

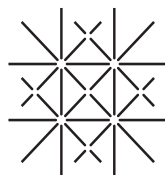
# ARBA 17

**ACTA ROMANICA BASILIENSIA**  
**octubre 2006**

Tobias Brandenberger & Beatrice Schmid (eds.)

**Actas del VI Encuentro hispano-suizo de  
filólogos noveles**

(Oviedo, 9 de mayo de 2006)



UNI  
BASEL

Die **Acta Romanica Basiliensia** sind eine Publikation  
der romanistischen Institute der Universität Basel.

Es sind weitere Faszikel in iberoromanischer, italienischer und  
französischer Sprach- und Literaturwissenschaft geplant.

Herausgeber:

Harm den Boer, Angela Ferrari, Robert Kopp,  
Georges Lüdi, Beatrice Schmid, Maria Antonietta Terzoli

Copyright © Institut für Iberoromanistik der Universität Basel 2006

ISSN 1022-6176

ISBN 3-907772-16-4

Weitere Exemplare sind zum Preis von CHF 22.– / EUR 14.– erhältlich bei:

ARBA <eva.askari@unibas.ch> oder

Sekretariat Iberoromanistik <ibero-romsem@unibas.ch>

A los colegas y alumnos  
que nos acompañaron  
en el viaje por Asturias  
en la primavera de 2006



## ÍNDICE

Envío y agradecimientos .....	7
Satisfacción y gratitud de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo/Uviéu .....	9
Marta ÁLVAREZ: Modelos de lector en las novelas de Álvaro Cunqueiro .....	13
Ángel BERENGUER AMADOR, Manuela CEREZO y Beatrice SCHMID: “El muerto que está vivo”. A propósito del infinitivo en judeoespañol .....	25
Manuela CEREZO: “¿Ánde está el cadavre?” - Apuntes sobre el discurso directo en las novelas policíacas judeoespañolas de Jim Jackson .....	37
Liliana DÍAZ-GÓMEZ: La metodología experimental en el ámbito de investigación fonética de una lengua minorizada: el caso del asturiano .....	47
Ruth GONZÁLEZ RODRÍGUEZ y Ricardo SAAVEDRA FERNÁNDEZ- COMBARRO Aproximación pragmática a la descripción y categorización de una lengua: la Fala del Navia-Eo .....	61
Isabel JARDÓN LÓPEZ: Una mirada a la figura de Alejandro Casona a través de su correspondencia con Joaquín Maurín Juliá .....	75
Linda PFEFFERLI: La moral en el <i>Libro de Apolonio</i> .....	91
Elena RIEDER: Préstamos turcos y hebreos en tres narraciones judeoespañolas publicadas en el periódico <i>La Buena Esperanza</i> .....	103
Rosa SÁNCHEZ: Partidos en la Red: Funciones estratégicas en el discurso político virtual .....	117
Elena SARRIÓN FERNÁNDEZ-DIESTRO: Entre la teoría y la historia: hacia una historia formal de la poesía española de posguerra .....	127
Lydia SCHMUCK: La eternidad del instante. La obra de Velázquez vista por Ortega y Gasset .....	141



## Envío y agradecimientos

Para quienes nos ocupamos de la cultura española, de las literaturas hispánicas, de las lenguas de España, el contacto directo con la realidad brinda múltiples ocasiones de ampliar horizontes, de profundizar conocimientos adquiridos desde el papel y de corregir visiones sesgadas o incompletas. Esta premisa, didáctica en un sentido amplio, es la que ha ido llevando, prácticamente todos los años, a estudiantes y profesores de Filología Hispánica de esta Universidad de Basilea en sendos viajes de estudios a diferentes regiones de España. En la primavera de 2006, le tocó al Principado de Asturias, que por muchos motivos —huelga enumerarlos aquí— merece una visita.

Como también viene siendo hábito, *in situ* no solamente se organizaron numerosos recorridos por los lugares de interés, sino también un evento científico interuniversitario de sumo interés para todos cuantos en él participan: un encuentro entre los hispanistas de una y otra parte donde los jóvenes investigadores pueden presentar algunas muestras de su trabajo.

La Universidad de Oviedo, y en concreto su Facultad de Filología, acogió este *VI Encuentro Hispano-Suizo de Filólogos Noveles* en el marco del *I Congreso Internacional de Filología Hispánica: Jóvenes Investigadores* ofreciéndonos así un excelente contexto para conocernos y conocer el trabajo de los otros. El día 9 de mayo de 2006 reunió un público numeroso que escuchaba, en dos sesiones consecutivas, las presentaciones de filólogos de la última generación; y como si hubiera querido atestiguar la calidez de nuestro encuentro, el cielo asturiano nos brindó un sol radiante que desmintió a quien con pluma magistral noveló las incesantes lluvias de *Vetusta*.

Damos a conocer hoy en las páginas que siguen los frutos de este acto, con la esperanza de que el presente tomo no sólo halle algún que otro lector curioso, sino que además sirva de aliciente a cuantos futuros especialistas de nuestros dominios luchan a diario por mantener vivo su

entusiasmo. Incluimos en este tomo también tres recientes comunicaciones que no pudieron ser leídas en Oviedo pero que asimismo provienen de jóvenes hispanistas basilienses que estuvieron presentes en nuestro encuentro.

También es éste el momento de dar las gracias a todas las personas y todos los organismos que con su apoyo hicieron posible que nuestro viaje, el VI Encuentro Hispano-Suizo de Filólogos Noveles y esta publicación se realizaran.

En primer lugar, quisiéramos expresar nuestra profunda gratitud a Ana María Cano González, Decana de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo, a Begoña Cambor Pandiella y Covadonga Lamar Prieto del Comité organizador del *I Congreso Internacional de Filología Hispánica: Jóvenes Investigadores*, así como a Pilar Fidalgo y Pedro Valdés de la *Academia de la Llingua Asturiana*.

Además, agradecemos el generoso apoyo de organismos de ambas universidades colaboradoras: de la Facultad de Filología y de la Oficina de Relaciones Internacionales de la Universidad de Oviedo, por una parte, del *Institut für Iberoromanistik* y la oficina de *Internationale Austauschprogramme* de la Universidad de Basilea, por otra.

Gracias también a Sandra Schlumpf por su ayuda en la preparación de estas *Actas*.

*Tobias Brandenberger*

*Beatrice Schmid*



## Satisfacción y gratitud de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo/Uviéu

Para la Facultad de Filología, y de modo especial para mí como Decana de la misma, fue una gran satisfacción que el *VI Encuentro hispano-suizo de filólogos noveles* se realizara en nuestro Centro. Debo, por ello, ante todo, expresar mi agradecimiento a la Dra. Beatrice Schmid y a sus colaboradores, por haber pensado en nosotros para llevarlo a cabo.

La satisfacción y agradecimiento tienen vertientes variadas. En primer lugar, por lo que dicho *Encuentro* supone de consolidación de una ya larga e intensa colaboración entre las Universidades de Basilea y de Oviedo y, más concretamente, entre el Institut für Iberoromanistik basiliense y nuestra Facultad de Filología, colaboración que se plasma en el intercambio de alumnos y profesores dentro del programa Sócrates-Erasmus suscrito por ambas instituciones o en el intercambio y participación en proyectos europeos por parte de algunos investigadores de ambos centros.

En segundo lugar, porque la celebración de estos encuentros es sin duda una ocasión extraordinaria para que los jóvenes investigadores, basilienses y asturianos, pongan en común el resultado de sus investigaciones e intercambien saberes y productivas incertidumbres, con lo que ello supone de enriquecimiento mutuo. En este caso concreto, el hecho de que el *VI Encuentro hispano-suizo de filólogos noveles* se enmarcase dentro del *I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores* que, bajo el título general de “Orientaciones Metodológicas”, incluyó también el *II Seminario Internacional de Lingüística (SILHis)* y las *I Jornadas sobre la Investigación Literaria* y, lo que es más importante, que todo ello estuviese organizado por un pequeño grupo de jóvenes hispanistas de nuestra Facultad, becarios de investigación del Departamento de Filología Española, creo que añade un plus de satisfacción para cualquier responsable académico. Por ello, no puedo dejar

pasar la ocasión de citar a estos jóvenes universitarios del Comité Organizador (José Antonio Calzón García, Begoña Camblor Pandiella, Miguel Cuevas Alonso, Maite Fernández Urquiza, Natalia Fernández Rodríguez, Vanesa Hernández Amez, Covadonga Lamar Prieto, Miguel Melendi López y Ricardo Saavedra Fernández-Combarro), a los que quiero hacer llegar desde aquí mi reconocimiento.

Y satisfacción, cómo no, por el resultado científico del *VI Encuentro hispano-suízo de filólogos noveles*, que los interesados pueden ver en estas *Actas*, pero también —y ello no es menos importante—, por habernos dado la oportunidad de conocer (en algún caso de reencontrar) y de acompañar a todos los participantes en este viaje de estudios —estudiantes y profesores de Filología Hispánica de la Universidad de Basilea— durante la semana que estuvieron entre nosotros, de mostrarles algunos grupos o centros de investigación asturianos (Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Seminario Permanente de Estudios de la Mujer, Grupo de Investigación sobre Literatura Aljamiado-Morisca, Seminario de Lexicografía de la Academia de la Llingua Asturiana o la Sede de los Cursos de Lengua y Cultura Española para Extranjeros) o los aspectos más relevantes de nuestra cultura urbana y rural, de nuestra forma de vida y de nuestra manera de ser, a través de las excursiones temáticas programadas en relación con la minería y la industria, la alta montaña y las tradiciones “vaqueiras” y el arte asturiano.

En definitiva, guardaremos en nuestro corazón un entrañable recuerdo de vuestra visita y en nuestra memoria vuestras ilustrativas investigaciones lingüísticas y literarias, con la esperanza de que este *Encuentro* deje la puerta abierta a nuevas colaboraciones.

*Ana M<sup>a</sup> Cano González*  
*Decana de la Facultad de Filología*  
*Universidad de Oviedo/Uviéu*





# Modelos de lector en las novelas de Álvaro Cunqueiro

*Marta Álvarez*

Universidad de Basilea

Privilegiar la lectura metaficcional de las novelas de Cunqueiro permite resituar al autor gallego dentro de su contexto literario y dejar de verlo como un bicho raro de la narrativa de posguerra para considerarlo un precursor de un tipo de novela que alcanzará su esplendor en los años sesenta. En este sentido resulta interesante señalar las relaciones entre la obra de Cunqueiro y la de su paisano y amigo Torrente Ballester y la diferente actitud de la crítica hacia ambos, viendo en el último a uno de los mejores cultivadores de la novela de vanguardia en cierta etapa de su obra y a un supuesto creador de torres de marfil o de intrascendentes juegos literarios en el primero. Antonio Gil González (2001) recoge el relevo cedido por Xoán González Millán (1991), quien había llamado la atención sobre la enorme autorreferencialidad característica de la obra del mindoniense, y realiza la primera lectura metaficcional de la misma; ello le llevará a establecer fundamentales paralelismos entre las novelas de Cunqueiro y de Torrente, el título de la obra que dedica conjuntamente a los dos autores no puede ser más explícito: *Teoría y crítica de la meta-ficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*.

Junto con el teórico y crítico español aceptamos que surge el elemento metaficcional cuando «el <acto de narrar> pasa a constituirse en <materia narrada>, o viceversa: cuando desde el universo construido por el relato se acaba designando —o identificando— el acto narrativo que lo conforma» (Gil González 2005: 11). Este elemento constituye la base de la novela cunqueiriana desde *Merlín e familia*, de 1955. La versión castellana de la novela se publica en 1957, Cunqueiro introduce entonces añadidos importantes que insisten en el significado metaficcional, que se convierte en una constante en todas sus novelas y llega a su paroxismo en la última, *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, de 1974,

que tematiza precisamente los riesgos de ese tipo de autorreferencialidad, en el momento en que la novela española iba siendo consciente de ellos.

La reflexión metaficcional de las novelas cunqueirianas es muy compleja. Antonio Gil González (2006) elige centrarse en «el personaje del sujeto narrativo cunqueiriano», en cómo aparece en el texto «el relevo de la representación autorial»<sup>1</sup>, nosotros lo haremos, de manera complementaria, en los diferentes modelos de lector que encuentran su reflejo en la novela cunqueiriana. Aunque es éste un motivo rastreable a lo largo de todo el ciclo de novelas, nos limitaremos, en aras de una mayor claridad expositiva, a una única narración: a ese *Cometa*, que cierra el macrotexto novelístico cunqueiriano y en el que la representación figurada del problema de la recepción se convierte en una verdadera obsesión.

### **Lectura, lectores**

Aunque, como hemos dicho, es reciente el privilegiar la lectura metaficcional de las novelas de Álvaro Cunqueiro, la crítica siempre ha señalado el gusto de sus personajes por contar historias. Casi todos ellos se convierten en uno u otro momento en narradores intradieгéticos. Pero quien dice narrador dice narratario. Si las novelas de Cunqueiro están llenas de personajes que cuentan, también lo están de personajes que escuchan. Y ya que hablamos de receptores de historias no parece muy descabellado considerarlos como imágenes de lector. En su estudio sobre la función de *El curioso impertinente* en el marco de la inmortal novela cervantina, Georges Güntert (1993: 76) equipara metafóricamente «tres posibles actitudes frente a la verdad de la vida» a tres posibles actitudes frente a la literatura, creemos acertado el paralelismo que establece el cervantista suizo; y creemos también que es todavía más fácil establecer una ecuación similar en el caso de las novelas cunqueirianas, en las que los personajes se enfrentan en ocasiones a ficciones que se reivindican abiertamente como tal.

La lectura literaria es una experiencia interpretativa que combina a partes iguales adhesión y distancia a la ficción propuesta. No debemos

---

<sup>1</sup> En 2006, Antonio Gil González se reafirma en su lectura metaficcional de la obra de Cunqueiro, sintetizándola y matizándola en su artículo «Tres novelas en busca de autor. Nacimiento, madurez y muerte del sujeto narrativo cunqueiriano en *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*», que será publicado próximamente en el número 23 de la colección *Hispanística XX*, formando parte de las actas del congreso sobre Galicia que se celebró en la Universidad de Borgoña en noviembre del pasado año. Agradecemos al autor que nos haya permitido consultar el manuscrito antes de su publicación.

olvidar los paralelismos existentes entre el juego y el pacto ficcional, los dos coinciden en la suspensión del descreimiento y en la aceptación de determinadas convenciones. Como dice Pozuelo Yvancos (1993: 145): «la palabra perro no muerde, pero el lector ríe, llora, siente miedo, realiza como experiencia propia las vicisitudes puestas en juego por el texto». En el mismo sentido afirma Georges Güntert (1993: 73) que «es [...] la influencia de las pasiones la que <realifica> el acto intelectual de la lectura».

A partir de estas premisas se dibujan dos modelos opuestos de lector: uno correspondería a un receptor hostil, que se niega a aceptar las reglas y a entrar en el juego, su grado de distancia con respecto a la ficción propuesta es máximo. Podemos hablar de anti-lector para referirnos a ese caso en el que la adhesión resulta imposible.

En el otro extremo estarían aquellos receptores cuya adhesión a la ficción, al texto, es tan incondicional que supone la ausencia del más mínimo distanciamiento. Este lector inocente no distingue entre su realidad y la realidad ficcional que le es propuesta, está como el primero alejado de todo sentido lúdico, acepta la ficción como parte de su realidad referencial, los acontecimientos que, por derecho propio, forman parte de esta lo afectan de la misma manera que aquellos ficcionales con los que debería guardar cierta distancia.

Entre los dos extremos se situaría el lector ideal, que consigue el justo y difícil equilibrio entre distancia e identificación, que acepta la naturaleza lúdica del hecho literario, que ríe, llora, siente miedo, como decía Pozuelo Yvancos, pero que sabe que la verdad de la literatura pertenece a otra realidad que no coincide con su propia realidad referencial<sup>2</sup>.

Pasemos a ver cómo estos diferentes tipos de lector son representados en el texto cunqueiriano.

### **Variedad de lectores en *El año del cometa***

Empezamos resumiendo la novela: Paulos, un joven afincado en una ciudad de provincias tiene tendencia a perderse en ensoñaciones y mundos imaginarios, presentes en las historias que cuenta a su amada, María. La ambición del personaje es, sin embargo, mayor, se acerca el año del cometa y el joven accede al puesto de astrólogo oficial. Interpretando e inventando las supuestas señales de anuncio del cometa quiere

---

<sup>2</sup> Georges Güntert (1993: 15) distingue por su parte entre un «lector acrítico, identificado por completo con el mundo de la ficción» y «una lectura diferente que exija las aportaciones tanto de la reflexión crítica como del sentimiento partícipe».

convertirse en héroe para su ciudad, y controlarla. Para ello, pretende hacerle creer en la verdad de sus fabulaciones: que la ciudad está en peligro, amenazada por el rey invasor de ciudades con puente. Paulos defenderá a su ciudad, pidiendo ayuda al rey David, al rey Arturo y a Julio César, que cobran vida en su imaginación. A medida que avanza la novela, el personaje se va aislando cada vez más, perdiéndose en el mundo de sus fantasías hasta el momento en que ya no es capaz de distinguir entre lo que vive y lo que sueña. En su intento por escapar al sueño que se ha convertido en pesadilla reniega de su naturaleza de soñador y fabulador y es entonces cuando muere, abatido por unos guardianes de su ciudad que lo confunden con un invasor extranjero.

Las peripecias del joven astrólogo se convertirán en una reflexión apenas velada por los modos narrativo y poético sobre la creación, pero también sobre los modos de realidad y su interpretación. En su andadura de contador de sueños, Paulos deberá enfrentarse a todo tipo de receptores de sus historias. Una escena de la novela nos parece especialmente interesante por ofrecernos una panoplia de diferentes actitudes en una similar situación comunicativa. Se trata del encuentro de Paulos, recién nombrado astrólogo oficial, con los padres de María. En la conversación entre el astrólogo y su futura familia política se dibujan dos universos totalmente opuestos: si el mundo de los padres de María, representantes de un discurso mercantilista, se define por su relación con el dinero y en términos de apariencia, en el de Paulos, Romeo no necesita más de veintisiete palabras para enamorar a Julieta y una sonrisa «se queda en el aire, visible, iluminando» (Cunqueiro 1990: 104). Las reacciones de los interlocutores a las fantasías del astrólogo son de lo más variadas y nos permiten establecer una lista de los participantes en esta escena, yendo de menos a más en el grado de adhesión podemos distinguir entre:

1. Padre de María, rechazo.
2. Madre de María, emoción.
3. María, participación.
4. Eudoxia, adhesión total.

He aquí el final de la escena:

«[...] María, como siempre que Paulos le contaba historias en las que entraba la dulzura alegre de su amor, se descalzaba nerviosa, dejaba caer al suelo los zapatos de charol, se quitaba los calcetines, entregaba los pies desnudos a las manos de Paulos, quien había inventado que las princesas de Chipre recibían así a sus amantes, cuando regresaban de sus navegaciones a las Fortunatae Insulae. Y se besaron.



—¡El éxtasis! —exclamó la voz emocionada de Eudoxia desde el pasillo.

El padre de María puso sus dos manos sobre el mantelillo que tapaba la dote, y la madre se echó a llorar.

Paulos tomó en sus brazos a María, y Eudoxia sostendría hasta el final de sus días que salieron por la ventana, en vuelo, y no por la puerta, andando. La madre de María, resucitando en su corazón algún sueño de juventud, entremezclaba risas con su lloro.

—¡Serán muy felices! —dijo al fin, más suspiro que voz. Y se desmayó. El padre recogía la dote en una caja de lata que había contenido la jalea de membrillo.

—¡No tendrá la desfachatez de pedir la dote después de esta broma!» (Cunqueiro 1990: 108).

El padre de María mantiene una extrema distancia ante las fabulaciones a las que da vida Paulos y sólo piensa en la dote que tenía intención de entregar a la pareja, en el extremo opuesto figura la tía Eudoxia, quien llega a cambiar su percepción referencial llevada por las historias del astrólogo<sup>3</sup>.

### **La obsesión de la inocencia**

Es este un motivo recurrente en la novela, el del receptor cuya identificación le lleva a confundir los planos de la realidad y la ficción. Acabamos de referirnos a una escena que aún tarda en llegar, pero ya desde la primera página se nos advierte del peligro de una adhesión excesiva. Es la historia de una representación teatral:

«—Fue hace dos veranos. Salía de detrás de una cortina uno que pasaba por ciego, pero no lo era, y se ponía a gritar en verso si no habría en la ciudad una moza que lo guiase por los caminos. Era muy alto, y tentaba el aire hasta dar con unas flores que había encima de una mesa, a las que tomaba por testigos indiferentes de su desgracia. Dijo que se clavaba espinas de aquellas rosas, y pidió a unos santos antiguos, que nombró

---

<sup>3</sup> Ya en 1991, González Millán se refería a los diferentes tipos de narratario que aparecen en las novelas cunqueirianas, creemos. sin embargo, que su análisis no reflejaba la complejidad del fenómeno, el crítico cunqueiriano resume los modelos de narratarios a dos: aquellos que a imagen de los capadores son «personaxes cunha capacidade imaxinativa que parece estar totalmente reprimida; e como tales, exemplifican o modelo de antinarratario» (1991: 97), el modelo opuesto sería el del narratario ideal que encarnan, por supuesto, María, pero también Melusina, la criadita de Paulos, para nosotros ejemplo perfecto de lector inocente, y la tía Eudoxia, «personaxe imaxinativo e narratario ideal, como a súa sobriña María» (63).

por orden, que las yemas de los dedos se le volvieran ojos. Las gentes lloraban, y una pupila de la Calabresa, aquella larga, flaca, de los ojos azules, que se hacía llamar la Joya, se levantó, ofreciéndose. El hombre dejó de hacerse el ciego, y le dijo a la Joya que se sentase, y que siempre había en provincias una sentimental que le jodía la apoteosis. Sin embargo, se compadeció al ver a la muchacha de pie en el palco, con los brazos abiertos, y le tiró una rosa antes de seguir el llanto» (Cunqueiro 1990: 11).

La identificación de la Joya con la ficción teatral que contempla es total. Su ingenuidad es condenada en un primer momento por el actor que deshace la ilusión de la ficción y muestra su enfado, pero el mismo actor parece valorar la sinceridad y emoción que acompañan su reacción, al regalarle la rosa antes de continuar la representación<sup>4</sup>.

Como la Joya, como la tía Eudoxia, son muchos, no, muchísimos, los inocentes que encontramos en las páginas de *Cometa*. Se trata en todos los casos de personajes que se entregan a la ficción sin condiciones, que no son conscientes de la naturaleza lúdica de todo acto ficcional. El propio Paulos terminará sufriendo de la «ingenua confrontación ficción/realidad, falso/verdadero» (Pozuelo Yvancos 1993: 17). El último de los héroes cunqueirianos aparece así como el más ambicioso de todos, imagen del autor, del creador, pero también del lector. La manipulación que ejerce sobre sus narratarios acabará volviéndose contra él. Su deseo de control fracasa al verse envuelto en su propia fábula.

Puede extrañar que la indulgencia que el texto ofrece normalmente hacia las lecturas basadas en una excesiva identificación no opere con Paulos. Resulta curioso observar que si bien se pone normalmente en evidencia la credulidad de ciertos personajes, también éstos reciben un premio por su adhesión, una flor, un sombrero, un vestido. En una ocasión incluso la inocencia llega a salvar del diluvio. Recordemos la historia que cuenta el rey David a Paulos:

«—¿Cómo se salvaron vuestros padres del diluvio?

—Había entre las gentes de poniente, que entonces vivían pastoreando grandes rebaños de caballos de crin plateada y capa color de miel, un hombre y una mujer cuyas almas rebosaban inocencia, como de niños en la víspera de decir la primera palabra y dar el primer paso. Desde la creación, todavía no había llegado ningún malvís a la isla hasta aquella

---

<sup>4</sup> Nos extraña que Antonio Gil (2001: 168) no conceda mayor importancia a este episodio. En el capítulo «Los dos prólogos de la novela», se refiere a él sólo en nota a pie de página, anteceden a la cita las siguientes palabras: «Y el tratamiento humorístico de la autorreferencialidad es patente en el microtexto que reproducimos».

misma mañana. Su inocencia les permitía escuchar pájaros a siete leguas de distancia. Cada uno las recorrió por su camino por ver en una rama de camelia a aquel nuevo y feliz trovador. Se cogieron de las manos para escucharlo a mediodía, porque así se lo pidió el ave, y les cantó una soledad, y después les pidió que entre los dos abrazasen el árbol, y les cantó una vidalita, y tan hermoso era el canto, y puedo decirte que los hechizaba, que no se dieron cuenta de que comenzaba a llover. La isla se inclinó de estribor, y toda la gente que la poblaba cayó al mar, menos el hombre y la mujer inocentes, quienes abrazados a la camelia estuvieron los cuarenta días y las cuarenta noches del diluvio. La isla se elevó sobre las aguas los codos suficiente para que bajo ella pudieran pasar Leviatán y las otras ballenas» (Cunqueiro 1990: 173).

Claro que, como los otros inocentes del texto, los antepasados de David no se libran de una burla, así contesta el monarca a la pregunta de Paulos «¿Y se casaron y tuvieron hijos?»: «Sí, tuvieron hijos, pero tuvo que venir el ángel Rafael a enseñarles cómo hacerlos, porque ellos, en su inocencia, y entre escuchar el malvís y cuidar del fuego, nunca hubieran caído en la cosa» (Cunqueiro 1990: 173-174). Sólo dos lectores inocentes parecen privados de premio: Paulos y lady Catalina Percy, la esposa de míster Grig, el inglés de los puzzles, uno de los personajes creados por el propio Paulos, quien había advertido a éste de lo desmedido de su ambición y de los peligros de olvidar el sentido lúdico. El pobre inglés sabe de qué habla, así perdió a su mujer porque ésta jugaba demasiado seriamente a la bolita :

«Catalina Percy, empecinada, impulsaba la bolita con el arte de su mano, pero también con el ansia del alma por acertarla, ansia que pasaba a la bolita, de tal forma que ella llegaba a ser parte de la bolita, o la bolita misma. Se entregó tan apasionadamente en un lance, fue en él tan en uno con la bolita, se inclinó tan propicia sobre el tablero, impulsó con tanta voluntad la bola, que golpeando el resorte, sonando el timbre, Catalina y la bolita a un tiempo entraron por la puerta de la Torre de Londres, la del puente levadizo junto a la pared donde está la placa de los cuervos» (Cunqueiro 1990: 227-228).

No sólo se quedan sin premio ambos personajes, sino que reciben sendos castigos, lady Catalina la prisión, en la Torre de Londres, y Paulos la muerte<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> La inclusión de estos ejemplos, que pertenecen a un segundo nivel intradieгético, puede parecer discutible, nos interesa ahora simplemente demostrar la insistencia del texto en un motivo, conviene, pues, todavía más a nuestras intenciones el que éste se pueda rastrear en diferentes niveles dieгéticos, aunque somos conscientes de que este hecho requeriría una atención especial, más allá de nuestro objetivo en este trabajo.

El «pecado» de Paulos ha sido desvirtuar el sentido del sueño y olvidar el carácter lúdico que las novelas cunqueirianas siempre han valorizado positivamente. Estamos de acuerdo con la disyuntiva que Antonio Gil González (2001: 162) ofrece a su explicación de la muerte del personaje:

«[...] la muerte le llega a Paulos porque éste deja de habitar la realidad efímera de las imaginaciones que sustentan todo el universo narrativo. Muere porque deja de imaginar historias; o porque ha creído en exceso en la realidad de las mismas, y la realidad exterior a ellas no le interesa lo suficiente».

Además, la pasión que justifica en los otros casos la lectura excesiva se relaciona con nuestro personaje sólo en momentos de fabulación y/o representación, como cuando «se transforma» en Fabrizio del Dongo: «Repitió [Paulos] en voz alta, con verdadero sentimiento, preguntándose, solicitando una respuesta de su alma más secreta» (Cunqueiro 1990: 60).

Recordemos que a su tutor, en esta escena, le sorprende el «verdadero sentimiento» contenido en las palabras del joven, en la conversación que sigue Paulos habla con voz que «a él mismo le sonó extrañamente apasionada» (Cunqueiro 1990: 61). Paulos, impasible a los seres que le rodean, centra toda su pasión en sus ficciones. Vive sus invenciones como si fueran un texto que, en palabras de Vincent Jouve (2003: 96):

«provoque la participation émotionnelle de son lecteur sans lui proposer de réfléchir sur ce qu'il est en train de vivre, il ne s'agit plus que d'aliénation et on s'expose alors à rencontrer les mêmes écueils que Don Quichotte et Emma Bovary dont la faute, on le sait, fut de confondre littérature et réalité».

El resultado es que en sus relaciones con sus semejantes, fuera del mundo de sus fabulaciones, el astrólogo lucernés se excederá en su capacidad de reflexión y distancia. La novela es la historia de su aislamiento, de la derrota de un personaje que comienza expresando su deseo de huir de la soledad. Su puesto como astrólogo oficial supone un intento de socialización que resultará un fracaso. El repliegue sobre sí mismo irá acompañado por un desdoblamiento interior cuyo claro significado metaficcional no puede ocultar el sufrimiento de Paulos, por su impasibilidad, que le impide establecer verdaderas relaciones con los otros. Su narcisismo y ambición excesivos darán cuenta incluso de su amor por María. La esposa de mister Grig ha caído en la misma trampa que Paulos: preferir un juego solitario a sus deberes conyugales, de hecho la noche en que se produce su encarcelamiento es la de la noche de bodas, los ruegos del novio no son suficientes para apartarla de su juego:

«Yo estaba en camisón, sentado en el borde de la cama, y Catalina, pese a mi insistencia en que acudiese a cumplir el débito conyugal, me decía que mientras no lograra el salto del escalón que no se quitaba las enaguas» (Cunqueiro 1990: 227).

Hemos dicho que Paulos olvida demasiado pronto el carácter lúdico. El juego está presente en la vida del astrólogo, casi hasta el final, la salida de la ciudad se ve presidida por la imagen del juego, en un momento el personaje, vestido «medio de soldado romano, medio de Lanzarote del Lago» (Cunqueiro 1990: 167), se avergüenza al encontrarse con unos pastores:

«Pero pudo más en él el espíritu de sorprender, el ansia perpetua de jugar, y solicitó del caballo un galope, y éste se lo concedió, quizás ayudado por el aire vivificante de las alturas, por una mano de viento en la cumbre» (Cunqueiro 1990: 167).

«—«...ludum esse necessarium ad conservandam vitam». Sí, lo dijo Tomás de Aquino. Para la conservación de mi vida, al menos, lo es» (Cunqueiro 1990: 168).

El juego de Paulos es egoísta, es un juego «de los sueños, con los sueños», que «lo apartaba de la comunidad humana» (Cunqueiro 1990: 168), cuando en realidad el juego implica a los otros. Podemos verlo en las respuestas que da Daniel Poyán Díaz (1996: 234) a la pregunta «¿por qué se juega?»:

- 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
- 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 ingeniosidad

Pocas o ninguna de estas motivaciones pueden llevarse a cabo en solitario, algo que pretende Paulos y que conduce a su frustración. Se avergüenza al ver a los pastores, ya que si el juego supone la existencia de «reglas voluntariamente aceptadas» éstas han de serlo en un contexto social. Magdalena Aguinaga Alfonso (1996: 27) insiste en la dimensión social del juego: «Todo juego debe ser entendido, en sentido riguroso,

como actividad creadora de interrelaciones personales, de formas artísticas, de jugadas deportivas». Curioso es reconocer la misma insistencia en el contenido social en las reflexiones de Asun Bernárdez (2000: 25) sobre la lectura:

«La lectura no es sólo una técnica que llegamos a desarrollar gracias al aprendizaje, sino que es también sinónimo de interpretación, esa vaga actividad de los seres humanos que hace que el mundo sea lo suficientemente uniforme como para poder socializarnos en comunidades a partir de apreciaciones individuales y calidoscópicas de la misma».

### El lector ideal

Entre tanta inocencia y/o frialdad, se destaca la figura del único personaje que responde al modelo que hemos dibujado de lector ideal: María. Desde las primeras páginas conocemos a la pareja Paulos-María. Paulos narra, María escucha, pero no se limita a eso, participa. María es consciente de la ficcionalidad de las historias contadas por Paulos, lo sabemos desde las primeras páginas de la novela:

«Otras veces Paulos se escondía y no lo encontraba en la casa. *María sabía que estaba allí, a su lado, pero no alcanzaba a saber dónde. [...]* Paulos le había dicho más de una vez que no lo buscase, *que andaría vagabundo por los países otros, más allá de los montes, más acá de los mares*» (Cunqueiro 1990: 17, la cursiva es nuestra)

Ello no impide que viva la narración, la suya es una lectura en la que está presente la lucidez, pero también la entrega, y así se nos brinda la oportunidad de asisitir a las reacciones emotivas de la joven a las historias de su amado:

«—Dicen que dentro del autómatas negro de Fetuccine se escondía un diablo cojo. ¿Lo encontraste tú alguna vez?

—En las noches de luna llena escucho su bastón en las escaleras del desván. ¡Tac! ¡Tac! ¡Tac! Nueve veces, los nueve escalones.

María tuvo miedo y se escondió en la jaula de las palomas de Fetuccine, el único recuerdo del mago que se conservaba en la casa» (Cunqueiro 1990: 65).

«—¿La tenía prisionera? ¿Aprieto yo tu mano de una cierta manera? Paulos creyó que iba a echarse a llorar» (Cunqueiro 1990: 66).

Interrumpe al joven con preguntas que no lo incomodan, todo lo contrario, permiten avanzar el relato:

«—¿Hay mujeres adúlteras?  
[...]

- ¿Había escalera?  
[...]  
—¿La más hermosa?  
[...]  
—¿Cómo se llamaba?  
[...]  
—¿Logró entrar en la torre?» (Cunqueiro 1990: 67-68)

La lectura ideal que representa María parece la positivamente valorizada por el texto, ya que confirma el modelo de lector propuesto a nivel enunciativo. En efecto, las técnicas desrealizadoras y esperpénticas que se extienden a lo largo de todo el texto impiden la identificación y casi la construcción de una coherencia diegética, el propio lector termina como el astrólogo lucernés, preguntándose continuamente qué es «real» y qué no lo es, atrapado en la misma obsesión del verdadero/falso, tan contraria al ludismo que exige la lectura participativa.

El final de la novela se burla de un lector excesivamente distante, preocupado por identificar con exactitud los niveles de realidad que nos propone el texto. Paulos muere, pero (¡sorpresa!) sus personajes le sobreviven, y al cadáver del astrólogo: «Con una sombra de tristeza en sus rostros lo contemplaban los tres reyes, David, Arturo y Julio César que, de pie junto a la higuera aparecían sorprendentemente jóvenes» (Cunqueiro 1990: 237).

## Conclusión

Nos hemos acercado a la última novela de Cunqueiro pretendiendo poner en evidencia un aspecto de la compleja reflexión metaficcional que ésta contiene. Retomando lo que decíamos al comienzo, podemos considerar que no son más que juegos literarios especulares, ¿es necesario insistir en las connotaciones epistemológicas, ontológicas y existenciales de tales juegos? Cunqueiro traza el recorrido de su último fabulador reflexionando sobre el estatuto de la ficción, sobre el de la realidad; sobre la soledad, creativa pero igualmente dolorosa; sobre la alienación de un individuo incapaz de encontrar su lugar en la sociedad o un poco de reposo en sus fabulaciones. Y nos ofrece una vacuna, el ludismo, que, tras leer *El año del Cometa*, entendemos como algo siempre moderno y subversivo.

## Bibliografía

- Aguinaga Alfonso, Magdalena (1996): «El juego y la verdad de la ficción en *La nariz* de Gogol y en *¿Dónde está mi cabeza?* de Pérez Galdós», en: Villanueva / Cabo, II, 27-41.
- Bernárdez, Asun (2000): *Don Quijote, el lector por excelencia. Lectores y lectura como estrategias de comunicación*. Murcia: Huerga y Fierro editores.
- Cunqueiro, Álvaro (1990): *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. Barcelona: Destino.
- Gil González, Antonio J. (2001): *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2005): «Variaciones sobre el relato y la ficción», en: Gil González, Antonio, coord.: *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas (Anthropos 208)*, 9-28.
- (en prensa): «Tres novelas en busca de autor. Nacimiento, madurez y muerte del sujeto narrativo cunqueiriano en *Las mocedades de Ulises, Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*» en: *Hispanística XX*, vol. 23.
- González Millán, Xoán (1991): *Álvaro Cunqueiro: Os artificios da fabulación*. Vigo: Galaxia.
- Güntert, Georges (1993): *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*. Barcelona: Puvill Libros.
- Jouve, Vincent (2004): «Le lecteur et la construction du sens», en: Bénat-Tachot, Louise / Vilar, Jean, eds.: *La question du lecteur. XXXI congrès de la Société des hispanistes français (mai 2003)*. Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 117-123.
- Poyán Díaz, Daniel (1996): «De la función lúdica a la literatura», en: Villanueva / Cabo, II, 233-245.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Villanueva, Darío / Cabo Aseguinolaza, Fernando, coords. (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la SELGYC*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones e intercambio científico.



# “El muerto que está vivo”. A propósito del infinitivo en judeoespañol

Ángel Berenguer Amador, Manuela Cerezo y Beatrice Schmid

Universidad de Basilea

## 1. Introducción

A pesar de la primera parte del título de nuestra comunicación no vamos a hablar de la novela de Ben-Guiat<sup>1</sup>, sino de una cuestión lingüística: la vitalidad del infinitivo en el judeoespañol escrito, tal como aparece, por ejemplo, en la época de este autor.

### *1.1. La tesis de la desaparición del infinitivo por influencia balcánica*

En varios trabajos lingüísticos sobre el judeoespañol de Oriente se expone la tesis de un incipiente proceso de desaparición del infinitivo y de su progresiva sustitución por otras formas.

El punto de partida de tales hipótesis se basa en las expresiones de obligación o necesidad «cale que haga / prime que haga» o en las preguntas dubitativas «¿qué que haga?», señaladas por Crews y Luria, entre otros, y específicamente en la interpretación de estas construcciones presentada por Marc Gabinski en varias publicaciones a partir de 1967, en diversas lenguas, sobre «la etiología de la pérdida del infinitivo en judeoespañol»<sup>2</sup>.

Gabinski enfrenta la expresión sefardí «cale que haga» con la perífrasis española «tengo que hacer» —con infinitivo— y sostiene que construcciones del tipo *cale que haga / prime que haga* son estructuras «welche dem Spanischen fremd sind, die aber auf dieselbe Weise gebildet werden wie die gleichbedeutenden Wendungen in den alten Balkan-

---

<sup>1</sup> Alexandr Ben-Guiat: *El muerto que está vivo. Fato racontado por un médico*. Jerusalén: Šáyich, 1911-12.

<sup>2</sup> Véase la bibliografía.

sprachen (Griechisch, Albanisch, Dakoromanisch, Südslavisch)»<sup>3</sup> (Gabinski 1997: 243). Esta supuesta ausencia de estructuras paralelas en español le induce a atribuir las al influjo balcánico —concretamente al subjuntivo precedido por partícula de las lenguas balcánicas— y a ver en ellas un indicio de la pérdida del infinitivo.

La tesis de Gabinski ha gozado de una amplia difusión, aunque precisamente los conocedores del entorno balcánico la hayan recibido con alguna reserva (Marius Sala), con escepticismo (Pavel Trost) o con oposición (Armin Hetzer).

Examinemos brevemente esta teoría:

(a) En primer lugar, hay que señalar que, sintácticamente, los verbos impersonales *prime / cale* no son comparables ni con *tengo que* ni con *hay que*, sino con expresiones como *hace falta, es preciso, es necesario, conviene*, etc. y, obviamente, estas expresiones admiten las dos construcciones en cuestión (*conviene que lo hagamos / conviene hacerlo*).

(b) Es verdad que para la expresión de la obligación el español ha preferido la perífrasis con *tener* + infinitivo; otras lenguas románicas, en cambio, utilizan habitualmente expresiones comparables a *cale* y *prime*, como es el caso del francés *il faut* o —precisamente— del catalán *cal*, que presentan ambos comportamientos sintácticos: fr. *il faut dire - il faut qu'il dise*; cat. *cal dir - cal que digui*.

(c) Evidentemente, estas dos construcciones *no* son equivalentes: la perífrasis con infinitivo *cale decir* (igual que el fr. *il faut dire*) tiene un agente indefinido o genérico, mientras que la construcción con subjuntivo se refiere a un sujeto específico (que puede estar implícito o explícito): *cale que diga, cale que digas, cale que digás...*

(d) En judeoespañol, con *cale* o *prime* el uso del verbo conjugado es frecuente, pero ello no ocurre en detrimento de la perífrasis con infinitivo (como veremos más adelante), dado que las dos construcciones no son intercambiables, sino complementarias.

En definitiva, no vemos en la expresión *cale que diga* ninguna influencia balcánica ni mucho menos un síntoma de la “pérdida del infinitivo”.

Tampoco la existencia de construcciones interrogativas como «¿qué que faga?», «¿por qué que coran?» (Mancheva, *en prensa*), —que

---

<sup>3</sup> Es decir: estructuras «ajenas al español, que se construyen de igual modo que en los modismos con el mismo significado en las antiguas lenguas balcánicas (griego, albanés, dacorrománico, eslavo meridional)».

sí parecen ser debidas al influjo de las lenguas de contacto—, permiten diagnosticar una incipiente pérdida del infinitivo; ello se debe a que la aparición de una determinada expresión con subjuntivo en lugar de la expresión con infinitivo o junto a ella, o el uso de una forma flexiva en algunos contextos aislados donde el español emplearía un infinitivo, no significa forzosamente la pérdida de vitalidad o incluso el inicio de la desaparición de esta forma.

### ***1.2. Necesidad de un corpus textual representativo***

Es evidente, pues, que no se puede hablar de desaparición o de falta de vitalidad de una forma basándose sólo en ejemplos esporádicos o en contextos aislados. Es preciso, además, tener en cuenta factores como la cronología y la diatopía, lo que desgraciadamente en la filología sefardí a menudo se olvida. Antes de generalizar habría que comprobar si los ejemplos estudiados son sólo llamativos o también representativos. Para ello es necesario disponer de un corpus lo suficientemente amplio.

Conscientes de esta necesidad, en el marco del proyecto de investigación «Entre tradición y modernidad. El judeoespañol de Oriente entre 1880 y 1930»<sup>4</sup> hemos elaborado un corpus que se caracteriza por ser amplio y representativo, ya que incluye más de medio millón de palabras de diversos tipos textuales. Por otro lado, presenta una limitación diamétrica y diafásica, pues se compone sólo de textos escritos aljamiados no religiosos, y también está limitado cronológicamente, puesto que abarca medio siglo, de 1880 a 1930.

	1880-90	1890-99	1900-09	1910-19	1920-30	Total de palabras
<i>Narrativa</i>	10 900	28 700	48 600	50 250	24 300	162 750
<i>Teatro</i>	8 950	19 700	22 300	38 600	900	90 450
<i>Textos humorísticos</i>		2 100	3 950	2 600	3 700	12 350
<i>Textos administrativos</i>	1 150	950	1 150	5 350	35 450	44 050
<i>Discursos</i>	6 350	10 400	8 100		9 700	34 550
<i>Conferencias</i>		6 100		21 750	7 900	35 750
<i>Prensa</i>	25 900	30 600	53 600	18 150	6 200	134 450
<i>Varia</i>		4 050	3 600			7 650
<b>Total de palabras</b>	<b>53 250</b>	<b>102 600</b>	<b>141 300</b>	<b>136 700</b>	<b>88 150</b>	<b>522 000</b>

Tabla 1: Composición del corpus

<sup>4</sup> Véase la página web <http://pages.unibas.ch/sefaradi/tradmod/>, donde también se encuentran desarrolladas las siglas de los textos del corpus.

A partir de este corpus se ha elaborado un banco de datos de más de 90.000 formas verbales situadas en su contexto.

## 2. Vitalidad del infinitivo judeoespañol

### 2.1. Infinitivo y subjuntivo en la expresión de la necesidad

Retomamos en este punto las construcciones que se suelen aducir como indicios de la desaparición del infinitivo. A diferencia de la impresión que se puede obtener del examen de unos pocos ejemplos escogidos, mediante el banco de datos de verbos se puede comprobar que, aunque el empleo del subjuntivo en algunos casos es frecuente, en modo alguno desplaza al uso del infinitivo. En la tabla 2, se observa que las construcciones de *caler* con infinitivo superan en número a las de *que* + subjuntivo y que tras el verbo *premir* el uso del infinitivo y el subjuntivo son muy parejos.

	+ infinitivo	+ subjuntivo	ejemplos
<i>cale</i>	200	127	(a) Cale ser razonables [ALBp22,93a] (b) Cale que me lleves a la campaña [TSt6,3a]
<i>calía</i>	33	31	(a) Calía dunque obrar con la más grande energía [BERc,18] (b) Ellos calía que vivieran en un foþurgo apartado [MARn,20]
<i>calió</i>	2	1	(a) Calió pensar por la instrucción de María [MARn,14] (b) Calió que la muchacha þatiera un poco [MARn,6]
<i>prime</i>	8	10	(a) ¿Prime vivir? ¿O prime morir? [HACt,27] (b) Insolente, prime que te mate [HACt,11]
<i>premia</i>	1	1	(a) pensaba, madam, que premia llorar [HACt,53] (b) premia que emplearan la palabra carob [VIDd,28]
<i>premirá</i>	–	1	(b) ¿Premirá dayinda que no tenga el plaçer de aþarbarla? [HACt,4]
total	244	171	

Tabla 2: Construcciones con *caler* y *premir* + infinitivo o subjuntivo según el corpus

El uso del infinitivo se atestigua, además de las construcciones anteriores, en diferentes perífrasis de obligación con *tener* + infinitivo, como por ejemplo:

- (1) [...] (mostrando la serviciala) vos *tenéš que þarer* en todos los lugares [ESCt,45]
- (2) yo *tengo de pagarvos* una devda [FABt,382a]
- (3) nosotros *tenemos a hablar* de un hecho [HERn,1076a]

## 2.2. Frecuencia del infinitivo en comparación con las demás formas verbales

Los resultados del análisis del corpus muestran ostensiblemente que el infinitivo goza de plena vitalidad en los textos judeoespañoles, puesto que aparece como una de las formas más frecuentes en todos los tipos de textos; su frecuencia varía entre el 17% en textos humorísticos y el 26 % en discursos, y su porcentaje asciende al 20% en el corpus (de un total de aproximadamente 92.000 verbos).

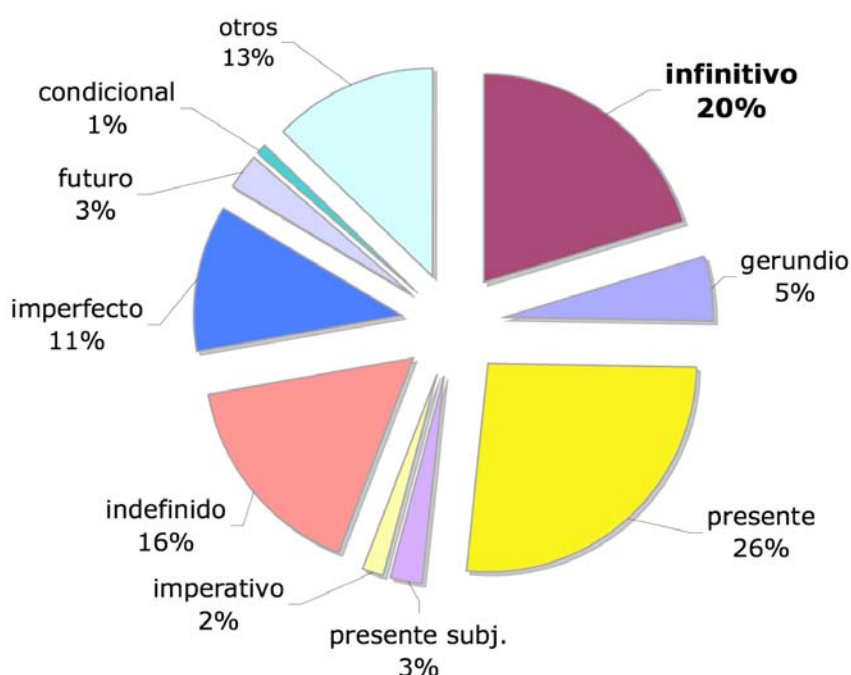


Gráfico 1: Formas verbales en el corpus

## 2.3. Multifuncionalidad del infinitivo

La frecuencia del infinitivo se debe a su multifuncionalidad y a su gran flexibilidad sintáctica. Como en el español de todas las épocas tiene un amplio uso en diversas oraciones subordinadas<sup>5</sup> y en numerosas perífrasis. En nuestro corpus lo registramos, por ejemplo:

- *en todo tipo de oraciones subordinadas sustantivas*, en las que puede desempeñar la función de sujeto (ej. 4), de atributo (5), de complemento directo (6) o preposicional (7), así como de complemento de sustantivo (8) o de adjetivo (9):

<sup>5</sup> Sobre todo la flexibilidad del infinitivo en subordinadas adverbiales es muy característica del español. Para el judeoespañol, ya Wagner (1914:122) observó la importancia del infinitivo preposicional en los textos orales.

- (4) *Hablar* sobre Tel-Aviv, sobre su hermosura y su desarrollo demanría todo un estudio [MAKp25,46]
- (5) esto era *reconocer* que ellos eran ajenos en sus propio país [BERc,27]
- (6) Yo deseo *quedarme* con vosotros [FABt372b]
- (7) ella no se contentaba sólo con *ayudar* a la hácina [MARn,25]
- (8) el jardín "botanic" no hahe tuvido la ventura *de encontrar* un arbolico que crece liras [YVv,8]
- (9) son diños y capaches *de asegurar* el bien-andar y el progreso de nuestra comunidad [MEJd,34]

• *en subordinadas adjetivas:*

- (10) *Cartas sin pagar* no se reciben [ALBp4,19]
- (11) se úsan también a organizar *fiestas* populares *con comer* y bailes [JIDp25,43a]
- (12) muchas veces el comitato él propio non topa *lugar ande reunirse* [JIDp25,16b]
- (13) ancho es el *programa a realizar* para amijorear el estado cultural de las masas sefaraditas [MAKp25,26]

• *en subordinadas adverbiales finales:*

- (14) ella corió a la udica *para acavidar* Artur y *para haéerlo salir* por la otra puerta [HERn,1006b]
- (15) Día de šabat demañana se vino al templo *por haéer* oración. [YCh1,15]
- (16) Y que *afín de toparse* cerca de él, hizo su morada en la caverna [SEFn,53b]

• *en subordinadas adverbiales temporales:*

- (17) *Al sentir* este recito, la madre no pudo impedirse de atristarse [PESn,9]
- (18) *Antes de matarte*, yo quero confiarte una coşa. [NCn,25a]
- (19) *Después de esperar* un cuarto de hora, ella sintió el ruido de la sonería [JJn4,9]
- (20) ella sufre moralmente *finá ver* el oĵeto de su querencia [EPp83,209b]

• *en subordinadas adverbiales modales:*

- (21) creo que, *sin querer o con querer*, en sus corazones se despierta el deseo de conocer las intenciones [ANGt,9]
- (22) *Sin demandar* más nada, el poliz amator se metió a subir los escalones [NCn,12b]
- (23) *En lugar de continuar* a negar, haées mijor si te repientes sinceramente [MARn,56]

• y en numerosas perífrasis, por ejemplo, además de las de obligación que ya hemos visto, en:

- (24) Ma mošotros no *puedimos abrir* el ʔaúl porque no tenemos la llave [LXn,10]
- (25) Nošotros no *debemos meter* tino a semejantes hablas de apicorosim. [ANGt,8]
- (26) todo lo que *vengo de decir* se topa exprimido en cifras en el ʔilanzo del año 1900 que recibirán estampado apunto que yo *habré acabado de hablar*. [MEJd,22]
- (27) Ma el brešiliano lo *empezó a machucar* con puños [BGn3,24]
- (28) *se metió a bailar* dando así el señal de la abiertura de los bailes [BGn1,15]
- (29) te *echas a dormir*, te alejas de todo lo sacro [YERp6,43b]
- (30) vos escribió ayer que él *estaba a demandarvos* en cašamiento [HACt,7]
- (31) algunos horneros *quedaron de laborar* ʔueves y viernes y es así que muchas famías penaron por topar a mercar pan [AVp13,5a]
- (32) *no mancaremos de contentar* la curiosidad de los interesados [ALBp9,44a]

No es raro encontrar varios infinitivos seguidos:

- (33) creí *deber hacer formar* un Meʔlís-Ġismaní con iradé imperial [MEJd,7]
- (34) El más seguro mešo por *hacerse obedecer* de los elevos es de ser siempre calmo, *saber hacerse amar* de ellos en mostrándoles indulgenza y afección. [ECa,15]

### *Infinitivo con artículo*

También es una característica del español —en comparación con otras lenguas románicas—, y conservada en judeoespañol, que el infinitivo, aun cuando aparece sustantivado, especialmente con artículo, conserva rasgos verbales sintácticos; así, puede construirse con sujeto (ej. 35) o con complemento directo (36-38):

- (35) Del entregar las armas, *el entregarse ella misma* [BGn8,17]
- (36) el lavar, el apegar, *el encolgar el ajujar, el preciar el ajujar* eran tantas ocasiones de fiesta y de alegría [MUJc,18]
- (37) la filosofía, la gramática, *el meldar la Ley, el estudiar el Talmud* son según él unos doberes exteriores [ESPc,10]
- (38) *el verla cašada* con otro cavšaría mi muerte [BGn1,6]

### *El infinitivo como verbo principal*

Otra característica compartida por el infinitivo judeoespañol y el español es que puede ser verbo principal, especialmente en preguntas y respuestas:

- (39) ¿Qué *hacer* para remediar el mal? —*Buſcar* los meſos de deſvelar los ramos los manco explotados de la actividad humana. [SATd,12]
- (40) —¿Cuálo? ¿Pechos? ¿*Crece* pechos? —demanda la mujer. [PURh,B27]

o en exclamaciones:

- (41) ¡qué alegría, qué gozo para mí! ¡*Haçerme* yo tu pariente, tu igual, y duquesa! [FABt,363c]
- (42) ¡*Ir* onde él después de haberlo repuſado! [FABt,373c]

### **3. Comparación con el español contemporáneo**

La comparación de la frecuencia de algunos tiempos verbales en nuestro corpus judeoespañol y en el *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)* muestra que, en grandes líneas, el judeoespañol utiliza las diferentes formas verbales en las mismas proporciones que el español contemporáneo.

En el caso del infinitivo, en cambio, la comparación de nuestros datos con los del CREA<sup>6</sup> permite constatar que el porcentaje de infinitivos empleados en judeoespañol supera al del español actual. En los corpus en su conjunto y en los tres tipos de textos numéricamente más importantes (prensa, narrativa y teatro), el porcentaje de los infinitivos respecto al total de palabras se sitúa en el CREA entre el 2 y el 3 por ciento, mientras que en nuestro corpus judeoespañol alcanza unos niveles entre el 3 y el 4 por ciento.

	<i>todo el corpus</i>	<i>prensa</i>	<i>novela</i>	<i>teatro</i>
CJE	3.60 %	3.22 %	3.75 %	3.96 %
CREA	2.45 %	2.23 %	2.96 %	2.44 %

Tabla 3: Porcentajes del infinitivo en el CREA y en el corpus judeoespañol (CJE) (% respecto al total de palabras)

<sup>6</sup> Cifras facilitadas por cortesía del Departamento de Lingüística Computacional de la Real Academia Española.



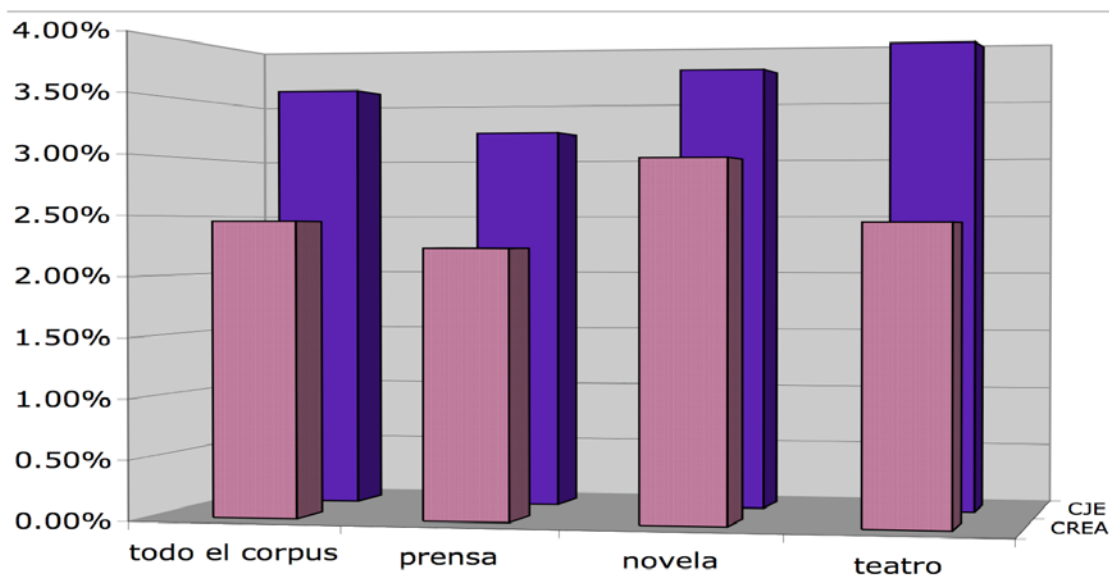


Gráfico 2: Porcentajes del infinitivo en el CREA y en el corpus judeoespañol (% respecto al total de palabras)

¿Cómo se explica esta diferencia, que contradice la tesis del retroceso del infinitivo en judeoespañol?

Los datos de nuestro corpus ponen de manifiesto que no sólo se continúa empleando el infinitivo en las construcciones en las que ya se utilizaba en etapas anteriores de la lengua, como hemos mostrado anteriormente, sino que se observa un incremento considerable del uso de ciertas perífrasis con infinitivo y, además, la incorporación al judeoespañol de nuevas construcciones con infinitivo, a imitación de modelos franceses principalmente.

Es sabido que el futuro perifrástico, formado con el presente del verbo *ir* y el infinitivo, es muy frecuente en judeoespañol. Todos los estudios sobre el sefardí hablado, desde Wagner (1914: 120, §51) hasta Bossong (1990: 93) pasando por Luria (1930: 151) y Crews (1935: 188, nota 89), entre otros, coinciden en señalar el triunfo del futuro perifrástico. El estudio de la lengua escrita confirma esta preferencia.

De forma paralela, la perífrasis con el auxiliar en imperfecto (*iba haćer* o *ía haćer*) no sólo se hace más frecuente en los usos temporales de “futuro de pasado” (43-46), sino que, además, asume los valores modales del condicional (47-50) y contribuye de este modo a la mayor frecuencia del infinitivo.

- (43) El crimen *iba* dunque *quedar* sin punición y Jim Jackson haría somportar una dešhecha. [JJn5,8]  
 (44) En cada punto creía que me *ía atañafar*. [APRn,12]

- (45) respondió que *iba estudiar* la cuestión y que *iba tomar* una decisión por la próxima añada escolar. [JIDp25,12b)]
- (46) En mi alma, yo no *ía nunca creer* esto [HACt,54]
- (47) no viéndolo más, ella no *iba pensar* más a él y su rabia se calmaría. [LXn,32]
- (48) Si había aún una chica esperanza no *ibaš estar* tan abatido. [FABt,354b]
- (49) Si estabas en mi lugar, *ías a trocar* la habla. [HACt, 43]

Asimismo, para expresar que la acción prosigue, el judeoespañol utiliza el infinitivo después de *continuar* seguido por *a* o *de*. Este uso coincide tanto con el castellano medieval como con el francés. En cambio, el español contemporáneo emplea el gerundio.

- (50) Los maranos *continuaban a ser* judíos, ellos hacían en secreto el šabat [ESPc,19]
- (51) lo encorajó a *continuar a escribir* en su periódico. [JIDp25,37a]
- (52) La lluvia *continuaba de caer* siempre con fortaleza y el río se engodraba [BGn8,19]
- (53) Ma la España *continuó de brillar* por sus poetas y sus filósofos [ESPc,11]

Por otro lado, el análisis del banco de datos de verbos muestra que el judeoespañol ha ampliado el uso del infinitivo en algunos casos, especialmente tras *verba dicendi*, en los que el español estándar prefiere proposiciones subordinadas con formas finitas. Aparte de la evidente influencia francesa, vemos en esta tendencia a favor de las construcciones de infinitivo también una simplificación sintáctica.

(a) No son raros los ejemplos de construcciones de infinitivo en vez de una subordinada con verbo en modo indicativo:

- (54) Ma ellos se refușaron en *diçiendo de non poder* hacerlo [JIDp25,12a]
- (55) vos *declareteš de refușar* las hechurías que yo vos ordonaba [HACt,45]
- (56) el joven poliz *amator constató de no poder* manear ni las manos ni los pieșes [NCn,23b]

(b) Sin embargo, mucho más corrientes son los ejemplos de infinitivos con verbos como *decir, rogar/arogar, demandar, suplicar, conjurar, encomendar/recomendar, aconsejar/aconsejar, ordonar/ordenar, cargar/encargar* etc., donde esperaríamos una subordinada con subjuntivo:

- (57) le retornó atrás la moneda en *diçiéndole de pagar* 100 ducados o de tornarle el tabló [YERp2,12a]

- (58) le *decía de subirse* sobre su caballo y de haéer chicos paseos [PESn,B8]  
(59) mi hermana me *dijo de no decírvolo*; ma ya vos vo decír todo [HACt,34]  
(60) *Rogad* a Filipo *de venir a verme* [FABt,376a]  
(61) yo *le arogaré* a lo menos *de no forzarme* dinguna vez a espoáar con uno que yo no lo puedo amar [HACt,30]  
(62) me accontentaré de *demandar* a mis leedores *de escuchar* los consejos sigüentes [EPp83,210b]  
(63) ¿No *te encomendí de venir* decírme todo lo que vees? [HACt,33]  
(64) ma a ti *te lo recomendo de acavidarte* bien de no arobar y de caminar siempre con derechedad [YCh3,19]  
(65) yo ya *carguí* Valerién *de bušcar* este desconocido [HERn,960a]

Los ejemplos anteriores muestran no sólo que el infinitivo no ha sido desplazado de las funciones tradicionales, que venía cumpliendo desde épocas anteriores, sino que ha incrementado su uso en diferentes contextos. Entre otras, es notable la tendencia, en determinados casos, a sustituir por un infinitivo –precisamente– las construcciones subordinadas con subjuntivo.

#### 4. Conclusión

En nuestra comunicación, hemos pretendido mostrar (y demostrar) la vitalidad del infinitivo en judeoespañol y destacar la necesidad de trabajar con corpus lingüísticos para situar en su lugar adecuado las conclusiones que se pueden sacar del examen de un número limitado de ejemplos determinados.

En efecto, los datos del corpus muestran la firme vitalidad del infinitivo en el judeoespañol escrito de la época estudiada, pues es una de las formas verbales más frecuentes en los textos. Aún más: la comparación con los datos del CREA pone incluso de relieve que el porcentaje de infinitivos respecto al total de palabras es mayor en judeoespañol que en el español actual.

Por ello, más que hablar de la incipiente desaparición del infinitivo, se podría afirmar que éste goza de plena vitalidad en este sistema lingüístico.

## Bibliografía

- Bosson, Georg (1990): «El uso de los tiempos verbales en judeo-español», en: Wotjak, G. / Veiga, A. (coords.), *La descripción del verbo español (Verba. Anuario galego de filoloxía, Anexo 32)*. Santiago de Compostela: Universidade, 71-96.
- Crews, Cynthia M. (1935): *Recherches sur le Judéo-Espagnol dans les pays balcaniques*. Paris: Droz.
- Gabinski, Marc A. (1967a): «Začatki utraty infinitiva v sefardskich govorach Makedonii», *Makedonski jazik* (Skopje) 18, 69-78.
- (1967b): «Balkanskaja utrata infinitiva v svete dannyh sefardistiki (na materiale gorodov Makedonii)», en: *Problemy diachronii v izučenii romanskich jazykov*. Minsk, 204-218.
- (1968): «Sefarda ka sursă de informacie balkanoložikă (Kontribucii la etioložizarja perderii infinitivului)», *Limba și literatura moldovenejackă* 3, 42-51.
- (1969a): «Etiologija balkanskoj utraty infinitiva v svete faktov sefardskogo jazyka», *Revue Roumaine de Linguistique* 14, 539-548.
- (1971): «Etiologia pierderii balcanice a infinitivului în lumina faptelor din limba sefarda», *Actele celui de-al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică*. București, t. II, 1281-1284.
- (1997): «Positiver Effekt einiger negativer Angaben (zur Frage der Balkanismen als angeblich gemeinsephardischer Neuerungen)», en: Busse, Winfried (Hrsg.): *Judenspanisch II (Neue Romania 19)*, Berlin, 243-256.
- Hetzer, Armin (2001/2002): «Sephardisch – eine vergessene Balkansprache?», en: Dahmen, Wolfgang / Kramer, Johannes (eds.), *Balkan-Archiv*, 26/27 (2001/2002), 199-229.
- Luria, Max A. (1930): *A study of the Monastir dialect of Judeo-Spanish based on oral material collected in Monastir, Yugo-Slavia*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Mancheva, Dora (*en prensa*): «La lengua sefardí en su decadencia», en: Romero, Elena (ed.): *Sefardíes: literatura y lengua de una nación dispersa*.
- Sala, Marius (1998): *Lenguas en contacto*. Madrid: Gredos.
- Trost, Pavel (1972): «Balkanismes et Judéo-espagnol», *Etudes balkanistiques tchecoslaviques* (Praha), IV, 59-62.
- Wagner, Max Leopold (1914): *Beiträge zur Kenntnis des Judenspanischen von Konstantinopel*. Wien: Alfred Hölder.

# “¿Ánde está el cadavre?” – Apuntes sobre el discurso directo en las novelas policíacas judeoespañolas de Jim Jackson

*Manuela Cerezo*

Universidad de Basilea

## Introducción

«Empezamos hoy la publicación de una serie de novelas contando las maraviosas aventuras de un poliz amator, Jim Jackson, que presentamos a nuestros lectores. Non es el verdadero nombre de este admirable poliz amator: por un sentimiento de grande modestía, este último non quijo que su verdadero nombre, tanto celebre en todo el mundo, fuera conocido. [...] Prometemos de haçer estos mañíficos racontos en un lenguaje claro y entendible, sin inútiles descripciones. Esto es lo que nuestros lectores van apreciar, estamos seguros, en estos racontos, los cualos sean ellos dramáticos o cómicos, sean tristes o alegres, al fondo serán siempre pasionantes, llenos de vida y enfechizantes al más alto grado» [JJ, Prefacio].

Con estas palabras empieza el prólogo de la serie de las novelas policíacas judeoespañolas de *Las maraviosas aventuras de Jim Jackson, el celebre poliz amator americano*. Pretendemos mostrar, en las páginas que siguen, que el discurso directo es uno de los recursos lingüísticos mediante los cuales el autor de estas narraciones cumple con la promesa de emplear un “lenguaje claro y entendible”<sup>1</sup> y ofrecer “racontos pasionantes, llenos de vida y enfechizantes”.

---

<sup>1</sup> Según Romero (1992: 236-37), este prólogo sería un ejemplo típico para la “verdadera obsesión” de algunos autores y traductores en insistir en la sencillez y claridad del lenguaje, que tiene como fin animar al público no culto a leer y difundir así la idea de que la lectura ya no es cosa exclusiva de rabinos y hombres cultos.

Los catorce números que conocemos de *Las maraviosas aventuras de Jim Jackson*, de autor anónimo, se publicaron en Salónica en la “Imprentería Unión, Calle del Porto”, alrededor de 1910, cuando Salónica todavía formaba parte del Imperio Otomano y aproximadamente la mitad de sus habitantes eran sefardíes (Molho 1992: 65). Como era habitual en los textos judeoespañoles de dicha época, están impresos en letras hebraicas rasí.

Las novelas policíacas, que formaban parte de lo que hoy se denominaría literatura trivial, eran muy populares en la época entre los sefardíes orientales (Díaz-Mas 1997: 173)<sup>2</sup>. Las aventuras del “celebre poliz amor americano” se publicaron, tal vez semanalmente, en una colección popular, llamada “Biblioteca divertida”, en libritos de 16 páginas (portada, 14 páginas de texto y una página con publicidad), cada uno de los cuales contenía una historia completa y costaba 10 parás, un precio muy barato.

Para esta contribución hemos trabajado con cinco historias, que llevan los títulos: *La fineza de Jim Jackson*, *Un jûgo maravioso*, *Los dientes del asasino*, *La banda a las manos ensangrentadas* y *La desaparición del miliardario*<sup>3</sup>.

Es llamativa la predominación de secuencias en discurso directo en *Las maraviosas aventuras de Jim Jackson*. La lectura en voz alta, práctica muy frecuente entonces, no sólo entre los sefardíes, se adecuaba especialmente bien a los textos que incluyen muchas citas en discurso directo. Además, crea una atmósfera dramática y, debido a los cambios prosódicos, fomenta la vivacidad de la narración.

Los párrafos en discurso indirecto, en cambio, se limitan sobre todo a las partes en las que se trata de proporcionar información adicional sobre detalles que ayudan al lector a completar la imagen de un personaje o del contexto:

- (1) Ederson moraba al piano [‘piso’] de abajo.  
Él había hecho saber a su servidor que si, por cualquier razón, él se alejaba de la casa después de las diez de la noche, sería

---

<sup>2</sup> En 1931 se publicó un volumen que reúne las 14 novelas, lo que igualmente atestigua la popularidad de la serie de Jim Jackson.

<sup>3</sup> Utilizamos las transcripciones del corpus textual del proyecto *Entre tradición y modernidad. El judeoespañol de Oriente entre 1880 y 1930*, que se llevó a cabo en la Universidad de Basilea por un equipo dirigido por Beatrice Schmid.

metido a la puerta.

Stefen hacía mucha atención a los órdenes de su patrón. [JJ7,4]

- (2) Ande más extraordinario que todos los banqueros de la ciudad, consultados, declararon a la unanimidad que señor Ederson iba cada día trocar banconotas en moneda de oro. Portanto [‘no obstante’], ellos declaraban de no haber recibido ningún depósito del miliardario. [JJ7,8]

Aquí nos parece necesario mencionar un aspecto tipográfico de estas novelas: en *Jim Jackson*, aparte de numerosas erratas, nos encontramos con una puntuación bastante arbitraria, que se debe a la falta de una normativa a este respecto y, sobre todo, a las condiciones de producción de estos libritos baratos. De ahí que en muchos párrafos falten los signos (dos puntos, comillas, comas, etc.) que hoy suelen orientar al lector señalando un cambio de locutor. Hay secuencias como la siguiente, donde a primera vista resulta bastante difícil detectar el cambio entre discurso directo e indirecto<sup>4</sup>:

- (3) Súbitamente él se aþocó.  
Deþajo la meþa se topaba una rizá [‘pañuelo’] doþlada en ocho.  
Esta rizá fue amojada con cloroform dijo él. [JJ5,4]

Asimismo, surgen ciertas incoherencias cuando, dentro de secuencias dialogadas, se reproduce el discurso de una tercera persona y esto se hace también mediante el discurso directo:

- (4) —Gracias a mi marido, Silverman es agora rico.  
—Ma él refuþa de retornarme las sumas que mi marido le tuvo emprestado... desgraciadamente sin reclamar ni menos una recibida.  
—Nada no proþa —me dijo él con el más grande descaramiento— que Luret me haiga emprestado la más chica suma de moneda.  
—Haçed valer vuestros dritos [‘derechos’] cerca los triþunales, si lo queréþ.  
—Cuando a mí, yo vos ofro cien dólares a título de ayudo. Esto es todo lo que puedo haçer.  
—¡Cien dólares! —se exclamó Jim Jackson. [JJ4,5]

Pasemos a comentar dos aspectos del discurso directo en las historias de Jim Jackson: primero enfocaremos los elementos que contribuyen a lo que el autor del prefacio denomina “claro y entendible”, después hablaremos de los elementos “pasionantes” y “lentos de vida”.

---

<sup>4</sup> Reproducimos este pasaje tal como está puntuado en el texto aljamiado. En los demás textos transcritos la puntuación aparece regularizada.



Portada de *La banda a las manos ensangrentadas*



### Claridad y simplicidad

En el prólogo se nos promete contar los hechos dramáticos y enigmáticos en un lenguaje sencillo, “sin inútiles descripciones”. El recurso lingüístico utilizado más copiosamente para lograr esta simplicidad es el discurso directo, que permite evitar estructuras sintácticas complejas<sup>5</sup>. Efectivamente, en gran parte de las novelas, el autor hace hablar directamente a sus protagonistas. Vemos aquí no sólo el aspecto de la simplicidad sintáctica del discurso directo, sino también el de la naturalidad y autenticidad que desde hace mucho tiempo se ha atribuido al discurso directo porque evita posibles interferencias del locutor en discurso indirecto (Coulmas 1986: 4)<sup>6</sup>. De ahí que no nos sorprenda que el autor nos transmita incluso los pensamientos y los soliloquios del detective mediante el discurso directo:

- (5) —¡Oh! ¡Oh! —se dijo Jim Jackson de sí para sí—, el hecho es importante.  
 —Se trata de terribles malhaedores que, en haciendo de la sorta, quijeron embroliar la policía.  
 —Lo mijor que hay de hacer por apañarlos es de caminar al Dio y a la ventura.  
 —Puede ser así yo podré descubrir alguna indicación que me llevará hasta ande ellos. [JJ6,5]

Por lo general, la estructura sintáctica en las secuencias de discurso directo es bastante fija. Este hecho seguramente ayuda en el momento de leer la novela.

Patrones sintácticos recurrentes son, por ejemplo:

- gran parte de las secuencias empieza con una interjección o una palabra interrogativa;
- el verbo de comunicación suele intercalarse y dividir el enunciado en dos partes;
- a menudo el *verbum dicendi* va seguido de una locución adverbial modal, aspecto que trataremos más adelante.

<sup>5</sup> Sobre las características sintácticas generales del discurso directo e indirecto véase Maldonado (1991: 79ss).

<sup>6</sup> Encontramos esta atribución ya en trabajos tempranos de autores del Formalismo Ruso como por ejemplo Lev Petrovich Yakubinsky (1997 [1923]).

Ejemplos:

- (6) —¡Bueno! —se exclamó Jim Jackson con despacencia—. ¿Cómo espiégáś [‘explicáis’] vos ahora la presencia de vuestra mujer a Lión? ¡El fato no se puede negar! Madam Perié estuvo a Lión y el fato que no fue matada es que su cadavre no fue topado. ¡Creo que un cadavre no se lo lleva el aire? ¡Responded, veremos! [JJ4,7]
- (7) —¡Venid con mí a la policía! —le dijo él—. Yo creo saber ánde se topa enterada vuestra mujer. [JJ3,12]
- (8) Andrea Perié corió prisośamente a su encuentro.  
—¿Qué hay de nuevo? —le demandó él con la más grande curiosidad. [JJ3,9]

También hay secuencias dialogadas introducidas por *verba dicendi* que, una vez establecido el diálogo entre dos personajes, siguen sin mención de verbo de comunicación que marque el cambio de locutor. Secuencias de este tipo suelen aparecer en situaciones importantes o decisivas de la trama y, debido a la reducción sintáctica causada por el discurso directo, producen una especie de aceleración de la acción (Jordan 2001: 47).

- (9) El poliz amator se quedó callado, el mercader no quiĵo trubiar sus penserios. Después de algunos puntos [‘momentos’] de calladez, Jim Jackson continuó:  
—¿Viteś vos mismo las cartas mandadas de parte vuestra mujer?  
¿Era la escritura de esta última?  
—Sí, no había para yerarse.  
—¿Y el testamento?  
—Él fue escrito de parte el notario de Lión, ansí él no llevaba que solamente la firma de mi mujer.  
—¿Esta firma no estaba falsificada?  
—Del todo [‘en absoluto’]. [JJ3,7]

En otros párrafos se omite el verbo de comunicación y se pasa directamente del verbo que describe la última acción de un personaje a las palabras que éste pronuncia inmediatamente después:

- (10) Encorajado por estas palabras, Andrea Perié hizo un ĵesto de alegría.  
—Sí, yo quero mostrar de haber endivinado la verdad desde el primo punto. [JJ3,3]

Se trata de un recurso estilístico típico de la lengua escrita para

evitar una monotonía que se puede producir utilizando *verba dicendi* ante todas las citas directas (Maldonado 1991: 32).

No olvidemos que el uso del discurso directo también se ha atribuido varias veces al hecho de que éste cumple con una función de economía o de densidad (Jordan 2001: 47). En este sentido, el empleo del discurso directo se considera —ya lo hemos mencionado— un procedimiento para acelerar la narración, gracias a la ausencia de estructuras sintácticamente complejas.

### Lo pasionante

El segundo aspecto que vamos a tratar es la manifestación lingüística de lo “pasionante” a lo que el editor alude en el prefacio. Al leer las historias de Jim Jackson se advierte pronto que en ellas la emoción desempeña un papel primordial.

Lo que más destaca es el uso frecuente de diferentes interjecciones, utilizadas en las situaciones más variadas por todos los personajes involucrados.

Para expresar susto o sorpresa, según lo pida el contexto, o incluso como mero marcador para llamar la atención a lo que sigue, el autor suele utilizar la interjección *¡Oh!*<sup>7</sup>:

(11) —¡Oh! ¡Oh! —se dijo Jim Jackson de sí para sí—, el hecho es importante. [JJ6,5]

(12) —¡Oh! No es bueno de hacer esta manera de sacás [‘bromas’] —se exclamó la joven yivda en ronjando [‘lanzando’] una mirada severa sobre el poliz amator. [JJ4,10]

*¡Ah!* aparece generalmente en contextos de queja o desesperación:

(13) —¿Es dunque él que mató a mi póbera mujer? ¡Ah! ¿Viteš lo que decía yo? —gritó el desventurado hombre. [JJ3,9]

(14) —¡Ah! ¡La policía francesa! ¡Sería lo mismo que adrezarme al Papa! [JJ3,3]

Los valores de estas interjecciones se refuerzan o bien con un *verbum dicendi* expresivo, como *gritar* en el ejemplo 13, o bien mediante otras exclamaciones llenas de emoción:

---

<sup>7</sup> Sobre el aspecto enfático de las interjecciones véase Cueto Vallverdú / López Bobo 2003: 76-77.

- (15) —¡Ah! ¡Mi marido tenía razón de decir que vos eras un güerco [‘diablo’, ‘muy astuto’]!  
—¡Qué emoción! ¡Qué espanto! [JJ4,10]

Dentro del abanico de variedad de interjecciones encontramos también el préstamo del francés *helás* con el significado de ‘¡ay!’ y el turquismo *haide* en el sentido de ‘¡hala!’:

- (16) —¡Helás! —murmureó Jim Jackson en meneando la cabeza. [JJ4,6]
- (17) Merevey, en viéndolo, se sonrió de un manera cruela.  
—Na un hombre que englutió [‘tragó’] un poco más de esprito.  
—¡Haide, amigo, hazle gostar un buen colpo! ¡Esto le hará pasar la borachez!... [JJ6,12]

Por otra parte, el autor utiliza una amplia variedad de verbos de comunicación. Aparte de verbos de mandato como *ordenar* y de modalidad de enunciación como *preguntar*, el autor tiene una especial predilección por verbos que especifican y enfatizan el volumen de la voz. Especialmente frecuentes son *murmurar*, *esclamarse* y *gritar*, de tal manera que su uso a veces parece casi exagerado, si no fuera porque estos verbos cumplen magníficamente con la promesa de emocionalidad y teatralidad.

En muchos casos, el valor expresivo del verbo de comunicación adquiere aún más carga por la combinación con adverbios y adjetivos:

- (18) —¡Es un hombre corajoso! —se exclamó Rusel con entusiasmo. [JJ6,11]
- (19) —¡Mi marido!... ¡Mi marido!... —murmureó la póbora mujer en cayendo desmayada en bajo, sobre el tapet [‘alfombra’]. [JJ4,9]
- (20) —¡Hermosto!... ¡Hermosto!... —se exclamó lleno de alegría el poliz amator. [JJ5,13]

Otro procedimiento para conferir más pasión a los diálogos es la reiteración de expresiones lingüísticas tajantes, especialmente provocadoras o dramáticas. El énfasis en estos elementos se acentúa cuando se utilizan en una pregunta que tiene como función principal la expresión de sorpresa por parte del receptor del mensaje:

- (21) —Mi mujer no tenía ninguna conocencia en Lión, ella era la más honesta y la más devuada [‘abnegada, sacrificada’] de las mujeres. Un presentimiento me decía que había acontecido un drama.  
—¿Un drama? —se exclamó Jim Jackson—, por horas yo no veo nada de esto. [JJ3,4]

- (22) —Mi presencia era asolutamente menesterośa a Niu-York, si yo no quería toparme cađi en la miśeria.  
—¿Cómo, en la miśeria? —demandó maraviado el poliz amator.  
[JJ4,4]
- (23) El yerbo “banda” era portanto bastante siñificativo.  
—¿Ya tenéś otros sochos? —demandó él de una voz que se esforzó de render lo más mucho indiferente.  
—Sí, ma por horas ya te diĵimos bastante.  
—Tú saĵrás todo cuando haĵrás ganado el exámen.  
—¿Qué exámen?  
Merevey se metió a reír. [JJ6,10]

Asimismo, el autor utiliza la repetición de ciertos elementos en diálogos, para introducir tanto la pregunta como la respuesta del interlocutor:

- (24) —¿Eh bien? —le demandó esta última, ansiośa.  
—Eh bien, creo de haĵer topado...[JJ4,7]
- (25) —¿No hay ninguno [‘nadie’]? —demandó Ĵim Ĵackson en exáminando el ponte de todas las partes.  
—¡No, no hay ninguno!... [JJ6,12]

Este procedimiento aparece en puntos decisivos de la trama y funciona también como marcador para llamar la atención del lector y oyente a lo que sigue.

## Conclusión

En resumen, hemos intentado mostrar cómo, mediante recursos lingüísticos como el uso del discurso directo con estructuras sintácticas bastante fijas, la reiteración de elementos o la intercalación de interjecciones en las secuencias de discurso directo, el autor de estos relatos policíacos logra los objetivos de simplicidad y emocionalidad mencionados en el prefacio.

Esperamos, además, haber podido despertar la curiosidad por estas “maraviśas aventuras” y creemos, como el editor,

«que nuestros lectores se pasionarán tanto por las aventuras de Ĵim Ĵackson, los cualos se empezarán y se escaparán en un solo pligo, que apenas escapada la una, deśearían súbito la otra».  
[JJ, Prefacio]

## Bibliografía

### *Textos citados*

- JJ *Las maraviosas aventuras de Jim Jackson el celebre poliz amator americano.*
- JJ3 *La fineza de Jim Jackson.*
- JJ4 *Un jugo maravioso.*
- JJ5 *Los dientes del asasino.*
- JJ6 *La banda a las manos ensangrentadas.*
- JJ7 *La desaparición del miliardario*

### *Estudios*

- Coulmas, Florian (1986): «Reported Speech: Some general issues», en: Coulmas, Florian (ed.): *Direct and Indirect Speech*. Berlin / New York / Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1-28.
- Cueto Vallverdú, Natalia / López Bobo, María Jesús (2003): *La interjección. Semántica y Pragmática*. Madrid: Arco Libros.
- Díaz-Mas, Paloma (1997<sup>3</sup>): *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona: Riopiedras.
- Jordan, Isolde J. (2001): *Characteristics and Functions of Direct Quotes in Hispanic Fiction. A Linguistic Analysis*. New York et al.: Peter Lang.
- Maldonado, Concepción (1991): *Discurso directo y discurso indirecto*. Madrid: Taurus Universitaria.
- Molho, Rena (1992): «Le renouveau», en: Veinstein, Gilles (dir.): *Salonique 1850-1918. La "ville des Juifs" et le réveil des Balkans*. Paris: Éditions Autrement, 64-78.
- Romero, Elena (1992): *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid: Mapfre.
- Yakubinsky, Lev Petrovich (1997 [1923]): «On the Naturalness of Dialogue and the Artificiality of Monologue», trad. por M. Eskin, *PMLA*, vol. 112:2, 243-256.

# La metodología experimental en el ámbito de investigación fonética de una lengua minorizada: el caso del asturiano

*Liliana Díaz Gómez*

Universidad de Oviedo

## 1. Introducción

La metodología en el sentido general del término puede definirse como el conjunto de métodos que se siguen a la hora de llevar a cabo una investigación científica. Para que esta investigación llegue a buen puerto, resulta imprescindible que la metodología se adecue al campo de estudio en el que nos desenvolvemos así como a las circunstancias concretas que rodean dicho estudio. Sin embargo, aunque debemos entender la metodología como algo imprescindible en el ámbito de la investigación científica, no es lo único que garantiza completamente un buen resultado; es decir, «si bien la metodología no es una condición suficiente para el éxito de una investigación, resulta, sin duda, una condición necesaria en el sentido matemático del término» (Asti Vera 1972: 22).

Según López Morales (1994: 16-18) el método científico debe caracterizarse por una serie de requisitos que resumimos a continuación:

(a) Es un método teórico en el sentido de que se origina en una teoría previa o en un conjunto racional y sistemático de ideas sobre la realidad. Se trata de analizar una serie de datos desde una perspectiva concreta a partir de la cual se deducen nuevos principios que confirman, completan o reformulan nuestra teoría inicial. Por eso se caracteriza al método científico como un método cíclico en el sentido de que la experiencia y la teoría se alimentan recíprocamente.

(b) Teniendo en cuenta que se basa en la observación de la realidad para llegar a formulaciones de tipo general, podemos caracterizar al método científico como empírico. Esta observación debe ser objetiva para lo que hemos de ser críticos en el sentido de tratar de verificar

constantemente cada operación y cada resultado, de modo que la revisión y autocorrección le confiera al método científico un carácter progresivo.

(c) Es problemático-hipotético en cuanto a que parte de una formulación de ciertos problemas que deben ser resueltos mediante la corroboración o falsación de conjeturas previas. Esto se realiza mediante un proceso de inducción-deducción en el que se busca la clasificación sistemática de los datos de la realidad en cuanto a su uniformidad o regularidad, lo cual permitirá sacar conclusiones o concepciones teóricas. Pero también debemos tener en cuenta que es selectivo desde el punto de vista de que la observación no se concentra en cualquier aspecto de la realidad sino que busca los más relevantes y significativos dentro de los fenómenos que se estudian.

A partir de todas estas características del método científico hemos llegado al punto en el que se hace necesario establecer teóricamente las bases de la distinción entre lo que entenderemos por método y lo que definiremos como técnica que, aunque con significaciones vecinas, deben tratarse desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, el método es lo nuclear, es decir, el conjunto de procedimientos que sirven de instrumentos fundamentales para alcanzar los fines de la investigación; mientras que la técnica es lo periférico, o lo que es lo mismo, los procedimientos auxiliares que concurren al mismo fin pero de un modo más particular. Podemos decir que método y técnica atienden a distintos niveles de concreción.

Otra manera de entender esta distinción es que, mientras que el método se trata de un procedimiento general de actuación científica, las técnicas sirven como instrumentos operativos que se utilizan para llevar a cabo dicha actuación. Aunque ambos conceptos parten de una misma naturaleza, la amplitud de sus objetivos es cuantitativamente distinta, ya que el método común a todas las ciencias y las técnicas varían de una a otra. En palabras de E. Ander-Egg (citado por López Morales 1994:18) «la técnica no es el camino sino el arte de recorrerlo».

Partiendo de esta definición haremos un recorrido por las distintas técnicas empleadas en el marco del método científico que rige la disciplina denominada Fonética Experimental, pero centrándonos especialmente en las más adecuadas en cuanto al estudio de una lengua minorizada y ejemplificando, en cada caso, con la lengua asturiana.



## 2. El método experimental en ámbito de la Fonética

Como es bien sabido la fonética es una ciencia del lenguaje. En tanto que se dedica al estudio de los sonidos del habla podemos encuadrarla en el ámbito de la lingüística, aunque diversos autores opinan que se trata de una disciplina autónoma e independiente que sirve para ofrecer explicaciones extralingüísticas a fenómenos de naturaleza lingüística<sup>1</sup>.

La relación con otras ciencias del habla y la interdisciplinaridad se deben, en parte, a su propia división tradicional. La fonética articulatoria, en cuanto a que estudia la producción de los sonidos, requiere de conocimientos de anatomía, fisiología e incluso neurofisiología del aparato fonador. La fonética acústica, por su lado, estudia la naturaleza física de los sonidos del habla, considerados estos como ondas sonoras, de modo que es necesario el conocimiento de técnicas de procesamiento digital de señales así como de ciertos conceptos de física a nivel elemental. Finalmente, la fonética perceptiva tiene una doble vertiente: por un lado investiga cómo las ondas sonoras recorren el camino desde el oído al cerebro mediante impulsos nerviosos y, por otro, cómo se interpretan fonéticamente estos sonidos en relación a una lengua concreta. Por ello, es imprescindible dominar con cierta soltura ciertos conceptos del ámbito de la neuropsicología o de la psicoacústica.

Aparte de todos estos conocimientos resulta una herramienta de gran utilidad el dominio del método estadístico que sirve al investigador para interpretar de una manera más clara y efectiva los resultados de sus estudios. Sin embargo, no nos extenderemos en este punto puesto que lo que nos interesa especialmente en este artículo tiene que ver con una clasificación de la fonética mucho más amplia.

La división más genérica que podemos establecer en esta disciplina podría ser la de la fonética general, por un lado, y la fonética de las lenguas particulares, por otro. Mientras que la primera tiene como objetivo la caracterización de los mecanismos que intervienen en la producción y la percepción de los sonidos de las lenguas naturales, la segunda, también denominada fonética descriptiva, se ocupa de describir cómo se utilizan estos mecanismos en cada una de las lenguas que conocemos. Por eso, creemos que resulta fundamental, tanto como el dominio de las otras ciencias aledañas que hemos venido describiendo, el dominio de la lengua concreta que va a ser nuestro objeto de estudio, no sólo a nivel

---

<sup>1</sup> Para conocer más en profundidad la naturaleza de esta controversia cf. Llisterri Boix 1991: 22-23.

instrumental, sino también en su dimensión cultural y social. En este sentido, el estudio fonético de una lengua minorizada requiere, en primer lugar, de la constatación de este hecho, del conocimiento o exploración de las dimensiones de esta minorización y de la búsqueda de técnicas adecuadas para abordar el trabajo.

### **3. La Fonética de las lenguas particulares y sus restricciones metodológicas**

#### ***3.1. Las lenguas minorizadas***

En el estudio fonético de una lengua concreta, como decíamos anteriormente, hay que tener en cuenta aspectos extralingüísticos ligados a ella, como pueden ser los aspectos de tipo sociológico. En este sentido la sociolingüística como ciencia que relaciona lenguaje y sociedad, debe ser tenida en cuenta a la hora de emplear una metodología que se adecue a la lengua que queremos describir fonéticamente.

En el caso del estudio de las lenguas minorizadas lo primero que tenemos que aclarar es la distinción entre lo que es una lengua minorizada y una lengua minoritaria. Ambas características pueden darse conjuntamente pero hay que atender a cada una de ellas por separado a la hora de abordar el estudio fonético de una lengua concreta. En el caso que nos ocupa, el asturiano como lengua minoritaria, no plantea problemas específicos distintos de lo que pueda plantear el estudio de otras lenguas minoritarias en la península como el catalán o el euskara. Lo minoritario tiene que ver con aquello que es cuantitativamente inferior —en número de hablantes—, mientras que lo minorizado adquiere una dimensión social en cuanto a que se considera una lengua cualitativamente inferior, y por ende, a la cultura en la que esta se enmarca. Por eso el asturiano, como lengua carente de un reconocimiento legal de cooficialidad con la lengua mayoritaria y, lo que es más importante, de prestigio y dignificación social, resulta un ámbito de estudio especialmente complicado para trabajar en investigaciones sincrónicas de tipo descriptivo. Esto se debe, entre otros múltiples factores, a que la lengua minorizada suele ir acompañada de unos hablantes diglósicos como consecuencia del conflicto lingüístico que anida en su sociedad, hablantes que deberán ser protagonistas activos de nuestra investigación, por lo que deberán ser seleccionados cuidadosamente. También el grado de normalización y normativización de la lengua que estudiemos adquirirá vital importancia por lo que a continuación desarrollaremos todos y cada uno de estos aspectos y sus implicaciones metodológicas.

### ***3.2. Procedimientos y técnicas para el estudio fonético de las lenguas minorizadas***

#### **3.2.1. Acotación del campo de trabajo y planteamiento de la hipótesis**

Es el primer paso en toda investigación científica y una de las tareas más difíciles. La investigación experimental depende de la existencia de teorías. Además, antes de realizar un experimento, este debe ser planeado y diseñado teóricamente porque toda experiencia debe tener un propósito que es, justamente, lo que le confiere sentido a la investigación científica. Para realizarla es necesario tener en cuenta tanto los conocimientos del investigador como su formación (Llisterri Boix 1991: 52). En el ámbito de una lengua mayoritaria y no minorizada, con una gran tradición en estudios de esta índole, estas son carencias fácilmente subsanables, pero cuando tratamos de lenguas que no poseen dicha tradición por motivos diversos, la tarea se vuelve aún más complicada.

El conocimiento amplio del cuerpo teórico fonético en sus distintas ramas no es suficiente para abordar el estudio de una lengua que carece de estudios propios. En el caso del asturiano los estudios de fonética realizados sobre una base experimental son muy recientes aunque pujantes. Contamos, en contrapartida, con una amplia tradición dialectológica que puede servir de gran ayuda para nuestro propósito pero que no resulta una herramienta suficiente.

Una vez acotado el campo de trabajo, otra tarea que reviste una importancia fundamental es la de plantear una hipótesis para la investigación. Puede darse el hecho de que nuestro trabajo surja de otros estudios anteriores que manifiesten contradicciones o resultados poco probados, pero cuando el tema que vamos a tratar carece de planteamientos previos y, por tanto es un dominio inexplorado, el investigador debe ingeniárselas para establecer conjeturas basadas en sus propios conocimientos o en su intuición. Esto suele suceder muy a menudo cuando se comienza una investigación fonética de una lengua minorizada y existen varias vías para subsanar estos inconvenientes que, en ocasiones, pueden ser complementarias:

#### **(a) Observación detenida de los hechos.**

La observación es el primer cimiento de toda investigación puesto que es nuestra fuente principal de preguntas y problemas a los que tratamos de dar una explicación. Normalmente recurrimos a la lectura de toda la bibliografía que nos parece relevante pero, cuando esta escasea, podemos hacer un ejercicio de observación directa sobre la realidad que vamos a estudiar. En la descripción fonética de las lenguas particulares la observación —o mejor dicho, la audición— de la variedad lingüística

concreta es un paso que no debe saltarse en ningún caso. Si bien el oído no es una herramienta de análisis, un oído entrenado sí puede resultar una buena herramienta de observación de la realidad que nos ayude en el establecimiento de algunas hipótesis de trabajo, que siempre han de ser corroboradas posteriormente mediante el método científico.

(b) Búsqueda de teorías o comparación con lenguas familiarmente próximas.

Es una vía algo peligrosa pero nada desdeñable para afrontar la elaboración de una hipótesis de trabajo. Cuando queremos estudiar un sonido de una lengua concreta y existe un estudio similar para una lengua familiarmente próxima no podemos dejar de revisarlo para buscar posibles similitudes o diferencias. No es difícil que si existe una teoría que afirma que en castellano las nasales se dentalizan en posición posnuclear cuando van seguidas de consonante dental, esto ocurra en muchas otras lenguas románicas, como por ejemplo en asturiano. Pero debemos tener mucha cautela con esto y no tratarlo como un axioma, sino como mera pista que nos ayude a elaborar la hipótesis de nuestra investigación que, como decíamos, siempre ha de ser autenticada con posterioridad.

(c) Recorrido desde los datos hasta la teoría.

Partiendo de que la teoría y los datos no son en modo alguno conceptos opuestos, sino interdependientes, puesto que se apoyan y se explican mutuamente, López Morales (1994: 13-14) afirma que es posible llegar desde ellos a la teoría:

«Los datos pueden ser el origen del método: un examen cuidadoso de estos produce, mediante un proceso de inducción, una teoría que los explique, un mecanismo que sea capaz de decirnos —en última instancia— el porqué de los datos. Naturalmente que un artificio teórico que sólo pudiera dar explicación a los datos empíricos en los que se apoya resultaría muy precario desde el punto de vista científico: es necesario que dé cuenta de los datos que le han servido de base para la inducción y de todos los datos posibles en el conjunto».

Desde un punto de vista positivista resulta necesario el acopio de datos como primer paso para llegar al plano teórico. Una vez reunido y descrito un cuerpo de materiales suficientemente amplio, podremos llegar a la teorización.

(d) Establecimiento de hipótesis nulas.

Es un método bastante adecuado cuando carecemos de estudios previos que nos orienten hacia la formulación de una hipótesis concreta o cuando los que conocemos difieren en sus resultados o, incluso, son manifiestamente contradictorios. Se trata de negar la relación entre los datos a los que nos enfrentamos, considerándolos en principio, como indepen-

dientes. La hipótesis nula no predice, de entrada, relaciones positivas ni negativas entre los fenómenos estudiados, sino que mediante la demostración de que dicha hipótesis no es cierta, conseguimos demostrar que esa relación efectivamente existe. Tras verificar la falsedad de nuestra hipótesis, trataremos de buscar una hipótesis alternativa que postule una relación concreta entre nuestros datos.

(e) Estudios preliminares.

Es un camino largo pero seguro cuando vamos a llevar a cabo una investigación científica. Se trata de realizar pequeños experimentos encaminados a establecer las bases de partida para nuestra hipótesis. De este modo, la investigación se alarga considerablemente pero el éxito se sustenta en unos cimientos mucho más estables. El trayecto que nos lleva a la formulación de una hipótesis adecuada está formado por un extenso proceso de ensayo-error, en el que no debemos obviar la fuerte carga de aprendizaje que esto conlleva. Preferimos el uso de este procedimiento frente a la elaboración de una teoría sin presentar los materiales de base o, por el contrario, describir los datos sin hacer teoría.

### 3.2.2. El diseño experimental de los corpóra

En el estudio fonético de las lenguas particulares desde un punto de vista sincrónico, es necesaria la obtención de un buen corpus sobre el que trabajar. Cuando nuestro objeto de estudio es una lengua minorizada debemos poner una atención aún más especial a este punto de la investigación.

Normalmente los corpus utilizados son corpus orales recogidos mediante la grabación del habla de los individuos que utilizan una lengua. Estas grabaciones pueden realizarse sobre el habla espontánea o sobre un habla más o menos dirigida. Esta dicotomía presenta sus correspondientes ventajas y desventajas. El carácter libre del primer tipo de corpus le confiere la naturalidad de la lengua en su estado puro, normalmente se trata de grabaciones en las que se deja a los individuos hablar de diversos temas durante un espacio largo de tiempo. No obstante, la labor de sistematización de determinados fenómenos concretos que se quieren estudiar resulta tan ardua y, en ocasiones, infructuosa que este tipo de corpus se utiliza más en la investigación léxica y gramatical que en la de corte fonético, aunque no son descartables totalmente como instrumentos para la observación previa.

De otro lado, los corpus más utilizados son aquellos en los que controlamos variables diversas, para los que es necesario la preparación de textos, frases o palabras aisladas que se adecuen a los fenómenos que queremos estudiar en función de nuestra hipótesis de partida. En este

punto entra el conflicto entre la lengua hablada y la lengua escrita. Si, por ejemplo, queremos estudiar la pronunciación del castellano en su registro vulgar, la transcripción de los textos que han de leer los informantes plantea ciertas dudas razonables en cuanto a la representación grafemática de ciertos sonidos.

De un modo similar, aunque no exactamente igual, el estudio de una lengua minorizada plantea una serie de problemas en cuanto a la representación de estos *córpora ad hoc* de manera escrita. Las lenguas minorizadas, por lo general, suelen carecer de una normativización o tenerla muy poco instaurada en la sociedad. Por eso, un hablante asturiano suele extrañarse al leer un texto, por ejemplo, apostrofado porque, a pesar de que su pronunciación natural tiende a la elisión de sonidos, no está acostumbrado a verla representada gráficamente. Por experiencia propia podemos afirmar que esto mismo ocurre con la representación del pronombre personal átono *-y/-yos*. Aunque de uso muy extendido en el conjunto de la sociedad asturiana, la situación extralingüística que priva del acceso a los hablantes a la visualización de su propia lengua en el contexto escrito, hace que se sienta una especie de extrañeza ante estas grafías.

Otro problema surge en cuanto a la zona dialectal que hayamos elegido para el estudio. Podemos dudar entre transcribir las peculiaridades dialectales que se alejan de la norma o conservar la lengua estándar —que es la base de la lengua escrita—, pero de este modo, la probabilidad de que el informante no llegue a pronunciar el texto de la manera esperada es muy grande.

Un tipo de corpus intermedio que en ocasiones puede ofrecer buenos resultados es el corpus inducido. Mediante una serie de preguntas tratamos que el informante nos responda con las palabras que contengan los sonidos que queremos analizar. Es bastante complicado y requiere de mucha destreza que sólo se adquiere tras realizar muchas encuestas, pero reúne lo mejor de los dos tipos de corpus anteriormente descritos.

Las soluciones para todos estos inconvenientes que hemos venido planteando dependen del caso concreto en el que nos encontremos. Se puede tratar de evitar el uso de grafías especialmente “perturbadoras” para los informantes —como hemos visto tal es el caso de las apostrofaciones, los pronombres personales átonos referentes de complemento indirecto, etc.— o también se puede familiarizar al informante con estas grafías mediante una lectura conjunta previa en la que le guiamos mínimamente. Lo que no debemos es desesperarnos ante la negatividad que manifiestan algunos informantes al ver su propia lengua escrita, sino que hay que darse cuenta de que esto no es sino el fruto de la minorización lingüística y debe ser abordado con mucho tacto por parte de los

investigadores. No es infrecuente que los informantes se quieran echar atrás una vez que tienen acceso al texto, pero debemos ser perseverantes e intentar animarlos a intentarlo.

Sin embargo, hay que tener cuidado a la hora de hacer esta lectura conjunta para no aportar un modelo de pronunciación predeterminado ya que existe un fenómeno que propicia que el interlocutor se contagie de nuestros hábitos articulatorios. Por eso es frecuente que cuando estamos hablando un buen rato con alguien de Mieres acabemos imitando en cierta medida su entonación, o cuando hablamos con un castellanoparlante acabemos elevando nuestro grado de castellanización. Por eso resulta también indispensable que el investigador tenga cierta competencia en la lengua en la que se realiza la entrevista e, incluso, en la variedad dialectal del individuo al que se encuesta. La sensación de incomodidad de suele acompañar a este tipo de entrevistas puede verse superada en gran medida por la complicidad lingüística con nuestros informantes.

### 3.2.3. La selección de los informantes

Los informantes son aquel grupo de personas que nos aportarán el material lingüístico con el que vamos a trabajar, por lo tanto deben tener la lengua que vamos a estudiar como lengua materna. En el caso de las lenguas minorizadas existe un retroceso que se manifiesta en diversos ámbitos que supone un inconveniente a tener en cuenta en la selección de los informantes. Por ejemplo, el empleo de la lengua asturiana decrece demográficamente puesto que cada vez menos hablantes en Asturias emplean la lengua autóctona y los que lo hacen pertenecen a un rango de edad muy avanzado. Además, desde un punto de vista diafásico, el empleo de esta lengua se limita a espacios en los que no supongan una transgresión de la norma social restringiéndose única y exclusivamente a ámbitos familiares o de tipo informal.

Por otro lado, asistimos a un retroceso lingüístico en cuanto al avance descontrolado de la castellanización, abandonando el uso de los trazos lingüísticos que más difieren a la lengua propia del castellano y aumentando el nivel de interferencia entre ambas. La castellanización proveniente de las elites económicas y culturales se extiende al resto de la población que asimila el uso de la lengua minorizada a un estatus social bajo. Además, se establece una diferencia también en cuanto al hábitat ya que la urbanización del entorno trae consigo una mayor castellanización.

Todos estos factores son determinantes a la hora de escoger los informantes que vamos a encuestar. Mientras que en el estudio de una lengua no minorizada la elección de los informantes se supedita a variables de tipo sociolingüístico o, incluso, al azar, en nuestro caso solemos realizar una búsqueda concreta basada en un perfil que se podría definir

en pocas palabras como: hombres y mujeres de edad avanzada, con un bajo nivel de instrucción, habitantes de zona rural y con poca movilidad.

Esto nos restringe enormemente las posibilidades de la investigación por varias razones:

En primer lugar, si queremos realizar una descripción de una lengua concreta debemos hacerlo teniendo en cuenta que sus hablantes son un grupo poblacional heterogéneo, pero si esa lengua está en situación de minorización social este grupo pasa a ser bastante homogéneo, por lo que la posibilidad de comparar su uso desde el punto de vista de las variables sociolingüísticas se ve disminuida. No es posible, por ejemplo, comparar la pronunciación de fricativa prepalatal sorda entre jóvenes y mayores o entre hablantes rurales y urbanos porque, sencillamente, es un trazo lingüístico de la lengua minorizada que ciertos colectivos han abandonado en su uso cotidiano, aunque lo sigan reconociendo auditivamente.

Por otro lado, el hecho de que los hablantes de edad avanzada sean los mejores conservadores de la lengua supone un inconveniente en cuanto a que la edad condiciona el estado del aparato fonador que, en ocasiones, presenta alteraciones en la capacidad respiratoria o en la estructura muscular de la laringe producidas por la edad. Esto se traduce en inestabilidad en la frecuencia fundamental y en un descenso habitual de las frecuencias de los formantes vocálicos, cuestiones que han de ser tenidas en cuenta a la hora de abordar nuestra investigación.

En lo referente al nivel de instrucción de nuestros informantes, sabemos por la dialectología tradicional que los informantes con menor nivel de instrucción son los que nos facilitarán el acceso a la lengua minorizada en su estado más puro y con menor grado de interferencia con la lengua mayoritaria que la desplaza. Pero un nivel de instrucción bajo puede conllevar un grado también bajo de alfabetización lo que dificulta enormemente la lectura de los corpórea. En el caso del asturiano, la alfabetización en la lengua autóctona es muy escasa o prácticamente nula, sobre todo en los individuos de edad avanzada. Si a esto le sumamos posibles dificultades en la visión, tendremos un marco bastante poco halagüeño por delante para realizar la recogida del corpus. Por eso, resulta muy importante representar los textos o las frases en un tamaño de letra lo suficientemente grande para que el encuestado lo lea con comodidad.

Otra dificultad con la que se encuentra frecuentemente el investigador de una lengua minorizada es la de encontrar aquellos hablantes idóneos para su estudio que no suelen encontrarse en el ámbito urbano en el que habitualmente se desenvuelve el investigador. Es por esto por lo que frente a la técnica tradicional de muestreo poblacional que se utiliza



en las lenguas no minorizadas, en nuestro caso partiremos de un muestreo al azar pero dentro de un grupo poblacional muy concreto, esto es, el que hemos venido describiendo como objeto de estudio de la dialectología tradicional. Para ello, acudiremos a las zonas rurales en las que vayamos a desarrollar nuestro trabajo e indagaremos acerca de la idoneidad de los informantes en cuanto, no sólo a su perfil sociolingüístico, sino también su perfil psicológico. Por si fueran pocos todos los inconvenientes de tipo sociolingüístico a los que nos enfrentamos, resulta descorazonador el hecho de que un informante, por su timidez, se inhiba aún más en la producción de la lengua que vamos a analizar.

Otra cuestión importante es el tamaño de la muestra que vamos a tomar. En el caso del asturiano el número de hablantes está por determinar pero suele situarse en torno a los cien mil<sup>2</sup>. Si tenemos en cuenta la gran homogeneidad de los mismos, comprobaremos que no hace falta un número muy grande para observar pronto muchas regularidades en los datos obtenidos. Por eso creemos que por encima de grandes cantidades de informantes, en nuestro caso se impone la calidad de los mismos como verdaderos hablantes de la lengua que vamos a describir.

Finalmente, no me gustaría dejar de señalar un hecho que a veces se pasa por alto en los estudios fonéticos de las lenguas minorizadas. Si bien parece ser que desde un punto de vista sociolingüístico se considera a la población femenina como más cercana a la norma y, en el caso de los hablantes de lenguas minorizadas, suelen presentar un mayor grado de autorrechazo a su propia manera de hablar, las mujeres, por otro lado, parece que también son más conservadoras en cuanto al mantenimiento de algunos fenómenos lingüísticos que aún no han caído en la estigmatización. Por poner un ejemplo concreto, en mi caso, he realizado trabajos de campo en los que he observado como de una manera casi sistemática las mujeres conservan la pronunciación de la líquida lateral palatal frente a la palatal central sonora, fenómeno que no se manifiesta ni muchísimo menos en la misma medida en los varones. Por esto, hay que tener un especial cuidado en la selección de nuestros informantes atendiendo a todas estas variables que parece que se escapan de lo que consideramos estrictamente lingüístico.

#### 3.2.4. La grabación y el análisis de los datos

Una vez elaborado el corpus de la investigación y seleccionado el grupo de informantes, tenemos que hacer hincapié en un aspecto también muy importante para el éxito de nuestra investigación, esto es, una ade-

---

<sup>2</sup> El asturiano tiene, según el *Ethnologue*, cien mil hablantes como primera lengua y cuatrocientos cincuenta mil como segunda.

cuada grabación del material lingüístico oral. Para conseguirla debemos prestar especial atención a las condiciones ambientales en las que se realizan dichas grabaciones.

Cuando hemos descrito el perfil de nuestro informante ideal hemos señalado que suele habitar en las zonas más rurales en las que el uso de la lengua minorizada está menos marginado. Esto hace que tengamos que desplazarnos a estas zonas a realizar las grabaciones y que, en ocasiones, no contemos con un equipo adecuado como el que podemos tener en un laboratorio de fonética. No obstante, la imposibilidad de utilización, por ejemplo, de salas anecoicas que aislen totalmente el habla del informante no debe tomarse como un impedimento para nuestra investigación, ya que lo que tratamos de estudiar es el habla habitual de los individuos en un contexto de comunicación natural y esta, no suele darse en ausencia total de reverberación. Por eso, si bien trataremos de evitar al máximo los ruidos de fondo tales como los de la calle, no hará falta desplazar al informante a una sala insonorizada con la pérdida de espontaneidad e incomodidad que esto supone para nuestro colaborador.

Para realizar una buena recogida de material en el ámbito rural debemos contar con una grabadora digital y tratar de realizar las grabaciones entro de un recinto en el que haya el menos eco posible. Una habitación de la casa del entrevistado con elementos abundantes de amortiguación de ruidos —alfombras, cojines, tapizados...— resulta el lugar más favorable para efectuar la grabación. No siempre resulta fácil acceder a la vivienda del informante pero en cualquier caso hemos de tratar de conseguirlo —podemos pedir un vaso de agua, o explicarle que con las fichas de lectura, la grabadora y el micrófono ambos vamos a estar más cómodos sentados...—, el ingenio del investigador para afrontar estas dificultades ha de estar siempre alerta.

#### **4. Conclusiones**

Como conclusión a estas disertaciones podemos decir que en el caso de las lenguas minoritarias y, sobre todo, minorizadas, debemos tener en cuenta ciertos factores que influirán directamente en nuestra metodología de trabajo. En el ámbito de la investigación fonética de las lenguas particulares cobra especial importancia la elaboración de unos cónpora adecuados, la elección de unos informantes apropiados, de las zonas de encuesta, etc. La limitación de variables resulta algo que en ocasiones nos va a venir impuesto por aspectos de tipo social y no van a ser elementos que podamos controlar totalmente.

También supone un obstáculo añadido la ausencia de estudios previos y de una teoría marco sobre la que poder desarrollar nuestros traba-

jos. Nos movemos en un ámbito en el que casi todo está por explorar, donde las investigaciones realizadas tienen en muy pocos casos en cuenta el uso de las nuevas tecnologías y donde, a pesar de contar con una larga trayectoria de investigación dialectológica que resulta imprescindible tener en cuenta, carecemos de tradición en el terreno fonético de enfoque experimental, en el que resulta insuficiente la constatación de determinados hechos mediante procedimientos de tipo perceptivo exclusivamente.

Por todo ello, debemos elaborar unas estrategias encaminadas a la superación de estos inconvenientes. Algunas de ellas han sido descritas en el presente artículo pero con el transcurso de la experiencia seguro que podremos ofrecer algunas más. En el caso de los estudios fonéticos del asturiano estamos aprendiendo día a día técnicas nuevas para las que es necesario, en ocasiones, cometer ciertos errores. Pero lo más importante es que a partir de ellos indagamos aún más en las vías para tratar de evitarlos.

## **Bibliografía**

- Asti Vera, Armando (1972): *Metodología de la investigación*. Madrid: Cincel.
- Andrés, Ramón d' (1987): «La situación social de la llingua asturiana», *Lletres Asturianes*, nº 25, 165-184.
- Andrés, Ramón d' (1998): *Llingua y xuiciu*. Principáu d'Asturies: Conseyería de Cultura.
- Andrés, Ramón d' (1995): «La llingua asturiana na sociedá», *La llingua asturiana - La langue asturienne - La lengua asturiana*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana, 57-73.
- Dizman, Nina V. (2000): «Averamientu al estudiu de contautu de llingües (asturianu-castellán) nel Principáu d'Asturies», *Lletres Asturianes*, nº 64, 7-31.
- García Arias, Xosé Lluís (1984): *Llingua y sociedá asturiana*. Xixón: Comuña Lliteraria.
- González-Quevedo, Roberto (1991): «Europa: minorización llingüística ya minorización cultural», *Lletres Asturianes*, nº 39, 79-89.
- González Riaño, Xosé Antón (2002): *Manual de Sociollingüística*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.

Llera Ramo, Francisco José (1979): «Introducción a la sociología del bable», *Estudios y trabajos del Seminariu de Llingua Asturiana*, nº 2, 269-284.

Llisterri Boix, Joaquim (1991): *Introducción a la fonética: el método experimental*. Barcelona: Anthropos.

López Morales, Humberto (1994): *Métodos de investigación lingüística*. Salamanca: El Colegio de España.

Martínez Celdrán, Eugenio (1991): *Fonética Experimental: Teoría y práctica*. Madrid: Síntesis.

# Aproximación pragmática a la categorización de una lengua: la fala del Navia-Eo

*Ruth González Rodríguez y Ricardo Saavedra Fernández-Combarro*

Universidad de Oviedo

Partimos de la constatación de que la división del *continuum* lingüístico románico en dominios, lenguas, dialectos y otras variedades ha venido efectuándose, en ocasiones, en función de criterios metodológicos diversos y, en parte, arbitrarios. Esto ha propiciado casos de ambigüedad, indefinición o confusión y, aún hoy, da lugar a polémicas como la que se manifiesta, de manera acentuada, en torno a la lengua autóctona de la zona más occidental de Asturias. Si se añaden al desacuerdo filológico las aspiraciones políticas, los prejuicios lingüísticos e incluso los intereses económicos y territoriales, tal y como se mezclan y confunden en el actual proceso de constitución en grafolecto de esta realidad lingüística, la situación se vuelve caótica.

Y así, podemos recopilar un abundante número de codificaciones verbales, dentro y fuera del ámbito científico de discusión, para hacer referencia a ella: asturiano occidental, gallego oriental, gallego-asturiano, asturgalaico, fala, gallego rayano, asturiano del Navia-Eo e incluso gallego de Asturias.

El nombre legal en la actualidad, tomado de Alonso (1972), es el de “gallego-asturiano”, denominación con la que se recoge en el actual Estatuto de Autonomía de Asturias desde 1998. En la *Ley de promoción y uso del asturiano*<sup>1</sup>, recibe el tratamiento de “modalidad lingüística propia” de los hablantes del territorio del Navia-Eo, diferenciada, por tanto, de la lengua asturiana<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ley I/1998, de 23 de marzo, de Uso y Promoción del Bable/Asturiano.

<sup>2</sup> Sin embargo, la situación jurídica de ambas es, cuando menos, peculiar, pues, a pesar de considerarse legalmente como lenguas, no poseen el estatus jurídico de oficialidad.

Pero, si las leyes han de dar cuenta de la realidad lingüística y, en consecuencia, planificar las medidas políticas adecuadas para su normalización social, ¿de dónde surge esta consideración legal de la fala del Navia-Eo como “modalidad lingüística propia”?, ¿es correcta desde un punto de vista científico?

Actualmente el debate gira en torno a esta cuestión. La respuesta, evidentemente, dependerá de nuestra concepción de la disciplina lingüística y de la consideración que tengamos de lo que es o no científico. Para abordar la cuestión, debemos examinar brevemente, en primer lugar, las nociones de lengua y dialecto aplicadas a la fala eonaviega.

La confusión a la hora de discernir entre estos dos conceptos se deriva tradicionalmente del manejo de criterios de distinta índole. Sin embargo, en términos generales, las acepciones comúnmente aceptadas de “dialecto” desde un punto de vista lingüístico son dos: la de lengua evolucionada históricamente a partir de otra anterior y la de un subconjunto lingüístico dentro de una lengua, constituido por variantes semejantes entre sí. La fala eonaviega, situada en el *continuum* lingüístico entre las lenguas tradicionalmente conocidas como asturiano y gallego, es el latín evolucionado en la zona occidental de Asturias y, además de presentar rasgos lingüísticos propios, comparte —como veremos— otras características con asturiano y gallego, sobre todo con las variantes occidental y oriental, respectivamente.

Parece que el problema reside entonces en determinar si la fala eonaviega constituye un dialecto o subconjunto de alguna de estas lenguas o se trata de una lengua que forma conjunto por sí sola.

Desechados criterios externos como la existencia de una tradición literaria en una lengua, su correspondencia con una nación o estado firmemente establecido, o el número de hablantes para determinar lo que es lengua y dialecto en la actualidad (D’Andrés 1997), desde un punto de vista inmanentista se reivindica la descripción lingüística en todos sus niveles como el camino adecuado para resolver la cuestión. Sin embargo, en esta actividad suele obviarse o desvincularse de lo lingüístico el papel de los aspectos pragmáticos de la lengua, imprescindible en su interrelación con el resto de niveles para dar cuenta de realidades lingüísticas complejas como la que nos ocupa.

Como veremos, en las distintas consideraciones acerca de la fala eonaviega entran en juego, necesariamente, elementos de tipo pragmático a los que debe atenderse, pues toda categorización del mundo —tal y como expondremos— está determinada por ellos. Pero antes de abordar esta cuestión, daremos una breve muestra de los rasgos que se emplean para caracterizar a la fala en virtud de los cambios observados en el

*continuum* en los niveles fónico, morfosintáctico y léxico. Obviamente, se trata únicamente de algunas notas que sirvan como ejemplo de los datos manejados tradicionalmente para la clasificación, nunca de una nómina exhaustiva de rasgos lingüísticos.

### Fenómenos que cambian su evolución en torno al río Navia<sup>3</sup>

#### *Fónicos*

- Diptongación / adiptongación de /ō/ y /ě/ latinas. Unidos a este fenómeno se hallan las soluciones del pronombre personal tónico de primera persona *ěgo* > *you/eu*, el *y/ya* para la conjunción copulativa *ět* del latín o las soluciones diptongadas o adiptongadas de algunas formas de los posesivos, como *meum* > *miou~mieu* / *meu*.
- [o]/[u] final como significante para la expresión de los morfemas masculino y singular en sustantivos y adjetivos.
- Pérdida de /-n-/ intervocálica latina y soluciones emparentadas como las formas del indefinido con pérdida de esta consonante: *una*, *unas*, *unos* / *úa*, *úas*, *us*.
- Ø / terminación en *-n* para la P1 de los pretéritos perfectos simples de indicativo (verbos de la 2ª y 3ª conjugación y, en zonas, por analogía, también de la 1ª): *cayí*, *salí* / *cayín*, *salín*.
- Paradigma del artículo con formas *el*, *la*, *los*, *las* / *el*, *a*, *os*, *as*.
- Evolución de las desinencias de 2P de singular de perfecto de indicativo: *-(v)isti* > *-iste*, *-sti* / *-che*, por ejemplo, *canta(v)isti* > *canteiste*, *cantasti* / *cantache*.

#### *Morfosintácticos*

- Existencia en la fala de dos formas del pronombre personal átono de 2ª persona de singular en distribución complementaria —*te* y *che*—, restos del sistema casual latino evolucionados de la forma de acusativo o dativo respectivamente, frente a la presencia de la forma única *te* en asturiano occidental.
- Presencia en fala del dativo simpatético *che* e inexistencia de éste

---

<sup>3</sup> Cuando decimos “en torno” no queremos señalar que sea este río la frontera natural de cada uno de ellos. Estaría lejos de la realidad pensar que el río Navia o el río Eo resulten frontera de la mayoría de fenómenos aquí aludidos. La descripción de las fronteras entre fenómenos se encontrará en las monografías y artículos recogidos en la bibliografía.

en asturiano occidental.

- Contracción en fala de los pronombres personales átonos de complemento e implemento cuando concurren en el mismo enunciado frente a la ausencia de contracción en asturiano occidental: *mo, cho, nolo, volo / me lo, te lo, nos lo, vos lo...*

### ***Léxico-semánticos***

- Diferente origen etimológico de palabras que designan mismas realidades, como *filīctum* > *foleto* ‘helecho’, en la zona de los concejos más orientales (Villayón, Navia, Coaña) frente a la forma *\*filicaria* > *folgueira*, del resto del territorio eonaviego.
- Distinta evolución de una misma palabra latina, como es el caso de *pěrsicu* > *pesco* en la misma zona de extensión de *foleto*, frente a la evolución seguida más al oeste, *pésigo*, sin pérdida de la vocal postónica.

## **Fenómenos que cambian en la zona central del territorio**

### ***Fónicos***

- Palatalización / no palatalización de *l-* y *-ll-* latinas, con soluciones palatales centrales: *castěllum* > *castello / castelo, llabor / labor*. Esto se relaciona con fenómenos de fonética sintáctica como la palatalización / no palatalización de la asimilación de la *-r* vibrante de infinitivos a la líquida /l/ en los casos de enclisis del pronombre átono de tercera persona en función de implemento: *fello / felo*. También está asociado a la asimilación y posterior palatalización de la vibrante *-r* de la preposición contraída con artículo femenino y masculino plural en zonas centrales del eonaviego: *polla, pollas, pollos / pola, polas, polos*.
- Solución palatal central /j/ para los grupos latinovulgares intervocálicos *-c'l-*, *-t'l-*, *-g'l-*, *-lj-* frente a resultados palatales laterales /ʎ/, propios de la zona occidental del territorio: *aurīculam* > *oreya / orella*; *palea* > *paya / palla*; *illi* > *ye / lle*; *větulum* > *veyo / vello*.
- Formas del indefinido femenino latino *unam*, sin nasal frente a formas con nasal velar: *úa, úas / unha, unhas* y sus derivados: *algúa, algúas, dalgúa, dalgúas / algunha, algunhas, dalgunha, dalgunhas*.



## Fenómenos que cambian en torno al río Eo

### *Fónicos*

- Pérdida de la semiconsonante labiovelar sonora *wau* del latín en los grupos *qua-*, *gua-*: *cuartos* / *cartos*; *guardar* / *gardar*.
- Palatalización / no palatalización de *-n-* ante *-i* tónica precedente, por ejemplo, en los sufijos *-ina*, *-inas*, *-inos*. Por su parte, la forma de singular *-inum* > *-ín* mantiene la tendencia a la pérdida de la vocal y la solución es compartida con el dominio asturiano: *nenía* / *neniña*, *vecín* / *veciña*. Se produce el consiguiente cambio en las formas de posesivos de 1P: *mía*, *mías* / *miña*, *miñas*.
- Paso de la forma de la conjunción copulativa y a *e*.
- Formas de demostrativos plurales masculinos analógicos con los singulares *estos* / *estes*, *esos* / *eses*, *aquelos* / *aqueles* y del pronombre personal tónico masculino de 3ª persona de plural *elos* / *eles* en un área que comprende las parroquias de Abres y Guiar y puntos próximos a ellas en el concejo de A Veiga, siendo vacilantes las soluciones con las etimológicas en buena parte del territorio.
- Formas de los posesivos de 2ª y 3ª persona, analógicas con las formas de 1ª persona: *tou* / *teu*, *sou* / *seu*.
- Mantenimiento / pérdida de *-l-* intervocálica latina: *xelar* / *xear*; *palo* / *pao*.
- Embebimiento / no embebimiento de yod precedido de la vocal *a*: *caxa* / *caixa*.
- *-dj-*, *-gj-* y *-j-* > /i/ frente a la solución con palatal central /y/: *maio* / *mayo*.
- Monoptongación / no monoptongación de los diptongos [eĭ], [ɛĭ], procedentes de ĭ, ē, ě + yod > [e]: *peto*, *proveto* / *peito*, *proveito*.
- Pérdida / conservación de la vocal latina de los finales en *-enu*: *terrenum* > *tarrén* / *tarreo*.
- Vocal temática /i/ en los perfectos fuertes de las segundas personas de singular de los verbos de 2ª y 3ª conjugación, frente a las formas con [ɛ]: *fixiche* / *fixeches*; *dixiche* / *dixeches*.
- Desinencia etimológica *-sti* > *-che* de 2P de pretérito perfecto de indicativo frente a la desinencia *-ches*.
- Pronombres personales átonos de 3ª persona referentes de implemento *lo*, *la*, *los*, *las* en todo el territorio que cambian a las formas *o*, *a*, *os*, *as* en posición proclítica y las variantes *lo*, *la*, *los*, *las*

en posición enclítica tras *-r* o *-s* y *-no*, *-na*, *-nos*, *-nas* en enclisis con algunos diptongos.

### **Morfosintácticos**

- Utilización / no utilización de la forma de artículo masculino *el* ante sustantivos de género femenino pero que comienzan por vocal: *el uña*, *el igresia* / *a uña*, *a igresia*.
- Distinción / pérdida de la diferenciación entre negación de sintagma nominal *non* y negación de sintagma verbal *nun*.

## **Fenómenos exclusivos de la zona**

### **Fónicos**

- Abertura de *e*, *o* trabadas por nasal [ɛ], [ɔ]: *centén*, *tarrén*, *sen*.
- Monoptongación de los diptongos [e̞i̞], [ɔ̞i̞], procedentes de ĭ, ē, ě + yod > [e], para evitar converger en sus resultados con la evolución del diptongo [ai̞].
- Diminutivos femeninos formados a partir del sufijo latino *-inam*, *-inum*, con pérdida de nasal intervocálica y ausencia de palatalización: *-ía*, *-ías*, *-íos*: *canía*, *canías*; *andolía*, *andolías*, *vecíos*.
- Paradigma del artículo: *el*, *a*, *os*, *as*.
- Paradigma de indefinidos con las formas *úa*, *úas*, *us* y derivados: *algúa*, *algúas*, *algús*, *dalgúa*, *dalgúas*, *dalgús*, *ningúa*, *ningúas*, *ningús*.

### **Morfosintácticos**

- Existencia de dos alomorfos en distribución complementaria para la expresión del contenido neutro del valor del artículo *el* / *lo* en buena parte del territorio<sup>4</sup>: *Fai el que quiras* / *Fai lo que quiras*.
- Vitalidad de la construcción perifrástica *haber* (*a*) + infinitivo, que según Fernández Vior (1997) es inusitada en casi toda Galicia, a excepción del Valle del Suarna y que alude a la inmediatez en la acción, en pasado o presente: *Has a treme un galano condo vayas a Tapia*. *Houben a cayer nese escalón*.
- Imposibilidad de proclisis del pronombre personal átono ante el

---

<sup>4</sup> Puede apuntarse su presencia en la mayor parte del concejo de A Veiga, en Castropol, Tapia, El Franco, Bual, Eilao, Ayande...

infinitivo de perífrasis como *haber que + infinitivo*: *Hailo qu'acabar*  
~ *Hai qu'acaba(l)lo* / \**Hai que lo~o acabar*.

### ***Léxico-semánticos***

Para el estudio de palabras que no se pueden poner en relación con otras equivalentes en gallego o en asturiano remitimos al artículo «El vocabulario d'Entrambasaguas» (García Arias 2006), donde se ofrecen varios ejemplos.

Los planteamientos inmanentistas argumentan que los datos que aquí hemos expuesto brevemente son los únicos que pueden describirse objetivamente en lo relativo a una variedad lingüística y que esta descripción, por tanto, constituye el único instrumento de análisis científico para determinar su categoría y la conceptualización verbal que la formule. Sin embargo, en nuestra opinión, esta metodología se revela como insuficiente para abordar la categoría de la realidad lingüística que estudia.

¿Qué queremos decir, entonces, cuando hablamos de integrar la descripción lingüística con un enfoque pragmático que el inmanentismo obvia? Pragmática viene de praxis (*acción*) y el empleo de una lengua por sus hablantes supone la ejecución de actos: la lengua es un producto humano, no posee una esencia en sí misma que pueda ser categorizable de un modo objetivo, sino que su categoría se la otorgan sus propios hablantes en el uso. Éstos poseen una conciencia metalingüística, pero no sólo son más o menos conscientes de ciertas características de su lengua, sino que además, sobre la base del significado que su comportamiento lingüístico posee en su contexto, desarrollan una conciencia metapragmática de la comunidad de habla que conforman en común, es decir, se reconocen en su acción como usuarios de una misma lengua. La relación de los hablantes con su lengua se hace manifiesta a través de diversos cauces: en primer lugar, los datos ofrecidos dentro de las encuestas sociolingüísticas. Es esencial tener en cuenta, en este sentido, que el 74.4% de los hablantes del Navia-Eo enfatiza el carácter distintivo y la personalidad propia de su lengua frente a un 16.3% que la considera una variedad del asturiano y un 7.7%, únicamente, del gallego (Llera 2003). Dicho de otro modo, una inmensa mayoría de hablantes tiene la fala como su vehículo de reconocimiento: se identifican en ella como hablantes que forman una comunidad<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Algo que, por otra parte, no implica un sentimiento de pueblo o comunidad diferen-

En segundo lugar, la fala eonaviega, en su peculiar situación jurídica, se halla en estos momentos en proceso de constitución en grafolecto. De parte de sus hablantes ha surgido la confección y publicación de una propuesta normativa propia (VV.AA. 1993), que es la que se ha adoptado con éxito en la enseñanza primaria y secundaria y la que se sigue en la incipiente producción literaria de las últimas dos décadas. Esto demuestra que los hablantes se sienten identificados en este estándar, y no en el asturiano ni en el gallego, precisamente porque reproduce fidedignamente por escrito el sistema lingüístico que emplean oralmente. En este sentido, los signos gráficos con que se materializa una lengua oral tienen un componente metacomunicativo que coadyuva al establecimiento del marco psicológico de los hablantes con respecto a su lengua. El éxito de esta normativa propia, en contraste con la nula aceptación de otra propuesta asimilada al estándar gallego (VV.AA. 1990), manifiesta de un modo transparente su voluntad de diferenciación frente a la lengua gallega y el reconocimiento de los usuarios como comunidad de habla.

Por ello, integrando los datos de la descripción lingüística con este enfoque pragmático, podemos categorizar inequívocamente la fala del Navia-Eo como lengua, pues funciona comunicativamente para sus hablantes como sistema lingüístico definido y unificado en la colectividad de habla, en cuyo uso se identifica y se distingue del resto de lenguas.

Desde nuestro punto de vista, por tanto, no podemos sino criticar abiertamente un análisis exclusivamente inmanentista de la lengua. Su error de base reside en considerar que sólo hay posibilidad de objetividad y, por ende, de cientificidad, en la descripción de los fenómenos lingüísticos para su consiguiente clasificación.

Sin embargo, hecha la descripción, el conflicto surge en la categorización de los rasgos lingüísticos de una zona y su subsiguiente consideración como realidad lingüística, para la que se pretende mantener igualmente el mismo estatus de objetividad y cientificidad y se llega a aludir a criterios de experto para validar la legitimidad de esta tarea (D'Andrés 1997: 67-68). Esta convicción significa entender los rasgos lingüísticos de una lengua como objetos a los que el lingüista, como experto, puede atribuir un valor determinado de manera objetiva e incontestable, es decir, como si fueran portadores de una esencia inherente. Por eso, los rasgos de la fala que coincidan con los del asturiano serán vistos desde esta posición inmanentista como esencialmente asturianos y los que comparta con el gallego serán categorizados como gallegos por naturaleza. Posteriormente, estableciendo porcentajes de "asturianidad" o

“galleguidad”, podría adscribirse la fala a una de las dos lenguas como dialecto suyo.

Consideramos, por ello, que esta metodología cae en el error básico del apriorismo: la categorización de los rasgos lingüísticos de la fala, como evolución del latín en el territorio donde se habla, no puede tildarse de objetiva cuando desde un principio se les asignan valores de categoría en función de las lenguas vecinas, como si fueran anteriores, superiores o más prestigiosas y no realidades lingüísticas evolucionadas de manera paralela desde el latín. Si realmente se pretenden desechar criterios extracientíficos a la hora de clasificar las lenguas romances, no puede caracterizarse como gallego, por ejemplo, un rasgo lingüístico que la fala eonaviega y este idioma comparten, porque eso supondría admitir que los fenómenos lingüísticos de una zona surgen de un epicentro natural situado en un punto concreto desde el cual se expanden hacia otros. Pongamos el caso de los diptongos decrecientes (*ei*, *ou*). Son comunes a una extensa zona donde se habla asturiano, fala y gallego, pero su origen, como el del resto de fenómenos lingüísticos, no es constatable en un punto geográfico específico desde el cual se extendiera espacialmente. Los rasgos lingüísticos de una zona, si son producto de una antigua colonización, se imponen más o menos en bloque, como no ha ocurrido en el caso que nos ocupa. No se trata de negar las influencias recíprocas de las lenguas en contacto que han evolucionado simultáneamente desde el latín, sino de dejar claro que las causas que pueden haber determinado la aparición, evolución, conservación o pérdida de los fenómenos lingüísticos a lo largo de la historia son diversas y, en ocasiones, muy difíciles de establecer. De este modo, no parece objetivo argüir en el contexto actual una actividad de categorización lingüística como la que lleva a cabo Menéndez Pidal en *El dialecto leonés* (1962), donde, por ejemplo, clasifica estos diptongos *ei* y *ou* como diptongos “gallego-portugueses”, como si esta cualidad fuera inherente a ellos.

Si sacamos a colación a Menéndez Pidal, cuyas clasificaciones fueron operativas en su contexto, es precisamente por destacar una cuestión que parece pasar inadvertida para quienes actualmente sostienen una postura inmanentista como la única capaz de dar respuesta científica a la clasificación de una realidad lingüística. Esta visión da por supuesto que el significado de una entidad está únicamente basado en la verdad y la referencia lingüística, que concierne únicamente a la relación entre símbolos abstractos y cosas en el mundo, tal y como postulaba la teoría clásica de la categorización. Desde esta perspectiva se definían las categorías en términos de las propiedades compartidas por los miembros y no en términos de las peculiaridades del entendimiento humano que las concibe (Lakoff 1987). Sin embargo, los estudios cognitivos en torno a

las categorizaciones y sus formulaciones lingüísticas han demostrado en las últimas décadas que toda categorización humana está condicionada por la experiencia y la imaginación (percepción, actividad motora y cultura, de una parte, y metáfora, metonimia e imagería mental, de la otra). Según esto, la pretendida relación objetiva entre referente y realidad no puede darse, pues la actividad de categorizar y nombrar constituye siempre un proceso cognitivo intrapersonal y subjetivo, tal y como sucede al considerar asturiano o gallego un rasgo de la fala eonaviega: se lo nombra en función de las similitudes que desde la experiencia previa del ser humano posee con otras entidades conocidas anteriormente por él, y, sin embargo, no se trata de realidades lingüísticas anteriores históricamente ni superiores en ningún sentido lingüístico.

Efectivamente, las palabras no son etiquetas de conceptos ya completados y almacenados, sino etiquetas de la actividad de categorización, que constituye un proceso creativo de organización cognitiva. Dicho de otro modo, «las palabras rotulan los procesos mediante los cuales la especie trata cognitivamente con su medio» (Lenneberg 1987: 174). Por ello, las formulaciones verbales no están ligadas a las cosas de un modo objetivo e inamovible. La naturaleza dinámica del proceso de categorización subyacente invita a la extensión de los significados y a la apertura constante de las categorías. De esta manera, el significado de las palabras está precisamente en el uso que los hablantes hacen de ellas, tal y como ya propusiera Wittgenstein (1988 [1945]). Esto quiere decir que cada hablante establece las asociaciones entre palabra y entidad fundamentándose en su experiencia y su imaginación: por un lado maneja los usos pasados de una palabra y, por el otro, pone en marcha su capacidad para poder flexibilizarla y aplicarla a una entidad, y así ocurre, igualmente, con la categorización de los fenómenos lingüísticos y las lenguas.

Nombrar algo supone una actividad subjetiva y creativa que depende inevitablemente de factores pragmáticos. Al nombrar, llevamos a cabo un ejercicio de metaforización, expandimos sobre una entidad los usos que conocemos de una palabra para dar cuenta de ella, para poder comprenderla, al tiempo que dejamos la huella de nuestra relación y experiencia del mundo. De este modo, el ejercicio de nombrar los rasgos lingüísticos que confluyen en una zona determinada y categorizar consecuentemente su realidad lingüística global no puede ser nunca objetivo, pero no por ello hay que afirmar que la lingüística no pueda abordar científicamente esta tarea.

Lo que pretendemos decir con el razonamiento que venimos desarrollando es que la actividad científica no se basa únicamente en la observación de una serie de hechos, sino que tiene que aplicar una interpretación razonada y estructurada sobre ellos, aunque no infalible o

incontestable. De hecho, la ciencia es necesariamente una tarea autocorrectiva que avanza mediante la formación de hipótesis e ideas nuevas en cuya base se encuentra el ejercicio experiencial e imaginativo de la metáfora. El acto metafórico de nombrar puede revelar al hombre una nueva dimensión de su relación con el mundo. En tanto que esta revelación no resulte autosatisfactoria en sí misma, sino que esté orientada a un fin práctico, puede ser perfectamente operativa en el nivel científico para la ampliación de conocimiento.

Fijémonos en que así sucede cuando se intenta categorizar una realidad lingüística como la fala eonaviega: se busca una fórmula lingüística que la conceptúe partiendo del conocimiento de su uso y se la flexibiliza intentando acomodarla a la realidad que se nombra.

En la comunicación ordinaria, como en la artística, guiados por la inteligencia intuitiva, proponemos una metáfora para dar nombre a una entidad y esperamos la complicidad de quien recibe el nuevo uso. La metáfora es una pauta que conecta las cosas, pero, en palabras de Núñez y Lorenzo (2004: 68),

es asimismo una pauta que conecta a los hombres; así se puede deducir del paralelismo que hay entre su producción y su captación, que unen a hablante y a oyente en un proceso creativo paralelo, y, sobre todo, de su fuerte vinculación con el contexto de la vida compartida comunitariamente.

De ahí que las concepciones verbales de la fala eonaviega, con carácter más o menos intuitivo, más o menos analítico, suelen fracasar en la comunidad de hablantes del Navia-Eo, pues son el producto de un proceso de categorización externo a la comunidad y no reflejan su conciencia metapragmática de poseedores de una lengua propia de un modo suficientemente distintivo. Por ello, aunque procedente de la tradición filológica, el término legal “gallego-asturiano” ha sido acogido tan moderadamente, porque al margen de su dificultad y de las confusiones a que da lugar en su pronunciación oral, propone una categorización de la fala en función de su similitud con las lenguas contra las que precisamente se identifican los hablantes. Éstos llaman mayoritariamente a su lengua “fala”; lo que empezó siendo una expresión que manifestaba su diferencialidad (“a nosa fala”) ha acabado perdiendo el significado original de “habla” para lexicalizarse en una suerte de nombre propio en el que se reconoce la comunidad de hablantes. Así, hoy son muy comunes los usos del tipo “hablamos en fala”, “en fala esto se dice de esta manera”, etc. En esta categorización compartida por los propios hablantes se manifiesta la importancia de valorar los factores pragmáticos, pues la eficacia de la metáfora que la formula verbalmente depende

de su sensibilidad al contexto, al lugar compartido en el que se integran la experiencia y el conocimiento colectivo de las cosas.

En el análisis científico, como afirma Bronowski (1981: 84), «acabamos indefectiblemente con una gigantesca metáfora de aquella parte del universo que descodificamos». Si en el nombre de la ciencia se pretende categorizar la realidad lingüística del Navia-Eo con otra formulación verbal más adecuada a los cánones de la tradición filológica, por considerarse demasiado genérico el término “fala”, ha de tenerse en cuenta la conciencia metapragmática de los hablantes. Desde una perspectiva reflexiva, debemos proceder a buscar analíticamente un término que no desvirtúe este hecho. Utilizar “fala eonaviega”, como venimos haciéndolo a lo largo de esta comunicación, y compatibilizarlo con “eonaviago”, puede ser una solución adecuada. De este modo, se respetaría la voluntad de los hablantes, que seguirían llamando “fala” a su instrumento de comunicación, al tiempo que se reforzaría su conciencia de lengua propia y se abrirían las puertas a la adopción legal de una expresión descontaminada del uso que únicamente hace referencia a la ubicación territorial de la zona donde se habla. Esta propuesta nace con el fin de que la categorización de la “fala” como lengua, inequívoca desde un enfoque pragmático, pueda asentarse definitivamente en el ámbito sociocultural y político, convencidos de que la ciencia ha de servir a la sociedad y no agotarse como una finalidad en sí misma. En última instancia, el éxito de nuestra formulación verbal de esta lengua, como todo acto metafórico de nombramiento, dependerá de la acogida de sus auténticos poseedores, la comunidad lingüística que conforman sus hablantes.

## **Bibliografía**

- Alonso, D. (1972): «Del occidente peninsular», en: D. Alonso, *Obras Completas I*. Madrid: Gredos.
- Álvarez-Balbuena, F. (1999): «*Dereto, estreto, foletto*: Un proceso de reducción del diptongo *ei* en galego-asturiano», en: *Actas das primeiras sesións d'estudio del occidente*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana, 87-91.
- Bateson, G. (1985): *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Bronowski, J. (1981): *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*. Barcelona: Gedisa.



- D'Andrés, R. (1997): «Lingüística y sociolingüística en el concepto de dialecto», *Contextos*, XV/29-30. León: Servicio de Publicaciones Universidad de León, 67-108.
- Fernández Rei, F. (1990): *Dialectoloxía da lingua galega*. Vigo: Xerais.
- Fernández Vior, J. A. (1997): *El habla de Vegadeo (A Veiga y su concejo)*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- García Arias, X. Ll. (2006): «El vocabulario d'Entrambasauguas», en: *Actas das Segundas Sesióis d'Estudio del Occidente*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana, 181-215.
- Gardner, H. (1987): *Arte, mente y cerebro*. Buenos Aires: Paidós.
- González Rodríguez, R. (2006): «A sustantivación y adverbialización d'oracióis relativas en gallego-asturiano», en: *Actas das Segundas Sesióis d'Estudio del Occidente*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana, 275-285.
- Lakoff, G. (1987): *Women, fire and dangerous things. What categories reveal about the mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Lennenberg, E. H. (1987): *Fundamentos biológicos del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Llera Ramo, F. y San Martín, P. (2003): *II Estudio sociolingüístico de Asturias 2002*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Menéndez García, M. (1963): *El Cuarto de los Valles (un habla del occidente asturiano)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Menéndez Pidal, R. (1962): *El dialecto leonés*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Menéndez, X. G. y Suárez, X. M. (1997): «Úa/unha nel Navia-Eo», *Lletres Asturianas* (65): 41-49.
- Muñiz, C. (1978): *El habla del Valledor. Estudio descriptivo del gallego-asturiano de Allande (Asturias-España)*. Amsterdam: Academische Pers.
- Núñez, R. y Lorenzo, G. (2004): *Tres cerditos. Uso, significado y metáforas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Suárez, X. M. (1998): «Dalgús datos novos na toponimia del occidente d'Asturias», *Lletres Asturianas* 68, 9-40.
- (2000): «Primeiros usos escritos de -y- < -lj-, c'l, -g'l en gallego-asturiano», *Lletres Asturianas* 75, 99-110.
- (2000): «¿Gallego-Asturiano ou a nosa fala? A voltas col nome», *Entrambasauguas* 13, 3-7.

VV.AA. (1990): *Normas ortográficas e morfolóxicas del galego de Asturias*. M.D.G.A.

VV.AA. (1993): *Proposta de normas ortográficas y morfolóxicas del gal(l)egoasturiano*. Uviéu: Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.

Wittgenstein, L. (1988 [1945]): *Investigaciones filosóficas*. Madrid: UNAM.

# **Una mirada a la figura de Alejandro Casona a través de su correspondencia con Joaquín Maurín Juliá**

*Isabel Jardón López*

Universidad de Oviedo

Como se sabe, aunque no siempre se tiene en cuenta, la labor artística de Alejandro Casona no discurre por un solo género literario. No sólo fue un exitoso dramaturgo sino que también ejerció como traductor, prologuista, guionista de cine y colaborador de periódicos. Aún así, lo que todavía no había sido muy estudiado por la crítica era su correspondencia.

El profesor Rodríguez Richart fue el primero en publicar colecciones independientes de las cartas de Alejandro Casona, concretamente las que se cruzaron Casona y la murciana familia Reyes, y el dramaturgo y Max Aub<sup>1</sup>. Pero es a raíz del congreso celebrado en la Universidad de Oviedo en homenaje a Alejandro Casona en el año 2003, centenario de su nacimiento, cuando salen a la luz una serie de trabajos relacionados con la hasta ahora olvidada correspondencia de dicho autor. Así, se publican cartas entre Alejandro Casona, Adriá Gual y Margarita Xirgu<sup>2</sup>, entre el autor de Besullo y Luis Amado Blanco<sup>3</sup>, o entre el dramaturgo y Herminio Almendros<sup>4</sup>. En esta misma línea de investigación también el profesor y director de dicho congreso, Antonio Fernández Insuela, publicó en el prólogo<sup>5</sup> a la edición reciente que sobre el dramaturgo hizo Hércules Astur tres cartas inéditas entre Alejandro Casona y Joaquín

---

<sup>1</sup> Rodríguez Richart (2001a; 2001b —ahora, se incluyen en 2003b— y 2003a).

<sup>2</sup> Aznar Soler (2003).

<sup>3</sup> González Martell (2003).

<sup>4</sup> Domingo Cuadriello (2003).

<sup>5</sup> Fernández Insuela (2005).

Maurín. Y la autora<sup>6</sup> del presente trabajo dio a conocer varias cartas de Casona relacionadas con su regreso del exilio en 1962.

Esta comunicación pretende analizar las cartas, en su mayoría inéditas y de desigual interés, entre el autor de Besullo y Joaquín Maurín, procedentes del fondo de la Biblioteca de la Universidad de Miami<sup>7</sup>. Son un total de 214 cartas que se corresponden con los diez últimos años de vida de nuestro dramaturgo y que nos permiten conocer diversas informaciones sobre su trayectoria pública y privada.

### **El contenido de las cartas**

Es obvio que cualquier tipo de correspondencia puede ser una fuente de información de la existencia personal y profesional de las personas que se escriben. En nuestro caso, estamos convencidos de la importancia que adquieren las cartas para el estudio de la historia de la literatura y, concretamente para contribuir a explicar o entender determinados aspectos de la producción literaria de Alejandro Casona. En estas cartas encontramos datos sobre sus estrenos y adaptaciones de otras obras, sobre sus éxitos teatrales, sobre su incursión en el mundo del cine; conocemos sus opiniones sobre crítica cultural, podemos rastrear desde sus ideas literarias hasta sus gustos y opiniones personales, encontramos referencias al mundo de la política, asistimos a sus viajes, a sus vacaciones, o incluso, a sus enfermedades, etc. En definitiva, es un caudal de datos varios que en última instancia ayudan a aclarar o dan testimonio de ciertos hechos de la trayectoria de un hombre de su tiempo como fue Alejandro Rodríguez Álvarez, es decir, Alejandro Casona.

Dicha correspondencia surge de la relación entre Alejandro Casona y J. M. Juliá, nombre tras el que en realidad se «esconde» Joaquín Maurín Juliá, director de una agencia literaria llamada ALA<sup>8</sup> (American Literary Agency, luego llamada Agencia Latinoamericana) afincada en Nueva York. Ambos compartían no sólo el gusto por la palabra escrita sino también el duro trance de ser exiliados. En el caso concreto de Joaquín Maurín había pasado, además, 11 años encarcelado bajo Franco.

Joaquín Maurín nace en Bonansa (Huesca) el 12 de enero de 1896. Fue un hombre de fuerte vocación política. En 1917 se traslada a Lérida y es nombrado secretario del Comité provincial de la CNT. En los años

---

<sup>6</sup> Jardón López (2004).

<sup>7</sup> Damos las gracias a la Otto G. Richter Library de la Universidad de Miami y más concretamente a D<sup>a</sup> Carrie Sue Leslie por su generosa y eficaz ayuda.

<sup>8</sup> La Agencia ha sido estudiada por Roy (1986).

veinte se afilia al Partido Comunista y en un viaje a la Unión Soviética conoce a la que después será su esposa, Jeanne Souvarine, con la que se casa en 1927. Pero a raíz de unas disputas con los dirigentes del Partido Comunista español se alejará del mismo.

En 1930 funda el BOC (Bloque Obrero y Campesino) que años después se unirá a la izquierda comunista, pasando a llamarse POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista). Fue diputado a Cortes en las elecciones de febrero de 1936 y desaparecerá de la vida pública, después de ser encarcelado por su condición de militante troskista. En 1947 se exilia a Estados Unidos, donde se reúne con su esposa e hijo después de 11 años de separación forzosa.

No sólo su faceta política destaca en su vida. Al igual que Alejandro Casona, escribió en periódicos desde muy joven (*El Talión de Huesca*, *Lucha social*, *La batalla*, *La nueva era*) y en los años 30 publicó tres libros: *Los hombres de la dictadura* (1930), *La revolución española* (1932) y *Hacia la segunda revolución* (1935). Muere ocho años después que nuestro dramaturgo, en 1973<sup>9</sup>.

### **La relación laboral entre ALA y Alejandro Casona**

Como recuerda Fernández Insuela<sup>10</sup> en su artículo «Sobre política y periodismo en Alejandro Casona» la relación laboral entre ALA y el dramaturgo comienza el 26 de agosto de 1955 cuando Maurín le escribe una carta pidiéndole su colaboración en su agencia con uno o dos artículos mensuales, de mil doscientas o mil quinientas palabras, sobre temas literarios. Casona dará respuesta inmediata y afirmativa el 29 de agosto de 1955 y a partir de ese momento el intercambio epistolar no cesará hasta meses antes de la muerte del dramaturgo: es decir, han pasado diez años de colaboración.

En estos años se enviaban una carta al mes y había momentos en los que se entrecruzaban sus misivas por problemas con el correo. El contenido de dichas cartas es variado; aunque las de Maurín en su mayoría son de tipo administrativo, las que escribe Alejandro Casona no se escapan a ciertos toques culturales inherentes a su persona. Maurín es más parco en palabras y sus misivas suelen seguir un mismo esquema, que consiste en la confirmación de que ha recibido carta de Alejandro Casona con el título del nuevo artículo que éste le ha enviado y de que le adjunta cheque. Veamos un ejemplo:

---

<sup>9</sup> Cf. Caudet (1995: 238-239).

<sup>10</sup> Fernández Insuela (2003a).

Enero 13, 1959

Sr. Alejandro Casona  
Chalet «La sirena»  
Punta del Este, Uruguay

Muy estimado amigo:

Muchas gracias por su carta del 31 de diciembre y por el magnífico artículo para el mes de enero: «El violín de Ingres»<sup>11</sup>.

Le adjunto un cheque de US\$55.00 en pago del mismo.

Le deseo que pase un buen verano —aquí está nevando ahora mismo— y un buen descanso, mientras se recrea componiendo la próxima comedia.

Asimismo le desea un próspero año de 1959 y le envía un afectuoso saludo su amigo.

J.M.Juliá

En realidad, ese era su trabajo como director de la agencia que él mismo había fundado. Esto no quiere decir que de las palabras de ambos no fluya un trato agradable y respetuoso, fruto de esa prolongada colaboración, que, sin embargo, no dejó paso a una complicidad o a una intimidad propia de dos amigos. A esta circunstancia debió contribuir en gran manera el hecho de que parece que Alejandro Casona nunca llegó a saber quién se escondía detrás del pseudónimo de J. M. Juliá, o al menos en estas cartas no tenemos constancia de ello.

Joaquín Maurín estaba realmente interesado en que Casona —dramaturgo de éxito internacional— trabajase con él. Así, obtiene su dirección a través de la escritora y periodista Rosa Arciniega, que también colaboraba con ALA, e incluso, cuando Alejandro Casona ya había aceptado formar parte de la lista de colaboradores, Maurín le pide a Ramón J. Sender —otro colaborador de ALA—, que escriba un ensayo sobre el dramaturgo para «atraerlo al grupo». En una carta que le escribe Maurín a Sender fechada el 6 de enero de 1956 podemos leer lo siguiente:

[...] con Casona la relación se va estrechando. Le dije que tú te proponías escribir sobre él. Vi que la noticia le satisfizo en gran manera<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> En la reproducción de las cartas regulamos la grafía de los títulos de los artículos y obras extensas citadas en las cartas.

<sup>12</sup> Caudet (1986: 244).

Para Joaquín Maurín nuestro dramaturgo representaba una «contribución importante al prestigio de ALA» y consideraba que alrededor de la agencia se iba «agrupando lo mejor», pese a la incertidumbre inicial sobre la continuidad de Alejandro Casona como colaborador suyo.

Esta satisfacción que expresa Joaquín Maurín se hace extensible al ya mencionado Sender. Sabemos, a través de la correspondencia que publicó el profesor Francisco Caudet, que la figura del dramaturgo propiciaba comentarios entre ambos. Por ejemplo, en la carta del 23 de noviembre de 1955 que Sender escribe a Maurín merece ser resaltado el siguiente párrafo:

Soy amigo de Casona, a quien admiro mucho como autor dramático y como persona. Así pues, me parece muy bien que entre en el grupo. Es un hombre honrado, políticamente limpio y como tú sabes con mucho talento. Su artículo me ha gustado aunque los escribiré mejores<sup>13</sup>.

A lo largo de las cartas que Maurín escribe al dramaturgo los elogios a su labor tanto periodística como teatral o cinematográfica serán continuos. Veamos algunos ejemplos:

Los dos artículos son magníficos [«Nuevo teatro en Italia» y «El balcón de Julieta»] y gustarán mucho a los diarios y a los lectores en general [20 de junio de 1955];

Recibí a su debido tiempo su grata carta del 14 del actual junto con el magnífico artículo para el mes de septiembre: «Repertorio de pecados» [23 de septiembre de 1957];

Celebro sinceramente su éxito teatral: *Caballero de las espuelas de oro* [1 de julio de 1964].

La noticia de que hay perspectivas favorables en Broadway para sus comedias me encanta. Cuando eso llegue –que sea pronto– lanzaremos las campanas al vuelo [28 de abril de 1958].

Sus artículos se publican muy bien en los periódicos que están suscritos a los mismos. Y por la presentación, deduzco que gustan. Como me gustan a mi [27 de agosto de 1957].

Dicha admiración no decrece con los años, si bien no deja de hacerse eco de las corrientes de crítica teatral del momento, como le expresa a Sender el 10 de octubre de 1965:

A propósito de colaboradores de ALA: ya viste que murió Casona. Le hicieron una operación en el corazón –lugar delicado, sin duda–, y aunque la operación fue bien según él me escribió, lo cierto es que

---

<sup>13</sup> Carta publicada por Fernández Insuela (2003a: 243).

murió. En España había tenido un enorme éxito su teatro durante los últimos dos o tres años. Pero, según parece, interesaba más a la generación ya madura que a los jóvenes, pues éstos lo encontraban exento de contenido social<sup>14</sup>. Después de todo, Casona era un eco pirandelliano en España. Creo que la salida de su país, en lo que significaba como traumatismo, le cortó el contacto con la realidad, y eso lo artificializó. Sin embargo, no hay duda que fue, a mi juicio, el mejor comediógrafo español de nuestra generación<sup>15</sup>.

Alejandro Casona dio su consentimiento desde un primer momento [carta del 29 de agosto de 1955] para que Maurín distribuyese sus artículos como creyera conveniente, salvo en Argentina, Perú y España.

Casona escribía poco en la prensa porque estaba dedicado al teatro y al cine, pero la propuesta de ALA, «estrictamente literaria», parece que atrae a nuestro dramaturgo, que, además, obtendrá nuevos ingresos económicos y publicidad en diversos países. Sólo tenía compromisos en Argentina y Perú y era hasta cierto punto comprensible que no quisiese publicar en España, si bien, cuando van pasando los años, accede a que sus colaboraciones se den a conocer también en los tres países citados.

El 15 de mayo de 1960 da libertad para que ALA se adentre en el mercado del Perú. Sus relaciones con *El Comercio*, periódico para el que trabajaba con anterioridad, dejaron de ser fluidas. Casona habla de ello en estos términos:

Hay en este periódico alguien que torpedea sistemáticamente toda relación mía con la casa. Me parece bien que si no hay contestación en plazo prudencial se dirija usted a *La Crónica* [15 de julio de 1960].

Por lo que respecta a España, primeramente ALA tiene un ofrecimiento de una agencia española, según la carta que le envía Maurín a Casona el 8 de mayo de 1959. Alejandro Casona acepta participar pero la colaboración no llega a fraguar, pues Maurín le informará de que en la agencia española sólo estaban interesados en la participación de escritores americanos como Alfonso Reyes o José Vasconcelos.

El 2 de abril de 1963 Maurín vuelve a intentar introducirse en el mercado español. Informa al dramaturgo de que *Diario de Barcelona* ha publicado «con honores» un artículo suyo. Maurín se siente esperanzado ante la nueva oportunidad y en este sentido parece procedente citar las siguientes palabras escritas en la misma carta:

---

<sup>14</sup> En relación a esta afirmación véase Palacios (1966) quien documenta y rechaza esas opiniones de los críticos jóvenes.

<sup>15</sup> Jardón López (2004: 15).



Ese intento fracasó ya una vez, como recordará; pero quizás las circunstancias se han modificado algo en sentido favorable.

No hay que olvidar que en esas fechas Casona se representa con gran éxito en España tras su vuelta del exilio.

Cuando el dramaturgo de Besullo se instala definitivamente en España le pide a Maurín libertad para escribir artículos periodísticos sin depender de ALA. El primero que escribe es sobre Calderón y se titula «Sueños en el teatro».

Se publica en el *ABC* y en la carta del 5 de enero de 1964 lo justifica así:

No creo que perturbe para nada nuestros compromisos con los periódicos americanos, limitados a la exclusividad local.

En lo que respecta al mercado argentino, Maurín también estaba interesado en su «conquista», como señala en una carta dirigida a Sender:

La penetración en Argentina será obra de gran lentitud, porque no quiero operar allí por medio de una agencia, sino directamente, y por ese procedimiento, los resultados son muy lentos, pero más sólidos.» [2 de octubre de 1955]<sup>16</sup>.

El 23 de febrero de 1964 Alejandro Casona le da permiso para publicar sus artículos en Argentina y el 21 de marzo dice:

No creo gozar de una simpatía muy particular en *La Prensa* o en *La Nación*, en los que no he colaborado nunca... en general, en mis años de Buenos Aires, he vivido muy de espaldas a la prensa.

Casona siempre estuvo interesado en la búsqueda de nuevos mercados. Así, a lo largo de su correspondencia le va sugiriendo a Maurín posibles países que puedan estar interesados en sus artículos, como Brasil, Portugal, Uruguay o Chile. A veces, los juicios sobre alguno de ellos también se deslizan de la pluma de Alejandro Casona y nos deja frases tan elocuentes como las que siguen:

Los uruguayos son deliciosamente simpáticos pero indolentes hasta lo andaluz [27 de febrero de 1957].

Cuba es uno de los países que más quiero y donde tengo mejores amigos [15 de marzo de 1960]<sup>17</sup>.

Maurín hará caso de las propuestas casonianas y ALA logrará

---

<sup>16</sup> Caudet (1986: 230).

<sup>17</sup> Allí vivían, entre otros amigos suyos, Luis Amado Blanco y Herminio Almendros.

consolidarse en el mercado hispanoamericano, aunque no todo fuesen satisfacciones para ambos exiliados. El 15 de marzo de 1960 Alejandro Casona se entristece porque el diario *Información* de Cuba ya no publica sus artículos; lo mismo sucederá con el diario *Novedades* de México unos años después, el 20 de julio de 1961. Ante esta situación Joaquín Maurín le dará una información precisa en la carta del 19 de agosto de 1961:

México.- Antes, con la desaparición de la prensa libre en Cuba, se perdió *Información*, que publicaba regularmente su artículo.- Esperemos que vengan tiempos mejores: los actuales, desde luego, no son buenos.

En definitiva y no siempre al mismo tiempo, los artículos de Alejandro Casona se publicaron, al menos, en los siguientes diarios: *El Universal* de Caracas, los de la Cadena García Valseca de México, *Novedades* de México, *Información* de La Habana, *El Tiempo* de Bogotá, *El Diario de Hoy* de San Salvador, *El Imparcial* de Guatemala, *El Universo* de Guayaquil, *Diario de Yucatán* de Mérida, *La Opinión* de Los Ángeles, *El Diario de Nueva York*, *El Diario* de Bolivia, *Diario del Ecuador*, *El Mercurio* de Valparaíso, *La Estrella de Panamá*, *La República* de Costa Rica, *A Tribuna* de Brasil y *Diario de Noticias* de Río de Janeiro, *La Nación* de Chile, *El Sur* de Chile, *Folha de Sao Paulo* de Brasil, *La Prensa Libre* de San José y *La Mañana* de Montevideo<sup>18</sup>.

### **Alejandro Casona a través de su correspondencia**

Entre la diversidad de datos que nos ofrecen las cartas sobre nuestro dramaturgo podemos destacar en primer lugar, la forma de trabajo de Alejandro Casona. De las cartas se desprende que es un hombre ordenado y previsor. Envía sus colaboraciones puntualmente. Los retrasos están motivados por fallos en el correo, por problemas de salud o porque está absorbido por sus inminentes estrenos teatrales. Incluso adelanta las colaboraciones si tiene que hacer algún viaje o escribir una nueva comedia. Es un hombre que disfruta con su trabajo. A este respecto, encontramos diversos juicios relativos a las satisfacciones que le produce escribir sobre ciertos temas, como, por ejemplo, sobre las mujeres.

Su forma de escribir también está reflejada en esta correspondencia. En una ocasión (carta del 17 de julio de 1959) hace referencia a que le gusta escribir según lo que su imaginación le proporciona, sin otro condicionante. Además, le gusta tener todos los artículos que se van

---

<sup>18</sup> La relación, prácticamente completa, de los artículos de Casona distribuidos por ALA figuran en Moon (1985: 143-146).

publicando en su poder; con cierta frecuencia pide a Maurín el envío de alguno que le falta.

La familia de España, tanto la de Oviedo como la de Pontevedra, aparece citada en bastantes ocasiones en esta correspondencia, si bien prácticamente sólo en un sentido: nuestro dramaturgo tiene mucho interés en que sus artículos lleguen a sus familiares y así se lo hace saber a Maurín en varias de sus cartas. Debía compartir las ideas de González Ruano para quien los artículos publicados en periódicos tienen «una rara maldición que se cumple a la larga, el olvido que alcanza hasta el propio y más celebrado cronista, si éste, no deja, por otro lado, su labor literaria en volúmenes»<sup>19</sup>.

### Los artículos de Casona en ALA

Las cartas nos ofrecen el listado<sup>20</sup> de todos los artículos que Alejandro Casona fue publicando en distintos periódicos hispano-americanos a través de ALA, desde el primero titulado «Don Juan y el diablo» [19 de enero de 1955] hasta el último artículo que envía, viviendo ya en Madrid, en carta del 20 de junio de 1965 titulado «El anillo y el pez». Una simple lectura de los títulos de los artículos nos hace ver que su temática gira en torno al paso del tiempo, a las mujeres, a los afectos, a temas literarios, mitológicos, a ciertas costumbres, a algunas ciudades, etc.<sup>21</sup>. Mención especial merece su admiración por Lope de Vega, pues además de adaptar sus obras teatrales también escribirá una serie de artículos sobre él:

creo que además del placer que el tema me brinda es un deber mío consagrar a Lope todos mis artículos de este año de su cuarto centenario. Paño no falta, como verá [8 de marzo de 1962].

Algunos de sus artículos periodísticos ya han sido magníficamente estudiados en lo que a temática se refiere por la profesora M<sup>a</sup> del Carmen Alfonso García<sup>22</sup>. Pese a ello, no podemos dejar pasar la oportunidad de

---

<sup>19</sup> González Ruano (1954: 7).

<sup>20</sup> Una parte significativa de dichos artículos ha sido recogida por Arce (1983).

<sup>21</sup> Joaquín Roy en su libro sobre la Agencia ALA (1986) considera que los artículos casonianos «desde el punto de vista periodístico no tienen casi valor: da lo mismo leerlos en 1955 que ahora. Son tan literatura pura como sus dramas»; véase al respecto las objeciones que a ese presunta falta de "actualidad" formula Fernández Insuela (2003b: 257).

<sup>22</sup> Alfonso García (2003).

traer a colación unas pequeñas referencias al contenido de esos dos artículos («Don Juan y el diablo» y «El anillo y el pez») que, respectivamente, inician y finalizan una relación. Es significativo que en ambos hable sobre dos motivos de amplia tradición: el diablo y la literatura tradicional. El tema del mito, de la leyenda, de la tradición, se convierte en recurrente motivo literario para el escritor. En el primer artículo para ALA el mito de don Juan y la obra de Tirso conjugan lo que para él son los «tres grandes motivos dramáticos de hombre universal: el Amor, el Pecado y la Muerte». La fascinación de Casona por el diablo ya viene de antiguo; recordemos que ese fue el tema de su tesis de graduación de Magisterio con el título de *El diablo en la literatura y el arte* (1926) y que además, diablo está presente en dos de sus obras teatrales, *Otra vez el diablo* y *La barca sin pescador* (1945). Por lo tanto, que sea el tema escogido para su primer contacto con ALA nos parece muy significativo.

Y por lo que respecta a su último artículo enviado a Maurín («El anillo y el pez»), vuelve nuevamente a la fascinación que sintió desde sus inicios literarios por el mundo de lo misterioso y lo legendario; baste recordar el título de su narrativa obra *Flor de Leyendas*, en la cual ya aparece el mismo tema que recrea en este artículo: la leyenda hindú dónde se narra la historia de amor entre la doncella Sakuntala y el rey Duchmanta. En el artículo, la leyenda del anillo recuperado del vientre de un pez está motivado por una noticia periodística.

«Nacida de un simple hecho elevado a categoría universal», la leyenda, el mito, es uno de los procedimientos que guiaba a nuestro dramaturgo en su universo literario enriqueciéndolo con nuevos y ocultos significados y también en su universo vital. Por eso es revelador que de su último artículo se desprenda un cierto tono de pesimismo ante un mundo que parece no darle importancia a sucesos maravillosos que antaño eran capaces de moverlo.

### **Otras actividades de Casona: el cine y la televisión**

No sólo la labor periodística o el teatro ocupaba la vida de Alejandro Casona: el mundo del cine y de la televisión empezaron a compartir escenario con sus anteriores pasiones y de ello tenemos noticias en sus cartas a Maurín.

A la vez que asistimos a su propia expansión como dramaturgo que no sólo es muy bien recibido en Hispanoamérica o Europa sino que también intenta abrirse camino en el mundo norteamericano y londinense, donde el estreno de *La dama del alba* —en Londres— supone para él un paso

fundamental en su carrera teatral<sup>23</sup> pues «en ese país la prensa es muy escuchada, mucho más que entre nuestros individualísimos y rebeldes latinos», dice Casona en carta del 17 de octubre de 1959, vemos cómo el cine y la televisión irrumpen en su vida con ciclos sobre sus comedias o producciones de las mismas:

(el 27 pasa la B.B.C de Londres mi *Barca sin pescador*, en versión galesa. Parece ser que empieza allí un cierto interés por mis comedias. Veremos.)

Y señala también que consigue contratos con cadenas alemanas o que televisan su *Dama del alba* en Nueva York (carta del 18 de febrero de 1960).

De todos modos, si comparamos las referencias entusiastas que Casona hace al mundo del teatro contrastan ampliamente con las escasas notas que de su labor cinematográfica y televisiva hallamos en estas cartas; más bien parece que estos mundos no le llenan plenamente. Así se desprende de las palabras del autor aparecidas en una de las pocas cartas que tenemos sin fecha en la que podemos leer:

He caído esta temporada en las redes de la televisión, que me tiene siempre urgido, y me produce más nervios que satisfacciones.

o ser consciente «tristemente» de que el cine le acarrea muchos más beneficios desde el punto de vista económico que su actividad teatral:

Triste es decir que el cine me produce en un solo día más que mi teatro en varios años [18 de febrero de 1960]

He aquí el texto completo de esta carta:

---

<sup>23</sup> En relación con su estreno de *La dama del alba* Off Broadway, Maurín en una carta escrita desde Nueva York el 11 de mayo de 1964 le explica a Casona las diferencias entre el teatro Broadway y el Off Broadway. Reproducimos un breve fragmento de dicha carta:

«En esta ciudad hay dos tipos de teatros: Broadway y Off Broadway. El teatro de Broadway es para el *nouveau riche* y para la gente de negocios. Se pagan precios fabulosos: de siete a diez dólares por entrada. Los artistas de fama actúan en Broadway. En Broadway hay alrededor de unos 30 teatros. Lo de más éxito en Broadway es la comedia musical.

«Off» Broadway es el teatro pobre en recursos: salas pequeñas y medianamente acondicionadas; compañías un poco heterogéneas. Ahora bien, el teatro Off Broadway es casi siempre mejor que el de Broadway. O'Neill, en vida, fue siempre «Off» Broadway».

Punta del Este, 18 de febrero de 1960

Sr.J.M. Juliá  
New York

Muy estimado amigo

Con el gusto de siempre acuso a usted recibo de su amable carta de 26 de enero juntamente con recortes y cheque de 57 dollars.

Le adjunto mi nueva colaboración «También cumplen años las mujeres», que queda pendiente de una conclusión para un próximo envío.

Si no le es muy molesto le agradeceré haga circular en nuestros diarios amigos la noticia del felicísimo éxito de *Los árboles mueren de pie* en Atenas, que está sobrepasando todos los cálculos más lisonjeros, al punto de agotar las localidades, que deben ser solicitadas con una semana de antelación. El primer actor y director Vasili Diamandópulos es uno de los hombres más interesantes del movimiento teatral de ese país, y la actriz María Alkeu es la hija de la famosa Safo Alkeu figura máxima (ya desaparecida) de la escena griega. Le incluyo algunos recortes de prensa.

Puede añadir como información que acabo de firmar el contrato con la famosa UFA de Berlín para la filmación alemana de *Los árboles*, con exclusividad mundial por 20 años. Es mucho lo que cedo pero triste es decir que el cine me produce en un solo día más que todo mi teatro en varios años.

Permaneceré en este rincón delicioso hasta primeros de marzo.

Hasta siempre con un cordial saludo,

[Firma autógrafa]

*La Dama del alba* va a ser televisada en Nueva York por la Columbia Broadcasting System. No sé fecha exacta; sólo que será un domingo, en cadena con todas las emisoras del mismo canal.

Como podemos leer en la posdata Casona informa de que *La dama del alba* será retransmitida por televisión, y Maurín le contestará el 8 de marzo de 1960 con las siguientes palabras:

[...] Tuvo lugar a una buena hora. El canal es uno de los más extensos y acreditados, y debió ser disfrutada en una escala nacional. La interpretación estuvo más que bien, admirable. Todos los actores desempeñaron muy bien su papel. La señora Miriam Laseson —que es una amiga mía— estupenda. ¡Lástima que Ud no estuviera aquí para ver a esa Dama televisada a una escala monumental!

Por lo que a Casona y al cine respecta debemos remitir a la lectura del artículo de la doctora María Teresa García-Abad García<sup>24</sup> sobre el teatro y el cine de Alejandro Casona. Dicha investigadora también insiste en que lo que movía a Casona en sus relación con el cine eran más sus intereses económicos que los artísticos. No obstante, entre sus trabajos para el mundo del celuloide encontramos más de treinta aportaciones que van desde adaptaciones de sus propias obras (entre otras, *Nuestra Natacha* (1936 y 1944) y *La barca sin pescador* (1950 y 1964), hasta adaptaciones de otros autores, pasando, claro es, por sus propios guiones originales<sup>25</sup>.

### Casona y el teatro

De las obras teatrales que estrena entre las fechas en que tiene lugar esta correspondencia (*Corona de amor y muerte*, de 1955; *La casa de los siete balcones* y *Carta de una desconocida*, de 1957; *Tres diamantes y una mujer*, de 1961; *Carta de amor de una monja portuguesa*, de 1962; y *El caballero de las espuelas de oro*, de 1964), Alejandro Casona solamente menciona dos de ellas: *El caballero de las espuelas de oro*, en la carta del 19 de junio de 1964, y *Tres diamantes y una mujer*, en la carta fechada el 10 de marzo de 1959. En referencia a ésta última, observaremos cómo en ocasiones no todo eran grandes éxitos para nuestro dramaturgo. Así, en la carta del 21 de marzo de 1961 no cita el título de la comedia pero por la fecha y lo que se desprende de sus palabras podemos pensar que está hablando efectivamente de *Tres diamantes y una mujer*:

He estado ocupado sin respiro en el montaje de mi comedia, que por fin se estrenó felizmente el jueves pasado. Fue muy celebrada y aplaudida. No obstante, hasta ahora no acude el público en la media esperada.

Encontramos, en contraposición, más referencias a obras que está montando él mismo, como *Doña Inés de Portugal* posteriormente titulada *Corona de amor y muerte*, que obtuvo un gran éxito en su estreno en Portugal [8 de mayo del 57], *El Burlador de Sevilla* [19 de diciembre de 1960], cuya representación en el Teatro Nacional Cervantes le ocupará cuarenta días de trabajo [24 marzo del 61], *Peribáñez* [14 de junio de 1962] y *El anzuelo de Fenisa* [19 de abril de 1958]. De esta obra, tan

---

<sup>24</sup> García-Abad García (2003).

<sup>25</sup> Dicha autora estudia la presencia de técnicas cinematográficas en sus obras teatrales como el uso del «travelling» o la secuencia «cinematográfica», así como otras técnicas que posteriormente empleará en sus adaptaciones de sus obras al cine.

querida por Casona, éste escribe lo siguiente:

Estoy materialmente sin tiempo, metido en la adaptación, ensayos y montaje de *El anzuelo de Fenisa*, una de las comedias más deliciosas de nuestro maravilloso Lope. Espero que sea el gran espectáculo de la temporada. Me da mil quebraderos de cabeza, pero muy a mi gusto.

En general, las obras de Casona que siguen triunfando a lo largo de todo el mundo en esos años son *La dama del alba*, *Los árboles mueren de pie* o *La barca sin pescador*. Estas son las comedias que más cita en su correspondencia y que en mayores ocasiones fueron llevadas a los escenarios —no sólo teatrales, también televisivos, como ya comentamos antes— de todo el mundo.

Por lo que respecta a su opinión sobre otros dramaturgos, recordemos, por ejemplo, que en las cartas deja constancia de su gran admiración por Lope de Vega. Casona no sólo adaptó *El anzuelo de Fenisa* sino que también escribe para ALA una serie de artículos, de gran belleza y sensibilidad, acerca de las mujeres de Lope<sup>26</sup>.

Valle-Inclán y Lorca también reciben la atención del dramaturgo. Así, informa de la representación de *Divinas palabras*, en una carta, ya publicada, del 8 de marzo de 1962, en la que opina que «es un buen índice para las nuevas generaciones teatrales» que Valle sea llevado a los escenarios españoles y que obtenga éxito<sup>27</sup>.

Sus opiniones acerca del éxito de *Yerma* de Lorca en el Teatro San Martín de Buenos Aires, interpretada por la actriz española exiliada María Casares, también quedan reflejadas por su pluma:

Es realmente una trágica profunda y personalísima de la que podemos sentirnos noblemente orgullosos [12 de junio de 1963].

Después de este sintético recorrido por la correspondencia epistolar de Alejandro Casona y Joaquín Maurín, creemos —al menos eso querríamos— haber contribuido a un mejor conocimiento de la figura humana y cultural del dramaturgo, colaborador de periódicos y guionista de cine y televisión que fue el autor nacido en la aldea asturiana de Besullo pero que pasó casi media vida en el exilio hispanoamericano.

---

<sup>26</sup> «Las mujeres de Lope de Vega» (= Casona 1967: II, 1371-1402).

<sup>27</sup> Jardón López (2004: 87).



## Bibliografía

- Alfonso García, M<sup>a</sup> del Carmen (2003): «La literatura y la crítica literaria en las colaboraciones periodísticas de Alejandro Casona», en Fernández Insuela *et alii* (2003a), 581-599.
- Arce, Evaristo (1983): *Alejandro Casona, escritor de periódicos*. Oviedo: ALSA.
- Aznar Soler, Manuel (2003): «Epistolario entre Alejandro Casona, Adriá Gual y Margarita Xirgu (1929-1933)», en Fernández Insuela *et alii* (2003a), 51-65.
- Casona, Alejandro (1967): *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Caudet, Francisco (1995): *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín (1952-1973)*. Madrid: Ediciones de La Torre.
- Domingo Cuadriello, Jorge (2003): «Alejandro Casona y su relación con Cuba», en Fernández Insuela *et alii* (2003a), 395-423.
- Fernández Insuela, Antonio, *et alii* (eds.) (2003a): *Actas del Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965). Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento*. Oviedo.
- Fernández Insuela, Antonio (2003b): «Sobre política y periodismo en Alejandro Casona», en Fernández Insuela *et alii* (2003a), 241-267.
- (2005): «Prólogo» a *Alejandro Casona, tomo III*. Oviedo: Hércules Astur de Ediciones (*Colección Grandes Autores Asturianos*), vii-xxxix.
- García-Abad García, María Teresa (2003): «Una poética de la esfumatura en el teatro y el cine de Alejandro Casona», en Fernández Insuela *et alii* (2003a), 103-123.
- González Ruano, César (1954): *Mis cien mejores crónicas*. Madrid: Biblioteca Nueva, Madrid.
- González Martell, Roger (2003): «Alejandro Casona y Luis Amado Blanco: dos asturianos unidos por la amistad y el teatro», en Fernández Insuela *et alii* (2003a), 355-393.
- Jardón López, Isabel (2004): «El regreso del exilio de Alejandro Casona: correspondencia epistolar con Joaquín Maurín», *Clarín* 51, 83-88.
- Moon, Harold K. (1985): *Alejandro Casona*. Boston: Twayne Publishers.
- Palacios, Adela (1966): «Casona y la crítica actual», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 115-146.

- Rodríguez Richart, José (2001a): «Cartas inéditas de Alejandro Casona a Julio y a Conchita Reyes», *Murgetana* 104, 123-153.
- (2001b): «Cartas desde el exilio. Correspondencia inédita Casona-Reyes», en: Mancebo, María F. *et alii* (eds.): *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*. Valencia: Universitat de València, Biblioteca Valenciana, Fundación Max Aub, t. 2, 533-550.
- (2003a): «Correspondencia inédita Casona-Aub (1948-1960)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28:2, 347-384.
- (2003b): *Un asturiano universal. Estudios sobre la vida y la obra de Alejandro Casona*. Hércules Astur de Ediciones.
- Roy, Joaquín (1986): *ALA: Periodismo y literatura*. Madrid: Hijos de E. Minuesa.

# La moral en el *Libro de Apolonio*

Linda Pfefferli

Universidad de Basilea

## 1. Introducción

La Edad Media recibe hoy en día, muchas veces, la calificación de «época oscura, tenebrosa». Esta denominación que corresponde en muchos dominios a la realidad de aquel tiempo nos hace olvidar que de vez en cuando unos rayos de luz, de ingenio, de imaginación atravesaron esa obscuridad. En la Edad Media nació, por ejemplo, la literatura en lengua vernácula. Aunque el latín siguió siendo la lengua intelectual, se fueron escribiendo cada vez más obras en la lengua del pueblo. Así se daba la posibilidad de formar al pueblo y a su vez al clérigo ignorante y de enseñarles los principios de los conceptos morales de la Edad Media.

El propósito de este trabajo es mostrar esa moral que se transmite por medio de la literatura a través del anónimo texto del *Libro de Apolonio*.

Analizaremos diferentes fragmentos del libro subdividiéndolos según tres tipos de moral: La estoica, la cristiana y la cortesana-caballeresca. Esta división sigue criterios implícitamente presentes en el libro. Terminaremos este estudio con una conclusión donde juntaremos los elementos más importantes e intentaremos ir un poco más lejos añadiendo algunos elementos nuevos. Además del *Libro de Apolonio*, utilizaremos la *Historia Apollonii regis Tyri*<sup>1</sup>, en la que el texto español se basa.

## 2. Los tres tipos de moral del *Libro de Apolonio*

Leyendo *El Libro de Apolonio* nos damos rápidamente cuenta de que esta obra medieval no escapa a la tradición de su época de tener un

---

<sup>1</sup> Edición empleada: Archibald (1991).

fondo moralizante. La moral que acompaña al lector durante toda la historia se puede dividir en tres tipos que se nos presentan ya en las primeras tres estrofas de la obra.

E(e)n el nombre de Dios ç de Santa María,  
si ellos me guiassen, estudiar *querría*  
conponer *hun romanze* de nueva maestría  
del buen rey Apolonio ç de su cortesía.

El rey Apolonio, de Tiro natural,  
*que* por las aventuras visco grant tenporal.  
Cómmo perdió la fija ç la muger capdal.  
Cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal.

En el rey Antioco vos quiero començar  
*que* pobló Antiocha en el puerto de la mar;  
del su nombre mismo fízola titular.  
Si estonçe fuesse muerto nol' deuiera pesar: (1-3)<sup>2</sup>

La moral cristiana se muestra a través de la intención religiosa (1ab), la moral estoica, pagana, a través del interés intelectual del poeta (*estudiar*, 1b); y la moral cortesana, caballeresca, a través de la virtud y de las cualidades reales y cortesanas de Apolonio. También el tema central moralizante, el conflicto entre la virtud y el vicio aparece ya desde el comienzo por medio del contraste que se establece entre Apolonio y Antíoco (3d), donde Apolonio representa la virtud y Antíoco, el vicio.

Las indicaciones temáticas junto al argumento de la obra en la segunda estrofa (2bcd) ayudaban al lector y sobre todo al oyente medieval a entrar en la obra y a no perder el hilo.

### La moral estoica

En la doctrina de los estoicos, la ética era la parte más valerosa de las tres disciplinas de la usual división de la filosofía, en lógica, física y ética.

La autarquía de la virtud se constituye en ideal positivo del sabio quien así es el único que es libre, rico y feliz, igual a los dioses. El necio, por el contrario, es miserable e ignorante. Sin embargo, el sabio puede sobrepasar a los dioses, poniendo la fuerza de su alma a prueba, soportando el mal, cosa que aquéllos no pueden<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Citamos, de aquí en adelante, según la edición referida en la Bibliografía, indicando sólo estrofa y versos.

<sup>3</sup> Cf. Horn (1998: 49-60).

La sabiduría era para los estoicos un elemento fundamental de la virtud. Esta importancia se refleja también en el *Libro de Apolonio*. La primera cosa que Apolonio hace cuando vuelve de su intento infructuoso de casarse con la hija de Antíoco es consultar los libros:

Encerr[ó]se Apolonio en sus cámaras priuadas,  
do tenié *sus escritos* ⁊ sus estorias notadas.  
Rezó *sus argumentos*, las fazanyas passadas,  
caldeas ⁊ latines, tres o quatro vegadas. (31)

Apolonio es un hombre muy educado, un sabio en el sentido del estoicismo porque no se equivoca ante el enigma que Antíoco le pone. Pero además, nuestro héroe soporta el mal. No insiste en ningún momento en su solución del enigma, sino que incluso duda, en cierta medida, de su exactitud «rez[ando] *sus argumentos*» (31c).

En la doctrina de Platón, la sabiduría es la virtud más alta porque de ella nacen todas las demás. En fuerte contradicción con Aristóteles y su escuela, los llamados bienes exteriores como la honra, la posesión, la salud e incluso la vida misma son valores indiferentes. Sólo importa la actitud hacia ellos; esos bienes no deben afectar a la *ataraxia*, a la calma estoica.

Uno de esos bienes exteriores se presenta también en el *Libro de Apolonio*.

Fabló el omne bueno, diol' fermosa respuesta:  
–“¡Merçet, ya rey! ⁊ graçias por la <re>promesa vuestra;  
„que amiztat vender non es costumbre nuestra.  
„Quien bondat da por preçio malamiente se denuesta.“ (76)

Estrángilo no quiere ninguna recompensa por haber avisado a Apolonio de que el rey Antíoco anda buscándolo para matarlo.

Aunque el dinero sea un elemento que aparece en toda la *Historia Apollonii Regis Tyri*, siempre se nombra una suma exacta cuando se vende o compra algo. En el *Libro de Apolonio*, se muestra que existen ciertas cosas que no se pueden o no se deben comprar con dinero. Es un concepto compartido por el autor de la versión medieval. La insignificancia del dinero, un bien exterior, está reforzada con el último verso de la estrofa que se formula como si fuera un proverbio. Esos dichos ayudaban al lector u oyente a memorizar las enseñanzas y a subrayar a la vez su importancia como elemento moral.

De manera parecida, el pescador que comparte su única vestimenta que tiene con Apolonio tampoco pide una recompensa.

„Pero tanto te ruego, sey oy mi conbidado;  
„de lo *que* yo houiere sseruirte he de buen grado.

„Vn vestido he sólo, fflaco ç muy delgado;  
„partirlo he contigo ç tente por mi pagado.” (138)

Este episodio, comparable a la historia de San Martín que también partió su ropa para darle una mitad a un pobre, es uno de muchos elementos que apoyan la declaración de Pickford, entre otros, que afirma que «The Apollonius, however, can be read wholly as a Christian Romance...»<sup>4</sup>.

En la *Historia*, sin embargo, el pescador pide a Apolonio que si vuelve a ser rico no se olvide de su sufrimiento y de su pobreza: «Illud tamen admoneo te, ut si quando deo favente redditus fueris natalibus tuis, et tu respicias tribulationem paupertatis meae»<sup>5</sup>.

Tanto en la *Historia* como en el *Libro de Apolonio*, Apolonio devuelve todo al pescador.

Mandól' luego dar honrradas vestiduras,  
seruientes ç seruientas ç buenas caualgaduras,  
de campos ç de vinyas muchas grandes anchuras,  
montanyas ç ganados ç muy grandes pasturas.

Diole grandes aueres, ç casas en *que* morase,  
vna villa entera en la qual eredase,  
que nunqa a null homne *seruicio non* tornase,  
nin éll nin ssu natura, ssino qua[n]do sse pagasse. (633-634)

Así se cumple lo que el pobre pescador pidió a Apolonio en la versión antigua. Apolonio asume casi la posición de Dios, lo que en la doctrina estoica no era nada anormal. Es él quien otorga un premio a una persona por haberse comportado virtuosamente. Esta naturaleza cuasi-divina es sugerida por el nombre de nuestro rey, pues, *Apolonio* viene de *Apolo*. No es únicamente el nombre, sino que se encuentran muchas coincidencias entre los mitos de Apolo y el *Libro de Apolonio* —aunque el estoicismo se imagina a Dios como la razón del mundo en forma del fuego original o del *pneumas*.

### La moral cristiana

Todos los críticos están de acuerdo en que el autor del *Libro de Apolonio* debía de ser clérigo. Por eso, no sorprende que sea la moral cristiana la que predomina en esta narración. Sin embargo, no hay que olvidar que el cristianismo era el núcleo de la vida de la Edad Media, de

<sup>4</sup> Pickford 1975: 599.

<sup>5</sup> Archibald 1991: 124.

modo que también sin ser un poeta de la Iglesia su autor, esta historia habría contenido muchos elementos de esa moral. En el centro de la concepción religiosa del poeta está la misma doctrina que forma el centro del cristianismo, la doctrina del hombre pecaminoso.

El pecado, *que nunca* en paz suele seyer,  
tanto pudo, el malo, boluer ç reboluer  
*que fiço* ha Antiocho en ella entender  
tanto que se *querìa* por su amor *perder*. (6)

En esta estrofa, es el *pecado* el que se apodera de Antíoco, en este contexto, el ‘demonio’. La creencia del pueblo en el diablo vino a la Iglesia a las mil maravillas para ser utilizado como medio de amenazar y de intimidar a los que se mostraban desobedientes con la autoridad eclesiástica.

Poco después de esta primera presentación del pecado se ejemplifica lo dicho a través del comportamiento incestuoso de Antíoco.

Bien ssé *que* tanto fue ell enemigo en el rey encarnado  
*que non auia* el poder de veyer el pecado;  
mantenia mala vyda, era de Dios ayrado,  
*ca non* le façia *seruiçio* don’ fuese su pagado. (13)

Es el *enemigo*, el diablo, que toma posesión de Antíoco. La consecuencia de esta *mala vyda* es la ira de Dios que lleva al castigo.

El castigo tiene un papel muy importante en el *Libro de Apolonio*, a consecuencia de los actos pecaminosos. Es Dios quien mata a Antíoco y a su hija por haber cometido incesto, así como Dionisia recibe la muerte que se había anunciado más adelante: «todo, en cabo, ouo en ella a cayer» (368c).

Sin embargo, también existen personajes en el *Libro de Apolonio* que son liberados por Dios de sus pecados como, por ejemplo, Teófilo que, encargado de matar a Tarsiana, no lo hace finalmente, por misericordia. Antinágora, que ante Tarsiana (395) combina la lujuria con la tacañería, recibe como premio a la primera y el reino de Antioquía. Estrángilo, por otro lado, que sólo era cómplice de su mujer Dionisia, «ministra del pecado» (445), es ejecutado como ella. De manera parecida, la hija de Antíoco muere como su padre aunque solamente fuera su víctima.

„Dil’ *que* es Antioco muerto ç soterrado.  
„Con él murió la fija *quel’* dio el pecado,  
„destruyólos ha amos *hun* rayo del diablo. (248a-c)

Alan Deyermond (1989) facilita una explicación para esta supuesta injusticia en la repartición de los castigos y premios. Cuando leemos el

*Libro de Apolonio* no tenemos que olvidar nunca que se trata de una obra cristianizada. Todos los hombres cometen pecados, pero cada cual los lleva de distinta manera. La razón por la cual algunos personajes reciben el premio, es su arrepentimiento.

Para conseguir el premio hay que ser virtuoso. La fe bíblica (*fides*), una de las virtudes cardinales, no es mera confianza humana (como la que se derivaría de *credere*), sino una confianza absoluta basada en la veracidad de Dios.

El rey de los çiellos es de grant prouençia,  
siempre con los cuytados ha su atenençia,  
en valerles a las cuytas es tota su femençia;  
deuemos seyer todos firmes en la su atenencia.

Da cuytas a los omnes *que* se les faga temer,  
non cata a *sus* pecados, viénelos acorrer;  
sabe maestramiente *sus* conseios prender,  
trebeia con los omnes a todo su plaçer. (93-94)

La misericordia de Dios con el pecador, expresada tan brillantemente por el poeta: «non cata a *sus* pecados, viénelos acorrer»(94b), es uno de los grandes temas de la Biblia. Siendo fiel a Dios, él nos ayuda. La fe en Dios contiene necesariamente también el amor del hombre a Él y a sus semejantes, a imitación de Cristo, que murió por nosotros. Esta *caritas*, virtud cardinal, resulta esencial de la religión cristiana<sup>6</sup>.

Las personas que siguen el camino virtuoso reciben alabanzas del poeta.

Bien deuié Antinágora en escripto iaçer,  
que por saluar vn cuerpo tanto pudo ffaçer.  
Si cristiano fuesse ç sopiesse bien creyer,  
deuiemos por su alma todos clamor tener. (551)

El narrador alaba el acto de Antinágora de haber conservado la virginidad de Tarsiana. Del mismo modo, la conducta ejemplar de Apolonio al mitigar el hambre de Tarso, es resaltada por el poeta con unas consideraciones que salvan este buen gesto del olvido (estrofa 91).

La vida de Apolonio no se encuentra, sin embargo, libre de vicios. Aún tiene que aprender muchas cosas hasta llegar a ser un buen cristiano, que es el fin último. El viaje que emprende es el símbolo de este camino de aprendizaje. Parte de la capacidad de poder aprender las virtudes: la moral autónoma, idea de la virtud que procede de Sócrates. La razón por

---

<sup>6</sup> «Trobamos buenas gentes llenas de caridat, l fazién contra nós toda vmilitat.» (128ab).



la cual nuestro rey decide irse de Tiro, su patria, es que siente vergüenza por no haber conseguido a la hija de Antíoco (estrofa 34). Apolonio quiere cambiar su destino.

La teoría de la aventura (*ad-venturum*, ‘lo que ha de venir’) se ofrece aquí en relación con el tema de la fortuna, y es el resorte básico de este libro que así se llama de aventuras. Esta aventura es, pues, el argumento de la narración en el aspecto propiamente literario de la ficción. Se trata el asunto de la vida como si fuera un viaje, una peregrinación que se emprende con un propósito; asimismo, se narran las dificultades que el héroe encuentra cuando intenta regresar a su patria. En el sentido figurado es un camino hacia la perfección del cristiano.

El pecado y los elementos que se relacionan con él que ya aparecieron durante la historia de manera explícita o implícita, vuelven en la reflexión final.

Muerto es Apolonyo, nós a morir auemos;  
por quanto nós amamos la fin *non* oluidemos.  
Qual *aquí* fiziéremos, allá tal recibremos;  
allá hiremos todos, *nunqa* aqá saldremos.

Lo *que* aquí dexamos, *otrie* lo logrará;  
lo *que* nós escusáremos por nós *non* lo dará;  
lo *que* por nós fiziéremos esso nos huuiará  
qa lo *que* fará *otro* tarde nos prestará.

Lo *que* por *nuestras* almas dar no enduramos  
bien lo *querrán* alçar los *que* biuos dexamos;  
nós por los que sson muertos raciones damos,  
non darán más por nós *desque* muertos seyamos.

Los homnes con envidia *perdemos* los sentidos,  
echamos el bienfecho, tras cuestas, en oluidos,  
guardamos *para otrie*, non nos *serán* gradidos;  
ell auer aurá *otrie*, nós hiremos escarnidos.

Destaiemos palabra, razón *non* allongemos,  
pocos *serán* los días *que* aquí moraremos.  
Quando d’ *aquí* saldremos ¿*qué* vestido leuaremos  
si *non* el conuiuio de Dios, de *aquell* en *que* creyemos?

El Sennyor *que* los vientos ç la mar ha por mandar,  
Él nos dé la ssu *graçia* ç Él nos denye guiar;  
Él nos dexe tales cosas comedir ç obrar  
que por la ssu *merçed* podamos escapar.

El *que* houiere sseso responda ç diga Amen. (651-656)

El poeta que dirige sus palabras directamente a sus lectores u oyentes (usa varias veces *nos*) comienza con recordarles la brevedad de la vida para hacerles entender que, por consecuencia, hay que empezar ya a obrar bien para poder recibir el premio en el más allá porque «nunqa aqá saldremos»<sup>7</sup>.

Obrar bien quiere decir ser generoso (653) y no caer en la envidia (654). Esos son los méritos individuales (652). Son únicamente las buenas obras que cuentan frente a Dios y no los bienes (655cd). Él es el que siempre nos ayuda a cumplir con todos nuestros deberes y gracias a su misericordia podemos esperar su salvación. Esta explicitación moral se reafirma con la fórmula *amén*, esto es, ‘como Dios quiera’.

El final de la obra permite recordar y juntar las diferentes enseñanzas cristianas que el poeta nos presenta y obtener así una vista del conjunto.

### **La moral cortesana, caballeresca**

Aun si gran parte de la vida y la cultura medieval tenían lugar dentro y alrededor de la Iglesia, no podemos olvidarnos de la corte, el lugar de encuentro de los caballeros y de la nobleza.

Apolonio pertenece a este grupo. Nuestro poeta elogia su verdadera caballería en la introducción donde resalta que quiere «conponer *hun romanze de nueva maestría del buen rey Apolonio ç de su cortesía.*» (1cd). La *cortesía* designa las cualidades y conocimientos en la corte. A sus valores pertenecen, sobre todo, la lealtad y la sinceridad. Por eso se dice en la estrofa 2 que Apolonio recuperó a su esposa y a su hijo «ca les fue muy leyal» (2d).

Pero donde está la virtud se encuentra muchas veces también el pecado. El poeta nos enseña con mucho énfasis que la maldición del pecado pesa sobre todos los hombres. Apolonio no constituye excepción.

Es Luciana quien aborda a Apolonio por su conducta afligida durante el banquete en el palacio del rey Architrastes (estrofa 168-170). A un hombre noble («si de linage eres [...]», 169b) no corresponde llorar por bienes perdidos. «Pocol’ mienbra al bueno de la cosa perdida [...]» (169c).

La alegría de vivir, el elixir de la vida de la animación social, es el deber de cada participante porque el entretenimiento y el juego, la fiesta y el baile exigen un humor alegre. La tristeza significaría la muerte de la sociabilidad.

---

<sup>7</sup> Lo que ya se mencionó en la estrofa 413.

Apolonio, sin embargo, muestra también cualidades que son propias de un caballero. Cuando llega frente al palacio del rey Architrastes, es la hora de jugar a la pelota; y Apolonio participa.

Metióse Apolonio, maguer mal adobado,  
con ellos al trebeio, su manto afiblado.  
Abinié en el juego, fazié tan aguisado  
Como si fuesse de pequenyo hí criado. (145)

Apolonio juega tan bien a la pelota que el rey Architrastes lo invita a su palacio.

El deporte<sup>8</sup> abarcaba en la Edad Media la equitación, la caza, los juegos tradicionales de pelota y de armas, la carrera, la lucha y de vez en cuando la natación. Servía de entretenimiento y como educación de la descendencia de las familias señoriales para entrenar la habilidad en el uso de armas de guerra, puesto que la dirección política resultaba también de la capacidad de imponerse en la fuerza. Esta capacidad de dirigir y de imponerse se consideraba ya en la Antigüedad de origen divino.

El mundo caballeresco, sin embargo, no sólo tenía un ideal que podríamos llamar masculino o guerrero-caballeresco. Los caballeros también seguían un ideal femenino, cortesano y de poesía trovadoresca.

El poeta de la corte dirigía su canción a la sociedad, para el entretenimiento, para la mejora del ambiente o para despertar sentimientos de amor o de dolor. Así, la canción era sólo un juego ingenioso; la poesía trovadoresca, una poesía de la sociedad.

Para sosegar a Apolonio, Luciana toca la vihuela, acción que gusta a toda la corte.

Fazìa fermosos sonos ç fermos[a]s debaylad[a]s;  
quedaua, a sabiendas, la boz a las vegadas:  
fazìa a la viuela dezir puntos ortados,  
semeiaua *que* eran palabras afirmadas.

Los altos ç los baxos, todos della dizian.  
La duenya ç la viuela tan bien se abinién  
que lo tenién ha fazannya quantos *que* lo vehién.  
Fazìa otros depuertos *que* mucho más valién. (179-180)

Únicamente Apolonio no se inmuta y cuando el rey Architrastes le pregunta lo que le ocurre, este dice:

–“Rey, de tu fija non digo si bien, non,  
„mas, si prendo la vihuela, cuydo fer hun tal son

---

<sup>8</sup> Sobre el deporte en la Antigüedad y la Edad Media véase Ader.

„que entendredes todos *que* es más con razón.

„Tu fija bien entiende huna *gran partida*

„á comienço bueno  $\zeta$  es bien entendida,

mas aún *non* se tenga por maestra complida:

sio dezir *quisiere*, téngase por vencida.“ (182 b-d y 183)

Critica la manera de tocar de Luciana, pero no pierde en ningún momento el tono que corresponde a un verdadero caballero. La interpretación musical con la vihuela de Apolonio que sigue a esta enunciación es la razón por la cual Luciana se enamora de él.

Donde la poesía trovadoresca se encuentra en el centro de la corte-sía, también constituye el poder educador y favorece todas las virtudes. Es ella la que perfecciona las costumbres y el carácter<sup>9</sup>.

La caballería formó su propia ideología ética y la cristalizó en la fórmula, «Gustar a Dios y al mundo», unir lo terrenal con lo divino en su consciencia moral. Esta es la tarea más alta de un caballero a lo largo de toda su vida.

La oposición entre el estado laico y el estado divino se encuentra anulada. Quien vive en la tierra también tiene que cumplir con los deberes terrestres, sagrados para él porque suponen el orden divino del mundo que se le destinó.

En esta concepción, el *mundo* adquiere su derecho moral. Pero tal aumento de valor del mundo no va en contra de la ideología de la iglesia, sino que, al contrario, realza los deberes caballerescos de su entorno terrestre y los relaciona con el reino de las ideas espirituales por otro lado.

## Conclusión

Avisar o educar era una de las finalidades más importantes de la literatura medieval. Esta ética didáctica nos acompaña de la primera a la última línea del *Libro de Apolonio*.

Se presenta bajo varias formas: por la boca de un personaje, pronunciada de manera explícita por el poeta en forma de un excursus que se aleja de la historia, de forma más implícita, etc. La variedad no permite sólo influir mejor en el lector u oyente, sino que evitando la monotonía cumple al mismo tiempo con el antiguo principio del *delectare*.

Las moralejas interrumpen la acción sin romper el hilo de la historia. Esta posición intermedia —no pertenecen a la narración ni al mundo

---

<sup>9</sup> Sobre esos modelos caballerescos de virtud en la Edad Media véase Eifler.

fuera de ella— permite transmitir la moral de la historia a la vida del lector o del oyente. Es él quien conecta la ficción con la realidad de modo que la enseñanza pasa directamente al destinatario.

Las interrupciones provocadas por esos excursos morales que se muestran sobre todo en la moral cristiana tienen dos funciones más. La primera función de esos excursos del *Libro de Apolonio*, pero ajenos a la *Historia* es poner de relieve algunos puntos que al poeta le parecen fundamentales. La otra es que la moral se interpone donde se necesita una pausa. Empieza donde una parte termina y termina donde otra parte empieza. Como en la Edad Media se recitaban muchas veces los textos, esta separación era indispensable para la comprensión de la historia por parte del oyente. En nuestra sociedad, que se concentra más en las escrituras que en la oralidad, se marcarían tales pausas con apartados o con capítulos.

La moral no sólo cumple con determinadas funciones, sino que permite ver la interacción que existe entre tres mundos: el estoico, el cristiano y el cortesano, caballeresco.

El sistema de virtud cristiana está relacionado estrechamente con el antiguo sistema aristotélico-estoico de virtudes. Y a su vez, existe una fuerte relación entre la doctrina moral del cristianismo y la de la caballería. Fue la Iglesia la que formó la caballería éticamente y la Iglesia heredó su sistema moral, en su mayoría, de la Antigüedad.

## **Bibliografía**

### ***Fuentes:***

*Libro de Apolonio* (1987). Edición de Carmen Monedero. Madrid: Castalia.

*Historia Apollonii Regis Tyri* (1991). Edición de Elizabeth F. Archibald [= Archibald 1991]

Archibald, Elizabeth Frances (1991): *Apollonius of Tyre*. Cambridge: D. S. Brewer.

### ***Literatura crítica:***

Ader, Armin (2003): *Kirche und Sport in Antertum und Mittelalter*. Hamburg: Kovac.

Alvar, Manuel (1976): *Libro de Apolonio. Estudios, ediciones, concordancias*. Madrid: Fundación Juan March, Castalia.

- Artiles, Joaquín (1976): *El «Libro de Apolonio»: poema español del siglo XIII*. Madrid: Editorial Gredos.
- Deyermond, Alan (1968-1969): «Motivos folklóricos y técnica estructural en el Libro de Apolonio», *Filología*, XIII (1968-69), 121-148.
- (1989): «Emoción y ética en el Libro de Apolonio», *Vox Romanica*, XLVIII (1989), 153-164.
- Eifler, Günter, ed. (1970): *Ritterliches Tugendsystem*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Horn, Christoph (1998): *Antike Lebenskunst: Glück und Moral von Sokrates bis zu den Neuplatonikern*. München: Beck.
- García de la Fuente, Olegario (1983): «Sobre el léxico bíblico y cristiano del Libro de Apolonio», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, V (1983), 83-131.
- Pickford, T. E. (1975): «Apollonius of Tyre as Greek Myth and Christian Mystery», *Neophilologus*, LIX/4 (1975), 599-609.

# Elementos hebreos y turcos en tres narraciones sefardíes publicadas en *La Buena Esperanza*

*Elena Rieder-Zelenko*

Universidad de Basilea

## 1. Introducción

En la composición del léxico judeoespañol entran formantes muy diversos: se mantienen los elementos del fondo tradicional hispánico, que constituyen la parte básica; creaciones léxicas internas, producto de la evolución de la lengua sefardí, que muchas veces combinan elementos hispanos y prestados; y, finalmente, préstamos, ya sea procedentes de las lenguas con las que los judíos entraron en contacto tras la expulsión de España, ya de las lenguas de cultura de los sefardíes (sobre todo el hebreo y el francés).

En este artículo voy a tratar los elementos no románicos en textos literarios centrándome en el papel del hebreo y del turco. Para este propósito he elegido tres narraciones publicadas en 1905 en el periódico *La Buena Esperanza* de Esmirna. Situaré brevemente este periódico dentro de la prensa sefardí y destacaré su papel en la difusión de obras literarias en judeoespañol. Seguidamente me detendré en la importancia del hebreo y del turco en el desarrollo del judeoespañol analizando ejemplos de las tres narraciones en cuestión, para terminar con unas observaciones sobre el peso de los hebraísmos y turquismos en el “neo-judeoespañol”.

## 2. *La Buena Esperanza* de Esmirna

### 2.1. *El periódico y su director*

El periódico *La Buena Esperanza* nació en Esmirna en 1871, cuando la producción periodística sólo empezaba a desarrollarse en la

sociedad sefardí oriental<sup>1</sup>. Se convirtió en uno de los rotativos más importantes y longevos, que gozaba de mucha popularidad entre el público sefardí. La publicación del periódico se prolongó hasta 1922, fecha en que, como consecuencia de la guerra greco-turca, dejaron de publicarse todos los periódicos en Esmirna.

*La Buena Esperanza* era semanal y aparecía normalmente los viernes, como era habitual en los periódicos en judeoespañol, cuyo objetivo era proporcionar lectura para el sábado, día de descanso judío. La lengua del periódico era el judeoespañol y se imprimía en letra hebrea semicursiva raši, es decir, *La Buena Esperanza* se dirigía sobre todo a un público que conocía sólo el judeoespañol y no sabía leer en francés, la lengua que iba poniéndose de moda en algunos sectores de la sociedad desde mediados del siglo XIX como producto de la educación moderna y laica.

El director del periódico, Aharón de Yosef Házán (1848-1931), hombre inteligente y cultivado, apoyaba plenamente el movimiento cultural de la



Ilustración judía que se produjo en relación con la apertura del Imperio Otomano hacia el Occidente y que provocó la secularización de la sociedad sefardí. Con *La Buena Esperanza* Házán se proponía difundir las ideas modernas del progreso, prestando especial interés a los acontecimientos internos de las comunidades judías, a los sucesos internacionales, así como publicando textos divulgativos de conocimientos generales. También pretendía formar la opinión de sus lectores a través de artículos polémicos con posturas

divergentes ante diferentes asuntos comunitarios. Pero no sólo dirigía y

<sup>1</sup> Hassán (1966: 230) divide la actividad periodística en judeoespañol en tres períodos: el primero se extiende desde mediados del siglo XIX hasta 1908, fecha de la revolución de los Jóvenes Turcos; el segundo abarca los años entre ese momento y la Segunda Guerra Mundial y constituye la “edad de oro” de la prensa sefardí; y, por último, el tercer período llega hasta la época actual.



redactaba el periódico, sino que también escribía poemas, piezas teatrales, narraciones y novelas entre los cuales se encuentran también algunos originales en judeoespañol<sup>2</sup>.

## 2.2. Textos literarios en La Buena Esperanza

La prensa sefardí en el Imperio turco tenía una doble función: por un lado, era una fuente muy importante de información que permitió a las comunidades judías salir de su aislamiento y conocer lo que ocurría en el mundo, y por otro, se convirtió en vehículo para la difusión de los nuevos géneros literarios importados, tales como la novela o el teatro<sup>3</sup>. En las páginas de *La Buena Esperanza*, lo mismo que en otros periódicos, aparte de materiales estrictamente noticiosos y de opinión, vieron la luz textos literarios, publicados generalmente por entregas a modo de folletín, procedimiento bien conocido en toda la prensa del siglo XIX, que se puso de moda también entre los sefardíes de Oriente.

Así, en los meses de junio, julio y agosto de 1905 se imprimen tres folletines de temática histórica judía<sup>4</sup>: *El prisionero de la Inquisición* (en tres entregas), *El tesoro de la quehilá* (en dos entregas) y *La noble judía* (en tres entregas).

Expongamos brevemente el contenido de estos cuentos. En el breve relato *El prisionero de la Inquisición*, el médico Baltasar Orobio, después de huir de España a Amsterdam, narra las torturas a las que han sido sometidos él y su padre, condenado a morir en la hoguera por el tribunal del Santo Oficio. La acción de *El tesoro de la quehilá* se desarrolla en Inglaterra, en el siglo XII, y se nos cuenta la heroica defensa de la ciudad de York por los judíos. El cuento *La noble judía* tiene lugar

---

<sup>2</sup> Házán escribió dos novelas sobre la vida de los judíos *El muchacho abandonado* (1877), considerada por Romero (1992: 240) como una de las primeras novelas originales de la literatura judeoespañola, y *Rahel en el Convento*. Es, además, autor de obras teatrales de contenido tradicional como *Ester*, *Moïse* y *Semanas de Pésah* representadas hacia 1883 (cf. Romero 1992: 278).

<sup>3</sup> Sobre la prensa como medio de difusión de la literatura moderna se puede consultar: Romero (1992) y Barquín (1997; 2000).

<sup>4</sup> Ya antes de esta fecha aparecían folletines en *La Buena Esperanza*. Sabemos que en 1902 se publicó entre los meses de enero hasta mayo una novela por entregas titulada *El chico preto*, escrita por Eliyá Šem Tob Arditi, de Salónica, especialmente para *La Buena Esperanza*: «Nuestro folletón: con el presente folio empezamos la publicación del nuevo romanzo entitulado “El chico preto” que nuestro corresponsiente de Salonico escribió por los lectores de La Esperanza. Es un cuento bastante curioso y ésmovente. Nošotros lo recomendamos a nuestros lectores» (BE 1546 [6-1-1902], 3a).

en el siglo XII en Francia y está basado en los acontecimientos históricos relacionados con el matrimonio del Rey Felipe Augusto con la Reina Ingeburga, cuando el rey al día siguiente a su boda repudió a su esposa y la encerró en el castillo de Etampes. La protagonista de la narración es una joven judía dispuesta a hacerlo todo por salvar a la reina.

La publicación de estos folletines se anuncia por primera vez con más de un mes de antelación, el 12 de mayo, en relación con la reforma prometida por la redacción al comienzo del año 1905:

[...] muy próximamente nosotros haremos una grande reforma en nuestro periódico.

Pensamos trocar del formato del jornal, publicar, un folio separado, unos romanzos interesanes y ésmovientes, artículos instructivos y humorísticos, en fin haremos todo nuestro posible por espander La Buena Esperanza en acordando a los nuevos aþonados unas facilidades en la paga del aþonamiento<sup>5</sup>.

Llama la atención la importancia que la redacción da a los textos literarios: ocupan un espacio fijo de la página, o sea, siempre se publican en la parte inferior de ésta. Tal procedimiento hace fácil recortar las narraciones para su posterior encuadernación:

Consejamos nuestros aþonados de conservar las hojas de esta historia que cada una meldará más de una vez con grande interés<sup>6</sup>.

No conocemos el origen de estos cuentos y, como solía ocurrir con la publicación de los folletines, se omiten todos los datos de la autoría; sin embargo, en una ocasión la redacción menciona que se trata de una traducción<sup>7</sup>:

Tenemos ya pronta la traducción de las novel·las entituladas: *El prisionero de la Inquisición*, *El tesoro de la quehilá*, *La noble judía*, *Un héroe*, como también un estudio entitulado “*Los menospreciados*” del cual hablaremos en el presente folio.

La obra *Los menospreciados*, que trata de la guerra Ruso-Japonesa

<sup>5</sup> «A nuestros lectores» (BE 1710 [12-5-1905], 1a).

<sup>6</sup> «Al lector» (BE 1720 [21-7-1905],4d).

<sup>7</sup> «A nuestros lectores» (BE 1715 [15-6-1905], 1a). – Las obras de auténtica creación sefardí son muy escasas; la gran mayoría son traducciones o adaptaciones a partir de originales en otras lenguas, sobre todo en hebreo y francés. Los que escribían y traducían novelas eran normalmente los mismos periodistas, que pertenecían a la élite intelectual, conocían lenguas extranjeras y sabían leer en grafía occidental. En cuanto al *El prisionero de la Inquisición*, se conoce otra versión judeoespañola de este cuento, publicada bajo el título *El apreso de la Inquisición* en una edición independiente en El Cairo en 1904 (cf. Romero 1992: 260).

y de la vida de los judíos de Rusia, dos temas de la actualidad política de 1905, se anuncia varias veces, pero sólo se publicará en 1907<sup>8</sup>.

### 3. Los hebraísmos y turquismos en el “neojudeoespañol”

Después del período de formación en los siglos XVI-XVII y la etapa clásica del XVIII, en la que la lengua de los sefardíes se configura como una modalidad diferenciada y se constituye como lengua literaria, el judeoespañol inicia a mediados del siglo XIX un nuevo período que Romero (1992: 23) califica como “neojudeoespañol”, el cual está estrechamente relacionado con la occidentalización y secularización de la vida. La lengua de nuestras narraciones es precisamente un ejemplo de esta fase tardía del judeoespañol, que se caracteriza por la fuerte influencia de lenguas europeas del prestigio, que eran el francés, el italiano y, en cierta medida, el español.

No obstante, también en el “neojudeoespañol” siguen existiendo elementos no románicos, no europeos. Los más importantes son los que el sefardí tomó del hebreo (su tradicional lengua de cultura) y del turco (el idioma oficial del Imperio Otomano)<sup>9</sup>.

Comencemos por el componente hebreo. El hebreo-araméo, lengua de oración, de cultura y de vivencia religiosa, ha influido en el judeoespañol en todo momento de su historia. El papel del hebreo es muy parecido al que desempeña el latín para las lenguas occidentales. Los sefardíes no recurrían al latín para enriquecer el vocabulario, como lo hacía y hace el español, porque para los judíos el latín —lengua de la Iglesia católica, de la Inquisición— tenía connotaciones negativas. El judeoespañol clásico tenía como fuente para la neología el hebreo y como modelo literario la lengua fuertemente hebraizante de las traducciones de textos sagrados. De allí se introdujeron muchos hebraísmos en la lengua hablada. En el judeoespañol moderno, los hebraísmos se refieren sobre todo a la vida religiosa, a las tradiciones y costumbres judías. Pero hay también otros que se relacionan con la vida cotidiana o pertenecen a los campos social, moral y emocional de la vida sefardí.

En cuanto al turco, se trata de la fuente lingüística más importante

---

<sup>8</sup> Cf. la nota «A nuestros abonados» con motivo del comienzo del año 1907: «Hoy empezamos la publicación del interesante estudio “Los menospreciados” y tenemos bajo la mano trasladando un otro cuento ésmoviente y bien importante» (BE 1789 [3-1-1907],1a).

<sup>9</sup> Sobre las influencias no hispánicas en el judeoespañol se pueden consultar: Danon (1903/1904), Hassán (1967), Riaño (1998), Sala (1979), Varol-Bornes (1996), entre otros.

con la que los sefardíes de Oriente entraron en contacto en su nuevo entorno tras la expulsión de España. Los préstamos turcos se encuentran en todos los ámbitos, pero donde son más frecuentes es en la terminología administrativa, comercial y laboral. Asimismo, los turquismos se emplean para denominar formas de vida peculiares de Oriente: usos y costumbres que los judíos tomaron de sus vecinos otomanos, comida, vestimenta, organización de la casa. También abundan nombres de plantas y animales, ya que el carácter predominantemente urbano de la población judía contribuyó a la pérdida definitiva del léxico hispánico relacionado con la naturaleza.

En el período moderno, tras los cambios culturales y sociales de la segunda mitad del siglo XIX, aparece una nueva tendencia: la de evitar el uso de hebraísmos y turquismos, que ya carecían de prestigio.

#### 4. Hebraísmos y turquismos en tres narraciones

##### 4.1. Los hebraísmos y turquismos en su contexto

Con el propósito de mostrar el uso de los préstamos del hebreo y del turco en el “neojudeoespañol” en su contexto literario he elegido dos ejemplos textuales, un pasaje de la narración *El tesoro de la quehilá* y otro de *El prisionero de la Inquisición*<sup>10</sup>.

##### (a) Ejemplo de *El tesoro de la quehilá*

La comunidad de Londres emþió delegados a todas las *quehilot* de Inglaterra afin que, por todos los meþos posibles, arecoþeran la suma que el gobierno demandaba de los judíos por que contribueran a la libertad del rey. *Šemuel Kohén*, uno de los delegados, fue encargado de vigitar muchas comunidades, y entre ellas aquea de York. Es en la casa de *Šemuel Kohén* que yivía la chica *Sará*, que era aedada de diez años. *Šemuel Kohén* se fue con la chica *Sará* a York. *Šemuel* topó la comunidad muy pobre y vido que non iba poder recibir de ella ni un soldo. *Šemuel*, acompañado de *Sará*, se paseaba con el *raþino* de la ciudad y hablaba de las teribles eþenas de carnaþe donde los judíos habían sido víctimas pocos años antes. Ellos aribaron al castillo. Allora los ojos de *Sará* se animan; una revelación de Dios parece aclarar su alma, el velo que cubría su memoria se araþga y ella reconoce el lugar onde se topaba. Un atristante delirio se empatrona de ella; ella se acodra ver su padre

<sup>10</sup> Para el significado de los hebraísmos y turquismos, que destacamos en cursiva, véase *infra*, 4.3.

cubierto de sangre, su madre en hieros y *Binyamín* muriendo en las torturas. Ella ve como en un esfueño<sup>11</sup>, todas estas familias judías que hacían oración en una camareta del castillo transformada en *quehilá*; ella core al lugar que su memoria le indica, queda un poco pensando y grita al *raḥino* y a *Šemuel Kohén*: «Es aquí que cavaron un grande foyo!». *Kohén* y el *raḥino* llamaron al comandante del castillo; cavan en el lugar mostrado por *Sará* y topan ahí el *séfer Torá*, el oro y las joyas escondidos por los martirios judíos de York. «¡Bendicho sea el Dio de *Yisrael*, dijo allora *Kohén*, y la paga de la *quehilá* de York por la libertad del rey Ricardo que siempre protejó los hijos de *Ya‘acob!*» [T20,4a-c].

### (b) Ejemplo de *El prisionero de la Inquisición*

La comunidad judía de Amsterdam, sobre todo, florecía desde muchos siglos, y como ella quijó responder a las quejas de ocioñidad (*ḥaraganut*) que aderezaban a los judíos, ella había desde mucho tiempo embeñado<sup>12</sup> a sus hijos los más penibles laboros, como desbarco de mercancías, véndidas al detalio con chicas carozas aronjadas<sup>13</sup> por los brazos.

Es de esta clasa de laboradores que eran los numeroños clientes (*mušterís*) que se topaban arecoñidos esta noche en el cañareto de van-Claef, y la discusión voltaba sobre los sacrificios que cada uno había hecho por la religión.

— Yo, dijó un godro vendedor de frutos, me acodro haber tenido un viernes en mi chica carozas frutos que empezaban a pudrirse. Estaba sobre el punto de venderