ofreciéndose casi coetáneamente” (Dougherty y Vilches 1990: 29). Todo es parodiable, con especial preferencia por lo teatral, aunque no es ajeno ningún aspecto de la vida social, política o cultural del país. Es más, se suelen entrelazar. Por ejemplo, uno de los blancos esenciales de los parodistas de finales del XIX y principios del XX, el *Don Juan Tenorio*, hubo de ver cómo las parodias crecían utilizando, en muchos casos, motivos ajenos a la propia obra burlada o a su tradición literaria: el *Tenorio modernista* (1906) de Parellada, no utiliza el modelo de Zorrilla tanto para parodiarlo como para mofarse del Modernismo. Algo muy similar sucederá con el *Tenorio feminista* (1920), y con muchas más parodias donjuanescas que se podrían añadir a la lista (*El Tenorio sindicalista*, *El Tenorio musical*, etc.)

Cualquier pieza, género o autor de éxito es motivo de parodia y blanco de la deformación ridiculizadora de los profesionales del parodismo. Los ejemplos serían inacabables, pero valga como botón de muestra la entrada en España de la opereta vienesa, y su éxito inmediato. En 1909 se estrena en Madrid la más famosa de las operetas: *La viuda alegre*, de Lehár. En ese mismo año se pueden ver en la misma ciudad tres parodias: *La viuda mucho más alegre*, *La viuda triste* y *El viudo triste* (Membrez 1992: 297).

Ciertamente, este tipo de parodia está ya totalmente asentada en la tradición teatral española, y para la conciencia común de los espectadores, este subgénero dramático había “llegado a evocar espontáneamente, y exclusivamente, el pastiche satírico, y por tanto a ser equivalente a *imitación satírica* o *caricatura*”

(Genette 1989: 35). Prácticamente, todas estas parodias eran simples imitaciones satíricas, caricaturas de los textos originales. Tampoco pretendían otra cosa los autores, y su público no esperaba que la pieza fuese mucho más trascendente. Era un ejercicio que permitía la burla metaliteraria, y esto ya suponía un pacto lúdico entre el autor y el público.

La parodia en la escena española finisecular era, pues, un ejercicio de caricatura literaria, donde la burla iba dirigida contra otros textos que debía ser conocidos por el público. Así, las parodias se inspiraban en los autores y motivos triunfantes: se parodiaban fundamentalmente los éxitos del teatro naturalista, Echegaray a la cabeza², con Joaquín Dicenta y Benito Pérez Galdós, pero también las zarzuelas³, y a veces hasta los propios sainetes.

Hubo grandes y afamados parodistas en la España del siglo XIX y principios del XX, nombres que hoy prácticamente han desaparecido de la historia de la literatura: Flores y García, Gabriel Merino, Parellada ("Melitón González"), Gómez Candela, etc. Pero, sobre todos ellos, destacó uno como auténtico maestro del género bufonesco, acaso el único que le dio a su obra cierta trascendencia. Me refiero a Salvador María Granés⁴. Hoy sus textos nos son desconocidos en gran medida, pero en sus tiempos fue un afamado autor, especialmente por el conjunto de sus parodias. Su "mayor dedicación fue encaminada a la parodia de óperas y zarzuelas" (Zamora Vicente 1983: 29), actividad a la que se dedicó esencialmente en los últimos años de su vida. Parodió *Carmen* de Bizet, *La Dolores* de Bretón, *La balada de la luz*, de Sellés y Vives, *La Favorita* de Donizetti, *Garín* de

² Pueden ser decenas las parodias del teatro echegarayesco, hasta llegar a una de las más conseguidas y trascendentes del teatro español: *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán. Pero, hasta llegar aquí, hubo de ver el discutido premio Nobel como su obra *Dos fanatismos* se convierte en *Dos cataclismos*, o su *Mancha que limpia* en *Mancha, limpia... y da esplendor*, o en *Mancha que mancha*, entre múltiples ejemplos.

³ Algunos ejemplos los encontramos en *La iluminada*, parodia de *La bruja* de Chapí; *Los africanistas*, de *El dúo de la Africana*, o *Dolores...de cabeza*, de *La Dolores*, o *Churro Bragas de Curro Vargas*. Si pudiéramos hablar de subgéneros paródicos, habría que destacar, aunque no era ni mucho menos el más frecuente ni existoso, el de las parodias de la ópera. En el listado de parodias de Crespo Matellán del teatro contemporáneo, de las 113 obras que recoge, once son parodias operísticas. Hay parodias desde 1847 de las óperas románticas: *El Cantador*, sobre *Il Trovatore*, *I Comici Tronati*, "Fantochada cómico-lírico-macarrónica", *Tannhauser*, el estancero y Lorenzín, el camarero del cine, del *Tannhauser* y del *Lohengrin* wagnerianos, entre otras muchas.

⁴ Nacido en Madrid en 1838 y muerto en la misma ciudad en 1910, fue famosísimo periodista satírico (su seudónimo más conocido es "Moscatel"), director y propietario de varias revistas y periódicos (*El Iris*, *La Filoxera*, *La Viña*, etc.) y autor teatral de gran variedad genérica. Escribió comedias, dramas, zarzuelas, juguetes cómico-líricos, óperas, pasillos, operetas, revistas y parodias, hasta 136 obras conocidas y 57 de las que se tienen noticia y hoy están perdidas. Sólo existe un estudio sobre Granés, la tesis doctoral del sobrino-biznieto del autor, Pablo Beltrán Núñez (1992), interesante y valioso estudio bio-bibliográfico de Granés.

Bretón, *Lohengrin* de Wagner y, acaso, las dos más importantes: las parodias de *La Bohème* y de *Tosca* de Puccini.

La parodia se establece cuando su resultado es un hipertexto que establece una relación entre esta obra y el escrito del cual surge, el hipotexto, siempre que no se trate de un producto metaliterario o comentario, según Genette (1989:14). Con tales coordenadas, en el subgénero "parodia" podrían entrar multitud de formas literarias muy ajenas a la conversión paródica de una obra de creación. Por esa razón, Genette (1989: 19) perfila su teoría de la hipertextualidad, señalando que el hipertexto en su aspecto más definido es "aquel en el que la derivación del hipotexto es a la vez masiva (...) y declarada de una manera más o menos oficial". Es decir, para que podamos considerar a un producto literario como parodia, éste debe declararse como tal e indicar cuál es el modelo empleado. Las obras de Granés así lo manifiestan: *La Golfemia*, "Parodia de la ópera *La Bohemia*", y *La Fosca*, "Parodia de la ópera *Tosca*"⁵. No obstante, el empleo del término parodia, pese a la conciencia del autor del hipertexto, suele ser confundido y empleado para designar las deformaciones festivas que, en propiedad, no son parodias, tales como la transformación burlesca o la imitación satírica del estilo (Genette 1989: 37). En gran medida, la mayor parte de las parodias citadas son preferentemente transposiciones burlescas, donde lo que se procura es aprovechar el tirón de popularidad de la obra ridiculizada, befándola.

La parodia es "la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación", en palabras de Genette (1989: 37). En definitiva, una parodia es la conversión de un texto en otro distinto que se constituye haciendo sobrevivir en él la obra parodiada. De ahí la necesidad, casi obligación, de manifestar la fuente o hipotexto. En este sentido, como vimos más arriba, Granés era plenamente consciente de su labor parodística con respecto a las óperas de Puccini, así como hizo lo posible por mantener la esencia de dichas obras pero siempre transformándolas, ofreciendo una lectura distinta de la misma historia. Si consideramos estrictamente las palabras de Genette, parodias serán las dos piezas de Granés, pero, a su vez, parodias son también los libretos de Illica y Giacosa, pues no hicieron otra cosa que adaptar, y por tanto transformar, otras obras literarias que funcionan como hipotextos: el drama de Victorien Sardou, *Tosca*, y la novela y drama de Henri Murger *Scènes de la vie de Bohème* y *Vie de Bohème*. La diferencia esencial entre una transformación y las otras, y es donde se debe establecer la

⁵ Utilizo las primeras y únicas ediciones de las obras de Salvador María Granés, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid: *La Golfemia*. Madrid, Arregui y Aruej Editores, Biblioteca Lírico-Dramática y Teatro Cómico, 1900, y *La Fosca*. Madrid, R. Velasco Imp., 1905. Todas las citas a estas obras harán referencia a dichas ediciones.

categoría de parodia, está en la intención y función de la transducción⁶. Mientras que la realizada por Illica y Giacosa tiene como objetivo preparar un libreto que pueda musicar Puccini, la de Granés consiste en “parodiar” al modelo pucciniano en el sentido de modificarlo con un fin sarcástico y humorístico. Mientras las óperas de Puccini no requieren del hipotexto para ser entendidas, las obras de Granés sí lo necesitan, pues sin el preciso contraste entre el modelo y la parodia ésta no puede alcanzar su objetivo ridiculizador. Si pretendiésemos conocer sólo las producciones de Granés ajenos al hipotexto que empleó, no tendríamos más que un par de sainetes, posiblemente menores que, en algún caso, resultarían extravagantes e incomprensibles. De ahí la necesidad del autor por exponer el modelo: es imprescindible su lectura con el hipotexto en mente.

Genette establece una serie de pautas que se deben dar en las supuestas parodias. Esta caracterización del subgénero se ajusta de manera conveniente a los ejemplos de Granés. Indica el teórico francés, en primer lugar, la preferencia de las parodias literarias por los textos breves (Genette 1989: 45). En líneas generales, y salvo muy conocidas excepciones, el libreto de una ópera suele ser más breve incluso que una pieza dramática, por lo que el desarrollo de la acción está más concentrado y los caracteres tienen una personalidad muy marcada, así como una evolución acelerada. Todo son condiciones óptimas para la parodia: personajes muy definidos, a veces arquetípicos, a los que resulta extremadamente fácil buscar un modelo satírico; acciones precipitadas, sin tiempo para ofrecer un desarrollo pausado, lo cual da pie a actitudes predefinidas que el público debe esperar, y que por lo tanto el parodista puede controlar y dar la vuelta sin un gran esfuerzo; situaciones pasionales, conflictos liminares, enfrentamientos, actitudes vehementes, etc., es decir, todo lo que un espectador encuentra en la ópera romántica o en la verista. Y todo ello son elementos parodiabiles sin lugar a dudas, materia prima de excelente calidad para un buen satírico. Por ello, todo lo que supone un desarrollo concentrado, todo lo que permite una exposición resumida de una historia más extensa, y que, además, se hace “notorio y característico, está, por así decir, naturalmente abocado a la parodia”

⁶ Utilizo el término sugerido por Lubomir Doležel (1986: 29) en el sentido que él lo define: “I propose using the term ‘literary transduction’ which seems to express the desired sense of «transmission with transformation»”. Un texto literario es transformado para transmitirlo en forma distinta a otro tipo de receptor: “a new text, a transform of the original, is sent to new potential receivers” (Doležel 1986: 30). En esta línea, aquí se producen una serie de transducciones sucesivas, y de esta manera la novela de Murger sufre la primera transducción realizada por el mismo autor al convertirla en drama; el drama verá su segunda transducción al elaborar Illica y Giacosa un libreto que, en tercera transducción, se convierte en la ópera *La Bohème*, y ésta, en cuarta transducción, se ve parodiada en *La Golfemia* de Granés.

(Genette 1989: 50). Y, como el propio Genette señala, lo más breve y conocido de una obra es su título, y por ello la parodia empieza en este punto. El título debe reflejar, por sí mismo, cuál es el hipotexto que transforma, así como debe conllevar la parodia marcada, es decir, debe satirizar al original. Buena muestra de ello son los ejemplos de Granés, acaso con fortuna distinta. Indiscutiblemente, *La Golfemia* es el mejor de sus logros. En él podemos adivinar la presencia del título original, aunque lo conozcamos en francés, *La Bohème*, y lo vemos transformado y ridiculizado. Pero no sólo eso. En el tiempo en que Granés parodia la ópera de Puccini la bohemia está aún en auge en España, es más, es el modelo esencial del más joven movimiento literario: el Modernismo. Este modo de vida se confunde y mezcla con otros, dando variantes como la pobretería o el hampa junto a la llamada “bohemia divina” o como el grupo de la “golfemia”⁷, sustantivo despectivo que se aplicó a un tipo de escritores bohemios muy habladores, poco productivos y amigos del sablazo.

La segunda parodia de Granés, *La Fosca*, intenta seguir los mismos dictados ridiculizadores en su título.

Establece Genette (1989: 51) que la deformación paródica procura, preferentemente, actuar sobre títulos o clichés característicos que sean reconocibles de manera automática. En cuanto a los títulos de las obras granesianas, queda clara esta actitud.

Hasta ahora vemos que todas estas premisas se quedan en declaración de intenciones y en aspectos un tanto externos. Completa Genette su teoría estableciendo unas bases esenciales en la transducción paródica que deben mostrar los hipertextos sobre el hipotexto, y que analizaremos en la obra de Granés. Resumimos estas bases en dos esenciales. La primera, elemental en el sistema clásico de la parodia, es que el hipotexto se transforme lo más literalmente posible, pasando de ser un texto noble y singular a una acción vulgar muy diferente de la “acción (real) de origen, pero guardando con ella la analogía suficiente como para hacer posible la aplicación” (Genette 1989: 175). Es decir, la acción y los personajes que en el modelo son de cierta nobleza, han de verse transformados en acción y personajes vulgares, pero manteniendo las mismas coordenadas argumentales y de caracteres. De aquí proviene la segunda base de la parodia, la *degradación de acción*, entendiéndola “por degradación del rango social de los personajes” (Genette 1989: 181). Pasemos, pues, al análisis de las parodias de Salvador María Granés.

⁷ Sobre la bohemia española del momento puede verse el excelente trabajo del profesor Manuel Aznar Soler (1993).

El espacio dramático es lo primero que se modifica en la adaptación granésiana de ambas óperas, y como es de suponer, las acerca a su espacio humano: de Roma y París, las acciones se trasladan a Madrid. No sólo se modifica el espacio urbano, sino el propio espacio escénico, parodiándolo intencionadamente, algo que declara, por ejemplo, en la propia acotación inicial de *La Fosca*:

Esta decoración es parodia exacta de la del primer acto de la ópera *Tosca*. (p. 7)

Aquí se inicia la vulgarización del modelo parodiado. En esta obra vemos que la iglesia de Sant'Andrea della Valle, donde transcurre el primer acto de *Tosca*, se transforma en una plaza de barrio bajo; la capilla de los Attavanti en una taberna; el cuadro de la Madonna que pinta Cavaradossi en un letrero con una luna caricaturizada. La decoración de *La Golfemia* difícilmente podía vulgarizar más la buhardilla del grupo de artistas de *La Bohème*. Aún así, Granés lo degrada: la chimenea que gozan los personajes puccinianos se convierte en un barreño en la pieza española; la biblioteca y el armario se transforman en un velador que sostiene una lamparilla, una botella de vino y otra de aguar-diente.

Continúa la vulgarización en la propia caricaturización de los nombres y en la degradación del rango social de los personajes. En la deformación nominal de los actantes, procura el autor mantener la alusión paródica, en ciertos casos utilizando el calambur, como propone Genette (1989: 51). En *La Golfemia*, los primeros en aparecer son Sogolfo y Malpelo, sosias de Rodolfo y Marcello. Aunque en *La Bohème* se trate de pobres artistas sin fortuna, han de verse en su parodia convertidos en auténticas caricaturas: el pintor artístico Marcello es el pintor de brocha gorda Malpelo; el poeta Rodolfo se ve caricaturizado en Sogolfo, autor de anuncios para la prensa, además de vendedor de periódicos; el filósofo Colline en Colilla, corredor de agencia funeraria, mientras el músico Schaunard en el organillero Sonoro; Mimí, la costurera tímida y enferma, en la chalequera alcohólica y posible prostituta Gilí. *La Fosca* exagera mucho más esta degradación, teniendo en cuenta que la caída en la vulgarización puede ser mayor. El pintor y caballero Mario Cavaradossi se ve convertido en un letrerista, Braulio Camama-en-dosis; la famosa cantante de ópera Floria Tosca en una cantaora de café, la Fosca, cuya rival, la marquesa Attavanti viene a ser la *Echá pa lante*; el terrible barón Scarpia, jefe de la policía de Roma, en el inspector de barrio Alcayata. Como vemos en este rápido repaso, en ambas obras de Granés se produce la segunda base de la parodia, la degradación de acción, o degradación social de los personajes.

En *La Golfemia*, que funciona como sainete costumbrista de la más baja categoría de la bohemia madrileña, los artistas en precario de la ópera de Puccini son sustituidos por un grupo de míseros cuasi analfabetos que sobreviven realizando labores marginales. Su analfabetismo es en varias ocasiones mostrado al público con un fin denigratorio, y no sólo en su registro lingüístico, que ya expresa el bajo nivel cultural de los personajes, sino que hacen mofa de su ignorancia. Uno de los mejores ejemplos se encuentra en el mismo inicio de la obra, Escena Primera del Cuadro Primero. Malpelo se defiende de la acusación de haber sido despedido, diciendo que se marchó por amor propio. Colilla le rectifica:

Fue por ser un iznorante.
Le encargan pintar un rótulo
con caracteres del árabe
diciendo: Aceite de oliva,
y éste, queriendo esmerarse,

creyó que el Oliva fuese
el amo de los carruajes,
y pa que se comprendiera
le puso Oliva con hache. (p.9)

Sogolfo interroga: "Oye, ¿pus cómo se escribe?" y Malpelo contesta: "Pus sin ella y con b grande; / mas como la *orlografía* / no es una ciencia al alcance / de todos, a lo mejor / *te se va un pie, sin fijarte...*" (p. 9)

La golfemia de estos míseros supervivientes no se limita a sus profesiones marginales, consecuencia en gran medida de su incapacidad para salir de ese estado, sino a sus actitudes particularmente degradadas. Si tenemos en cuenta que la obra de Granés se presenta en forma de sainete castizo, hay que valorar su función no sólo como parodia de la ópera pucciniana, tanto como parodia del propio género chico. Frente al modelo estandarizado del joven castizo enamorado, honesto y trabajador, y de su amada, la chulapa o manola, sensual pero casta y tan honesta como su pretendiente, Granés levanta una sátira contra este cliché del género chico construyendo a un chulapo plenamente golfo, vago, inútil y de muy dudosa moralidad, pero que tiene al lado a una amada que se convierte en su *golfa*, alcohólica hasta la perdición, supuesta prostituta y de una moralidad bastante inferior a la de Sogolfo.

Gilí, el resultado de la conversión de la dulce Mimí, sufre una grave enfermedad, como su modelo, pero no es la tisis, sino el alcoholismo. Manifestaciones de su dolencia las tenemos desde su aparición en escena: aún no ha dicho más de diez palabras cuando da un traspies debido a su ebriedad, parodia del desvanecimiento de Mimí cuando se encuentra con Rodolfo⁸:

⁸ Utilizo el libreto de Illica y Giacosa que editó Kurt Pahlen: *La Bohème*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1991. Igualmente utilizo la edición de Pahlen para el libreto de *Tosca*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1991.

Mimì (tossisce): Il respir.- Quelle scale...
(*Sviene (...) delle mani di Mimì cadono
candelieri e chiave*)
Rodolfo (imbarazzato): Ed ora come faccio?...
(*va a prendere dell'acqua e ne spruzza il viso
di Mimì*) Così! (...) Che viso d'ammalata (...)
Si sente meglio?
Mimì: Sì.
Rodolfo: Qui c'è tanto freddo. Segga vicino a
fuoco... (...) Aspetti... un po'di vino.
Mimì: Grazie.

GILI (Dando un traspiés y dejando
caer al suelo la enorme llave) ¡Oh!
SOG. ¿Mala se siente?
GILI Es la pícara gripe.
SOG. (Ofreciéndole una botella)
¿Un poco de vino?
GILI No.
Mejor es aguardiente.
SOG (...) La noche está frescales.
Y esto conforta el pecho.
GILI Gracias. (Apura el frasco)

(p.15)

Los pasos que sigue la parodia son los mismos que la ópera: se inicia una relación sentimental entre Sogolfo y Gilí, para producirse una ruptura que, aunque hay un intento de ella por alcanzar la reconciliación, fracasa, hasta que se llega al último cuadro, donde Sogolfo intenta disimular su desazón por el alejamiento de Gilí, en relaciones con un viejo, y la aparición de ésta, enferma. Su enfermedad es supuestamente la tisis. Ante la enferma, Sogolfo y sus compañeros se comportan a la misma altura que sus modelos operísticos. Sogolfo cae en continua contradicción, amando desesperadamente a Gilí, o pidiéndole que se muera ya. En la última escena, Gilí, en el delirio final, empieza a dar muestras de su verdadero mal, al tiempo que dice frases en italiano. Finalmente, parece que muere, y así todos lo consideran menos Sogolfo, que hace un último esfuerzo por reavivarla, y los consigue:

GILI ¿Dónde estoy?
SOG. ¿Lo veis? Aquí.
GILI No asustarse, que no es nada.
Esto ha sido...
MAL. ¡Una tajada!
GILI Pues mira, es posible.
SOG. Sí.
GILI ¿Me perdonas?

SOG. Te perdono
si no bebes más.
GILI Corriente.
Ya no beberé aguardiente...
(Como no sea del Mono)

(p. 44)

Igualmente, *La Fosca* sigue paso a paso la ópera de Puccini, con la degradación pertinente de personajes y acción. Pese a estas sátiras que realiza Granés de las óperas puccinianas, su admiración por las composiciones del autor italiano es total, como manifiesta al final de *La Fosca*:

FOSCA La parodia o *bululú*
denominada la *Fosca*,
es un tributo a la *Tosca*
de Puchini y de Sardú.

Su gloria irradia destellos
dignos de lauro y honores.
TRES Conque, aplaudidnos, señores
no por nosotros... por ellos.

(pp. 44-45)

Por esta razón, las parodias no procuran la burla o la crítica de las óperas, sino su adaptación humorística. Acaso, en este sentido, el mejor ejemplo es *La Fosca*, donde aunque se producen sátiras puntuales, nunca son contra el modelo, sino contra aspectos de la vida española del momento, tales como Echegaray:

ALC. (...) ¿Has oído el ay, ay, ay?
FOSCA ¡Cielo divino, qué horror!

ALC. Pues aun falta lo peor.
FOSCA ¡Ni un drama de Echegaray!
(p. 33)

contra diversos elementos de la vida política, como la represión:

CHI. ¿Quién resiste a estos tormentos
sin cantar hasta en latín?

SCOP. ¡El tormento! ¡ahí está toda
la justicia del país! (p. 27)

o la policía:

ANG. De mi fuga el anuncio
pondrá en mi pista a guardias y serenos;
a fugarme renuncio.

CAM. ¿Por eso? Pero si eso es lo de
menos,
la policía aquí ya está probado,
jamás a un delincuente ha capturado.
(pp. 18-19)

Acaso más que en el caso de *La Golfemia*, en *La Fosca* el texto italiano se encuentra más presente; casi no hay detalle en la ópera que no esté reflejado en su parodia, salvo la famosa aria de Tosca "Vissi d'arte". "E lucevan le stelle" se mantiene, por ejemplo, con el mismo significado:

CAM. ¡Ay, infeliz... morir así...
ahora, que estoy tan bien de facultades!
¡Rondó final! Escritas dejo aquí
(...) mis cartas y postreras voluntades.
Bello es vivir *cuando tramonta il sol*,
cuando se tiene una hembra a quien querer
y hoy, por mi Fosca, doy el *si bemol*...
(...) ¡quiero vivir...vivir...y hasta beber!

(...) Este *motivo* que me persigue
soplo de vida me hace sentir,
de sus amores, -grato recuerdo
es de mi Fosca.- ¡Quiero vivir!
¡Quiero vivir su imagen adorando.
¡Si me lo impide un bárbaro homicida
me moriré rabiando
pues nunca he amado yo tanto la vida!
(p. 40)

Acaso el único guiño contra la ópera se produce al final de la parodia, cuando, ante tanta muerte, Fosca decide suicidarse de una manera muy madriña:

JAVIER SERRANO ALONSO

Alcayata, he aquí el producto
que por distinto conducto
nos lleva al destino eterno.
Tú, por Chamberí, al infierno,
yo al cielo por el Viaducto
(...)

Pero antes... como concibo
que en este cuadro de honor
nadie debe quedar vivo, (...)
es justo y equitativo
que muera el apuntador. (p. 44).

Y cuando, en efecto, intenta matar al apuntador, éste se adelanta y dispara contra Fosca, que muere.

La transducción elaborada por Granés de ambas ópera puccinianas se efectúa desde el respeto total a las obras parodiadas, que en ningún momento son objeto de burla o de crítica contra el modelo. El autor madrileño sólo las utiliza como esquema para construir un juguete cómico, aunque siguiendo todas y cada una de las pautas de la parodia. Esto demuestra que la parodia no tiene por qué suponer la denigración del texto transformado, que la degradación de personajes y acciones no suponen la censura del hipotexto empleado. Y Granés se preocupa de salvar la integridad de la composición de Puccini manifestando su total admiración por ella.

Muy distinto es el objetivo procurado por el parodista. Su intención es establecer un juego con el público, un juego cómico en el cual éste debe participar para que la comicidad de su trabajo tenga una extensión plena. El público debe colaborar conociendo previamente el modelo, es decir, las óperas de Puccini, para que toda su construcción adquiriera el sentido preciso. Difícilmente un público ajeno a los éxitos puccinianos puede valorar y disfrutar con la degradación de acción a la que somete al modelo. El problema se encuentra en la posibilidad de que Granés pudiese gozar de ese público culto. Aunque las dos piezas se estrenaron en un local noble, como el Teatro de la Zarzuela, no parece posible que muchos de los abonados del Real acudiesen a presenciar estas parodias, y si no eran éstos el público, ¿quién podría conocer dos óperas tan recientes y aún con poca tradición? Granés debió tener esto muy en cuenta, y de ahí que idease sus parodias no como unas simples transposiciones del texto, sino como dos sainetes costumbristas, plenamente de moda en la escena teatral madrileña, que pudiesen satisfacer a un público más general y menos versado en el género lírico italiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRÁN NÚÑEZ, P. (1992). *Salvador María Granés: Autor del «Género chico» y periodista satírico*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- BERGAMÍN, J. (1972). "Vida y milagros del género chico". *De una España peregrina*, 103-121. Madrid: Al-Borak.
- CRESPO MATELLÁN, S. (1979). *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- DOLEŽEL, L. (1986). "Semiotics of Literary Communication". *Strumenti Critici*, 50, 5-48.
- DOUGHERTY, D. y M^a F. Vilches (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRANÉS, S. M. (1900). *La Golfemia*. Madrid: Arregui y Aruej Editores.
- (1905). *La Fosca*. Madrid: R. Velasco Imp.
- HUERTA CALVO, J. (1992). "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX". En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, 285-294. D. Dougherty y M. F. Vilches (eds.). Madrid: C.S.I.C.-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera.
- MEMBREZ, N. J. (1992). "Su majestad la opereta vienesa y la zarzuela grande". En *Ibíd.*, 295-303
- PAHLEN, K. (1991). *Giacomo Puccini. «La Bohème»*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- (1991). *Giacomo Puccini. «Tosca»*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- RUIZ RAMÓN, F. (1988). *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra (7^a ed.)
- SALAÜN, S. (1983). "El «género chico» o los mecanismos de un pacto cultural". En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, 251-261. Madrid: C.S.I.C.
- ZAMORA VICENTE, A. (1983). *La realidad esperpéntica. (Aproximación a «Luces de bohemia»)*. Madrid: Gredos (2^a ed.).

LOS JUEGOS Y LAS CARTAS

Aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub

Carmen Valcárcel
Universidad Autónoma de Madrid

A Françoise,
que alumbra con su lámpara
las tinieblas.¹



Juego de cartas de Max Aub recrea exactamente en su forma y contenido las dos acepciones más comunes de las palabras *juego* y *carta*. *Juego* como 'grupo de cosas que se combinan juntas' y como 'ejercicio o actividad para divertirse'; *carta* como 'misiva o escrito privado dirigido a una persona' ('epístola') y como 'naipe' ('cada uno de los palos de una baraja'). La unión de ambos conceptos da lugar a una insólita *baraja literaria* o *novela de naipes* en la que la ficción narrativa se ofrece al lector en un conjunto de cartulinas² guardadas en su

¹ Arcano *La Estrella* del mazo de *tarots* miniados por Bonifacio Bembo para los duques de Milán hacia mediados del siglo XV, que se encuentra actualmente repartido entre la Accademia Carrara de Bérgamo y la Morgan Library de Nueva York. Vid. Nota a *El castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino (1992: 125), obra de la que hemos reproducido la miniatura (p. 26).

² Los naipes miden 17x11 cm. Son por lo tanto más grandes que los incluidos en las barajas habituales o en los *tarots* utilizados para predecir el futuro.

correspondiente funda de cartón, con las que se puede jugar, es decir, barajar, cortar y repartir para iniciar una partida.³

Al tratarse de un verdadero juego de cartas, la lectura se convierte en una partida en equipo o en solitario con sus *Reglas del Juego*,⁴ impresas en la parte posterior del estuche de naipes, y también cómo no con su ganador:

Se baraja, corta, reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta del monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes. Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con la seguridad de que el resultado será siempre diferente. Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor.

Permite, además, toda clase de solitarios.

Gana el que adivine quien fué Máximo Ballesteros.

Cada una de estas cartulinas presenta por una cara el escrito privado y por la otra reproduce los originales pictóricos realizados por Josep Torres Campalans para la obra [APÉNDICE 1]. Campalans fue *un pintor catalán amigo de Picasso*, un personaje misterioso, un *artista fantasma* inventado por Max Aub;⁵ en realidad, es su alter-ego ficticio, su doble, su yo pintor:⁶

¿Por qué ha de haber línea divisoria entre la pintura y lo que no lo es, cuando no se sabe dónde empieza la literatura? (Aub 1958: 83)

Campalans colabora con sus diseños pictóricos en la realización de *Juego de cartas* y devuelve, de esta forma, el servicio que Max Aub le había rendido al escribir su biografía. Los dibujos de Torres Campalans recrean los palos de la baraja española (*Bastos-Oros-Copas-Espadas*) y de la baraja francesa (*Rombos-Picas-Corazones-Tréboles*) en cuatro juegos: *Bastos-Rombos*; *Oros-Picas*; *Copas-Corazones*; *Espadas-Tréboles*, de trece cartas duplicadas cada uno: *As, Dos, Tres, Cuatro, Cinco*,

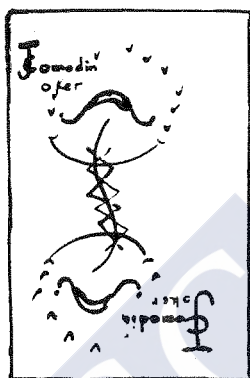
³ Quizá también, de forma muy sutil, se podría pensar en otra de las acepciones de uso de la palabra *baraja*: 'libro encuadernado con las hojas sueltas', pues precisamente es así como se ofrece al lector este libro.

⁴ Lo cual nos recuerda el "Tablero de dirección" de *Rayuela*, publicada precisamente un año antes (1963). En la nota previa o advertencia preliminar -que en realidad constituye el comienzo de la obra-, Cortázar (1991: 3) orienta (o desorienta) al lector sobre el libro que tiene entre sus manos, presentándole una *falsa* alternativa, dos posibilidades de lectura distintas a la que, según los códigos culturales occidentales, está habituado.

⁵ "¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en personaje propio?" afirma Max Aub (1958: 15) en la biografía de *Jusep Torres Campalans*.

⁶ Max Aub escribió su biografía en la novela *Jusep Torres Campalans* (México: Tezontle, 1958).

Seis, Siete, Ocho, Nueve, Diez, Sota (J), Caballo (Q) y Rey (R) [APÉNDICE 2];⁷ completan la baraja dos comodines con la firma del pintor:⁸ ¶



Al dorso de los naipes se encuentran los textos epistolares, enmarcados en azul o rojo, que hacen referencia, directa o indirectamente, a Máximo Ballesteros, muerto, al parecer repentinamente.⁹ Las causas que se barajan (y nunca de forma más apropiada como en esta novela) son: suicidio,¹⁰ asesinato¹¹ y trombosis coronaria.¹²

⁷ Es decir, hay dos cartas –una de dorso azul y otra de rojo– con el As de Bastos-Rombos, dos con el Dos, dos con el Tres, dos con el Cuatro, dos con el Cinco, etc. Lo mismo en los otros tres juegos (Oros-Picas; Copas-Corazones; Espadas-Tréboles). Según Ignacio Soldevila (1973: 158), la obra consta de ciento ocho naipes, aunque en la descripción bibliográfica [Soldevila (1973: 456)] señala que está formada por “104 cartas”. Para aumentar aún más la confusión, el ejemplar que manejo sólo incluye ciento seis, igual que el existente en el Archivo-Biblioteca “Max Aub”. Desconozco el ejemplar o ejemplares que utilizó Soldevila para su estudio. Agradezco a don Miguel Angel González Sanchís y a doña M^a José Calpe, ambos encargados del Archivo-Biblioteca “Max Aub” de Segorbe, la información que amablemente me han facilitado sobre *Juego de cartas*.

⁸ Una J de Jusep, terminada en una T de Torres y cruzadas ambas por una C de Campalans.

⁹ Intriga que nos recuerda otra de las obras de Max Aub, *Crímenes ejemplares* (1957) (Barcelona: Lumen, 1972).

¹⁰ Las cartas que hacen referencia explícita al SUICIDIO son el Diez de Copas-Corazones Azul: “Con todos sus éxitos su vida fue un fracaso. En uno de esos altibajos se pegó un tiro”; el Caballo de Espadas-Tréboles Rojo: “Podrán decir lo que quieran, asegurar lo que les dé la gana, pero para mí no me cabe la menor duda, ¿me escuchas bien?, no me cabe la menor duda de que Máximo se suicidó. Me consta que no estaba enfermo del corazón. Me dirás que una trombosis se le presenta al más pintado. Bueno, pero sé lo que sé y lo desesperado que estaba el último día que estuvimos juntos. Su mujer dirá lo que le dé la gana, pero -te lo repito- sé mi cuento”; el Nueve de Bastos-Rombos Rojo: “Máximo se suicidó porque no pudo resistir esa distancia que crece cada día entre el trabajo y el hombre. (...) Como un buen día amaneceremos todos suicidados por no poder resistir esa nueva burocracia, tanto trabajo imbécil bajo el que el saber humano -la técnica- nos

Como si de un cuadro cubista se tratara, cada uno de los remitentes de las cartas da una visión distinta y fragmentaria del protagonista ausente, Máximo Ballesteros.¹³ El personaje aparece *descompuesto*,¹⁴ descrito desde distintos puntos

entierra. Puedes creerlo o no, pero no tengo dudas"; el *Siete de Copas-Corazones Rojo*: "Se suicidó porque le tocó la lotería. No lo creerás, allá tú. (...) Era broma, pero no tanto. La insatisfacción era la raíz misma de su ser. No lo cuentes por ahí" y el *Seis de Espadas-Tréboles Azul*: "Crees que Máximo se suicidó. No tengo nada en contra. Es muy posible que lo hiciera, por cansancio o por curiosidad o ambas cosas a la vez".

- 11 Hay otras cartas en las que se duda del posible suicidio y todo hace pensar en un **ASESINATO**, como el *Rey de Bastos-Rombos Azul*: "La rutina, la burocracia, se le fueron imponiendo poco a poco a medida que se le hacía más fácil (...). Tal vez se dio cuenta una mañana: la que se pegó el tiro. Si fue tiro". La pregunta lógica es: ¿asesinado por quién? Una posible respuesta se encuentra en el *Ocho de Oros-Picas Rojo*: "Quema estas líneas después de leerlas. No soy delatora ni lo seré nunca. Pero por lo que oí en el velorio y en los rosarios, y por lo que me sospechaba desde el primer momento, ha ido creciendo en mí la seguridad de que Carmen mató a Máximo. ¿Cómo? No tengo la menor idea. En cuanto al por qué es otra historia. Lo sabes tan bien como yo. ¿Cómo llegó a oídos de Carmen lo que tú y yo estábamos seguras de ser las únicas en saber? Lo ignoro, como todo"; en el *Rey de Copas-Corazones Rojo*: "Carmen: No te preocupes. Dios abatió a Satanás y sus legiones hacia el Infierno (...). Ahora lo arrojas tú al profundo, e hiciste bien. Porque tu querido Máximo era un ángel de maldad y debieran condecorarte por haber acabado con él. Ganaste el cielo. Te felicita. *Una amiga*"; o en el *As de Oros-Picas Rojo*: "Señor don Modesto Lorca. Presente. Me llega el rumor insensato de que Carmen asesinó a Máximo. ¿Qué puede hacerse para que la gente no sea tan imbécil? Mi hermana es incapaz de matar a una mosca. No le digo que se llevarán bien. Celosa, no lo escondía, pero mi cuñado, si es que la engañaba -¿quién no engaña a alguien?- guardó siempre las apariencias. Le escribo porque me han dicho que sabe algo de ese infundio y lo propaga. Si tuviera a bien darme algunas explicaciones de su extraño comportamiento, se lo agradecería. Alfredo Renovales". La explicación a ese extraño comportamiento se la da Modesto en el *As de Copas-Corazones Rojo*: "Querido Alfredo, vete a la... (siendo bien educado pongo puntos suspensivos para que los interpretes de la peor manera, y aun te quedarás corto). ¿Que yo propalé que Carmen mató a Máximo? ¡Claro que sí! Y lo puedo demostrar. Desde luego no usó el cianuro. Le bastó la mala leche, el infundio diario, la suspicción, los "ya, ya..." rebozados en bilis; si Máximo le explicaba algo, la incredulidad acerca de lo más obvio; el acusar constante, las malas intenciones -porque nunca tuvo la menor idea de quienes fueron las queridas de su marido-, el rehuirle. Sin contar que la indina no le dio hijos. ¿No sería justo que un amigo tan amigo como lo fuiste del difunto restablezca en parte la verdad? Porque Máximo estaba enamorado de Carmen. Si estas líneas no te bastan, no esperes otras. Modesto".

- 12 Un nuevo naipe, cogido del monte al azar, el *Ocho de Copas-Corazones Rojo*, añade una duda más al lector, pues se trata de una carta del médico de la familia, Gregorio Roca, a un tal Ambrosio Mundet: "Firmé el acta de defunción y puedo asegurarle que Máximo Ballesteros falleció de muerte natural. Fue una trombosis coronaria contra la que fue inútil luchar. Carmen me llamó cuando su esposo empezó a sentirse mal y, al llegar, media hora más tarde, a su casa, ya no había nada que hacer. A pesar de ello hice cuanto pude, por si acaso, desgraciadamente, sin resultado".

- 13 "¿Cómo era él? ¿Quién lo sabe? ¿Tú? Pues atente a ello, cada quien con su verdad" [*As de Copas-Corazones Azul*]. "Te has echado encima una tarea imposible. ¿Cómo era Máximo? De una sola manera: como creías que era. ¿Que los lunes lo veías azul, y verde los martes? Confórmate, por mucho que te digan los demás, por mucho que añadas y amontones, por mil dudas que hagan surgir para ti: era azul los lunes y verde los martes" [*Siete de Oros-Picas Azul*]. "Es mi opinión, a nadie le pido que la comparta" [*Tres de Oros-Picas Azul*].

- 14 "No sé quién inventó que los hombres son de una pieza. Los hombres son un "puzzle", un juego difícil de componer -y más de recomponer-" [*Cuatro de Bastos-Rombos Azul*].

de vista, buscando una perspectiva poliédrica o caleidoscópica.¹⁵ El retrato parcial, sesgado, a contraluz, oscila en casi todos los textos entre el amor y el odio, rostro y máscara de una misma persona:¹⁶

Máximo fue inteligente y tonto, sensible e insensible, agradable y desagradable, silencioso y parlanchín, dulce y agrio, tibio y duro, tranquilo y desasosegado, apacible, alegre y de mala luna, divertido y fastidioso, confiado y desconfiado, ardiente e indiferente, humilde y orgulloso, compasivo y cruel, respetuoso y despreciativo, elegante y ridículo según las horas, los minutos o los segundos y el humor con que soporta a los demás.

[*As de Espadas-Tréboles Rojo*]

Los distintos remitentes-narradores van escribiendo –al escribirse entre ellos– la biografía o biografías de Máximo Ballesteros; pero si el creador ausente, es decir Max Aub, es el inventor de los personajes, el resultado –la baraja– es, en

¹⁵ Como afirma Campalans a propósito de su obra: “Lo que importa es la vida. Por eso hay que dar la misma importancia a todo y a todos los aspectos de las cosas, de los hombres. Darlos en conjunto, completos, procurando no olvidar nada. Por delante y por detrás, por arriba y por abajo”. [Aub (1958: 226)].

¹⁶ Jugar a las cartas es siempre un *juego de contrarios*, por eso las epístolas reflejan también juicios opuestos. He imaginado dos partidas entre varios narradores, cuyas opiniones se contraponen. La primera partida entre el *Tres de Copas-Corazones Azul*: “Me pegó dos bofetadas. Intenté reaccionar. No me dejó. No sé lo que pasó. Mejor dicho si lo sé. ¡Y tanto! Me dejó preñada. Luego lo arregló y no quiso saber más de mí”; el *Cinco de Copas-Corazones Rojo*: “Máximo era encantador, exquisito, sólo gustaba de lo más espiritual. Lo demás le tenía sin mayor cuidado; me oía tocar el piano con tal devoción que lo otro no contaba ni contó nunca entre nosotros”; el *As de Espadas-Tréboles Azul*: “Por lo visto, jamás coincidieron en casa, frente a un buen cocido -adoraba el cocido- bebiendo vino tinto mientras lo hubiera y, luego, buscando un pretexto para meterme mano, digamos en la cocina. Era un hombre abierto en busca de todas las aberturas. Algunas tuvo. ¿Te acuerdas?” y el *Caballo de Bastos-Rombos Azul*: “No sé si sabes que ha muerto mi niño Máximo. No dejó nunca de serlo durante cerca de 50 años. Conmigo siempre se portó que no se podía pedir mejor (...). Era buenísimo. Ya supe que no faltan malas lenguas, lo mismo de hombres que de mujeres para hacerse cruces; que Dios los castigue, porque todo son puras envidias, era el hombre más guapo y más bueno que había en el mundo”. La segunda partida imaginaria entre la *Sota de Bastos-Rombos Azul*: “Buen comedor a ratos, muy aficionado a las mujeres siempre” y el *Caballo de Bastos-Rombos Rojo*: “En la selva -y bien adentro- me llega el escopetazo de la noticia de la vida, milagros y muerte de mi viejo compañero de infancia, Máximo Ballesteros. No me sorprendió su fallecimiento -trance normal- sino lo que me dice Gustavo de su gusto muy multiplicado de las féminas. Cuando dormíamos juntos parecía ir por muy distinto camino. Está visto que jamás puede uno fiarse de nadie. Donde menos se piensa salta el jabato. Vivir para aprender”. Este juego de opiniones contrarias parte de un relativismo moral totalmente cervantino. Nadie tiene derecho a juzgar ni condenar a los demás y todo aquél que juzga y condena la conducta ajena será a su vez juzgado y condenado por los otros: “¿Quién eres tú para juzgar? Dictaminas: este es un hombre de veras; ésta es una mujer; aquél, maricón. ¿Quién te otorgó ese derecho? ¿Tienes colgado tu título debajo de alguna tetilla? ¿Quién te autoriza decir que Máximo era así o asá? Das asco con tu manera de catalogar. Esa manía de los sellos y ahora de los cromos: -Mamá, me hace falta el 601... Si no lo tengo me meo. El diez centavos carmesí de Honduras y el diez centavos encarnado de Mónaco... Mírate al espejo, cabrón, y dime quién eres”. [*Seis de Espadas-Tréboles Rojo*].

cierto modo, su autobiografía ficticia. En este sentido, no debemos descartar en la composición e interpretación de *Juego de cartas* una posible *escrileitura* en la que se pueda sustituir a *Máximo* por *Max*.¹⁷ Max Aub utiliza las ambigüedades del espacio de la enunciación verbal para comunicar en una triple perspectiva de presencia-ausencia (*yo/él/tú*), la imagen del autor fragmentada y dispersa. A pesar de un ficticio deseo de desprendimiento brechtiano, el autor se enmascara en las palabras epistolares de sus personajes-remitentes para filtrar sus propias ideas o inventar su imagen en el espejo de los otros.¹⁸ En la génesis de la ficción urdida por Max Aub en *Juego de cartas*, el autor repasa –baraja– todas las personas que conoce y en un imaginativo juego de escritura póstuma inventa su muerte o sus posibles muertes y se pregunta qué dirán de él después de su fallecimiento. Ateniéndose al carácter oracular o adivinatorio de los juegos de *tarot*, quiere que “le echen las cartas”; quiere conocer el futuro: ¿qué piensan de él aquéllas personas que le conocieron a lo largo de su vida cuando ya no existe?;¹⁹ ¿qué recuerdos permanecen en la memoria de sus familiares, amigos, compañeros de trabajo? El autor se sitúa entonces en el lugar de los otros, sin

¹⁷ Según Ignacio Soldevila (1973: 157), Máximo Ballesteros se asemeja en muchos aspectos a su creador, Max Aub, partiendo del mismo nombre: *Máximo-Max*.

¹⁸ Citamos, siempre al azar, algunos ejemplos. “Date cuenta: no hay más que dos clases de libros - de literatura, se entiende-, los escritos por los sobrios y por los borrachos. Inútil decirte que prefiero los segundos. Los otros me dan náuseas. (...) A Máximo le pasaba lo mismo, por eso, a pesar de todo, congeniábamos, porque lo único que une a los hombres es que les gusten los mismos libros. Que, en general, creyeran que las preferencias de Máximo eran otras... ¡Allá ellos! Emborráchate. M.” [*Cuatro de Copas-Corazones Rojo*]. “Aunque lo dudes, estoy acabando mi novela. Si te atreves ven y te la leeré” [*Nueve de Espadas-Tréboles Rojo*]. “Un cadáver es algo tangible, que existe, pero un vivo ¿qué es? ¿Qué fue Máximo Ballesteros? (...) ¿Para qué te preocupas? ¿Como novelista? Si necesitas un personaje te contaré de mí hasta cansarte” [*Cinco de Oros-Picas Azul*]. “M. B. quiso hacer algo que nunca logró. Dirás que es una definición del hombre. No te digo que no” [*Nueve de Bastos-Rombos Azul*]. “Me escribió cartas formidables, que siento haber roto (...), las reelería con gusto. Era un romántico” [*Diez de Bastos-Rombos Azul*]. “Creo que fue un estudiante sin mayor brillantez, con cierta facilidad para mentir e inventar (...). Cuenta con tu viejo maestro, ya tan menguadito” [*Sota de Espadas-Tréboles Rojo*]. “Me pareció siempre un hombre equilibrado” [*Cuatro de Espadas-Tréboles Rojo*]. “Se creía la divina garza” [*Siete de Espadas-Tréboles Rojo*]. “No lo aguantaba ni el sillón en el que se sentaba” [*Ocho de Espadas-Tréboles Rojo*]. “Era un espíritu vacilante, indeciso, tenaz y astuto” [*Cinco de Copas-Corazones Azul*]. “Le molestaba ser espectador; en el juego quería ser actor” [*Cuatro de Bastos-Rombos Rojo*]. “Era de otra época, educado en convenciones que han pasado a la historia. Aunque no lo creyera: católico hasta las cachas” [*Dos de Oros-Picas Rojo*]. “Fue un político fracasado. Me demostrará que no se dedicó a los negocios públicos; efectivamente no fue diputado ni senador ni siquiera se le conocieron opiniones definidas. (...) Le faltó ambición o era tan enorme que jamás la hizo patente” [*Tres de Oros-Picas Azul*]. “Aceptó el mundo tal como lo conoció y supuso que cualquier esfuerzo para cambiarlo era inútil (...). A lo sumo, mejorar la burocracia” [*Tres de Copas-Corazones Rojo*].

¹⁹ “Querer, sin fin posible, reunir testimonios de cómo fue con los demás, me deja estupefacta. Como comprenderás, le voy a contar mentiras preciosas. ¿Quién no?” [*Rey de Oros-Picas Azul*]. Max Aub ya había incluido en *Jusep Torres Campalans* la siguiente cita: “¿Cómo puede haber verdad sin mentira?”.

descubrirse, sin descubrirlos, para recrear ficticiamente cómo le veían/ven/verán los demás. En este sentido, el personaje ausente es, en realidad, el propio autor.²⁰

Por ello, la obra recuerda a *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello.²¹ Aub trastoca la intención de Pirandello; no estamos ante personajes que busquen afanosamente un autor, sino ante autores-narradores que buscan en su memoria fragmentada un personaje: ¿quién fue Máximo Ballesteros?; ¿dónde vivía?; ¿en qué trabajaba?;²² ¿a quién o a quiénes amó?; ¿tenía amigos?; ¿cuáles eran sus aficiones?;²³ ¿cómo era físicamente?;²⁴ ¿tenía hijos?²⁵... No hay una sola respuesta, pues las cartas nos dan siempre una información ambigua y enigmática. Los distintos personajes se comunican con frases elípticas, con sobreentendidos, suposiciones, alusiones, rumores..., lo que confiere a la obra ese tono de misterio, de intriga detectivesca.²⁶

²⁰ Escribe Max Aub en el *PRÓLOGO INDISPENSABLE* de *Jusep Torres Campalans*: “Trampa para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía. Dan, hecho, el personaje, sin libertad con el tiempo. Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista; explicarlo; hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible de interpretaciones personales, fuente de la novela; esposar la imaginación, ceñirse a lo que fue. Historiar. Pero, ¿se puede medir un semejante con la sola razón? ¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en personaje propio? ¿Quién pone en memoria, sin equivocaciones, cosas antiguas?” (Aub 1958: 15).

²¹ *Juego de cartas* es también como *Seis personajes en busca de un autor* una *Comedia por hacer*. La obra “supone un estímulo a la discusión interpretativa, a una participación colectiva semejante a una representación de teatro épico-didáctico, como lo son muchas de las obras en un acto de Max Aub, que él mismo calificaba de <escala teatral para mejor comprender nuestro tiempo>”. Soldevila (1973: 159).

²² “Ninguno supo decirme a qué se dedicaba (...). Tengo que hacer una nota para el periódico y te agradecería que me sacaras de dudas”. [*Sota de Espadas-Tréboles Azul*]. “Era tan poco amigo de hablar de sí que muchos de sus amigos ignoraron siempre donde y en qué trabajaba. No creo que le diera vergüenza ser funcionario -e importante. O tal vez, sí. Vaya a saber. Lo cierto es que jamás hacía referencia a sus ocupaciones profesionales” [*Dos de Oros-Picas Azul*].

²³ “No le gustaba ni el fútbol, ni los toros, ni el teatro, ni el cine; a lo sumo jugar al dominó y al ajedrez” [*Cuatro de Bastos-Rombos Rojo*].

²⁴ “Mediano en todo, hasta de estatura (...) muy bien vestido, peinado sin reproche posible, el bigotillo cuidado. No fumaba por no ensuciarse los dientes ni los dedos. Buen comedor a ratos, muy aficionado a las mujeres siempre. Y algo oscuro en el alma, pesimista de raíz” [*Sota de Bastos-Rombos Azul*].

²⁵ “Efectivamente su hija -el único retoño que tuvo y no con Carmen, claro- es una retrasada mental sin posible recuperación” [*Dos de Espadas-Tréboles Rojo*].

²⁶ En el *Dos de Espadas-Tréboles Rojo* se cuenta que Máximo tiene una hija ilegítima, “el único retoño que tuvo” [*Vid. supra*]; sin embargo, el *Rey de Oros-Corazones Rojo* nos hace dudar: “Luisillo anda preguntando todo el día por su tío Máximo, el que le compraba todo lo que quería. Se adoraban: no lo digo en broma. (...) Me destroza porque yo también espero, a cada momento, que abra la puerta. Si el niño le quería por algo sería...”; ¿el sobrino de Máximo es en realidad su hijo? Otro enigma: ¿qué ocurrió entre Máximo y su criada?: “Usted sabe, señorita, cuanto la estimo y cuanto sentí que usted se crellera algo que no era y que tuviera que salir como salí de su casa” [*Siete*

Todas las lecturas son válidas. Todas las interpretaciones también. La obra queda abierta, inacabada.²⁷ No hay desenlace. Se trata de un juego sin ganador, o mejor, de un juego en el que todos ganan, ya que todas las interpretaciones de quién y cómo fue Máximo Ballesteros están basadas en los mismos elementos de juicio, las opiniones que los distintos personajes expresan sobre él en las epístolas:²⁸

¿Por qué te empeñas en saber cómo son -o eran- los demás? ¿Qué te importa? Sin contar lo imposible. Puedes figurártelo, pero siempre entrará en la apreciación tanto de ti como de los otros. En estos menesteres se equivoca uno constantemente. Por eso gustan las novelas: nos dan héroes de papel, hechos de una vez, en los que se toma parte de verdad. Igual sucede en el teatro: se guardan las distancias. Nadie sabe cómo es conocido, si me permites el juego de palabras. Máximo Ballesteros no fue excepción, nadie lo es.

[Diez de Copas-Corazones Rojo]

Max Aub diluye la autoría narrativa en múltiples voces –las voces de los otros–, logrando –a la manera cervantina– la dispersión total de los puntos de vista, el máximo perspectivismo narrativo posible. Estamos ante narradores móviles y cambiantes que sustituyen al autor en la búsqueda y reconstrucción de ese personaje. Esos múltiples y móviles puntos de vista acerca de Máximo Ballesteros son prodigiosos ejercicios de estilo literario a la manera de los *Exercices de style* de Raymond Queneau.²⁹ *Juego de cartas* es también una magistral baraja de registros idiomáticos del español [“¡Qué pobre es el idioma!” *Nueve de Bastos-Rombos Rojo*], según la variedad social, espacial e incluso sexual de los narradores-remitentes.³⁰ La multiplicidad de personajes entrelazados que se

de *Espadas-Tréboles Azul*]. Un último ejemplo que sirve para embrollar aún más la trama detectivesca de la historia: entre los papeles de Máximo, Teodoro -compañero de trabajo- ha encontrado una nota: “La rapté, la maté. No podía hacer otra cosa. Se cerraba el círculo. Si no hubiese resistido, porfiada, nada hubiera pasado. Pero tal vez era necesario que sucediera lo que pasó para que yo me sucediera a mí mismo” [*Ocho de Espadas-Tréboles Rojo*].

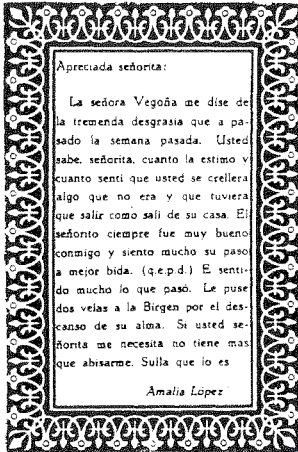
²⁷ Según la definición de Umberto Eco, para quien una obra abierta es aquella que admite la posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que por ello su irreproducible singularidad resulte alterada. (Eco 1965: 30-31).

²⁸ ¿No te has fijado que se es de una manera distinta según quién tienes delante? (...) Cada interlocutor te hace seguir un camino distinto” [*Caballo de Espadas-Tréboles Azul*].

²⁹ *Juego de cartas* es un repertorio de registros lingüísticos semejante al de Queneau, aunque parta de una situación ficticia totalmente distinta. En Queneau la trama es totalmente inverosímil; Max Aub, por el contrario, parte de un hecho totalmente verosímil o de una verosimilitud ficticia, a la manera de Cervantes.

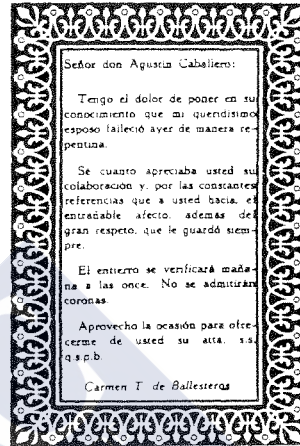
³⁰ Variedades idiomáticas del español de Méjico: “créeme”, “menguadito”. Expresiones del lenguaje femenino: “Mónica, encanto”; “Dulce Tita”; “Asunción queridísima”; “Dolores, guapa”; “Camililla”; “Fina, vieja”; “No por nada, linda, sino por tonta”; “Chata (...) como tantos muchachos que nos hacían la rosca (...) me paseaba la calle”; “le faltó tiempo para chismeárselo a Carmen”; “y si te pica, ya sabes el remedio”.

impone al lector a medida que éste lee las cartas se expresa también de forma bien distinta:



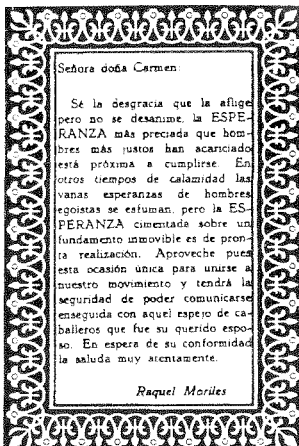
[Siete de Espadas-Tréboles Azul]

Carta con escritura fonética y plaga de faltas ortográficas que la antigua criada de la casa envía a Carmen.



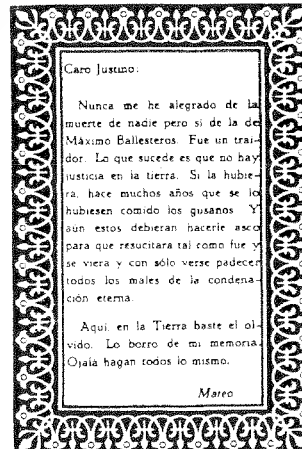
[Dos de Bastos-Rombos Azul]

Carta que Carmen envía al jefe de Máximo Ballesteros (el texto así lo sugiere) comunicándole la muerte de éste.



[Nueve de Oros-Picas Rojo]

Carta que una médium envía a Carmen ofreciéndole sus servicios.



[Siete de Bastos-Rombos Azul]

Carta de Mateo a Justino hablándole sobre Máximo.

El carácter epistolar de la novela tiene, además, un gran poder evocador; los narradores-protagonistas suelen llevar a cabo *travelling* verbales para recordar –o para olvidar, siguiendo el juego de contrarios³¹– la relación en el pasado con el protagonista. La escritura es necesaria como explicación de lo vivido, como terapia, exorcización del silencio. Nadie se interroga sobre el porvenir, suspendidos en una partida sin principio ni fin, sino sobre el mosaico difuso de su pasado.

Al ser un ‘conjunto’ de cartas, el material narrativo se presenta al lector totalmente desordenado. Este orden anárquico, sin ninguna referencia cronoespacial,³² refleja la imprevisibilidad impuesta por el azar; sin embargo, la lectura-partida va construyendo un mundo imaginario gracias al cual el lector conoce y desconoce a Máximo Ballesteros; pero también en una suerte de *pan-perspectivismo* a otros personajes.³³ Máximo es la columna vertebral de la narración; es el que, estando ausente, sirve de referencia a todos los personajes que gravitan en torno suyo. En *Juego de cartas* no sólo se intenta retratar a un hombre, Máximo Ballesteros, también se habla de otros muchos hombres y mujeres en las relaciones profesionales y humanas con el protagonista. Cada uno de ellos tiene su vida propia, incluso su trama o novela, su propia baraja, su propio destino. Al intentar describir a Máximo, cada uno de los narradores-remitentes se describe a sí mismo y describe a otros personajes; la novela se transforma así en una especie de galería de espejos.

³¹ “Máximo (...) se quedó detrás de las pesadas cortinas del cansancio y del sueño” [*Nueve de Espadas-Tréboles Azul*]. “No hablo por despecho. ¿Quién le recordará? Yo no” [*Diez de Espadas-Tréboles Azul*].

³² Ninguna de las cartas lleva fecha y sólo hay unos mínimos detalles espaciales. Sabemos que “Máximo sólo salió una vez de su país. Recordará que estuvo un par de semanas en París y que no le gustó. Entre otras cosas porque no sabía francés. Se pasó el tiempo emborrachándose. Lo curioso es que tampoco le gustaron las francesas: las halló demasiado interesadas. Tuvo muchas mujeres pero jamás se le ocurrió que le podían costar dinero. Le molestó; creo que esta fue la razón principal de su desencanto” [*Cinco de Bastos-Rombos Rojo*] y mantuvo una relación corta con Rosalba, una de sus tantas amantes, que duró “los ocho días que estuvimos allá [¿dónde?]” [*As de Oros-Picas Azul*].

³³ Principalmente a Carmen, la viuda de Máximo Ballesteros (que recuerda, en muchos aspectos, a otra viuda “futura”, Carmen de *Cinco horas con Mario*): “Carmen es una mártir, pero por gusto. Le gusta hacerse la triste, la abandonada sin más razón que haber pasado por el juzgado y el altar. ¿Quién le mandaba aguantarse más que por el placer de saberse desgraciada? Si no podía aguantar a Máximo ¿por qué no lo mandó a paseo o le plantó unos cuernos del mismo tamaño de los que él le ponía? Era de la pasta de nuestras abuelas (...) Claro que era madrileña” [*Rey de Espadas-Tréboles Azul*]. A Luis, casado con Valentina, que fue compañero de carrera de Máximo junto con Vicente; a Ofelia, amante de Máximo, que tuvo una hija con él, Eugenia, retrasada mental; a Juliana, cuñada de Máximo; a Amada y Renata, ama y hermana de Máximo respectivamente; a su secretaria Alma; a sus empleados Amalia López y Ramiro Martínez... sin contar las múltiples amantes que posiblemente (siempre se mantiene la duda) tuvo: Ramona, Lucía -casada con Paco, compañero de trabajo de Máximo-, Elsa, Rosa, Manuela -casada con Miguel- Magda, Gerarda, Jacinta, Yolanda...

Max Aub altera con *Juego de cartas* las relaciones entre *autor-libro-lector*, interponiendo al lector ortodoxo una serie de espejos que desdoblan los personajes en remitentes, destinatarios o referentes de las cartas;³⁴ convierte al personaje principal en voz ausente; la novela en baraja; la escritura en azar. Se trata de una invitación a la lectura activa, creativa, lúdica de la obra, a las infinitas posibilidades –combinatorias– de lectura e interpretación. Este juego implica un lector cuya lectura tenga efecto en la propia disposición estructural de la obra; es decir, un lector-creador.³⁵

³⁴ Reproduzco en el siguiente esquema algunos ejemplos:

<i>Nº del naípe</i>	<i>Palo de la baraja-color</i>	<i>Remitente</i>	<i>Destinatario</i>
As	Oros-Picas Azul Copas-Corazones Rojo	Alfredo Renovales* Modesto	Modesto Lorca Alfredo
* Alfredo Renovales es hermano de Carmen, viuda de Máximo Ballesteros; sin embargo, ésta siempre firma como Carmen T. (¿y no R. de Renovales?) de Ballesteros [Vid. <i>infra</i> Ocho de Copas-Corazones Azul].			
Seis	Oros-Picas Rojo	Yolanda	Alicia
Sota	Bastos-Rombos Rojo	Alicia "Me escribe esa hipócrita de Yolanda"	Diana
As Cinco Rey	Bastos-Rombos Rojo Espadas-Tréboles Azul Bastos-Rombos Rojo	Miguel Gerardo Adolfo "Que Miguel creyera"	Hugo Miguel Américo
Seis	Bastos-Rombos Rojo	(Ilegible)*	Doña Carmen T. Vda. de Ballesteros
Ocho	Copas-Corazones Azul	Carmen T. Vda. de Ballesteros	Padre
* El texto permite suponer que se trata del confesor espiritual de Carmen.			
Cuatro	Copas-Corazones Azul	Carmen Aurora "Carmen me escribió"	Aurora Nieves
Caballo	Espadas-Tréboles Azul	Mauricio "Tengo que hacer una nota para el periódico"	Jorge
Caballo	Copas-Corazones Azul	Pura "En el periódico leí la esquila de Máximo Ballesteros"	Benigna
Rey Caballo	Copas-Corazones Azul Espadas-Tréboles Rojo	Lola Gloria	Teresa Lola

³⁵ En un homenaje a *Rayuela* de Julio Cortázar.

Juego de cartas no es una obra de Max Aub, sino del lector, de cada uno de los lectores que se enfrentan a ella. El factor fundamental es la interpretación, es la reacción personal e individual de cada jugador. Es más importante el papel del lector como receptor/destinatario del mensaje/baraja que el del escritor como emisor/remitente del mismo. Porque la obra se ofrece como labor más colectiva que individual; más como juego-lectura en equipo que solitario (aunque esta posibilidad se especifique también en las *Reglas*) y porque permite la discusión interpretativa: cada jugador-lector imaginará, retratará a Máximo Ballesteros de forma distinta e incluso, siguiendo una sugerente trama detectivesca, inventará una muerte o crimen distintos.³⁶

Llega el final de la partida y con él la resolución de la incógnita final. El lector/los lectores debe/n acabar la partida, la historia... si quiere/n y si no, tampoco pasa nada: "no te preocupes: uno es como es y nadie sabe cómo" [*Sota de Bastos-Rombos Azul*].³⁷

Juego de cartas es una invitación al juego; al juego de la escritura y al de la lectura, ambos producto del azar. Pero además, en ese juego azaroso, los destinos, como nos enseña Italo Calvino, se cruzan en "una sala alta y espaciosa",³⁸ en la que sobre una mesa están desperdigadas las cartas que servirán para iniciar una partida. La partida de nuestra vida.

³⁶ O crímenes distintos. Vid. nota 26, cita del *Ocho de Espadas-Tréboles Rojo*.

³⁷ "Tras una noche de mucho beber me dijo, más o menos: "No es verdad que sepamos que no sabemos, tal vez es lo único que ignoramos. Sólo el que ignora es feliz, solo. Del infeliz dicen: es como lo hizo Dios. ¿Cómo te hizo, cómo me hizo? Siempre se es ajeno. ¿Quién ve los adentros? Siempre se interpreta basándose en la ignorancia. ¿Quién no es corto de vista? ¿Quién cala? Penetramos las mujeres para ver si aprendemos, fabricamos así otros hombres para ver si se enteran o nos enteramos de algo. Y nos borran del mapa". Nadie sabe leer, viejo. Muérete" [*Cinco de Bastos-Rombos Azul*].

³⁸ Que no sabemos si pertenece a un "castillo" o a un "mesón", pues la percepción es reflejo de una "una sensación extraña, o mejor, dos sensaciones distintas que se confundían". (Calvino 1992: 11).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

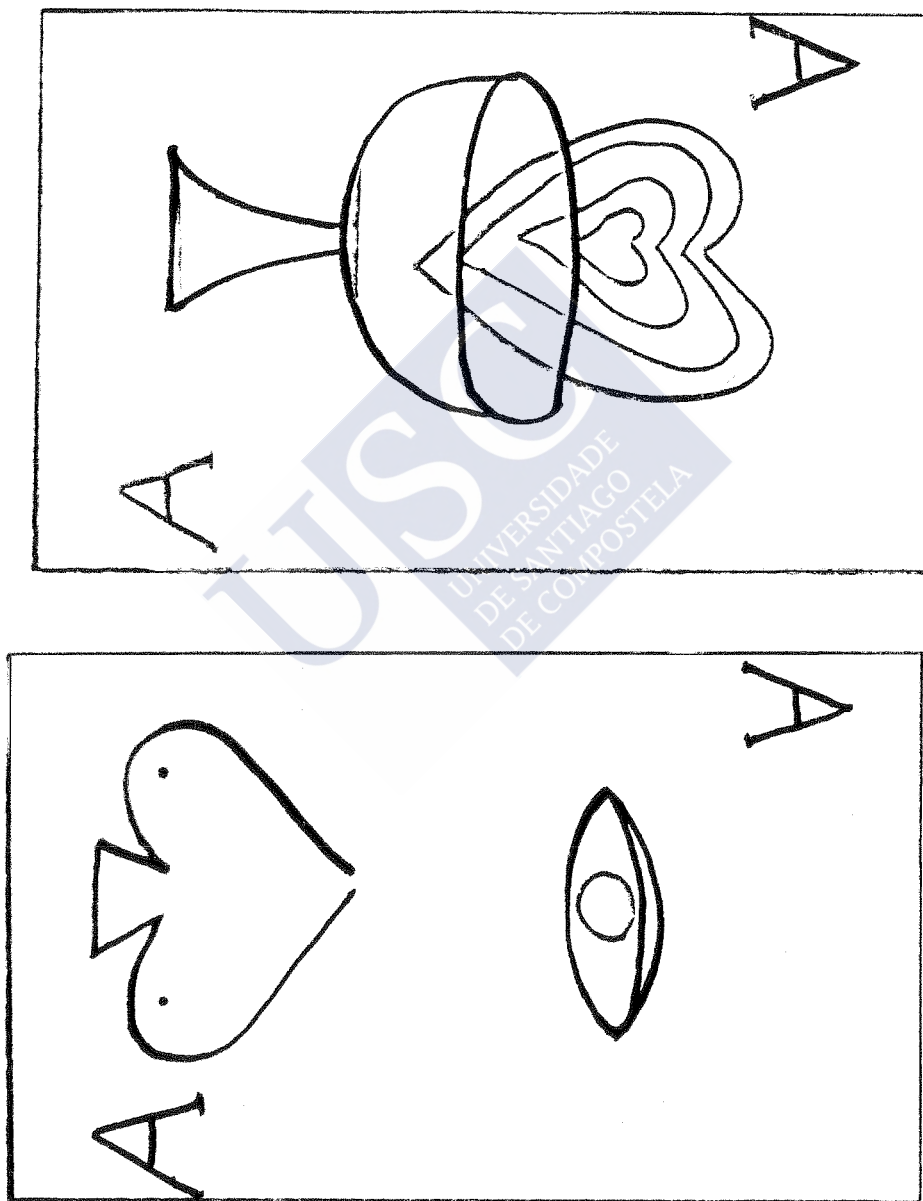
Libros

- AUB, M. (1972). *Crímenes ejemplares* (1957). Barcelona: Lumen. México:
—— (1958). *Jusep Torres Campalans*. México: Tezontle.
—— (c. 1964). *Juego de cartas*. México: Alejandro Finisterre.
- CALVINO, I. (1992). *El castillo de los destinos cruzados*. Madrid: Siruela.
- CORTÁZAR, J. (1991). *Rayuela* (1963). Julio Ortega y Saúl Yurkievich (eds.).
Madrid: C.S.I.C.
- ECO, U. (1965). *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*.
Barcelona: Seix Barral.
- PIRANDELLO, L. (1980). *Seis personajes en busca de un autor. Comedia por hacer*.
Buenos Aires: Ediciones del 80.
- QUENEAU, R. (1974). *Exercices de style*. Paris: Gallimard.

Artículos

- VV. AA. (1994). "Juego, Azar y Literatura". En *Leer*, n° 71, 33-50.

APÉNDICE 1



Querida Carlota:

No refresques antiquallas. No me gusta sacar a luz trapos pasados de moda. Fue por casualidad. Nos encontramos: Café, cena, cine, cama. Las cuatro C. Podrían haber sido menos. Duró los ocho días que estuvimos allá. Luego nos vimos de lejos. Saludos distantes. ¿A eso se le puede llamar haber sido amante de alguien? No, por lo menos para mí. Un amante es algo que se tiene en casa, y del que puede una servirse cuando le venga en gana y para lo que sea. Máximo no fue de esa especie. Eres muy dueña de creer lo contrario, pero por favor, no volvamos a hablar de eso. Recuerdos a todos de tu amiga que lo es.

Rosalba.

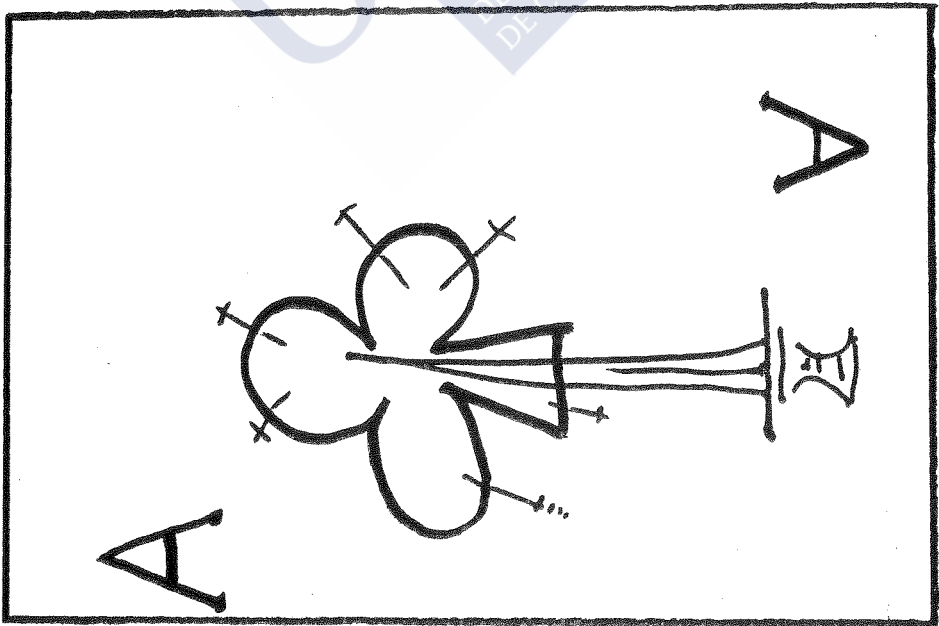
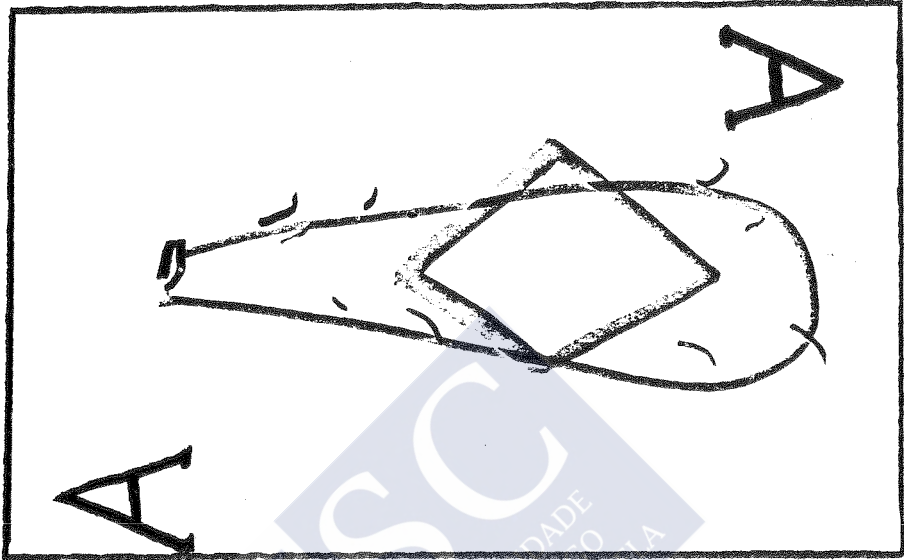
As de Oros-Picas Azul

Querido Alfredo, vete a la... (siendo bien educado pongo puntos suspensivos para que los interpretes de la peor manera, y aun te quedarás corto). ¿Que yo propalé que Carmen mató a Máximo? ¡Claro que sí! Y lo puedo demostrar. Desde luego no usó el cianuro. Le bastó la mala leche, el infundio diario, la suspicción, los "ya, ya..." rebozaba algo, la incredulidad acerca de lo más obvio; el acusar constantemente, las malas intenciones —por que nunca tuvo la menor idea de quienes fueron las queridas de su marido—, el rehuirle. Sin contar que la indina no le dio hijos. ¿No sería justo que un amigo tan amigo como lo fuiste del difunto respetablezca en parte la verdad? Por que Máximo estaba enamorado de Carmen.

Si estas líneas no te bastan, no esperes otras.

Modesto

As de Copas-Corazones Rojo



Querida Calixta:

La pobre Paca, siempre en la luna y sentada en su piano (por eso tiene las posaderas tan lisas), tan cursi, me da parte del fallecimiento de Máximo: —¡Pobrecito! Por lo visto, jamás coincidieron en casa, frente a un buen cocido —adoraba el cocido— bebiendo vino tinto mientras lo hubiera y, luego, buscando un pretexto para meterme mano, digamos en la cocina. Era un hombre abierto en busca de todas las aberturas. Algunas tuvo. ¿Te acuerdas? Saluda a Joaquín. Abrazos.

Eva

As de Espadas-Tréboles Azul

Querido Enrique:

Máximo no era hombre fácil de descifrar. Estudié con él tres años de la carrera; luego la dejó. Era una mezcla de león, liebre y raposa; valiente, cobarde y desconfiado. Mezcla no tan inesperada como se puede suponer. Dominaba una necesidad de su amor propio y el ser dominado una necesidad de su naturaleza. "Sólo se necesita tener tacto y prudencia para conseguirlo todo" —me dijo alguna vez no sé si en serio o en broma. Siento que haya muerto era un hombre apreciable.

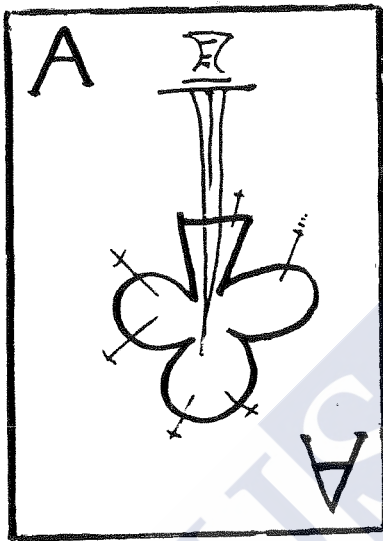
Recuerdos a todos.

Luis

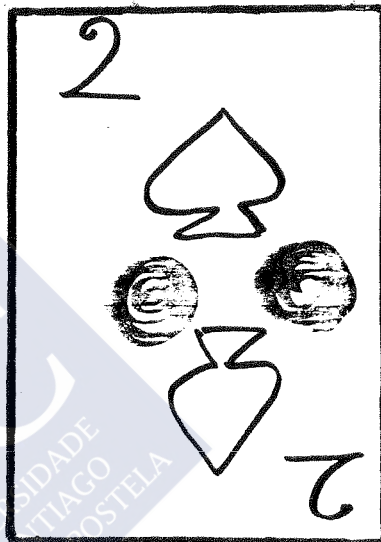
As de Bastos-Rombos Azul

APÉNDICE 2

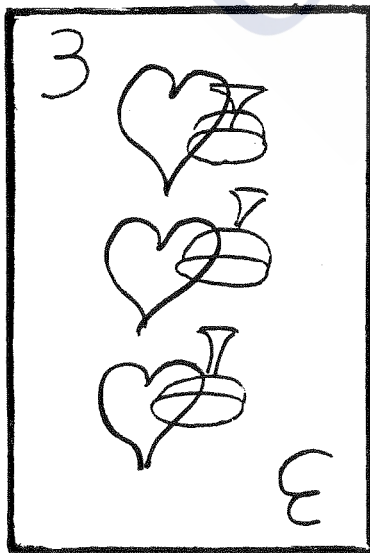
[SELECCIÓN]



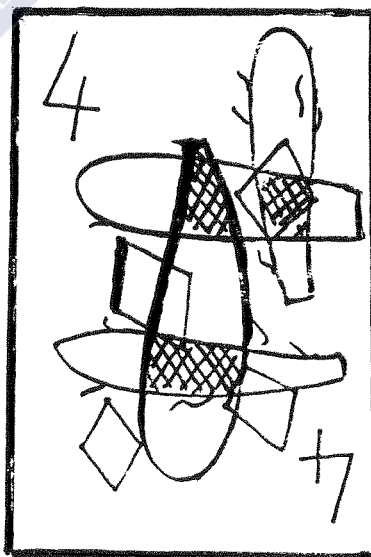
As de Espadas-Tréboles



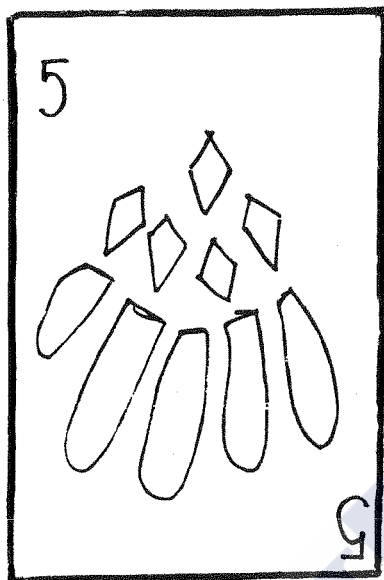
Dos de Oros-Picas



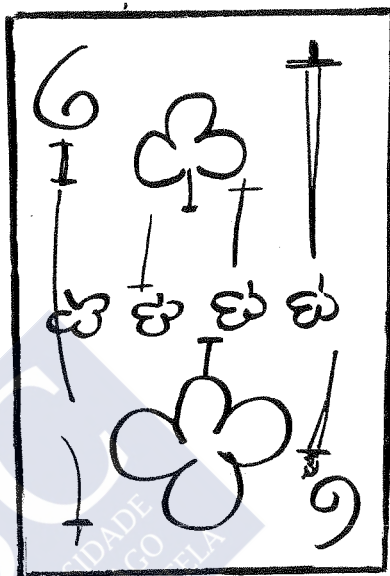
Tres de Copas-Corazones



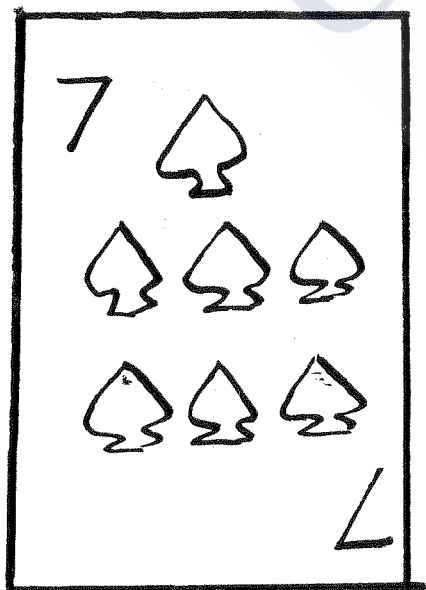
Cuatro de Bastos-Rombos



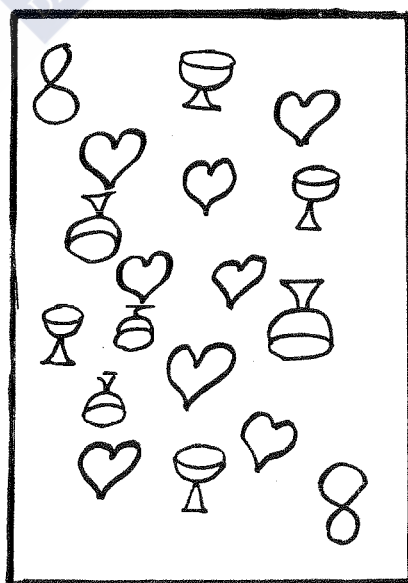
Cinco de Bastos-Rombos



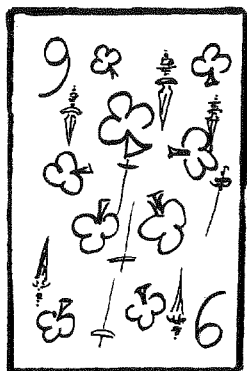
Seis de Espadas-Tréboles



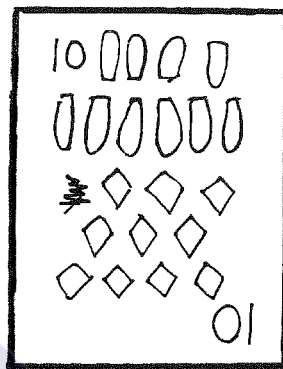
Siete de Oros-Picas



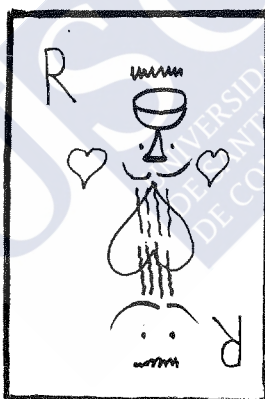
Ocho de Copas-Corazones



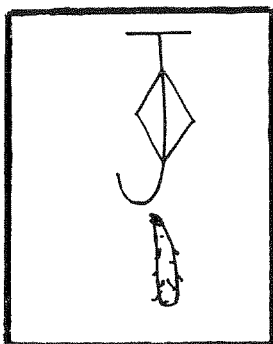
Nueve de Espadas-Tréboles



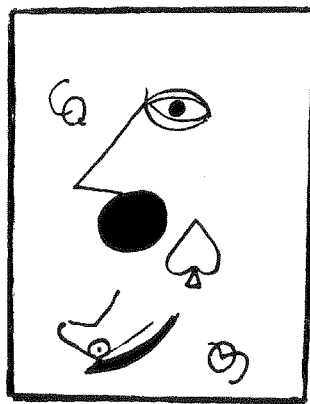
Diez de Bastos-Rombos



Rey de Copas-Corazones



Sota de Bastos-Rombos



Caballo de Oros-Picas

CHARLES NODIER, ET LE ROI DE BOHÊME

Le conte en jeu

Georges Zaragoza
Université de Bourgogne

1830 est une année clef de l'histoire de France, tant sur le plan politique qu'artistique.

Hugo et ses amis livrent, le 21 février, la fameuse bataille d'*Hernani*, Delacroix peint *La Liberté guidant le peuple* et Berlioz fait retentir les accents enfiévrés de la *Symphonie fantastique*. Quelle sera la participation de Charles Nodier à cette démonstration des forces vives du romantisme triomphant, lui que l'on peut encore considérer, à cette date, comme l'une des figures éminentes de ce mouvement ?¹

Il ne restera pas muet et va mêler sa voix à ce concert novateur de 1830, mais le moins que l'on puisse dire est qu'il ne sera pas à l'unisson des productions vibrantes de passion de ses contemporains; sa tonalité sera parfaitement marginale pour ne pas dire discordante.

Il publie en janvier, la très curieuse *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*². Le titre de l'ouvrage laisse à penser qu'il s'agit d'un nouveau conte, genre dont Nodier goûte le charme simple: il n'en est rien. C'est une étrange

¹ Le mot de passe des Jeunes-France lors de la «bataille d'*Hernani*» n'est-il pas précisément «Nodo Hierro», hommage évident à Charles Nodier.

² C. Nodier (1830). *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Première édition illustrée de 50 vignettes dessinées par Tony Johannot et gravée par Porret. Paris: Delangle. Nodier emprunte ce titre à Sterne: *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Livre VIII chapitre 19.

fantaisie de 387 pages, nécessairement, où fusent les trouvailles, où se multiplient les jeux de miroir et de mise en abyme; un immense pastiche où tout est mis en jeu: le récit, son narrateur, l'écriture elle-même. Et c'est à ce titre qu'elle retiendra ici notre attention, puisque Nodier s'ingénie, dans ce conte, à jouer avec les catégories narratologiques jusqu'à les vider de toutes fonctions.

C'est traditionnellement le cadre spatio-temporel qui s'impose à l'esprit comme élément fondateur du récit, et précisément le titre choisi par Nodier suggère un repérage spatial qui constituera le premier enjeu: le château, ici au nombre de sept. Château dont on sait qu'il est un des lieux archétypes du conte.³

Il jouit, traditionnellement, d'une grande autonomie: y pénétrer, c'est véritablement changer de monde. Aucune continuité logique ni progressive entre l'extérieur et l'intérieur, mais une juxtaposition magique.

L'habiter c'est avoir la possibilité d'y développer une existence qui y trouvera tout pour ses fonctions essentielles: on y mange, on y dort, on s'y cultive (le château détient des secrets sur le monde dont il est coupé), on y meurt.

Cependant, dans *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, ce topos est pour le moins revisité voire problématisé. Dès le premier chapitre appelé de façon tautologique «Introduction» le narrateur fixe ainsi son projet:

je saurai dans quel temps vivait ce roi de Bohême et je marquerai la place de ses sept châteaux avec une précision digne de Pausanias. (p. 3)

Cette déclaration d'intention a le mérite de proposer au lecteur les repérages traditionnels du récit: références temporelles, «dans quel temps vivait ce roi», référence spatiale: «la place de ses sept châteaux» et même d'esquisser un commentaire méthodologique: «avec la précision de Pausanias».

Ce projet, si clairement posé est-il mis à exécution ? Si l'on consulte les dernières pages de l'œuvre, les lignes finales de l'avant dernier chapitre, titré «Interprétation», déclarent à l'intention du lecteur:

Vous êtes dans le château, et tous ses habitants poussent un cri d'accueil et de joie. (p. 383)

La quête, annoncée dans l'incipit aurait donc abouti; mais duquel des sept châteaux s'agit-il? «Koenigratz?... est-il possible! serions nous déjà dans le plus

³ Château de Ghismondo dans *Ines de Las Sierras* par exemple.

triste des sept châteaux du roi de Bohême» (p. 386) s'exclame Victorine, avatar du lecteur. Nodier, donc, après s'être fixé comme but de localiser, en les atteignant, en les fixant par l'écriture les sept châteaux et leur roi, ne parvient qu'à un résultat partiel, compte tenu du qualificatif «*le plus triste*» qui identifie le seul château atteint et de l'adverbe temporel «*déjà*» qui ne laisse aucun doute sur la valeur déceptive du constat; on croyait chercher à atteindre un certain point de l'avenir, mais on y parvient sans même s'en être aperçu. Quel sens donner à cette double stratégie?

Si l'on veut bien se référer à la symbolique traditionnelle du chiffre sept, on pourra assimiler les sept châteaux aux sept jours de la création et le roi de Bohême, au Créateur suprême; ainsi le titre du conte serait celui du livre idéal, celui que tout homme de lettres rêverait d'écrire, celui par lequel il s'égalerait à Dieu, de sorte que ce livre une fois écrit annulerait tous les autres, tant ceux qui le précèdent, que ceux à venir. Le conte de Nodier n'aurait donc pas pour objet le roi et ses sept châteaux mais leur poursuite. Nous aurions affaire à un titre-horizon qui s'éloigne à mesure qu'on croit s'en approcher. Ce point, spatial et temporel à la fois, se dérobe infiniment au désir du voyageur qui se désole; «j'y arriverai si tard(...) - J'ai tant de choses à faire sur le chemin» (p. 43) et plus loin: «Hélas! nous aurons bien de la peine à y arriver de cette campagne!» (p. 180); le projet semble même perdre de sa réalité quand le narrateur Théodore propose à Breloque sa voiture, celle «qui nous conduira peut-être un jour en Bohême» (p. 342). Et pourtant les voyageurs parviennent à atteindre *in extremis* le but fixé; mais ce succès ne paraît pas provoquer une bien grande joie comme en témoigne la remarque déjà citée de Victorine: «est-il possible! serions-nous déjà dans le plus triste des sept châteaux du roi de Bohême?»

Que signifieraient alors les dernières lignes du récit ? Sont-elles un constat d'échec ? Oui, sans doute puisqu'un seul château est atteint, de surcroît, le plus triste des sept et que tout tient dans l'intervalle entre ces deux formules adverbiales : «*si tard*» et «*déjà*», formules respectivement de l'impatience et de la déception. Le temps est ici perçu non comme un point de repère rassurant, mais comme une notion mouvante bien plus faite pour inquiéter, pour désorganiser que pour bâtir. L'écrivain serait réduit à une imperfection inhérente à ses moyens, rêvant toujours de l'oeuvre parfaite, n'aboutissant jamais qu'à un septième appauvri de ce tout. Ou bien, faut-il comprendre que ce septième château, le plus triste de tous, ne l'oublions pas, serait *in fine*, le réel, celui que le lecteur trouve ou retrouve une fois la lecture achevée? Seules compteraient donc les pages qui ont précédé, celles de la quête, celles qui ont fait croire au rêve, à l'illusion, à l'existence possible des sept châteaux, c'est-à-dire de l'oeuvre

parfaite: constat bien amer, bien désabusé sur les vertus et les pouvoirs de la littérature, mais tout à fait conforme au tempérament de Charles Nodier, le «dériseur sensé», tel qu'il lui plaisait de se nommer.

On le voit, le château n'est donc pas ici, il s'en faut de beaucoup, un lieu commun du récit merveilleux ou fantastique, au pittoresque facile; pas plus qu'il ne cherche à devenir l'occasion de descriptions réalistes qui viseraient à authentifier le récit. Plus qu'un lieu, il est une absence de lieu, une forme vide de substance mais non de sens. Signe, plus qu'objet littéraire, il emblématise l'oeuvre elle-même qu'il faut pénétrer, qu'il faut rompre peut-être, –d'accès toujours difficile–, pour lui dérober le secret, secret des origines, origines de l'être ou de la parole. Il engage à la découverte, c'est-à-dire à la lecture, du lieu bien sûr, mais aussi du monde et de soi.

Voyager vers la Bohême, c'est voyager dans le livre, puisque le voyage est lecture, mais aussi dans le lit puisque le rêve est tout à la fois voyage et lecture. *L'Histoire du roi de Bohême* nous apprend à associer dans l'univers de Nodier le livre et le lit. Dans le chapitre intitulé «Rétractation», le narrateur évoque son mode de locomotion littéraire et le définit ainsi: «C'est une voiture à moi, où je dors paisiblement sur les quatre coins, quelquefois seul, souvent accompagné, et que je dirige à mon gré vers tous les points de l'univers» (p. 6). Cette définition associe trois images.

Celle de la voiture qui permet de voyager en direction de la Bohême, la terre à atteindre. Celle du lit, lieu du rêve dont on sait qu'il fait partie intégrante des sources inspiratrices de la création nodiériste. Et enfin celle du livre écrit et lu, puisque lire ou écrire, c'est bien voyager.

Partager la couche, c'est donc partager le livre: on ne s'étonnera pas de voir ainsi associés le désir érotique et le désir de lire, désirs donnés comme nocturnes.

En dernière analyse, la diégèse du conte, si tant est qu'elle soit identifiable, n'a-t-elle pas pour seul but de meubler ce temps du voyage, de le remplir, donc de le faire exister au gré du narrateur, au gré des mots qu'il faut faire jouer, avec lesquels il faut jouer?

À elle seule, la table des matières appelée «Récapitulation» aligne en guise de titres de chapitres, cinquante huit substantifs se terminant par -tion (Objection, Déclaration, Continuation etc.) ce qui fait dire à l'auteur, dans l'ultime page intitulée... «Approbation»: «La table des chapitres m'a paru d'une invention fort agréable et d'un usage fort commode pour les sociétés graves, religieuses et bien pensantes, qui s'exercent, dans les soirées d'hiver, au jeu édifiant

et instructif du corbillon» (p. 398)⁴. Inviter son lecteur à jouer avec les mots, c'est se reconnaître, en tant que créateur, le même droit. Un mot peut en cacher un autre; Nodier a bien lu les philosophes du siècle des Lumières et sait parfaitement user de cette stratégie. Voici quelques lignes qui sonnent comme un programme de lecture si l'on veut bien y prêter attention.

Il s'agit du chapitre intitulé «Explication»; le narrateur rédige une sorte d'article encyclopédique à propos du mot «pantoufle», s'interrogeant sur les origines du mot, l'emploi de l'objet etc. Mais plusieurs indices autorisent à une lecture métaphorique:

«Représente-t-il un fait matériel, ou cache-t-il un emblème (sic)?
L'auteur l'emploie-t-il au sens propre ou au sens figuré?
Et si le pudique et pieux censeur auquel ce livre sera nécessairement soumis, avant de s'introduire dans les séminaires et dans les lycées allait supposer...
Jamais! cette odieuse interprétation est d'une époque étrangère à nos mœurs. Elle ne saurait présenter la moindre apparence de vérité à cette génération grave et modeste qui ne sourit qu'en rougissant aux bouffonneries cyniques de Rabelais, et qui oublie depuis longtemps dans la boue la marotte effrontée de Diderot, de Duclos et de Crébillon. (pp. 97-98)

Le langage antiphrastique ne veut tromper personne et nous sommes expressément conviés à lire ce chapitre au deuxième degré; quant aux références littéraires elles nous précisent, s'il en était besoin, à quel genre de décodage il convient de se livrer. Il nous suffit de remplacer le mot «pantoufle» par celui désignant le sexe féminin et le ton du chapitre devient particulièrement scabreux; on en jugera par l'avant-dernier «aphorisme»:

C'était une de ces pantoufles dont on voudrait n'ôter jamais le pied. (p. 102)

Nodier joue, ce faisant, mais le jeu n'est pas gratuit; il s'agit bien de tester les limites d'une écriture, voire de les outrepasser sans que la censure, cette incarnation de la norme et de la raison ne puisse intervenir. Tenir les propos les plus scabreux qui soient, c'est libérer sa plume et le discours d'une pesante morale.

Cependant, le projet nodiériste ne s'arrête pas là; pervertir le langage, proposer une lecture où la simple substitution d'un mot par un autre modifie le sens, c'est encore affirmer que l'on croit à l'élaboration du sens. Nodier s'attaque au

⁴ «Le corbillon» est un jeu de société où chacun doit, sous peine de donner un gage, répondre par une rime en -on à la question: « Dans mon corbillon, qu'y met on? »

sens lui-même; tout ici est susceptible d'être mis en jeu; à commencer par l'auteur-narrateur-même, garant du sens ou responsable du non sens.

En effet, dans ce cas limite que constitue LE ROI DE BOHEME faut-il encore parler de narrateur?

Qui est-il ? Son identité est révélée, d'une certaine façon dans les premières pages:

Il faut seulement s'entendre sur un point de départ, c'est-à-dire sur le calcul de Dioclès de Smyrne qui représente l'esprit de l'homme par le nombre Mille.

Ci, valeur reçue en compte 1000

Passons à l'analyse:

Soit Théodore, ou mon imagination 0

Soit don Pic de Fanferluchio, ou ma
mémoire.....1

Soit Breloque, ou mon jugement. 999

Je n'ai pas besoin de faire la synthèse devant vous; mais vous pouvez la vérifier facilement avec votre professeur de mathématiques, avec votre intendant, ou avec votre blanchisseuse. -

Je pose hardiment le total ... 1000. (pp. 20-21)

Il nous faudrait comprendre que le narrateur est réparti entre trois êtres: Théodore/l'imagination, Fanferluchio/la mémoire, Breloque/le jugement et qu'à eux trois ces personnages composent la fonction créatrice; cependant en observant le déroulement du récit, on percevra que celui qui dit «je», est bien Théodore (le représentant de l'imagination), les deux autres personnages n'intervenant qu'en séquences dialogiques.

Si nous cherchons à préciser la position de ce narrateur, nous remarquerons immédiatement son omniprésence et son omnipotence: il occupe en permanence la première place du récit, cependant sans jamais rien préciser de son histoire, de son passé, de son statut social. Il joue continuellement avec le récit, le menant au seul gré de sa fantaisie, posant la volonté du créateur comme moyen et fin en soi de la création. De sorte qu'il déborde véritablement le strict statut de narrateur pour devenir une sorte d'allégorie de la fiction, une origine du récit en action.

Dans un tel contexte peut-on encore parler de conte? Certes Nodier reste fidèle au rapport de pseudo oralité qui gouverne ce genre littéraire; il inclut dans son récit un conteur, Théodore et des auditeurs, situation qui devrait conduire à la présence concomitante d'une métadiégèse entrecoupée de séquences de métadiscours, conformément au fonctionnement traditionnel du conte; c'est bien l'équilibre de ces deux catégories qui est censé donner l'illusion de l'oralité inhérente au genre.

En ce qui concerne *L'Histoire du roi de Bohême*, Nodier se livre à une tentative quasi permanente pour déséquilibrer ce rapport; c'est le métadiscours qui envahit le conte au risque de l'étouffer. La métadiégèse est réduite à deux micro récits: *Les amants de Chamouny* et *L'Histoire du chien de Brisquet*, deux tentatives de récits, pourrait-on dire, puisque tous deux sont sévèrement condamnés par les auditeurs intradiégétiques.

Breloque dit à Théodore à propos du premier d'entre eux:

un roman maniéré (...) De l'affectation pour de la grâce, du sentimental pour du tendre, de la déclamation pour de l'éloquence, du commun pour du naïf (p. 361).

Et Théodore, juste retour des choses, jugera le second raconté par Breloque: «une histoire de nourrice» (p. 37).

A quoi vise ce nouveau jeu consistant à faire cohabiter un récit et sa critique? La réponse est à chercher en direction de l'esthétique du fragment tel que le définissent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, en tant que référence essentielle du romantisme allemand.⁵

Le fragment, outre sa situation nucléaire qui vise à informer le tout, se signale par une revendication de l'ironie. L'ironie qui selon Friedrich von Schlegel est la voie par laquelle le créateur prend un certain recul par rapport à son oeuvre, s'autorisant ainsi à la remettre sans cesse en question au sein d'elle-même. L'écrivain crée et se considère dans cet acte créateur; l'oeuvre est toujours un essai (le genre du fragment est petit-fils de l'ouvrage de Montaigne), une tentative pour approcher l'oeuvre absolue, les sept châteaux, de sorte que l'objet du fragment c'est le débat sur l'oeuvre.

Aussi Nodier procède-t-il à un morcellement du narrateur lui-même, comme nous l'avons vu, pour mieux déplier les forces intérieures dont le but est

⁵ Ph. Lacoue-Labarthe et J. L. Nancy (1978). *L'Absolu littéraire*. Paris: Seuil.

de maintenir l'instabilité, ferment dynamique du récit. Théodore, don Pic de Fanferluchio et Breloque constituent à eux trois une instance narrative en perpétuelle recherche sur les modalités mêmes du récit. Jamais Nodier ne permet à son lecteur de se laisser prendre aux confortables mais trompeurs mirages de la vraisemblance diégétique. Lorsque Théodore se propose de raconter les amours touchantes de Gervais et de Caecilia (p. 47), il est contraint de débaptiser son héroïne, au prénom trop lisible pour une aveugle, sur la remarque critique de don Pic ; elle s'appellera donc Eulalie⁶. La contingence du prénom renvoie à la contingence du personnage et ruine toute possibilité d'asseoir la fiction. Le lecteur est sans cesse invité à prendre une distance ironique par rapport à la narration et à lire l'oeuvre en se regardant la lire.

Rien ne parvient à se constituer en récit autonome. L'oeuvre elle-même se présente comme chaotique; et ce chaos organique disperse les éléments, en leur refusant la moindre velléité d'organisation. A titre d'exemple, on peut observer la fragmentation poussée à l'extrême du récit des *Amants de Chamouny* dont l'intérêt essentiel, consiste à mimer sa difficulté à se constituer en récit. Ce conte enchâssé est annoncé à la fin du chapitre intitulé «Protestation», à la page 45, mais ne prend véritablement son essor qu'au chapitre très justement nommé «Narration» à la page 53; dans les dernières lignes de ce chapitre, Victorine, figure emblématique du lecteur déclare à propos de l'histoire que Théodore a entrepris de conter: «elle commence à m'intéresser aussi» (p. 61). Ainsi se manifeste une amorce de réussite du fonctionnement de la fiction aussitôt brisée par l'interruption de la métadiégèse. Celle-ci ne reprendra que dix chapitres plus loin, c'est-à-dire à la page 125, au moment où le lecteur a totalement perdu de vue cette première amorce et que son intérêt pour elle, est totalement retombé. Une nouvelle interruption de cinq chapitres vient différer la suite de la narration et nous transporte à la page 181; après une coupure de dix sept chapitres, un nouvel épisode n'interviendra qu'à la page 299, jusqu'à la page 311; enfin l'excipit des *Amants de Chamouny* se situe entre les pages 351 et 356. C'est dire que le récit au statut métadiégétique, bien que très succinct, occupe la quasi-totalité du récit premier, en s'émiettant tout au long de ce voyage au sein de l'expérience créatrice. Ce mode narratif relève d'évidence de l'esthétique fragmentaire, à ceci près, que tous les fragments mis bout à bout pourraient constituer un tout, –mais ce serait trahir les intentions premières de Nodier⁷–, et que le fragment est ici un pan de fiction et non un

⁶ Prénom tout aussi transparent. cf. «Vous vous croiriez obligé à la faire parler avec cette abondance redondante et maniérée qui ne vous est que trop familière», pages 51/52.

⁷ Nodier a pourtant lui-même accepté la publication de ces deux récits, détachés de leur contexte.

projet de mise en oeuvre de cette fiction, ce qu'il est dans la définition qu'en donne Schlegel. L'ironie de Nodier s'exerce dans la tension de deux forces antagonistes, l'une qui crée de la fiction pour que le lecteur y croie, l'autre qui en montre le côté artificiel et fabriqué pour mieux désamorcer la tentation d'adhésion. Cette stratégie de l'instable et de la remise en question permanente engendre l'aspect chaotique du conte, revendiqué avec une sorte de jubilation gourmande.

Si l'un des principes fondateurs de *L'HISTOIRE DU ROI DE BOHEME*, comme essai d'écriture fragmentaire, est la grande hétérogénéité de son objet, on peut avancer, en revanche, qu'il trouve son unité dans la voix qui s'y manifeste, celle du narrateur protéiforme, nous avons tenté de le montrer mais aussi dans le livre perçu dans sa réalité matérielle de support objectif. L'expression littéraire ne passe pas que dans la valeur conceptuelle des mots, elle passe également et pour une part non négligeable par le choix du caractère d'imprimerie, par la mise en page et même par la numérotation de celles-ci; à tel point que toute nouvelle édition de cet ouvrage ne peut être que la reproduction exacte de l'édition originale, sous peine de devenir totalement incohérente et dénuée d'intérêt. Nous mêmes sommes «condamnés» à l'à-peu-près pour rendre compte de cette recherche formelle incessante: nous nous contenterons d'en citer quelques effets.

Le narrateur vient d'être accusé de pasticher Sterne et Rabelais; il s'en défend pour mieux revendiquer ce droit au pastiche par antiphrase; voici le premier paragraphe du chapitre «Protestation»:

« Plagiaire! moi, plagiaire! - Quand je voudrais trouver moyen pour me soustraire à ce reproche de disposer les lettres dans un ordre si

N O U V E A U,

ou d'assujettir les lignes à des règles
de disposition si bizarres,
ou pour mieux dire
si follement
hétéroclites!!!» (p. 41)

On peut encore citer le chapitre «Distraction» où tout le texte, assez court à vrai dire, trois lignes, est imprimé à l'envers (p. 297). Citons encore les dernières lignes du conte. Le narrateur s'apprête à poursuivre son récit, quoique Koenigsgratz, le plus triste des sept châteaux de Bohême ait été atteint, quand un «doigt fatidique» intervient:

C'était tout simplement celui de mon libraire, qui ne m'a donné que trois cent quatre-vingt-sept pages de cavalier vélin blanc à remplir, et qu'un encrier de vingt centilitres à vider, pour parfaire cet (sic) oeuvre inutile de suffisance et d'oisiveté qu'on appelle vulgairement un livre.

Breloque allait commencer, dis-je, quand ce doigt positif et calculateur traça, en initiales ombrées de vingt-deux, au pied de ma page achevée, le monosyllabe suivant:

FIN.⁸

Ces dernières lignes sont intéressantes à plusieurs titres. En premier lieu, elles assurent la fonction, déjà observée, de remise en question de l'oeuvre, dans la mesure où la conclusion, traditionnellement appelée dénouement, n'obéit pas à une nécessité diégétique, mais à un impératif afférent au livre-objet, envisagé dans sa fabrication. L'écrivain n'est ici qu'un ouvrier du livre; l'intervention du libraire, du nombre de pages par lui concédées à l'écrivain, l'attention accordée à la contenance de l'encrier ruinent une fois de plus toute possibilité d'adhérer à une fiction. Le lecteur vient de lire un livre: c'est la seule certitude qu'il lui soit autorisé d'avoir. C'est dire que le geste créateur est envisagé en des termes qui le purifient à l'extrême: il s'agit de «*vider*» un encrier et de «*remplir*» des pages; cette réduction mécanique qui assimile la création à un transfert d'encre d'un lieu vers un autre, place le geste de l'écrivain au centre de l'oeuvre et l'envisage comme seul objet possible de narration. L'intention de Nodier est bien ici de se regarder écrire et par ce biais atteindre par exemple, le degré d'ironie sensible dans les oeuvres de Hoffmann; le narrateur à trois têtes de *L'Histoire du roi de Bohême* est fort proche de Belcampo/Schönfeld, l'homme double⁹. Ils sont tous deux les plus proches de l'absolu poétique, l'un, chez Hoffmann parce qu'il est l'artiste d'aucun livre, l'autre, chez Nodier pour avoir donné naissance à l'oeuvre de la vacuité.

Le conte de Nodier –mais peut-on encore parler de conte?– paraît être l'une des tentatives les plus achevées de l'esthétique fragmentaire, au sein de la production romantique de la littérature française. Schlegel posait comme principe que la critique «reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine»¹⁰. C'est bien à ce principe que semble obéir l'oeuvre

⁸ Page 387 comme le texte de Nodier le signale lui-même; les expressions soulignées le sont dans le texte original.

⁹ Personnage des *Elixirs du Diable*, dont le double nom propose un même sens en italien et en allemand: on reconnaît là les deux versants du tempérament de Hoffmann.

¹⁰ Fragments de «*Athnaeum*» in *L'Absolu littéraire*, p. 112.

de Nodier qui ne trouve son unité, nous l'avons dit, que dans la volonté de considérer le livre dans sa matérialité d'une part et dans la souveraineté absolue du sujet écrivant d'autre part.

A trop jouer avec les lois du récit, Nodier risque de les désintégrer. Certes Diderot et Sterne s'étaient déjà aventurés dans ces voies dangereuses, mais leurs projets respectifs restaient soumis à des règles, conservaient des garde fous. Avec *L'Histoire du roi de Bohême*, on a le sentiment que rien ne résiste aux ravages de la mise en jeu, que rien n'est épargné. C'est probablement ce qui justifie l'accueil peu enthousiaste des contemporains de Nodier et l'embarras des critiques devant cette oeuvre inclassable. «Etrange fantaisie» disions nous en tête de ce propos, précisons fantaisie qui vise le pur jaillissement verbal, dépouillée de toute utilité, refusant obstinément le sens, pour mieux révéler peut-être la présence d'une voix, celle de l'artiste purifié de l'œuvre, celle du conteur, délivré du conte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRIERE, D. (1989). *Nodier, l'homme du livre* [quatrième partie consacrée à *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*]. Paris: L'atelier du XIXème siècle - Plein Chant .
- BLANCHARD, G. (août 1981). «Charles Nodier, l'homme-livre ou *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*». In *Impressions*. Paris: Bulletin de l'imprimerie Nationale, 18.
- CHRISTIN, A. M. (1987). «Un livre visionnaire: *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier». *Actes du colloque de Paris X Nanterre, La présentation du livre*, Cahiers du Département de Français.
- CLAVEL, A. (Juin/juil.1980). «Les bandelettes de la momie: *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*». *Europe*. Paris.
- JEUNE, S. (1980). «Plus jeune qu'à sa naissance, *Le Roi de Bohême* a cent cinquante ans». *Revue française d'histoire du livre*, IL.
- (1981). «*Le roi de Bohême et ses sept châteaux*: livre-objet et livre-ferment». *Colloque du deuxième centenaire-Besançon mai 1980*, Centre de recherches de littérature française. Paris: Les Belles Lettres.
- KIES, A. (1984). «La destruction du roman dans *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier». *Narration et Interprétations*. Bruxelles: Publications des Facultés de Lettres de Saint-Louis, 32 .
- PORTER, L. M. (1972). «The stylistic debate of Charles Nodier's *Histoire du roi de Bohême*». *Nineteenth-Century French Studies* I.
- RICHER, Jean (1962). *Autour de L'Histoire du roi de Bohême, Charles Nodier dériseur sensé*. Paris: Minard, Archives des Lettres Modernes.
- (août 1950). «Avec *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) Charles Nodier devance les recherches les plus hardies de Mallarmé, d'Apollinaire, de Jarry, et de Joyce...». *Liens*, cahier mensuel des lettres et des arts. Paris: Club Français du Livre, 39.
- (1950). «Le Roi de Bohême ou les tentations du langage» in *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Paris: Club Français du livre.

SANGSUE, Daniel (1987). *Le récit excentrique (Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier)*. Paris: Corti.

STEIMETZ, J. L. (avril 1980). «Nodier ou la vertu du dérisoire», *La Quinzaine littéraire*, 322.

ZARAGOZA, G. (1992). *Charles Nodier, le dériseur sensé*. Paris: Klincksieck.





COMUNICACIONES

3. Literatura y multilingüismo



LAS OCTAVAS DE UN VERSO ESPAÑOL Y OTRO TOSCANO DE FRANCISCO DE ALDANA

Cristina Barbolani
Universidad Complutense

Consideradas en el conjunto de la producción del "paje, escolar, soldado" Francisco de Aldana, las *Octavas de un verso español y otro toscano* no representan mucho más que un divertido ejercicio poético juvenil, emprendido con la despreocupación de quien participa en un juego. Pero sabido es que lo lúdico, nunca gratuito del todo, a veces puede resultar significativo. En el caso de estas octavas aldanianas el juego y sus reglas revelan bastante, a nuestro entender, sobre el estado de la poesía petrarquista del momento y del lugar en que fueron escritas (probablemente alrededor de 1560, en Florencia). Hasta el punto que podemos llegar a considerarlas como muestra representativa de algunas tendencias, opciones y sensibilidades, que es posible reconocer a través del estudio de los diversos recursos expresivos empleados en su composición (desenfadada, pero elaboradísima).

Por la brevedad del texto nos permitimos reproducirlo, numerando los versos:

- 1 Esta es la mano alabastrina y bella
- 2 *per cui sparì dal cor l'antico gelo;*
- 3 esta es la mano, Amor, que vive en ella
- 4 *quanto ha di bel l'alma natura e'l cielo;*
- 5 otra no puede ser, si esta no es ella,
- 6 *che opra ne l'alma il duol che sì mal celo;*
- 7 si esta es la mano que mi mano aprieta,
- 8 *¡vendetta, Amor, ahì, giusto Amor, vendetta!*

- 9 Esta es la mano angélica y divina,
10 *pace del viver mio che in terra adoro;*
11 esta es la mano, Amor, que sola es dina
12 *di esser eletta nel sublime choro;*
13 esta es la mano, Amor, que medicina
14 *è di quel duol per cui languisco e moro;*
15 si en esta mano está mi muerte y vida,
16 *¡vendetta, Amor, del mal ch'in me si annida!*

Después de consultar las ediciones antiguas que Lara Garrido denomina (B) y (D)¹ (F. de Aldana 1985: 130), hemos procedido a corregir la evidente errata del verso 16 de su edición: *mar* por *mal*. Aparte de la restitución del sentido (obviamente el mar no podría anidarse en ninguna parte), y de la importancia del término *mal* que recuperamos (relacionado con *duol* y con *medicina*) nos interesa ante todo como queda este último verso en el aspecto de la pura eufonía formal. De hecho, la presencia de la consonante líquida no vibrante contribuye a incrementar el predominio de *eles* que, observamos, abundan en la mayor parte de los versos italianos (de los que tan sólo el verso 8 no la tiene). La *ele* resulta en cambio bastante más escasa en todos los versos impares o españoles (hay dos sin ninguna: 5 y 15; por otra parte, en 3, 7 y 13 la *ele* sólo aparece en el artículo femenino *la*). Es oportuno recordar que este sonido estaba considerado como rasgo constitutivo de *dolcezza* en todas las poéticas renacentistas italianas del siglo XVI, tanto anteriores como posteriores al momento del aprendizaje poético de Aldana, y de modo especial en el *Hercolano* del florentino Benedetto Varchi (1503-1565) con quien el poeta español se relacionó personalmente. No es imposible que Varchi en su *Quesito terzo* pensara, entre otros, en Aldana, al referirse a aquellos españoles residentes en Florencia que, provistos de *lettere e giudizio*, no estaban satisfechos con los modelos poéticos castellanos apreciados en Italia, como Juan de Mena, y los descartaban como malos ejemplos en cuanto a la *purità e leggiadria delle parole* (B. Varchi 1570: 120). Para Varchi es la *dolcezza* la cualidad dominante de la lengua toscana, cuyo prestigio resultaría de la sublimación de tal dulzura por obra de Petrarca y sus seguidores. Gracias a la autoridad de Varchi se había generalizado, de modo especial en Florencia, la corriente de opinión de que es de Petrarca (llamado el Virgilio vulgar) el mérito de haber llevado el toscano a la perfección, como lengua particularmente apta para la expresión lírica. No parece muy aventurada, pues, la hipótesis de que la concentración de *eles* en los versos italianos de estas octavas pueda no ser casual, al estar, de

¹ Se trata de las que llevan las signaturas R 2429 y R 5530 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En la edición de Lara Garrido la cita del fol.81 r-v es inexacta para (D), pues sus folios no vienen numerados.

hecho, en consonancia con el tópico de la suavidad constitutiva de la lírica petrarquesca; al igual que, probablemente, la mayor *asprezza* que se produce en los versos 7 y 15, al final de las estrofas y en español, podría corresponderse con el tópico paralelo del castellano más áspero, grave y apto para la épica. En todo caso, la maestría y el dominio de la técnica llevan a Aldana a manejar las distintas posibilidades expresivas de modo que las dos lenguas resulten también en leve contraste fónico. No olvidemos que este tipo de composiciones llevaba a la práctica el afán de competición entre lenguas propio de esta época preocupada por la primacía de una o de otra (L. Terracini 1979: 128-190). En el reto de la poesía bilingüe que afronta Aldana entran en juego, pues, no sólo el virtuosismo y la fluidez del artista, sino también la nobleza y ductilidad de los “materiales” empleados.

El contraste no se limita al aspecto fónico apuntado. En efecto, una impresión análoga de confrontación y oposición nos es sugerida también por la sintaxis de ambas octavas, en las que, si atendemos a la distribución de funciones en la interacción sintáctico-semántica del discurso, en los versos españoles se asienta prevalentemente el sujeto (*mano*) mientras en los italianos se predica este sujeto mediante la formulación de diferentes tópicos petrarquistas, oponiéndose la unidad del sujeto-estereotipo a una pluralidad de funciones. Hay, pues, cierto desequilibrio que provoca un vaciamiento semántico en los versos españoles, hasta rozar el ridículo en el verso 5, que no dice nada con su inútil abuso de pronombres (indefinido, más deíctico, más personal): “otra no puede ser, si esta no es ella”. Los únicos versos que predicen algo en español sobre la mano son el 15 (*muerte y vida*) y el 7, formulados de modo hipotético. Ambos merecen destacarse, pero especialmente el 7, que resalta sensiblemente por encima de todo el conjunto por su abrupto toque realista, que comentaremos después. Pero, en general, los versos españoles se caracterizan por su sentido incompleto, provocado por la tautología del deíctico presentativo que sólo refuerza el sujeto (“esta es la mano...”) o por la función subordinada de la hipótesis (“Si esta es...”), mientras los italianos parecen decir más. Hasta el punto que los versos 8 y 16, a pesar de estar enlazados con todo lo anterior por su posición final a modo de conclusión, también poseen carácter esticomítico, sobre todo el verso 8, que con la figura del quiasmo perfecto llama la atención sobre la justicia de la venganza de Amor. El enfrentamiento sintáctico queda así atenuado: el mayor peso semántico de la parte italiana actúa como fuerza centrípeta superior y homologadora. Sin contar que se trata de un artificio externo e intrínsecamente débil. A pesar del dominio de la técnica versificatoria demostrado por Aldana, este procedimiento de alternar funciones sintácticas según las lenguas se delata a sí mismo por repetitivo y fácil, con visos de abuso y gratuidad; podría continuar *ad infinitum* en

detrimento de la credibilidad del asunto tratado, y restando seriedad a la desesperación del poeta (cabe incluso preguntarnos si no sería esa, precisamente, la intención de Aldana, quien en fecha cercana a nuestro texto elaboraba las festivas *Algunas octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo*)². El descubrir las reglas del juego y el abuso repetitivo debilitan en gran medida los efectos buscados a través del enfrentamiento bilingüe.

Los contrastes entre verso español y verso toscano indican, pues, competitividad y escaramuza intelectual sólo hasta cierto punto. Si nos fijamos en otros aspectos de esta orfebrería versificatoria, el contraste aparecerá neutralizado con creces por la fuerza sensiblemente superior de la tendencia opuesta, de igualamiento y unificación. En efecto, en la métrica, o en el virtuosismo léxico, así como en el aprovechamiento del repertorio petrarquista, se evidencia la participación de Aldana en una única ideología literaria y asimismo la medida en que esta adhesión le condiciona.

En cuanto a la métrica, la acentuación de los endecasílabos presenta alternancia entre el tipo 4/8/10 (versos 1, 4, 7, 8; 12, 14, 15, 16), y el tipo 6/10 (versos 2, 3, 5, 6; 9, 10, 11, 13). Ambos tipos están distribuidos equitativamente (4 de uno y 4 de otro en cada octava), y aparecen en igual medida en versos pares e impares, con una ligera descompensación en la segunda octava, que presenta el tipo 6/10 en 3 versos españoles (9, 11 y 13) en lugar de en 2, como la primera. Esta exclusividad del esquema 4/8/10 y 6/10 es lo que los estudiosos de la métrica petrarquista han detectado como resultado de la elaboración teórica y práctica de Bembo, dentro de un canon de musicalidad llana, de sabio equilibrio entre sonidos “graves” y “dulces”, cuyo seguidor más ilustre es sin duda Ariosto (G. Izzi 1973: 35) en la etapa de su revisión bembista del *Orlando Furioso* (sobre Ariosto tendremos que volver más adelante). No menos virtuoso resulta el sistema rimático, con el doblete *cielo/celo*³, pero sobre todo con el rebuscamiento de la rimas consonantes entre palabra italiana y española: *aprieta/vendetta* y *vida/annida* (despreciando, por cierto, la geminada en el primer caso) al final de las estrofas, haciendo que las dos lenguas enfrentadas se lleguen a unir en lo que el italiano llama *rima baciata*.

Pero la tendencia reductiva *ad unum* se puede apreciar en otros muchos aspectos de este bilingüismo poético simultáneo. El caso más llamativo es, sin duda, el del léxico, en cuya selección Aldana resulta un hábil prestidigitador. Dejaremos de lado algunas particularidades como el juego *esta/está* del v.15 (poco

² Lara Garrido (F. de Aldana 1985: 209n.) relaciona oportunamente estas octavas con los *nenciali*.

³ La rima *cielo/celo* se encuentra en Petrarca, *R.V.F.*, 195, 5-8.

evidente para nuestra sensibilidad, pero importante para el siglo XVI; véase J. de Valdés 1984: 159-160) para destacar la fuerte presencia de homófonos en los versos pares o italianos: además de *cielo/cele* ya mencionado, tenemos homonimia en *alma* adjetivo y sustantivo (4 y 6)⁴, así como *mal* adverbio y sustantivo, indicando en el verso 6 la dificultad del esfuerzo de esconder la pasión, y en el verso 16 el diagnóstico de una condición de dolor que se “anida” (otro casi homónimo) en la intimidad del poeta⁵. Pero el juego resulta más virtuoso en la variante “uno en dos” que atiende a poner en relieve la unidad semántica en la homonimia bilingüe, neutralizando así la dualidad toscano/castellano. Aldana insiste especialmente en las semejanzas de las dos lenguas hermanas, jugando a que sean gemelas indistinguibles en lo esencial. En efecto, son dos términos comunes a ambas lenguas las verdaderas palabras-clave del texto, que se repiten de modo obsesivo (*mano* ocho veces, siempre en los versos castellanos; *Amor* seis veces, tres en castellano y tres en toscano) y quedan, por así decirlo, enlazados por *mal*, que aparece dos veces (como hemos dicho, en los versos toscanos) y con distinto valor. Además de *mano*, *amor* y *mal*, coinciden en ambas lenguas: *alabastrina*, *vive*, *quanto*, *natura*, *alma*, *divina*, *mio*, *adoro*, *sola*, *sublime*, *choro*. Y esto no es todo, porque el juego se continúa y se matiza en distintos grados de homofonía u homografía con *bella*, *ella*, *pace*, *cielo*, *celo*, *giusto*, *angélica*, *medicina*. Sobre este último término que se refiere al conocido tópico del amor como enfermedad, conviene recordar que Juan de Valdés prefería usarlo cuando estaba en presencia de italianos (J. de Valdés 1984: 231) debido a

Que voy siempre acomodando las palabras castellanas con las italianas, y las maneras de dezir de la una lengua con las de la otra, de manera que, sin apartarme del castellano, sea mejor entendido del italiano (J. de Valdés 1984: 227).

Obviamente Aldana sintoniza aquí con esta actitud valdesiana precursora de una importante utopía lingüística posterior: la aspiración a la lengua única, vista como alcanzable gracias a la voluntad de los escritores (M. J. Vega Ramos 1992: 162). En estas octavas se esfuerza Aldana en seleccionar términos comunes, para andar los mismos caminos de exploración y explotación intelectual a través de campos semánticos idénticos.

En el siglo XVI no separaban los tratadistas el concepto de lengua del de literatura; aquí tampoco queremos hacerlo. Nos interesa la participación de

⁴ El Diccionario de Autoridades recoge *alma* también como adjetivo “en terminación femenina” y destaca “lo significativo y sonoro de la voz”.

⁵ No será superfluo recordar que en la literatura italiana amor “se anida” en el corazón gentil a partir de G. Guinizelli, con lo que este verbo funciona en las octavas que estudiamos como refuerzo para superponer e identificar los términos de *mal* y *amor*.

Aldana en este universalismo lingüístico precisamente en lo que atañe a la adhesión poética a un único petrarquismo hispanoitaliano, como reenvío a una misma experiencia sentimental con las mismas variaciones situacionales y anímicas, por cuyo alcance literario nos preguntamos aquí. Estas octavas, a pesar de su carácter ocasional-cortesano-galante (sobre el que no existen dudas), merecen ser estudiadas en su eventual peso específico desde el talante y la intención del autor. En este orden de cosas es obvio que habría no uno, sino muchos puntos a analizar en cuanto a temática y repertorio de imágenes, desde “quanto ha di bel l’alma natura e’l cielo” que considera Lara Garrido dentro del canon de la belleza femenina (F. de Aldana 1985: 54), hasta el tópico clásico y renacentista de la venganza de Venus⁶ y del amor como enfermedad, sin contar la dualidad muerte-vida, y otros motivos todos reconducibles a las contradicciones internas y existenciales del poeta aretino. Pero si nos situamos en la segunda mitad del siglo XVI, lo que más interesa de los temas es el impulso que ha determinado su selección y entretejido en un momento muy diferente y distanciado, no sólo de nuestra contemporaneidad, sino del propio Petrarca. Desde una irrenunciable perspectiva historicista se impone el considerarlos dentro de un petrarquismo claramente *mediato*⁷.

Así las cosas, lo imprescindible en nuestro estudio, necesariamente limitado, será verificar la *mediatez* de lo que constituye, sin duda, el núcleo temático principal de las dos octavas (la “mano”) a través de una relectura de algunos textos-filtro que nos parecen importantes.

La *mano* es, como se sabe, de clara ascendencia petrarquesca, pero el propio Lara Garrido ha especificado que “en último término”. Recordaremos aquí que en primerísimo término tenemos a Giusto de’Conti (1379-1449). La referencia a Conti es importante, en nuestra opinión, como un dato más de la pervivencia cuatrocentista italiana en poetas españoles del XVI (pienso, por ejemplo, en Acuña traductor de Boiardo) y del gusto de Aldana por ese petrarquismo cortesano y afiligranado que caracteriza el *Quattrocento*, del que los italianos se desprenderán más rápidamente. Giusto de’Conti trata de la mano en varias composiciones; en el soneto n°1, por ejemplo, como dispensadora de muerte-vida en el v. 11 (“e da voi attende vita e da voi morte”) (G. Contini 1976: 543). Pero sin duda la fuente más directa de las octavas aldanianas que ahora nos ocupan es *La*

⁶ *Vendetta* de ascendencia petrarquesca (R.V.F. 2, 1 “Per fare una leggiadra sua vendetta”), pero también venganza de Venus como tópico, homérico-virgiliano en su origen, pero reactualizado en tanta poesía renacentista italiana cuyo ejemplo más conocido para el ambiente florentino de entonces son sin duda las *Stanze* de Poliziano.

⁷ Utilizamos el término acertadamente acuñado por los estudios de A. Quondam, que da el título a uno de sus libros.

bella mano, capítulo tan conocido y apreciado en su día, que dio el título a todo el cancionero de Giusto. En él se exalta en tercetos, a modo de *trionfo* petrarquesco, a la dama, a cuya *bella mano* se le dedican en especial quince versos (uno menos que los de Aldana), en los que se repite siete veces, siempre en posición anafórica (como en las octavas), el deíctico *Questa* seguido de *è la Man* (cuatro veces) que alterna con *è la bella Man* (tres veces). Estos tercetos del poema italiano van precedidos de la descripción de ojos, tez, cejas, cabello, y de esta focalización visual entre emblemática y pictórica:

E sopra il fortunato e bel suo grembo
La bianca Man di perle star distesa
E ricoperta di amoroso lembo. (G. de'Conti 1715: 111)

Aparte de que *di perle* se haya transformado en Aldana en *alabastrina*, típico adjetivo manierista, observemos que la mano de Conti está, como en algunos retratos, posada en el regazo (llamado afortunado, porque la contiene) y parcialmente cubierta por un pliegue amoroso de la tela del vestido, que resalta su singularidad, como si se tratara de una joya apoyada en terciopelo, aislada del resto. Puede hablarse de un cierto fetichismo de la mano, muy diferente a la queja de Petrarca en el soneto 38 (“e de la bianca mano anco mi doglio”) en que esta tenía una función análoga a la del velo, es decir de “pantalla”, al ocultar parcialmente el rostro. También en la poesía de Sannazzaro y de Cariteo nos es dado comprobar este distinto protagonismo de la mano, motivo que llega así a formar parte de la tópica del petrarquismo cortesano del *Quattrocento*.

Pero volvamos a las octavas de Aldana, en las que el verso 7 en especial, como hemos visto, nos indica de modo más claro la distancia respecto a Petrarca, por el peso específico de su sorpresivo realismo: “si esta es la mano que mi mano aprieta” evoca el contacto físico y desplaza el término-clave *mano* hacia la del propio poeta, que sufre y goza a un tiempo sintiéndose apretada⁸. Es esto lo que le ocurría al corazón de Tullia d’Aragona (1508-1556):

Ov’è la bianca man, che lo mio core
stringendo punse con acute spine?

Con estos versos de Tullia (*Lirici del Cinquecento*, 1958: 395), cortesana ilustre, hemos dejado la tradición cuatrocentista para entrar de lleno en el círculo

⁸ En el Diccionario de Autoridades “Apretar la mano...metaphoricamente significa asegurar, afirmar o confirmar la palabra, dando en señal de su cumplimiento la mano, y apretándola; y entre enamorados significa correspondencia de voluntades...” pero también “Significa asimismo añadir fuerza y rigor; y esta phrase se suele usar quando castigan a un hombre, o muchacho, y quien que escarmiente, se dice, o se manda al que le castiga que apriete la mano...”.

cultural del ya mencionado Varchi, en el ambiente florentino de mediados del siglo XVI y en plena crisis del neoplatonismo renacentista. Varchi, mentor de Tullia⁹ (y, años después, de Aldana), conocido ahora casi exclusivamente por sus tratados¹⁰, era asimismo hábil versificador, en línea con la interacción crítica/escritura tan frecuente en la Italia renacentista. En los versos de Varchi la presencia, junto a cierta gracia y levedad pastoril, de una notable vena burlesca, por la que se le seguía leyendo en el siglo XVIII¹¹, nos permite situarlo en una posición intermedia entre acatamiento del canon petrarquista y saturación, entre seguimiento y parodia. Dentro de esta perspectiva es oportuno también recordar el soneto 9 de Aldana (F. de Aldana 1985: 188) en que el poeta se queja de los moratones en el rostro femenino causados precisamente por una *mano* “convertida en duro hielo”, donde el realismo sonriente se concentra en el título *Por un bofetón dado a una dama*, título que canaliza una necesidad de concreción entre tanto estereotipo del cielo privado de su luz, del sol que se alegra de no ser vencido por la belleza de la mujer, etc. En este soneto Aldana ejerce el petarquismo desde una duplicidad admiración/burla, términos que se oponen sin excluirse.

En nuestras octavas bilingües esta ambivalencia es ciertamente más sutil, más difícil de percibir a primera vista; tan sólo dudamos de la seriedad del autor, como hemos visto, en el verso 5. Hemos observado en el apartado sintáctico que un elemento-sujeto, noble y abstraído del conjunto de cualidades de la dama (la mano), reiterado hasta la saciedad en español, se desarrolla en italiano con una serie de predicados codificados en la tradición petrarquista. Ahora bien, si hipotizamos una lectura “varchiana” que no excluye la parodia, apreciamos lo precario y frágil de todo el conjunto, lo poco que se sostiene el juego (¿tal vez por ello no son más de dos octavas?). En efecto, si el vacío semántico se producía en los versos españoles por falta de otros elementos que no fueran la mano, en los italianos se produce el mismo vacío por exceso, por la gratuidad y extravagancia de atribuir a esta mano un sinfín de predicados que se corresponderían, si acaso, con las cualidades de la propia dama, en curiosa sinécdoque (2, 4, 6, 10, 12). Tan sólo podría darse una mayor densidad semántica en su definición como “medicina”, según el concepto tradicional de imposición de manos curativa¹², pero el

⁹ Según Ponchiroli, Tullia “molto deve all'aiuto e alla consulenza del Varchi e del Muzio” (*Lirici del Cinquecento*, 1958: 395).

¹⁰ Mientras redacto estas líneas me llega la noticia de la reciente edición española de un tratado varchiano en la versión dieciochesca de Felipe de Castro: B. Varchi (1994) *Lección sobre la primacía de las artes*, Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos técnicos de Murcia.

¹¹ En la selección dieciochesca de 1771 (véase nuestras referencias bibliográficas) las obras burlescas de Varchi ocupan las págs.154-176.

¹² Véase la entrada *mano* en J. Chevalier. - Gheerbrant (1991) *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder.

contacto físico aludido en el verso 7 desautoriza y desacraliza tal posibilidad. En este ejercicio de poesía bilingüe, Aldana está muy próximo, no sólo a su mentor Varchi, sino a lo que ha sido estudiado como petrarquismo ariostesco (E. Bigi 1953). Es este el petrarquismo propio no tanto del Ariosto lírico, sino del poema mayor, el *Orlando furioso* (que tal vez influya también en la elección aldaniana de la octava¹³); petrarquismo que aparece en el curso de la narración ante situaciones típicas de la temática amorosa (descripción de belleza femenina o lamentos de enamorados desdichados). Ariosto reutiliza las fórmulas consagradas con una punta de ironía, lo justo para no permitirnos bucear en la condición existencial que antaño dio origen a ellas en el maestro Petrarca, y obligarnos en cambio a admirarlas desde la superficie del variado y magnífico tapiz de su poema. En este orden de cosas cabe subrayar, una vez más, la importancia de Bembo, cuya función de puente entre Petrarca y los petrarquistas del Quinientos ha sido ampliamente verificada por la crítica. Bembo es mentor de Ariosto en la revisión definitiva del *Furioso*, así como Varchi es mentor de Aldana en su aprendizaje italianista. Y si en Ariosto tiene incidencia el ejemplo bembiano de la concepción de la octava como estrofa festiva y articulada (más viva y movida que la perfecta y estática de Poliziano), para el caso de Aldana será oportuno recordar que las *Stanze per il carnevale di Urbino* de Bembo han sido también las primeras octavas escritas en castellano gracias a la adaptación que de ellas hizo Boscán.

Tal vez hayamos llegado demasiado lejos en las múltiples implicaciones que pueden dar razón de dos octavas. La importancia de Aldana, obviamente, es muy otra; pero este *scherzo* bilingüe nos permite ahondar en una intencionalidad literaria compleja y ambigua, no exenta de desenfadado escepticismo ante la crisis de los valores renacentistas, en una sutil línea divisoria petrarquismo/ anti-petrarquismo.

¹³ En el aprendizaje poético de Aldana, inmerso en la cultura florentina, el ejemplo de Ariosto representa una opción, la más novedosa, ante una inmensa gama de posibilidades. Aldana se sentiría atraído, por supuesto, por el modelo excelso del poema de Poliziano, fusión de rasgos líricos y épica reducida a elementos decorativos; asimismo debía conocer y apreciar (como demuestra el profuso empleo de la octava en su producción) todas las resonancias posibles que esta forma métrica adquirió en Florencia, adaptada a una gran variedad de ocasiones, desde los tonos burlescos en la tradición de los *nenciali* hasta el refinamiento de la poesía celebrativa, o las conexiones con la poesía cantada y popular, con sus brotes de improvisación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDANA, F. DE (1985). *Poesías castellanas completas*. Edición de J. Lara Garrido. Madrid: Cátedra.
- BIGI, E. (1953). "Petrarchismo ariostesco", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXX, 31-62.
- CONTI, G. DE. (1715). *La bella mano di Giusto de' Conti Romano senatore e una raccolta delle Rime antiche di diversi Toscani (...)*. Firenze: Guiducci e Santi Franchi.
- CONTINI, G. (1976). *Letteratura italiana del Quattrocento*. Firenze: Sansoni.
- IZZI, G. (1973). "Petrarchismo e Commentatori petrarcheschi del Cinquecento". *Dizionario critico della Letteratura Italiana*. Torino: U.T.E.T., 2, 33-41.
- Lirici del Cinquecento* (1958) a cura di D. Ponchioli. Torino: U.T.E.T.
- Il primo libro dell'Opere burlesche del Berni, del Casa, del Varchi, del Mauro, del Bino, del Molza, del Dolce, del Firenzuola* (1771). Usecht al Reno: Broedelet.
- QUONDAM, A. (1974). *Petrarchismo mediato*. Roma: Bulzoni.
- TERRACINI, L. (1979). *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*. Torino: Stampatori.
- VALDES, J. DE (1984). *Diálogo de la lengua*. Edición de C. Barbolani. Madrid: Cátedra.
- VARCHI, B. (1570). *L'Hercolano. Dialogo di Messer Benedetto Varchi Nel qual si ragiona generalmente delle lingue et in particolare della Toscana e della Fiorentina (...)* Firenze: Giunti.
- VEGA RAMOS, M. J. (1992). *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: C.S.I.C.

EL HABLA DE BABEL

Túa Blesa

Universidad de Zaragoza

“Todo el mundo era de un mismo lenguaje e idénticas palabras”, según narra el *Génesis* (11, 1), cuando surgió el deseo de edificar una ciudad y en ella una torre que se elevase hasta los cielos. Y sucedió que

Bajó Yahveh a ver la ciudad y la torre que habían edificado los humanos y dijo Yahveh: “He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y éste es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible. Ea, pues, bajemos, y una vez allí confundamos su lenguaje, de modo que no entienda cada cual el de su prójimo” (11, 5-7).

Conocemos lo sucedido: dicho y hecho. Este relato –el único que conocemos– del origen de la multiplicidad lingüística la explica, pues, como un castigo y quizá lo más relevante es que no se trata de un castigo aislado, sino que es uno más en una cadena de castigos divinos que articula los primeros pasajes del *Génesis*: tras la creación del mundo y del hombre y la mujer tiene lugar la expulsión del paraíso y la maldición; enseguida sobrevendrá el diluvio; a continuación, el episodio babilónico; y a éste le sucederá la destrucción de Sodoma y Gomorra. De manera que no hay duda sobre cómo el autor del *Génesis* concibió la variedad de lenguas. La pérdida del estado edénico, la muerte por agua, la muerte por fuego se equiparan al pluralismo lingüístico, siendo ello no otra cosa que una cierta pérdida, una forma metafórica de muerte. A la muerte primigenia se le superponen presencias de destrucción y caos.

Esto es no sólo un cuento destinado a mostrar la mayor gloria de Yahveh y su omnipotencia, no sólo expresión de lo pernicioso de la construcción de ciudades, del modo de vida urbano frente al pastoril y agrícola –de lo culto frente a lo natural, digamos–, no sólo la advertencia sobre el orgullo que conduce a erigir una torre, es decir, sobre el deseo de elevación, sino la necesidad del autor del *Génesis* de explicar por qué no todos los pueblos hablan la misma y única lengua, la muestra de la arbitrariedad de la relación entre la palabra y la cosa, entre el discurso y la vida. Como idea mítica pervive; así, muchos siglos más tarde, la retoma Stéphane Mallarmé cuando escribe en su “Crise de vers”:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l’immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité (1992: 363-364).

De manera que el castigo de Babel continúa, la poesía se lamenta y sufre la pérdida de un decir supremo y perfecto y encuentra en ello su sentido, mientras se siguen hablando lenguas y lenguas, diremos, imperfectas, en un diálogo imposible, sin fin y continuamente reiniciado.

La literatura, por su ser lenguaje, dará también testimonio de esta pluralidad. En efecto, aunque lo general es que las obras literarias se escriben en una lengua, la lengua del autor (y / o de su público), no deja de haber excepciones en que dos o más lenguas conviven en un texto. Está, por ejemplo, Dante y el episodio del Purgatorio en el que en su peregrinaje se encuentra con Arnaut Daniel, quien le dirigirá un parlamento en provenzal (*Purgatorio*, XXVI, vv. 140-147), intromisión, por cierto, única, de otra lengua en el discurso de la *Commedia*. Y hecho realmente singular, por cuanto Virgilio habla siempre en la lengua de Dante, como lo hacen Minos y tantos otros, por lo que no se puede decir que se trate de un detalle realista, de adecuación del habla al personaje, sino que es todo un homenaje a una lengua, a un trovar y a un trovador a los que Dante admiraba. Recuértese que un poco antes le ha hecho decir a Guido Guinizzelli, al señalarle éste al peregrino a Arnaut Daniel, que se trataba del “miglior fabbro del parlar materno” (*Purgatorio*, XXVI, v. 117). Y, hablando de trovadores, Dante pudo haber encontrado el modelo de la mezcla de lenguas en sus lecturas de poesía provenzal, por ejemplo, en el *descort* de Raimbaut de Vaqueiras en el que éste usó el provenzal para la primera estrofa, el italiano para la segunda, el francés para la tercera, el gascón para la cuarta y el gallegoportugués para la quinta, verdadera escena babélica, o alguna otra muestra de combinación de lenguas en los trovadores (véase Riquer 1975, II: 816 y ss. y 840 y ss.).

El fenómeno, aunque minoritario, conforma una cierta tradición de textos no monolingües, que incluye algunos donde no es posible señalar la explicación del hecho por la variedad de voz, por la lengua de los personajes. Así, Góngora en uno de sus sonetos hace convivir versos en español, latín, italiano y portugués, sin que haya, correlativo al cambio de lenguas, un cambio de voz (s. a.: 142)¹. Y lo mismo sucede en dos sonetos de los publicados por Lope en sus *Rimas*, con las mismas lenguas en juego. Uno de ellos, en el título, explica la amalgama: "De versos diferentes, tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso". No el otro, que sólo indica en el subtítulo "En cuatro lenguas" (1969: 89-90 y 140). Ya sea, pues, con versos prestados, ya elaborados por el propio autor –si así es–, el poema se construye como un mosaico, como un tumulto de voces y de lenguas que, en cuanto tumulto, supone una de las formas de silencio.

En esta tradición de multilingüismo, resulta obligado mencionar a dos de los poetas más importantes de este siglo. Son, por supuesto, T. S. Eliot, quien en su *The Waste Land* hace resonar entre el inglés el alemán, el francés, el italiano y el hindí. Y no puede olvidarse además la cita preliminar tomada del *Satiricón* de Petronio, fragmento, precisamente, en el que conviven el latín y el griego. Y el segundo de los poetas de mención obligada es Ezra Pound, cuya obra está llena de palabras y frases en muy diversas lenguas, pero es *The Cantos*, la nueva "commedia", cuyo título es ya una mixtura, el caso que tengo por más singular: inglés, italiano, español, alemán, francés, griego, latín, provenzal, ruso, yiddish y chino –salvo error u omisión– componen los poemas, auténticos pupurris, a propósito de los cuales Hugh Kenner en su *The Pound Era* ha señalado que

We are to think not of babelized languages but of Language, a mesh of filaments uniting all human beings (1971: 96).

Señala el mismo Kenner, y la explicación hay que extenderla a Eliot y a otros, que

Words characterize languages; languages are discriminated phases of Language; Language is the total apprehension, in time and space, of the human mind, that labyrinthine marvel. Philology [...] permitted Pound's generation the vision of languages as intertextured, cognate systems of apprehension, to each its special *virtù*. (*ibíd.*: 120).

¹ Otra consideración merece la letrilla 169 de la edición de los Millé, diálogo entre un portugués y un castellano, donde cada uno de los participantes emplea su lengua (Góngora (s. a.: 377-380)).

Que la era Pound continúa lo muestra la obra de Leopoldo María Panero, quien en alguno de sus poemas se muestra como un nuevo Pound redactando nuevos *cantos*. Así, en su libro *Teoría*, “El Canto del Llanero Solitario” (1973: 13-46) está escrito en español, francés, italiano, latín, griego, inglés y alemán, a lo que han de agregarse algunas palabras del idiolecto carroliano (*Snark*, *Bujum* -por *Boojum*-) y otras como *Verf* y *barrabum* que son, por lo que sé, aportación propia, aunque a imagen y semejanza de las de Carroll; en *El último hombre*, la colección de poemas titulada “De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi vida” (1984: 65-92) recoge una mezcla muy similar: español, provenzal, italiano, inglés, francés, griego y alemán. Por si la filiación de los textos no estuviese lo suficientemente clara, subrayaré que la palabra *canto* aparece en el primero de los títulos y, en el segundo, se menciona el nombre del poeta de Idaho o de Venecia.

Multilingüismo, pues, en estos acoplamientos de lenguas que, si por una parte hacen presente, por sinécdoque, todas las lenguas, el lenguaje mismo, como señalaba Kenner, por otra parte, en cuanto sustraen la lengua esperable para incorporar palabras y frases inesperadas –y, en muchas lecturas, desconocidas–, traen el silencio, la pura escritura sin sentido.

Otra manifestación babélica es ya no la que hace convivir dos o más lenguas dentro de un texto, sino en un ámbito mayor, el de la obra de un autor, donde en ciertos casos se dan textos completos en diferentes lenguas de aquella que, parafraseando a Dante en su *De vulgari eloquentia*, el autor aprendió sin regla alguna, imitando a su nodriza (1973: 747a). Según esto, excluyo el caso de aquellos autores que, formados en sociedades bilingües, tienen dos lenguas, como sucede en diversas comunidades españolas. Excluyo, por tanto, el caso de Pedro / Pere Gimferrer, autor de una obra poética con una primera etapa en español y una segunda en catalán, la actual, y que, sin embargo, sigue utilizando el español en muchos de sus ensayos. Obra bilingüe fue también la de Rosalía de Castro y, con mayor o menor extensión de cada una de las lenguas, lo mismo sucede con otros autores contemporáneos.

Como es bien sabido, en la Europa humanista el latín es la lengua general de cultura y es la usada para radactar tratados –Dante, por ejemplo, ya que lo he citado hace un momento, escribirá en latín su *De vulgari eloquentia*, de lo que resulta una cierta paradoja–, pero también se recurría a ella para textos literarios. Garcilaso de la Vega escribirá a la par que sus versos en lengua vulgar otros en latín y lo mismo sucede con fray Luis de León y también con Juan de Tassis y otros muchos autores de aquellos siglos. Ahora bien, ya es más sorprendente leer *Les fleurs du mal* y encontrar en sus páginas el poema “Franciscae meae laudes”;

¿qué pudo llevar a Baudelaire –se pregunta el lector–, lejos ya de la época humanista, a incluir un texto en latín en lo que pasa por ser la primera grada del ascenso de la modernidad? ¿Qué sino la risa moderna?

En esta modalidad de todo el texto en lengua distinta de la propia hay que volver a Pound y Eliot. El primero, por ejemplo, es autor del poema “Dans un omnibus de Londres”, en francés como el propio título; y, en cuanto a Eliot, en su libro *Poems*, de 1920, incluirá varios poemas en francés. Se trata, claro está, de síntomas de la influencia de la poesía de Jules Laforgue o Tristan Corbière en la escritura de ambos, pero lo que debe considerarse es que se trata de textos en francés (no son citas o fragmentos en francés) incluidos en colecciones de poemas en inglés, en libros destinados en principio a lectores de lengua inglesa. Y están las obras de Samuel Beckett, ésta en francés, ésta en inglés. ¡Qué situación para los historiadores de la literatura! Ligadas las historias de la literatura a la(s) lengua(s) de una nación, ¿qué hacer con Beckett? Quien lo incluirá en la literatura irlandesa en inglés, quien en la inglesa, quien en la francesa. Dilema cuya solución queda esperando. Piénsese que, sin haber escrito ninguna obra en otra lengua que el francés, Jacques Derrida ha negado a Stéphane Mallarmé su pertenencia total a la literatura francesa. En su estudio sobre el poeta de la nada escribe Derrida:

We know, and not only through his biography, that Mallarmé's language is always open to the influence of the English Language, that there is a regular exchange between the two, and that the problem of this exchange is explicitly treated in *Les mots anglais*. For this reason alone, “Mallarmé” does not belong completely to “French literature” (1992: 125).

Al igual que Pound y Eliot, también Leopoldo María Panero ha incluido en su obra poética, entre los poemas en español o en español con numerosas citas en otras lenguas, textos completamente escritos en inglés, en francés y en italiano. Aunque sólo fuera por esto, la obra de Panero es realmente singular y lo es porque tanto en éste como en otros aspectos su lectura suscita preguntas que otras callan².

Ha de recalcarse inmediatamente el que Ezra Pound sea uno de los modelos poéticos de Panero y que Eliot es otro de los autores muy leídos y citados por

² Los poemas de Panero a los que me refiero son “Le châtiment de Tartuffe”, título en francés para versos en inglés (1973: 9); “Dead flower to a worm”, todo él en inglés (1979: 36); en francés “Autour du poème” (1980a: 15-16); “Canción (II)”, con sus versos en inglés (1980b: 22); “Uomo ch’alla Sicilia abiti” (1985: 36), en italiano, del que existe una versión más amplia en (1986: 251); y finalmente “In the open house nobody cries” y “Nobody told me the long history of Priamo” (1985: 37).

él, y también Mallarmé, que pertenece, según sabemos, a la literatura francesa sólo en parte. Como anécdota, quiero contar que un retrato de este último es una de las pocas fotografías que cuelgan de las paredes de su habitación del manicomio de Mondragón donde vive. Pero lo relevante es que el espíritu de la modernidad, de la vanguardia, va ligado a una pasión absoluta por el lenguaje, espíritu que ve las barreras lingüísticas y, por extensión, los nacionalismos, como una coerción. La modernidad es internacionalista. Prueba de todo ello podría ser el *Finnegans Wake* de James Joyce y lo es también, quizá de un modo más radical, toda la literatura visual, que supone la conquista para la literatura de un nuevo plano de semiosis mediante el cual el texto trasciende la diferencia de las lenguas. Independientemente de que el lector conozca o no la lengua usada en un texto visual, hay siempre una visión, una interpretación de lo icónico, una parte del sentido que se transmite a todos los habitantes de Babel. Ante "La cravate et la montre" de Apollinaire, por ejemplo, cualquier hablante de cualquier lengua percibe una corbata y un reloj, lo que no sucedería si aquellas mismas frases que dibujan las formas de tales objetos apareciesen en simples líneas de escritura tradicional. Y eso no es todo, pues podría objetarse que en los caligramas de Apollinaire hay texto lingüístico al que no se accede si no se conoce el francés, pero es que hay textos futuristas, de la poesía concreta, del letrismo, etc., donde lo lingüístico ha sido absolutamente anulado. Textos donde ya no hay palabras. Se está ante textos literarios en los que quizá hay alguna letra, aunque también puede no haber ninguna, pura iconicidad. Y, sin palabras, se trata de textos literarios en ninguna lengua, lo que es lo mismo que decir que son literatura en todas y cada una de las lenguas. Nada diferente pasa, por cierto, con otros textos, como alguno de José-Miguel Ullán, otro escritor en quien la idea de vanguardia es una práctica. Cuando Ullán ofrece un texto escrito cuyas palabras resultan ilegibles porque han sido tachadas por las manchas que las cubren, la lectura puede hacerla con la misma competencia quien sabe español y quien ni sabe que existe tal lengua³.

Volviendo a los ejemplos anteriores, recordaré que la retórica clásica consideró entre las *virtutes elocutionis* la *puritas*. Una de las formas de atentar contra el *sermo purus* será el uso de barbarismos, de palabras en otras lenguas. En las obras a las que he aludido más arriba, la violación de la pureza es continua. En Pound, en Panero, la violación es aquí en francés, allá en griego, etc. Ahora bien,

³ Quizá algo extremadas mis palabras, pero invito a leer *Alarma* (Ullán, 1976). La invitación se extiende a *Frases* (1975) y a otros poemas de sus libros más recientes: "Soneto de la amistad: a José Antonio Llardent", "En Kangra sólo llegué a escribirte", de *Visto y no visto* (1993: 42, 62); o "Presagio" de *Razón de nadie* (1994: 26), por ejemplo.

en aquellos casos en que es todo el texto el que se presenta como impuro, hay que decir que es, al mismo tiempo, de pura blancura, sólo que con respecto a otro sistema lingüístico, de manera que el exceso absoluto de violación implica la total inexistencia de la misma. Por otra parte, hay que recordar que el ideal de pureza está ligado a posiciones conservadoras que afirman que tal lengua es así, como si anteriormente hubiese sido así y hubiese de serlo en el futuro. Un punto de vista semejante contradice la realidad de la vida de las lenguas, cuyo ser en el tiempo es ser otras, distintas a sí mismas, ser la imagen de Proteo, y en ello radica su supervivencia, en cruzar continuamente, contaminándose, confundiéndose con otras, las calles y plazas de Babel.

Esta pura impureza, esta pureza otra, que supone que todo un texto sea expresión de una lengua bárbara (y también cuando lo es alguno de sus fragmentos), impone la impostación de la voz, que la voz es la de otro, su mundo otro mundo. La identificación entre lenguaje y pensamiento la podemos retrotraer hasta el fragmento del *Sofista* platónico, donde el extranjero señala:

El razonamiento y el discurso son, sin duda, la misma cosa, pero ¿no le hemos puesto a uno de ellos, que consiste en un diálogo interior y silencioso del alma consigo misma, el nombre de razonamiento? (263e; 1992: 471).

Y de allí a la propuesta de Benjamin Lee Whorf, según la cual, a cada lengua le corresponde una cierta forma de ver, de organizar el mundo, tesis muy discutida entre los lingüistas, que ha encontrado muchos detractores, pero también no pocos –y no poco ilustres– defensores. Teniendo en cuenta el juicio de Whorf, una obra literaria multilingüe sería un intento de integrar múltiples visiones, de buscar la expresión de una visión totalizadora del mundo, una expansión de la limitada interpretación de la realidad que una lengua es capaz de ofrecer o, si se prefiere, de un yo. No parece esto último fuera de lugar cuando se dice a propósito de la escritura de Leopoldo María Panero, escritura en la que “yo” no es una identidad, sino la posibilidad de que alguna identidad se produzca, de que la identidad no sea siempre idéntica, es decir, la posibilidad de la identidad de la diferencia. Algunos ejemplos lo mostrarán. Partiendo de “Trovador fui, no sé quién soy” (1984: 27-28), la respuesta podría ser alguna de las siguientes, o todas ellas: “Yo soy un hombre muerto al que llaman Pertur” (1984: 13), “Yo soy un lamed wufnik” (1987: 23), “oh mano mía, mano de mi fantasma / mano de Scardanelli” (1992: 18), “Me digo que soy Pessoa, como Pessoa era / Álvaro de Campos” (1980a: 29), “Yo François Villon” (1992: 27), etc. Y, si esto puede leerse en sus versos, en las páginas de sus ensayos Panero reitera la idea del yo como un vacío que ahora llena X, ahora Y, ahoza Z. Así, refiriéndose a la identidad,

Panero advierte que “no hay nada en ella más que un teatro un poco escondido, y nunca tuvimos una, como no fuera el *eso* maleable y desprovisto de la infancia pegado siempre a *otro*, y con el aleph multiforme y perverso como locura” (1993: 30); o “la identidad no es más que un rol o la asunción de muchos roles, esto es, una función que en nada semeja al *yo* freudiano, pues no consiste en una estructura” (40). En otra de sus páginas sentenciará: “el yo es un sistema de enajenaciones” (163); en otra dirá: “el *yo*, insistiremos en ello, no es más que una fantasía” (35). Para no insistir con más citas, tan sólo ésta: “Yo no soy el que soy” (1994: 26). En cuanto fantasía, en cuanto teatro, el yo es sólo un espacio vacío a la espera de un personaje que diga su papel; o, si se prefiere, la imagen del yo es la superficie de un espejo dispuesta a reflejar ésta o aquella máscara. Que en alguna o algunas de ellas resuenen total o parcialmente otra(s) lengua(s) es ahora lógico, es cumplimiento de la ley del yo en cuanto signo vacío, del yo cuya sustancia es ser otro.

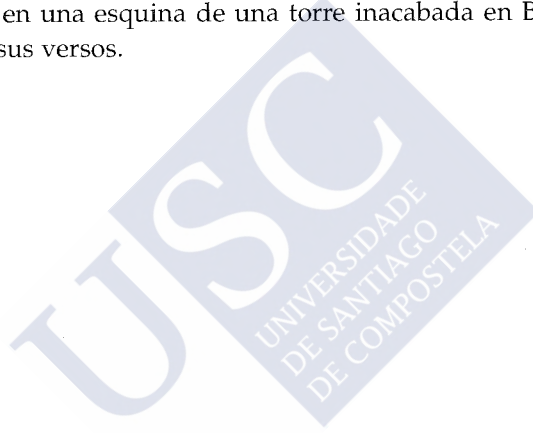
Este yo, este escenario abierto, lo está a otros nombres como también al decorado de cualquier espacio y a la ambientación de cualquier tiempo, punto en el que el universo y la historia se concretan entrecruzándose cualesquiera de sus coordenadas, voz poética que se borra a sí misma para dibujarse en otra(s) y ser así al fin la voz del mundo. De este modo, el yo y la lengua participan de una misma modalidad de ser siendo una nada que espera la adherencia de un nombre y un habla. El resultado, un sobresalto, una desautomatización continuada.

Se podrá decir, así, que la obra de Leopoldo María Panero está hecha de sentido histórico, que es ya tradicional, en el sentido que señaló T. S. Eliot en su célebre ensayo “La tradición y el talento individual”. Allí se lee que

el sentido histórico implica una percepción, no sólo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia; el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es tanto un sentido de lo eterno como de lo temporal y de lo eterno y de lo temporal juntos, es lo que hace tradicional a un escritor. Y es al mismo tiempo lo que hace que el escritor sea más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad (1944: 13).

Si al escribir estas líneas Eliot nos parece que está expresando algunos de los presupuestos básicos de su propia poesía, y de la de Pound, ahora al leerlas parece también que se expresa allí algo de los fundamentos de la poesía de Panero.

Esta ruptura con la tradición española inmediata⁴ y la conexión con las expresiones más rotundas de la modernidad poética, ajenas a la literatura española, hay que ponerlas en la senda, en último término, del sueño de Goethe. Éste, consciente de que ya en su época la idea de literatura nacional significaba bien poco, siendo como es una noción nociva, por cuanto empobrecedora y pobre en sí misma, le expresaba a Eckermann su deseo del advenimiento de una nueva época, el tiempo de la *Weltliteratur*, sueño de Goethe que es quizá los planos o los cimientos de una nueva torre que lentamente va ascendiendo. En tanto esa construcción se va erigiendo, fantaseo con ella. Estoy en Babel, en la esquina de una torre a medio construir. Del otro lado de la esquina llegan voces, son palabras de otras lenguas. Estoy en una esquina de una torre inacabada en Babel y al otro lado un poeta recita sus versos.



⁴ Con la excepción, entre otras, de Juan Larrea, cuya obra poética es mayoritariamente en francés (véase *Versión celeste*, 1970). Pedro Gimferrer unió como *tres heterodoxos* a Juan Larrea, Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo María Panero (Gimferrer: 1971).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (1973). *Obras completas*. Madrid: B. A. C.
- DERRIDA, J. (1992). "Mallarmé". En *Acts of Literature*, 110-126. D. Attridge (ed.). Nueva York-Londres: Routledge.
- ELIOT, T. S. (1944). "La tradición y el talento individual". En *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, t. I, 11-23. Buenos Aires: Emecé.
- GIMFERRER, P. (1971). "Notas parciales sobre poesía española de postguerra". En S. Clotas y P. G., *30 años de literatura en España*, 87-108. Barcelona: Kairós.
- GÓNGORA, L. de (s. a.). *Obras completas*. J. e I. Millé (eds.). Madrid: Aguilar [1932].
- KENNER, H. (1971). *The Pound Era*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- LARREA, J. (1970). *Versión celeste*. Barcelona: Barral.
- MALLARMÉ, S. (1992). *Œuvres complètes*. H. Mondor y G. Jean-Aubry (eds.). París: Gallimard (1ª ed.: 1945).
- PANERO, L. M. (1973). *Teoría*. Barcelona: Lumen.
- (1979). *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid: Visor.
- (1980a). *Last River Together*. Madrid: Ayuso.
- (1980b). *El que no ve*. Madrid: La Banda de Moebius.
- (1984). *El último hombre*. Madrid: Libertarias.
- (1985). "7 poemas". *Con dados de niebla*, 2, 36-38.
- (1986). "Últimos poemas". En *Poesía 1970-1985*. E. García Fernández (pról.). Madrid: Visor.
- (1992). *Piedra negra o del temblar*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- (1993). *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- (1994). "Tres poemas inéditos". *Elgacena*, 17, 26-28.

PLATÓN (1992). *Sofista*. En *Diálogos*, V. N. L. Cordero (trad. e intr.). Madrid: Gredos.

RIQUER, M. de (1975). *Los trovadores*. Barcelona: Planeta (3 vols.).

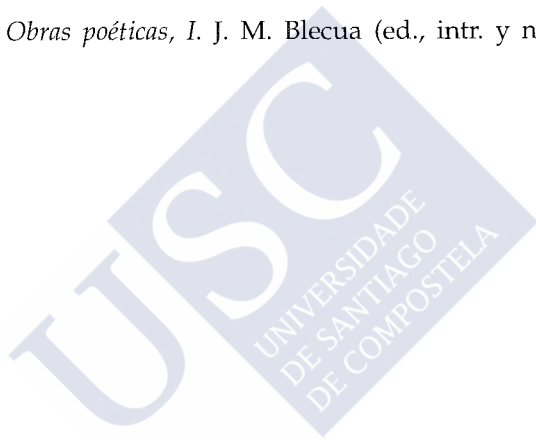
ULLÁN, J.-M. (1975). *Frases*. Madrid: Taller de Ediciones J. B.

—— (1976). *Alarma*. Madrid: Trece de nieve.

—— (1993). *Visto y no visto*. Madrid: Ave del Paraíso.

—— (1994). *Razón de nadie*. Madrid: Ave del Paraíso.

VEGA, L. de (1969). *Obras poéticas*, I. J. M. Blecua (ed., intr. y n.). Barcelona: Planeta.





SERGI BEC

Un poeta occitano-francés de nuestros días

M^a Ángeles Ciprés Palacín
Universidad Complutense

Nuestro propósito en esta comunicación es intentar analizar las diferencias existentes en el discurso poético bilingüe de un autor occitano que traduce sus poemas al francés. Nuestro corpus se limita a tres publicaciones de este escritor, escogidas entre las más recientes:

- 1) *Cants de nòstrei pòbles encabestrats / Chants de nos peuples enchevêtrés*. Revirada francesa de l'autor. Vent-Terral, 1986.
- 2) *Pouemo de la Clarenciero I / Poèmes de la Clarencière I*. Provençal-français. MA.Association Provence, Apt, 1989.
- 3) *Tres balado / Trois Ballades*. Edisud, Aix-en-Provence, 1993.

Respecto al autor, su extensa producción poética en lengua de "oc" (1), su aparición en las más recientes antologías poéticas y sus numerosas traducciones a otras lenguas avalan nuestra elección. Es un poeta contemporáneo, nacido en 1933, cuyas preocupaciones rondan el universo cotidiano de un lector actual. Pensemos por ejemplo en la *Balada pèr Lili Fong* (1969) o *Sesoun de Guerre* (1991), cuyos referentes respectivos son las guerras del Vietnam y del Golfo Pérsico.¹

¹ Obras poéticas en lengua de "oc" :

Li Graio Negro (Les Corneilles Noires) en colaboración con Pierre Pessemesse. Les Presses Universelles. 1954.

Cants de l'Estre fòu (Chants de l'Etre fou). Edition de l'Ase Negre. 1957. Prix Théodore Aubanel.

Miegtterrana (Méditerranée). Collection "Messatges". IEO. 1957-58.

Por otra parte, se trata de un escritor en reflexión permanente sobre el hecho de la escritura. El último libro de Jean-Luc Pouliquen (1994), poeta y editor francés, desvela datos y momentos precisos para la comprensión de la génesis poética.

Un enamorado de la poesía como Jean-Luc Pouliquen sienta ante él a dos poetas y entre los tres intentan esclarecer el misterio de la creación literaria. Para comprender un poco al autor elegido, y aunque nuestro objetivo en este caso no es llevar a cabo una lectura crítica de la obra de Sèrgi Bec, comentamos algunas de las respuestas del poeta occitano.

Por lo que respecta al hecho de haber elegido la lengua de "oc" como vehículo para su obra poética, el poeta cree que se debe en primer lugar a la escucha que de ella tuvo en su infancia y al aprendizaje de la lengua provenzal durante sus estudios en el colegio de Apt, su lugar de nacimiento (1994: 8 y 9). Conocedor, en un principio, de la historia del renacimiento lingüístico-literario del siglo XIX llevado a cabo por Mistral, y habiendo vivido durante mucho tiempo en la convicción de que no había nada más allá, finalmente su encuentro con Robert Lafont sirvió de inicio a su conocimiento total de la lengua y la literatura de "oc" (1994: 13 y 14).

En cualquier caso, la voluntad de Sèrgi Bec es la de escribir poesía en la lengua elegida por él o que se ha ido imponiendo a su existencia de un modo espontáneo (1994: 17). El hecho fundamental es la decisión clara de escribir poesía. Sèrgi Bec precisa en su "Lettre ouverte aux Occitanistes" de 1980 que:

la réalité essentielle d'une langue n'est pas dans sa graphie, mais dans sa parole (1994: 35)

Por este motivo, Bec decide escribir en las dos grafías: la establecida por Frédéric Mistral para la lengua provenzal y la occitana, fundamentada en la

Memoria de la Carn seguit de Auba (Mémoire de la Chair suivi de Aube). Collection "Messatges". IEO. 1960.

Galina Blanca e Marrit Can (Poule Blanche et Chien Méchant). Edition 4 Vertats. 1968.

Ballada per Lili Fòng (Ballade pour Lili Phong). Les Amis de la Culture Catalane. 1969. Prix Calendal des Grands Jeux Floraux de la Langue Catalane.

Cronicas dau Reire jorn (Chroniques à Contre-jour). Edition Vent Terral. 1978.

Siéu un País. Emé en biais de prefàci Letro Duberto is Oucitanisto (Je suis un Pays. Avec en guise de préface Lettre Ouverte aux Occitanistes). Edisud. 1980. Prix Pétrarque.

Cants de nòstrei Pòbles Encabestrats (Chants de nos peuples Enchevêtrés). Edition Vent Terral. 1985.

Pouèmo de la Clarenciero I (Poèmes de la Clarencière I). MA Provence. 1989.

Sesoun de Guerro (Saison de Guerre). Les Cahiers de Garlaban. 1991. Prix ANTigone 1992.

Tres Balado (Trois Balades). Illustration de René Métayer. Edisud. 1993.

lengua de los trovadores y normalizada de tal modo que respeta y atiende a todas las variedades de la lengua de "oc".

Estos datos son esenciales para el análisis que nos proponemos llevar a cabo: el contenido, la esencia poética, lo que se quiere transmitir, es lo que importa según el poeta. La lengua elegida es un simple vehículo transmisor. Sin embargo, en esta elección juega un papel preponderante la propia existencia del escritor. Bec escribe en provenzal y occitano "*pour être fidèle à la langue des miens*" (1994: 45), y esta circunstancia ya nos acerca un poco más al fenómeno del multilingüismo en la literatura que es la idea rectora de uno de los capítulos de este Simposio.

Occitania ha vivido, desde los inicios de los renacimientos lingüístico-literarios que han tenido lugar en los países de "oc" en los siglos XVI y XIX, una situación de diglosia claramente reconocida. La lengua francesa, órgano de expresión del poder político y administrativo, ha jugado y juega un papel centralizador que empequeñece las expectativas lingüístico-literarias regionales. Toda expresión o producción literaria en lengua occitana existe como variedad contrapuesta a la lengua oficial y esta dinámica de oposición es al mismo tiempo la que le permite su pervivencia y su riqueza.

Sin embargo la lengua amada tiene un inconveniente principal y una virtud, según las palabras de Sèrgi Bec. La lengua occitana es una lengua aprehendida de tal modo que es susceptible de ser reinventada y forjada al tiempo que es utilizada en la escritura. Esta circunstancia feliz, desde el punto de vista de la creación de sentido, es temida por el escritor que siente a veces la inseguridad y la fugacidad de los mensajes que las palabras encierran en sí mismas (1994: 46). Sèrgi Bec contesta más adelante esta idea de incertidumbre afirmando que, en su caso particular, existencia, poesía y lengua son un todo inseparable y que por lo tanto su producción literaria no es el resultado de ningún proceso artificial:

Mes images proviennent spontanément d'un inconscient du vécú, ou d'un vécú inconscient. Elles se déclenchent automatiquement en moi et viennent nourrir et illuminer, au sens fort, ma poésie, pour révéler en quelque sorte un nouveau sens de l'aventure humaine, de l'existence (1994: 46)

Hemos anticipado, en el título de esta comunicación, que Sèrgi Bec es un poeta occitano y francés. Esta afirmación no es gratuita. Se debe a que la versión francesa (que suele acompañar casi todas las publicaciones en lengua de "oc") es del propio autor y a este respecto, son de gran interés las palabras del poeta acerca del ejercicio de la traducción:

La traduction est invention. Un poème en oc traduit en français devient autre chose que le poème original, il devient un autre poème. C'est d'ailleurs pour tout cela que j'aime traduire mes propres poèmes. Je suis fasciné par les mots et les images que je peux trouver en français -hors dictionnaire ! - qui souvent ne correspondent pas du tout, littéralement, mais qui ont la vertu à la fois de retrouver le sens de l'image ou du mot en oc et de le dépasser ou de faire surgir encore autre chose. (1994: 62)

Se trata por consiguiente de una ocasión inmejorable para examinar cómo en estos tres libros de poesía, Sèrgi Bec recrea su lengua provenzal y occitana al tiempo que compone en francés, la lengua conocida, la clave de sus propios poemas. Jean-Luc Pouliquen y Sèrgi Bec consideran que la poesía constituye una lengua en sí misma y que la esencia poética trasciende la lengua (1994: 63). Nosotros, desde esta perspectiva de literatura y multilingüismo, presentamos una reflexión en torno al escritor que utiliza dos lenguas en situación de diglosia para crear un objeto poético único. En este trabajo de creación múltiple, el poeta afirma que la versión en la lengua dominante, el francés, le sirve de revelador del sentido de su propia escritura. Por otra parte, las traducciones de la obra de Bec hechas a otras lenguas, como el alemán, aportan al escritor elementos insospechados de comprensión de su propia obra, alternativas de lectura que no podía imaginar y que le parecen admisibles y enriquecedoras (1994: 63).

En este punto hemos de referirnos a la obra de Antón Figuerola *Diglosia e texto* (1988) en el que se estudia con tanta minuciosidad la problemática de la creación literaria en una situación lingüística de diglosia. Aunque los casos gallego y occitano presentan divergencias socio-históricas importantes, también mantienen puntos de contacto y de hecho, en numerosas ocasiones el autor gallego se refiere a los lingüistas y literatos occitanos que tratan en la actualidad de estos temas.

Señalamos, antes de seguir adelante que este estudio no va encaminado a una lectura de la obra de Sèrgi Bec desde el punto de vista de su creación de un universo poético determinado. El mismo, en el libro ya mencionado de Jean-Luc Pouliquen, desvela muchas de las claves para la comprensión de su creación poética que podrían ser contrastadas en los textos si de una lectura crítica en el sentido clásico se tratara. Nuestra tarea en este caso va a ser una búsqueda de datos que nos permitan concluir de qué modo se puede generar la creación de un discurso poético a partir de otro expresado en una lengua distinta, y todo ello en una situación diglósica que equivale a decir conflictiva. Para nuestro análisis, hemos agrupado las variaciones formales de los dos textos, occitano y francés, en los apartados siguientes:

1. MODIFICACIONES DE LA ADJETIVACIÓN

1.1. El adjetivo es sustituido en francés por un complemento determinativo o preposicional y viceversa:

MA PEIRENCO PARAULO = ma parole *de pierre*

A GRAND CAVAUCAMEN D'ALENADO = à grandes enjambées *respiratoires* (CL.8-9)²

DINS LA MASTRA DE LA LUTZ AMARINOSA = dans les pétrins *d'osier* de la lumière (BAL. II.13)

COUME L'AUCEU ENGABIA QUE ROUSIGO SOUN CANT = comme l'oiseau rongeant son chant *dans sa cage* (CL.74-75)

ABORIUS QUE NON SAI... = avec un *empressement* (CANTS 18-19)

1.2. Cambio de posición de los adjetivos en el verso:

DE CASCADO BRUSISSENTO DE FEMO = de cascades de femmes *bruisantes* (CL.8-9)

DE MATERI MURTRIERO = d'assassines *matières* (CL.28-29)

PRINTEMS DE NOURRIÇO ANTICO = printemps d'*antique* nourrice (CL.72-73)

O EQUATOR DE CAÇA = O *cynégetiques* équateurs (BAL.II/ 3)

DINS LEIS OVACIONS A NOSTRE PAIS NAUT = dans les ovations à notre *haut* pays (CANTS 6-7)

...DE MORT EMMEDUSANTA ! = ...de *médusante* mort! (CANTS 8-9)

QUISTANT LA TENDRESA DEI BLACAS MENAÇADAS = Quémendant la tendresse *menacée* des chênes (CANTS 42-43)

1.3. Sustitución de una forma verbal por un adjetivo o viceversa:

LOU CAMIN DI ROUMIEU QUE VENON = le chemin *futur* des pèlerins (CL.20-21)

JUSTIFICARAN PAS JAMAI LI REVENGE = elles sont *injustifiables* des représailles (CL.26-27)

LI VOUES QUE DISON D'O E DE NOUN = les voix *contradictaires* (CL.38-39)

LA SOLITUDO QUE DESFOURRELO = la solitude *déferlante* (CL.52-53)

TOUN PORTO-FUEIO REGOUNFLE = ton porte-feuille *archi-plein* (CL.53-54)

² Las abreviaturas que utilizamos para las obras de Sèrgi Bec escogidas como corpus de este trabajo son las siguientes:

CL = *Pouèmo de la Clarenciero I*

CANTS = *Cants de nòstrei pòbles encabestrats*

BAL I,II Y III = *Tres Balado*

L'AMOUR O FEMO ES UNO ESCUPIGNO / QUE SE GASTO PAS JAMAI =
L'amour O femme est une salive *imputrescible* (CL.80-81)

LEI RARAS DE NOSTREI PAIS RESSONAIRES = les limites de nos pays *renvoyant tous les échos* (CANTS 6-7)

1.4. Modificación formal del adjetivo en francés:

E SIEU REGRETOUS DE NOUS VEIRE MOURI = Et je suis *plein de regrets* de
nous voir mourir (CL.88-89)

SUS LA VERDO ESPERO DOU VIEURE = Sur la *vaine* attente de l'existence
(BAL.I/7)

L'OME COUME QUE SIEGUE = homme *envers et contre tout* (BAL.III/10)

Las modificaciones en la adjetivación que acabamos de reseñar son relevantes para la composición del mensaje poético ya que la selección adjetival es en sí misma uno de los momentos en los que el autor expresa más su propia subjetividad.

El hecho de escoger un adjetivo u otro así como el cambio de posición del mismo en el orden de la frase, incide en el enunciado que se quiere comunicar al receptor al tiempo que supone una toma de posición del enunciadador-emisor con respecto al mensaje que está transmitiendo. En este sentido la adjetivación supone la calificación, es decir, la adjunción de una serie de cualidades al sustantivo que representa la noción transmitida.

En los poemas de Sèrgi Bec las sustituciones de los adjetivos no son llamativas. Si se reemplaza "peirenc" por "de pierre", "d'aleno" por "respiratoires", "engabia" por "dans sa cage" o "aborius" por "avec un empressement", las modificaciones no son espectaculares. En cualquier caso, la rotundidad de "peirenc paraulo" o de "aucèu engabia" por ejemplo, está en relación con una mayor cercanía entre el sustantivo y su calificación mientras que en la versión francesa, se intenta llegar al mismo resultado con un discurso más explicativo.

Los cambios de posición de los adjetivos pueden deberse al distinto ritmo poético de las lenguas utilizadas o bien al hecho de querer acentuar el valor semántico del adjetivo antepuesto al sustantivo: "materi murtriero" y "assassinnes matières". Sin embargo, debemos señalar un caso especial: el cambio del adjetivo supone a su vez un cambio del sustantivo al que se refiere. Pensamos por ejemplo en "la lutz amarinoso" cuya traducción presenta el adjetivo "d'ossier" correspondiente acompañando al sustantivo "pétrins" porque en occitano ambos sustantivos "lutz" y "mastra" son femeninos singulares; o en el ejemplo

en el que “*brusissent*” deja de acompañar a “*cascado*” para calificar en francés a “*femmes*”; o finalmente en “*menaçadas*” que no atompaña a “*blacas*” sino a “*tendresse*” en francés. La desviación semántica entre los dos enunciados poéticos es evidente e ignoramos el motivo: podría deberse a la organización textual y a la conservación del ritmo, diferentes en cada lengua, o bien se trataría de la versión francesa explicativa de la lengua occitana.

En la mayoría de los casos, la anteposición prevalece en francés frente a la posposición en occitano³. Tal vez el hecho de poner en primer lugar los sustantivos, que son los que enuncian las nociones elegidas por el escritor en lengua occitana, nos haga pensar en esa cercanía buscada entre la noción y el objeto representado, planteamiento esencial en lenguas llamadas minoritarias. Por otra parte los adjetivos antepuestos modulan y dirigen la recepción y la comprensión de modo que el enunciador-receptor se aproxima más a las ponderaciones subjetivas del enunciador-emisor.

Las modificaciones formales de los adjetivos están en relación directa con la riqueza léxica de ambas lenguas. Hay adjetivos llenos de sentido como “*regretous*” que no existe en francés y es preciso recurrir a una paráfrasis como “*plein de regrets*”. Igualmente se da el caso de adjetivos cuya proximidad con el referente occitano hace que deban ser traducidos de modo explicativo y no literal: “*la verdo espèro*”⁴ ha de traducirse por “*la vaine attente*” para su comprensión en un registro de lengua no regional, al igual la frase hecha “*coume que siegue*”, traducida por una expresión francesa muy antigua utilizada en los juramentos: “*envers et contre tout*”.

Finalmente el paso de formas verbales a adjetivos o viceversa está en relación con el empleo de proposiciones subordinadas de relativo que pueden equivaler a adjetivos: “*que venon*”, “*que dison d’o e de noun*”, “*que desfourello*”, “*que se gasto pas*”, mientras que el adjetivo “*ressonaires*” debe ser explicado para su comprensión en lengua francesa. El futuro “*justificaran pas jamai*”, traducido por “*elles sont injustifiables*” presenta un cambio en la modalidad de la predicación pasando de una aserción firme en el futuro a un estado inamovible en el presente. La negación se atenúa en francés manteniendo el sentido occitano.

³ En provenzal y en occitano se admite una mayor libertad en la colocación de los adjetivos. En general la ausencia de un orden fijo en la frase permite a estas lenguas seguir en cierto modo el caminar del pensamiento.

⁴ Antiguamente en Provenza las novias llevaban un vestido verde y este traje existía siempre en el ajuar de las recién-casadas. Era el vestido de la “*verdo espèro*” (Frédéric Mistral, *Lou tresor dou Félibrige*, Edisud 1979, p. 1102).

2. MODIFICACIONES DEL SUBSTANTIVO

2.1. Modificación semántica del substantivo en francés:

MOUN CADABRE EN FIO = *mon corps en feu* (CL. 32-33)

LA DROULAIO = *les pauvres enfants* (CL.34-35)

REGLO LI RELOGE PUBLI DE TOUN BONUR = *Règle les beffrois de ton bonheur* (CL.64-65)

...L'IDOLAMENT DE LA DROLAHA ESMARRADA = *le hullement des enfants perdus* (BAL.II/4)

E TA CARA ESCOTA = *et ta chair écoute* (BAL.II/6)

DAU BONUR QUE SEI CARNS LI TREMOLAN = *du bonheur tremblant dans sa carcasse* (BAL.II/12)

...DINS L'ER = *dans les cieux* (CANTS 12-13)

POTONADA DE PLUEIA BOCA DUBERTA = *pluie de baisers bouche ouverte* (CANTS 16-17)

SENSA CADABRES MORTS = *sans cadavres* (CANTS 20-21)

MILA DESVIADURAS D'ESTÈLAS A FLOR DE NUECH = *mille dérivations d'étoiles à fleur de peau* (CANTS 22-23)

M'ENTORNE DINS LA TIRASSIERA DE NOSTREI REIRES = *je reviens dans nos ascendances* (CANTS 22-23)

COPA DE VIN QUE CLANTISSAN LO CANT DEIS AVIS = *Coupes de vin sonnant le chant du départ* (CANTS 24-25)

ESTAMANT TON EIME DINS LO NONREN DAU CEUSIN = *Etamant ta pensée dans le néant du soleil* (CANTS 42-43)

TIBLAN D'ESTELAS SON PARAULIS = *Tendent leur parole à long cours* (CANTS 56-57)

LA LUS A LI TRESSUSOUR = *la lumière est dans tous ses états* (TITRE: CL.18-19)

2.2.- Cambio de lugar del substantivo en el verso:

L'OME LOU VENT L'A EN FAVOUR = *Le vent est favorable à l'homme* (BAL.I/4)

DEIS AUTONS DAU DEDINS FUOC / DE L'AMOR = *Feu des automnes intérieurs / de l'amour*

...TERRA E CEU = ... *CIEL ET TERRE* (CANTS 6-7)

2.3. Desaparición de la marca de diminutivo en un substantivo :

E BEGUENT AI SORGETAS ABORD SOSTERRANAS DE L'ATGE = *et buvant aux sources très souterraines de l'âge* (CANTS 10-11)

2.4. Modificación del número de algunos substantivos:

DIS OME = *de l'homme* (CL.20-21)

O EQUATOR DE CAÇA = *O cynégetiques équateurs* (BAL.II/3)

...LO RAI = *...les rayons* de l'aurore (CANTS 14-15)

3. MODIFICACIONES EN TORNO AL PRONOMBRE PERSONAL

3.1. Cambio o desaparición de un pronombre personal complemento con matiz afectivo:

TANTALORI DE TARABAST QUE TE REGISCLA = *songe-creux tumultueux* qui nous élabousse (CANTS 8-9)

ABORIUS QUE NOUN SAI ET QUE TE FASIA PLASER DE VEIRE != *avec un empressement* qui faisait plaisir à voir (CANTS 18-19)

Los substantivos son uno de los componentes de la lengua cuya función es determinante en la elaboración del discurso literario. Para que el escritor pueda configurar su universo poético necesita "dar nombre" a las nociones que quiere transmitir. Por consiguiente, debe seleccionar cuidadosamente los términos elegidos para construir su enunciado.

Por esta razón, las modificaciones semánticas que hemos recogido en el paso de los substantivos occitanos a los franceses no suponen una ruptura o una contradicción sino la resolución de algunas diferencias semánticas existentes entre las dos lenguas. Señalamos por ejemplo que en el paso de "moun cadabre en fiò" a "mon corps en feu" existe una diferencia esencial: la desaparición de la oposición "cadavre-froid/corps-chaud" y por lo tanto, en la versión francesa se pierde el contraste transgresor "cadavre-chaud".

El colectivo "droulaio/drolaha" para referirse a los niños en general necesita, en su paso a la lengua francesa; un adjetivo que complete la significación: "pauvres / perdus".

El hallazgo poético "a flor de nuech" pierde gran parte de su expresividad al pasar en francés a la expresión usual "à fleur de peau".

Dos alusiones al pasado feliz, referente obligado de la lengua provenzal y occitana, experimentan una desviación del significado: "la tirassiera de nostrei reires" se reduce a "nos ascendances" limitando así la capacidad evocadora de "tirassiera =traînée". "Lo cant deis avis" es "le chant du départ" y aquí el poeta está revelando una parte de su discurso y de su universo de referencia.

"Lou ceusin", el cielo límpido, sin nubes, pasa a ser "le soleil" y de este modo reduce el poeta una vez más el poder de evocación de una palabra inexistente en lengua francesa. En el mismo caso situamos el paso de la expresión "d'estelas", con la connotación de infinito que puede conllevar, a la fórmula "à long cours" que reduce la amplitud cósmica a la lejanía oceánica.

El cambio de lugar de los substantivos en el enunciado francés tiene su explicación en la mayor libertad de que goza la literatura occitana en cuanto a la distribución de los elementos de la cadena escrita. La desaparición del diminutivo "sorgetas" o del pronombre personal complemento "te" en el enunciado francés reflejan ese distanciamiento afectivo que quiere manifestar el poeta en su relación con la lengua francesa.

4. MODIFICACIONES EN LA ESFERA DEL VERBO Y LA PREDICACIÓN

4.1. Modificación semántica del verbo en francés:

E LEISSO ANA L'AMOUR = *et laisse faire l'amour* (CL.8-9)

RISCO PAS DE RECULA DAVANS LA NIUE = *Elle ne recule pas devant la nuit* (CL.14-15)

PER FAIRE REGREIA LOU DESI DE L'AIGO = *Pour donner plus de force au désir de l'eau* (CL.18-19)

QUE LA DISSUASION TE MESTREJO = *...t'emprisonne* (CL.36-37)

LA LIBERTA LANDO A L'AJUDO DE L'OME = *la liberté vole au secours de l'homme* (CL.50-51)

COUNTUNIO D'ENVERTOUIA LI CROUSIERO DE L'AMO = *Grimpe dans les carrefours de l'âme* (CL.64-65)

FEMO QUE VOS PAS SAUPRE L'EUCARISTIO SOURNO = *Femme qui nie l'eucharistie mystérieuse* (CL.70-71)

PER DIRE DE NOUN = *Pour dénoncer* (CL.72-73)

...LA TERRA ENGRAISSA MA SOLESA = *... la terre entretient ma solitude* (BAL II/5)

LA NAISSENÇA ES SEGURA DE REN = *la naissance a des doutes* (BAL II/9)

NUS DINS SEI PARAULAS TORNADAS AU VENT = *nus dans leurs paroles devenues vent* (BAL.II/14)

E L'AUTRE QUE L'ESPAIME PEUTIRA SON ARMA = *et l'autre dont l'émotion aspire l'âme* (CANTS 50-51)

SEIS AMICS NASCUTS AMÉ EU S'AMANÇAN DINS LEI PLUEIAS = *ses amis nés avec lui dans l'affection des pluies* (CANTS 50-51)

4.2. Verbos que se transforman en substantivos en francés:

FINS QUE S'ESPETARRA LA MATERIA = jusqu'à l'éclatement de la matière (BAL.II/5)

LEI MARS VAN MAI D'AISE = le ralentissement des mers (CANTS 20-21)

4.3. Cambio de posición del grupo SUJETO + VERBO:

ES ELO LA COLO = Elle est la colline (CL.14-15) CREMO TA BARBO O CREMO TOUN MIRAU ? = est-ce ta barbe qui brûle ou ton miroir ? (CL.56-57)

RECUOLON PAS TI CAMBO D'AMARINO = Tes jambes de roseaux ne reculent pas (CL.84-85)

ESCOTA TA CARN LA PICHOTA VOTZ = ta chair écoute la petite voix

AUSIS TA CARN L'IDOLAMENT = ta chair entend le hululement (BAL.II/4)

ESTOFA LO MISTRAU = le mistral étouffe (BAL.II/6)

DESARMAT S'ARBORA LO JORN = le jour se lève sans arme (BAL.II/9)

4.4. El verbo en forma personal pasa a participio de presente:

COUME L'AUCEU ENGABIA QUE ROUSIGO SOUN CANT = comme l'oiseau rongeant son chant dans sa cage (CL.74-75)

DAU BONUR QUE SEI CARNS LI TREMOLAN = du bonheur tremblant dans sa carcasse (BAL. II/12)

En las modificaciones semánticas que afectan al verbo y por consiguiente a la predicación en el discurso poético de Bec, debemos señalar que a la voluntad explicativa que puede dominar en la versión francesa, se añade una cierta desviación semántica, querida o no por el enunciador-emisor.

Hay verbos como "ana" (=caminar, ir), "regreia" (=germinar, surgir), "mestreja" (=dominar), "landa" (=correr a) que son sustituidos por otros verbos en francés que generalmente hacen perder las connotaciones primeras de los verbos occitanos: "hacer", "tener más fuerza", "encarcelar" y "volar". La expresión "countunio d'envertouia" con sus matices de duración y envolvimiento se transforma totalmente al ser reemplazada por el verbo francés "grimper" (=escalar) cuyos semas dominantes serían esfuerzo y movimiento ascensional.

Los dos verbos transformados en substantivos parecen responder de nuevo a una voluntad explicativa de la lengua de la que ya hemos hablado varias veces.

Los cambios de posición del grupo sujeto + verbo se inscriben en la dinámica de mayor libertad de orden existente en la lengua occitana ya mencionada.

5. MODIFICACIONES EN ALGUNAS PREPOSICIONES

EME LI LAVO DESIRANTO DE MA MORT = *et les laves désirantes de ma mort* (CL.8-9)

SIEU DE COUTRIO EME LI BLACAS / EME LOU VENT...= *Je suis complice des chênes /et du vent* (CL.44-45)

MAUGRAT DEI COLOQUIS NOUS /L'ESPERA S'ESTRALHA = *l'espoir s'élimine dans les nouveaux colloques* (CANTS 24-25)

DINS TA MAR = *de ta mer* (CANTS 52-53)

Las variaciones referidas a las preposiciones no suelen modificar el sentido del mensaje, aunque en ocasiones se pierden algunos matices o se sustituyen por otros : pensamos por ejemplo en el último ejemplo en el que la preposición "dins" (=dentro de) es reemplazada por la preposición DE.

6. MODIFICACIONES EN LOS ADVERBIOS

6.1. Cambio de posición:

E JAMAI N'AI MOUN PROUN = *Et je ne m'en lasse jamais* (CL.14-15)

6.2. Desaparición en francés de los adverbios:

FORO DOU PUBIS DI BARAGNO = *du pubis des haies vives* (CL.58-59)

TRAS LI SECUTAIRE SOUVAJO MAI QUE MAI = *A travers les persécutions barbares* (CL.92-93)

6.3. Adverbios nuevos en la versión francesa:

ESTOFA LO MISTRAU = *même le mistral étouffe* (BAL.II/6)

PERFILANT LA PATZ DE VOSTRA REFLAMOR = *profilant la paix à travers votre propre lueur* (CANTS 10-11)

Los cambios respecto a los adverbios no son muy significativos. La adverbialización constituye una de las modalidades formales cuya selección lleva implícito el tipo de relación del enunciador-emisor con su enunciado. Por esta

razón, como el mensaje que se quiere comunicar es el mismo, el poeta-traductor no modifica apenas su elección adverbial. La única excepción es la adjunción de algún adverbio con valor explicativo en la versión francesa.

7. MODIFICACIONES EN LOS PREDETERMINANTES Y DETERMINANTES

7.1. Predeterminante o determinante que desaparece en francés o viceversa:

APRES TOUTI LI VIAGE DOU TEMS! = après les voyages du temps (CL.82-83)

PER N'EN VEIRE TERRO ACATADO = Pour en voir la terre jonchée (CL.92-93)

L'OME = homme

LOU RISEIRE = rieur

L' ESCRIVEIRE = écrivain (BAL.III)

7.2. Introducción de un determinante con valor deíctico:

DE MATIN REGARDE TOUN DARDAL...= Ce matin je regarde ton rayonnement (CL.82-83)

7.3. Cambio de un determinante artículo por un determinante posesivo y viceversa:

DE DURBI NOSTO PORTO = d'ouvrir la porte (CL.28-29)

VOSTRA LIBERTAT = la liberté (CANTS 14-15)

DINTRE LEI DENTS = entre nos dents (CANTS 40-41)

En el ámbito de la determinación los cambios no son tampoco muy llamativos. Indicamos por ejemplo la ausencia de determinantes en la traducción de la tercera Balada de Sèrgi Bec: "l'ome" concreto es "homme" en general a lo largo de todo el poema.

8. MODIFICACIONES SEMÁNTICAS

8.1. Ampliación o reducción de sentido:

TEMS MANJO-CAR /LOU TEMS MANJO-GLORI = le temps *carnivore*(CL.22)

TOUN ESQUINO = toi (CL.38-39)

AI BARATA TOUTI LI SESOUN, AUBRE NOU = j'ai trafiqué toutes les saisons de la nuit, arbre nouveau (CL.72-73)

LIS ALABRENO PICOUTADO DE LA MESSORGO = les salamandres tachètées du mensonge *simplement pour l'amour des enfants* (BAL.III/1)

...LA CAR DI VITORI EN CANTANT E QUE COUNTUNIE DE SEGUI LI ROUDAN DE L'IMMENSITE EMBASTADO DI COUNSCIENCI =... la chair des victoires en continuant de suivre les ornières / de l'immensité sableuse des consciences (BAL III/3)

INCAPABLE DE FAIRE SIGNE DE VIDO DINS L'AURO = incapable de faire un signe dans le vent (BAL.III/5)

L'AUCEU D'OURO ESPELOUFI TREMOULEJO DE LA PETOCHO/ DINS LOU RELARG DE SOUN PAÏSAGE = no aparece en la versión francesa (BAL.III/8)

...LO RAI = *les rayons* de l'aurore (CANTS,14-15)

BRAM CLAFIT D'AIGANHA LUNADA = *En plein cri* de rosée lunée (CANTS 16-17)

VOSTRA LIBERTAT CANTA PLUS LO CANT DEIS AROMATES = votre liberté *en a pris un grain / et la liberté* ne chante plus le chant des aromates (CANTS 14-15)

DESIRAS D'ITINERARIS DINTRE LEI CHAVANAS = Tu désires des itinéraires à ton image / *Où nous ferions l'amour entre les tempêtes* (CANTS 32-33)

8.2. Cambio de frases hechas en francés:

VIRO QUE VIRARAS = *arrive que tu plantes* (CL.54-55)

LA NIUE DE LA SANT-JAN = des nuits de juillet (BAL.III/2)

En estos ejemplos domina la ampliación de sentido en lengua francesa, hecho que responde a la actitud del poeta de explicar e ilustrar el enunciado occitano con objeto de facilitar su comprensión. Cuando encontramos fragmentos del poema occitano que no aparecen en francés, podemos pensar que se trata de un olvido o de un párrafo innecesario para la comprensión global del enunciado.

Las frases hechas apuntadas pierden, en su paso al francés, la relación con el referente de "oc", aunque la alusión a "la niue de la Sant-Jan" es compartida por el entorno socio-cultural mediterráneo.

9. MODIFICACIONES EN EL PLANO TEXTUAL

9.1. Cambio de posición de un verso o de parte de un verso:

ENTRE DOUS BATECOR S'AMOUSSO / LA DARNIERO LUSETO = *Le dernier ver luisant / s'éteint entre deux battements de coeur* (CL.10-11)

O MAIRES D'AGRIERAS O LUNAS RENOUVELADAS = O lunes renouvelées
O mères de pollen

E COMA UNA BANA VOSTREI BRAMS S'ENEIRAN = et vos cris *comme une corne* jaillissent (CANTS 10-11)

O ESTELAS SENSÀ NUECH O NUECH SENSÀ GABIAN O UELHS DAU
PORTA-ESFRAI! = O étoiles sans nuit O *jeux de l'effroi* O nuits sans mouettes
(CANTS 14-15)

DE MA SET PEIRA LEVADA = *Pierre levée de ma soif* (CANTS 42-43)

MAI IEU DINS TU ARRIBE A MIEGJORN = Mais moi j'arrive en toi à midi
(CANTS 52-53)

LEI RACINAS DAU LACH PER BEURE = les racines à boire *le lait* (CANTS 56-57)

TIBLAN D'ESTELAS SON PARAULIS = tendent leur parole à *long cours* (CANTS
56-57)

9.2. Reducció de dos versos occitanos a uno en francés:

L'AMOUR O FEMO ES UNO ESCUPIGNO / QUE SE GASTO PAS JAMAI! =

L'amour O femme est une salive imputrescible! (CL.80-81)

ME PORGIRAS LA PASSADA / D'ESCOTAR TON BATECOR = m'offriras-tu le
temps d'écouter battre / ton cœur... (BAL.II /12)

DARRIER MIRAU DE BECASSA / OUNTE TEIS UELHS BLANQUEJAN = der-
nier miroir de bécasse où tes yeux blanchissent (CANTS 36-37)

9.3. Un verso occitano se transforma en dos en francés:

AURIAS ENGOULA TOUTI LI POUMO DE L'IMMOURTALITA = Quand bien
même tu aurias avalé / Toutes les pommes de l'immortalité (CL.86-87)

AMBE SEIS ARCS DE SEDA AMBE SEIS CABEDEUS QU'OBLIDAN /LA
MORT VITALA QUORA LO MOND ES UN VIOL CONSIDERANT! = dévidant
en leurs arcs en ciel et leurs échevaux / l'oubli de la mort vitale / quand le
monde est un viol considéré! (CANTS 12-13)

FAS PAS MEFI AI NIVOLS DEI SASON = Tu ne prêtes aucune attention / Aux
nuages des saisons (CANTS 32-33)

9.4. Variaciones en la puntuación:

9.4.1. Reducció o desaparició de los puntos de interrogación:

(CL.32-33): Uno de los puntos de interrogación al final de un verso situado en
medio de la estrofa se sustituye por una coma.

(BAL.II/12): Es el mismo caso que en el poema anterior pero sin poner la coma.
ESPANDIR SA RAÇA AU VANTAIRE BENLEU = Eprendre leur race au van
peut-être ? (CANTS 52-53)

9.4.2. Desaparición de algunas comas en francés:

SIEU DE COUTRIO EME LI BLACAS , /EME LOU VENT QUE TOURNO CREA
LOU MOUNDE = Je suis complice des chênes / et du vent qui recrée le monde
(CL.44-45)

TOUN VENTRE NADO DINS LA LONO /UNESPLOURADO , DE MA TESTO
= Ton ventre nage dans la lagune /Inexplorée de ma tête (CL.66-67)

L'OME DI RIBIERO ESBLEUGIDO , DIS ALENADO DE COLO A /PERDO DE
VISTO...= homme des rivières lumineuses des collines de respiration à / perte de
vue... (BAL.III/7)

9.4.3. Un espacio en blanco entre las estrofas desaparece en la versión francesa:

UNA AMAZONA TRAVERSA LEIS ESTELAS BLANCAS /**espacio en blanco**/
E L'AGANTAM AU REGISCLE DE SA CABELADURA = Une amazone traver-
se les étoiles blanches /Et l'attrapons par le jaillissement de sa chevelure
(CANTS, 50-51)

Las modificaciones incluidas en estos apartados se refieren no sólo a la disposición tipográfica de ambos enunciados sino también a los cambios de posición de los versos o a su desdoblamiento o reducción. En todos los casos las variaciones tienen que ver con las restricciones que impone la traducción: la longitud de los versos varía al cambiar la lengua . De un modo general podemos decir que las diferencias en la disposición textual son mínimas. La puntuación, casi inexistente en la obra de Sèrgi Bec, se reduce en francés donde desaparecen algunas comas y puntos de interrogación.

CONCLUSIONES

En una situación específica como es la utilización de dos códigos para transmitir un mismo enunciado poético, esto es en una situación de funcionamiento diglósico de la lengua, que es la que existe actualmente en los países de "oc", la reflexión acerca del uso de dos lenguas en la producción literaria debe de ir apoyada en algunos principios. En nuestro caso, aprovechamos gustosamente

el estudio que hace unos años llevó a cabo Antón Figueroa (1988), para presentar las conclusiones de nuestro trabajo.

En primer lugar hacemos referencia a la distinción entre las dos lenguas en conflicto: el código A sería en nuestro caso el francés, la lengua dominante y el código B sería la lengua de "oc" que pugna por su existencia en la comunicación cotidiana y en los textos literarios. Los condicionamientos existentes en la producción y recepción de un texto literario en lengua B dependen fundamentalmente del marco sociocultural en el que se produce y se lee el texto en cuestión (1988: 17).

Al iniciar este trabajo decíamos que la mayoría de las obras escritas en occitano presentan su traducción francesa al lado. Este hecho determina ya de algún modo la voluntad del emisor respecto a sus posibles receptores; se trata de admitir la supremacía de la lengua A, gracias a la cual el texto literario escrito en lengua B podrá ser realmente leído. En el caso de Sèrgi Bec este hecho es asumido y podría explicar la traducción al código A llevada a cabo por el propio poeta. La finalidad última de un autor bilingüe es intentar borrar el abismo sospechado entre una comprensión imperfecta en lengua B y una comprensión en lengua A que conlleva todas las imperfecciones derivadas del paso de un código a otro:

A inestabilidade do código producirá unha inestabilidade na comunicación literaria (A. Figueroa 1988: 28)

En segundo lugar debemos hacer referencia al receptor. En una situación de funcionamiento diglósico de una lengua, el enunciador-emisor puede prever al menos tres tipos de lector:

a) El RECEPTOR 1, lector ideal, conocedor de la lengua B y cercano al ámbito sociocultural del emisor, cuya comprensión puede no necesitar la versión de la lengua A.

b) El RECEPTOR 2 : partícipe de la situación de diglosia y conocedor incipiente de la lengua B. En este caso deberá compaginar la lectura de ambos códigos.

c) El RECEPTOR 3 : alejado por una parte del entorno cultural de las dos lenguas y por otra parte, interesado en el conocimiento y comprensión de ambas.

Teniendo en cuenta esta multiplicidad de posibles lectores, el poeta-escriptor Sèrgi Bec lleva a cabo un esfuerzo suplementario : una vez estructurado su universo poético teniendo en cuenta su propio mundo existencial y referencial, produce el texto en lengua B e intenta transponer el mismo enunciado

poético a otro código: la lengua A. Esta tarea presenta la dificultad insalvable de que cada lengua cuenta con su propio sistema de denotaciones y connotaciones que interfieren en el proceso de descodificación y recodificación realizado por cada lector, en el cual influye al mismo tiempo su propia experiencia personal.

Después de la presentación de las diferencias gramaticales y lingüísticas existentes entre las dos versiones de los poemas de Sèrgi Bec, coincidimos con la afirmación de Y. Couderc, recogida y ampliada por Antón Figueroa:

todo escritor occitano é, ó mesmo tempo, gramático e lingüista, e, poderíamos engadir no noso caso, non só todo escritor senón todo lector (1988: 66)

El excesivo peso del código en la interpretación de los textos producidos en situación de diglosia, del que habla el autor gallego, es evidente. Una constante en el trabajo de traducción de Sèrgi Bec es la preocupación excesiva por evitar el distanciamiento de ambos códigos. Las modificaciones semánticas más relevantes se deben a la sustitución del mundo referencial occitano por el francés mientras que las variaciones formales se producen como consecuencia de las diferencias existentes entre las dos lenguas utilizadas.

No queremos terminar sin poner de relieve algún rasgo de la escritura de Sèrgi Bec. Para ello, reproducimos unas palabras de Philippe Gardy, uno de los investigadores en crítica literaria más prestigiosos de nuestros días (1992: 69):

la poésie de Sèrgi Bec n'existe et ne perdure que de ces secousses immenses, de ces désespoirs mêlés d'espoirs toujours plus fous. Tout y est passion sismique et déchaînement, et la voix ne cesse pas de se tordre et de se défaire pour tenter de trouver son paroxysme

Estos desórdenes del lenguaje, de los que habla Philippe Gardy, necesitaban a su propio autor para ser transcritos en otra lengua. Y el universo poético de Sèrgi Bec, del que sin duda nos ocuparemos en otra ocasión como manifestación literaria única e irrepetible, ha podido hacerse más comprensible gracias al esfuerzo de un poeta-lingüista trabajando con dos lenguas en busca de la transmisión de un mensaje poético único.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Sèrgi Bec

Cants de nòstrei pòbles encabestrats (1986). Vent Terral.

Pouemo de la Clarenciero I, (1989). MA Association Provence.

Tres Balado (1993). Aix-en-Provence: Edisud.

Diccionarios

MISTRAL, Frédéric (1983). *Lou Tresor dóu Félibrige*. Aix-en-Provence: Edisud.

Dictionnaire Occitan-Français. Dialecte Gevaudanais, (1992). L'Escolo Gabalo.

Gramáticas

ALIBERT, Loïs (1976). *Gramatica Occitana*. Montpelhièr: CEO (Centre d'Estudis Occitans).

BAYLE, Louis (1989). *Grammaire Provençale*. Cavaillon: Association Pédagogique "Lou Prouvençau a l'Escolo".

DURAND, Bruno (1983). *Grammaire provençale*. Berre L'Etang: L'Astrado.

Libros

ADAM, Jean-Michel (1990). *Eléments de linguistique textuelle*. Liège: Mardaga.

FIGUEROA, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

FUCHS, C./LE GOFFIC, P. (1975). *Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines*. Paris: Hachette.

GARDY, Philippe (1992). *Une écriture en archipel*. Fédérop.

POULIQUEN, Jean-Luc (1994). *Entre Gascogne et Provence. Itinéraire en lettres d'oc*. Edisud (Aix-en-Prov.)

SALVADOR, Vincent (1986). *El Gest Poètic. Cap a una teoria del poema*. València: Institut de Filologia Valenciana. Publicacions de l'Abadía de Montserrat.



LIBROS DE VIAJES MEDIEVALES CASTELLANOS Y CONTACTO LINGÜÍSTICO

Dolores Corbella
Universidad de La Laguna

Los libros de viajes pretenden, a través de una suma de imágenes en el discurso narrativo, mostrarnos una visión general del país o de los países que describen. Ese hecho fue esencial en la Edad Media, época en la que estos relatos acercaban al oyente una nueva experiencia, una tierra mágica y maravillosa que, sin embargo, era real y factible ya que el «homo viator» certificaba en la descripción de sus aventuras la verdadera existencia de ese mundo de ficción y la posibilidad de que las estrechas fronteras medievales podrían abrirse mucho más allá de lo que hasta ese momento se había creído. La notable recepción que estas obras tuvieron –*Il milione*, por ejemplo, se empieza a traducir prácticamente cuando todavía no han pasado dos años de su publicación– nos lleva a considerar que supusieron, por su cantidad, uno de los tipos más arraigados de experimentación de la narrativa de aquellos tiempos, al menos uno de los «géneros»¹ que contó con una mayor popularidad. Sin embargo, desde la óptica actual, no es posible realizar una lectura lineal de estos textos, sino que hay que trascender de la división tradicional entre «ficción» y «no ficción» y entenderlos dentro de un concepto amplio donde no se distinguen claramente nociones como natural/sobrenatural, realidad vivida/realidad leída, admisible/inadmisible, en una palabra, donde lo real y lo maravilloso forman, juntos, el concepto de

¹ Vid. las referencias de Bárbara W. Fick, para quien la literatura de viajes es «un género aparte de la autobiografía, la biografía y la crónica histórica, aunque somos conscientes que contiene algo de todos estos géneros» (1976: 16), o las de J. Richard (1981: 8) o J. Rubio Tovar (1986: 30), que definen el «libro de viajes» como un «género multiforme».

«mirabilia», ya que «Los escritores del Occidente medieval no establecen compartimento estanco entre la literatura científica o didáctica y la narrativa fantástica de evasión. Acogen igualmente en todos estos géneros las maravillas» (Le Goff 1983: 271).

El leitmotiv del «viaje», unido a la tensión que se reproduce entre lo local (la experiencia propia del narrador dentro del ámbito de la cultura europea) y lo universal (la «mirabilia» del mundo exterior, con formas, temas, lenguas y sociedades extrañas), inciden para que el narrador intente nuevas formas estructurales y que, al describir sus propias impresiones –aparte del mayor o menor acierto literario que con ello consigue–, deje constancia de que siente y valora esas nuevas experiencias, contraponiéndolas a su cultura natal y a sus propios conocimientos. Esa dimensión existencial es quizá su característica más interesante, ya que no es un cúmulo de datos lo que se intenta transmitir, sino toda una nueva forma de conocimiento de esas latitudes, la dualidad existente entre el mundo occidental y el oriental y, dentro de éste, la posibilidad de que tras el exotismo y las fantasías orientales se esconde también un mundo real.

El viaje significa, además, el ensanchamiento de los horizontes también para el interlocutor que, de esta manera, se siente participe de esos nuevos descubrimientos y los acepta sin vacilación. El itinerario recorrido trasciende así a lo colectivo y representa, en fin, la facilidad creciente de comunicación, hecho que marcará uno de los avances de los tiempos modernos. Contribuyen estos textos a lo que P. Chaunu (1972: XXI) ha considerado «un proceso plurimilenario» de apertura que coincidiría con una «nueva experiencia de modernidad» de la que habla Marshall Berman, «la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás [...]» como «insaciable deseo de crecimiento –no solamente de crecimiento económico, sino también de crecimiento en experiencia, placer, conocimiento, sensibilidad» (1988: XIII y 26). Con ellos se inicia una ampliación geográfica de las fronteras conocidas hasta ese momento, en un principio con los mismos tópicos y circularidad medievales, aunque poco a poco van hacia una apertura total a medida que se va acercando el siglo xv.

La pluralidad de espacios recorridos en estos relatos², la heterogeneidad de culturas y la multitud de lenguas con las que el viajero se encuentra son elementos que sin duda incidieron en la cultura y en el conocimiento de aquellos tiempos. A los nuevos conceptos culturales venían unidos, como es lógico, los términos con que eran designados y las lenguas occidentales enriquecen su

² «El espacio no se indica entonces de pasada, sino que es un objeto explícito», señala Mieke Bal (1985: 106).

vocabulario, sobre todo científico, a partir de la difusión de obras que como éstas circularon por la Europa del medievo. Pero más que la simple adopción de nuevas voces, nos proponemos señalar la actitud lingüística que se exterioriza en estas composiciones medievales, si sus autores son conscientes de esa diversidad lingüística y cómo la transcriben en sus textos. Los diálogos, los intérpretes o la explicación etimológica de los préstamos incorporados en el texto pueden ser índice de un interés más o menos acusado por la percepción del espacio lingüístico ajeno y de la necesidad o no de introducir ese rasgo como uno más de la descripción, como una garantía de autenticidad de la geografía recorrida en la narración. Nuestra intención es realizar un primer acercamiento desde este punto de vista al *Libro del conocimiento*, la *Embajada a Tamorlán* y el *Tratado de las andanças e viajes de Pero Tafur*.

La elección de los textos, por otro lado, no es arbitraria. A pesar de sus títulos (*Libro/Embajada/Tratado*) constituyen un grupo homogéneo, un todo coherente que puede ser analizado en tanto que unidad estructural. Son los relatos de viajes que originariamente fueron escritos en castellano aproximadamente entre mediados del siglo xiv y mediados del siglo xv, aunque hay que advertir también cierta diferencia entre ellos, tanto por el tipo de experiencia transmitida –ficticia y como producto no de un viaje real, sino de un viaje imaginado a partir de las noticias de otros, en el caso del *Libro del conocimiento*; real y más o menos subjetiva en la *Embajada a Tamorlán* y en el *Tratado de Pero Tafur*–, como por su concepción –una cosmogonía construida totalmente sobre esquemas apriorísticos en el *Libro del conocimiento*, frente a la observación directa y la reflexión sobre unas experiencias realmente vividas–, como por la finalidad misma de los textos –la comunicación oficial de los resultados de una comitiva diplomática por parte de Ruiz González de Clavijo; la certificación de una biografía hidalga que raya en lo picaresco en la obra de Pero Tafur–.

El *Libro del Conocimiento*, de autor anónimo de mediados del siglo xiv³ es un claro ejemplo de la intertextualidad de la Edad Media⁴, de texto que nace como producto de un saber enciclopédico, puramente libresco, y que se convierte a su vez en un nuevo manual que sirve de guía a los viajeros de la época. Como ha señalado R. Beltrán (1991: 125-126), el *Libro* narra tres viajes del protagonista: por Europa del Norte el primero; por el Mediterráneo hasta llegar a

³ Vid. para la datación de la obra Russel (1987: 691-2). Hemos utilizado la reimpresión de F. López Estrada (1980) que realizó sobre la edición de M. Jiménez de la Espada (1877).

⁴ Intertextualidad entendida, como hace Gérard Genette (1989: 10-11), como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, idénticamente y frecuentemente, como la presencia de un texto en otro».

Constantinopla, Jerusalén, Egipto, Libia y Túnez, el segundo; y por toda la África Negra el tercero. Las descripciones geográficas son aquí las que actualizan el mundo de conocimientos a través de un lenguaje fundamentalmente descriptivo cuya estructura interna está basada en la reiteración y en la repetición.

La *Embajada a Tamorlán* informa de la misión diplomática enviada en 1403 por Enrique III a Samarcanda, a través del Mediterráneo hasta Constantinopla y por el Mar Negro hasta Trebisonda y, de aquí, por Armenia, Persia e Irán, hasta la capital del Imperio de Tamorlán. Afirma López Estrada (1981: 240) que en él «el relato transcurre en un balanceo entre el asombro de la maravilla que los conmueve y la disciplina de la razón de la que ellos se valen», con datos objetivos que reflejan la dualidad en la relación del mundo oriental y la cultura occidental⁵.

El *Tratado de las andanças e viajes de Pero Tafur* relata el largo peregrinaje de este personaje a través de los países del Cercano Oriente y Europa entre 1435 y 1439⁶. Aparte de la intención comercial que indudablemente guió el viaje del protagonista, la obra fue escrita seguramente por otras motivaciones personales y de ahí que la descripción de los espacios recorridos (Roma, Jerusalén, Venecia, Egipto, Bizancio, Turquía, Brujas, Bruselas, Amberes, Lugano, Basilea, Ferrara) se subordine al objetivo de dignificar al personaje, argumentar la hidalguía de Pero Tafur. Ello y el especial carácter del autor hacen que la descripción se realce con tal entusiasmo que la narración, frente a los otros textos, se vivifica y cobra una relativa amenidad en los pasajes donde con gran sentido del humor se describen las situaciones y las experiencias propias⁷.

Un rasgo que resalta en todos estos textos es su simbolismo lingüístico, la utilización de la lengua como elemento de identidad cultural. El idioma actúa como un instrumento de cohesión y, a la vez, como signo de diferenciación frente a nuevos pueblos o etnias que participan de culturas diferentes —«la langue est,

⁵ De la *Embajada a Tamorlán* se conservan varios manuscritos. El primero se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y fue editado por F. López Estrada (1943 y 1952) y por J. L. Rodríguez Bravo y M. del M. Martínez Rodríguez (1986); el segundo ha sido estudiado también por López Estrada (1956-57) y el tercero, hoy perdido, sirvió de base para la edición de Argote de Molina (1582) y ésta, a su vez, para la realizada en Madrid en la imprenta de Antonio Sacha en 1782, publicada con cierta modernización en la grafía por R. Alba (1984). Hemos utilizado en nuestra investigación esta última edición. De la trascendencia de este texto es prueba su traducción al inglés (en 1859, al cuidado de M. Markham, en 1928, de Guy le Strange, aparte de la traducción que nunca llegó a publicarse que realizó Blanco White y que se conserva en un manuscrito de la University Library de Liverpool), al ruso (en 1882 y reimpresa en 1972) y al turco.

⁶ Utilizamos la reedición de 1982. Vid., entre otros, los artículos de Meregalli (1985-86), y R. Beltrán (1985 y 1991).

⁷ Vid. los trabajos de R. Beltrán a los que se hace referencia en la nota anterior.

en effet, une structure mentale et sociale» (Cirlot 1982: 561)–. En las tres obras, pero sobre todo en el *Tratado de Pero Tafur* y en la *Embajada a Tamorlán*, los protagonistas no se plantean la diferenciación lingüística hasta que llegan a las puertas de Oriente. Existe –y así lo transmiten– una unidad europea supranacional, una «comunidad cultural», una conciencia de afinidad, unidad e identidad frente a otras culturas que define la situación lingüística de la Romania de aquellos tiempos y que se refleja en estos textos con la ausencia casi constante de reflexiones lingüísticas sobre el ámbito latino: «Los parentescos religiosos y las afinidades culturales impiden una percepción distinta de la diversidad y obstaculizan la intuición del idioma como núcleo de la identidad ajena e instrumento para penetrarla» (Carreras-Pinto 1992: 27). Así, en el *Libro del Conosçimiento* se contraponen las lenguas griega, hebrea y latina («e los griegos dizen a este logar ortodoxis e los ebraicos dizenle ganheden e los latinos paraíso terrenal», p. 66), y en las *Andanças de Pero Tafur* se llega a hablar de «nosotros los latinos» y de «castellanos e de otras naçiones de los latinos»⁸. Solamente el griego despierta el interés de los autores en la ruta lingüística europea como entidad diferenciada y de ahí que Pero Tafur, al llegar a las ciudades de Modon y Coron o a la isla de Creta señale que son «de lengua griega»⁹, o que Ruiz Fernández de Clavijo en su camino hacia Tamorlán, cuando visita el Hipódromo de Constantinopla, no pueda leer las inscripciones «por quanto la escritura era en latín Griego, y era ya tarde, por eso no se pudieron detener, a que fuesen por quien la leyese» (p. 63).

El encuentro cultural con pueblos de distintas lenguas se refleja sobre todo en su paso hacia Oriente. Los protagonistas no necesitan «hablas», «intérpretes» o «trujumanes» en la travesía europea, pero éstos serán imprescindibles cuando marchan de Constantinopla. Ruiz González de Clavijo y toda la embajada para llegar al gran Tamurbec se valen de guías o «xagave» (*Embajada a Tamerlán*, p. 237) e intérpretes o trujumanes que sirven de intermediarios en su conversación:

Y la carta que el dicho señor Rey le enviaba tenía la en la mano aquel su nieto alta ante el Señor; y el Maestro en Teología dijo por su Trujiman, que dijese al Señor que

⁸ Vid. pp. 44 y 149. En la *Embajada a Tamorlán* dentro de esta concepción de grandes entidades culturales se oponen los «cristianos» y los «musulmanes»: «y Cafares decían ellos por los Cristianos, que quiere decir gente sin ley; y Musulmanes se llaman ellos, que quiere decir en su lengua, los de la escogida y buena ley», p. 246.

⁹ «Este mismo día llegamos al puerto de Modon [...]. Éste es lugar de dos mill veçinos [...]; muchas huertas de todas frutas é tierra muy abastada á modo del Andalucía; buenas posadas; la lengua griega» (p. 45); «Seys millas deste lugar, por el golfo que ántes dixé, está Coron, una buena villa é muy grandíssima fortaleza, así mesmo de la lengua griega é de la señoría de Veneza» (p. 45); «De la çibdat de Modon á la ysla de Creta ay treçientas é çinquenta millas [...]. Este reino es muy abundoso é muy poblado de grandes villas é fortalezas; éste es de la lengua griega [...]» (p. 46).

aquella carta que su hijo el Rey le enviara, no la sabía otro leer salvo él, y que cuando su merced fuese de la oír, que él se la leería (*Embajada a Tamerlán*, p. 174).

Y de que esto le hubieron dicho, dijeron al Trujiman que lo dijese a los dichos Embajadores lo que el Señor hacía por ellos (*Embajada a Tamerlán*, p. 175).

E igualmente Pero Tafur, en Babilonia, busca un «onbre que nos guiase á casa del Trujaman mayor del Soldan» (p. 77), «é çiertamente yo ove grant dicha en aver tal guía como aquella del Trujaman mayor quél avie grant plaçer en trabajar conmigo en aquello que yo quería» (p. 85), y en la misma Constantinopla señala que «embíe por un trujaman del Emperador, que llamavan Juan de Sevilla, castellan por naçion» (p. 139).

En un estudio reciente I. de Riquer (1992: 20), al analizar el papel de los traductores en la *Chanson d'Antioque*, afirmaba que «La necesidad de un intérprete, tan obvia en toda acción política o militar que reúna grupos lingüísticos diferentes es [...] el signo de que se reconoce una diferencia, el indicio de que la lengua es otra, como lo son la raza y la religión». El trujimán o intérprete es el elemento de unión de ese encuentro cultural, su trabajo no consistía en la simple transliteración de una lengua a otra, sino que servía de guía¹⁰ y asesor del viajero también en las costumbres del país, y de él dependía en muchas ocasiones el logro de los objetivos del viaje.

La diversificación lingüística puede aparecer tratada de forma general sin particularizar ningún aspecto en concreto (en el *Libro del Conosçimiento* en la «ynsola gropis» el rey «marauillose mucho de nos e de nuestra fabla e de nuestras costunbres» (p. 58)) o, más detalladamente, en las expediciones basadas en viajes reales se enumeran las lenguas con las que el narrador se encuentra, convirtiéndose en verdaderos inventarios de las diversas hablas: «y la su lengua era Armenia, como quiera que sabían Tartaresco, y Persesco» (*Embajada a Tamerlán*, 119), «la lengua era apartada en algunos vocablos de la Persesca; pero lo más de ella es Persiana» (p. 155); «Y los Gorganos son hombres de buenos cuerpos, y de hermosos gestos, y la su creencia es a la Griguesca, y la su lengua es apartada» (p. 254). Tanto Pero Tafur como Ruiz González de Clavijo son conscientes, además, de las fronteras geográficas que marcan las lenguas y se perciben de los diferentes tipos de escrituras:

¹⁰ A veces también de espía, como ha señalado I. de Riquer. Así Pero Tafur indica que el trujamán «El terçero dia me tomó las letras que yo traya para el Soldan é se las levó é mostró, é ovieron consejo sobre la respuesta, é trúxome esa noche las letras mesmas çerradas é díxome, que, por yo ser su natural, me quería avisar que aquellas letras ya las avía visto el Soldan, é que ellos tenían por mengua non responder súbito, é que por eso acostumbravan ver primero, é que yo propusiese mi fecho non dando á entender que de aquello fuese avisado» (p. 79).

Y de este río adelante se empezaba el Imperio de Samarcante: y la tierra de este Imperio de Samarcante se llama tierra de Mogalia, y la su lengua se llama Mugalia, y no se entiende esta lengua allende el río, porque hablan todos la lengua Persiana, por do se entienden todos en comunal, que de esta lengua a la Persiana hay poco departamento; pero la letra que sirven éstos de Samarcante del río allende, no la entienden ni saben leer los del río aquende, y llaman a esta letra Mogalia; y el Señor trae consigo ciertos Escribanos que leen y saben escribir esta letra Mogali (*Embajada a Tamerlán*, p. 159).

Y también se hacen eco del valor político del uso de la lengua y del prestigio que impone su empleo por parte de sus gobernantes:

El trujaman mayor vino por mí é díxome que fiziese muestra de besar la tierra, ante que llegase á él, é tomó las cartas que yo tenía é púsomelas en la cabeza é en la boca por salva, é diógelas al Soldan; é puesto que las letras yvan en otra lengua él las leyó en lengua turca, porque delante el Soldan nin en su corte non se fabla otra lengua (*Andanças de Pero Tafur*, pp. 82-83).

Este día, un cavallero de su casa, que allí estava, me fizo convidar que otro dia siguiente comiese con él, é yo fizelo ansí. É el día siguiente, despues de oyda missa, fuí á casa de aquel cavallero que me estava esperando, é comí con él é mostróme su casa é muger é fijos, tratándome muy amorosamente; é después de comer, mandó yr á todos de allí, é él entró en su cámara é púsose un collar de oro desca-ma de la devisa del Rey nuestro Señor, é salió á mí é fabló en nuestra lengua castellana é dixo: cavallero, vos seades mucho bien venido [...], é si yo non vos e fablado en plaça vuestra lengua, es porque nosotros avemos á grant menospreçio en ninguna manera dexar nuestra lengua por hablar la estraña, mas por el amor que yo tengo con vuestra naçion é á vos, de aquí adelante, quando nos falláremos solos, fazé razon que en todo tenes un castellano á par de vos; é de aquella ora en adelante resçebí dél muy grande honor (*Andanças de Pero Tafur*, pp. 149-150).

Hasta ahora hemos analizado algunos aspectos externos de estas obras, aquellos que nos informan de la actitud del viajero ante la pluralidad lingüística. Sus observaciones dependen en gran medida del tipo más o menos personal de la experiencia relatada (los datos son más abundantes cuando se narra un viaje real como en la *Embajada a Tamerlán*) y del grado de minuciosidad con que se describe el espacio, ya que la lengua se siente como un factor más de diferenciación. Pero el multilingüismo puede aparecer como un elemento formal de la narración, como un ejemplo claro de integración y de simbiosis cultural que permite el uso de vocablos extranjeros dentro del texto.

Barbara Fick (1976: 227) afirma que «el rasgo más interesante del lenguaje de [estos] autores es el uso intensivo de vocablos provenientes de idiomas extranjeros». Dentro de la descripción del espacio jugaría un papel esencial lo

que se ha dado en llamar «color local», importa tanto la descripción de los lugares recorridos, un tipo de descripción «acumulativa», como el conjunto de rasgos específicos, la «descripción distintiva», que caracteriza las zonas visitadas y que Ángel Díaz Arenas ha definido como «lo que es sintomático de una sociedad no ideal, pero sí real y terrena» (1986: 140). Esto hace que haya un empleo continuado de nombres, palabras, expresiones, topónimos, antropónimos o términos técnicos en otras lenguas que producen en los textos «un “color local” particular, al tiempo que un cierto exotismo sonoro, por más que el tener que adivinar su significado cree una tensión particular en la expresión literaria» (Trubetzkoi, 1985: 68). Quedan así incorporadas a la narración palabras como *canonea*, *tripul* o *abdeselib*¹¹; *merona*, *lordo* o *Numeque*¹²; *basit quealdayre*, *Tolbatgana* o *bahadur*¹³. Con estos préstamos el viajero pretende también demostrar y transmitir la diversidad de lenguas, razas y objetos que ha conocido, pero todo ello con el mayor nivel de entropía posible, aportando todas las referencias etimológicas necesarias o la comparación con los tópicos, estereotipos o imágenes culturales que permitan al lector una asimilación total de contenidos.

En definitiva, si se ha señalado como uno de los rasgos definitorios de los libros de viajes la descripción de los espacios geográficos, en muchas ocasiones las narraciones demuestran el interés del autor por expresar tanto con el contenido como con la forma también la diversidad lingüística, integrándola como un elemento más de la realidad textual, como reflejo de una experiencia y como índice de una identidad cultural.

¹¹ Ejemplos que pertenecen al *Libro del Conosçimiento*: «y esta tierra de iherusalem antiguamente fue dicha cananea porque fue de can fijo de noe e despues ouo nombre judea de juda fijo de jaco (pp. 37-38); «e dende fuy a tripul de la berberia e dizenle tripul porque confina con los montes triplicana (p. 41); «e llegue a vna gran çibdat que dizen graçiona que es cabeça del ynperio de abdeselib que quiere dezir sieruo de la cruz» (p. 63).

¹² Términos sacados de las *Andanças e viajes de Pero Tafur*: «mueren allí unos pescados que llaman *merona*» (p. 165); «é desde aí quisiera yr á ver el Lordo basar del Grant Can –que quiere dezir *lordo* hueste, é *basar* plaça–» (p. 166); «fui á una çibdat que dizen Numeque, que quiere dezir, nuevo mayo» (p. 243).

¹³ Ejemplos recogidos en la *Embajada a Tamerlán*: «*basit qualdayre*, dicen ellos por el relámpago» (p. 112); «y puso nombre a esta casa Tolbatgana, que quiere decir, la casa de la ventura» (p. 126); «Y el hombre que esto hace y más vino bebe, dicen que es *bahadur*, que dicen ellos por hombre recio» (p. 181).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, M. (1985). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BELTRÁN, R. (1985). «Tres itinerarios sobre el Tratado de las andanças de Pero Tafur». *Monteolivete*, 2, 17-34.
- (1991). «Los libros de viajes medievales castellanos. Introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros de viajes medievales castellanos?». En *Libros de viajes en el mundo románico*, 121-164. Popeanga, E. (ed.). Madrid: Editorial Complutense.
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- CARRERAS, M^a y PINTO, R. (1992). «Los viajes a extremo oriente de Juan de Pian del Carpine (1246-1247) y Guillermo de Rubruk (1253-1255)». En *Oriente y Occidente: actitudes culturales ante el encuentro lingüístico*, 25-33. E. Martinell (ed.). Barcelona: Real Academia de Buenas Letras.
- CHAUNU, P. (1972). *La expansión europea (siglos XIII al XV)*. Barcelona: Labor.
- CIRLOT, J. y GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont/Jupiter.
- DÍAZ ARENAS, A. (1986). *La instancia del autor/lector: abstracto-implícito*. Kassel.
- FICK, B. F. (1976). *Los libros de viajes en la España medieval*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ DE CLAVIJO, R. (1952). *Embajada a Tamorlán*. F. López Estrada (ed.). Buenos Aires: Austral.
- GONZÁLEZ DE CLAVIJO, R. (1984). *Embajada a Tamerlán*. R. Alba (ed.). Madrid: Miraguano ediciones.
- LE GOFF, J. (1983). *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*. Barcelona: Taurus.
- Libro del conocimiento de todos los reinos e tierras e señorías que son por el mundo* (1980). Preliminar, texto, notas y apéndice de M. Jiménez del Espada (1877), presentación de F. López Estrada. Barcelona: El Albir.

- LÓPEZ ESTRADA, F. (1956-57). «Sobre el manuscrito de la Embajada a Tamorlán del British Museum». *Archivo de Filología Aragonesa*, VIII-IX, 121-126.
- (1981). «Viajeros españoles en Asia: la embajada de Enrique III a Tamorlán (1403-1406)». *Revista de la Universidad Complutense*, 3, 227-246.
- MEREGALLI, F. (1985-86). «Pero Tafur e Venezia (1436-1439)». En *Atti dell'Institut di Scienze, Lettere ed Arti*, CXLIV, 149-164.
- RICHARD, J. (1981). *Les récits de voyages et de pèlerinages*. Turnhout: Brépols.
- RIQUER, I. de (1992). «Los intérpretes de la *Chanson d'Antioche*». En *Oriente y Occidente: actitudes culturales ante el encuentro lingüístico*, 19-24. E. Martinell (ed.). Barcelona: Real Academia de Buenas Letras.
- RODRÍGUEZ BRAVO, J. L. y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, M. del M. (1986). *Text and Concordance of Biblioteca Nacional Manuscript 9218: Historia del Gran Tamerlán*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- RUBIO TOVAR, J. (1986). *Libros españoles de viajes medievales*. Madrid: Taurus.
- RUSSEL, P. E. (1987). «La heráldica en el *Libro del conocimiento*». En *Studia in honorem profesor Martí de Riquer*, 687-697. Barcelona.
- TAFUR, P. (1982). *Andanças e viajes de Pero Tafur*. Presentación, edición, ilustración y notas por M. Jiménez del Espada (1874), presentación bibliográfica de F. López Estrada. Barcelona: El Albir.
- TRUBETZKOI, N. S. (1985). «Una obra literaria: el “Viaje más allá de los tres mares”, de Afanasi Nikitin». En Nikitin, A., *Viaje más allá de los tres mares*, 51-82. Barcelona: Laertes.

EN EL LENGUAJE DE LAS TRADUCCIONES Construcción de una coíné y renovación del canon

Miguel Gallego Roca
Universidad de Almería

El estudio de las normas y restricciones que gobiernan la producción y recepción de las traducciones nos sitúa dentro del sistema literario que las produce, revelando sus necesidades y sus jerarquías. Desde este punto de vista, el de la literatura receptora, todas las traducciones implican un grado de manipulación del texto original con el fin de satisfacer exigencias ideológicas o poéticas (T. Hermans 1985: *passim*; A. Lefevere 1992: *passim*). Por otro lado la traducción parte de la elección del texto a traducir, en lo que coincide con otras operaciones literarias que suponen selección, tales como la antología, la revista o la colección. Todas ellas ayudan a acercar a los lectores la parte del corpus literario que Fowler ha llamado *accessible canon*, aquél que, institucionalizado gracias a la educación, el mecenazgo o la crítica, está a disposición del público lector en forma de reediciones, ediciones de bolsillo, antologías o colecciones de traducciones (A. Fowler 1982: 214-216).

Cada uno de los recientes modelos metodológicos de Historia Literaria y Literatura Comparada, coinciden en la funcionalidad que atribuyen a las traducciones. Sea apreciado como un conjunto dentro de los textos de una literatura, es decir como subsistema del sistema literario, sea como transformación textual, índice de primer orden en las relaciones intertextuales, como síntoma del canon dominante o como agresión al mismo, se trata de textos de los que es posible deducir comportamientos de la *evolución literaria*. En definitiva, testigos y testimonios, según los casos, del *cambio literario*.

En la obra de Iu. N. Tynianov es donde mejor pueden apreciarse las situaciones interparadigmáticas, presentes en la lectura estructuralista de la escuela formalista, en torno a los conceptos de *evolución* y *cambio literario*. El texto que firma junto a Roman Jakobson, *Problemas de los estudios literarios y lingüísticos* (Iu. N. Tynianov y R. Jakobson 1928) puede ser considerado el manifiesto de una nueva fundación de los estudios literarios formalistas. Con él se apartaban del formalismo escolástico que se limitaba a elaborar catálogos de fenómenos y establecían las condiciones para un estudio sistemático de la literatura. El punto quinto de estos *Problemas* es central para la teoría de la Historia Literaria y la definición de sistema literario: “la noción de sistema literario sincrónico no coincide con la noción ingenua de época literaria, puesto que el sistema está constituido no sólo por obras de arte próximas en el tiempo, sino también por obras incluidas en el sistema y que provienen de literaturas extranjeras o de épocas anteriores” (Iu. N. Tynianov y R. Jakobson 1928: 104).

Dominante y sustitución de dominantes se instituyen como parámetros centrales de la teoría de la historia literaria formalista. Una década antes Shklovski opuso el automatismo del lenguaje ordinario al extrañamiento o desautomatización que implica todo acto artístico. “La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra”, escribía Shklovski: “los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (V. Shklovski 1917: 60).

Más adelante algunos textos de Jan Mukarovsky constituyen la primera definición del objeto artístico como signo y, en consecuencia, la pertinencia del enfoque semiótico. En su trabajo *Lenguaje estándar y lenguaje poético* (1932), niega que el lenguaje poético sea una variedad del lenguaje ordinario, lo que no quiere decir que entre ellos no exista una estrecha relación en cuanto que el lenguaje estándar es el fondo sobre el que se proyecta la “deformación estéticamente intencional de las formas lingüísticas del idioma”, es decir, la “violación intencional de la norma” como estrategia que caracteriza al lenguaje poético. Junto a esta visión rupturista del objeto literario Mukarovsky reformula además la idea de *dominante* planteada por Tynianov: “El componente dominante es aquel que ocupa el puesto superior en la jerarquía. Todos los demás componentes, tanto actualizados como no actualizados, y sus relaciones recíprocas, son valorados desde el punto de vista del componente dominante” (J. Mukarovsky 1932: 318).

Precisamente una de las primeras manifestaciones del interés de la escuela de Praga por el estudio de las traducciones la encontramos en uno de los primeros párrafos de *El arte como hecho semiológico*. Las traducciones sirven a

Mukarovsky para argumentar la distinción entre *objeto-cosa* sensorial y *objeto estético*: “la obra de arte no puede ser reducida tampoco a esta “obra-cosa”, porque a veces ocurre que la obra-cosa cambia totalmente tanto su aspecto como su estructura interna al trasladarse en el tiempo y en el espacio; cambios de este tipo se hacen evidentes, por ejemplo, al comparar una serie de traducciones sucesivas de una misma obra poética” (J. Mukarovsky 1934: 36).

Las reflexiones de Tynianov sobre el *fenómeno literario* se sustentan en la historia de la literatura rusa, casi siempre en torno a los cambios que en ella se producen en la segunda y tercera década del siglo XIX. A esos problemas de cambio literario dedicó el libro *Arcaizantes e innovadores* (1929) del que formará parte un estudio publicado con anterioridad, en 1927, con el título de *Sobre la evolución literaria* y que puede ser considerado el eje argumental de su pensamiento. En él los problemas se desencadenan a partir de cuatro presupuestos:

1. La cualidad sistemática y funcional de la literatura y de los hechos literarios. La existencia o no de un hecho literario depende de su función, es decir depende de que entre en correlación bien con la serie literaria, bien con la extraliteraria. El ejemplo que trae a colación Tynianov se refiere al género epistolar: “Una carta amistosa de de Derzhavin es un hecho del ambiente social; en la época de Karamzin y de Pushkin, esa misma carta es un hecho literario” (Iu. N. Tynianov 1927: 255-256). En este sentido Tynianov utiliza en su vocabulario términos como *desgaste* –más que *automatización*–, *lucha*, *sustitución*, *desplazamiento* y *parodia*. La aparición de la parodia, como género o como estilo, es la señal más palpable de su desplazamiento del centro hacia la periferia del sistema literario. Las formas, por tanto, adquieren su función de acuerdo con el sistema en que se insertan.

2) El concepto de serie literaria y su relación con las demás series, incluida la serie de la vida social. El contacto de una serie con otra hace aparecer condicionantes que modifican la intención de la obra literaria tal y como la concibió su autor.

3) El concepto de *dominante* como grupo de elementos prioritarios gracias a los cuales la obra entra en la literatura, y al rededor del cual se ordenan las oposiciones entre literatura canonizada y no canonizada, entre centro y periferia del sistema literario.

4) Revisión del concepto tradicional de *influencia* y su sustitución por el de *convergencia*, o, en todo caso, el análisis de las condiciones literarias que propician determinada influencia.

El modelo de Historia Literaria que se deduce de estos problemas posee la misma intención de cientificidad que el resto de la obra teórica de los formalistas. Se posiciona contra el psicologismo y el causalismo de las historias literarias de las escuelas decimonónicas y entiende el valor como una cualidad evolutiva rechazando, por consiguiente, su apriorismo.

Lo que propone Tynianov, en definitiva, es una historia de las formas literarias. En otro lugar, abundando en su idea de la evolución literaria como ruptura metódicamente realizada, habla ya claramente de las *revoluciones literarias* y se refiere al constante proceso revolucionario en que viven las formas literarias y a la reordenación de las jerarquías. Para ello se apoya en una idea lanzada poco antes por Shklovski: “*Cuando se descompone algún género, se desplaza del centro a la periferia y en su lugar en el centro entra un nuevo fenómeno procedente de la literatura de segundo orden, de los traspatios y los bajos de la literatura* (es el fenómeno de la “canonización de los géneros más jóvenes”, del que habla Viktor Shklovski)” (Iu. N. Tynianov 1924: 209).

Tynianov se queja de que normalmente los manuales de Historia Literaria han pasado por alto hechos de una considerable importancia dinámica. Situaciones o momentos energéticos en los que se producen las sustituciones, desplazamientos o el advenimiento como hecho literario de algo que antes no lo era: por ejemplo la valorización como hechos literarios del fragmento o el género epistolar, los periódicos y las revistas, que existían como elementos de la vida social y que en un determinado momento adquieren el valor de las obras literarias originales.

La traducción es, obviamente, objeto de especial interés para Tynianov. En el contexto de su teoría de la Historia Literaria niega de entrada la posibilidad de una historia genética de los hechos literarios, al tiempo que propone superar la falsa dicotomía entre tradiciones propias de la literatura nacional e influencias extranjeras, pues ambas pueden ser tratadas como pretextos: “Un único y mismo fenómeno puede, desde un punto de vista genético, remitir a un modelo extranjero y ser, al mismo tiempo, el desarrollo de una tradición de la literatura nacional ajena y contraria a aquel modelo” (Iu. N. Tynianov 1922: 182).

Tynianov analiza las traducciones de poemas de Heine y otros poetas alemanes realizadas hacia 1830 por el poeta ruso Tiutchev. En el estudio advierte cómo elementos extranjeros pueden servir de pretexto para actualizar tradiciones de la literatura nacional, hecho que ejemplifica el usual triunfo de la tradición sobre la innovación. Tiutchev, gran conocedor de la poesía rusa arcaizante, engarza la tradición de la poesía oratoria del XVIII con el temprano simbolismo.

A través de un estudio de los procedimientos prosódicos y léxicos de las traducciones Tynianov descubre cómo elementos que en Heine tenían un sentido cómico sirven a Tiutchev para reproducir la coloración arcaizante de la tradición rusa de la oda, de forma que un arte extranjero es el pretexto para crear obras que retoman una tradición rusa del siglo XVIII. La utilización de elementos arcaizantes puede ser síntoma de modernidad, como lo es en los casos mencionados. De nuevo resulta palpable la diferencia capital entre la forma de un fenómeno y su función.

Por esa vía, enriqueciéndola al máximo con cultura literaria y erudición filológica, llega Bajtin a su estudio sobre Rabelais. El tiempo de Rabelais es para Europa un momento de rupturas con el viejo orden jerárquico y de remodelación de todas las antiguas palabras, cosas y conceptos. Una literatura seria, oficial y cerrada sobre sí misma, se opone a una cultura popular francesa que ha conservado su vitalidad durante toda la Edad Media en géneros como los “Pregones de París” o las “Charlas de banquete”. En esa época se produce una alteración de jerarquías: lo no canonizado pasa a ocupar el lugar de lo canonizado y lo que recientemente disfrutaba de un estado canonizado se ve carnavalizado por el impulso de la cultura popular: “La época del Renacimiento en general, y del Renacimiento francés en especial, se caracteriza, dentro del ámbito literario, por la circunstancia de que la cultura cómica popular se elevó al nivel de la gran literatura de la época, fecundándola” (M. M. Bajtin 1955: 123).

En igual medida el objetivo de un estudio sobre el papel de las traducciones literarias en la evolución de un sistema literario debe ser, pues, describir la funcionalidad de las traducciones en esas situaciones de *impasse* y situar, en cada caso, a qué estrato del sistema literario pertenecen.

Los conceptos de norma y valor conducían a la elaboración de una historia de la recepción de la obra artística. Esa fue la labor teórica emprendida por Felix Vodicka, plasmada en la integración de los estudios sobre la serie de normas vigentes sucesivamente y los dedicados a las obras literarias correspondientes a los períodos en los que rigen dichas normas.

Para Vodicka, discípulo de Mukarovsky, la tarea de la Historia Literaria es investigar las variaciones en la recepción de las obras literarias y las relaciones entre la estructura de la obra y la norma literaria cambiante.

También en el contexto de la teoría sobre la evolución literaria, y como hicieran Tynianov y Mukarovsky, Vodicka menciona el fenómeno de las traducciones literarias. En primer lugar, de forma más general, cuando se refiere al proceso que se pone en marcha en el momento que una obra cambia de contexto:

“Tan pronto como una obra queda incluida en nuevos contextos al ser percibida (cambios de lenguaje, nuevos postulados literarios, estructura social modificada, nuevo sistema de valores espirituales y prácticos, etc.) pueden sentirse como estéticamente activas aquellas cualidades de la obra que antes no eran así percibidas, de manera que una valoración positiva puede apoyarse en razones totalmente opuestas” (F. Vodicka 1941: 61).

Y seguidamente, ya de forma precisa, constatando los especiales problemas metodológicos que plantea el estudio de la recepción de una obra extranjera: “Una traducción es ya en cierto sentido una concreción emprendida por el traductor. El eco que encuentra una obra en los lectores y críticos de un medio ajeno, es, con frecuencia, muy diferente del eco que consigue en su medio natural, porque también la norma es diferente” (F. Vodicka 1941: 61).

Si con este modelo de Historia Literaria se pretende estudiar en cada época la producción literaria junto a los postulados normativos, pues ambos conjuntos proceden de o reaccionan contra la misma tradición literaria, la atención prestada al texto extranjero hace entrar en juego un tradición diferente.

El sistema literario, para Jauss sistema literario histórico-recepcional, se ordena por sus relaciones con la tradición y sus procesos históricos de selección. Una obra es el texto más su recepción, esto es, una estructura dinámica que sólo puede ser captada en sus concreciones históricas sucesivas. La historia de una obra artística es por tanto la historia de sus recepciones –*Rezeptionsgeschichte*. Todas ellas juntas constituyen la precomprensión –término gadameriano– que condiciona la comprensión actual del arte. Es posible describir dos procesos en cada hecho de recepción. Un proceso latente, por el que se constituye la tradición –tradición latente–, y otro consciente, que elabora el canon artístico –tradición elegida–: “en el dominio del arte, la tradición no es ni un proceso autónomo, ni un devenir orgánico, ni la simple «conservación de un patrimonio». Toda tradición implica una *selección* por la que los efectos del arte pasado sean reconocibles en la recepción presente” (H. R. Jauss 1973: 243).

Una de las tareas de los estudios de recepción es la reconstrucción del sistema literario en un momento histórico particular –*Horizontalanalyse*–, de forma que pueda someterse a una comprobación intersubjetiva. La metodología de la teoría de la recepción prevé una serie de cortes sincrónicos en la diacronía a partir de los cuales sea posible describir los cambios de estructura literaria. Cambios que conllevan el abandono de ciertos horizontes o la instauración de un nuevo canon. El cambio de horizonte, precedido de la negación de la tradición dominante, puede llevar consigo la recuperación en la recepción de una tradición

olvidada o reprimida por el canon vigente hasta ese momento de cambio. A partir de los procesos de cambio es posible realizar un análisis de la historia teniendo en cuenta el carácter emancipador del arte o a su adaptación a la ideología dominante.

El problema de la evolución literaria nos enfrenta con la moderna percepción del tiempo. En su batalla por reconciliar la Crítica con la Historia Literaria René Wellek señaló como ni el evolucionismo spenceriano, ni el hegeliano con su determinismo, ni el formalista estableciendo la novedad como único valor, pueden responder a la intención del saber literario de llegar a constituir “un cuerpo sistemático de conocimiento” (R. Wellek 1956).

Densidad y diversidad de los hechos literarios que queda reflejada en el complejo modelo de Historia Literaria que propone el comparatista Claudio Guillén. La Historia Literaria es considerada por este autor como la sucesión y coexistencia de procesos de cambios y continuidades. De ahí que su mayor esfuerzo teórico esté encaminado a definir las condiciones y las formas del cambio literario. Para ello propone un modelo complejo de temporalidad, alejado de la linealidad de la Historia Literaria tradicional, que permita reflejar las continuidades, las innovaciones, las desapariciones, las recuperaciones, los redescubrimientos o las intermitencias: “Cada período, coyuntura o momento literariohistórico se ve marcado por los lugares que ocupan en el espacio cultural contemporáneo lo *viejo* y lo reciente, lo heredado y lo nuevamente compuesto o *traducido*; y es desde luego primordial notar qué es lo que caduca, se rechaza u olvida” (C. Guillén 1971: 233-234).

La intención final de Guillén es la construcción de un modelo para el estudio en conjuntos supranacionales de las relaciones literarias intertemporales –*tradición* en la terminología tradicional de Historia Literaria– e interculturales –*influencia*, desde el comparatismo francés, y hoy día *intertextualidad* en ambos casos. Un modelo que de cabida a la pluralidad de duraciones y procesos así como a la pluralidad de estilos.

La Historia Literaria actual, indetectable bajo el marbete plural de “nuevos paradigmas de Historia Literaria”, parte de una idea compleja de la temporalidad en torno a los conceptos de evolución y cambio literario, y concibe su objeto de estudio, el fenómeno literario, como históricamente variable de acuerdo con la evolución de las normas y valores estéticos. La apertura de la Historia Literaria a nuevos fenómenos, su elaboración no normativa, y su concepto de la temporalidad son aspectos que están en consonancia con las coordenadas que definen el pensamiento literario de este fin de siglo.

Franco Brioschi piensa que no existe una única Historia Literaria verdadera que se pueda narrar de un único modo, al igual que no existe un único modo de estar en el mundo que sea verdadero y que pueda ser narrado de una sola forma. Como invitación a la aceptación de la diversidad y la profundización en el eclecticismo Brioschi piensa que no es en absoluto una renuncia a la descripción del mundo y a la narración de la historia. Al contrario, debemos multiplicar nuestra descripción del mundo y narrar tantas historias literarias como modos de ser de la misma existan (F. Brioschi 1986). Ezio Raimondi (1990: 9) prefiere adoptar como objeto de la Historia Literaria la interpretación del *canon* según Frank Kermode. Canon que, como modo de ser de la institución literaria, se institucionaliza y desconstruye en un período literario o en un ciclo cultural y cuya evolución ha de ser historizada (F. Kermode 1987).

La oposición entre textos y modelos canonizados y no canonizados, introducida por Shklovski en el método formal, revela las jerarquías, la estratificación del polisistema. Para los formalistas una fase canónica suponía una fase no canónica precedente, y viceversa. En la teoría del polisistema (I. Even-Zohar 1990) la pertenencia o no al canon, y por tanto la pertinencia para formar o no parte de la herencia cultural de una sociedad, depende de la legitimación o el rechazo por parte de los grupos sociales y culturales dominantes. El sociólogo Pierre Bourdieu ha establecido con un rigor poco frecuente los límites del proceso de legitimación en el campo de la producción cultural. Bourdieu, que concibe la literatura y el arte como un campo de *prises de position*, no utiliza nunca los términos canon o canonización, en su lugar utiliza *legitimación*, gusto legítimo u obras de arte legítimas para designar aquellas que sanciona el gusto de la clase dominante. Opuesta a la legítima, la estética popular es una estética dominada, obligada a definirse sin cesar en relación con las estéticas dominantes. Los productos estéticos que pretenden alcanzar la legitimación utilizan ciertas estrategias de interlegitimación (P. Bourdieu 1979: 50): las citas, la analogía y, es posible añadir, la traducción.

El tipo de canonización que tiene mayor repercusión en la evolución del sistema no es la de un texto, que puede agotarse en sí mismo, sino la de un modelo. Es sintomático del agotamiento de la productividad, esto es de su falta de validez como modelo, el hecho de que se acepten los textos de un autor pero que se rechacen sus modelos. Bajtin constata el contraste entre la enorme influencia de Rabelais entre sus contemporáneos y el lugar que tenía asignado dentro de la jerarquía de los géneros (M. M. Bajtin 1955: 64). También es posible pensar en el dinamismo del canon de las vanguardias debido a la abundancia de manifiestos y estrategias, modelos derivativos al fin y al cabo. La paradoja vanguardista se

establece cuando advertimos que si esos modelos se proponen desde las periferias son productivos, pero una vez que alcanzan el centro del sistema y se instalan en un proceso de canonización van perdiendo su capacidad productiva.

El comparatista José Lambert, basándose en gran medida en los estudios de Anton Popovic, teórico de la traducción formado en la Escuela de Praga, afirma que las interacciones entre las obras importadas y los géneros autóctonos se revelan como elemento clave en la evolución literaria. Las tensiones provocadas por los conflictos genéricos y las reacciones hacia la literatura importada –integración, marginalización o rechazo– son hechos que ponen en clara evidencia la dinámica de la evolución literaria (J. Lambert 1989).

El estudio de las traducciones adquiere así el carácter de herramienta pertinente y de alta definición a la hora de poner de relieve la poética dominante o rechazada en un sistema literario. Ya apuntaba Popovic que una historia de la traducción sería útil no sólo para las distintas ramas de la práctica de la traducción, sino sobre todo como punto de partida de la investigación de los problemas de la Historia Literaria en general. Además Popovic analizaba funcionalmente el papel de las traducciones en determinados períodos (A. Popovic 1968) vinculando el concepto de período con el de ciertas prácticas traductorales orientadas a poner en marcha un ataque contra las convenciones literarias. El trabajo de los traductores alcanza su momento más decisivo coincidiendo con el momento de concentración y culminación de una tendencia literaria; tan pronto como ese proceso estético queda fijado y convertido en convención, decrece la actividad y la importancia de los traductores.

Traducir de acuerdo a un determinado repertorio de normas y modelos garantiza la canonización de las traducciones. La actividad del traductor se ve afectada por una serie de condicionamientos que van desde los más objetivos, las que podemos considerar reglas o incluso leyes de la traducción, hasta los más subjetivos e idiosincráticos de ese traductor concreto. Entre ambos polos se encuentran las normas construidas sobre factores intersubjetivos y que todavía no se han instituido en leyes, todavía no se han petrificado y por tanto mantienen su dinamismo de tipo primario. La distinción, hecha por G. Toury (1980: 51-62), entre reglas, normas e idiosincrasia nos remite al eterno problema de las interacciones entre lo individual y lo general, entre un elemento y el sistema. Un texto literario es el producto, consciente o inconsciente, de una serie de selecciones y restricciones gobernadas por determinados códigos.

En los casos en que las traducciones se adecuan a normas secundarias o conservadoras se sitúan en el mismo terreno ocupado por los epígonos que

siguen actualizando repertorios superados. Por esta razón es interesante seguir el rastro de las primeras traducciones cuando se trata de autores contemporáneos al momento de la traducción, ya que puede ocurrir que las ulteriores se citen unas a otras creando una especie de intertexto internacional. En la poesía española de los años veinte todavía se hace notar el código poético del simbolismo, ahora avivado por los secundarios de simbolismo francés, un grupo de poetas ingleses de fin de siglo, victorianos tardíos y eduardianos, y los postmodernistas españoles e hispanoamericanos. En ese contexto se va a crear una especie de *coiné* poética a través de las traducciones¹.



¹ Véase mi libro *Poesía importada* (en prensa).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. M. (1955). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza. 1987.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. 1988.
- BRIOSCHI, F. (1986). "La questione della storia letteraria". En *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, 81-133. C. Di Girolamo et al. Torino: Einaudi.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). *Polysystem Studies. Poetics Today*, 9:1.
- FOWLER, A. (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford. Oxford UP.
- GUILLEN, C. (1971). "Sobre el objeto del cambio literario", *Teorías de la Historia Literaria*, 199-248. Madrid: Espasa Calpe (Col. Austral).
- HERMANS, T. (ed.) (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literature Translation*. Londres: Croom Helm.
- JAUSS, H. R. (1973). "La Ifigenia de Goethe y la de Racine". En *Estética de la recepción*, 217-250. R. Warning (ed.). Madrid: Visor. 1989.
- KERMODE, F. (1987). *Historia y valor. Ensayos sobre Literatura y sociedad*. Barcelona: Península. 1990.
- LAMBERT, J. (1989). "L'époque romantique en France: Les genres, la traduction et l'évolution littéraire". *Revue de Littérature Comparée*, 63:2, 165-170.
- LEFEVERE, A. (1992). *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*. Londres/Nueva York: Routledge.
- MUKAROVSKY, J. (1932). "Lenguaje standard y lenguaje poético". En *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, 314-333. Barcelona: Gustavo Gili. 1977.
- (1934). "El arte como hecho semiológico". En *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, 35-43. Barcelona: Gustavo Gili. 1977.
- POPOVIC, A. (1968). *Prekland a Vyráz*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied.
- RAIMONDI, E. (1990). *Le poetiche della modernità in Italia*. Milán: Garzanti.

- SHKLOVSKI, V. (1917). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 55-70. T. Todorov (ed.). México: Siglo XXI. 1980⁴.
- TOURY, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- TYNIANOV, Iu. N. (1922). "Tiouttchev et Heine". En *Formalisme et Histoire Littéraire*. C. Depretto (ed.). Lausanne: L'Age d'Homme. 1991.
- (1924). "El hecho literario". En *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin*, 205-225. E. Volek (ed.). Madrid: Fundamentos. 1992.
- (1927). "Sobre la evolución literaria". En *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin*, 251-267. E. Volek (ed.). Madrid: Fundamentos. 1992.
- y JAKOBSON, R. (1928). "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 103-105. T. Todorov (ed.). México: Siglo XXI. 1980⁴.
- VODICKA, F. (1941). "La estética de la recepción de las obras literarias". En *Estética de la recepción*, 55-62. R. Warning (ed.). Madrid: Visor. 1989.
- WELLEK R. (1956). "El concepto de evolución en la historia literaria". En *Historia literaria. Problemas y conceptos*, 23-35. Barcelona: Laia. 1983.

LOS GÉRMENES DEL FUTURO

Multilingüismo e interculturalidad en las literaturas eslavas

Jesús García Gabaldón
Universidad Complutense

La abstracción romántica que identifica lengua, nación y cultura sigue vigente todavía en muchos de los manuales de literatura y en gran parte de las historias literarias disponibles en la actualidad (D'A. Bennoit 1992: 13). A este respecto, el estudio de la literatura no escapa de la paradoja localista en que se ve inmerso el espíritu universalista del deporte olímpico. Ambos son fenómenos culturales que han sido y continúan siendo percibidos como generadores de señas de identidad de los grupos humanos. Por una parte, literatura y deporte, aspiran a un ecumenismo cultural que, en muchos casos, sirve para cimentar y fomentar identificaciones localistas y, con no poca frecuencia, excluyentes.

Sin embargo, la historia de la cultura, como indica ya la propia etimología latina de la palabra, ha tenido siempre un carácter dinámico y abierto, regenerador. En este sentido, es similar, a los procesos de generación de la vida, a las incessantes transformaciones de la materia. Desde esa perspectiva, consideramos el multilingüismo y la interculturalidad como gérmenes de la literatura futura. En esta comunicación analizaremos el funcionamiento de ambos fenómenos en las literaturas eslavas.

Las innumerables controversias lingüísticas que encontramos intermitentemente en todas las literaturas eslavas pueden explicarse como consecuencia de la influencia sobre el lenguaje de las disputas religiosas y políticas que caracterizan buena parte de la historia de Europa desde la Edad Media hasta la actualidad (B. Comrie 1993: 6).

La conversión de los eslavos al cristianismo se vio afectada, ya en el siglo IX d.C., por el enfrentamiento entre la Iglesia Romana y la Iglesia Bizantina. Las diferentes políticas idiomáticas de ambas Iglesias produjeron la división de los países eslavos en dos grandes conglomerados multilingües e interculturales: la *Slavia Orthodoxa* y la *Slavia Romana* (N. Tolstoj 1988: 6-27).

La formación y el desarrollo de las lenguas literarias eslavas tuvieron dos dinámicas muy diferentes: por una parte, en la *Slavia Orthodoxa* (Serbia, Bulgaria, Macedonia y Rusia, principalmente) sólo se desarrollaron las lenguas vernáculos como lenguas literarias a partir de finales del siglo XVII. Hasta entonces, se utilizaron diversas variantes del llamado antiguo eslavo de la Iglesia (J. C. Moreno 1990: 33) o eslavo eclesiástico, que funcionó, en parte como lengua de cultura y norma literaria "supranacional" en los países eslavos ortodoxos, y en parte, como modelo centrífugo de los usos locales eslavos, lo que condujo en diversos períodos históricos a intentos de creación de respectivas koinés eslavo-rusa, eslavo-búlgara y eslavo-serbia (R. Picchio 1985: 21). Ambos fenómenos se vieron favorecidos por la percepción del eslavo de la iglesia, la lengua creada por Cirilo y Metodio, como síntesis afortunada de los dialectos eslavos occidentales, orientales y meridionales basada en la norma del dialecto macedonio hablado en Salónica, y, posteriormente, como la mejor codificación de la tradición lingüística eslava (Cf. Cl. Hagège 1992: 189-195). La iglesia ortodoxa aspiraba a propagar el cristianismo en una lengua comprensible para todos los pueblos eslavos. Como expresó bellamente Cirilo (Constantino) en el primer texto literario eslavo que conocemos, el *Proglas*, prólogo poético a la versión que había realizado del Nuevo Testamento:

(..), escuchad vosotros, Eslavos (..)
Y así, no tendréis razón sin entendimiento
Mientras oigáis la Palabra en una lengua extraña
Como si escuchárais la voz de una campana de cobre

Se sembró así un primer sentimiento paneslavo basado en la unidad religiosa y lingüística de los eslavos ortodoxos (R. Jakobson 1966: 187). La herencia cultural de los textos literarios escritos en eslavo de la iglesia es hasta hoy día objeto de polémica, debido a la interesada apropiación nacionalista que se hace de ella. A nuestro juicio, no es posible hablar separadamente de una literatura rusa, búlgara, serbia o ucraniana antiguas, sino que es necesario buscar una perspectiva comparatista de interacción lingüística y cultural (J. García Gabaldón 1994: 191). Desde esa perspectiva podrían explicarse satisfactoriamente fenómenos literarios tales como la poesía épica eslava o la literatura hagiográfica eslava.

En la *Slavia Romana*, por el contrario, no se generó un sentimiento de comunidad eslava ni se creó una lengua eslava “romana”, sino que se utilizó el latín –una lengua no eslava– como lengua religiosa y vehículo de cultura, cuyo prestigio y autoridad no fueron discutidos (a diferencia de lo que sucedió con los usos “nacionales” del eslavo de la iglesia). De manera similar a los países de Europa Occidental, la diseminación de las ideas humanistas del Renacimiento impulsó el desarrollo literario de las lenguas vernáculas de la *Slavia Romana*.

Un segundo fenómeno religioso, la Reforma Protestante, sería especialmente relevante para la evolución como lenguas literarias del polaco, el checo, el eslovaco, el esloveno y el croata. La Reforma Protestante se opuso al uso del latín abogando por el derecho de todos los cristianos a tener un contacto directo con la Palabra de Dios a través de las “lenguas naturales”, de las lenguas del pueblo. La confrontación ideológico-religiosa de la época de la Reforma y de la Contrarreforma que caracterizó la emergencia de los nuevos estados europeos, tuvo también efectos sociolingüísticos sobre la literatura. Así, cada una de las lenguas de la *Slavia Romana* se desarrolló literariamente como síntesis multilingüe e intercultural. En el caso checo, la influencia del latín y el alemán se sumó a la opción “protestante” de una “lengua vulgar”, que tenía como precedente las ideas y los escritos de Jan Hus. La derrota checa en la batalla de la Montaña Blanca (1620) condujo al exilio a numerosos escritores e intelectuales protestantes checos. En el exilio se desarrolló la obra multilingüe, escrita en latín, alemán y checo, de Jan Amos Komensky (denominado en latín Comenius) fundador de la pedagogía moderna y extraordinario filósofo europeísta, cuyas obras más destacadas son *Opera Magna* y *Labyrint sveta a raj sredce* (El laberinto del mundo y el paraíso del corazón). De hecho, Komensky fue el primero de una intermitente serie de escritores eslavos forzados a vivir en el exilio. Entre ellos, destacan los principales poetas románticos polacos, Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki y Zygmunt Krasinski. O los filósofos rusos del siglo XIX Bakunin, Herzen y Ogarev. O los numerosos escritores rusos emigrados o exiliados después del triunfo de la Revolución de Octubre de 1917, tales como Iván Bunin, Marina Tsvietaieva, Nina Berberova, Vladimir Nabokov y tantos otros. O, más recientemente, escritores eslavos exiliados como Alexander Solzhenitsin, Joseph Brodsky o Milan Kundera, por citar sólo algunos casos de especial relevancia.

Los escritores eslavos en el exilio, como todos los escritores exiliados, se vieron forzados a optar entre seguir escribiendo en la lengua del país que les expulsó o bien a adaptarse a la lengua del país que les acogió. Así, escritores como Vladímir Nabokov o Iosif Brodsky comenzaron a escribir sus obras narrativas en el caso de Nabokov y ensayísticas en el caso de Brodsky, en inglés.

Brodsky, por su parte, ha continuado escribiendo poesía en ruso. Sin embargo, otros poetas rusos, como Marina Tsvietaieva, llegaron a escribir poemas en francés, inglés o alemán.

Los eslovacos, cuya lengua literaria sólo se diferenciaría de la lengua checa a finales del siglo XVII, optaron aunque sin éxito, por un sistema etnolingüístico derivado de cinco tradiciones: latina, germana, checa, húngara y eslovaca. Dos factores fueron decisivos en la búsqueda de una norma literaria eslovaca diferenciada de la norma literaria checa: por una parte, el catolicismo de los eslovacos y por otra el hecho de estar integrada Eslovaquia en el Regnum Hungaricum desde el siglo XI hasta 1918.

En la *Slavia Romana*, de manera mucho más acusada que en la *Slavia Orthodoxa*, los fenómenos religiosos y políticos tuvieron una gran interrelación. A veces, las políticas idiomáticas variaron de una orden religiosa a otra: así, en el caso eslovaco, los jesuitas abogaron a favor del eslovaco vernáculo sin aceptar como los franciscanos la forma vulgar en la expresión escrita. Para ilustrar la polémica de la lengua literaria eslovaca habría que añadir las llamadas a una unidad checo-eslovaca, tales como la Gramatica Slavico-Bohemica (1746) de Pavel Doležal.

El espíritu de tolerancia que imperó en Polonia durante los siglos XV y XVI hizo posible un extraordinario desarrollo humanístico y literario en la época del Renacimiento. A la influencia protestante derivada de los contactos culturales con checos y germanos, se añadió la influencia católica y los contactos culturales con Italia. El renacimiento literario polaco fue un fenómeno multilingüe. Los principales escritores polacos renacentistas cultivaron simultáneamente con gran maestría el latín y el polaco, a veces, incluso dentro de una misma obra literaria, dando lugar al macarronismo (C. Milosz 1986: 62). El latín conservó su prestigio como vehículo de transmisión de las ideas científicas (así, por ejemplo, Copérnico escribió en latín sus obras); mientras que compartió pacíficamente el espacio literario con el polaco. La afirmación de la dignidad y de la autoridad del polaco como lengua literaria se llevó a cabo, siguiendo el ideal humanista italiano, sin menospreciar la dignidad y la autoridad del latín, aunque eso sí, a veces, de manera muy estridente, como en la famosa proclama del gran poeta polaco Mikołaj Rej: "Polacy nie gęsi a swój język mają" ("Los polacos no son gansos sino que tienen su propia lengua").

Los casos esloveno y croata ilustran especialmente bien los fenómenos de multilingüismo e interculturalidad en la *Slavia Romana*. La dignidad literaria de la lengua eslovena vernácula fue afirmada inicialmente en las obras de los

escritores protestantes Primož Trubar y Sebastian Krelj. Esta lengua eslovena literaria suponía una especie de triángulo lingüístico característico como fórmula literaria del imperio de los Habsburgo, consistente en la variante local de la lengua vernácula, el latín y el alemán. Cuando el prestigio social del latín comenzó a decaer, el esloveno y el alemán se disputaron el prestigio literario, convirtiéndose el uso del esloveno en una “cuestión nacional” (S. Fatur 1992: 7-13). La guerra de los alfabetos (*abecedna vojska*) que se desarrolló en eslovenia como consecuencia de las disputas sobre la reforma ortográfica del esloveno nos da una buena idea de ello. Junto a estas tendencias nacionalistas surgieron en Eslovenia, al igual que en otros países eslavos, propuestas de unificación lingüística supradialectal y supranacional, como en la koiné paneslovena propuesta por Matija Cop en la obra que lleva el curioso título multilingüe de: *Nuovo discacciamento di lettere inutili; das ist: Slovenische ABC* (1883).

En las regiones croatas de Dalmacia, Ragusia y Dubrovnik, junto a la costa del mar Adriático, floreció durante el Renacimiento una gran literatura trilingüe, en latín, italiano y croata, cuyo mejor cultivador fue el gran poeta Ivan Gundulič. Bajo la influencia italiana se dignificó la lengua vulgar del dialecto de Dalmacia para convertirla en modelo para la creación literaria renacentista (T. Klaniczay 1988: 534). La normalización literaria croata monodialectal tuvo que ceder el paso a una codificación multidialectal en el siglo XIX en la utopía lingüística pan-croata de Ljdevit Gaj.

Las utopías lingüísticas han sido frecuentes en las lenguas eslavas, aspirándose en algunas ocasiones a la creación de una lengua “artificial” pan-eslava, como en las propuestas de S. Budini’c, J. Križani’c, G. Voltiggi, ó, en otras, a la creación de koinés “bilingüales” como el serbo-croata y el “checo-eslovaco” (Pichio 1985: 31).

A menudo, la estratégica situación geopolítica de determinados pueblos eslavos ha influido decisivamente en su historia lingüística y literaria. Así ha sucedido con países que representaban los límites de los pueblos eslavos con otros pueblos, con otros imperios, o con otras religiones. Los casos búlgaro y eslovaco son representativos de este fenómeno. Bulgaria estuvo desde el siglo XIV hasta 1878 bajo poder turco, lo que influyó decisivamente en la lengua búlgara (diferenciada claramente del resto de las lenguas eslavas) y en la literatura, influida, incluso en la obra de Iván Vázov, por numerosos préstamos turcos (F. J. Juez Gálvez 1994: 477-491). Eslovaquia se ha visto a lo largo de su historia sometida a numerosos conflictos lingüísticos, políticos y religiosos derivados de ser una auténtica encrucijada cultural en el centro de Europa. Por una parte, encontramos su siempre inestable y polémica relación con la lengua checa hablada en

Bohemia y Moravia; por otra parte, su anexión al imperio húngaro hasta prácticamente la Primera Guerra Mundial; además hay que añadir las tensiones religiosas derivadas de la Reforma y de la Contrarreforma que, como hemos indicado, afectaron directamente a la lengua literaria eslovaca.

Los países eslavos siempre se han visto influidos por la existencia de un imperio político, cultural y económico vecino: turco, germánico o austro-húngaro. Por otra parte, algunos países eslavos han actuado en determinados períodos como imperios que absorbieron a otros pueblos eslavos y no eslavos. Los casos más recientes serían la anexión serbia de buena parte de Bosnia-Herzegovina y de Croacia, así como la rusificación de los pueblos pertenecientes a la desaparecida Unión Soviética, especialmente de los ucranianos y bielorrusos, que ya fueron rusificados a finales del siglo XVII, siendo incorporados al imperio ruso de la dinastía de los Romanov. Otras veces, fueron los polacos quienes atrajeron a su zona de influencia al Gran Ducado de Lituania y a la desaparecida Rutenia. Todos estas encrucijadas tuvieron consecuencias lingüísticas y literarias. No debe, por tanto, extrañarnos el hecho de que fuera precisamente en la época del romanticismo cuando se crearon en los países eslavos las lenguas literarias nacionales modernas y cuando surgieron los que serían considerados como poetas nacionales: Pushkin en la lengua rusa, France Prečeren en la eslovena, Jan Kollar en la eslovaca, Karel Macha en la checa, Taras Shechenko en la ucraniana... El desarrollo de las literaturas eslavas modernas fue también multilingüe e intercultural. El caso de Pushkin es paradigmático en este sentido. Su lengua materna era el francés, lengua en la que debutó como poeta, lengua que era utilizada por la aristocracia rusa, desde Tolstoi a Turguéniev, para la correspondencia y, muy a menudo, como lengua cotidiana. Pushkin realizó en la lengua rusa, lo que muchos contemporáneos suyos consideraron “el milagro de Pentecostés”, sintetizando en su lengua literaria las variedades y registros idiomáticos del ruso coloquial y del eslavo eclesiástico, incorporando numerosas variantes dialectales y transcreando y reescribiendo la tradición literaria occidental. Es decir, la labor de los grandes poetas nacionales eslavos consistió fundamentalmente en interiorizar en su propia lengua literaria el multilingüismo y la interculturalidad como vía de desarrollo para la literatura, como gérmenes del futuro. Es precisamente esa tradición tolerante y abierta, curiosa y amante de las lenguas y culturas ajenas la que creemos caracteriza en su conjunto a las literaturas eslavas y la que creemos caracterizará la literatura futura. Desde esa atalaya reivindicamos el estudio comparado de las literaturas eslavas y su incardinación en la cultura europea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- BENNOIT, D'A; FONTAINE, G. (1992). *Histoire de la littérature européenne*. Paris: Hachette.
- COMRIE, B. (ed.) (1993). *The Slavonic Languages*. Londres: Routledge.
- FATUR, S. (1992). *Slovenska leposlovna književnost*. Maribor: Obzorja.
- HAGEGE, Cl. (1992). *Le souffle de la langue. Voies et destins des parlers d'Europe*. Paris: Odile Jacob.
- JAKOBSON, R. (1966). *Selected Writings*. Vol. IV: *Slavic Epic Studies*. Berlín; Nueva York; Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- KLANICZAY, T.; KUSHNER, E.; STEGMANN, A. (dirs.). (1988). *L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1800)*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- MIŁOSZ, C. (1986). *Histoire de la littérature polonaise*. Paris: Fayard.
- MORENO CABRERA, J. C. (1990). *Lenguas del mundo*. Madrid: Visor.
- PICCHIO, R. (ed.) (1985). *Aspects of the Slavic Language Question*. New Haven: Yale University Press.
- TOLSTOJ, N. (1988). *Istorija i struktura slavjanskix literaturnix jazykov (Historia y estructura de las lenguas literarias eslavas)*. Moscú: Nauka.

Obras colectivas

- GARCIA GABALDON, J. (1994). "La evolución de la historiografía literaria eslavica". En *Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte*, 173-195. P. Aullón de Haro (coord.). Alicante- Madrid: Universidad de Alicante - Verbum.
- JUEZ GALVEZ, F. J. (1994). "Los poemas en la versión española de Bajo el yugo de Iván Vázov". En *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 477-491. M. Raders y R. Martín Gaitero (eds.). Madrid: Editorial Complutense.

Artículos

- LOTMAN, I. (1993). "Sobre la dinámica de la cultura". *Discurso*, 8, 103-123.



LITERATURA Y MULTILINGÜISMO

La inserción del lenguaje de germanía en la novela picaresca barroca¹

Arno Gimber

Université de Picardie, Amiens

I

El habla de germanía², el argot de los rufianes, prostitutas y otra gente del hampa en el Siglo de Oro, no es una lengua independiente y por lo tanto su inclusión en el bloque "multilingüismo" no está del todo justificada. Pero como todos los lenguajes de carácter críptico, su sistema lingüístico diverge del de la lengua *normal* con diferencias sobre todo morfológicas. Lo corrobora con mayor o menor intensidad cualquier cita del corpus de textos en habla de germanía que poseemos:

Pues si entruja vuestro pancho
el garlo de aquestas cosas,
que si se desgarrá el rancho
que la gruada ni el rodancho
ni dexes ni las pelosas.
Yo gibaré del cayrón,
muflamos de godería
el blancante y el algodón,
e del picaño el ropón
que me galizia este día.³

¹ Agradecemos a José Manuel Rodríguez Martín las sugerencias que han mejorado considerablemente la redacción de este trabajo.

² El término designa primero las hermandades de los gremios de Valencia y pasa después, según Corominas, a "ser empleo translaticio del anterior originado en la ciudad de Valencia, famosa en el s. XVI por el desarrollo que tomó allí la gente de mala vida".

³ R. de Reinosa (1988: 67). Propongo la *traducción* siguiente: "Pues si entiende Vd. el habla de

Este lenguaje secreto permite la comunicación entre los miembros de un grupo marginal de la sociedad, sin que puedan participar en ella los profanos. El encubrimiento se consigue generalmente a través de sustituciones homonímicas o sinonímicas y de transformaciones metafóricas, metonímicas o sinecdóticas (Alonso Hernández 1979: 11). Por ejemplo, la palabra “rodancho”, que aparece en la citada copla real, parte del latín ROTA, «rueda» o «cerco de metal», y sustituye en el lenguaje *normal* a «broquel», término con el que tiene semas comunes. En otros textos esta significación es extensiva a hombre defensor por su valor semántico de «protección». “Cotón” en la misma cita es una transformación sinecdótica para decir «jubón» fabricado de algodón.

Otro principio importante del habla rufianesco es la perífrasis eufemística. Por ejemplo para evitar decir «puta de un burdel» el rufián llama a su prostituta “iluminaria de una botica” (de Silva 1988: 125). Esta función, la de esconder el origen marginal para aparentar una posición social más elevada, forma la base de la elaboración literaria del lenguaje de germanía en el Siglo de Oro y es el punto de partida de múltiples juegos de palabras con el único fin de conseguir comicidad.

El primer vocabulario del habla de germanía que conocemos en España data de 1609⁴. Si lo comparamos con la aparición de glosarios similares en Francia o Alemania constatamos un retraso considerable en el caso español. Ya en 1455 se compuso en Dijon una lista de la jerga francesa y en 1490 fue incorporado en el *Schachzabelbuch* de Konrad von Ammenhausen un vocabulario del *Rotwelsch*, variante alemana del argot⁵.

La transmisión literaria del habla de germanía del Siglo de Oro nos consta a partir de algunas composiciones poéticas de Rodrigo de Reinosa, que utiliza un argot simplificado y aplicado al horizonte cultural de los lectores u oidores, como podemos inferir del título de su *Razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía*. «Contrahacer» significa “imitar alguna cosa de lo natural o artificial”⁶.

Fernando de Rojas y sus continuadores, Lope de Rueda en sus más famosos pasos, Timoneda en algunas composiciones poéticas, Pedro Liñán de Riaza

germanía, huyamos de aquí. Pero no deje ni la espada, ni el broquel, ni las capas. Comeremos a costa ajena y yo llevaré el dinero, la camisa, el jubón y el vestido que me regaló este día un pícaro.”

⁴ Añadido a los *Romances de germanía*, abajo mencionados.

⁵ Agradecemos estas informaciones a Susanne Lüdtke de la Universidad de Montpellier.

⁶ La definición, tomada del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, nos la facilita María Inés Chamorro Fernández en R. de Reinosa (1988: 63).

en sus sonetos y por su puesto Cervantes en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* serían algunos ejemplos de la inserción del habla de germanía en obras literarias. No hay autor famoso en el siglo XVII que no utilice este recurso, cuyo análisis en un marco más amplio podría aportar nuevos datos para la comprensión del Siglo de Oro. Nosotros nos concentramos en nuestra breve comunicación en la utilización del habla de germanía en la novela picaresca, porque desde el *Guzmán de Alfarache* al *Buscón* se puede observar claramente cómo se desarrolló este fenómeno cada vez más artificioso.

Como fuente más directa de la incorporación del argot a la novela picaresca consideramos los *Romances de germanía de Juan Hidalgo*⁷, pertenecientes al género del *romancero nuevo*. Esta compilación de 1609 no ofrece otros indicios concretos de datación. John M. Hill supone una edición de la antología ya antes de 1604⁸, y aún podemos retroceder más en el tiempo, si consideramos que la cuarta composición, que empieza con los versos "De Toledo sale el Jaque", ya se encuentra en el tomo *Rosa de amores*, editado en 1573 por Timoneda.

Rodríguez Moñino consigue ubicar la primera poesía, *Perotudo*, de la cual dice el texto ser "El primero que se compuso en esta lengua"⁹, en una tradición lírica que se remonta hasta las *Ensaladas* de Mateo Flecha (muerto antes de 1557) y hasta la *Comedia Vidriana* de Jerónimo de Gúete (muerto hacia 1525). Una pieza perdida del *Abecedarium* de Fernando Colón, que probablemente no es sino una versión temprana de *Perotudo*, comienza igualmente con los versos "En la ciudad de Toledo/ donde flor de bayles son" (Rodríguez Moñino 1976: 227 y ss.). La publicación de la compilación de Hidalgo sería entonces resultado de un desarrollo conjunto de literatura oral y escrita hacia nuevas manifestaciones artísticas, tal y como las analizaremos ahora.

II

El autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* ni introduce personajes rufianescos en su obra ni utiliza el lenguaje del hampa, si prescindimos de una pequeña alusión a la "jerigonza"¹⁰ que, como lenguaje secreto, se refiere más bien al ámbito de los ciegos. En la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, de 1599,

⁷ Para más información sobre esta compilación remitimos al capítulo cuatro de nuestro estudio A. Gimber (1995).

⁸ J. M. Hill en *Poesías germanescas* (1945: viii-ix).

⁹ *Poesías germanescas* (1945: 55).

¹⁰ *Lazarillo de Tormes* (1988: 23).

encontramos ya más alusiones al lenguaje de germanía, que sirven para caracterizar a algunos personajes como miembros de la capa criminal de la sociedad. En el capítulo cinco del primer libro, un mesonero denuncia a una vieja para encubrir su propia actitud criminal, pero como introduce expresiones del habla de germanía en su discurso –“jubón” y “botones” para «azotes», “malsín” en vez de «soplón»¹¹–, se identifica como maleante. Mateo Alemán consigue con este recurso apenas perceptible la ambientación de la escena en el submundo del hampa.

La utilización del argot de los rufianes aumenta considerablemente en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de 1604. Según nuestro parecer, Alemán reacciona con este recurso a la aparición del *Guzmán de Alfarache* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra en 1602. Éste trata el tema de la cárcel detalladamente en los capítulos siete y ocho del primer libro y en el capítulo nueve del tercero. Al final, el personaje del falso Guzmán termina en una galera. Mateo Alemán responde con los mismos temas en su continuación, pero a diferencia de las escenas correspondientes en la obra de Luján de Sayavedra predomina aquí un tono más burlesco y menos moralizante. Alemán consigue divertir mejor a sus lectores con motivos que toma de la representación literaria de los rufianes tal y como aparecen en los *Romances de germanía*.

El personaje cómico que prevalece en la obra de Luján de Sayavedra se basa en el *stock figure* del *miles gloriosus*, con su limitada comicidad en la fanfarronería. Alemán, sin embargo, retoma un material más amplio a la hora de dibujar sus tipos cómicos, y el mismo Sayavedra aparece varias veces como víctima de burlas.

En el capítulo cuatro del segundo libro de la segunda parte Sayavedra cuenta la historia de su vida. Este discurso picaresco microtextual dentro de la novela picaresca está lleno de alusiones al submundo criminal. Sayavedra entró en Nápoles en contacto con los grupos marginales de la sociedad y pronto salió muy gentil oficial de la carda” (p. 633). La expresión germanesca “gente de la carda” significa «rufianes» o «valentones» y se encuentra en el vocabulario de Hidalgo arriba mencionado. Del mismo modo proceden de los *Romances de germanía* los términos para asignar las diferentes especialidades dentro de la profesión de los ladrones, asesinos y rufianes que Sayavedra tenía: “Fui muy gentil sacre, caleta, buzo, cuatrero, maleador y mareador, pala, poleo, escolta, estafa y zorro.” (p. 633). El pícaro Guzmán, sin embargo, cuida de no ser identificado con ese contexto. Estando preso en las galeras se distancia de sus compañeros: “Y por

¹¹ M. Aleman (21987:175 y sig.). Las siguientes indicaciones de páginas se refieren a esta edición.

la mayor parte los que vienen a semejante miseria son rufianes y salteadores, gente bruta, y por maravilla cae o por desdicha grande un hombre como yo." (p. 874).

III

Medio año después de la publicación de la segunda parte del *Guzmán* aparece en Medina del Campo *La pícara Justina*, de Francisco López de Ubeda, primera novela picaresca con una mujer como protagonista. En esta obra, al igual que en la *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, publicada en 1612, aparecen las alusiones a la literatura rufianesca todavía más claramente que en el *Guzmán de Alfarache*. Las pícaras femeninas van acompañadas de tipos rufianescos cuya vida es presentada con más detalles que en las obras anteriores.

Justina llama a su primer marido "moscón"¹², término de la germanía que significa "gorrón que vive a costa ajena" en clara referencia a su papel de rufián. Este personaje, Santolajo, tiene una forma de dirigirse a los demás tomada del repertorio rufianesco: "sora Justisísima [...] voraced" (p. 909), fórmulas de cortesía que, por las equivocaciones lingüísticas, hacen que el intento del hablante de concederse a sí mismo más categoría social sea en vano.

El autor de *La pícara Justina* apenas entremezcla el argot en el discurso narrativo. Sólo encontramos dos sinónimos de mancebía que son "montanacha" (p. 909) y "mantofla" (p. 1087). En el libro cuarto, con el título *La pícara novia*, desfila ante Justina una serie de pretendientes, entre los cuales se encuentran "roldanes", es decir valentones, que quieren impresionar con sus espadas. Por las noches aparecen delante de su puerta con los golpes de sus espadas, intentando ruidos hechizos" (p. 1093). Esta última expresión remite a los rufianes cobardes, que desde la primera *Celestina* suponen una constante en este tipo de obras.

Con el análisis de *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo entramos ya en el pleno Barroco. Es una obra híbrida, donde se mezclan elementos de la *novela picaresca* y de la *novela cortesana*.

Ya en el primer capítulo aparece el juego de palabras "jubón tan al justo" (p. 1115) para indicar «azotes», que encontramos en expresión similar en el

¹² *La novela picaresca española*, vol. I (1978: 909). Para *La pícara Justina* y *La hija de Celestina* indicamos las páginas según esta edición. Las explicaciones del vocabulario germanesco se refieren siempre al diccionario de J. L. Alonso Hernández (1977).

Guzmán de Alfarache¹³ y que se explica por el valor semántico «algo que se ajusta al cuerpo» en el lenguaje *normal* y el argot. Hablando del padre de Elena, la protagonista, Salas Barbadillo utiliza el argot para decir a través de un juego de dobles sentidos que era un borracho:

el bueno de mi padre acudía a sus devociones sin dejar eremita que no visitase [...] haciendo tan largas oraciones que muchas veces quedaba arrobado horas y horas y aun las noches y días enteros¹⁴.

Las devociones, la eremita y hacer oraciones se refieren evidentemente en el habla de germanía a los actos libatorios, a la bodega y a emborracharse.

El compañero de Elena se llama Montúfar, nombre que también aparece en las *jácaras* de Quevedo. En varias ocasiones se comporta verbalmente como un rufián, es decir que fanfarronea, pero apenas utiliza palabras del lenguaje de germanía. La Méndez, vieja que acompaña a ambos personajes, descubre su condición criminal, cuando cuenta que “por seis años fue a Galilea” (p. 1132 y sig.).

Podríamos añadir más ejemplos del discurso rufianesco en *La hija de Celestina*, pero preferimos centrar nuestra atención brevemente en una nueva versión de la novela, ampliada en 1614 con el título *La ingeniosa Elena*, donde se observa claramente que Salas Barbadillo se esfuerza por corresponder al gusto cada vez más exigente del público barroco. Formalmente aplica una técnica complicada consistente en segmentar los cuentos insertados en la narración para crear un laberinto ininteligible de distintos niveles. En cuanto al contenido acentúa el contraste entre elementos cultos pertenecientes a la corte real y elementos de origen marginal. El rufián Montúfar cuenta la novela ejemplar del *Pretendiente discreto*, cuyo protagonista halla a la mujer de su vida por su prudencia y tacto, lo que contrasta con la naturaleza del narrador. Las composiciones en verso que se intercalan en el cuento, chocan con el carácter cortés del mismo, porque tratan de una alcahueta (*La madre*), un cornudo (*El marido*) –los dos escritos en tercetos– y del rufián Malas Manos. Esta última pieza tiene forma de *jácara* –subgénero rufianesco por excelencia–, pero incluye poco material lingüístico del argot. Siguen dos romances más, el último de los cuales trata de la estancia de Malas Manos en la cárcel y de su huida. Su prostituta se llama La Rocha, nombre que se encuentra igualmente en las *jácaras* de Quevedo, y su profesión aparece descrita eufemísticamente:

¹³ Ed. cit. 175, 397 y 651.

¹⁴ Aquí hemos preferido la variante de la edición de A. Rey Hazas, A. J. de Salas Barbadillo (1986: 161 y sig.). Ver también el texto de A. Valbuena Prat en *La novela picaresca española* (1978: 1122).

ARNO GIMBER

Es para mucho trabajo
tan amiga de hacer bien,
que ha nacido para todos:
¡qué generoso nacer!

Cumplidísima en el gasto
de su cuerpo, en quien se vee
mayor ánimo que obras,
más desseos que poder.¹⁵

La prostituta fue maltratada por el rufián Antón Muñoz y Malas Manos quiere vengarla. Como en los *Romances de germanía* de 1609, en concreto en el *Romance de la vida y muerte de Maladros*, el rufián imita al caballero medieval, defendiendo y vengando a su dama. Pero como siempre, el plan fracasa por la gran cobardía del (anti)-héroe.

Estas pocas alusiones son suficientes para situar las descripciones de rufianes en la obra de Salas Barbadillo en la tradición del *Romancero de germanía*. Además, en 1614 la jácara ya ha conseguido gracias a Quevedo una gran popularidad entre los lectores, por lo que se explica su inserción en la nueva versión de la *Hija de Celestina*. En la *Ingeniosa Elena* poseemos por primera vez un romance de germanía intercalado en un texto en prosa. El fin que quiere conseguir el autor con este recurso nos lo cuenta él mismo:

Assí yva cantando aquel idalgo peón i divertía el trabajo de sus pisadas dando con la voz ánimo a los pies, y a las señoras que le escuchavan tanto gusto que se olvidaron del mal de su compañero y caminaron sin acordarse dél más de dos leguas, porque la voluntad de tales amigos pocas veces es tan apretada que, cuando passe de la ropilla, no se quede entre el jubón y la camisa sin llegar a dar malos ratos al corazón con la memoria del disgusto¹⁶.

IV

Quevedo incorpora en *El Buscón*, escrito probablemente antes de 1605, la presentación de figuras de varias clases marginales y no se limita, como hace Mateo Alemán, a los gremios de los mendigos. Estas presentaciones múltiples conforman la estructura de la novela como principio de organización.

Quevedo presenta en el capítulo cuatro del libro segundo del *Buscón*, aparte de un mendigo y de un porquero, a dos marginados del ámbito urbano más: el tío de Pablos, Alonso Ramplón, que es verdugo y su ayudante, que es corche-te. La fisonomía de este último se basa en la descripción tópica de los rufianes:

¹⁵ A. J. de Salas Barbadillo (1985: 126).

¹⁶ *Id.* 132.

entró un mulato zurdo y bizco, un sombrero con más falda que un monte y más copa que un nogal, la espada con más gavilanes que la caza del Rey, un colete de ante. Traía la cara de punto, porque a puros chirlos la tenía toda hilvanada¹⁷.

El sombrero ancho, la espada y la cara acuchillada pertenecen a los elementos convencionales de la caracterización de los rufianes literarios como ocurre con Monipodio, que en *Rinconete y Cortadillo* lleva un sombrero “campanudo de copa y tendido de falda”¹⁸. “Gavilanes” remite primero al hierro que sale de la guarnición de la espada y además significa en el habla de germanía, partiendo del ave rapaz, “ladrón de caminos”. Quevedo comunica así al lector, mediante un juego de palabras de varios componentes, que el corchete es también un criminal.

El habla de germanía es utilizado en la misma cita en una segunda ocasión con la palabra “chirlo”, que en argot hace referencia a un corte en la cara y que ya aparece en el *Romance de la vida y muerte de Maladros*, publicado en la compilación de romances de germanía arriba mencionada. Quevedo no se conforma con la mención de la “cara acuchillada”, sino que crea la imagen grotesca de una cara cosida de varios puntos de aguja.

Ya en el camino de Alcalá a Segovia Pablos y su compañero de viaje –un veterano y maestro de esgrima caracterizado en la tradición del *miles gloriosus*– encuentran a un mulato, descrito de modo parecido al corchete:

con un sombrero enjerto en guardasol, y un colete de ante debajo de una ropilla suelta y llena de cintas, zambo de piernas a lo águila imperial, la cara con un *per signum crucis de inimicis suis*, la barba de ganchos, con unos bigotes de guardamano, y una daga con mas rejas que un locutorio de monjas. Y, mirando al suelo, dijo: –“Yo soy examinado y traigo la carta, y por el sol que calienta los panes, que haga pedazos a quien tratare mal a tanto buen hijo como profesa la destreza” (p. 174 y sig.).

Quevedo relaciona las mellas de la daga, aquí “rejas”, con las rejas de un locutorio de monjas, asociación sorprendente, porque por el carácter del tipo se espera más bien una conexión entre rejas y cárcel. Sin embargo, evocando el convento, Quevedo consigue desarrollar un discurso religioso que inició con una cita en latín para la cara acuchillada. Contrastando con estas connotaciones religiosas comunica a los lectores la vida rufianesca del mulato no solamente por sus fanfarronerías verbales, sino también por la utilización de expresiones del argot.

¹⁷ F. de Quevedo (1990:199). Las siguientes páginas se refieren a esta edición.

¹⁸ M. de Cervantes (31987: 239).

La comparación de sus piernas torcidas con las de un águila sirve de alusión a la palabra "águila" en el lenguaje de germanía, equivalente a «ladrón astuto». La "barba de ganchos" –en el argot del Siglo de Oro existe la combinación «daga de ganchos» que significa "daga de hoja recia con los gavilanes en forma de S"– y el "bigote de guardamano" relacionan la barba con el arma de los rufianes, la daga, de la cual parte la imagen religiosa arriba mencionada. "Gancho" como sinónimo de «rufián» en el habla de germanía intensifica el juego de palabras que insinúa la ubicación del mulato en el ámbito del hampa.

Ya al principio de la novela, donde Pablos habla de su genealogía, se contamina el discurso picaresco con elementos del lenguaje de germanía. Quevedo consigue a través de un juego ingenioso de sentidos dobles una segunda lectura, cuya finalidad es comprometer al padre de Pablos como miembro de la capa criminal de la sociedad. Clemente cuenta:

En mi mocedad, siempre andaba por las iglesias, y no de puro buen cristiano. Muchas veces me hubiera llorado el asno, si hubiera cantado en el potro. Nunca confesé sino cuando lo mandaba la Santa Madre Iglesia. Y así, con esto y mi oficio, he sustentado a tu madre lo más honradamente que he podido (p. 101 y sig.).

Aquí el autor alude a la costumbre de los perseguidos por la ley, conocida desde los romances de germanía, de buscar protección en las iglesias. El discurso religioso se intensifica con la expresión "confesar" y la designación de la Inquisición como "Santa Madre Iglesia". "Cantar" como término de la germanía para «confesar» es otro ejemplo de la apropiación ilegítima del lenguaje religioso por parte de un criminal.

Lo que hemos desmostrado con el ejemplo del mulato, podría ser aplicado a otras figuras que Pablos encuentra en su camino de una ciudad a otra. Después de la visita a su tío en Segovia Pablos vuelve en el tercer libro a Madrid y se une a un grupo de mendigos que, por su forma de hablar en el "lenguaje de germanía" (p. 220), le resulta sospechoso. En efecto, ganan su vida más con robos que con limosnas y al final son detenidos y llevados a la cárcel. La corrupción de los funcionarios recuerda la famosa *Relación de la Cárcel de Sevilla*, otro texto del submundo rufianesco y ladronesco que se refleja en las obras de Cervantes, Quevedo y otros escritores de primera línea en el Siglo de Oro.

En la cárcel Pablos conoce a muchos representantes del ambiente marginal, dignos de descripciones detalladas. Uno de los presos fue detenido, como aprende el pícaro, "por cosas de aire" (p. 242). Pablos –y con él el lector– piensa que es un delator, porque relaciona la palabra "aire" a través de «soplar» –en el lenguaje de germanía significa "descubrir o delatar"– con "fuelles, chirimías o

abanicos". Esta serie de sinónimos para delator se basa en un elemento semántico común: «aire» o «soplar». Pero Quevedo no adopta el término del argot «soplón» para delator, conocido en muchos textos, sino que desarrolla con esta base un juego, en el cual junta varias palabras en una cadena isotópica. Después de que el lector haya comprendido este proceso, se le comunica que se ha equivocado: el preso fue encarcelado por un delito homosexual.

Pablos va a parar en el último capítulo del *Buscón* a una asociación del submundo sevillano que tiene su modelo de nuevo –como la descripción del *Patio de Monipodio*– en algunos romances de germanía. Después de un discurso teórico sobre los juegos falsos, donde Quevedo explica también términos del lenguaje correspondiente¹⁹, Pablos encuentra a un conocido, Matorral, que le explica la organización de los criminales. Las fórmulas de cortesía, “vuacé” (p. 302), “Seidor” y “So compadre” (p. 303), pertenecen al lenguaje usual de la germanía. Pablos comienza como “novicio”, pero pronto asciende al rango de “rabí de los otros rufianes” (p. 308). De nuevo se retoman y se varían en la descripción de cuatro rufianes los juegos de palabras ya conocidos:

entraron cuatro dellos, con cuatro zapatos de gotoso por caras, andando a lo columpio, no cubiertos con las capas sino fajados por los lomos; los sombreros empinados sobre la frente, altas las faldillas de delante, que parecían diademas; un par de herrerías enteras por guarniciones de dagas y espadas; las conteras, en conversación con el calcañar derecho; los ojos derribados, la vista fuerte; bigotes buidos a lo cuerno, y barbas turcas como caballos (p. 303).

La metáfora que se refiere a la cara acuchillada evoca una imagen grotesca, y el lexema “fajado”, que se podría derivar de «faja» por su conexión semántica con “capa”, remite a través de su significación en el lenguaje de germanía –«azotado»– a las heridas de los azotes, que todavía se perciben en los cuerpos de los cuatro personajes. El resto del texto alude, como demuestra la expresión «andar a columpio», a la vanidad de los rufianes.

La conducta de ostentación verbal, que pertenece desde la primera aparición de los rufianes en los *pliegos sueltos* de Rodrigo de Reinosa a sus rasgos más característicos, no está descrita detalladamente. Quevedo ironiza sobre este aspecto de una forma más sucinta:

Empezaron pláticas de guerra; menudeábanse los juramentos; murieron, de brindis a brindis, veinte o treinta sin confesión; recetáronsele al asistente mil puñaladas (p. 304).

¹⁹ Sobre este lenguaje específico ha trabajado J.-P. Etienne (1987: 48-68).

El motivo literario de la reunión de la flor del hampa, tratado también en los romances de germanía y retomado en *Rinconete y Cortadillo*, es utilizado por Quevedo para ilustrar su ingenioso estilo paródico en una escena que hace pensar en la mesa redonda del rey Arturo e incluso en la Última Cena:

y dijo, algo ronco, tomando un pan con las dos manos, y mirando a la luz: –“Por ésta, que es la cara de Dios, y por aquella luz que salió por la boca del ángel, que si vucedes quieren, que esta noche hemos de dar al corchete que siguió al pobre Tuerto” (p. 305).

Aquí, en la unión entre el mundo criminal y el punto central de la doctrina católica, llega la parodia rufianesca a su punto culminante, que solamente tiene una correspondencia en las versiones de las *jácaras a lo divino*, conocidas por ejemplo en la loa al *Auto de la puente del mundo* de Lope de Vega.

Quevedo alude a los rufianes en sus descripciones del mulato y otros representantes de la vida marginal. Pero al principio de la novela Pablos va con don Diego a Alcalá y durante el viaje ambos se encuentran en una venta con dos “rufianes con unas mujercillas” (p. 133). Allí desfilan también el ventero, dos estudiantes, un clérigo y un mercader avaro. Estos tipos representan una especie de *entremés*, en el cual los rufianes y los estudiantes inician en colaboración con el ventero algunas burlas. En ningún momento Quevedo se basa en la descripción de estos rufianes en su estereotipo literario, sino que los presenta como listos y burladores según aparecen en el género del teatro menor de la época y de su propia pluma²⁰.

V

Desde la primera novela picaresca hasta las obras de Salas Barbadillo constatamos un incremento de expresiones tomadas del habla de germanía, que están en función de la comprensión por parte del lector. Como hecho cierto los autores nos ofrecen más el ámbito de la vida hampesca que su vocabulario, adaptando este último y actuando como vulgarizadores de un fenómeno puesto de moda desde finales del siglo XVI cual es la aparición de textos escritos en el habla de germanía.

La técnica de desenmascarar a un personaje a través de la utilización del habla de germanía pertenece en el Barroco al discurso picaresco. Pero sólo en la

²⁰ Por ejemplo en los dos *Entremeses de Bárbara*, el *Entremés de la vieja Muñatones* y *La polilla de Madrid*.

obra de Quevedo aparece el juego de palabras creador y artístico que tiene su base en las correspondencias de expresiones del argot en el lenguaje del uso *normal* y en la confrontación de varios registros lingüísticos. La utilización alusiva del habla de germanía contribuye, a través de una técnica magistral, a una codificación múltiple de las palabras, por lo que el discurso consigue un elevado grado de complejidad que no se encuentra en las demás novelas aquí mencionadas. Quevedo, al contrario que Mateo Alemán y los otros autores del género picaresco, deforma el modelo literario del rufián hasta llegar a su desfiguración total. Este autor pretende no solamente facilitar al lector informaciones para poder juzgar a las figuras ficticias, sino que exige a través de juegos de palabras conceptistas un esfuerzo mental para descifrar el tejido enigmático de alusiones y ambigüedades.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones

- ALEMÁN, M. (21987). *Guzmán de Alfarache*. F. Rico (ed.). Barcelona: Planeta.
- CERVANTES, M. de (31987). *Novelas ejemplares*. J. B. Avallé-Arce (ed.). 3 vols. Madrid: Castalia.
- LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA (71978). A. Valbuena Prat (ed.). 2 vols. Madrid: Aguilar.
- LAZARILLO DE TORMES (31988). F. Rico (ed.). Madrid: Cátedra.
- POESÍAS GERMANESCAS (1945). J. M. Hill (ed.). Bloomington: Indiana University Publications.
- REINOSA, R. de (1988). *Poesía de germanía*. M. I. Chamorro Fernández (ed.). Madrid: Visor.
- QUEVEDO, F. de (1990). *El Buscón*. D. Ynduráin (ed.). Madrid: Cátedra.
- SALAS BARBADILLO, A. J. de (1985). *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*. J. Costa Ferrandis (ed.). Lleida: Artis.
- (1986). *La hija de Celestina*. En *Picaresca femenina*. A. Rey Hazas (ed.). Barcelona: Plaza & Janés.
- SILVA, F. de (1988). *Segunda Celestina*. C. Baranda (ed.). Madrid: Cátedra.

Bibliografía crítica

- ALARCOS GARCÍA, E. (1955). "Quevedo y la parodia idiomática". *Archivum*, 5, 3-38.
- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L. (1977). *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L. (1979). *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L. (1980). "Didácticas de los marginalismos". *Imprévue*, 1, 113-128.

- CHEVALIER, M. (1992). *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica.
- COROMINAS, J. (1970). *Diccionario Crítico Etimológico de la lengua castellana*. 4 vols. Madrid: Gredos.
- CROS, E. (1975). *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Études sur le "Buscón" de Quevedo*. Montpellier: Centre d'Études Sociocritiques. Université Paul Valéry.
- ETIENVRE, J.-P. (1987). "Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla". En: *Actas del Coloquio Cervantino Würzburg 1983*, 48-68. Th. Berchem/ H. Laitenberger (eds.). Münster: Aschendorff.
- GIMBER, A. (1992). "Los rufianes de la primera 'Celestina': observaciones acerca de una influencia literaria". *Celestinesca*, 16,2, 63-76.
- (1995). *Der Zuhälter als komische Figur in der Literatur der spanischen Renaissance und des beginnenden Barockzeitalter*. Genf: Droz.
- Introducción al Romancero de germanía* (1967). J. Hesse (ed.). Madrid: Taurus.
- HILL (1949). *Voces germanescas*. Bloomington: Indiana University Publications.
- IFFLAND, J. (1978). *Quevedo and the Grotesque*. London: Támesis Books.
- JOLY, M. (1980). "De rufianes, prostitutas y otra carne de horca". *NRFH*, 29, 1-35.
- LÁZARO CARRETER, F. (1981). "Quevedo: la invención de la palabra". *BRAE*, 61, 23-41.
- LÁZARO CARRETER, F. (1984). *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- PRICE, M. R. (1971). "On Religious Parody in the 'Buscón'". *MLN*, 86, 273-279.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1976). *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*. Barcelona: Ariel.
- SPITZER, L. (1927). "Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*". *Archivum Romanicum*, 11, 511-579.
- TEUBER, B. (1989). *Sprache-Körper-Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer.

MULTILINGÜISMO, IMPRENTA Y NACIONALISMO

Germán Gullón
Universiteit van Amsterdam

Este trabajo supone un intento de pensar en términos sucintos sobre una serie de problemas cuyo protagonismo en la cultura actual es de sobra conocido. Al meditarlos y revisar alguna bibliografía se descubre la enorme cantidad de estudio que queda por hacer. Se trata de un tema abierto, y por ello las reflexiones siguientes tienen como único propósito descubrir posibles vetas y dejar de lado algo de la ganga que las recubre.

1. LA VIOLENCIA CONTRA LO DIFERENTE

El fenómeno de la violencia es uno de los aspectos peor entendidos en el panorama intelectual del presente, y su constante manifestación representa quizás la mayor falla de la cultura occidental, la incapacidad del pensamiento que ha guiado el desarrollo científico, cultural, y social, del mundo de los últimos ocho o diez milenios, para resolver divergencias, evitar los grandes choques, como las guerras mundiales, o los mínimos roces del trato cotidiano. Hoy reconocemos la violencia por lo que es: la intolerancia hacia lo diferente, hacia lo distinto. Las variedades de cultura¹, de raza, de religión, y de lengua se han esgrimido para atacar al extraño con una crueldad inusitada. Las lenguas han servido

¹ Me valgo en este trabajo de dos acepciones distintas de la palabra cultura, y las uso indiscriminadamente, si bien por el contexto resulta fácil determinar a cuál de ellas me refiero. La cultura tal y como la defino aquí se refiere a la manera de vivir de una sociedad, sus costumbres y hábitos.

frecuentemente de excusa para aplastar al otro; en Francia, una fuerte política a favor de la lengua francesa prácticamente ha abolido a las restantes, como el provenzal de enorme arraigo cultural; en México, con una mezcla de dejadez y de desdén hacia lo indígena se borran casi a diario los últimos vestigios de lenguas milenarias; la España predemocrática desplegó una política contra las lenguas nacionales realmente brutal, y el castellano se convirtió en un arma del hispanismo retrógrado.

Aunque predecir el futuro siempre es arriesgado, no parece dudoso afirmar con Robert Hugues (1993: 96) que “si uno no sabe navegar la diferencia, tendrá que quedarse al margen”. El mundo se ha reducido de tamaño en todos los sentidos, Nueva York está mucho más cerca de Santiago de Compostela que lo estaba hace cinco años. Y lo que nos importa, en el viaje nos encontramos, nos cruzamos, con gentes de diversos orígenes, de las que diferimos en todo, desde la raza, pasando por la religión, la educación, pero con quienes compartimos el planeta. Las diferencias son palpables, y no van a cambiar en un futuro cercano, en eso también concordamos con Hugues, por lo que conviene aceptar el vivir con ellas y adaptarse al nuevo orden cuanto antes.

Pienso, pues, que el diálogo que deseo establecer aquí con el tema del multilingüismo queda así enmarcado: la necesidad de aceptar lo plural, lo distinto, se debe efectuar desde una perspectiva que privilegie la transacción, el diálogo.

2. LENGUAS Y NACIONALIDADES

Hago la advertencia inicial porque presiento que la palabra multilingüismo va adquiriendo en el contexto cultural español un sentido, una connotación, bastante específica, una que marca las diferencias entre las lenguas peninsulares. Si decimos que España es un país multilingüe, donde se hablan lenguas distintas, tendemos a poner el acento en las divergencias. Por otro lado, si en vez de multilingüismo habláramos de pluralismo lingüístico, el acento caería en lo múltiple dentro de la unidad que suponen los sistemas signícos denominados lenguas. En última instancia, decir que en nuestro país se hablan diversas lenguas parece bien evidente; el castellano, el catalán, el gallego, y el vasco, se desarrollan en ámbitos geográficos distintos. El que lenguas diferentes existan en

tos sociales, las prioridades, que permanecen inmutables a lo largo de los años. Esta acepción de cultura difiere de la primera que utilicé en el trabajo, que hace referencia a Cultura, o Kultura, como gustaba de escribir José Ortega y Gasset, es decir, el sistema de pensamiento y valores que han ido desarrollando las creencias de un determinado grupo, sea éste una región, un país, o el conjunto de ellos.

vecindad es lo normal, como ocurre, por ejemplo, con la española y la portuguesa. Lo que distorsiona la situación es la insistencia en señalar fronteras en lugar de lindes. Una significativa cantidad de políticos nacionales del día explotan las diferencias, las alianzas contra el otro, cabría decir que crean un auténtico clima de violencia, y defino a ésta como todo acto que entiende al prójimo como otro, como diferente. Alguno incluso ha llegado a asemejar España con la antigua Yugoslavia; el modelo suizo, de un país administrado en cuatro lenguas, sería una propuesta comparativa más sensata. Por esta absurda conflictividad, prefiero moverme dentro del multilingüismo entendiéndolo como pluralismo, es decir, en nivel de igualdad, sin establecer compartimentos estancos.

Si el multilingüismo es la mecha de las disputas con respecto al pluralismo lingüístico, la dinamita la proveen los nacionalismos. Las atrocidades cometidas en nombre de los nacionalismos se cuentan entre los mayores crímenes contra la humanidad, baste con mencionar Bosnia y Ruanda. De nuevo, al señalar las diferencias entre una nación y otra se centra la atención en lo que divergemos, en crear una tensión que nos permita sentirnos superiores. Desde el origen del estado-nación creado por los Reyes Católicos contra los árabes, contra los judíos, a favor de la unidad nacional, el sino de los nacionalismos ha sido el enfrentamiento con los otros. Todo ello es bien conocido.

Merece recordar que el entender que la lengua funciona como un distintivo de nacionalidad es un concepto moderno (S. Potter 1964: 29). En el imperio romano había un concepto de unidad bajo el que cabían numerosas lenguas, y la ciudadanía en el imperio era considerada como el factor esencial. Hoy en día la lengua se considera un distintivo más importante que la raza, la religión, la cultura, o la nacionalidad, porque la mezcla de razas, religiones, culturas y nacionalidades en nuestras grandes ciudades es un hecho inevitable. Si los ciudadanos de Occidente nos llevamos los productos naturales de los países subdesarrollados no podemos menos que aceptar en nuestros bordes a quienes han sido desplazados por la pérdida de la riqueza autóctona.

La idea de que la raza, la cultura y la lengua no guardan la estrecha relación que se les supone la expuso hace setenta años el gran lingüista Edward Sapir (1949: 213). Las lenguas no coinciden con las culturas ni con las razas, y Sapir habla en uno de sus ejemplos de Estados Unidos y de Inglaterra, que comparten la lengua, pero difieren en cultura (E. Sapir 1949: 214). O países donde hay una misma cultura pero diferente lengua, caso de Bélgica. Los mismos temperamentos, que popularmente se creen unidos con la lengua, tienen poco que ver con su representación, y por una simple razón, que las lenguas poseen una escasísima capacidad de representar las emociones (E. Sapir 1949: 217). Estas

relaciones indemostrables pueden llevar a consecuencias nefastas, cuando arbitrariamente se une la lengua nacional con el carácter nacional, como ocurrió en Alemania (J. Lyons 1977: 24)

3. LA PALABRA IMPRESA Y EL NACIMIENTO DE LA NACIONALIDAD

Lo que se suele desconocer es la relación que existe entre los nacionalismos y la imprenta, seguramente porque la textualización de las culturas occidentales resulta tan natural. El eminente ensayista, iniciador de la discursividad en torno a las ciencias de la comunicación, Marshall McLuhan, dedicó un capítulo de su magnífico *Understanding Media: The Extension of Man* a explorar esta cuestión, y que lleva un título revelador: "The Printed Word, Architect of Nationalism". Propone el pensador canadiense que los nacionalismos nunca se hubieran dado como lo han hecho sin la palabra impresa, y por ende las lenguas hubieran sido menos excluyentes unas de otras. La imprenta permitió a las diversas lenguas el normalizarse, el fijar su ortografía, la sintaxis, etcétera, lo que acarrió la homogeneización de gentes en torno a esas lenguas, con el consiguiente aumento de poder y de capacidad de exclusión de quienes no participaban de esa norma lingüística, y de ahí el nacimiento de las agrupaciones nacionalistas (M. McLuhan 1987: 175).

Otro aspecto a penas conectado con la imprenta y el efecto que ésta produce en las relaciones socio-culturales es la primacía que concedió a lo visual. Al leer la vista resulta la encargada de ir componiendo los espacios por los que nuestros ojos se mueven, de izquierda a derecha, siguiendo las regulares líneas impresas. Tanto efecto ha tenido la imprenta en la visión humana que cuando contemplamos la representación de una imagen, bien sea en un cuadro o en una imagen publicitaria, nuestro primer impulso es mirar hacia la izquierda (D. Dondis 1986: 9). Estos hábitos llevaron a educar al lector a concebir también una continuidad en el espacio y en el tiempo, reforzaron su hábito de circunscribir, de acotar lo propio, comenzando por lo que la vista abarca, es capaz de unir, como hacía con la lectura.

Un efecto adicional, y quizá el de mayor relevancia que trajo la imprenta (la escritura ya lo hizo en otra forma), fue el crear un espacio mental, que habitualmente ha sido denominado el de la conciencia individual (W. J. Ong 1982: 78-116). La página impresa y el libro en que aparece permitieron que una persona pudiera leer sin tener que utilizar la memoria para recordar lo contado en la medida que la tenía que usar en la cultura oral, pues podía volver a releer. Quizás habría que matizar un poco más a este respecto, porque los sistemas de

grabación actuales, la cassette y las cintas magnetofónicas, permiten el escuchar de nuevo; de cualquier forma, creo que en general las ideas de McLuhan y de Ong siguen siendo válidas.

Además, la imprenta permitía al lector mantenerse al margen, porque el texto impreso funcionaba de división entre el mundo real y el simbólico del lenguaje. Es decir, quedaba situado en un nuevo espacio intelectual, que le alejaba de las contaminaciones sensoriales de la palabra hablada, le hacía si se me permite la exageración más objetivo. Este distanciamiento era un terreno propicio para efectuar un nuevo tipo de actividad, la lectura de un libro, y en vez de ir preocupado por fijar lo leído, de conjuntar los pensamientos, de abrir un espacio en la mente donde las palabras y las ideas resonaran, chocaran unas con otras, y se fueran uniendo de una manera hasta entonces impensable. El escritor y el lector podían ir componiendo unidades de pensamiento trabadas, en vez de simplemente acumulación de ideas, lo que permitía la cultura oral.

Las grandes narraciones decimonónicas fueron uno de los pasos definitivos en la consolidación de este fenómeno de la individualidad, de la conciencia privada. Son textos donde se representan unos universos ficticios perfectamente trabados en los que se desarrolla la acción argumental unida por una fuerte causalidad, que permite al lector encontrar siempre el norte, aunque la acción pueda ser complicada, caso de las novelas largas, tan características del momento, y pienso en *Fortunata y Jacinta* y en *La Regenta*, en las novelas de Dostoyevsky, y en las de Tolstoy. El lector de aquel período, y cuantos las leemos hoy recibimos una educación en cuanto a la formación de la conciencia individual. Podría aquí aplicarse el término de J. Culler, la competencia literaria (J. Culler 1975: 130), modificado, y hablar de competencia concienical. Se nos acostumbra a seguir una acción, a fijarnos en el detalle, a ir uniendo sucesos inconexos en un todo, y lo hacemos utilizando las leyes de la causalidad.

Las leyes de la causalidad han sido sustituidas en la narrativa del XX por las de la proximidad, lo que ha permitido que los lectores podamos entender textos basados en la yuxtaposición, pero ésto entiéndase bien nunca hubiera ocurrido si no fuera porque poseemos una firme base en la causalidad, en entender la continuidad y lo complejo del pensamiento. La aproximación de los componentes de los textos vanguardistas, desunidos por la discontinuidad argumental, nunca hubieran sido inteligibles si los lectores no hubiéramos adquirido un entrenamiento en conectar casualmente los argumentos, conocimiento que permanece como una red de circo, cuando leemos un texto vanguardista en el que es difícil hallar nexos.

Naturalmente, la creación de ese espacio textual donde se creaba un pensamiento dio lugar, especialmente en la época romántica, al ensalzamiento de los escritores, de los autores, de los artistas, de los artífices de las creaciones artísticas. Esto ha dejado huellas profundas en la cultura española, y aludo a todas las peninsulares, que sigue siendo un lastre imposible de desactivar, y que atenaza la vida socio-cultural del país. Me refiero al problema de la autoría, esa creencia de que un artista es el único responsable de la obra, y como me centro en la escritura, de la novela o el ensayo.

Una idea romántica de la autoría prescribe que el escritor es la *fons et origo* de toda su obra, lo cual es patentemente falso (J. Mc Gann 1992: 49). No sólo en la creación de la obra literaria moderna participan una serie de coadyuvantes, como son el editor, el productor del libro, el uno dando sus consejos, el segundo ordenando el libro para que sea una obra vendible. Dicho en plata, la obra es un producto social e institucional más que un producto individual. Y no entro en todas las teorías de la intertextualidad, de las influencias y demás.

La escritura queda así situada, entendida, en una singular posición, no sólo en ella se crea la conciencia individual, sino que además ésta sólo se debe a una persona, porque se entiende la generadora del pensamiento, se descarta, entre otras muchas cosas, la multiplicidad de aspectos que contribuyen a la creación de la obra. O sea, que la obra impresa tiende a reforzar la idea del emisor único.

Y aquí es donde el nacionalismo tiende a aprovecharse de esta tendencia para afiliar a determinados escritores, cuyos escritores pasan a ser las biblias del nacionalismo. Todo lo dicho debe de ser suficiente para comprender el aspecto cultural del fenómeno nacionalista.

4. LA LITERATURA Y LA TORRE DE BABEL

La posibilidad del multilingüismo sólo se puede entender si alteramos el paradigma que ofrece la imprenta, el entendimiento del individualismo, pues hoy en día, en la época de los multimedia, el mantener una concepción de la conciencia individual decimonónica resulta anacrónico e imposibilita la solución a un problema crucial en las sociedades modernas.

Las diferencias lingüísticas a lo largo de la historia no han ocasionado mayores problemas (Potter 290), lo que sí los han causado son las acusaciones absurdas de partidistas de una lengua u otra. Y repito, no existe evidencia

importante de que el multilingüismo haya traído excesivos problemas, de lo que sí la hay es de que en el momento que se adscribe la lengua a una determinada raza o grupo social, cuando al igual que en el fenómeno recién explicado de las relaciones entre el nacionalismo y la imprenta, entonces se estrechan los horizontes, se desvirtúa el escenario del intercambio lingüístico, y lo que es una norma, un continente, un sistema de signos para representar lo real, la lengua se entiende como sustancia, y se llevan a establecer ligazones peligrosas. Se dividen los campos, y se siente al prójimo diferente en lugar de distinto, con lo que se crea una situación de confrontación. La lengua, ese instrumento creado por el hombre para relacionarse, para comunicar incluso en la oscuridad, se convierte en un instrumento de incomunicación.

La torre de Babel debe no solo incluir diferentes lenguas, sino el entendimiento de la cultura en sus diferentes niveles (T. Turell 1994: 25). No podemos negar el impulso individual (el impulso psíquico creador), que se revela en los textos impresos, como tampoco podemos negar la existencia de una conciencia selectiva, la que ha nacido con los nuevos medios de comunicación cuando todos recibimos la información al mismo tiempo. Porque la televisión, por ejemplo, no sólo utiliza uno de nuestros sentidos, el visual, sino que estimula varios otros, o hace que veamos el problema desde un ángulo mucho más inclusivo, sinestésico (McLuhan: 334). Entramos en una época en que la mezcla sustituye a las identidades, es decir, los paradigmas del conocimiento están siendo sustituidos. El universo venía siendo entendido mediante sistemas causales, lógicos, en que todo se colocaba en una secuencia, que la imprenta alentaba. Hoy en día tal propósito parece imposible de lograr, no sólo porque hemos descubierto que la lógica es menos segura de lo que pensábamos (H. White 1990: 3), sino porque la fragmentación, la mezcla de lo diverso, están ofreciendo una innovadora manera de entender el mundo, una en que las conjunciones todavía son imprevisibles. La torre de Babel alberga hoy a gentes de diferentes lenguas y de varias culturas.

La manera en que la literatura se está integrando en este nuevo paradigma de la pluralidad resulta difícil de aquilatar. Las relaciones entre el multilingüismo y la literatura, es decir, entre las lenguas y su elaboración textual plantean problemas hartamente concretos. Por ejemplo, la literatura bilingüe, en el sentido de que puede mezclar diversas lenguas, caso de cierta literatura chicana, no pasa de momento de ser experimentos interesantes. Los libros propiamente bilingües, configurados en dos idiomas, suelen publicarse con el objeto de ayudar al entendimiento correcto del libro a quienes la lengua que se quiere descifrar resulta difícil; en ese caso la lengua conocida es una guía, una ayuda. Por ejemplo muchos de nosotros manejamos ediciones bilingües español-latín o español-

griego, porque por la falta de uso de los idiomas vamos perdiendo vocabulario, pero aún podemos leer en las lenguas clásicas estudiadas en el bachillerato y en la carrera.

Lo que sí se ha conseguido con éxito, y que no es propiamente bilingüismo es combinar varios registros de un mismo idioma, como la lengua de los cuentos populares y la clásica, en el teatro español de siglo de oro, o en la narrativa hispanoamericana el vocabulario quechua y el español, y pienso en la obra de José María Arguedas. Otro caso digno de explorar en la misma línea es lo que Bajtín llamó la polifonía de la obra literaria, cómo en los discursos narrativos se mezclan los pensamientos y la voces de diversos sujetos.

La traducción de una lengua a otra es un fenómeno bastante particular, porque ya no se trata de representar con la lengua una realidad, sino pasar de una realidad ya representada (primera lengua), de un sistema de signos a otro (segunda lengua). O sea que aquí se plantea un problema en el que el multilingüismo, entendido como la convergencia de varias lenguas en un texto, revierte a un problema epistemológico, a cómo el uso de una lengua u otra afecta el modo de conocer que propone, ya que el referente en la traducción es de segundo grado.

Aquí reside la singularidad de la problemática del multilingüismo, en las dificultades que los sistemas de signos plantean a la hora de trasladarse de unos a otros. La dificultad no reside en ir de uno a otro lateralmente, en conectarlos, que se suplementen, lo es potenciar el entendimiento del carácter polifónico del lenguaje. Esa me parece la base sobre la que se puede hablar y relacionar, de momento, el multilingüismo y la literatura, sin violentar la entidad de las lenguas ni la peculiaridad de lo literario.

Por cierto, el futuro, y refiriéndome ahora sólo a las comunicaciones prácticas, parece presentar menos problemas que el presente. Si la población mundial sigue creciendo al ritmo del presente, si aumenta el índice de peligrosidad de las ciudades a causa del crimen, el desempleo, y la droga, los espacios urbanos serán abandonados, con el consecuente descenso de contacto humano. Esto vendría a sumarse a todos los fenómenos que ya empobrecen los contactos sociales, como la televisión, la venta de objetos y ropa por catálogo, etc. Esa reducción de relaciones me parece pequeña con la que se avecina, la que ha traído el ordenador, donde muchos de nosotros pasamos una enorme cantidad de tiempo, habitando una realidad, la virtual, en la que el contacto personal ha desaparecido por completo. Según todos los indicios, la superpoblación, la aglomeración en las ciudades hará que cada día efectuemos más transacciones

mediante el ordenador, instrumento de trabajo para el que las lenguas no presentan problemas, porque la traducción casi instantánea en cualquier idioma es ya posible. Será un idioma digitalizado, si se me permite el neologismo, pero no por ello menos efectivo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- TURELL, T. (1994). "Beyond Babel: Within and Across", *Diálogos hispánicos*, 15, 23-40.
- CULLER, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DONDIS, D. (1974; 1986). *A Primer of Visual Literacy*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- HUGUES, R. (1993). *Culture of Complaint: The Fraying of America*. Oxford: Oxford University Press.
- LYONS, J. (1968; 1977). *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McGANN, J. (1983; 1992). *A Critique of Modern Textual Criticism*. Charlottesville: University of Virginia.
- McLUHAN, M. (1964; 1984). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Ark.
- ONG, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- POTTER, S. (1964). *Language in the Modern World*. Baltimore: Penguin.
- SAPIR, E. (1921; 1949). *Language. An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, Brace & World.
- WHITE, H. (1977; 1990). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

EXPRESIVIDAD Y PLURILINGÜISMO EN LA LITERATURA PORTUGUESA DEL SIGLO XVI

El Auto da Fama de Gil Vicente

M^a Teresa Herrera del Castillo

Universidad de La Laguna

A Alberto Giordano, maestro y amigo

A partir de la misma génesis y progresión individual de la literatura en lengua vulgar, el creador siempre sintió la necesidad de aunar procedimientos estilísticos singulares y mecanismos idiomáticos polivalentes. Desde las comedias de Aristófanes hasta las modernas novelas costumbristas, pasando por la sabia poética de sabor ibérico-musulmán derrochada por las moaxajas, la producción lírica al gusto cortesano de Raimbaut de Vaqueiras y Bonifaci Calvo o la de legendaria reminiscencia goliárdica, el alzamiento paulatino pero galopante del recurso se presupuso susceptible de aplicación a cualquier género literario. El fenómeno de la concurrencia expresiva quedaba así justificado merced a la existencia de un público presumiblemente plurilingüe, representante de la arraigada conciencia de unidad espiritual románica que aún se poseía en aquellas primeras centurias medievales. Ahora bien, hemos de matizar que la constitución de este armónico binomio obedecía a un doble criterio funcional, ya que no sólo permitía la activación de los cánones literarios impuestos por los ideales imperantes sino que además hallaba en la diversidad idiomática el pretexto vindicativo para polarizar el particular objetivo planteado por el intelectual. En este sentido, parece oportuno considerar las coordenadas espacio-temporales en torno a las cuales se vertebra la intención de cualquier autor en la consecución de cierto efecto de naturaleza estética, según planteaba G. Tavani (1969: 76):

«L'inserimento di una strofa lirica in un contesto drammatico o narrativo di lingua diversa può rivelare nell' autore un'intenzione, e avere sul pubblico un'efficacia, prevalentemente evocative, stilistiche, anziché caratteriologiche e può testimoniare con ciò l'esistenza di una certa unità spirituale o culturale tra le lingue coesistenti». En efecto, de manera general la alternancia de registros lingüísticos obedecía al deseo de suscitar en el público una reacción inmediata de efectos estilísticos o de coronar una intención realista proyectada a partir de una determinada circunstancia sociológica.

La literatura portuguesa renacentista también disfruta de representación políglota gracias a la figura de Gil Vicente. La técnica multiformal se presenta en el escritor como vía de acceso al descubrimiento de una singular visión, auxiliada por las tendencias doctrinales y estéticas europeas que adhiere a su universo personal. En él el espíritu erudito y clasicista del siglo XVI extrapolado a su nación se alimenta de la tradición medieval, que lo asistirá moral y espiritualmente, rescatando de ella los procedimientos y aspectos expresivos necesarios para la propagación de una sociedad portuguesa efervescente que es analizada bajo su particular punto de mira. No se nos oculta que el método operativo practicado sucesivas veces¹ se recrea en el *Auto da Fama*, pieza enmarcada dentro del periodo áureo de la literatura occidental, y pese a que la fecha de su aparición se halle expuesta a criterios heterogéneos², los numerosos indicios históricos encuadran su producción en un momento en que la pluma lusitana permanecía sometida a un arte dramático castellano universalista, pero donde comienza a atisbarse un intento de dignificar lo autóctono.

De la primera asumirá el género dramático representado por creaciones breves pero muy intensas argumentalmente que giran en torno a un motivo central, permitiéndole analizar, satirizar y hasta exagerar –conforme al espíritu que orientaba a otros historiadores y cronistas portugueses– la vida cotidiana, proyectando así un teatro litúrgico convertido en profano. Ahora bien, puesto que la bifurcación entre ambos géneros no fue tajante, el autor portugués adorna sus farsas con prácticas muy enraizadas en la tradición, no pudiendo sustraerse al drama divino que converge armónicamente con la recitación juglaresca. La fantasía alegórica como ejercicio implícito en el universo literario del ecléctico

¹ Como ejemplos ilustrativos de la concurrencia multilingüista en la trayectoria teatral gilvicentina, pensemos por ejemplo en el *Auto das Fadas* (1511) o el *Auto da Lusitânia* (1532).

² Para algunos críticos, la farsa habría sido representada en 1510, con una segunda puesta en escena un año después, aprovechando la entrada del rey D. Manoel en Lisboa, en opinión también compartida por O. de Pratt o M. Fiúza. Otros autores prefieren mantener una fecha más tardía (Braumcamp Freire en 1520 y A. J. Saraiva en 1521). Por el contrario, P. Teyssier no señala una datación certera.

B. Torres Naharro –a partir de la exaltación cristiana o profana de intención satírica– y el sermón burlesco serán empleados como métodos funcionales por Gil Vicente, apoderándose de la comedia y de la dramática para conseguir una depuración y solemnidad sugestivas. En esta atmósfera irreal y desdibujada se colocarán unos personajes a través de cuya conducta quedará reflejada su condición social –lo que sin duda evoca un espíritu de anchas miras y mucho más igualitario que el del extremeño–, sus preocupaciones y deseos, quedando todo ello planteado a través de un establecido y vivaz lenguaje dialogado. Por primera vez, la literatura portuguesa concebía como esbozo embrionario de la acción la alternancia de diferentes registros lingüísticos, como ya hicieran sus antecesores españoles respecto de sus creaciones populares sayaguesas.

Una parte nada desdeñable de su producción carecería de interés sin la constante presencia de elementos líricos y de espacios escénicos idílicos al gusto virgiliano, que fueron retomados de la tradición clásica y recreados por figuras emblemáticas castellanas, como Juan del Encina o Lucas Fernández, de quienes asume el procedimiento de la comicidad expresiva conducente a incitar la acción catárquica. Tal vez por ello se confirme la consideración de A. J. Saraiva (*s.d.*: 196), al tratarse de «contos dialogados no palco, sem qualquer preocupação de unidade de tempo e sem qualquer compartimentação de quadros ou actos a marcar a descontinuidade dos tempos». En este sentido, la prosperidad de la corona ibérica dictaminó el deseo de emular a los intelectuales nacionales, de modo que los ecos de Juan de Mena, Jorge Manrique, Macías o Santillana, conjuntamente con una tradición local que facilitaría nuevos temas, actitudes y géneros, resuenan implacablemente en la dramaturgia lusitana.

La conciliación de la supervivencia medieval y la herencia clásica retomada directamente o a través de Italia hará coexistir en su teatro el ostracismo escolástico con la amplitud de una visión renacentista sólo desdibujada en la centuria ilustrada. El hilo conductor estará presidido por el experimentalismo, llegando a cuestionarse unos preceptos antiguos que lo conducen a la inquietud y al consiguiente escepticismo que aletea en torno a sus nuevos pensamientos. Por tanto y como sintetizaría el mencionado crítico portugués (*s.d.*: 213), sus autos representarían «toda a tradição peninsular nos seus diversos aspectos popular, clerical e cortês, mas todos fundidos ao calor de uma sensibilidade enraizada na vida popular, aberta aos impulsos mais pujantes da natureza e da sociedade».

Hay en Gil Vicente elementos doctrinales y estéticos que lo hacen participar del erudito ideario humanista. El motivo de inspiración que se recrea en esta

farsa está suscitado por el espíritu de cruzada, lo cual supondrá otra constante en su práctica teatral, a través del resurgimiento de un arquetipo caballeresco obsesionado por imitar a los colonizadores romanos, por glorificar las empresas portuguesas puestas en boca del personaje que con exaltado coraje simboliza la patria. Desde esta posición, el escritor se transforma en crítico acerado de ciertos paradigmas medievales, como el del amor cortés y el de la expedición anti-islámica. En efecto, como ya esbozara en su *Barca do Inferno* y según puntualiza M^a E. Tarracha (1993: 53), «ressoam também (...) os feitos heróicos, praticados em obediência ao espírito de Cruzada, ao mesmo tempo se manifesta o orgulho, já perfeitamente renascente, pelo alargamento do Mundo. De esta forma, las acciones de los personajes sostenidas por variedades lingüísticas particulares ayudarán a reforzar una escenografía potenciada a través del subgénero que plantea recrear la actividad comercial expansionista y la misión providencial jesuítica, en su intento de difundir la Fe y destruir las posiciones ocupadas por los infieles, según la idea planteada por el autor desde el inicio. El doble aspecto de una colonización ultramarina que contribuye a la prosperidad nacional pero que además conlleva a una decadencia de costumbres, está representado por el trasiego de castellanos, italianos o franceses en una sociedad lisboeta corrompida y condenada a llevar el estigma de la inferioridad. De ahí la integración de los vicios emanados del contacto con el nuevo mundo, convirtiéndose en núcleo temático de algunas piezas, como acontece en la *Farsa da Índia* o en el *Triunfo do Inverno*. Así pues, la didascalia extraída de su experiencia se sustentará en el elogio de la pobreza y humildad portuguesas, como inapelable sustento del bien moral.

El patrón estético que imperaba en la escena teatral breve quedaba configurado a través de una simplicidad argumental proyectada incluso en personajes que debían actuar como símbolos disémicos, pudiendo presentar conductas contrarias a las esperadas. Aprovecha Gil Vicente este recurso para perfilar psicológicamente a cada uno de los tipos que concurren en el auto de manera particular. En efecto, los extranjeros que pretenden a la Fama no sólo encarnarán los moldes solicitados por el ideal cortesano sino que además serán reconocidos por la exageración cómica de trazos nacionales, llegando a rayar incluso en la caricatura. Y ello quedará suscrito por la abnegación amorosa e insinuante del francés o del italiano y la grandilocuencia o pomposidad practicada por el español, en el deseo de abrumar y contentar a una humilde muchacha apelada obsesivamente a efectuar un traslado al extranjero.

También conforma un razonamiento de primer orden la incesante actividad que como poeta dramático realizaba en la corte lusitana, por medio de las

representaciones áulicas cuya dirección se le encomendaba o como colaborador en el propio *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Su vinculación con el ambiente palaciego de la Castilla de Juan II, merced a una política de alianzas que favoreció la circulación, se vio enriquecida por las nuevas explotaciones estéticas procedentes de las cortes humanistas de Borgoña o Nápoles, por medio de cuyo teatro de cámara y salón dirigido a una minoría se desenvolvía el ceremonioso ideal del buen gusto. No es de extrañar que los escritores portugueses simpatizaran con unas tendencias perfectamente comunicadas en la lengua española, lo que además de favorecer la alternancia de sendos códigos en la producción literaria de los dos países, determinó en ocasiones la superposición de ésta como idioma de rango ilustre. Aunque ello no influyó sobremanera en Gil Vicente, constituye una válida justificación a la perfecta armonía lingüística existente en su teatro –no olvidemos que la elección de un solo sistema expresivo concurriría en su producción con el de naturaleza bilingüe³–.

De las circunstancias singulares de representación deducidas de la cultura foránea adquirida, en donde lo fundamental era explorar potencialidades expresivas y exhibirlas, surgirá la originalidad y asimetría respecto de los cánones estéticos vigentes. La recreación de la sociedad portuguesa en su totalidad sólo podía reproducirse a través de una variedad de registros legítimamente equiparables al sistema estandarizado, convirtiéndose en el eje accional que conecta estratos sociales y códigos lingüísticos expuestos a diferente estimación, según expresaba J. do Prado Coelho (1992: 1167): «Gil Vicente observava a realidade social da sua época a partir da Corte, e com as janelas viradas para o campo».

La repercusión de todos estos fundamentos queda suficientemente probada desde el principio en el *Auto da Fama*, en virtud de la escenografía dialogada de personajes que se vinculan a través de una expresión coloquial asociada a la noción de patria (recordemos en este sentido que sus primeros protagonistas bucólicos emplean un dialecto convencional proveniente de la mezcla de castellano y leonés). Será la magistral excusa para valorizar la lengua corriente, conforme al carácter popular que posee la farsa, lo que se alzarán en una constante que será emulada por los observadores coetáneos de la vida y del lenguaje común. De ahí la multiplicidad de registros diastráticos con que caracteriza a los tipos enlazados con la protagonista principal, una moza beirana que encarna la supremacía lusitana y que es realzada por medio de su inserción en un medio

³ Según la crítica literaria, Gil Vicente fue autor de once obras en castellano, quince en portugués y más de una veintena en las que alternan ambos romances.

donde realiza el quehacer cotidiano de pastora de «patas», conforme a su condición rural. Sin embargo, la conducta de la Fama está expuesta a numerosos planteamientos expresivos condicionados por el origen del interlocutor. No resulta gratuito que sea la misma joven la que conduzca una acción dramática practicando una técnica de disuasión basada en juicios lógicos conducentes a justificar, ante los poderosos, las causas por las que se enorgullece de ser portuguesa. Ello no sólo se opone al realismo y a la transparencia que debe imperar en estos tipos sociales tan determinados sino que además dificulta el intento de acceder a su depuración psicológica. En efecto, es funcional que además de ser una «moça da vila» a la que poco le interesan las declaraciones dilatadas o requintadas, se haga hincapié en su carácter cambiante y audaz y donde la rapidez de reflejos le permite obtener disculpas con cierta celeridad. Y tampoco es fortuito que en las figuras femeninas gilvicentinas se ponga de relieve el deseo de deshacer la oposición entre capas sociales diversas⁴ para fundamentar el capital principio de igualación.

Ahora bien, si reparamos en las relaciones internas que la Fama mantiene con cada uno de los personajes que deambulan por los episodios, repararemos en que tal equiparación sólo será posible en su encuentro con caracteres contrarios encarnados por el francés, el italiano y el español, en virtud de cuya confrontación lingüística logramos acceder a su determinación. El vínculo que se genera respecto del protagonista rural rescatado de la tradición española y simbolizado en el parvo Joane persigue en Gil Vicente un objetivo diferente, y su función dramática, sólo justificada por su relación con la única figura con quien dialoga utilizando el mismo registro dialectal propio de su condición, se centra en la ignorancia que pretende provocar el efecto cómico en el público. De ahí que se trate de un modelo perfectamente definido, que colabora en los cambios escénicos interrumpiendo la acción con un lenguaje ambivalente e incomprensible integrado en el juego burlesco (por ejemplo, cuando suspende la conversación entre la moza y el italiano, asimila las elucubraciones de su ama empleando un tono insultante e irónico y confundiendo incluso la nacionalidad del galán («hou Franchiote, fora, fora»). Por tanto, la oposición idiomática entre éste y aquellos también persigue en el autor un intencionado objetivo: ridiculizar la trama a través de la variedad dialectal que representa a un determinado sector –como el resultado logrado por las interjecciones onomatopéyicas para llamar a los gansos («cóche!, hou!»)–, así como su ingenuidad, su lascivia o grosería. Un

⁴ Recuérdese la farsa *Inês Pereira*, cuya protagonista no se conforma con su condición y pretende ascender socialmente ensayando delante de un espejo; a Isabel, en *Quem tem Farelos?* y las artimañas amorosas que practica con un escudero que alardea de hidalgo; o a la mujer del *Auto da Índia* y su deseo de trasladarse de la provincia a la corte.

lenguaje paradójicamente didascálico, rebosante de comicidad expresiva (como en la escena en que Joane cuenta el sueño en el que, creyéndose tonto, comenzó a llorar), en ocasiones totalmente disfrazado e inaccesible para el propio espectador (repárese, por ejemplo, en la declaración en la que maldice a la Fama por medio de una extraña mezcla, aprovechando la alusión al enemigo árabe representado por la secta de Mahoma, llamándola «pesar de Mafamede») o algunas expresiones típicas de la época que suele proferir a su/s interlocutor/es (como el caso en que amonesta repetidamente a la joven por tacharlo de holgazán, sirviéndose de exclamaciones populares del tipo «ieramá!» ‘en mala hora’, «oh diablo que t’esgane!», «que t’estrangule», «oh, má morte que te leve!», «filha de cornuda açoutada!», «oh má reira!»); o con las patas, por cuya desobediencia sobreviene el insulto descarnado («má raposa que as mate!») y sobre las que proyecta su inocencia y bondad, su soberbia y amenaza, en un contorneado temperamento, expresión de su propio caos interior –adviértase la invocación a los Cielos ante la negativa de los animales, la técnica del halago a través de adjetivos afectivos y composición sufijal específica («meninas fermosas/de amor», «patilhas/filhinhas»)–, además del tono intimidatorio con que las advierte, merced a una pincelada cómica ligeramente aliterada para realzar su torpeza («s’eu já for,/far-vos-ei eu cagar pinhas»).

Sin embargo, Gil Vicente no escatimó un escenario bucólico ya ennoblecido por Bernardim Ribeiro al insertar a la chiquilla portuguesa de sus églogas en un ámbito campesino en el que desempeña las labores de pastoreo. La preferencia por los espacios abiertos servirá para imprimir dinamismo a los cambios accionales generados con el intercambio de receptor. De esta manera, la relación expresiva sostenida entre la Fama y el francés estará presidida por el tradicional estilo de la pastorela, en el que el caballero dirige los más calurosos halagos a la belleza de una dama que es singularizada a través de exhortados epítetos («bella/gentil pastora/senhora», «pastora tan preciosa/farmosa», «forte/bela xosa», «xosa tan preciosa»). Pese al desdén que sufre, el trovador se aferra a ese rechazo constante, haciendo de su ilusión el motivo de una dicha que le pertenece; de ahí la manifiesta implicación de determinantes posesivos («mi amor, mia alma, rosa mía»). Asimismo, no deja de resultar sorprendente que a la proposición amorosa le siga la disuasión para llevársela a territorio galo, gracias a la promesa de bienes y del excesivo chovinismo con que defiende su patria, todo ello expresado en un código de resonancias italianizantes por la formalidad implícita («que França porta es paradis,/tanti que le mundi sia»); por medio de calificativos didascálicos («próspera París»); o de comparaciones hiperbólicas («que França porta es paradis»). Sin duda, así se corrobora el manifiesto interés puramente material que el preludio comporta y la maldición planteada por el

personaje antes de abandonar su primera incursión escénica, por medio de la ambivalencia semántica implícita en la acción verbal (como en la forma *bramar* empleada por el francés y la Fama en el diálogo final: Fr.= «yo ma mora oy *braman* 'desear fuertemente'; F=«mando-vos eu ora *bramar* 'rugir'»).

También la lengua empleada por el personaje galo se ve presidida por la mera trasliteración gráfica o el intento de adaptación de la fonética foránea a la grafía portuguesa o española, que junto a la combinación de secuencias en lengua lusitana trae aparejada la aparición de giros lingüísticos híbridos que afectan incluso a la gramática de los sistemas implicados («que *fet vus* naquesta aldea?»; «*vu vendrés* comigo en França»; «*jo su morte para vus, senhora, / par mon foy*»; «*si vus avés* confiança, (...) *vous portarez* gran corona»). La escasa información que Gil Vicente poseía respecto de la estructura funcional del romance vecino le conduce incluso a la alternancia de grafemas que responden en ambos dominios a idéntico sonido (como es el caso de la articulación prepalatal representada en el portugués de la época mediante la *x* y en francés a través de la homóloga española *ch*: *xosa=chose* («par *xa* y de moi tu vendrés»); o a particulares fenómenos fonéticos, gramaticales o lexemáticos que son equiparados –por ejemplo, el cierre de la vocal media tónica y la desinencia générica («*Nutra dama*») o la alternancia de una solución léxica ibérica en el seno de una secuencia sintácticamente francesa («vendrés *comigo* en França», «y no puedo *parler mes*»–. Es lógico que de la mezcla lingüística se produzcan incorrecciones sintácticas, como la falta de concordancia («é forte *xose le belo França*») o la aparición de fonemas inexistentes («*tote le mundi fa temblés*»), de modo que al lado de frases populares perfectamente construidas concurren las secuencias plurilingüistas, en las que llegan a alternar hasta tres lenguas («oh le François=F que es tan=E/y la fama no le=E possa=P»).

El personaje italiano encarna fielmente el ideal petrarquista de un sentimiento que sitúa a la mujer en la dimensión más sublime, sintiéndose fusionado con un totalitarismo amoroso que no puede ni quiere esquivar pese al constante desaire. El entramado queda delimitado merced a la concurrencia de motivos que así lo confirman –como el obsesivo lamento intensificado por medio de sustantivos («*foco, morte*»), las situaciones hiperbólicas deducidas del desprecio implícito con la tenaz constancia de los símbolos platónicos («arço en foco de tu amore», «abolho por el(il) tu(o) amore»⁵, «la cándida vita mia», «diesa(dea) mia»); el revelador semantismo de los oxímoros presididos por el «crudele amor» o la declaración de una imperecedera pasión que lo tiene aprisionado

⁵ En adelante, representaremos entre paréntesis la solución lingüística correcta.

(«mi dulce amor»/«mi dulce paradiso», «yo soy en tu prisione/y la morte no me vale»)-. Pese a que en el enamorado francés la cohesión lingüística se infiere más homogénea, no escasean en su adversario ejemplos de errores generados por la intersección de romances tan adyacentes. Este aspecto resulta fácilmente comprobable en todos los niveles idiomáticos -por ejemplo, la falta de concordancia e inviabilidad gramatical derivada de la confusión de sistemas («jovena perfecta», «me mata (le) tu(a) parole», «audime, mia senhora (signora)», «formosa como(e) e(i)l sole», este último con resultados generados por elisión de situaciones cacofónicas-. También convergen soluciones incorrectas resultantes de la aplicación derivativa ajena, en ocasiones justificada por cuestiones rítmicas («nutro (nostro) salvatore») la alternancia determinativa («la/le morte»), llegando a fusionar en un cuarteto de códigos divergentes («con=E le pate=F en la=E campanha=P»; «insule(as)=I eu=P tut(t)a terra=I). De igual modo, es recurrente la transposición de rasgos clasemáticos a verbos de naturaleza sintagmática inversa (según ejemplifica el pleno *afocar*, sentido como reflexivo en la farsa -«que a la fine *mi afoco*»-) o la ambigüedad semántica surgida de la selección de categorías gramaticales disémicas (como en la secuencia «y de noche loco», donde aparece un adjetivo en portugués y español frente a su condición adverbial en italiano). También en el rival romano sobresale la exacerbada simpatía por lo propio (de ahí la reiterada omnipresencia de su patria, la «grande Italia poderosa»), lo que le lleva a actuar -aunque en menor proporción que el galo- irónicamente, dirigiendo desde su condición de caballero cortesano los más excepcionales calificativos a una moza pueblerina que debe ser persuadida para que lo acompañe en su regreso, merced a la exaltación de las riquezas materiales de su imperio. Se diría que en ciertos momentos el soliloquio de unos sentimientos más sinceros e inexorablemente sempiternos desenvuelve una torpeza comunicativa motivada por la desesperación, guiándolo hacia la inconexa incompetencia lingüística. Los desórdenes sintácticos, las construcciones estrambóticas (como en «tu ma fai me persigo»), la adaptación de términos ibéricos o la creación de otros inexistentes (*auvemos*, *vamos*, *pedimiento*), además de la hipermetropía de los prolongados pensamientos expresados testimonian el perdido y desorbitado pensamiento del amante. Desde esta perspectiva, también la sólida variedad rítmica es intencional en Vicente, merced a la relación complementaria que sostiene con la condición del personaje y su espacio escénico, en donde resulta factible la unificación del verso popular con el aristocrático de arte mayor. Pero su universo particular nunca fue caótico, lo que explica que sus personajes estén colmados de una lucidez mental que se extrapola a lo lingüístico (es el caso de la afirmación concluyente del italiano, expresada en un prodigioso y lacónico castellano). Asimismo, la esencial presencia de la

lengua clásica en una época en la que los romances han alcanzado su madurez y han permitido la integración de los elementos latinos de forma sistemática comprende una ampliación de los recursos estéticos empleados, ofreciéndole la posibilidad de lograr algún efecto específico, como confirmaba W. Th. Elwert (1960: 428): «Le melange du latin et du vulgaire aboutit à la création d'un langage mixte (le latin macaronique), ni comment la réaction contre l'enthousiasme de la Renaissance pour le latin et son expression dans le langage latinisé des doctes a porté à la creation de la poésie qui satirisait le style pédantesque».

Podríamos considerar al castellano como el prototipo de cortesano petrarquista, inferido de la inteligente declaración de amor dirigida a la Fama. Sin embargo, el dramaturgo portugués se preocupó por crear tipos sociales que se identificaran con su condición y reaccionaran conforme dictaminara su lógica, lo que nos lleva a analizar al personaje desde una perspectiva binaria. Resulta fácil una caracterización sumaria a poco que reparemos en su expresión verbal. En ella abundan los calificativos hiperbólicos y los sustantivos vacíos de contenido para personificar a una dama que pertenece a la corte («linda pastora», «joya tan preciosa», «senhora esclarecida», «vida de las glorias», «corona de las gentes») y en la que germina una belleza física que reproduce sutilmente el tópico «*colligo, virgo, rosas*», convirtiéndose el caballero en un auténtico símbolo de palabreador lírico. Ni un solo detalle histórico se le escapa a la pedantería española, que es revelada en las tres ocasiones en que intenta el halago para convencerla. Esa es la razón por la cual se propondrá enamorar a la provinciana de maneras palaciegas empleando una táctica ya practicada por aquella en sus anteriores relaciones.

El gran contenido irónico será vertido por una moza beirana que no soporta a los extranjeros fanfarrones y que los rechaza de principio a fin a través de una rotunda negación o de imperativos contundentes (al francés: «*não hei-d'ir a França, não, / que esta moça é Portuguesa*»; al italiano: «*ide vosso caminho*»; al español: «*o lavor vos contará / I-vos embora*»), pero ante cuya insistencia se permitirá jugar con poniendo en práctica la sarcástica técnica de la pregunta-respuesta. Así pues, tanto los enunciados rústicos como los giros servirán como recordatorio de su condición social y no temerá emplearlos en las secuencias burlescas (denostadas expresiones del tipo «*avache chão!*» 'toma ya', «*bofá!*» 'francamente'), dichos populares fonéticamente modificados (como la secuencia con prótesis vocálica «*é mais o arruído*») o formas idiomáticas dirigidas al italiano («*queria mais três castanhas*»), al español («*já temos outro enxoval*») o al público («*olhade aquele aviamento*»). A su lado, el empleo de un portugués

funcional⁶ servirá para realzar el efecto mordaz y burlesco contenido en sus disquisiciones (dialogando con el francés: «e cuidais de me levar?/antes me leve a trama»; «riqueza tendes vós pera isso?/isso é cousa de rir»; con el italiano: «e que riquezas tendes vos?»; «e que terra é assi a vossa?»; con el español: «mas há mister mais extremos/pera me levar ninguém»). De igual manera, le servirá para revalidar el poderío luso mediante la información histórica servida por los personajes que permanecen al servicio de los recursos estéticos empleados, lo que es potenciado por Gil Vicente en los diálogos de la Fama con sus pretendientes. A propósito de la relación sostenida entre la joven y el tipo masculino, hemos de advertir la torpeza rítmica de un diálogo lleno de constantes interrupciones motivadas por la prepotencia del «castelhano de bem», lo que la obliga a derrochar una buena dosis paródica («leixa-me vós a mi dizer/não queréis que diga nada?»). En este sentido, del contacto emergen ciertos registros románicos normalizados, lo cual se corresponde con la condición bilingüista de la que disfrutaba Gil Vicente.

Mención especial merecen los soliloquios desarrollados por la pastora, en los que se pone de relevancia la supremacía local a través de la caracterización íntegra de sus ciudadanos. Desde Guinea o Brasil hasta Goa o Malaca la muchacha se detiene a confirmar el poderío de una masculina nación fielmente afortunada que es «Alferes da Fé» y «Rei do Mar», binomio inseparable representado por la cristiandad y el Imperio que se amplía como blasón del mercantilismo de una sociedad «furiosa», en el sentido clásico del término. La detallada descripción del mundo musulmán que exhorta a comprobar a sus enamorados en virtud de la enumeración de elementos costumbristas presentados desde dos perspectivas («ciudades destruidas/estropeadas, en otro tiempo nobles»; «galeras en calma», «velas en pedazos», «deserto coberto») se convierte en disculpa para revalorizar el totalitarismo patriótico potenciado a través de la expansión católica.

Las conexiones paradigmáticas entretejidas entre los diversos personajes secundarios vuelven a manifestar ciertos rasgos específicos de cada uno. En las dos ocasiones en que se encuentran el francés y el italiano, el núcleo argumental gira en torno al desprecio mucho más intensamente sufrido por este último. Así se explica que el comportamiento expresivo del galo no revista ninguna novedad respecto de sus anteriores incursiones escénicas y de su contrincante en las lides del amor. A los contenidos tópicamente platónicos del romano le siguen las

⁶ Debemos consignar la vacilación sistemática sufrida por la lengua occidental en unos instantes en los que el sincretismo fonético y morfosintáctico y el gran acopio de arcaísmos léxicos dictaminan su declarado carácter impreciso.

expresiones transliteradas o las italianizaciones de resultados franceses –«Micero», desde misser (monsieur)–, respuestas italianas, castellanas, portuguesas o una extraña emulsión experimentada entre ellas –«ni ou pur=F la vita=I quiero/y el alma se me va=E», «mi dulce ochi=I, colore/candida (forma ibérica de género femenino) como=P le=F sole=I»–. A su lado coexistirán inserciones recurrentes de frases latinas medievales en el cuerpo de la expresión, como fórmulas de despedida o contextualmente solemnes –por ejemplo, una vez que asume su papel de perdedor, es frecuente la proclama de una beatitud como felicidad deducida de las hazañas portuguesas que concede a la Fama («sea in eternum beata»), también compartida por los restantes protagonistas como antesala del gran espectáculo alegórico–.

El encuentro de los tres personajes masculinos está asociado a la recreación de preceptos, si bien con una ligera inversión de conductas conforme a las actitudes desarrolladas a lo largo de la farsa. Es el momento en el que el italiano sobrelleva de manera más patente la carga del desamor, mientras se establece un diálogo tripartito conducente a enaltecer a la nación personificada. Sobresale el sufrimiento de éste, demasiado perturbado por la pérdida de una protagonista brava y valiente («ille he forte coma hum torra⁷»), con algunos dislates expresivos, como la adaptación de sonidos y grafemas portugueses («de riqueza y no *checosa*» –en lugar de *queixosa*–), la arbitraria italianización de resultados que pertenecen a otra área románica («vencimiento, que la veritá he *ansi*=F» –por *cosí*–) o la preferencia de soluciones foráneas («le=F cuerpo=E morto=P»). Frente a ello, la desestimación del castellano, inquietamente preocupado por cuestiones materiales y por proclamar la superioridad de su país («mucho más valemos nós») o la del francés, que de forma más comedida y mentalizada expresa en un español de resonancias gramaticales galas su decisión de abandonar la idea («y si no quiere los Francos!/yo no le parleré mes»).

La tendencia alegórica patente en la fémina alcanza su punto culminante en la escena final, en la que los personajes se congregan en torno a la joven que desean honrar. Antes de que el carro triunfal flanqueado por las dos grandes virtudes lusitanas, la Fe y la Fortaleza, haga su aparición, todavía se permiten una fugaz participación polimórfica en la que asistimos a la eclosión del recurso empleado por Gil Vicente en su auto. La mixtura de formas nacionales, francesas y castellanas se combinan para realzar la «polidez» y el dominio espiritual de una mujer que a manera de paladín interpreta una moralidad portuguesa

⁷ Creemos que se trata de uno de tantos errores tipográficos detectados en la edición manejada, pues para que la comparación disfrute de cierta lógica hemos de suponer la concurrencia del sustantivo *toura*.

esencialmente apostólica. Los recursos estilísticos se suceden, considerando el enfrentamiento entre las hazañas históricas o hechos caballerescos y el mundo árabe, o a los infieles como excusa para la equiparación con Dios, a cuyo lado debe colocarse la «Princesa das Famas» o la «Alta Princesa». Será el momento en que se origine la gran descarga estética, a través de la variable hipermetropía y de una lengua genuina, como correspondía a un poeta sólidamente enriquecido por el aporte ambiental cortés.

En el entramado escénico que busca la conciliación entre los modelos medievales y la tradición clásica se encuentra contenido el *modus operandi* de las composiciones gilvicentinas: su extraordinaria variabilidad no es más que la justificación de la heterodoxa macedonia lingüística practicada por el autor de «la vena irónica y musicalísima», como diría Tavani (1969: 110), en virtud de la adquisición indirecta que le confiere el rango de «pastiche». Porque en el poeta dramático, tal y como recreaba L. Stegagno Picchio (1967: 563), «todo es de oídas: el latín, la liturgia, la Historia, la cultura humanística y hasta la cultura religiosa».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- HUERTA CALVO, J. (1985). *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus.
- LÓPEZ CASTRO, A. (1987). *Gil Vicente. As barcas*. Universidad de León: Servicio de Publicaciones.
- PRADO COELHO, J. DO. (1992). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas.
- SARAIVA, A. J. (s.d.). *Historia de la Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- TARRACHA FERREIRA, M^a E. (1993). *Literatura dos Descobrimentos e da expansão portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- TAVANI, G. (1969). *Bilinguismo e plurilinguismo romanzo dal XII al XVI secolo*. Roma: Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Roma.
- TEYSSIER, P. (1982). *Gil Vicente, o autor e a obra*. Lisboa: Biblioteca Breve.

Obras colectivas

- STEGAGNO PICCHIO, L. (1967). «Trayectoria de Gil Vicente». En *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, 558-563. F. López Estrada (ed.). Barcelona: Crítica.

Artículos

- BREA, M. (1989). «La utilidad de los textos románicos plurilingües en la enseñanza de la Filología Románica». *Actas du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, VII, 260-269.
- CRESCINI, V. (1923-24). «Il discordo plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras». *Nuovi Studi Medievali*, I, 73-106.
- ELWERT, W. TH. (1960). «L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique». *Revue de Littérature Comparée*, XXXIV, 409-437.
- GIMENO, F. (1981). «Dimensiones del multilingüismo». *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, 11, 2, 341-373.
- ZUMTHOR, P. (1960). «Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme». *Le Moyen Age*, LXVI, 3-4, 301-336 y 561-594.

LA LENGUA CARNAL
Amor y plurilingüismo en las obras de Rachid Boudjedra
y Abdelkebir Khatibi

Ana Isabel Labra Cenitagoya
Universidad Complutense

La lengua carnal... Evidentemente, el título de mi comunicación pertenece al campo de lo paradójico. Parece inevitable tratándose de Abdelkebir Khatibi y de Rachid Boudjedra, dos autores magrebíes que mantienen una especialísima e intensa relación con la lengua, con las palabras, con el signo en general. Herederos, cuando menos, de una doble tradición, árabe y francesa, conocen bien la escisión del bilingüe, el dolor y el gozo (caras de la misma moneda) de la dualidad. Me doy cuenta de que acabo, apenas, de comenzar y ya la dualidad se ha hecho omnipresente en mi discurso.

Dos autores, dos estilos, dos lenguas. El amor, como la escritura, también es cosa de dos (amante-amado, escritor-lector). Y la contradicción, que enfrenta siempre dos elementos antes de convertirse en paradoja. Volveremos sobre ello.

Pero, si estamos en el terreno de la dualidad, ¿por qué haber titulado estas reflexiones *Amor y plurilingüismo* y no *Amor y bilingüismo*? Eran las propias obras de Khatibi y de Boudjedra las que así me lo pedían. Abrirse a otra lengua que la materna está casi siempre en el origen de un especial interés por todo fenómeno lingüístico, más aún, por todo sistema de signos. En las obras de estos dos autores, las referencias a otro tipo de lenguajes van a ser muy frecuentes. En *Le Démentèlement*, de Boudjedra, por ejemplo, se habla de códigos arameos y apócrifos asirios y el protagonista de otra de sus obras, *La Macération*, dice sustituir, en sus momentos de cólera, la palabra por el gesto (p. 130); en *Amour bilingue*, Khatibi alude a lo que él denomina *langages pour handicapés bilingues*: el sistema

braille (p. 31), el lenguaje gestual de los sordomudos (p. 30), la comunicación por ordenador (p. 43)... O simplemente a otras lenguas como el bereber (p. 50) o el español (p. 82).

Pero estos dos autores comparten, además, su interés por la caligrafía. Boudjedra reflexiona sobre este arte a través de algunos de sus personajes: Tahar El Gomri en *Le Démantèlement* o el actante-narrador en *La Macération*; Khatibi, por su parte, analiza este fenómeno en profundidad en su obra *L'art calligraphique arabe ou la célébration de l'Invisible*, realizada conjuntamente con M. Sijelmassi, o en el ensayo *La blessure du nom propre*, obra en la que califica la lectura de la caligrafía como *jouissance*, gozo sensual:

Giration suspendue par des accidents de lecture: renversement de la lettre, vis-à-vis, jeux de miroir, sauts d'une ligne à l'autre, inversions, enchâssements, autant de figures –très proches de la musique– qui accordent au lecteur un pouvoir de jouissance. (p. 196)

"Tatouage, écriture en points" es otro de los capítulos de este sorprendente estudio semiótico. En él, el tatuaje que decora el rostro o el cuerpo de numerosas mujeres magrebíes es analizado como si de un tejido se tratase y

[...] dans le mot tissu, il y a l'idée d'une composition microphysique de la matière, l'idée d'un espace rythmé et, [...] la notion d'écriture. (p. 80)

Para este pensador marroquí no hay duda, el cuerpo tatuado es *une écriture qui exige d'être lue, aimée, désirée dans son mouvement le plus émouvant, le plus trouble* (p. 97). Coincide así con la opinión de la artista y fotógrafa fesi Latifa Toujani, para quien *la tatouée et même le tatoué est aussi parchemin, livre ouvert, manuscrit portant l'histoire, un désir, un exil, un amour, une peine [...]* (Toujani, 1991: 22).

Mediante este sistema semiótico *la carne*, invirtiendo la fórmula bíblica, *se hace verbo*, en un área cultural (la magrebí) donde, como nos hace ver el antropólogo Malek Chebel, *le corps est d'abord un corps textuel soumis à la suprématie du verbe dans les incantations religieuses et parchemin au scribe de la Loi sociale* (Chebel, 1984: 151). La palabra goza en el Magreb de un poder ilimitado, esencialmente la palabra árabe legitimada por su origen divino (como lengua del Libro): así, un papel que contenga unas frases del Corán se convertirá, colocado junto al corazón o disuelto en un poco de agua, en la más eficaz de las medicinas; y una maldición o una amenaza llevarán en su simple formulación las garantías de su cumplimiento¹.

¹ Ya aludí a este valor de la lengua en tierras de Islam en mi artículo "Los hijos del milagro: aproximación a una lengua de escritura". En *Anaquel*, Departamento de Árabe (UCM), en prensa.

El fenómeno contrario, la materialización, la encarnación lograda a partir de la palabra parece ser sin embargo la aspiración y el privilegio de un cierto tipo de literatura occidental. En artes como la pintura, el creador musulmán se ha servido siempre de subterfugios para introducir la corporeidad, como en esa lámina en la que encontramos un rostro conformado a partir de los nombres *Allah, Hassan, Mohammed*. De este modo, la palabra santifica y da forma al cuerpo permitiendo, indirectamente, su plasmación artística. Pero, por cuanto se refiere a la literatura árabe moderna, el cuerpo sigue siendo, como afirma Boudjedra, *un préjugé et un non-lieu* (Gafaïti 1987: 48-49).

Por el contrario, la literatura occidental contemporánea y la crítica con la que mantiene estrechas relaciones de parentesco (Barthes, Blanchot, Bataille, Sollers...) conceden un lugar de privilegio a lo sensual y corpóreo en la elaboración de la materialidad del texto. Texto-sexo en el que *el verbo se hace carne*.

Los autores magrebíes que emplean como lengua de creación el francés se encuentran en una posición privilegiada para intentar este mismo tipo de aventura.

C'est ainsi qu'on peut définir le rapport existant entre le crayon et la feuille de papier comme un rapport sexuel d'ordre mental et rationnel, [...] et qu'on peut ainsi appeler sémence l'encre dont s'imprègne le papier, à la manière de l'eau épaisse et abondante qui féconde les entrailles de la femelle. (Boudjedra 1984: 278)

[...] la relation qui régit certaines lettres est de l'ordre du désir et de la passion amoureuse. L'aimantation qui existe entre les lettres ne peut être que de l'ordre du mouvement amoureux. C'est ainsi que le mouvement de certaines est subjectif, et le mouvement d'autres est objectif.[...] Celles qui sont plus fortes sont plus amoureuses; alors que les passives semblent moins aimantes [...] (Ibid.: 288)

No estamos, aunque pudiera parecerlo, ante las palabras de Barthes o de Bataille, sino ante las del místico andalusí de los siglos XII-XIII, Ibn al-Arabi. Para el místico sufí, el arte caligráfico, su ejecución y su resultado final son el símbolo tanto del acto sexual como del contacto con la divinidad. A esta concepción de la escritura-trazado (en que la forma prima sobre el contenido²) como placer, propia del calígrafo, acude Rachid Boudjedra en algunas de sus obras, intentando explicar su concepto de escritura:

Cf. igualmente, Kacimi el Hassani, M. (1992). "Langue de Dieu, langue du je", p. 117. Y *Amour bilingue*, p.51.

² En lengua árabe lo que se dice es, en muchas ocasiones, menos importante que la manera de decirlo. Tal es también la opinión de Boudjedra, que, por ejemplo, en *Le Démantèlement* señala: *Le professeur parlait de Djahiz, de son art de conteur merveilleux, du sens du mot précis dont la musicalité signifiait plus que ce qu'il recouvrait de sens et d'usage* (p. 207).

Le charnel est l'essentiel dans l'acte d'écrire. Saint-John Perse, par exemple, le plus grand poète de tous les temps, n'a fait que cela. Il écrivait à sa mère: "Écrire, c'est ébruiter le charnel!" (Gafaïti 1987: 66).

En la caligrafía, la disposición del cuerpo, su movimiento acordado a los desplazamientos de la mano que trabaja es fundamental, *ce n'est pas l'exécution de la lettre selon les règles qui suffit à lui assurer la perfection, mais aussi ce qui émane de la puissance, de la sensualité et de l'émotion du calligraphe [...]* (Massoudy, 1981:98) Y es ese movimiento continuado el que provocará el goce del escritor-calígrafo, como en el caso de Tahar El Gomri que escribe sus memorias sirviéndose de un cálamo y de una tinta artesanales:

La musique de la pointe du roseau grattant le papier le mettait dans des états d'extase insoupçonables (Boudjedra 1982: 109)³

Esta escritura gozosa es, como la del propio Boudjedra, una escritura de *phrases-fleuves avec ses parenthèses, ses digressions, ses incises, ses méandres, ses retours en arrière [...]* (Ibid.: 306) y, como señala la investigadora marroquí Zohra Mezgueldi, *l'écriture labyrinthique [...] a quelque chose d'affolant et d'érotique* (1991:46).

El metadiscurso del escritor tunecino Meddeb (muy influido también por Ibn al-Arabi y la mística suffi) parece responder en eco al concepto de escritura boudjedriano: *Mon écriture est scandée par la marche. Quand j'écris je sens ma main guidée par le rythme de la marche dans le labyrinthe...[...]* *Mon ambition est de chercher à déposer la voix, plus encore la respiration qui l'antécède dans la phrase écrite* (Chikhi 1991: 82). En sus obras se produce una *auto-érotisation à la manière soufie qui par les vertus de l'imaginaire fait accéder à la jouissance ultime, conjugant l'amour divin et l'amour de la femme à travers la métaphore du coït. Transfiguration du désir dans le Verbe, Aya⁴, signifiant verset coranique et désignant la femme aimée avec laquelle s'effectue le coït* (Ibid.: 100).

De la escritura como goce a la lengua como mujer, el paso es dado por casi todos los autores francófonos que se cuestionan sobre los problemas de la doble lengua:

³ A esta escritura enraizada en el cuerpo y en la tradición se opondría, según este mismo personaje, la realizada empleando la máquina de escribir, elemento extranjero introducido por la modernidad y cuyo uso puede provocar incluso *l'amnésie pour tout ce qui concerne les mots de la tendresse et de la nostalgie* (Boudjedra 1982: 107).

⁴ Personaje femenino de una de sus novelas.

Rabah Belamri, oponiéndose a los autores que se autodenominan *violadores de la lengua madrastra*, dice haber escogido entrar en la lengua francesa por la caricia y la seducción (1987: 53); Tahar Ben Jelloun habla de poligamia lingüística y de relaciones amorosas conflictivas con la *extranjera* (Chancel 1983: 135-6). Chaibeddera El Mehdi, por su parte, puntualiza: *j'ai donné à mon écriture le nom de ma femme: Chahrazade avec toutes les interprétations incestueuses que cela peut entraîner [...] Tantôt en moi cette créature est enfant, tantôt mère, tantôt djinn hermaphrodite, tantôt coagulation étrange[...]* (1987: 66). Y Assia Djebar, desde la perspectiva que le ofrece su condición femenina, afirma que *écrire en langue étrangère devient presque faire l'amour hors la loi ancestrale[...]* (1985: 25).

Boudjedra y Khatibi van a servirse, igualmente, de este tema. En las primeras novelas de Boudjedra, *La Répudiation* y *L'Insolation*, encontramos como interlocutora privilegiada de los narradores intradieгéticos a una mujer- francesa- que, con su disponibilidad y sus preguntas, provoca el discurso, es decir, la escritura. Es también una mujer, Selma, la que en *Le Démantèlement*, informa a Tahar El Gomri sobre la relación existente entre la gramática y la sexualidad: *Mais qu'est-ce qu'elle visait avec cette histoire des 99 noms, des 13 lettres molles et des 3 lettres femelles, surtout:*

tha= (:)
 ta= (")
 noun= (') (p. 52)

En una obra posterior escrita en árabe, *La Macération*, será Myriam, *dou- blement étrangère* –nos dice– *par son sexe et par sa double appartenance raciale* (p. 130), la que permitirá profundizar en la reflexión. En cualquier caso, es siempre la mujer la que recibe ese flujo inagotable que constituye la escritura boudjedria- na al igual que recibe en su interior el flujo del semen del amante-narrador (1984:106). En *La Macération*, la identificación acto sexual-escritura es absoluta. En una de las escenas entre los dos amantes, el narrador-protagonista, un escri- tor, sentado en la mesa que emplea para escribir sus novelas, introduce un lápiz en el sexo de Myriam, de pie a su lado, y lo hace girar intentando provocar su orgasmo. Ella, entonces, murmura:

L'écriture... L'écriture... Ecris- moi... Fais de moi une feuille de papier sur laquelle tu traces tes signes, tes lettres [...]

Son eau phréatique coulait comme si elle sortait du vieil encrier en cristal de Bohème [...] Une manière d'écrire, de fabriquer de l'écriture en tant que matière brute. Le reste (le sens) ne doit être que secondaire! Une manière de tourner la

pointe du crayon [...] dans la chair des mots...[...] Je finis par sortir le crayon, dégoulinant de son eau, dégouttant, imprégné. Je pris une feuille vierge et j'écrivis avec sa propre matière liquide ("je t'aime") [p. 228-9].

O también:

[...] "incise-moi comme la plume pénètre le papier et l'infibule [...]pénètre-moi comme la lettre active pénètre la passive "[...] Elle mit ses jambes autour de ma taille (N'as-tu pas vu comme la lettre J met sa jambe autour de la lettre J et s'y love dans le mot J = (Non)? [pp. 289-90].

En *Amour bilingue*, Khatibi establece igualmente sucesivas identificaciones entre lo femenino y la lengua, a través, por ejemplo, de las relaciones que mantiene el narrador con lo que él denomina *sexos políglotas* en sus innumerables viajes: *Il couchait partout, ne débandant pas de continent en continent: plaisirs à la chaîne et putains polyglottes de langue en langue* (p. 53).

En una ocasión, este mismo narrador presenta la amante extranjera a una mujer de su país. Cada una de estas dos mujeres detenta un saber y una lengua que también a él, como bilingüe, le pertenecen. Escuchándolas hablar entre sí, no puede dejar de exclamar: *Je vous aime toutes les deux* (p. 50) y nosotros, lectores, dudamos si habla con sus acompañantes o con las lenguas que ellas representan.

Actividad lingüística y actividad sexual aparecen, pues, íntimamente ligadas: *Avec toi*, le dice el protagonista a su compañera, *je jouissais entre deux langues*[...] *C'était une sorte d'orgasme intercontinental, qui nous menait de voyage en voyage* (pp. 87-88). El acto amoroso, desde esta perspectiva, puede ser metafórico a través de la traducción pues, como ella, consiste esencialmente en una operación de trasvase, de intercambio. De ahí que, ante una cabina de traducción simultánea, el narrador pueda proponer: *Veux-tu que nous nous y enfermions pour nous traduire mutuellement? Se traduire* equivaldría en este contexto al famoso *faire catleya* que Swan emplea con Odette en *Du côté de chez Swan* (Proust 1968: 279). El lector, cómplice, comprende.

En cuanto al elemento líquido, semá compartido, según vimos en *La Macération*, por la tinta y las secreciones sexuales, también en *Amour bilingue* va a servir como conexión entre el espacio de la palabra y el espacio del amor. El mar es el *entre-deux* por excelencia, superficie que une y separa al mismo tiempo espacios y culturas diferentes (p. 13):

Ce qu'il aimait dans la mer, c'était cette antique idée de l'errance, qui retenait, dans ces plis, sa folie de la langue [...] Balancement euphorique: être cet écoulement, n'être que cet écoulement (p. 52).

Parece ser igualmente un contexto privilegiado para el desbordamiento: desbordamiento físico de la eyaculación o desbordamiento lingüístico, fuente de placer pero también miedo a la asfixia, al enloquecimiento⁵:

L'eau était froide, mais il s'aperçut que son sexe s'était raidi. Il ferma les yeux un instant, les rouvrit aussitôt, éjaculant dans l'Océan (p. 14).

A un moment, il fut transporté par les sensations les plus folles- folie de la langue. A la place de l'eau, c'était le mot "eau" qui le poussait à la nage; à la place de la mer, c'était le mot "mer" qui baignait sa pensée irradiée [...] Il prit peur. Un bruit bizarre attira son attention. Ensuite, ce fut le silence. Il plongea au fond de l'eau [...] sa pensée fut agitée par une secousse gigantesque. Les mots qui le hantaient coulèrent en défilant par flots; et, se jetant les uns sur les autres, ils se dévorèrent (pp. 38-39).

Hasta que ambos desbordamientos se unan en un mismo fenómeno:

Il passa près d'elle, lui fit l'amour en pivotant, disparut dans l'eau, revint, lui tint la taille pendant qu'elle le caressait[...] Il sentait le besoin d'éclater, de se révéler avec elle dans les images les plus étranges. Les mots venaient de toutes parts, ailés, sibyllins, en dansant sur l'eau [...] Ils se parlaient sans aucune mesure avec leur entretien terrestre, ou du moins s'amusaient-ils avec leur nostalgie immémoriale. Et lui-même avait toujours aimé cet abandon astral à la mer (p. 69).

La interpenetración e interacción de los binomios amor-escritura, lengua materna-lengua extranjera hasta aquí señaladas nos hablan de una marcada tendencia que caracteriza la actual narrativa magrebí, en general, y estos dos autores, en particular: la reducción a la unidad, la fusión de elementos dispares (Khadda 1987: 37). El frecuente empleo de la paradoja podría ser considerado como una de sus manifestaciones en un nivel lingüístico. La paradoja intenta producir en el receptor una confusión semejante a la experimentada por el creador ante ciertos fenómenos, una confusión que, sin embargo, permite abrirse a un sentido mucho más amplio y verdadero. En Boudjedra, más que de paradojas, sus textos están jalonados de contradicciones o variaciones en los datos (espaciales, temporales, diegéticos) que ofrece al lector. En *Amour bilingue*, encontramos paradojas que aluden, directa o indirectamente, al problema de la bi-lengua:

⁵ Kateb Yacine a le ton juste lorsqu'il parle du passage a la langue étrangère comme d'une seconde rupture ombilicale[...] Khatibi à la suite de Kateb parle de vocation bilingue de l'enfant et énonce le motif du simulacre. Le déplacement d'accent que je propose concerne le fait que la douleur n'est pas dans la rupture obstétricale mais dans le choc de pénétration du souffle étranger dans le corps. Ainsi tout contact avec une langue étrangère produirait ce simulacre de pénétration du souffle de la langue générant à la fois douleur et jouissance (Chikhi 1991: 80).

Un jour, tu comprendras, toi qui m'entends, quand je ne serai plus là où nous étions. Alors je serai ton espoir: comprends, ne comprends pas! (p. 25)

Silencieux, bavard, je me parlais dans cette distance (p. 90)

[...] ses parents n'avaient plus d'existence. Inexistants? non plus. Où étaient-ils donc? Ils étaient, ils n'étaient plus (p. 124)

La encarnación de la paradoja en un nivel actancial y simbólico la encontraríamos en las figuras del homosexual y el andrógino (que suponen una transmutación sexual o transexualidad⁶), en el mestizo (figura de la transmutación racial). Un fenómeno contrario pero con un significado profundo similar (doblamiento de lo uno), en los personajes gemelares y en el tema del doble. Esta fusión de razas, sexos, lenguas es la táctica empleada por el autor en lengua francesa para escapar a la alienación de la identidad salvaje⁷ y alcanzar la universalidad, para salir del ghetto⁸.

Se ha dicho con frecuencia que Boudjedra es hombre de un solo libro. Personajes y situaciones se repiten en casi todas sus obras, variando únicamente el punto de vista, el narrador principal. Uno de los actantes que reencontramos en obras como *Le Démantèlement* y *La Macération* es el del hermano mayor intelectual, inconformista, lúcido ... y homosexual que marca con su presencia y con su temprana muerte la actitud de otros personajes. Los gemelos (idénticos y, sin embargo, diferentes) aparecen igualmente en varias obras: *Les 1001 années*, *Le désordre des choses*. Y, como ya dijimos anteriormente, Myriam es un personaje mestizo y necesariamente bilingüe, como el mismo narrador: *Myriam me ressemble! J'étais double et elle l'était aussi* (p. 127).

Pero es en Khatibi donde este proceso de mezcla es llevado a sus límites. El narrador de *Amour bilingue* se define a sí mismo como un *mutante de una lengua a otra* (p.28) y a su amada como *ange en dentelles* (p. 15)⁹

Para ambos, el factor de su androginia es, esencialmente, lingüístico:

⁶ La transsexualité, dice Beida Chikhi, est un paradigme métaphorique essentiel dans les littératures de la transmutation des valeurs (es decir, en las literaturas de mezcla de razas, lenguas, tradiciones, como lo es la literatura francófona), p. 152.

⁷ La expresión es de Khatibi. Cf. "Fugue sur la différence sauvage" en *La Mémoire tatouée*, pp. 149-168.

⁸ La fusion des sexes (androgynie), des langues (diglossie), des genres (récits poétiques) abolit l'identité sauvage[...] Le narrateur-personnage ressemble à un passeur qui voyage en lectures et en écritures, qui efface les frontières, afin que le personnel accepte l'universel (Salha 1990: 219-220).

⁹ La figura del ángel es el prototipo mismo de la androginia y es empleada con frecuencia por otros autores (esencialmente el argelino Mohammed Dib).

Nous étions de la même espèce bâtarde et d'un croisement insensé: la bi-langue de nos ravissements transsexuels (p. 57).

Como andróginos son también los cuerpos que, en el amor, entremezclan sus miembros, sus sexos, sus idiomas¹⁰. Y el niño mestizo, bilingüe que resulta de este cuerpo a cuerpo amoroso, andrógino perfecto y sin embargo, en el fondo, siempre escindido:

Qu'est-ce qu'un enfant bilingue? Question de la rencontre croisée de la généalogie bifide, du double nom et du double infini, folie de la langue, lorsque le couple tombe en s'abîmant [...] Là, une naissance à la langue, par enchevêtrement de noms et d'identités s'enroulant sur eux-mêmes: cercle nostalgique de l'unique. Il sera le double de l'enfant que je fus, pour encore me diviser et me réaliser dans toute scission charnelle (p. 77).

El bilingüismo (como la androginia, la homosexualidad o el mestizaje) es, en palabras de Khatibi, *chance y gouffre* (1983: 11), placer y dolor, libertad de creación y locura creadora:

[...] il aime une femme, changea de sexe. Un sexe dans le sexe circoncis, sexe à double langue, comme un serpent. De son anus, émergeait la figure d'un dieu invisible. Il fut violé alors par sa langue étrangère. Jeté à terre, il souffrait atrocement. Mais -sensation bizarre- il était derrière son violeur, non pas à son tour le pénétrant, mais il était pénétré par la jouissance de la langue- son homosexualité fichée dans les dictionnaires du monde entier (p. 55).

En un nivel temático parece evidente, pues, que la escritura bilingüe y la sexualidad se interpelan, se reenvían la una a la otra en los textos de los dos escritores que nos ocupan. ¿Qué podemos decir del nivel formal desde esta misma perspectiva? Fijémonos en el tipo de sintaxis practicado por ambos:

Los textos de Boudjedra se caracterizan por frases interminables cuya lectura se materializa en espirales y arabescos. Su escritura es laberíntica, llena de digresiones, paréntesis o repeticiones que nos llevan a pasillos ya recorridos y que imponen al lector la imagen del círculo, fuertemente sexualizada en la mística sufí (entre otras)... O frases inacabadas (como el propio final de la mayor parte de sus obras) que conducen a callejones sin salida y que hacen de la lectura, como del acto sexual, permanente insatisfacción¹¹. Un estilo que se

¹⁰ [...] quatre yeux emmêlés dans quatre bras -nos dice Assia Djebar- et deux corps nus et longs qui tentent obstinément de recomposer leur originaire unité (1967: 165) [...] l'accouplement à la fois suprême connaissance et déchirement pourtant d'un être double, d'un être unique (Ibid.: 314).

¹¹ Quant au rapport entre le roman interminable et la sexualité qui est aussi un voyage, une exploration sans fin, décevant et exaltante en même temps, il se pose de la même manière, il est vrai [...] La littérature comme

caracteriza por su sensualidad y por una voluptuosidad que la lectura comparte con la música y con la caligrafía¹².

La frase que Khatibi emplea en *Amour bilingue* es, en cambio, breve. Los períodos largos aparecen segmentados por comas, lo que genera un ritmo de lectura que recuerda, en ocasiones, al de la ola que crece mientras se aproxima a la playa:

Scansion, cadence de vague en vague, abîme du ciel et des eaux (p. 13).

Déclin très lent: ce calme du vent, ce clapotis de l'eau, silence, silence de l'âme (p. 14).

Otras estructuras, binarias, parecen reproducir el eterno vaivén de la ola que rompe y retrocede, el rítmico balanceo de dos cuerpos que se funden:

Le nom avait retenti au coeur de la nuit, nom qui allait et venait, tantôt lui répondant, tantôt l'éloignant (p. 22); Événements qui venaient, partaient (p. 24); Poursuivi par des questions lancinantes, je courais, je courais (p. 36); On le voyait passer, repasser. Comment s'arrêter? Le coeur battait (p. 55); Elle entraînait, partait (p. 68); [...] plongeant, replongeant (p. 68); J'allais, je venais (p. 85).

Latido del mar, palpito de la carne y el corazón en el deseo; vaivén incesante de la ola que se vacía en la playa y del cuerpo que busca vaciarse en otro cuerpo en el acto de amor. O ritmo de la voz del escritor que se inscribe en la página, porque, en la literatura del mestizaje (como lo es la de Boudjedra y Khatibi y, en general, la de todos los escritores francófonos) *ce qui entre d'abord en jeu c'est le champ vibratoire. C'est l'attrait physique, au sens de séduction [...]* *L'écrivain est un traducteur et le rythme de sa voix écrivant s'impose d'elle-même dans la mise en oeuvre de la langue étrangère dans laquelle il écrit* (Chikhi 1991: 78).

Esta estructura rítmica en vaivén, constituye, según Barthes, el único motor textual posible¹³ en aquellas obras en que el sentido es un sentido que deriva, *frissonant, tremblé*, abierto en definitiva (Dobrovsky 1981: 334).

Los textos que nos ocupan pertenecen a este tipo de literatura. Así lo manifiestan, a mi juicio, sus contenidos, su estructura, y, léxicamente, toda una

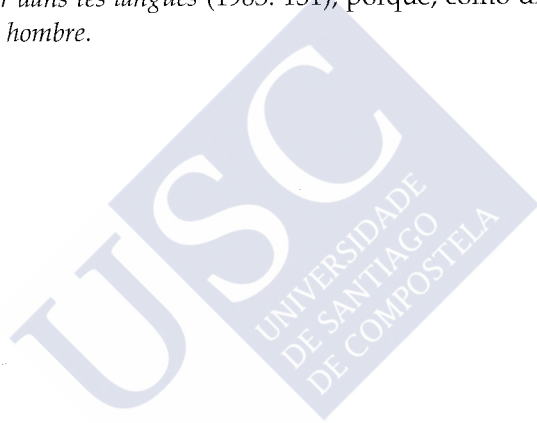
la sexualité sont fondées sur la notion d'inassouvissement (Gafaïti 1987: 115-116). Como señala Barthes: *C'est dans l'extase du lire, dans le mouvement des signifiants, qui se joue l'érotique textuelle. Le lecteur plie les courbes de l'écriture aux appétences de son désir* (Jouve 1986: 97).

¹² Cf. *Le Démantèlement*, pp. 172-173.

¹³ [...] *il n'y a, en réalité, qu'un seul et unique moteur textuel: l'oscillation entre des termes contradictoires, l'affirmation simultanée d'une antinomie, le renversement du pour au contre, en un mot (qui est de Barthes) le va-et-vient* (Dobrovsky 1981: 339).

serie de términos pertenecientes al campo semántico de la oscilación o del giro que los recorren: *allant et venant*; *va-et-vient*; *vertige*; *vibration* con variaciones como *tintinabuler* o *vibrionner*; *osciller*; *trembler*; *grelotter*; *palpiter*; *vaciller*; *tourner*; *tourbillon*; *giration*; *voltiger*; *lecture sismographique*; *seisme*¹⁴.

Por su naturaleza bilingüe, abierta a todos los vientos, el autor francófono dispone, como dice Khatibi, de una tercera oreja, la que, lejos de estereotipos e ideologías, permite escuchar la verdadera voz de la lengua y lo real, y hacer obra universal. Que en este fin de siglo inflamado por las identidades salvajes, también nosotros seamos capaces de decir, con Boudjedra, Khatibi y tantos otros, *apprends-moi à parler dans tes langues* (1983: 131), porque, como dice el proverbio árabe *toda lengua es hombre*.



¹⁴ Cf. a modo de ejemplo *Le Démantèlement*, pp. 11, 21, 61, 71, 75, 80, 81, 102, 103, 108, 117, 200, 237 y *La Macération*, pp. 16, 17, 19, 23, 24, 33, 35, 36, 39, 52, 56, 61, 70, 73, 82, 99, 117. Un estudio profundo sobre el empleo de estos términos en la obra de Khatibi es llevado a cabo por Marc Gontard en *Violence du texte*, SMER/ L'Harmattan 1981.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELAMRI, R. (1987). "L'Aventure du verbe". *Horizons maghrébins: Ecritures et identités*, 11, 53-54.
- BOUDJEDRA, R. (1981). *Le Démantèlement*. París: Denoël.
- (1984). *La Macération*. París: Denoël.
- CHANCEL, J. (1983). *Le livre Franc*. París: Actes Sud.
- CHEBEL, M. (1984). *Le Corps dans la tradition du Maghreb*. París: PUF.
- CHIKHI, A. B. (1991). *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*. Tesis Doctoral: Universidad de París VIII.
- DJEBAR, A. (1967). *Les alouettes naïves*. París: Julliard.
- (1985). "Du français comme butin". *La Quinzaine littéraire*, 436, 25.
- DOUBROVSKY, S. (1981). "Une écriture tragique". *Poétique*, 47, 329-354.
- EL MEHDI, CH. (1987). "Mon rapport à l'écriture". *Horizons maghrébins: Ecritures et identités*, 11.
- GAFAITI, H. (1987). *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*. París: Denoël.
- JOUE, V. (1986). *La littérature selon Barthes*. París: Les Editons de Minuit.
- KACIMI-EL HASSANI, M. (1992). "Langue de Dieu et langue du je". *Autrement: Algérie, trente ans. Les Enfants de l'Indépendance*, 60, 115-119.
- KHADDA, N. (1987). *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française*. Tesis Doctoral: Universidad de París III.
- KHATIBI, A. (1971). *La Mémoire tatouée*. París: Denoël.
- (1974). *La Blessure du nom propre*. París: Denoël.
- (1976). *L'art calligraphique arabe ou la célébration de l'Invisible*. París: Chêne.
- (1983). *Amour bilingue*. Montpellier: Fata Morgana.
- LABRA, A. I. (1994). "Los hijos del milagro: aproximación a una lengua de escritura". *Anaquel*, 5, en prensa.

- MASSOUDY, H. (1981). *Calligraphie arabe vivante*. París: Flammarion.
- MEZGUELDI, Z. (1991). "Feminité et création littéraire". En *Corps au féminin*, 39-52. Casablanca: Le Fennec.
- PROUST, M. (1968). *Du côté de chez Swan*. París: Gallimard.
- SALHA, H. (1990). *Poétique maghrébine et intertextualité*. Tesis Doctoral: Universidad de París XIII.
- TOUJANI, L. (1991). "L'expression de l'ain-corps de la couleur au signe". En *Corps au féminin*, 15-22. Casablanca: Le Fennec.





VÍCTOR HUGO Y LA POÉTICA DE SU MULTILINGÜISMO

José Manuel Losada Goya
Universidad Complutense

LA REVOLUCIÓN LÉXICA DE VÍCTOR HUGO

Correlato de la revolución social de 1789, Víctor Hugo procedía en los albores del siglo XIX a una revolución lingüística sin precedentes en la literatura francesa; si los hubo, habría que buscarlos en Rabelais, pero solamente en ciertos aspectos: vocablos, innúmeros vocablos se sucedieron, unos tras otros, y todos ellos manifestaban la riqueza léxica del vocabulario del escritor. Hugo suponía un cosmopolitismo lingüístico donde se enmarañaban, junto a palabras admitidas por la normativa académica, un sinfín de términos que buscaban algo más que una mera postura terminológica: eran el reflejo de que los tiempos habían cambiado de modo súbito. No nos puede extrañar que, subsiguientemente, el joven Hugo se convirtiera en blanco de los defensores de la antigua poética. ¿Qué hizo entonces frente a los ataques de los que fue objeto? Arremeter con más ahínco aún, picar las espuelas de su caballo hasta dejarlo exhausto, como se puede observar en esa simpar composición titulada "*Réponse à un acte d'accusation*".

En un encomiable estudio sobre el vocabulario de Víctor Hugo (vid. 1988: t. I, 307-341), Brunet pone de manifiesto que este Himalaya de palabras extranjeras fluye naturalmente de su lectura de las enciclopedias más que de los diccionarios, tal y como se desprende de una carta dirigida a Paul Meurice (1950: 235); enciclopedias de Lachâtre, libros de P. Meller y de Zurcher y Marglollé, estudios sobre terminología de la navegación y de los dialectos anglonormandos, como ha

subrayado Barrère (1952: 202). Si acaso, cabe hacer una excepción: el escritor utiliza con inusitada frecuencia el *Grand Dictionnaire Historique* de Louis Moreri, de lo cual hemos podido dejar constancia en nuestra reciente edición de la *Leyenda de los siglos* (1994).

Pero, ¿de dónde le viene a Hugo esta proclividad por la utilización de nombres propios, tecnicismos y extranjerismos? Proclividad, hemos de reconocerlo, es poco; en nuestro escritor esta inclinación roza la pura obsesión. Así, Brunet ha cotejado un total de 8900 vocablos diferentes que se desarrollan en un total de 85290 recurrencias a lo largo del corpus arriba citado. No somos los primeros en decir que Víctor Hugo encuentra en el nombre propio, en el nombre foráneo también, algo que en ocasiones no podía proporcionarle el lenguaje común: la poeticidad. En efecto, debido a su novedad, a la atención que despierta en el lector, el vocablo no común esconde insospechados tesoros poéticos: el lector no pasa sobre el extranjerismo, pongamos por caso, como sobre cualquier otra frase a la que ya se encuentra habituado; este primer sobresalto que produce la sorpresa de lo inesperado es inmediatamente substituido por una reacción natural: la intensidad de una atención fuera de lo común. Aún diríamos más: esta intensidad de atención implica un tercer paso: el de la interrogación, el anhelo de saber, de comunicar con el autor, poeta o narrador, y el universo imaginario que se desarrolla en el texto que el lector tiene bajo sus ojos. Si a ello le añadimos la sonoridad especial que poseen ciertas palabras extranjeras, inmediatamente nos percatamos del bagaje poético que ahí se encierra. Brunet ha denominado esta función poética, función fática (1988: 309), quizás para resaltar la incapacidad que el lector experimenta de substraerse a esta atracción. Razón no le falta, pues el extranjerismo, raro y desconocido por lo general, si bien es cierto que pierde en potencialidad designativa y denotativa, gana considerablemente en actualidad evocativa y connotativa. ¡Cuántas veces nos hemos dejado embelesar por palabras como “Meschacébé” (Chateaubriand), “Jérimadeth” (Hugo) ou “Ptyx” (Mallarmé)! Bien es cierto que palabras como éstas han hecho elevar más de un grito al cielo (Péguy 1934: 131); a su comentario podríamos añadir uno similar respecto a “Galgala” (vid. “Booz endormi”) y un “Ptyx” (vid. “Le Satyre”) que ha podido provocar la rima de Mallarmé... Sin embargo, ¡cuán poco importa el sentido de esas palabras si en el otro plato de la balanza colocamos la sonoridad, la armonía y el estallido de tal o cual frase o verso inesperados! Pero aquí ya tocamos un tema por demás delicado y exquisito: cuando el poeta no encuentra, en la geografía o en la historia, el vocablo que le conviene, lo inventa, lo crea porque apenas él mismo puede desembarazarse de la cadencia explosiva que requiere su discurso.

Esto que decimos, hay que probarlo. Hemos de demostrar dos cosas: la primera, que el multilingüismo es una constante en la creación del autor; la segunda, que dicho multilingüismo desempeña un papel predominante en la poética de Víctor Hugo. Hemos extendido este estudio a la poesía y a la novela, pero otro tanto cabría hacer respecto al teatro, al ensayo y a la correspondencia. No pretendemos, por lo tanto, agotar el asunto que ahora nos ocupa: tal empresa significaría no sólo estudiar toda la producción literaria del escritor y, por extraño que parezca, su producción pictórica, donde despuntan por acá y por allá retazos de su conocimiento y utilización de lenguas diferentes de la francesa. Nuestro objetivo es, pues, más modesto. Procuraremos abordar textos que, por extensión, nos proporcionen una idea general de lo que supone la riqueza léxica y la desenvoltura de Víctor Hugo en el terreno del plurilingüismo.

LENGUAS CLÁSICAS Y ORIENTALES

En otros estudios hemos demostrado el conocimiento que el autor francés tenía de las lenguas clásicas. De hecho aquí no podremos dedicarles el lugar que les corresponde. Arameo, latín, griego...: lenguas que Hugo utiliza con su innata naturalidad pero siempre con un objetivo bien definido. Piénsese en esa frase donde la intertextualidad no puede ser más evidente: "Vous me criez *Racca*, moi, je vous dis: *Merci*!". Greenberg ha estudiado la función de tales vocablos (1987: 36), y a su estudio nosotros añadimos que el resultado es patente: como Cristo, mostrando la otra mejilla después de haber recibido una bofetada, como cordeiro llevado al matadero, Víctor Hugo dice "Gracias", sorprendente respuesta a una palabra especialmente áspera incluso desde un punto de vista meramente fónico. Pero la atmósfera ha sido creada con tal perfección que la utilización de este extranjerismo y su incongruente agradecimiento suponen un colosal almacenamiento de una energía que explota hasta desbordar, con un efecto imparable, en la parte apologética que el lector lee tras esta argucia retórica del autor.

Idéntica cuestión hay que dilucidar respecto al griego –¿hará falta recordar la palabra griega que sirve de frontispicio a *Notre-Dame de Paris*?– y al latín: *Les Contemplations* nos ofrecen un ejemplo exquisito al respecto en el poema titulado "*Spes*" (VI, 21). Una pregunta se impone: ¿por qué *spes* y no *espoir* o *espérance*? En un estudio sobre otra obra del mismo autor, Prat señalaba algunos de los elementos que operan en la enunciación de Hugo: el distanciamiento que da una estatura más imponente a la producción literaria, la utilización de títulos menos especializados pero más considerables, las formas de intimación que le otorgan una autoridad sobre el lector... En concreto, "chez un écrivain

aussi soucieux de la rhétorique, [...] l'emprunt au latin est [...] une manière de réactiver les prestiges de cette antique rhétorique", de ahí que "l'inscription de la latinité, matrice originelle du discours didactique, renforce dans cet ensemble le caractère synthétique de la formulation" (1985: 29-30; también interesan de modo especial los estudios de Brody 1984: 217 y Frye 1982: 61). Así pues, no es de extrañar el uso de *spes*: el poeta persigue una autoridad sintética que eleve su poema a un estatuto de programa metafísico y cosmológico del destino humano, objetivo que ni *espoir* ni *espérance* podrían haberle proporcionado; algo semejante ocurre con la entrada en escena de *Jéhovah* en este mismo poema; la explicación, ya elaborada en otro lugar, nos la han sugerido *Génesis* (I, 1-2), Brody (loc. cit.), Friesen (1993: 343) y Rifaterre (1980: 5): impulso de la fuerza centrífuga del término latín precedente, retrotracción del lector debido al arcaísmo inesperado y el hito especial que supone dicho término en el paradigma de la lengua francesa. El resultado salta a la vista: la utilización de dos determinadas palabras extranjeras, una de origen latino y otra de origen hebreo, ha constituido todo un mundo imaginario del que el lector ya ha quedado completamente impregnado antes de leer el poema: al autor le han sido suficientes para ello un título y un primer verso para transportar a su lector al mundo imaginario deseado.

EL ARGOT

El multilingüismo de Víctor Hugo se pone más aún de manifiesto en la novela, y de modo especial en *Les Misérables*. Pero aquí queríamos comenzar por el argot. Excrecencia inesperada, resultado de la industrialización progresiva, necesidad urgente que experimentaron tantos emigrantes: procedimiento mediante el cual una clase subordinada se esfuerza por crear su propia identidad y alcanzar así un sentido de cohesión. Esto es lo que ocurrió en el francés popular que ahora nos ocupa: al margen del argot habitual, el nuevo argot "came into existence as the language of the Parisian working class, an economically deprived group, very much removed from the source and realization of official culture" (Gaitet 1991: 231). El resultado de este desequilibrio es lo que en el terreno lingüístico denominamos bajo el nombre de argot; una especie de *ghetto* en el que el proletariado urbano se siente socialmente organizado al resguardo del aparato oficial y, en lo que a *Les Misérables* concierne, una especie de baluarte tras el cual los vagabundos, desheredados, pícaros y ladrones se ponen a cubierto de la amenaza gubernamental.

Hugo mismo comparte estas opiniones acerca del auténtico estatuto que hay que conferir al *slang*. Así lo expresan sus repetidas reflexiones (vid. IV, VII,

I-III: 1002-1021). En otros lugares su fórmula es especialmente sintética y punzante: "L'argot est la langue de la misère. [...] Certes, si la langue qu'a parlée une nation ou une province est digne d'intérêt, il est une chose plus digne encore d'attention et d'étude, c'est la langue qu'a parlée une misère". Conociendo a Hugo, nos atrevemos a decir algo que sin duda alguna él suscribiría: el argot es la expresión menos inhumana del pueblo oprimido.

Más aún: desde un punto de vista poético, la utilización del argot en *Les Misérables* –y otro tanto cabría decir de "la cour des miracles" de *Notre-Dame de Paris*–, es una segunda "*Réponse à un acte d'accusation*" que el escritor se permitió osar ocho años después de la primera. En efecto, este lenguaje desechado por los bienhablados de la época sedujo a Víctor Hugo de tal manera que el escritor lo plasmó en sus más diversas formas en este fresco de la sociedad parisina de la primera mitad del siglo XIX; sin duda alguna remozaba ideas expresadas en *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829). Sin embargo aquí los personajes no suelen ser criminales –salvo las excepciones de la camaradería de Thénardier, por supuesto. Cualquier lector de *Les Misérables* identificará a Gavroche, personaje simpático donde los haya, con el gran prestidigitador del argot: apenas hay una frase en la que no prorrumpen toda una serie de palabras ininteligibles para quien no esté al corriente de este "français non-conventionnel". Recordemos por ejemplo aquella escena en que Gavroche descubrió, hambrientos y sin cobijo alguno, a dos niños abandonados debido a una refriega policial que se llevó a su comadrona. Dos niños o dos *gamins*, palabra que Víctor Hugo aprovecha para desempolvar todos los tipos de *gamins* que admite el argot: *saute-ruisseau*, *marmiton*, *mitron*, *groom*, *mousse*, *tapin*, *rapin*, *trottin*, *menin*, *dauphin*, *bambino*... (IV, XII, II, 1119). Gavroche, el jovenzuelo criado por la naturaleza, malicioso como él solo pero con un corazón que le llevará a una muerte heroica en la barricada de la Porte Saint-Denis, se compadece de los pobres huérfanos y los conduce a su guarida, situada allá en el ángulo sudeste de la plaza de la Bastilla: el vientre del inmenso elefante de cuarenta pies de altura que hiciera construir Napoleón, reducido por el paso del tiempo a una fantasmagórica arquitectura de vigas y travesaños, pero ahora abrigo seguro para Gavroche. Ya de noche, acostados entre la paja, rodeados por el murmullo de ratas pero con el suficiente calor como para poder dormir, uno de los niños recuerda los acontecimientos de aquella jornada: los agentes de la policía, el habitáculo que les guarecía, la calma nocturna súbitamente interrumpida por la tormenta que amenazaba con fulminar con un rayo su guarida... Pues bien, Gavroche, con una rapidez mental endiablada, respondía a destajo y haciendo uso de su "lengua" a todos y cada uno de los comentarios del pequeño: "Gavroche se borna à répondre: –Môme! on ne dit pas les sergents de ville, on dit les *cognes*. [...] –Moutard! reprit Gavroche, on ne dit pas un

logement, on dit une *piolle*. [...] –On ne dit pas la nuit, on dit la *sorgue*. [...] –On ne dit pas brûler la maison, fit Gavroche, on dit *riffauder le bocard*” (IV, VI, II: 982-983). Lección de gramática, de lexicología, en un mundo al revés donde sólo lo que nosotros consideramos incorrecto se convierte en lenguaje correcto y viceversa. Boquiabierto, el aprendiz no osó apenas responder a esta sarta de vocablos desconocidos pero que en adelante habrían de formar parte de su acerbo lingüístico si quería permanecer en el mundo de los miserables. Antes de apagar su vela tras el último relámpago, una última frase de Gavroche ponía la guinda a la lección de la primera noche en un mundo hasta ahora desconocido: “La foudre gronda, et très furieusement. [...] –Puisque le bon Dieu allume sa chandelle, je peux souffler la mienne. Les enfants, il faut dormir. Ça vous fait *schlinguer* du couloir, ou, comme on dit dans le grand monde, puer de la gueule” (IV, VI, II: 984).

Ahora bien, al igual que con “Meschacébé”, “Jérimadeth” o “Ptyx”, es posible demostrar que el genial Hugo riza el rizo: sólo después de un estudio muy pormenorizado podemos darnos cuenta de que un porcentaje muy elevado del argot que utiliza Hugo ha sido inventado por él mismo: vocablos “lancés comme des bouteilles à la mer, jetés en pâture aux lexicologues de tous genres” (Calvet, 1985: 54). Este mismo crítico aborda un estudio serio acerca del apóstrofe que el antiguo presidiario de Montparnasse dirige a Gavroche: “Écoute ce que je te dis, garçon, si j’étais sur la place avec *mon dogue, ma dague* et *ma digue*, et si vous me prodiguez dix gros sous, je ne refuserais pas d’y *goupiner* [trabajar], mais nous ne sommes pas le mardi gras” (IV, VI, II: 997). Por si fuera poco, Hugo explica a su vez el sentido de este pasaje: “La phrase amphigourique par laquelle Montparnasse avait averti Gavroche de la présence du sergent de ville, ne contenait pas d’autre talisman que l’assonance *dig* répétée cinq ou six fois sous des formes variées. Cette syllabe *dig*, non prononcée isolément, mais artistement mêlée aux mots d’une phrase, veut dire: “–Prenons garde, on ne peut pas parler librement. –Il y avait en outre dans la phrase de Montparnasse une beauté littéraire qui échappa à Gavroche, c’est *mon dogue, ma dague* et *ma digue*, locution de l’argot du Temple qui signifie *mon chien, mon couteau* et *ma femme*” (ibid.: 998). Por un lado, ya hemos procedido en otro lugar al despiece de la genial frase; por otro, el comentario de Hugo mismo nos parece suficiente para constatar la función poética que el autor busca y encuentra en el argot.

LAS LENGUAS OCCIDENTALES

Tres puntos cardinales sirven aquí de punto de referencia para hacernos una idea del vocabulario del poeta: palabras y locuciones inglesas, españolas e

italianas. Evidentemente, París y Francia conservan de manera inapelable el estandarte, aunque sólo sea por la cantidad de recurrencias (1550 y 872 respectivamente, vid. Brunet 1988: 332-333), pero no está de más esbozar el estatuto de otras lenguas.

a) El inglés

Desde que se instaló en Jersey y Guernesey, Hugo se vio abocado a tratar más aún con la lengua inglesa. En una carta a Béranger comentaba su sorpresa al constatar que el francés se hablaba en estas islas menos de lo que imaginaba; de hecho, su lengua natal había quedado reducida a la administración, especialmente en lo que se refiere al aspecto jurídico, al tiempo que el dialecto anglo-normando solamente si acaso salpicaba la lengua de los habitantes, ya casi enteramente inmersos en el inglés para el uso familiar y comercial. Barrère ha estudiado las recurrencias inglesas –escasas, por otra parte– que aparecen en la producción que precede al exilio (1986: 16-18; también serán de utilidad las notas de Brosse 1980: 438 y Mercié en la edición de Jean Massin a propósito de *Les Travailleurs de la mer*). Nuestro objetivo es dilucidar la función poética de las numerosas palabras inglesas diseminadas a lo largo de *Les Misérables*.

“[Fantine] avait une robe de barège mauve, de petits souliers cothurnes mordorés dont les rubans traçaient des X sur son fin bas blanc à jour, et cette espèce de *spencer* en mousseline...” (I, III, III: 133-134); los ejemplos son innúmeros (vid. les *keepsakes*: I, III, III: 133, le *spleen*: I, III, VI: 141, le *toast*: I, III, VII: 146, une *miss*: III, II, VIII: 621, les cochers anglais de *high life*: V, IX, IV: 1459...). Excepto en este último caso, no iríamos hasta el fondo de la cuestión si no indicáramos que Hugo, por lo general, hace uso no del inglés, sino más bien del *franglais*, una de cuyas características, bien lo ha señalado Barrère (1986: 15), es la añadidura del artículo, cosa más usual todavía en sus novelas “inglesas” del exilio donde abundaban términos como *le schériff*, *le lord*, *le boy*, etc. Además, a diferencia de lo que ocurre con las lenguas clásicas y orientales por un lado y con el argot por otro, en su utilización del inglés, salvo raras excepciones Hugo incorpora los vocablos al tejido francés, apropiándose los, si lo considera preferible (ibid., 18). Esto es precisamente lo que nosotros estamos estudiando más a fondo, de manera que nos parece que todos estos extranjerismos tienen una función poética innegable, sea cual sea el tipo de texto de que se trate. En efecto, aun cuando el neologismo o extranjerismo en cuestión tenga su equivalente en francés, el autor ha desdeñado éste último porque así lo ha considerado con-

veniente, no por mero capricho. Incluso al margen de la poeticidad, o incluso reforzándola, ¿no es acaso la diversión lingüística suficientemente apta como para justificar el uso de tal o cual vocablo? ¿Acaso no hay auténtica literatura cuando Hugo pone como título de uno de sus capítulos de *Les Misérables* “Cabroule en anglais et jappe en argot” (IV, VIII, IV)? No estaría de más abordar otro tipo de expresiones, como por ejemplo “*Please adjust your dress before leaving*” (I, III, I: 127), donde la ironía hugoliana sale a relucir con fuerza inusitada hasta desbordar en su estudio pormenorizado de la batalla de Waterloo donde abundan los anglicismos (vid. I, III, II: 131 y II, I, XVI: 361). De ahí a su admiración por el temperamento inglés no hay más que un paso: “Ce peuple, qu’aucun ne dépasse en puissance et en gloire, s’estime comme nation, non comme peuple”; nueva reserva que se impone: “En tant que peuple, il se subordonne volontiers et prend un lord pour une tête. Workman, il se laisse dédaigner; soldat, il se laisse bâtonner” (II, I, XVI: 362). Así pues, en las dos frases, el movimiento es el mismo: la alabanza de la primera proposición constituye el *incipit* para granjearse la atención y la benevolencia del lector; el escarnio de la segunda supone una auténtica muestra de sus cartas, nada queda a cubierto, y lo más sorprendente, es que el resultado es inapelable: las dos frases son desmesuradamente incisivas; ése es, pensamos, el motivo de la utilización del inglés en la segunda proposición de cada frase. Siguiendo una vieja pero eficaz táctica de batalla –“divide y vencerás”–, la misma que Napoleón en Jena o Büchner en Waterloo, el escritor ha sabido hacer uso de los medios de que disponía: consciente de que en esa ocasión concreta no podía vencer a su enemigo, ha optado por sumarse a él a través del lenguaje: *iron soldier*, *iron-duke*, *workman*: todos ellos términos ingleses que conceden al autor un estatuto del que estaba desprovisto y que convencen al lector. En efecto, cuando el lector se percata de que el autor conoce el terreno que pisa, se deja guiar. En esta ocasión, Hugo ha alcanzado su objetivo: suplantarse a Wellington por los anónimos soldados y al vulgo por la nación; en otras palabras: si Napoleón perdió una batalla decisiva, no fue por su inferioridad militar respecto al general inglés, sino porque estaba escrito por el destino –como el autor afirma en otro lugar de la novela–; si el inglés se degrada al terreno del vil populacho, pierde su estatuto de nación y su dignidad humana. Napoleón (genio militar) y el Hombre (idea de progreso) son los principales favorecidos de esta incursión de Víctor Hugo en el lenguaje inglés. Por si fuera poco, ¿qué deleite debió de sentir escribiendo todo un capítulo sobre *le mot de Cambroune*!; comparable sólo a la decepción que confesó haber experimentado cuando el primer traductor inglés de *Les Misérables* lo suprimió... (vid. James 1986: 184-185, Brombert 1979: *passim* y Hugo, “Les traducteurs” in *William Shakespeare* 1973: 442).

b) El italiano

El uso del italiano en *Les Misérables* no es, a decir verdad, muy frecuente. Si indagamos en las razones, veremos que no nos faltan. En primer lugar, todas las referencias inglesas de la extensa descripción de la batalla de Waterloo aquí no tienen lugar; por otra parte, Italia todavía no se había constituido como nación definitivamente unida, de modo que la lengua aún oscilaba. Pero, conociendo a Víctor Hugo, nos negamos a aceptar la ausencia de la lengua italiana. De hecho, pocos años más tarde, después de la proclamación de dicha unidad, el poeta escribe desde su exilio a un conocido arqueólogo de Cerdeña, Pedro Tamponi, quien se quejaba del abandono en que se encontraban ciertas regiones como la suya: "Votre cri généreux pour la *patria* opprimée m'émeut profondément" (Petroni, 1987: 138-139); la utilización del italiano adquiere aquí un valor sentimental evidente. Si escurramos un poco más en la novela que ahora nos ocupa, pronto aparece alguna expresión como la siguiente: "De même qu'à Naples les vieilles femmes crient à saint Janvier: *Faccia gialluta, fa o miracolo*" (I, III, II: 131).

¿Qué hace entonces? Como de costumbre —esto es, a tiempo y destiempo—, Hugo utiliza, si no palabras absolutamente italianas, italianismos como el siguiente, atestiguado por primera vez en 1842 en la lengua francesa: "Toute la nature déjeunait; la création était à table; c'était l'heure; la grande nappe bleue était mise au ciel et la grande nappe verte sur la terre; le soleil éclairait à *giorno*" (V, I, XVI: 1246); el efecto poético en esta frase bucólica es evidente. Aún aparecen varios términos italianos; dos, en concreto. Ambos han sido utilizados por Hugo en un curioso juego de relaciones con palabras castellanas; lo cual nos permite pasar a esta lengua donde podremos estudiar simultáneamente los vocablos italianos y castellanos.

c) El español

Dos ejemplos, decíamos. El primero sale de la boca de Monsieur Gillenormand cuando, airado, se niega a aceptar el partido tomado por su sobrino Marius. En una conversación con su hermana, M. Gillenormand exclama en voz alta: "Il est clair qu'on va à l'abîme. C'est là que nous ont conduits les *descamisados*" (III, V, VI: 711). La referencia a España no puede ser más directa. Ya en una ocasión precedente Hugo había empleado el mismo término, precisamente al narrar la colisión de Waterloo (II, II, III: 382). Lo importante del caso es que nos da la clave para dilucidar el significado profundo que encerraba la frase de M. Gillenormand: los "descamisados", también conocidos en Francia como los

sans-chemises, son equiparados a los *sans-culottes* por el mismo Hugo en II, II, III: 382. Así es: “descamisados” es el nombre que los monárquicos partidarios de Fernando VII –*el rey neto*, como Hugo le denomina en la p. 384– daban a sus adversarios revolucionarios, lo cual provoca, evidentemente, una reminiscencia imborrable en el tío de Marius: ¿no fueron los *sans-culottes* quienes le desbancaron, seguidos por Napoleón, hasta que la Restauración le permitiera recobrar su precedente estatuto en la sociedad?

Tras este comentario, sucede otro que nos proporciona un dato importante sobre el multilingüismo de Hugo al tiempo que nos inculca todo el color local indispensable: “Quand on pense que ce drôle [Marius] a eu la scélératesse de se faire *carbonaro*!” (III, V, VI: 711). En efecto, la palabra *carbonaro* entró en Francia precisamente durante la primera Restauración (1818) significando –en remembranza de los conspiradores que se reunían en las chabolas de los carboneros– los miembros de una sociedad secreta italiana que combatía por la libertad. Pero “libertad”, como podemos deducir, significaba algo muy preciso para M. Gillenormand: “Liberté, liberté, que de crimes ne comet-on pas en ton nom!”

El segundo ejemplo hispano-italiano se encuentra ya durante el asalto gubernamental a la barricada que construyeron los insurrectos del “A B C” y los miserables por quienes estaban dispuestos a dar su vida: es decir, los *abaissés*. Entre las múltiples reflexiones del escritor, encontramos una de especial importancia en lo que atañe a nuestro tema. “Dans les minutes de crise, dans les «journées», on prenait conseil moins de ces chefs que de ses instincts. Il y avait dans l’armée de l’ordre de véritables *guérilleros*, les uns d’épée comme Fannicot, les autres de plume comme Henri Fonfrède”. El término, indudablemente de origen español, había penetrado en Francia en 1814, precisamente como consecuencia de los partisanos y francotiradores que no se sometieron al régimen napoleónico durante la invasión de 1808. Pero lo más curioso es que pocas líneas más abajo, cuando el autor se dispone a describirnos el oficial que dirigía el cuerpo que debía tomar al asalto la barricada, lo describe de la siguiente manera: “Le capitaine Fannicot, bourgeois impatient et hardi, espèce de *condottiere* de l’ordre...” (V, I, XII: 1232-1233). Una vez más aparece el calificativo; Hugo recurre a este procedimiento siempre que quiere designar algo verdaderamente inusual: “espèce de” + término extranjero, lo cual redobla la extrañeza del elemento que se nos quiere designar: poeticidad narratológica difícil de desenmascarar, tal es la capacidad que el autor posee de conducirnos por “sus” derroteros sin percatarnos de que, simultáneamente, desarrolla una función poética auténticamente imantada. Pero aún hay más: el término *condottiere*, de origen italiano, si bien remontaba a la edad media, había sido atestiguado en la literatura francesa en el último tercio

del siglo XVIII, y significaba jefe de mercenarios. Como es fácil de concluir, nada tenía que ver Fannicot con la designación usual que Hugo le atribuye. Hugo se da cuenta, de ahí que –decidido a utilizar de todas formas un término de particular sonoridad como es *condottiere*– remueve Roma con Santiago hasta justificar el empleo realizado: ciertamente, tal y como se nos indica, el capitán en cuestión lleva espada a la cintura; esto lo reviste sin duda de un halo extraño en un oficial: se trata de un “véritable guerillero” –ya hemos entrado en el campo del desorden–, “bourgeois” –no pertenece a la nobleza partidaria de la monarquía–, “impatient et hardi” –arrojo e impaciencia que le dan un tono de virilidad nada convencional... en fin, el terreno está preparado para utilizar la frase mágica: “espèce de *condottiere* de l’ordre”, lo que equivale a decir que es un raro ejemplar entre los jefes que mandan mercenarios –vagabundos ávidos de ganancia y pillaje– pero que persigue el orden establecido... La frase y sus períodos son, pues, perfectos, máxime después de haber analizado por qué Hugo utiliza dos términos prestados por las lenguas italiana y española, algo que ya había hecho en la escena de Marius y M. Gillenormand. El multilingüismo de Víctor Hugo, llevado a la práctica, tiene su razón de ser: sin haberse dado cuenta, el lector ha penetrado en dos mundos completamente distintos: paralelamente a la mimesis de la historia, la poeticidad (a la que ni siquiera el autor es capaz de substraerse, todo sea dicho) introduce al lector en un segundo nivel distinto del de la narración: un nivel diegético de la principal historia que de veras interesa al autor; todo ello gracias sin duda a la poeticidad de estos intercambios culturales.

Puesto que ya ha salido a relucir el grupo de los amigos del “A B C”, no nos resistimos a la tentación de ahondar en sus connotaciones lingüísticas por cuanto nos permiten impregnarnos más aún de cuanto llevamos dicho al tiempo que combinan de forma inteligente la sinfonía que constituyen todos los instrumentos de *Les Misérables* debido, en gran medida, a la riqueza semántica de su autor: “On se déclarait les amis de l’A B C. –L’Abaissé c’était le peuple. On voulait le relever. Calembour dont on aurait tort de rire”. Hasta aquí nada de especial sino un *calembour* y la advertencia de la explicación que el escritor ha preparado. Ahora bien: “Les calembours sont quelquefois graves en politique; témoin le *Castratus ad castra* qui fit de Narsès un général d’armée; témoin: *Barbari et Barberini*; témoin: *Fueros y Fuegos*; témoin: *Tu es Petrus et super hanc petram*, etc., etc.” (III, IV, I: 662). Quedamos sobrecogidos ante la abundancia de citaciones que apoyan el retruécano utilizado: una latina, una italiana, una española, otra latina y una amenaza de “etc.” si no nos rendimos a la evidencia. Una vez más las lenguas en acción; una vez más el italiano y el español concurren para reforzar el objetivo hugoliano: que el lector comprenda la seriedad de los amigos del pueblo *abaissé*, miserable, por el que van a dar, todòs sin excepción, hasta la

última gota de su sangre. Tragedia lingüística que comenzara en la primera parte de la novela con Fantine y aquel *toast* al que hemos hecho alusión y que concluiría en la quinta parte de la novela después de toda esta una nueva Babel que, ironías aparte como la de Wellington, provoca una sensación de tragedia similar al drama romántico.

En efecto, el *toast* iniciaba con una frase desconcertante: “*Quirites, gentlemen, caballeros, mes amis!*” (I, III, VII: 143). El orador, con una copa de vino en la mano, se disponía a pronunciar un bello discurso a las amantes con quienes solían solarzarse los amigos del A B C. Venían entonces a su memoria las tardes pasadas en alegre compañía, allá por el *Bois de Boulogne*. Precisamente aquella misma tarde se había visto bañada en un ambiente español. El autor lo relata así: “*Tout en y balançant ces belles l’une après l’autre, ce qui faisait, parmi les rires universels, des plis de jupe envolée où Greuze eût trouvé son compte, le toulousain Tholomyès, quelque peu espagnol, Toulouse est cousine de Tolosa, chantait, sur une mélodie mélancolique, la vieille chanson gallega probablement inspirée par quelque belle fille à toute volée sur une corde entre deux arbres:*

Soy de Badajoz,
Amor me llama.
Toda mi alma
Es en mis ojos
Porque enseñas
A tus piernas.”
(I, III, IV: 137).

Tholomyès es un nombre cargado de asonancias griegas pero que produce un curioso efecto al compaginarlo con su lugar de procedencia, Toulouse; es más, como suele ocurrir en Víctor Hugo, que “encuentra” efectos poéticos insospechados *par ricochet inattendu*, Tholomyès le lleva a Toulouse de la misma manera que Toulouse le lleva a Tolosa y la ciudad de Tolosa le lleva a la región de Galicia. Ya estamos en España, *par jumelage*, como se suele decir, transportados por el intercambio lingüístico y, no nos cansaremos de decirlo, porque el autor nos ha conducido sin que nos hayamos percatado de su astucia literaria: primero por sonoridades lingüísticas, pero también, no lo olvidemos, por esa segunda connotación subrepticamente deslizada: la sonoridad griega de Tholomyès viene reforzada por ese canto que entona, una melopea, término de la baja latinidad, pero que hunde sus raíces en Grecia, y que significa tanto un pasaje cantado –la oratoria a la que se dispone nuestro “Horacio”– como una melodía monótona melancólica que, de nuevo de manera diegética, nos introduce en el verdadero drama que se prepara.

Mas el orador prosigue perorando, ora en latín: “Il faut une limite, même aux rébus. *Est modus in rebus*” (I, III, VII: 142), ora en francés en íntima simbiosis con el latín de nuevo al que sobreañade una inesperada entrada en escena del castellano: “Gloire au vin! *Nunc te, Bacche, canam!* Pardon, mesdemoiselles, c’est de l’espagnol. Et la preuve, *señoras*, la voici: tel peuple, telle futaille” (I, III, VII: 143). En fin, todo para concluir con la promesa de una sorpresa tras todo este endemoniado laberinto de lenguas. Pero la sorpresa es como la Hidra de Lerna: apenas se le corta una cabeza, otra le renace con fuerza renovada. Al entusiasmo que produce la promesa, sigue inmediatamente la “sorpresa” inesperada: decepción porque todas las bellas serán abandonadas pues los jóvenes retornan a sus trabajos “serios” o a sus hogares de provincia –eso sí, han tenido la elegancia de pagar la nota del soberbio festín al que las han invitado–; y a esta “sorpresa” se suma otra “sorpresa”: una auténtica melopea melancólica que resuena en los oídos interiores de una joven y en la mente del lector: Fantine ha sido abandonada, sin que nadie, ni siquiera Tholomyès, lo sepa, con Cosette en sus entrañas... Razón tenía pues, Hugo, de mencionar la melancolía de aquella melopea: el lector sólo conocerá su razón de ser cuando lea la última frase del capítulo. “Sorpresa” por “sorpresa”, el lector queda harto servido: el padre putativo de Cosette, Jean Valjean, entre montones de cadáveres, entre ellos los del grupo del A B C, salvará *in extremis* la vida del futuro marido de la hija que Fantine había concebido del orador Tholomyès, originario de la ciudad prima de Tolosa, el mismo que cantara aquella canción gallega en el *Bois de Boulogne*...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRÈRE, Jean-Bertrand (1952). *Hugo, l'homme et l'œuvre*. Paris: Boivin-Hatier, 5^a ed.
- (1986). "Victor Hugo et le français", *Victor Hugo et la Grande-Bretagne. Actes du deuxième Colloque Vinaver*. A.R.W. James ed., Liverpool: Francis Cairns Publications, 15-22.
- BRODY, Jules (1984). "Let there be night: Intertextuality in a poem of Victor Hugo", *Romanic Review*, LXXV, 2, 216-229.
- BROMBERT, Victor (1979). "Hugo's Waterloo: The Victory of Cambronne". *Stanford French Review*, Fall, 235-242.
- (1984). *Victor Hugo and the Visionary Novel*. Cambridge: Harvard University Press.
- BROSSE, Monique (1980). "Le statut des langues étrangères dans la fiction maritime du romantisme: ou Babel conjurée", *Études de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly*. Nancy: Publications de l'Université de Nancy II, 431-441.
- BRUNET, Étienne (1988). *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, vol. I, Paris - Genève: Champion - Slatkine.
- (1987). "Le dictionnaire de Hugo a-t-il un bonnet rouge?". *Cahiers de lexicologie*, L, 1, 35-53.
- CALVET, Louis-Jean (1985). "Mon dogue, ma dague et ma digue". *L'Avant-scène. Théâtre*, 767-768, 52-55.
- CHAITIN, Gilbert D. (1990). "Victor Hugo and the Hieroglyphic Novel", *Nineteenth Century French Studies*, XIX, 1, 36-53.
- CLAUDON, Francis (1987). "Victor Hugo et l'étranger". *Francofonia*, VII, 13, 85-86.
- FLOECK, Wilfried (1987). "Victor Hugo et l'Espagne". *Francofonia*, VII, 13, 87-102.
- FRIESEN, Steven (1993). "Jehovah", *The Oxford Companion to the Bible*. Bruce M. Metzger & Michael D. Coogan ed., New York - Oxford: Oxford University Press.

- FRYE, Northrop (1982). *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt - Brace - Jovanovich.
- GAITET, Pascale (1991). "From the Criminal's to the People's: The Evolution of Argot and Popular Language in the Nineteenth Century". *Nineteenth Century French Studies*, XIX, 2, 231-246.
- GREENBERG, Wendy (1987). "Theory-Practice: Hugo's *Réponse à un acte d'accusation*". *Neophilologus*, LXXI, 1, 35-41.
- HUGO, Víctor (1950). *Correspondance*, 4 vol., Paris: Albin Michel, t. II, (*années 1849-1866*).
- (1952). *Correspondance*, 4 vol., Paris: Albin Michel, t. III, (*années 1867-1873*).
- (1968). *Œuvres complètes de Victor Hugo*. Jean Massin ed., Paris: Club français du Livre.
- (1971 [1951]). *Les Misérables*. Maurice Allem ed., Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- (1973). *William Shakespeare*. Paris: Bernard Leuilliot éd.
- (1985 [1963]), *Préface de Cromwell*, in *Théâtre complet de Victor Hugo I*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- (1994). *La Leyenda de los siglos*. José Manuel Losada Goya ed., Madrid: Cátedra, col. Letras universales.
- JAMES, A.R.W. (1986). "Waterloo sans «Cambronne» ou les méfaits de Lascelles Wraxall", *Victor Hugo et la Grande-Bretagne. Actes du deuxième Colloque Vinaver*, A.R.W. James ed., Liverpool: Francis Cairns Publications, 183-199.
- KESSLER, Joan C. (1991). "«Cette Babel du monde»: Visionary Architecture in the Poetry of Victor Hugo". *Nineteenth Century French Studies*, XIX, 3, 417-431.
- MECHTHILD, Albert (1987). "Victor Hugo et les poésies orientales du R.P. Arolas". *Francofonia*, VII, 13, 103-119.
- PÉGUY, Charles (1934). *Victor Marie, Comte Hugo*. Paris: Gallimard.
- PETRONI, Liano (1987). "Les États-Unis d'Europe dans une lettre peu connue de Victor Hugo à un archéologue sarde". *Francofonia*, VII, 13, 137-142.
- PRAT, Marie-Hélène (1985). "Victor Hugo ou l'homme qui parle". *L'Information grammaticale*, 24, janvier, 28-32.

RIFFATERRE, Michael (1980). "La trace de l'intertexte". *La Pensée*, 215.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe (1985). "Note sur quelques-uns des titres de *L'Homme qui rit*". *L'Information grammaticale*, 24, mars, 28-31.



UNIDAD LINGÜÍSTICA Y DIVERSIDAD DE LA EXPERIENCIA LITERARIA Perspectivas desde el mundo editorial

Rafael M. Mérida Jiménez

Para Ana M^a Deluca

Carlos Barral pronunció una conferencia hace más de veinte años en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya con el título "Unidad lingüística y diversidad de la experiencia literaria", donde apuntaba algunas de sus impresiones en torno a la "complejidad dialectal", la "zonalidad" y el "nacionalismo" que, de manera irremediable, habían intervenido en la configuración de su carrera profesional como editor señero de la narrativa en lengua castellana de uno y otro lado del Atlántico: "Me parece que un acercamiento serio al problema de la unidad y la diversidad de las literaturas hispánicas debiera prescindir de las costumbres historiográficas y antológicas que se basan en la identificación nacional de las literaturas. Eso a los niveles de matiz. Al nivel de las cumbres del logro literario, debiera prescindir de toda diferencia, incluso intercontinental" (1973: 56). Aunque probablemente pudiera haber afirmado lo mismo de su trayectoria personal, me interesa subrayar ahora un factor que –aunque pueda sonar pero-grullesco– modula y modela el universo del papel impreso: la actuación de los editores, sus talentos para abordar todo tipo de interrelaciones y de mistificaciones (para empezar, lingüísticas), propicia en buena medida algunas de las múltiples torres de babel de nuestra experiencia y de nuestro acercamiento a la literatura.

Desde esta perspectiva, una simple lectura de los tres volúmenes que componen la autobiografía inconclusa de Barral nos brindará abundantes detalles sobre las cualidades que impulsó al oficio de editor, cuyo criterio "alió la audacia con la imaginación, el rigor intelectual con un estricto sentido de la actualidad, y

casi siempre estuvo preocupado por dar a conocer lo que podría definirse como la literatura y el pensamiento crítico contemporáneos”, en palabras de Danubio Torres Fierro (1979: 137). Así, desde su curiosa primera experiencia del mundo editorial como traductor de Molière para Montaner y Simón, recordada en *Años de Penitencia* (1975, 1990: 332-333), hasta las reflexiones y experiencias narradas en *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988), se nos ofrecen noticias de incalculable valor para comprender su papel de “mediador lingüístico”. Este fue especialmente importante, tras los primeros viajes profesionales a París y a Milán a finales de los cincuenta (1978: 139-141), durante los años que se concedieron los premios Formentor y el Internacional de Literatura, que le convertirían, según su testimonio, en “un viajero sin vocación, en un visitante asiduo de las capitales de la edición, especie de embajador volante de las letras, confabulador en cócteles y manipulador de famas” (1978: 240).

Porque, en efecto, el grupo que se aglutinó en torno al Premio Formentor desarrolló contactos entre algunas de las editoriales y de los críticos literarios más inquietos de los años sesenta, que acentuaron una inusitada comunicación para la época y las posibilidades de que numerosos autores relativamente jóvenes se dieran a conocer allende sus fronteras, fueran o no galardonados: además de Carlos Barral, como anfitrión, acudieron a la cita insular los equipos de Claude Gallimard, Giulio Einaudi, Barney Rosset, George Weidenfeld, Heinrich Ledig-Rowolht y Georg Svensson, en los que se encontrarían autores como Michel Butor, Dyonis Mascolo, Roger Caillois, Elio Vittorini, Alberto Moravia, Italo Calvino, Susan Sontag, Henry Miller, James Baldwin, Angus Wilson, Doris Lessing, Iris Murdoch y Fritz Radatz, además de J. M. Castellet, Jaime Gil de Biedma, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, o Juan García Hortelano, entre muchos otros, hasta que el Premio se extinguiera en 1968 (1975: 266-272 y 1988:28-44). De hecho, lo que se lograría con estas reuniones anuales (factor decisivo que esgrimiera Barral para convencer a sus homólogos) sería “una información impagable que los situaría en una posición *di punta* en el terreno de todas las narrativas. Los eslavistas, los hispanistas, los orientalistas, etc., de los grandes editores europeos trabajando coordinadamente establecerían prácticamente un monopolio de información literaria con un caudal de crítica, gracias al debate, muy superior a la suma de los comités de lectura de todos ellos” (1975: 252-253).

En cualquier caso, también debemos recordar, en última instancia, que la presencia de autores extranjeros en los diversos catálogos que fuera elaborando –en Seix Barral (1955-1970), Barral Editores (1971-1977) o en la “Biblioteca del Fenice” de Argos-Vergara (1980-1982)– puede explicarse “por la congruencia de mis propios gustos literarios” (1988: 271), aunque no quepa la menor duda de

que, como afirma Castellet, una de las ideas básicas con que iniciara su andadura fue la de "llenar el vacío que había provocado el triunfo franquista en 1939, fundamentalmente con la traducción de obras extranjeras" (1993: 5). Si un rasgo que define la literatura española nacida en la época franquista es, según Pere Gimferrer, "la pérdida de la tradición contemporánea y la lenta lucha por recuperarla" (1977: 108), parece necesario admitir, ni que suene baladí, la relevancia de la trayectoria editorial de Carlos Barral, tanto para las letras hispánicas como para la recepción de autores foráneos, durante más de treinta años en los que la censura y la represión cultural de la dictadura impuso unos límites hoy fácilmente olvidados.

Sin embargo, el panorama editorial de la posguerra española nos muestra también la trayectoria de otras personalidades que, con planteamientos estéticos y comerciales ajenos a las singulares líneas de programación desarrolladas por Barral, sintieron una preocupación especial por la difusión de literaturas extranjeras, como fue el caso de José Janés. Este editor barcelonés, que inició su andadura en 1934 en el ámbito catalanoparlante y que, a partir de 1940, publicara obras originales y sobre todo traducciones en español, se sintió preocupado desde su juventud por el enriquecimiento cultural que representaban las traducciones. Ya en 1932 afirmaba que "el valor positiu i efectiu de la literatura i, més amplament, de la cultura d'un poble, resta autènticament reflectit per la qualitat de les obres estrangeres que hi són aportades: pel respecte, fidelitat i atenció amb què s'ha efectuat la versió" (Hurtley 1986: 68).

Desde tal enfoque comprobamos el impresionante número de autores franceses, anglosajones, rusos e italianos que vieron la luz en "Quaderns Literaris" durante la Segunda República, y entre 1940 y 1959 en las diversas colecciones y editoriales que dirigió hasta su muerte (Hurtley 1992: 238-303). Esta cifra se vuelve especialmente relevante en lo que atañe a traducciones de obras británicas publicadas en los años cuarenta, representantes de una amplia selección de géneros literarios y de autores de diversas generaciones: desde H. G. Wells, R. Kipling y G. B. Shaw, hasta G. K. Chesterton, W. Somerset Maugham o P. G. Wodehouse, pasando por Virginia Woolf, Aldous Huxley y Evelyn Waugh.

No obstante, no ha sido hasta las recientes investigaciones de Jacqueline Hurtley cuando hemos podido valorar en su justa medida las implicaciones políticas y económicas que propiciaron durante unos años el desarrollo de su empresa: Janés desarrolló su labor con la convicción de que la dictadura franquista sería un obstáculo efímero y que, una vez salvado, se restituiría la legitimidad de las instituciones democráticas. Por tal motivo, encontró un aliado y amigo en el hispanista Walter Starkie, representante del Consejo Británico en España entre

1940 y 1954, pues, por una parte, esta institución se mostraba muy interesada por la penetración cultural y propagandística en España de la literatura inglesa en tiempos de la segunda guerra mundial y, por otra, permitió que la ideología monárquica y *noucentista* de José Janés se reflejara en su catálogo, al proporcionarle los derechos de abundantes obras literarias –aunque nunca lograra las compensaciones monetarias a las que aspiraba mediante una dispensación de las deudas acumuladas, a pesar incluso de los elogios de Winston S. Churchill (Hurtley 1986: 327-333 y 1992: 97-118).

Las presuntas vinculaciones del editor con el gobierno británico llegaron a tal extremo que en un artículo del periódico bonaerense *El Líder*, aparecido a finales de 1952, se afirmaba que la editorial había sido creada por los mismísimos ingleses, comentario que fue respondido, no sin cierta triste ironía, por Janés durante el curso de una conferencia en 1954 en los siguientes términos: “¿Qué les parece? ¡Y yo sin enterarme de que la escuadra inglesa protegía mis espaldas y de que el Banco de Inglaterra protegía mis finanzas! Lo malo es que tampoco los ingleses se habían enterado, y muchos de ellos han ignorado o han querido ignorar que, a los ojos de un espectador objetivo, los razonamientos de *El Líder*, por falsos y disparatados que fuesen, podían parecer de una lógica escalofriante” (Janés Olive 1955: 64). No deja de resultar anecdótico, por tanto, teniendo en cuenta la singular estrategia política del gobierno de Franco durante su primera década, que precisamente fuera cierta novela inglesa victoriana (publicada por Janés en su mayoría) la literatura más vivamente recomendada para la juventud por el Director de Enseñanza Superior y Media, tal como subrayó Fernando Valls (1983: 109-112).

En cualquier caso, las trayectorias de Janés y de Barral representan dos hitos en el mundo de la edición española durante el franquismo, aunque antagónicos en mas de un sentido (estético, político y empresarial), razón por la que no sorprende que Jorge Herralde, uno de los editores barceloneses mas relevantes de nuestro panorama actual, inicie el volumen conmemorativo del vigésimo quinto aniversario de Anagrama, de la que es creador y director desde 1969, aludiendo a ellos: “La célebre frase *la lectura, ese vicio impune* en mi caso no resultó tan exacta, ya que propició la vocación de editor. Además de la curiosidad lectora, una especie de ejemplos me habían ayudado a vislumbrar lo que significaba la tarea editorial y lo apasionante que podría ser esa actividad. Entre los casos más próximos figuraban las trayectorias extraordinarias de José Janés y de Carlos Barral, las máximas figuras de la edición literaria española de los años cuarenta, cincuenta y sesenta” (Herralde 1994: 9). También Beatriz de Moura, fundadora y co-directora de Tusquets, alude a Barral en la introducción al volumen publicado para celebrar los veinticinco años de su editorial: “Otro aspecto,

para mi fundamental, de la edición me lo enseñó el poeta y editor español Carlos Barral: ser cosmopolita, estar abierta –y atenta– a todas las culturas, a todas las tendencias” (Moura 1994: 11).

Las programaciones literarias de José Janés nos podrían brindar también la oportunidad de reflexionar sobre su labor en el mercado editorial en catalán y sobre la transformación o adaptación de su antiguo catálogo en uno nuevo. De hecho, este ejercicio, sin lugar a dudas de enorme interés, se podría aplicar a muchos editores catalanes que, tras la Guerra Civil, se vieron bien forzados, bien tentados, a utilizar el español como lengua de sus publicaciones. A pesar de no poder detenerme en un análisis de estas dimensiones, creo que puede resultar elocuente y significativo en este momento apuntar uno de los escasos ejemplos que intentaron seguir un doble recorrido en la inmediata posguerra: me refiero a Francesc de Borja Moll.

Moll, que se inició en el mundo editorial por su vinculación con el proyecto del magno *Diccionari Català-Valencià-Balear* del Padre Alcover (cuyo primer fascículo apareció en 1926 y cuya publicación no culminaría hasta 1964), siempre se ha considerado por encima de todo un filólogo y recuerda que fue solo el deseo de preservar las obras y la biblioteca de Alcover lo que propició su actuación como editor en catalán entre 1932 y 1936 (1975: 9-44 y 1977: 60-62). Pero azares de la guerra propiciaron que a partir de 1937 iniciara la publicación de una colección de manuales de idiomas –en primer lugar, italiano y alemán, obligatorios en los planes de estudios franquistas, y después francés e inglés–, que compatibilizó con su trabajo como profesor de bachillerato. Cuando, a partir de 1940, intenta reanudar su colección literaria en catalán tropezara con la omnipotente censura: “la prohibició no tenia altre motiu que la voluntat de privar el català del prestigi que podien donar-li com a llengua de cultura les traduccions de grans idiomes europeus”, hasta el extremo de impedir la publicación de un catecismo cuya edición castellana le había sido autorizada simultáneamente (1977: 64).

A pesar de la crítica situación, Francesc de B. Moll logró seguir publicando en catalán desde 1940, a veces, eso sí, con la peregrina obligación de que en la cubierta del volumen apareciera el título en castellano y fuera acompañado también de un prólogo en esta lengua, o bajo la consigna de editar solo a autores “clásicos y consagrados”, entre los que consiguió filtrar en 1943 el poemario *El somni encetat* del joven Miquel Dolc, primer título en catalán que se publicaba de un autor vivo desde el final de la contienda (1975: 70-71).

Fue a principios de esta misma década cuando Moll se introduce en las colecciones literarias en lengua castellana a través de tres colecciones (de humor, biografía y relatos), aunque, como consecuencia de su inexperiencia comercial,

solo aparecerían cuatro volúmenes (1975: 77). Desde un enfoque opuesto su colección de bibliofilia "Exemplaria Mundi", que ofreció textos en su lengua originaria, también resultó un fracaso: las ediciones de Joan Alcover (1947), Quevedo (1948), Leopardi (1949) y Keats (1955) no pudieron tener continuidad dado su elevado precio (1975: 88-90). Estas dos incursiones fallidas, así como su labor docente e investigadora en el ámbito de la gramática y de la lexicología catalana, propiciarían que sus colecciones de narrativa –ya exclusivamente en catalán– quedasen en manos de sus destacados directores literarios: al inicio Manuel Sanchis Guarner y, durante más de treinta años, Josep M^a Llompart. Y es que, recordémoslo siempre, como el propio Francesc de Borja Moll subrayó, su trayectoria podría definirse como "l'aventura editorial d'un filòleg".

Aventura de muy diverso signo sería la de Victoria Ocampo, una de las editoras argentinas más singulares de nuestro siglo e infatigable memorialista, como reflejan sus diez colecciones de *Testimonios*, cuyo primer volumen fue editado por la Revista de Occidente en 1935 y las restantes por Sur, entre 1941 y 1979, (Foster 1980). Y esto es así porque como señala María Luisa Bastos (1980) mediante una feliz imagen las "escrituras ajenas" pueden interpretarse como "expresión propia" de esta aristócrata criolla que, a partir de 1931, con la fundación y dirección de la revista *Sur* y de su editorial homónima, se convertiría no solo en mecenas de las letras sino, sobre todo, en un indiscutible punto de referencia intelectual. Aunque las relaciones con su país discurrieron entre la pasión mas desmedida y el odio encendido, parece inevitable recordar las palabras de Ernesto Sábato, cuando en una entrevista tras su fallecimiento sentenciaba "un día se sabrá cuánto debe la cultura de este país a aquella mujer obstinada" (Ayerza-Felgine 1993: 12).

Victoria Ocampo, primogénita de una de las familias más poderosas de la oligarquía argentina, conoció en sus múltiples viajes los círculos literarios y artísticos americanos y europeos más selectos de entreguerras, contactos que le sirvieron para ejercer como puente mediador en algunos de los momentos mas difíciles de la historia europea. La nómina de sus amigos es tan extensa como rutilante: desde Borges, consejero de su revista desde el primer numero y a quien editó, por ejemplo, *Ficciones* (1944), hasta Ortega y Gasset, pasando por Stravinski, Gisèle Freund, Drieu La Rochelle, Herbert Read, Tagore, Aldous Huxley, Malraux o Adolfo Bioy Casares, casado con su hermana menor Silvina, por citar unos pocos (aunque parece que la relación entre cuñados no fuera especialmente grata, tal como comprobamos en las *Memorias* del autor de *La invención de Morel*, tanto a nivel personal como por sus afinidades literarias, 1994: 94-97, 116-124 y 188).

Me gustaría subrayar ahora, dadas las limitaciones impuestas, uno de los episodios que revelan más nítidamente la idiosincrasia de Ocampo en relación con la cultura francesa, hacia la que sentía una especial veneración. El caso no es otro que recordar su patrocinio de la revista *Lettres Françaises*, dirigida por Roger Caillois, que apareció entre 1941 y 1947, y que publicó trabajos de autores como Gide, Valéry, Aragon, Supervielle, Saint-John Perse y Yourcenar, con el claro objetivo de crear “una revista de la Francia libre en América del Sur [que] sería como un eslabón entre los exiliados no pétaínistas, daría vida a la literatura de su país y serviría la causa de Londres” (Ayerza-Felgine 1993:197). Huelga añadir la influencia de esta publicación y de las ediciones literarias que, indirectamente, la acompañaron, aunque conviene seguir adelante en el tiempo para valorar la estancia de Caillois en Argentina tras su vuelta a Europa, pues obtendría su correspondencia y reconocimiento en una de las primeras y mas influyentes colecciones para la difusión de las literaturas hispánicas en Francia: “La Croix du Sud”, de Gallimard, donde se darían a conocer algunos de los autores mas señeros de aquellas latitudes como Rulfo, Asturias, Cortázar, Carpentier y, claro esta, el propio Borges. Como afirman las biógrafas de Victoria Ocampo, esta “consiguó una de sus victorias más hermosas y perdurables y que sirvió a su continente y a su país de la forma mas inteligente y constructiva posible” (Ayerza-Felgine 1993: 249).

Carlos Barral, José Janes, Francesc de Borja Moll y Victoria Ocampo son únicamente cuatro ejemplos –aunque eso si, eximios e irrepetibles– de otras tantas trayectorias que han propiciado unas interrelaciones culturales y lingüísticas enriquecedoras del mundo editorial hispánico, que han germinado y que han madurado en generaciones de lectores. Podemos buscar y hallar, como hemos vislumbrado, justificaciones comerciales e ideológicas, compromisos personales, devociones intransferibles y amores subterráneos. Otro editor, en este caso mexicano, al reflexionar sobre las relaciones entre el mundo editorial y la traducción, recordaba que “no podemos olvidar que el primer libro producido por la imprenta fue precisamente una traducción” (Castañón 1993: 57). Tal vez esta sea la humilde grandeza de todo gran editor, su origen y su destino; tal vez, como confiesa y presume la editora francesa Françoise Verny, este sea “el oficio más bello del mundo” (Verny 1990).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYERZA DE CASTILHO, L. y FELGINE, O. (1993). *Victoria Ocampo*. Barcelona: Circe.
- BARRAL, C. (1973). "Unidad lingüística y diversidad de la experiencia literaria". *Catálogo de la producción editorial barcelonesa 1972-1973*, 49-57. Barcelona: Diputación Provincial.
- (1975, 1990). *Años de Penitencia*. Barcelona: Tusquets.
- (1978). *Los años sin excusa*. Barcelona: Barral.
- (1988). *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets.
- BASTOS, M. L. (1980). "Escrituras ajenas, expresión propia. Sur y los Testimonios". *Revista Iberoamericana*, 110-111, 123-137.
- BIOY CASARES, A. (1994). *Memorias*. Barcelona: Tusquets.
- CASTAÑÓN, A. (1993). *El mito del editor y otros ensayos*. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- CASTELLET, J. M. (1993). "Un editor singular", "La Esfera". *Suplemento cultural de "El Mundo"*, Madrid, 1 de mayo, pág. 5.
- FOSTER, D. W. (1980). "Bibliography of the writings by and about Victoria Ocampo (1890-1979)". *Revista Interamericana de Bibliografía*, 30, 51-58.
- GIMFERRER, P. (1977). "El pensamiento literario (1939-1976)". En *La cultura bajo el franquismo*, 105-130. AA.VV., Barcelona: Ediciones de bolsillo.
- HERRALDE, J. (1994). *Anagrama 25 años. 1969-1994*. Barcelona: Anagrama.
- JANÉS OLIVÉ, J. (1955). "Aventuras y desventuras de un editor". *Catálogo de la producción editorial barcelonesa 1953-1954*, 49-66. Barcelona: Diputación Provincial.
- HURTLEY, J. (1986). *José Janés. El combat per la cultura*. Barcelona: Curial.
- HURTLEY, J. A. (1992). *José Janés: editor de literatura inglesa*. Barcelona: PPU.
- MOLL, F. de B. (1970). *Els meus primers trenta anys (1903-1934)*. Palma de Mallorca: Moll.
- (1975). *Els altres quaranta anys (1935-1974)*. Palma de Mallorca: Moll.

- (1977). "L'aventura editorial d'un filòleg". *Catálogo de la producción editorial barcelonesa 1975-1976*, 57-70. Barcelona: Diputación Provincial.
- MOURA, B. de (1994). *Tusquets Editores. 1969-1994*. Barcelona: Tusquets.
- OCAMPO, V. (1935). *Testimonios*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1941, 1946, 1950, 1951, 1957, 1964, 1967, 1970, 1972, 1979). *Testimonios*. Buenos Aires: Sur.
- TORRES FIERRO, D. (1979). *Los territorios del exilio (Textos sobre literatura hispano-americana)*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- VALLS, F. (1983). *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*. Barcelona: Antoni Bosch.
- VERNY, F. (1990). *Le plus beau métier du monde*. Paris: Olivier Orban.



ELÍAS CANETTI Y PAUL CELAN
Dos destinos multilingües en los islotes germanohablantes
del Oriente europeo
Ángel Repáraz

No obstante las divergencias obvias en las correspondientes biografías, no dejan de ser llamativas las numerosas correspondencias que se dan en la obra y la existencia de Elias Canetti y las de Paul Celan, alguna de ellas muy directamente atinente al multilingüismo. Para empezar, la que tiene que ver con el principio nutricional y conformador del escritor, la lengua, en ambos casos la alemana y en ambos casos la electiva entre varias competidoras. En efecto, si el hace escasos meses desaparecido Elias Canetti (1905-1994) era ciudadano inglés y miembro del PEN-Club austríaco, siempre escribió en alemán, por más que su lengua primordial, la de la primera infancia, fuera la de los "spanioles" de los Balcanes, vale decir los sefarditas. Paul Celan (1920-1970), por su parte, traductor –del ruso al rumano en el Bucarest de la inmediata postguerra, y después, ya en Francia, de lírica de casi todo Occidente, así como de la rusa y la hebrea– y desde 1950 profesor de alemán en la Ecole Normal Supérieure de París, es a veces reputado como el mayor poeta en lengua alemana desde 1945, cultor en cualquier caso de una lírica difícil y paradójica que, en su propia percepción, resulta coextensiva con la vida que la sustentaba. Desde 1948 –"La arena de las urnas"– y hasta 1967 –"Cambio de respiración"– publica siete tenues volúmenes de poesía, a los que agrega luego otros tres, uno de ellos póstumo: siempre en alemán. Ahora bien, si el decurso vital de Canetti irradia un sorpresivo sedentarismo, el también judío Celan pertenece ya a la generación involucrada en el horror. Canetti ha fallecido en su fiera lucidez del principio, con 89 años consumados, pero Celan puso fin voluntario a sus días antes de cumplir los 50.

Ambos nos llegan del Este europeo. Canetti procede de la esplendorosa maraña de lenguas de la infancia: además del español renacentista, oye en torno a sí el búlgaro –que aprende y luego olvida–, el armenio, el turco y el ruso. Al término ha escogido el inglés para conversar, pero para escribir el alemán, que por imposición materna aprende todavía niño en Suiza. “La lengua de mi espíritu va a seguir siendo el alemán, y ello porque soy judío”, escribe durante la II Guerra Mundial, y esta terca determinación, esta indomable fidelidad a la palabra –a la variante elegida de la palabra– refuta suficientemente el designio segregador de los genocidas. En Inglaterra desde 1911, absorbe pronto aquella lengua, pero cuando cursa ya el bachillerato en Francfort su alemán es de nativo. ¿Es tan sólo, como él ha escrito, un “huésped en la lengua alemana”? Ciertamente que su alemán de cosmopolita exhibe algo así como un carácter neutro, acaso porque fluye en él junto con otras aguas, muy señaladamente las para él lustrales de la lengua a la que vuelve siempre con emoción, la de la *Celestina* y los *Sueños* de Quevedo. “A veces tengo la sensación de ser un escritor español en lengua alemana”, ha dicho en una ocasión; privilegiado punto nodal de convergencia de varias culturas; todas han sido después, en su época de estudiante universitario en Viena y los años subsiguientes, ensartadas por la flecha cáustica de Karl Kraus, para activar como resultado un pensamiento exacto, compacto y, con todo y su escrupulosa corrección, como procedente de otro ámbito cultural.

Paul Celan es otro ejemplo sobresaliente de vértigo multiidiomático. Sólo en los años que pasó en su Czernowitz natal (1920-1945) en la Bukowina –esa Bukowina plácida y sentimental que se asemejaba un poco a los cuadros de Chagall, según otro escritor procedente de allí, el equívoco Gregor von Rezzori–, la ciudad cambia dos veces de bandera (austrohúngara, rumana y, al final, soviética). Bajo la presión del padre visita durante tres años una escuela popular hebrea, hace el bachillerato en rumano y en alemán y accede –por segunda vez, porque había comenzado antes de la guerra Medicina en Francia– a una Universidad que ya tenía el ruso y/o el ucraniano por lenguas de enseñanza. Los profesores muestran su perplejidad por la facilidad políglota del muchacho, que, si se niega a hablar *jiddisch* –un contradictorio desdén del que también participó anteriormente Joseph Roth–, podía sin embargo imitar media docena de dialectos alemanes (con un germanista aprende además alto alemán medio durante la guerra). Y bien, Celan no cree en el “bilingüismo de la poesía”, y con ese argumento se enfrentaba a quienes le reprochaban que escribiera en la lengua de los asesinos de sus padres.

La red de consonancias y afinidades se adensa cuando penetramos en el orbe temático de ambos. El problema de la muerte o, quizá mejor, el de la situación de la muerte, que se postula inaceptable –su tercera pieza teatral, “Los

aplazados", se pregunta cómo vivirían los seres humanos que conocen con exactitud el momento en que morirán-, pero a la que vuelve con obsesiva pertinacia –sin excesivo *pathos* sobre su posterior destino personal, poco unamunianamente, por tanto-, es en Canetti *topos* central de una esplendorosa aforística. Canetti se insurge, protesta contra la muerte, por respeto y en recuerdo de los ya idos; está, por así decir, de por vida enemistado con ella, no menos que con sus aplazamientos funcionales –las relaciones de poder y de dominio-, y por ello mismo estima erróneo, si no ridículo, el modelo freudiano de la pulsión de muerte. No se la acepta porque la vida, toda vida, ha sido declarada sagrada (Canetti ha sido durante toda su vida un aplicado lector de filosofía china).

También la muerte está sin cesar en Celan, inevitablemente desde el momento en que los motivos conformadores de su lírica se ligan al destino judío –en la Europa central y oriental en los años treinta y cuarenta el exterminio-, del que la muerte de su madre es concreción literalmente insuperable. Celan, se sabe bien, es el autor de un poema titulado "Fuga de (la) muerte" –"*Todesfuge*"-, hace tiempo ya incluido en los textos escolares alemanes y de los suyos sin duda el que ha recibido más interpretaciones (y más de una invectiva también, sobre todo por parte de quienes impugnan el derecho de ciudadanía de la "lírica después de Auschwitz" y hasta la posibilidad misma de transmutar líricamente lo que fue en verdad indecible). Sea de ello lo que quiera, el *nosotros* del poema son los judíos, los ya casi víctimas. Intersección de sufrimiento personal y del histórico-colectivo: las humillaciones del campo de trabajo y la madre irrescatablemente muerta se han instalado en lo inextinguible, también en el plano artístico; todo ello desde luego con costes duraderos y muy reales para la persona Paul Celan –civilmente Ancel/Antschel-, que reaccionaba con intensidad inusitada al color amarillo –el de la señal obligatoria de los judíos en los años de ignominia- y acabó en el Sena en la primavera de 1970 (recuérdense también los suicidios de, entre otros, Jean Améry y Primo Levi). No habrá seguramente dos comentaristas que estén de acuerdo sobre el valor significativo preciso de la "Fuga", pero esta voz lírica, educada inequívocamente en el Antiguo Testamento, en cualquier caso sostiene la elegía de lo imborrable, lo que empezó a suceder cuando en julio de 1941 llega a Bukowina el *Einsatzgruppe D* de las SS, las unidades militares de la calavera.

Canetti da muy pronto un golpe de genio con "Auto de fe" –que acaba bastante antes de los treinta años-, una preocupante parábola de la impotencia de numerosos intelectuales centroeuropeos –la novela, publicada en 1937 con el aplauso de Thomas Mann y de Robert Musil, desaparece prácticamente de la atención del público hasta los años sesenta-; pero la confesada obra de su vida es "Masa y poder", la colosal investigación filosófico-cultural-antropológica en

un sentido amplio para uno de sus admiradores, el muy exigente Theodor W. Adorno, que planea ya a los veinte años y con la que, son palabras suyas, coge por la garganta al siglo, es decir, a sus enfermedades. No tiene muchos paralelos esta diamantina anámnesis de lo colectivo, procedente del instinto mortíferamente eficaz sobre la naturaleza del poder entre los humanos que acredita su autor.

Así, incardinados críticamente ambos en una cultura que en su histerismo racista ha expelido no hace demasiado a un Kafka, amplían en su lealtad a la lengua de aquélla los horizontes de lo decible en ella y a su través. Canetti sobre todo –es mi estimación– con su prosa de los aforismos, hípida, levantada, extraordinariamente eficiente, en su vigor tributaria de una sensibilidad casi corporal con respecto a las palabras; Celan con sus movimientos insólitos en el constelar lo léxico y lo poético, que ganan valores adicionales a lo estético porque han atravesado la alquimia de la experiencia del horror. La lírica más impenetrablemente cifrada mantiene incrustados, pese a todo, los datos de una biografía que no se entiende sino como parte de la odisea de una comunidad; vistas así las cosas, es relativamente inimportante la cuestión de los conocimientos previos exigitivos para acceder a ella, toda vez que sus dificultades –su borrosidad, si se quiere– son casi por necesidad impuestas por la naturaleza de aquello que se ha hecho objeto del acto poético.

Si Canetti es un testigo clarividente de un estilo de vivir que empezó a deshilacharse con el hundimiento de 1918, Celan es ya su heredero excluido. El primero encuentra una expresión artística fundamentada en la ironía, un registro muy familiar en la cultura multinacional y multilingüística de la monarquía danubiana, y ha vivido de lo que, si ahora es nostalgia, entonces era robusta cultura de muchos siglos, nada carente de armonía (entendemos que Joseph Roth haya dedicado lo mejor de su obra a entonar su responso). La lírica de Celan, por el contrario, parece fundar la mudez en su tentativa repetida de acercarse a lo irreversible (cierto que los acontecimientos del mayo parisino de 1968 atrajeron algún tiempo su atención, pero el judío germanohablante era político en un sentido muy distinto). La emoción básica –una vida salvada literalmente de la catástrofe– se disuelve en un mundo denominado como separación, como sueño –la adormidera del título de su segundo libro, “Amapola y memoria”, es el *papaver somniferum*–, como un olvido que conoce bien su propia imposibilidad. Mediante el vehículo y con la confianza en la lengua a la que se diría que se quiere rescatar de la carga de inhumanidad que una cierta tradición ha aplicado sobre ella: siempre el refugio de la lengua. La lanzadera avanza y retrocede, leemos y leemos a Celan, ¿qué queda a la postre? Nadie duda de que en estos poemas está

aconteciendo “algo”, pero debiéramos prevenirnos contra la vanidad de pretender entenderlos sin más. Dejemos más bien que operen en nosotros a su forma.

Canetti se ha sentido siempre bajo el peso culpable de haber sobrevivido a los demás –a los seres queridos–, pero Celan ha experimentado esta supervivencia, sin hipérbole, como insoportable injusticia: nunca ha podido liberarse el poeta de sus vínculos con quienes antes de muertos fueron perseguidos. El pasado administrado, violado por otros le llega en esa última carta de la madre del otoño de 1942, donde le comunica la muerte del padre; no tardará ella en ser también asesinada. No hay cicatrización posible para estas heridas –“Permaneces, permaneces, permaneces/ hijo de una muerta”–, y por eso la “Fuga” es un lugar de inocencia casi adánica en las víctimas, pero también de perdición. En líneas de frío estremecido –“Hacia la isla”– se despliega una lírica de inminencias y de temores, de nostalgias, distancias y oscuridades: pero es que también la modernidad poética, por lo menos desde Baudelaire, es oscuridad voluntaria y expresión sesgada, nos dicen los especialistas. Más nos vale que nos acostumbremos a esta circunstancia, y al fragmentarismo, la paradoja y el oxymoron –“leche negra”, las dos primeras palabras de la “Fuga”–; pudiera darse que, superpuestas al *basso ostinato* de la derelicción que comunica Celan, y si somos lo bastante cuidadosos al cogerle el pulso, percibamos algún latido de esperanza.

Ni Canetti ni Celan volvieron nunca a sus lugares de origen. Rutschuk, en Bulgaria –Ruse en la actualidad– cursó a Canetti reiteradas invitaciones, que por alguna razón no fueron aceptadas. Celan tuvo aún menos oportunidades de regresar a su nativa Czernowitz, desde el fin de la guerra parte de la soviética Ucrania. Uno y otro habían soltado amarras con un pasado indeleble, plurilingüe y, en más de un aspecto, amenazador.



LENGUA DEL COLONIZADOR O LENGUA COLONIZADA El multilingüismo latente en la escritura francomagrebí

Marta Segarra
Universitat de Barcelona

La literatura francomagrebí (es decir, la escrita en francés por autores de origen argelino, tunecino o marroquí) acoge en su seno las tensiones y paradojas vividas por una sociedad, no ya bilingüe, sino multilingüe. En efecto, el árabe, única lengua oficial desde la Independencia, no sólo convive con el francés, residuo de la larga impronta colonial, sino también con los dialectos bereberes, olvidados por la política lingüística gubernamental. Y, de hecho, no se puede hablar tampoco de una única lengua árabe, puesto que la aculturación colonial profundizó la brecha ya existente entre el árabe clásico o coránico, escrito, y el árabe popular, vehículo de la comunicación oral. Ante la enorme distancia que separaba estas dos *lenguas* árabes en los albores de la Independencia, y la dificultad que planteaba, por un lado, *modernizar* el fosilizado árabe clásico y, por otro, adaptar los variados dialectos locales a un único modelo estándar, se optó por “importar” de Oriente (especialmente de Egipto) un árabe *medio* que posibilita su uso en los medios de comunicación escritos, en los discursos políticos, etc., pero que, según algunos, es de una “inquietante banalidad”¹.

Actualmente, en los tres países del Magreb, el francés goza de buena salud, tanto en su uso común como en el literario: pese a los infaustos pronósticos de algunos intelectuales, la literatura francomagrebí no sólo sobrevive sino que incluso se ha desarrollado en la última década; su eco resuena con fuerza en

¹ Berque, J. “Préface: La mémoire longue d’une romancière maghrébine”. En Djébar, A. (1985). *L’amour, la fantasia*. Casablanca: Éditions EDDIF, 1992, 7.

el hexágono francés, reacio como se sabe a intrusiones foráneas, quizá gracias al buen hacer de algunos de sus representantes que viven habitualmente en Francia. Dicha literatura se basa, sin embargo, en una contradicción fundamental: se desarrolló principalmente en los años cincuenta, en plena lucha por la Independencia, y como afirmación de la identidad nacional frente a la impuesta por el colonizador, pero utilizando la lengua de éste, el francés. Esta elección se explica, en esta época inicial, por razones de educación; el francés era la única lengua enseñada en las escuelas y, además, buena parte de estos escritores se formaron intelectualmente en Francia, como estudiantes o como inmigrantes por razones políticas. Pero dichas razones no bastan para justificar el auge actual de la literatura de expresión francesa en estos países, después de la intensa arabización efectuada por sus gobiernos. Tenemos que recurrir entonces a otros motivos de carácter ideológico (el uso del francés como expresión de la disidencia respecto a la política oficial o a los dictados religiosos) o social (las consecuencias de la emigración)².

Si la literatura francomagrebí nace como una expresión de la identidad cultural, la escrita por mujeres (en franca expansión desde finales de los ochenta) añade, en general, un componente de reafirmación genérica que el uso del francés facilita, rechazando el árabe como lengua del poder patriarcal. Sin embargo, esta dicotomía no es tan nítida como parece y, como veremos, la cuestión de la lengua se tiñe de múltiples matices en todas y cada una de las autoras francomagrebíes. Assia Djebar, una de las más veteranas, la única traducida al español³, y quizá la que ha manifestado de forma más explícita sus reflexiones sobre la lengua en sus obras, afirma en una de ellas que toda mujer de su generación dispone de “cuatro lenguas para expresar [su] deseo”: “el francés para la escritura secreta”, el árabe para la comunicación con Dios, el líbico-bereber para conectar con el pasado más antiguo, a través de la madre y, finalmente, “la cuarta lengua [...] sigue siendo la del cuerpo, al que las miradas de los vecinos y de los primos pretenden volver sordo y ciego, puesto que no pueden encarcelarlo totalmente” (A. Djebar 1985: 207)⁴.

² Vid. Segarra, M. “Contra el colonialismo y el patriarcado: La escritura femenina francomagrebí”, comunicación presentada al Congreso Internacional “Homenaje a Roland Barthes: Los límites del yo en el texto” (Universidad de Alicante, marzo 1994) (en prensa). En este artículo se analizan algunos aspectos citados en el presente trabajo.

³ Djebar, A. (1990). *El amor, la fantasía*, trad. Inmaculada Jiménez Morell. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo; y (1994). *Lejos de Medina*, trad. Santiago Martín. Madrid: Alianza Editorial.

⁴ Las traducciones al español de las citas de esta novela proceden de la edición española (trad. Inmaculada Jiménez Morell), pero la paginación corresponde a la edición francesa. Todas las demás traducciones son mías.

Estamos, pues, ante una situación de verdadero multilingüismo, con esas “cuatro lenguas” que conviven y se confrontan en el texto aunque éste aparente utilizar tan sólo una, el francés. Analizaremos de qué manera aparece en las obras de las mujeres francomagrebíes esta relación conflictiva con las diferentes lenguas, que se pueden cifrar en tres a pesar de lo escrito por Assia Djebar: el francés, el árabe clásico y el bereber o el árabe popular, según el caso, que constituye la expresión más entroncada en los ritmos del cuerpo.

El árabe clásico, en primer lugar, es la lengua del Corán, la “escogida por Alá, contra toda lengua “bárbara”, para hacer visibles los signos de su Palabra” (A. Khatibi 1974: 19). Pero, además, como nos advierte A. Khatibi, “el Corán -y ahí está su extrema originalidad- se concibe como una teoría radical del signo, de la Palabra y de la Escritura; *al-qur’ân*: lectura, desciframiento y recitación del signo revelado” (ibídem: 17). Esta sacralización de la lengua coránica provoca su fijación en una serie de significantes inmutables al paso del tiempo, como una piedra preciosa incorruptible y mantenida con mimo, cuya mínima variación sería considerada una grieta de su superficie perfecta. Esta imagen de la joya se encuentra en la novela *Chronique frontalière*, de Emna Bel Haj Yahia (1991: 35), quien califica la sociedad musulmana de “sociedad del Libro”, “de Un Libro donde todo está dicho, previsto y escrito”. El árabe es percibido, de este modo, como una “lengua-destino”, según otra expresión de la escritora (1991: 104), donde significados y significantes están tan indisolublemente unidos y anclados en la tradición que no permiten el juego necesario a la actividad literaria. La protagonista de *Chronique frontalière* repara, con amargura, ciertamente, que sus hijas “parecen admitir que [...] lo esencial no se dice en su lengua, que ésta pasa por alto las cosas de su vida” (1991: 160).

Por otro lado, el acceso a la palabra sagrada está restringido, y a veces hasta vedado, a la mujer. Dicha lengua se asimila entonces al sistema patriarcal que limita la existencia de ésta, y en especial su capacidad de expresión pública, reservada al hombre. Que una mujer se manifieste abiertamente se considera, no ya una transgresión, sino una *fitna*, una amenaza al edificio de valores morales y creencias religiosas que sustenta la sociedad tradicional. Por eso, el lenguaje de la mujer ha sido velado como su cuerpo, “cuerpo sin palabras”, según Assia Djebar (1980: 8 y 1985: 15), quien predica la necesidad para la mujer musulmana de “decirse” a través del lenguaje, y especialmente de la escritura. “Escribo para recorrerme”, afirma Djebar (1985: 76 y 246-247) citando a Henri Michaux; recorrerse, explorando así los confines de la identidad a descubrir, o a “desvelar”. El silencio se revela nefasto, como en el caso de la poetisa de *Lejos de Medina* que escribe sátiras contra Mahoma y que, condenada a muerte, verá conmutado su

castigo por otro más cruel aún: mutilada, su voz y sus manos le serán arrebatadas, para ahogar su canto y reducirla al silencio (Djebar 1991:120). El miedo al mutismo, la peor y verdadera muerte, se inscribe en el epicentro mismo de otra novela, *Le Chant du lys et du basilic* de Latifa Ben Mansour, donde la protagonista, en coma tras un accidente, ve y oye lo que se dice a su alrededor, pero es incapaz de comunicarse, y teme que este estado sea permanente.

El manejo de la lengua significa, pues, poder; poder, en primer lugar, para revivir los momentos gloriosos del pasado, para afianzarlos en la memoria colectiva. Por ello, los militares franceses prohibieron la recitación de cuentos populares e historias legendarias en las plazas públicas, como relata Ben Mansour (1990: 101), no sólo para evitar las aglomeraciones de público, sino sobre todo para intentar romper esta cadena transmisora de los valores tradicionales. Y las mujeres ocupan con frecuencia este puesto de “guardianas de los recuerdos”, de eslabones de una cadena comunicativa multisecular. A. Djebar evoca en *Lejos de Medina* (1991: 292) a estas *rawiyas*, la primera de las cuales fue Aïcha, viuda del Profeta y “transmisora por excelencia de la gesta”, “fuente misma de la palabra viva”, “de toda palabra femenina y sobre lo esencial”. Las *rawiyas* son veneradas por poseer el poder de la palabra y encarnar la “memoria viva” del pueblo, pero *rawiya* significa también aquella que ha abandonado a sus hijos y que, después de una iniciación dolorosa durante la cual parece incluso perder la razón, se convierte en “partera de almas” y “despertadora de somnolencias” (ibídem: 98). La *rawiya* pare palabras que nutrirán a los hombres; a Aïcha, primer símbolo de esta función maternal, se la denomina “Madre de los Creyentes”, a pesar de su esterilidad real (nunca dio hijos a Mahoma). Es como si estas mujeres, a pesar de la veneración que suscitan como poseedoras del don de la palabra, avivaran también el recelo masculino ante esta función pública que contradice su silencio “natural”; su maternidad simbólica las condena entonces a la esterilidad física, para subrayar su condición peculiar, no asimilable a la de las otras mujeres, y el alto precio que deben pagar para convertirse en guardianas de la tradición.

Esta tradición que une pasado, presente y futuro en un mismo sentido histórico está fundamentada, sin embargo, en la oralidad. La mujer no debe manejar la escritura, porque ésta puede implicar a un destinatario lejano, y por lo tanto, representar una fisura en los muros del honor familiar (se dice que no conviene que una mujer sepa escribir porque podría redactar cartas de amor). Cuando accede a la escritura es siempre de la mano del padre, guardián, en este caso benévolo, del Logos, y convencido de los beneficios de la educación, ya sea por inclinación personal o por influencia de la cultura occidental. *El amor, la*

fantasía de A. Djebar empieza justamente con esta imagen: “Chiquilla árabe que va por primera vez a la escuela, una mañana de otoño, de la mano de su padre” (1985: 15). Pero la lengua que se aprende en la escuela no es la árabe sino la francesa, y ésta se convierte así en un instrumento para “acceder a la verdadera vida, a las verdades ocultas, a los derechos negados” (E. Bel Haj Yahia 1991: 14) y escapar al destino femenino de sumisión y mutismo.

Esta liberación se produce inicialmente mediante la lectura, el acceso a los libros que procuran perspectivas nuevas. Meriem, la protagonista de *Le Chant du lys et du basilic* se refugia en ellos para huir de una situación que la devasta psicológicamente, la guerra de la Independencia. Lee para crearse “un mundo aparte, un mundo como el que vivía a través de la lectura” (L. Ben Mansour 1990: 149). Pero esta evasión puede transformarse en alienante: “Leer, para no tener ningún instante libre que la lleve a pensar o a reflexionar. ¡LEER! ¡Hasta el agotamiento del cuerpo y del espíritu! [...] ¡LEER, el primer verbo de la primera azura que le fue revelada al profeta Mahoma!” (ibídem: 159). Esta alusión coránica es reveladora: la lectura se asimila aquí a la transmisión del signo divino, signo inmutable cuya cerrada perfección atenaza la libertad interpretativa. Y si, además, la ficción parece más atractiva que el mundo real, leer implica vivir “por procuración”, en “una búsqueda insensata de la satisfacción de [los] deseos” (F. Nouzha 1990: 109).

Pero la liberación no procede tan sólo del acceso a los universos encerrados en los libros, sino del mismo aprendizaje de la lengua francesa, “llamada extranjera”, que es visto como una conquista (E. Bel Haj Yahia 1991: 14), y sobre todo de su manejo, que permite repensar la concepción del signo y la relación del yo con el entorno. Dado que el francés está desprovisto para estas mujeres del lastre significativo que las creencias religiosas y la tradición han añadido al árabe, aquella lengua se sitúa “más allá de la prohibición”, sirviendo así de “trounera para el espectáculo del mundo y sus riquezas” (A. Djebar 1985: 147). En esta misma distancia confortadora que el francés instituye entre las cosas y su expresión se halla también, sin embargo, su limitación: su vocabulario se hace “ausencia, exotismo sin misterio” (ibídem: 212) cuando las palabras carecen de referente real en la vida cotidiana (árboles, flores y plantas que no existen al sur del Mediterráneo, o imágenes de un mundo donde las madres van a recoger a sus hijos a la escuela en lugar de enclaustrarse). Las palabras francesas se convierten entonces en hueros significantes que no contribuyen para nada a la liberación del lenguaje, o de la mujer a través de él, a causa del “tajo entre las palabras que se leen y la vida que se vive”, según la expresión de E. Bel Haj Yahia (1991: 32-33).

El francés puede convertirse, pues, en un nuevo “velo” que cubre la voz de las mujeres (A. Djebbar 1985: 164), deformando su experiencia, alejándola de la *realidad* material; escribir (y pensar) en francés es, desde esta perspectiva, una nueva “alienación”⁵, tal como reprochan algunas mujeres magrebíes a las feministas demasiado *occidentalizadas*. A lo cual éstas pueden responder, como Fawzia Zouari (1990: 262) en boca de una de sus protagonistas: “Para que la voz de las mujeres se oiga por todas partes, hace falta que hablen el mismo lenguaje [...]. Y como Occidente fue el primero en elaborarlo, es lógico que ahora sirva de modelo”. Este es un debate muy actual, en el que no entraremos, entre las mujeres árabes que luchan por su emancipación: las hay que defienden un acercamiento a las estructuras sociales e ideológicas occidentales como paso necesario para conseguir su común objetivo, y otras que propugnan una búsqueda en las raíces del islam y de la tradición para construir una nueva sociedad más igualitaria pero que no esté enajenada del pasado sino entroncada en él. Y el uso del francés o del árabe constituye un símbolo de este posicionamiento.

No obstante, como subraya Assia Djebbar, el francés fue durante muchos años la única lengua “escribible” para la mujer (y tan sólo para unas pocas mujeres). Muchas de las escritoras francomagrebíes oponen así la oralidad, patrimonio de la mujer guardiana de la tradición, a la capacidad de escribir, operación que reafirma la identidad y subjetividad del yo que la realiza. Y si, además, la lengua en la que se escribe es “extranjera”, es decir, aprendida de forma consciente, este hecho favorece sobremanera la reflexión lingüística, el interés por los mecanismos que rigen la escritura y las actividades comunicativas en general. Asimismo, esta *conciencia lingüística* aguzada dota a las palabras de una entidad propia, una materialidad que las individualiza y las *objetiva*, convirtiéndolas en punzantes “aristas” que “te desgarran el pecho” (A. Djebbar 1980: 58) o en preciados tesoros por cuya consecución se arriesga la vida, como la palabra “guerra”: muchos “partieron al maquis en busca de esta “palabra””, relata L. Ben Mansour (1990: 134). Esta tendencia a la *reificación*, e incluso en ocasiones a la *fetichización* de los significantes hace que éstos lleguen a gozar de un poder casi mágico. Baya, un personaje de *Femmes d'Alger dans leur appartement* de A. Djebbar, exclama “enfáticamente”: “Una sola letra cambiada [...] y todo, realmente todo lo de aquí cambiaría para nosotras” (A. Djebbar 1980: 38). Ella se refiere humorísticamente a la letra que varía entre los cromosomas XX y XY, que determinan el sexo masculino o femenino, pero su frase puede ser interpretada metafóricamente como una afirmación del poder de la “letra”, de la escritura, para cambiar

⁵ Yacine, K. “Préface”. En Mechakra, Y. (1979). *La Grotte éclatée*. Argel: Entreprise Nationale du Livre, 1986, 7.

el mundo y, concretamente, la situación de opresión de la mujer en las sociedades musulmanas.

Otra consecuencia de esta individualización de los significantes es la extrema capacidad de significación que adquiere el nombre propio en muchas de estas novelas. El proverbio hindú citado por A. Khatibi en su célebre ensayo *La Blessure du nom propre* (de título también muy esclarecedor), que reza: “tu nombre propio es tu destino” (A. Khatibi 1974: 7), es aplicado por estas autoras; en primer lugar, en el nombre de sus protagonistas, nombre que marca su destino al inserirlas en una comunidad u otra. El ejemplo de la narradora de *La Grotte éclatée* es revelador: al ser huérfana, su infancia transcurre en una larga peregrinación de una familia adoptiva a otra. Lo primero que hacen éstas al acogerla es cambiarle el nombre: “En casa de unos me llamaba Marie o Judith, en casa de otros Fatma. Llevaba mis nombres como vestidos y mis santos como coronas” (33). La protagonista de otra novela muy distinta, *Une fille sans histoire* (T. Imache 1989: 123), que narra los vaivenes existenciales de una niña nacida en Francia de un matrimonio mixto y dividida entre su identificación con la cultura francesa de su madre y las raíces árabes representadas por su padre, va cambiando de nombre según pasa de un polo a otro: de Lil Hazard a Lila Azzhar, del remedo vergonzante a la afirmación de los orígenes.

Esta imagen del nombre propio, y por lo tanto árabe o bereber, inserto como una “herida” en el cuerpo de la lengua de adopción, liberadora pero también alienante, materializa, como propone A. Khatibi (1974: 199), la paradoja inherente a la escritura francomagrebí: “Entre el poder y la letra se inscribe nuestra historia reciente (personal y nacional). Si esta herida traduce una actualidad demasiado cegadora, enmascara al mismo tiempo la dificultad, la inmensa dificultad de pensar el concepto de historia. Porque abre el texto a otro texto, el título de nuestro libro a una razón de ser históricamente”.

Esta intrusión del nombre propio en la lengua francesa, como una herida permanentemente abierta, simboliza asimismo el estatuto de la lengua materna (árabe popular o bereber, según el caso), que aquí es realmente la lengua de la madre, oral, que transporta al ámbito doméstico y a la primera infancia. A. Djebbar (1985: 80) la compara “a una leche de la que en otro tiempo me hubieran separado”; esta imagen nos traslada al estadio “semiótico”, de estrecho contacto con el cuerpo de la madre⁶, mientras que el francés encarna al Logos y está regido por la “ley del Padre”: “la lengua francesa, cuerpo y voz, se instala en mí

⁶ Julia Kristeva (“Stabat Mater”, en *Histoires d’amour*. París, Denoël, 1983) afirma que la leche y otras secreciones como las lágrimas son metáforas de una comunicación semiótica, no lingüística.

como un orgulloso presidio, mientras que la lengua materna, toda oralidad, en andrajos, resiste y ataca, entre dos jadeos" (A. Djebbar 1985: 245). El rechazo a la lengua árabe, visto al principio como una liberación, ya que significaba el abandono de unas costumbres y unas estructuras mentales que limitan la libertad de la mujer, se transforma en un impedimento para construir esa nueva identidad tan deseada, al cortar las raíces con el cuerpo de la madre y, por lo tanto, con el propio cuerpo. El yo que habla, que se habla en francés es un yo *descorporeizado*, con una entidad puramente intelectual que deja de lado otros aspectos igualmente importantes de la personalidad, ligados a las pulsiones más primarias, a la emotividad, a la memoria; en definitiva, un yo *esquizofrénico* (este concepto aparece con frecuencia en las novelas francomagrebíes). Escribir es "quitarse el velo", pero lo que se descubre es tan sólo un "cuerpo invisible" (Djebbar), o reificado y troceado por la agresiva mirada masculina, convertido en puro signifiicante sin significado alguno que le otorgue sentido. Por ello, si escribir permite resucitar las voces de las "hermanas desaparecidas", "voces amortajadas" por el silencio ancestral, decir estas voces en francés implica cubrirlas con un nuevo velo (A. Djebbar 1985: 233).

Para alcanzar esta fuente primigenia de sentido, sin adulterar su composición, y ya que no se puede utilizar directamente la lengua materna porque es oral y por lo tanto no escribible, es necesario recurrir a otras "lenguas" afines a ella y que pueden traducirse al francés, vehículo de la escritura. Se trata de lenguas no verbales, pero que poseen una fuerza de expresión igual o superior a la verbal; existe, por ejemplo, el lenguaje harto elocuente de los objetos que pueblan el espacio doméstico, privilegio de la mujer⁷; el de los olores que "explican" y las casas que "narran la Historia de la ciudad" (L. Ben Mansour 1990: 72); el de la música, "escritura que habla" (Y. Mechakra 1979: 46); y, sobre todo, el "lenguaje claro y audible" de la caricia que unas "manos salvadoras" articulan al posarse sobre los cabellos de una niña (F. Nouzha 1990: 55). Son lenguajes de los que sólo las mujeres poseen la llave, tejiendo con ellos una complicidad solidaria que las protege de las agresiones masculinas. Yamina Mechakra los resume en una imagen nostálgica: "Lenguaje amasado en las trenzas entrelazadas al fuego del amor que lamea desde hace siglos en el corazón de mis antepasadas [...]. Lenguaje amasado en los tapices, libros abiertos que llevan la impronta multicolor de las mujeres de mi país" (Y. Mechakra 1979: 13). Hasta el velo femenino puede ser un "discurso en construcción", perverso discurso, mudo porque ha interiorizado la prescripción masculina de suprimir la voz, pero que proclama su elección a los cuatro vientos (E. Bel Haj Yahia 1991: 54).

⁷ Vid. Béji, H. (1985). *L'oeil du jour*. París: Maurice Nadeau.

La transcripción de estas lenguas en francés, a pesar de la alteración inevitable que conlleva la operación, permite salvaguardar un residuo que de otro modo se perdería irremisiblemente. Es quizá este poso, que se percibe en la mayoría de las novelas francomagrebíes escritas por mujeres, lo que une estas obras tan diversas, distinguiéndolas no sólo de la narrativa francesa en general sino también de la de sus colegas masculinos. A pesar de los lazos indiscutibles que ligan la escritura femenina francomagrebí con la de éstos, y en especial de la contradicción básica, que comparten, entre escribir en francés y afirmar la identidad propia, se puede vislumbrar una cierta cohesión privativa de las novelas escritas por mujeres. Quizá sea porque, si bien la escritura en francés, de hombres y mujeres árabes, sólo puede dar un “reflejo invertido”, como el de un espejo, de las imágenes que transporta, según A. Djebbar (1985: 62), que opone el movimiento de la escritura francesa, de izquierda a derecha, con el de la árabe, de signo inverso, la mente femenina representa aun otra inversión, ya que “tiene un espejo en lugar de cerebro”, como asegura burlonamente un personaje (masculino) de Fassi Nouzha (1990: 116). Esta doble inversión permite una subversión más insidiosa de las estructuras tradicionales, gracias al uso de una lengua que sugiere todavía el poder del colonizador, pero sabiéndolo ya derrotado, mientras rehúye la del actual poder político y, sobre todo, religioso; al mismo tiempo, el texto intenta reintegrar las otras “lenguas” no escribibles, que lo enlazan con el pasado ancestral y que minan a su vez el logocentrismo de la lengua *occidental*.

No obstante, la búsqueda de la identidad que fundamenta estas novelas puede tornarse problemática a causa de estos múltiples *reflejos*. El multilingüismo, que es considerado, en principio, como un factor muy positivo en esta búsqueda, puede también volverse peligroso. Ben Mansour (1990: 131) dice de él: “Cada lengua corresponde a una persona. Si hablas varias lenguas, eres varias personas a la vez. Eres más rico que el que tan sólo habla una única lengua”. Cada lengua añade una nueva identidad, una nueva máscara al hablante; pero esta multiplicidad enriquecedora se convierte en esquizofrenia si las diversas identidades no están bien asimiladas, si el yo se pierde entre los reflejos contradictorios. Esta ausencia de un terreno sólido sobre el que asentar sus construcciones, esta sensación de caminar inestablemente con un pie en cada orilla del mar o de sentirse tironeada por fuerzas opuestas, constituye quizá una de las bazas más valiosas de la escritura femenina francomagrebí, que se inscribe así en esta cultura, no sólo del multilingüismo sino también del mestizaje, que, según dicen, es la cultura del siglo venidero. Se afirma tópicamente que la “literatura magrebí de expresión francesa”, nombre canónico de la producción de estos autores y autoras del otro lado del Mediterráneo, está escrita en francés pero se expresa en árabe. Sin embargo, por lo que respecta a la producida por mujeres,

deberíamos preguntarnos de qué árabe se trata. Assia Djebar (1980: 7) responde: “De un árabe popular, o de un árabe femenino; o, lo que es lo mismo, de un árabe subterráneo”; de modo que esta lengua o lenguas que discurren por el texto francés como caudales soterrados lo convierten en un terreno extraordinariamente feraz en literatura.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEL HAJ YAHIA, E. (1991). *Chronique frontalière*. París: Noël Blandin.
- BEN MANSOUR, L. (1990). *Le Chant du lys et du basilic*. París: Jean-Claude Lattès.
- DJEBAR, A. (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. París: Des Femmes.
- (1985). *L'amour, la fantasia*. Casablanca: Éditions EDDIF, 1992.
- (1991). *Loin de Médine*. París: Albin Michel.
- IMACHE, T. (1989). *Une Fille sans histoire*. París: Calmann-Lévy.
- KHATIBI, A. (1974). *La Blessure du nom propre*. París: Denoël, 1986.
- MECHAKRA, Y. (1979). *La Grotte éclatée*. Argel: Entreprise Nationale du Livre, 1986.
- NOUZHA, F. (1990). *Le Ressac*. París: L'Harmattan.
- ZOUARI, F. (1990). *La Caravane des chimères*. París: Olivier Orban.



DOS LENGUAS, VOCES MÚLTIPLES

Acercándose a Beckett

Jürgen Siess

Universidad de Caen

El irlandés Samuel Beckett, aparte de su primera lengua, el inglés, habló francés, alemán e italiano, además entendía español al punto de traducir una antología de poemas mexicanos al inglés. A diferencia de James Joyce al que se dedicó en París (1928/29), el cual fue a la vez maestro y Anquises que le pesó, Beckett dejó la yuxtaposición de idiomas diversos y el juego con estos a favor de una separación clara entre ambos, el francés y el inglés. Después de *Mercier et Camier* (1946) siempre trabajó sumergiéndose primero en uno de estos idiomas, para traducir entonces por sí mismo la primera versión en el otro idioma. Los personajes de Lucky (en *Esperando a Godot*) y de Clov (en *Fin de partida*) pueden concebirse como imágenes caricaturizadas de Beckett frente a Joyce: dejar el multilingüismo (el ejemplo de *Finnegan's wake* era muy presente para él) aquí significa desmarcarse decididamente del modelo. Por eso adelanto la suposición de que separando decididamente las lenguas, Beckett trata de separarse de Joyce y de encontrar su propia identidad literaria. (Carta de Beckett a Axel Kaun, 9 de julio 1937, en Beckett 1984: 53.) Mantuvo la polaridad entre las dos lenguas a través de toda su obra dramática y narrativa ulterior. El traductor de sí mismo y autor bilingüe hace pensar en el dios Jano o en el dramaturgo/actor que escribe/desempeña papeles en dos géneros opuestos, dado que vuelve cada vez a la otra lengua a través de la apertura del primer texto y de la transposición de fonemas, monemas, sintagmas, ritmos del otro sistema al espacio blanco que se encuentra entre el texto francés y la lengua inglesa. Estos elementos reunidos son susceptibles de ocultar el texto inicial. En el caso de sus textos dramáticos Beckett

trabajó a menudo a partir de voces, no sólo en el sentido de papeles, sino también en el sentido de entonaciones. Estas voces pueden ser de dos tipos: voz de narrador (Nagg contando la historia del sastre) o voz citada dentro de una réplica o una historia (voz de la hija citada por la madre en *Pasos* o voz del sastre en la historia de Nagg). Además la misma voz puede ser fraccionada en varios discursos y entonaciones (véase *That time: Entonces*, actuación en que la cara del personaje/actor acostado se ve a tres metros encima de la escena, su voz llegando de tres fuentes diferentes): aquí la voz es autónoma y domina al personaje.

“En una lengua diferente se acordaría diferentemente”, escribe Elias Canetti (1992: 103). Entiendo esta frase en el sentido de que el ‘interior’ de cada una es diferente.

Recordemos (1) que el bilingüismo es, por un lado, un enriquecimiento, una extensión, la apertura de una segunda dimensión, diferente al nivel acústico, verbal, cultural; que, por otro lado, el bilingüismo implica una separación, el trazo –dentro del individuo hablante– de una frontera que necesita un esfuerzo continuo de estar alternativamente en la primera o la segunda región; que no respetar la frontera significa no tener sitio en la una ni en la otra región; puesto que a cada lengua corresponde un conjunto de sensaciones, sentimientos, afectos, pensamientos ... - y que (2) el bilingüismo está ligado a dos personas o familias o grupos diferentes, el caso más sencillo es el del hijo/de la hija de padres que tienen lenguas diferentes. Parece más compleja (y ya está desplazada) la situación del adolescente o adulto que pasa de un idioma al otro, sea por un cambio de país o por una suya decisión afectiva, intelectual, cultural. Respecto a la primera alternativa, recordemos que Beckett al traducir *Fin de partida* al inglés se quejó, expresándose en una carta al director Alan Schneider, de que el texto traducido ya no pudiera ser “un pobre sustituto del original”, para añadir: “I have nothing but wastes and wilds of self-translation before me for many miserable months to come.” (1984: 107-108) Respecto a la última alternativa, puedo referirme a autores como Kafka, Conrad o Nabokov. Kafka habló tcheco y alemán, pero escribió sus textos ficcionales en alemán; Joseph Conrad dejó el polaco a favor del inglés; Vladimir Nabokov abandonó el ruso para escribir en inglés (sin embargo es un caso a parte, puesto que tradujo una novela suya de la primera a la segunda lengua). Esa decisión que implica el abandono del primer idioma parece permitir disminución de tensión e incluso estabilidad. Con una limitación importante: la escritura de Kafka muestra que, si la lengua elegida promete cierta seguridad, la experiencia que yace bajo esta escritura puede conservar todo su impacto de inestabilidad. (Y no olvidemos aquí la figura contraria, la del exiliado que rehúsa el pasaje a la lengua del país de acogida, como Ernst Bloch o Bertolt Brecht entre 1933 y 1945.)

“En una lengua diferente se acordaría diferentemente” - la frase de Canetti se puede conyugar a una afirmación de Georges Steiner que se refiere a las dos versiones de *Fin de partida*, la francesa y la inglesa : “las variantes de cadencia, de tono, de asociaciones son enormes [...], la distancia que se abre entre ambos [textos] es suficiente para crear una sensación de liberación, de alternativa ilimitada. [...] [En la historia de Hamm están evocados] mundos suficientemente diferentes para dar al espíritu espacio y asombro.” (1978: 437) Es decir que, según él, Beckett, a través de un trabajo pesado y deprimente, consiguió una apertura, por lo menos al considerar las dos versiones juntas.

Mi primera hipótesis será que Beckett trató de volver a un modo de expresión que no debía nada a la madre, que es el modo de la expresión directa del niño (el grito), que, sin embargo, el autor puede pasar por la segunda lengua, aprendida en el colegio, en el café, la calle, el escondrijo - durante los años del resistente que Beckett era en el París de la ocupación (Alec Reid, citado por Worth 1969:14) -, y esto quizá porque permite todavía más distancia frente a la lengua materna. No obstante, se trató, frente a la lengua extranjera, elegida, de “ignorar al genio de esta” (cito una frase de *Malone meurt*), es decir: de saber evitar la imitación de todo discurso consagrado, de abandonar toda fascinación por cualquier gran estilo. (Carta a Axel Kaun, 1937.)

Mi segunda hipótesis será que el solipsismo extremo del autor está compensado por una multiplicidad de voces, que sean exteriores o interiores, voces que una vez deseadas o incluso oídas ya no están dispuestas a desaparecer (a enmudecer), respecto al que las encontró o volvió a encontrarlas, hasta imponerse a él, a tiranizarle. Pues, en el caso del texto dramático, la voz, aunque formando parte integrante del personaje, es una cualidad latente. Si la voz está separada del personaje por un desplazamiento medio-espacial y temporal (grabación en cinta, por ejemplo, con reproducción a parte - como en *Rockaby* [*Mecedora*]), el personaje -e incluso el actor- parece expropiado de esa parte integrante. Eso vale también al revés: si las voces dominan, si una voz domina, el cuerpo estaría reducido al estado de latencia - o incluso de ausencia.

La lectura de dos obras dramáticas de Beckett que sigue -*Fin de partida* y *Pasos*- se hace con la decisión previa de partir de varios personajes/voces - y no de voces solas/personajes solitarios, puesto que mi interés de investigación está focalizado en la estructura (en el sentido de interrelación de los elementos).

Voy a tratar de dos aspectos:

1) la relación hijo - madre y la relación hija - madre, al nivel del personaje, del discurso y de la voz;

2) la relación entre la lengua elegida (el francés) y la lengua primera, “materna” (en el sentido literal) - aquí presupongo que las traducciones del francés al inglés no sólo son vueltas a la lengua “materna”, sino también a la voz primera, la de May Beckett - después de haber pasado por estados intermedios. Para poner más aguda esta hipótesis, diría que elegir el francés (lengua racional) en el fondo significa aceptar a otro nivel la disciplina rechazada de la madre. No olvido la objeción de que el francés era la lengua controlada por el ocupante nazi: era la lengua de resistencia frente al alemán, y en agosto 1944 apareció como lengua liberada, - ni la segunda objeción de que el inglés tuvo la función de lengua intermediaria de la liberación: presupongo que el inglés no entró en cuenta para Beckett dado que estaba haciendo tantos esfuerzos para liberarse de la lengua (discurso y voz) de su madre: Marjorie Perloff habla de su “anhelo de escaparse del mundo opresivo del niño burgués criado en el suburbio, y particularmente de la relación de amor-odio hacia su madre.” (En Friedman 1987: 37.)

Abordando el tratamiento del primer aspecto voy a limitarme al análisis de la relación hijo - madre en *Fin de partida* (no haciendo más que alusiones a la relación hijo - padre) e insistir en la voz y el discurso de ambos personajes, Hamm y Nell.

La distancia entre la madre y el hijo es más grande que la distancia entre padre e hijo, y esa relación está mediatizada por otro personaje (Nagg o Clov). En la reacción al reír de Nagg “Il ne faut pas rire de ces choses” [No hay que reírse de estas cosas] 1981: 30) oigo tanto la compasión respecto al hijo como el simple tabú social interiorizado. En cuanto al hijo, Hamm, él también se sirve de Clov o Nagg como intermediario hacia su madre. En la versión francesa leemos:

Clov: Elle n’a plus de pouls.

Hamm: Oh pour ça elle est formidable, cette poudre.

(1981:36/38)

Traducción Moix (p. 29):

- Ya no tiene pulso.

- Este despojo para eso es formidable.

Versión inglesa: - She has no pulse.

Falta la frase de Hamm. (1958: 22)

Ana María Moix decidió acentuar uno de los dos sentidos de “poudre”, el de “botín/presa [del tiempo/del desmoronamiento]” - excluyendo así el sentido de “polvo [producto farmacéutico]”, que se puede vincular con el polvo insecticida contra la pulga que siente Clov poco después (1981: 48/50). En la frase de Hamm está implicada una violencia extrema del hijo hacia la madre, oigo aquí un deseo de matricidio.

Hay que incluir en este contexto una réplica de Hamm y parte de un 'diálogo' entre Hamm y Clov. La primera evoca la situación triangular entre padre, madre e hijo:

- Qui appellais-tu, quand tu étais petit [...] ? Ta mère ? Non. Moi. On te laissait crier. (- ¡A quién llamabas [...] cuando eras pequeño [...] ? ¿A tu madre ? No. A mí. Te dejábamos gritar.)

Esa referencia a la niñez de Hamm puede leerse como elemento de explicación por su resentimiento hacia los padres y en primer lugar hacia la madre. (1981:80) - Y poco después leemos:

Hamm: - Si je pouvais me traîner jusqu'à la mer ! Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait.

Clov: - Il n'y a plus de marée.

(Un temps.)

Hamm: - Va voir si elle est morte. (88)

Versión inglesa:

Hamm: - If I could drag myself down to the sea ! I'd make a pillow of sand for my head and the tide would come.

Clov: - There's no more tide. (Pause.)

Hamm: - Go and see if she is dead. (1958: 41)

Traducción Moix: - ¡Si pudiera arrastrarme hasta el mar ! Me haría una almohada con la arena y la marea subiría. - Ya no hay mareas. (Pausa.) - Ve a ver si ha muerto. (1986: 63)

La voz de Hamm sugiere (la del actor puede sugerir) un deseo de descansar, de morir solo, en paz. A diferencia de la versión francesa, se pierde en las traducciones la ambigüedad *mer/mère*: mar/madre. Destaquemos que sólo la versión primera permite la lectura de que el deseo de Hamm sea de sustituir la marea al amor de la madre, amor que faltaba, - de llenar un vacío. Y recordemos el principio de *A la recherche du temps perdu* en que está desarrollada la situación del niño acostado que espera a su madre. Beckett ya había consagrado un importante ensayo a Marcel Proust (1930).

Entramos en otro espacio acústico y afectivo con *Footfalls* (Pasos). Además estamos frente a la situación inversa de la de *Fin de partida*. Mientras que Hamm en la evocación de su niñez tanto como en el presente se dirige a su padre, May se dirige a su madre. Además, Hamm dirigiéndose al intermediario, Clov, el servidor/hijo sustitutivo, le solicita para obtener cuidados; May, al contrario, cuida a su madre con intensa atención, anticipando sus solicitudes: - Would you like

me to inject you again? - Yes, but it is to soon. (1978: 400) - Otra diferencia que hay que destacar: puesto que la madre de May queda invisible, nos encontramos frente a dos monólogos, uno que está ligado al personaje que se mueve, la hija caminando, y otro ligado a la madre que está disimulada (si no es ausente). De esta situación resulta una relación entre tres fenómenos acústicos, voz con personaje, voz sin personaje, sonido de los pasos que funciona como voz sustitutiva que acompaña o sirve de contrapunto a la voz de May. (Recordemos que Beckett habló ya en un comentario de las idas y vueltas de Clov del murmullo de los pasos.)

El sonido rítmico de los pasos de May es semejante a un lenguaje non-verbal, es una expresión física, expresión acústica, casi métrica, las idas y vueltas recordando los versos de un texto dramático o poético, la metáfora de los pies que acentúan el verso, determinan su ritmo, está empleada en el sentido literal e incluso concretada por el movimiento arreglado de May. "Footfall": el pie cae, cae sobre el suelo, sobre las tablas. Y respecto a las diversas partes del cuerpo, el pie está aquí opuesto a la boca, como otra fuente acústica, y como representante del cuerpo hacia la voz.

El fenómeno acústico que abre el espacio dramático es el sonido de los pasos de May: "Steps: clearly audible rhythmic tread".(399) Aquí todo está en la dimensión acústica, en cuanto a lo que pasa en el presente, pero también a lo que está evocado/contado.

El 'dialogo' empieza con la palabra "madre":

May: - Mother. (Pause. No louder.) Mother.

(Pause.)

Woman's Voice: - Yes, May.

M. - Were you asleep?

V. - Deep asleep. (Pause) I heard you in my deep sleep.[...]

(1978: 399)

Dentro del tiempo evocado la madre daba idas y vueltas; dentro del tiempo presente la hija se ha sustituido a ella.

Woman's Voice: - [...] one night [...] she called her mother and said, Mother, this is not enough [...]: I mean, Mother, that I must hear the feet, however faint they fall.(401)

Y poco antes, a principios de este monólogo, la Voz dice, la madre o identificándose a su hija o contrayendo tiempo de la historia y tiempo del discurso:

- I walk here now. (Pause.) Rather I come and stand. (401)

El texto culmina en un monólogo de May que consiste en una historia memorizada por ella y que se vuelve en gran parte en discurso dialogante, la narradora presentando dos voces, la de la anciana llamada Mrs. Winter y la de su hija Amy (anagrama de May). Mrs Winter pretende haber oído a su hija participando en el responsorio, mientras que Amy pretende que estaba ausente:

- She murmured, fixing Amy full in the eye she murmured, Amy did you observe anything ... strange at Evensong? Amy: No, Mother, I did not. [...] I observed nothing of any kind, strange or otherwise. I saw nothing, heard nothing, of any kind. I was not there. Mrs W: Not there? [...] But I heard you respond.[...] (403)

Esta evocación/presentación sugiere que la voz de Amy se emancipó del personaje. O bien que la madre interiorizó la voz de la hija. Destaquemos que ésa es la estructura del personaje de la madre de May en el presente acústico-dramático: voz del fondo, voz frente a la cual la hija busca su identidad, lo que puede conseguir sólo en tanto que esté sostenida por el sonido de sus pasos y gracias a la ficcionalización del vínculo entre hija y madre: - [...] watch her pass before the candelabrum, how its flames, their light ... like moon through passing rack. [...] Old Mrs Winter, whom the reader will remember, old Mrs Winter, one late autumn Sunday evening, on sitting down with her daughter after worship, after a few half-hearted mouthfuls laid down her knife and fork and bowed her head. (402) Y, poco después: - But finally, raising her head and fixing Amy - the daughter's given name, as the reader will remember - raising her head and fixing Amy full in the eye she said - [...]. (402-403) Estamos aquí confrontados a un juego de espejos entre personajes y un juego de ecos entre voces dentro del que la identidad de un personaje femenino denominado May está en peligro de desintegrarse. La última palabra pertenece a la voz de la madre interiorizada, es la voz narrada de Mrs Winter presentada por May, y al final no queda cuerpo visible ni paso audible. Como si la hija hubiera vuelto al fondo, al principio, al origen.

Para citar al crítico literario Oliver Sturm: "[Al final es] como si la narradora ya no se necesitara, como si, a través de la boca de su autora, dos personajes ficticios conversaran por sí mismos [...]" (En Engelhardt 1984: 273)

Mirando de cerca las dos versiones de *Pasos*, se pueden adelantar tres hipótesis:

- (1) al nivel temático hay refuerzo de los elementos de afecto;
- (2) al nivel formal encontramos una explicitación (no veo más de una);

(3) a este mismo nivel se comprueba la amplificación de una aliteración y de un grupo fonético, [p] y [pa]; pues, este grupo corresponde a la palabra “pas” (“paso”), esta unidad semántica sirviendo al mismo tiempo de título (de la versión traducida).

Tengo dos ejemplos para verificar la primera hipótesis (refuerzo de los elementos de afecto):

Woman's Voice:	Voix de Femme:
How outwardly unmoved.	Cette fixité! [Exclamación añadida] Cette impassibilité apparente! [Exclamación en vez de afirmación]
(1990:401)	(1978:11)
- let us watch her move	- admirons son port
(401)	(11)

No puedo dar más de un ejemplo para verificar la segunda hipótesis (explicitación):

May:	May:
- a most strange girl	- une petite jeune très étrange,
though scarcely a girl	à vrai dire plus toute jeune
any more ... - ...	- effroyablement malheur- ...
dreadfully un- ...	
(402)	(15)

Más fácil será la verificación de la tercera hipótesis (amplificación):

M: - poor lips	- pauvres lèvres
- pray with you	- je prie avec toi
[y, antes, en la misma réplica, a diferencia de la versión inglesa:] Que je panse tes croûtes - te passe l'éponge	
(400)	(9)
V: Forgive me	Pardonne-moi
(400)	(10)
V: How outwardly unmoved.	Cette impassibilité apparente!
(401)	(11)
V: - this is not enough	- ceci ne suffit pas
(401)	(11)

I must hear the feet, however faint they fall. (401)	il me faut la chute des pas, si faible soit-elle. (12)

Para indicar una posible hipótesis comparativa me limito a lo siguiente: En *Endgame* hay una eufemización de los afectos que se manifiestan en *Fin de partida*. Al contrario, la traducción del texto *Pas* da un resultado diferente. Aquí los afectos y sentimientos están reforzados, mientras que en *Footfalls* quedan varias veces al estado de latencia. Además, la insistencia en el elemento fonético [pa(s)] refuerza, en la estructura semántica, la polaridad entre palabra y movimiento. Quizá el sustantivo “pas” se pueda concebir como eje temático de esos dos lados formales, del ritmo discursivo y el ritmo cinético.

Consideraré las idas y vueltas de May con los pasos resonantes como casi-lenguaje. En sentido metafórico se podría hablar de bilingüismo dentro de la obra *Pasos*; al nivel de las relaciones entre personajes, este casi-lenguaje parece funcionar como refuerzo de la posición precaria de la hija frente a la madre.

Mi propósito final –que queda fragmentario y abierto– será que a partir de la relación triangular entre voz/lengua 1, voz/lengua 2 y movimiento sonante/rítmico en *Pasos* se trataría de llegar al problema que se impuso a Beckett frente a la lengua materna y la lengua elegida y revelar las condiciones para su búsqueda de una solución. Mientras tanto diría que Beckett puede considerarse como exiliado voluntario de la lengua que vuelve con regularidad al origen, pero para abandonarlo con la misma regularidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, S. (1978). *The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber
- (1984). *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn. New York: Grove.
- (1958). *Endgame*. London: Faber & Faber.
- (1981). *Endspiel/Fin de partie/Endgame*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1986). *Fin de partida*. Barcelona: Tusquets.
- (1990). *Pas, suivi de quatre esquisses*. Paris: Minuit.
- CANETTI, E. (1992). *Die Fliegenpein*. München: Piper.
- FITCH, Brian T. (1988). *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto.
- PERLOFF, M. (1987). "Une Voix pas la mienne: French/English Beckett and the French/English Reader". En Friedman, A. W./Rossman, Ch./Sherzer, D. (eds): *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park and London: Pennsylvania State UP.
- STEINER, G. (1978). *Après Babel*. Paris: Albin Michel.
- STURM, O. (1984). "Tritte - Episierung des Dramas". En Engelhardt, H. (ed.). *Samuel Beckett*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WORTH, K. (ed.) (1975). *Beckett the Shape Changer*. London and Boston.

O BILINGÜISMO COMO ESTRATEXIA MONOLÓXICA NOS ALBORES DA PROSA GALEGA DE FICCIÓN (1880-1930)

Dolores Vilavedra Fernández
Universidade de Santiago de Compostela

O emprego do bilingüismo¹ galego-castelán no agromar da prosa galega de ficción e, en concreto, nas primeiras novelas que foron aparecendo a finais do século XIX e comezos do XX², é consecuencia da implantación dun réxime axiolóxico monolóxico que se traduce no plano discursivo na instauración dun aparato enunciativo fortemente xerarquizado, de xeito que a interacción homolóxica entre estratexias discursivas e visión do mundo é expresión da interpretación que estas novelas fan do contexto no que xurden. Este simbolízase, entre outros procedementos, por medio da incorporación ó discurso literario do bilingüismo diglósico que non chega a desenvolverse como estratexia dialóxica, tal e como a primeira vista podería parecer.

Por outra banda, o uso do bilingüismo nestas novelas preséntase como un fenómeno estreitamente vencellado ó proceso de estandarización da lingua galega e ó feito de que canto maior é o grao de diferenciación social e pluralismo cultural dunha colectividade, “mayor es el peso que adquiere entre los objetos del

¹ Non farei nestas páxinas un uso técnico do termo dende unha perspectiva sociolingüística senón que me limitarei a utilizalo para referirme a unha determinada estratexia enunciativa desenvolvida polo autor implícito e que consiste na alternancia de dúas linguas nun mesmo espazo textual.

² Estas consideracións xurden da análise dunha selección de textos que parte de *Maxina ou a filla espúrea* de Marcial Valladares (1880), a primeira novela orixinal en lingua galega impresa en Galicia, e que chega ata *Aos contos* (1930) de José M. Pereda Álvarez, pasando polas coleccións de novela curta “Céltiga” e “Lar” (publicadas, respectivamente, en 1922 e entre 1924 e 1928) e por *Alborada* (1922) de Xesús Fernández González.

habla la palabra ajena, el enunciado ajeno, como objeto de transmisión interesada, de interpretación, de análisis, de valoración, de refutación, etc.” (Bakhtin 1989: 154), o que engade un *surplus* de filoloxización á produción e recepción de textos literarios³ nesa colectividade. Respecto á primeira das cuestións que acabamos de citar e sobre a que volverei máis adiante –a relación entre bilingüismo literario e estandarización lingüística–, non hai dúbida da dependencia que tódalas linguas presentan respecto a outras nos períodos de formación da prosa, ata o extremo de que se pode afirmar que “for the vast majority of languages, prose has formed in the hands of bilinguals” (Ray 1962: 319).

Efectivamente, tódolos datos confirman a idea de que nos primeiros tempos do Rexurdimento literario galego (adóitase fixar como data convencional do seu inicio o ano 1863, cando se publican os *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro) a lingua non era percibida como un risco definitorio imprescindible nin para a atribución do factor de etnicidade no plano individual, nin –no plano supraindividual– para a constitución dunha literatura nacional⁴.

Pilar Vázquez Cuesta (1971: 444) interpretaba así esta actitude aparentemente incoherente dunha elite de escritores e intelectuais que consideraba compatible por unha banda producir literatura nunha lingua que dificultaba a súa difusión entre un público que, se estaba escasamente alfabetizado en castelán⁵, era analfabeto en galego, e por outra desenvolver as súas actividades privadas (relacións familiares, epistolares, etc.) en castelán:

Gallegos de corazón, por sensibilidad y herencia, gallegos también por convencimiento intelectual, hay una capa intermedia de su personalidad que ha sufrido intensamente la impronta castellana. De ahí que –como típicas víctimas de un mestizaje, si bien sea éste sólo de naturaleza cultural– no acierten a delimitar claramente lo que en su ser hay de fidelidad casi biológica al origen y lo que resulta fruto de vicisitudes históricas que durante cuatro siglos impusieron a su tierra una visión del mundo que no era la autóctona.

Esta peculiar esquizofrenia lingüística enténdese mellor se admitimos que na relación entre adscripción étnica ou nacional e conducta lingüística ambos factores non sempre son mutuamente determinantes, aínda que a miúdo aparecen asociados. Concorro plenamente coa visión (na miña opinión, demostrada

³ Para esta cuestión no caso do galego, *vid.* Antón Figueroa (1988).

⁴ Tal e como adoita acontecer na actualidade. *Vid.*, por exemplo, Naftolí Bassel (1991).

⁵ Segundo A. Costa (1989), a cifra de analfabetos en Galicia en 1900 era dun 69’75%. Pola súa banda, un estudio aproximativo realizado por X. R. Barreiro (1982) apunta unha taxa de analfabetismo rural galego dun 70% para os homes e dun 98% para as mulleres no período 1840-1880.

abondo pola súa investigación de campo) que desta cuestión teñen Robert Le Page e Andrée Tabouret-Keller:

We assert that the knowledge and use of language and the act of self-ascription are not strictly related behaviors. What language we know (*langue*) and use (*parole ou speech*) and what self-identity we claim may be quite unrelated. Yet language is an aspect of our self-ascription. There is therefore some truth in the concept of associated language, but it is not a *necessary* part of ethnic or "racial" identity. It is even less a necessary part of national identity (Le Page-Tabouret 1985: 237-8).

Que isto era así percibido pola elite inspiradora do Rexurdimento galego demostra claramente a seguinte afirmación de Alfredo Brañas (1889: XXII), un dos líderes da tendencia máis conservadora do rexionalismo galego finisecular:

El poeta gallego no deja de serlo aunque escriba en castellano con tal que hagan vibrar su lira las tristezas y las alegrías de su patria⁶.

Esta convicción, compartida explícita ou implícitamente pola meirande parte dos escritores da época (tal e como demostra a súa conduta literaria xa que practicamente todos cultivaron o ensaio e a creación en galego e castelán), é extrapolable ó conxunto da sociedade pois "en ningún momento houbo propostas, nin tan sequera insinuacións, de que se pretendese desterralo castelán de Galicia para implanta-lo monolingüismo galego" (Hermida 1992: 225) ou, cando menos, á elite que pulou do Rexurdimento. Esta estaría constituída, basicamente, por:

Ua pequena burguesía y clases medias de procedencia rural que, careciendo casi por completo de medios de decisión económica o política, poseían sin embargo un cierto acceso a la información y los estudios universitarios o eclesiásticos (Vázquez Cuesta 1980: 716-717).

Xa que logo, no agromar do Rexurdimento galego non se chegou a producir un isomorfismo entre uso lingüístico e (auto)adscripción do factor de etnicidade. No corpus que estamos a analizar poderemos detectar como este foi un proceso que avanzou paseniñamente cara á consolidación do monolingüismo galego como risco pertinente tanto para a devandita adscripción coma para a consolidación dunha literatura nacional. Neste senso, é significativo que esta fase se acade, no eido da prosa, xustamente coas novelas da Colección Lar. Esta

⁶ Cómpre puntualizar que estas palabras aparecen no prólogo dun volume no que se presentan un poemario en galego e outro en castelán.

colección⁷ pretendía crear no público un hábito de lectura en galego editando textos narrativos de extensión reducida, de prezo módico e que pola súa configuración técnica e temática fosen doados e atractivos de ler. Pero posiblemente a gran aportación das novelas Lar, no que atingue á cuestión que nos ocupa, foi a incorporación ó espazo literario de todo tipo de voces sociais que por vez primeira van ter no galego a súa lingua de expresión: voces urbanas, femininas, cultas, foráneas, etc. Por todo isto, debemos valorar a Colección como un dos ali-cerces fundamentais do programa, deseñado polas Irmandades da Fala⁸, de reactivación e modernización da prosa galega de ficción. Vexamos como diagnosti-caba un dos líderes das Irmandades o problema das limitacións funcionais que pexaban a extensión do uso da lingua galega:

Coidare que [a lingua galega] soyo ten condiciós pra describil-as esmorgas e farta-delas y-enxergare contiños acedos, é coma afirmare que Galicia non pode tere, nin ten agora, un esprito que sinta e pense e qu'a nosa terra componse d'unhas cirolas vellas, unha moca, un xaruto dá carto e tres bagullas de gaita chorando os males dos que ños mesmos somos causantes (Taibo 1917: 5-6).

Aínda máis significativa é a análise que Leandro Carré, o promotor da Colección Lar, facía da redución temática que padecía a literatura galega, con-secuencia das anteditas limitacións funcionais:

Se todo canto se escribe en galego fose ruralismo, afincariámos mais no pobo a cre-encia, xa enraizada d'abondo, de que a nosa fala non sirve mais que para as con-tadas necesidades da vida rural e se non presta para as relacións vilegas ou de xente ben criada [...] coidamos que tamén as vilas galegas poden nos proporcionare asuntos e tipos interesantes e pol-as razóns devanditas estimamos comenente deri-var por este camiño a novela galega (Carre 1926: 11-13).

Comecemos analizando como se enfrontou Marcial Valladares, o autor de *Maxina ou a filla espúrea*⁹ (a nosa novela fundacional), co problema da lingua. Deteñámonos un intre nas características sociolingüísticas desta novela. Por

⁷ Saíron corenta títulos entre 1924 e 1928, os doce primeiros con frecuencia quincenal e os restan-tes de aparición mensual.

⁸ As Irmandades da Fala nacen na Coruña en 1916 e axiña se espallan por toda Galicia. Entre os obxectivos programáticos destas asociacións aparecen xa dende o principio o de “falar entre os asociados o idioma galego” e “traballar por todos os medios para que os boletís galegos adiquen periodicamente unha seizon pra que os escritores de fala galega poidan dr a conocer as suas produziós”.

⁹ A novela relata a historia dunha moza de clase alta que ten unha filla a resultas dunha violación. A rapaza -Maxina- será dada en adopción a un matrimonio labrego. Sobre este esquema básico desenvólvese unha diéxese de casualidades e reencontros tipicamente folletinesca. Cómpre non esquecer que foi publicada por entregas na revista *La Ilustración Gallega y Asturiana*.

unha banda, os personaxes rurais exprésanse en galego; por outra, os urbanos e de clase alta fano en castelán. Mais Maxina, malia criarse na aldea, fala castelán nas escasas ocasións en que se expresa en estilo directo, e este feito anula a verosimellanza lingüística que supostamente pretendería conseguir Valladares coa reprodución do esquema diglósico. Sen dúbida, este cría na forza do sangue que faría que Maxina, aínda que educada noutro medio social, herdase ó nacer as actitudes propias da súa clase. Valladares mestura así, no que atingue ó tratamento e resolución da identidade de Maxina –que é un dos núcleos diexéticos da novela– un conflito lingüístico e outro social que pretende resolver por medio dun bilingüismo que vai máis alá dunha estratexia de representación artística da linguaxe para constituírse nunha determinada interpretación do plurilingüismo e a polifonía social (Bakhtin 1989) por medio da que se representa, refractada, a ideoloxía do autor. Así, nesta novela a implantación dun réxime lingüístico bilingüe non leva aparelhado un posicionamento dialóxico no plano ideolóxico. senón que propicia unha lectura e interpretación monolóxica dos textos na medida en que permite metaforizar un único e determinado sistema de valores.

Na miña opinión, ó recurso ó bilingüismo en textos como *Maxina* é unha das principais estratexias dun proceso de simbolización axiolóxica. A función identificadora e simbolizadora que a lingua desempeña neste tipo de procesos foi perfectamente descrita por Le Page-Tabouret:

The individual creates for himself the patterns of his linguistic behaviour so as to resemble those of the group with which from time to time he wishes to be identified, or so as to be unlike those from whom he wishes to be distinguished. [...] The speaker is projecting his inner universe, implicitly with the invitation to others to share it, at least insofar as they recognize his language as an accurate symbolization of the world, and to share his attitude towards it. By verbalizing as he does, he is seeking to reinforce his models of the world, and hopes for acts of solidarity from those with whom he wishes to identify (1985: 181).

Se, como demostraron os especialistas, o proceso de recuperación da identidade galega foi desenvolto por unhas determinadas elites, estas terían como obxectivo máis ou menos implícito e máis ou menos consciente nos seus proxectos literarios o de metaforizar, por medio da lingua, un conxunto de valores e de pautas de conducta que proxectaban no público para que este se puidese identificar con eles e así consolidar, nun proceso de feed-back, a súa propia visión do mundo, é dicir, a das devanditas elites. E a lingua revélase nos textos que estamos a comentar como un dos elementos máis axeitados para formular unha resposta simbólica a cuestións do tipo ¿quen son? ¿a que grupo pertenzo? ¿quen comparte a miña lingua e os conceptos que proxecto nela? (Le Page-Tabouret 1985: 248).

Vexamos entón cales son os valores identificados e metaforizados por medio da lingua. En primeiro lugar, o ámbito do ritual, nomeadamente do ritual relixioso, resérvase para o castelán, de xeito que un personaxe que adoita expresarse en galego non dúbida en recorrer ó castelán para rezar (isto é o que lle acontece ó Tío Bartolo de *Semprenoiva* de F. Cabo Pastor, nº 13 da Colección Céltiga). E xa nesta cuestión atopamos un cambio significativo neste texto pois o galego aparece como unha lingua perfectamente axeitada para a tradución de non poucas citas bíblicas que se ofrecen en latín e galego.

A lingua emprégase tamén como marcador de orixe xeográfica metaforizando ó tempo un conflito máis profundo: o que opón a Galicia asoballada fronte á todopoderosa Castela, tema recorrente na literatura galega dende a aportación fundacional de Rosalía de Castro. En *O noso xuez* de Gonzalo López Abente (Colección Céltiga, nº 4) fala castelán un xuíz que ven exercer a Galicia e tamén o narrador cando emprega o estilo indirecto libre para informarnos dos pensamentos deste.

Pero este uso como marcador de orixe adoita adquirir outras connotacións, como acontece en *Almas mortas* (nº 3 da mesma Colección), onde un emigrante retornado e a súa muller cubana preséntanse na aldea natal do primeiro falando castelán. Se no caso dela está xustificado pola falta de competencia ("luego conversen en su habla que yo no entiendo"), no del aparece como un síntoma de desleigamento e hai que recordar que poucas figuras foron máis denostadas polos membros das Irmandades da Fala que a do indiano, considerada como portadora dunha serie de valores perturbadores do proceso de configuración dunha identidade galega. O desenvolvemento diexético producírase de xeito paralelo á redescuberta das virtudes da Terra e da recuperación da lingua materna, que o indiano acaba usando de novo.

Mais a lingua serve tamén para marcar diferencias de educación ou de sexo. Temos un exemplo perfecto do primeiro na novela que acabamos de citar. Nela, o médico, trasunto ideolóxico do autor empírico Villar Ponte (un dos fundadores das Irmandades, movemento que tiña un planteamento moito máis radical do tema da lingua que a xeración dos xa citados Marcial Valladares ou Brañas), adoita falar en galego con tódolos personaxes, pero non ten reparo en usar ocasionalmente o castelán co indiano e a súa muller como forma de evidenciar a súa cultura, é dicir, de prestixiar a súa postura ideolóxica (que explicita reiteradamente ó longo da novela) demostrando implicitamente que se adoita falar galego non é porque non coñeza o castelán. En canto ó sexo, *Alborada* (vid. nota 2) ofrécenos unha casuística ben curiosa da súa relación coas actitudes lingüísticas. Esta é unha novela na que a voz narrativa se expresa en castelán, recorrendo ó galego en tres contextos moi concretos:

-No paratextual, espacio axeitado –pola súa relevancia visual e a súa necesaria concisión– para a síntese simbolizadora. Así, os títulos dos capítulos e a estrofa poética que os abre están sempre en galego.

-No léxico. O discurso do narrador aparece salferido de palabras galegas. Isto, que é algo frecuente no castelán de calquera galego, adquire nesta novela unha nova dimensión pois esas palabras aparecen marcadas con cursiva. É dicir, non se trata dos esperables galeguismos senón de escollos conscientes. Vexamos algúns exemplos: *tolíña*, *brincos*, *churrusqueira*, *encantiño*, *currunchos*, *castiñeiros*, *carballos*, *ameneiros*. Sen entrarmos nunha análise detallada, resulta evidente que se trata ou ben de termos do ámbito afectivo, ou ben de nomes tan introducidos mesmo no castelán de Galicia que o emprego da súa tradución crearía un insólito distanciamento entre narrador e lector, moi pouco axeitado á proximidade procurada polo autor implício, e incluso problemas de comprensión pois poucas persoas saberían hoxe en Galicia que un *ameneiro* é un *aliso*, e moito menos daquela.

-No dos diálogos. *Alborada* sería aparentemente un exemplo perfecto da teoría de Kloss, tal e como a desenvolve Joseph (1987), segundo a cal o proceso de elaboración (*Ausbau*) dunha lingua pasaría por seis fases distintas na extensión do seu uso e a primeira delas implicaría o seu emprego nos diálogos da novela, corroborando o que dixemos anteriormente sobre a relación entre bilingüismo literario e estandarización. Pero esta atópase interferida polas connotacións que aportan os factores de sexo, orixe social e xeográfica, idade, etc. do emisor e do receptor (empíricos e imanentes), así como as circunstancias ilocutivas e os obxectivos performativos tanto do acto de enunciación discursiva coma do de enunciación contextual (Mignolo 1978 e Vilavedra 1993). Isto obríganos a revisar a tipoloxía de Joseph tendo en conta que as devanditas interferencias modificarán a incidencia do factor de estandarización. Vexamos algúns exemplos nos diálogos das novelas que estamos a analizar:

1. O narrador utiliza o galego unicamente cando se dirixe a Galicia para facer unha reflexión de tipo metalingüístico:

¡Salve Galicia! A tua lingüa nativa entenderanna poucos, pero a lingüa do teu corazón enténdena todos...

2. Os pais da rapaza protagonista (un matrimonio de labregos) falan entre si galego pero o pai recorre ó castelán cando o mozo vai pedirlle a man da filla, aínda que sexa da mesma orixe rural e pertenza ó mesmo grupo social ca el. Neste caso, a determinación ilocutiva e perlocutiva pesa máis ca outros marcadores de identidade.

3. Curiosamente, o protagonista -que será presentado como modelo de virtudes e como exemplo de persoa capaz de triunfar na vida e saír do seu medio (a novela remata cando consegue regresar rico á aldea natal tras facer fortuna na emigración)- só usará o galego cando neno e exclusivamente cunha función afectiva coa súa nai :

Miña nai, nai Carmela, canto te quero [...] miña nai, naiciña, esperta que xa alumea o día.

Coido que non é preciso explicitar os valores connotados nas conductas lingüísticas descritas nos apartados 2 e 3.

4. A lingua de uso nun ámbito popular e exclusivamente feminino como é o momento de lavar a roupa no río é o castelán (por suposto, inzado de galeguismos). Esta renuncia das falantes á utilizar a súa lingua materna (que sería, obviamente, o galego) semiotiza os valores que inspiran a conducta dese colectivo de mulleres. Deste xeito, o castelán aparece como o recurso máis inmediato, o primeiro paso imprescindible para progresar social e economicamente. Significativamente, o paso ó galego dáse cando a conversa recobra a espontaneidade das burlas ou do enfado. Outro exemplo da importancia do marcador de sexo atopámolo no feito de que chega a superpoñerse á determinación que exerce o ámbito doméstico; así, vemos como na familia de Volvoretta a lingua da relación entre pai, nai e fillos do sexo masculino é o galego mentres que a protagonista utiliza o castelán para comunicarse cos outros membros do núcleo familiar.

Toda esta casuística, ou a que xa comentamos respecto a *Maxina*, invalida na miña opinión a hipótese de Joseph ou, cando menos, redúcea a un esquema meramente indicativo pois nela non teñen cabida (se cadra pola súa pretensión sistematizadora) nin os problemas de verosimellanza que obviamente preocupaban a Valladares nin as posibilidades da lingua como vehículo codificador de valores individuais e colectivos e, en consecuencia, transmisor de ideoloxía.

Quizais o exemplo máis interesante deste potencial axiolóxico ofrécenolo *Aos contos* (vid. nota 2), colección de breves anécdotas humorísticas en galego seguida dunha sorte de novela breve do mesmo autor titulada *De mi diario* (e, efectivamente, atopamos nel pegadas autobiográficas) que é o que agora nos interesa. O narrador desta, trasunto do autor empírico, utiliza o castelán, pero nos diálogos emprégase ocasionalmente o galego. A diéxese xira arredor dun curioso personaxe descrito dun xeito tan significativo que non me resisto a reproducilo aquí:

Aparentaba 25 años; buen mozo, moreno, fuerte como un roble, de modales distinguidos. Nadie sabía de donde viniera; franco y comunicativo con los niños;

huraño con los hombres como si les odiara o temiera. Puntual y celoso en el trabajo, terminado el cual se despojaba de su traje de pana, sustituyéndolo por otro de paño pues “vestía a lo señorito” -según decían en el pueblo-; buen artista, ganaba un jornal relativamente elevado y en lugar de dedicar las horas de ocio con sus camaradas a embriutecerse y degradarse en el café y en la taberna las destinaba al estudio. Sus compañeros le llamaban despectivamente “O Burgués”.

Este personaxe, connotado como vemos moi positivamente, fala galego sistematicamente ata o punto de que consegue –polo prestixio e a autoridade que da súa figura emanan– que o rapaz protagonista e narrador (quen, como xa dixemos, desenvolve esta función en castelán) se instale nesa lingua para comunicarse con el. Pero dun xeito moi semellante ó que acontecía co médico de *Alborada* (entre outras cousas, tamén este mozo utiliza o galego por explícita convicción ideolóxica), demostra que coñece o castelán na súa conversa co “señorito”, o seu rival en amores e personaxe presentado como un parásito social e un Don Juan sen escrúpulos, procurando deste xeito poñerse ó seu mesmo nivel naqueles planos fornecedores de prestixio e que están ó seu alcance; neste caso, o lingüístico. Vexamos agora que acontece no ámbito afectivo. Cando comeza o relato, a parella protagonista utiliza o galego para comunicarse entre si pero, unha vez formalizada a súa relación sentimental, trasládanse ambos ó castelán mesmo nas conversas máis íntimas. Este aparece así connotado como garantía de formalidade, actuando como indicador do avance da relación non tanto na dimensión afectiva coma no que está poida ter de social. En canto ó rapaz narrador presenta de entrada como conducta lingüística un bilingüismo relativamente coherente cunha distribución definida fundamentalmente polos factores social e afectivo; así, fala galego coa xente do pobo, castelán coa súa familia e utiliza indistintamente ambas linguas cos amigos. Pero, curiosamente, cando Volvoretta e mais el se rencontran, instálanse no castelán. ¿Cal pasa a ser agora o factor determinante: a idade (pois el xa é un mozo), o socioprofesional (el é un estudante) ou o contexto de uso, xa que a conversa se desenvolve no cemiterio, cando ambos acuden a visitar as tumbas das nais respectivas? En todo caso, outras actitudes lingüísticas –como a do personaxe alcumado “O Burgués” que co rapaz abandona o galego e se instala no castelán xusto despois de facer carreira e fortuna– parecen suliñar a importancia do factor socioprofesional como determinante das diversas actitudes bilingües que presentan os personaxes desta novela.

Este breve percorrido por algúns dos casos máis curiosos de bilingüismo que ofrece a prosa galega de ficción pretendeu demostrar, con exemplos concretos, como a caracterización lingüística dos textos literarios non é resultado dun determinismo especular (tanto o que consideraría a lingua como reflexo da

sociedade coma o que entendería o texto como mera proxección lingüística), senón un elemento máis do complexo entramado social, elemento que nos permite definirnós como individuos pero tamén como membros activos dese corpo social. Outra volta son Le Page-Tabouret os que mellor sintetizan esta idea:

In language we are offered, by the society we enter, and we offer to others, a very overt symbolization of ourselves and of our universe, not only in the various grammars and lexicons and prosodies we can create for various domains of that universe, but also through the social marking which each occasion of use carries (1985: 248).

Por outra banda, vimos tamén como a carencia dun estándar resultou ser determinante nos textos analizados para o establecemento dun réxime discursivo (e, consecuentemente, ideolóxico) monolóxico, xa que tal carencia non só condiciona as posibilidades de caracterización do propio discurso (coas evidentes consecuencias para o desenvolvemento do xénero que fica ancorado na convención) senón que impide a superación –no plano axiolóxico– dos prexuízos ideolóxicos e, consecuentemente, a implicación do discurso narrativo no auténtico diálogo social. Isto pexaría o proceso de modernización da prosa galega pois, como ben demostraron Paul L. Garvin e Madeleine Mathiot (1972 e Garvin 1964: 153-158), modernidade cultural e estandarización lingüística son dous factores estreitamente vencellados:

we may consider a standard language a major linguistic correlate of an urban culture, and we may furthermore consider the degree of language standardization in this technical sense a measure of the urbanization of the culture of the speakers (Garvin-Mathiot 1972: 365).

Neste senso, é ben significativo o radical monolingüismo galego polo que optaron os promotores da Colección Lar no seu proxecto de modernización da narrativa galega; eles decatáronse de que ambos factores ían estreitamente vencellados e aplicáronse a desenvolvelos, nun afán de ofrecerlle á sociedade galega da época novos paradigmas lingüísticos e novos modelos éticos cos que identificarse, superadores dos limitadores tópicos que a condicionaban e, por medio deles, propor unha nova consideración da etnicidade superadora do bilingüismo.

Xa que logo, coido que o aquí apuntado demostra que o bilingüismo non foi, nos albores da narrativa galega e contra o que de entrada poida parecer, un síntoma da orientación dialóxica do xénero, senón a solución monolóxica que os textos atopaban para unha serie de contradicións individuais (as dos autores) e colectivas (as do conxunto da sociedade galega), convertendo esa determinada

resolución lingüística dos textos na metáfora dunha proposta de identificación étnica. E isto na medida en que é innegable a interacción dialéctica entre discursos sociais e estratexias textuais entre as que ocupan, como vimos, un lugar privilexiado as lingüísticas. E vimos tamén como o carácter procesual do discurso narrativo fai que na literatura galega este evolucionara dende a formulación diglósica e maniquea de *Maxina*, novela que chega a situar nun segundo plano a cuestión sen dúbida capital para un escritor como Valladares da verosemellanza e na que, simplificando, o bilingüismo era unha das manifestacións da vocación monolóxica –conservadora no plano ético e no estético– que inspiraba a produción textual do momento, ata o monolingüismo das novelas da Colección Lar, froito dunha concepción moito máis aberta, dinámica e plural do mundo que os homes das Irmandades propuñan como alternativa superadora dos vellos esquemas lingüísticos e sociais.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARREIRO, Xosé R. (1982). *Historia contemporánea de Galicia*, vol. III. A Coruña: Gamma.
- BASSEL, Naftolí (1991). "National Literature and Interliterary Sistem". *Poetics Today*, 12, 4.
- BRAÑAS, Alfredo (1889). "Prólogo". En Enrique Labarta Posse, *Bálsamo de Fierabrás*. Madrid: Librería de F. Fé.
- CARRÉ, Leandro (1926). "Encol da novela". *Nós*, 27.
- COSTA, Antón (1989). *Escolas e mestres*. Santiago: Servicio de Publicacións da Xunta.
- FIGUEROA, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.
- GARVIN, Paul L. (1964). "The standard language problem: concepts and methods". En *On Linguistic Method. Selected Papers*. The Hague: Mouton.
- e MATHIOT, Madeleine (1972). "The urbanization of the guaraní language: a problem in language and culture". En *Readings in the Sociology of Language*, Joshua A. Fishman (ed.). The Hague: Mouton.
- HERMIDA GULÍAS, Carme (1992). *Os precursores da normalización. Defensa e reivindicación a lingua galega no Rexurdimento (1840-1891)*. Vigo: Xerais.
- JOSEPH, John E. (1987). *Eloquence and Power. The Rise of Language Standards and Standard Languages*. Londres: Frances Pinter.
- LE PAGE, Robert e TABOURET-KELLER, Andrée (1985). *Acts of Identity*. Cambridge University Press.
- MIGNOLO, Walter (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- RAY, Punya S. (1962). "The Formation of Prose". *Word*, 3, vol. 18.
- TAIBO, Victoriano (1917). "Fala y estética". *A Nosa Terra*, 28-29, 30-8-1917.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1971). "Interferencias lingüísticas entre gallego y castellano". En *Actes du XIII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*. Quebec.

—— (1980). “Literatura gallega”. En *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*. Madrid: Taurus.

VILAVEDRA, Dolores (1993). *Análise da polifonía na narrativa galega. Variabilidade diacrónica dos emisores textuais*. Tese de doutoramento en microficha. Santiago: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago







CURSOS E CONGRESOS
DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA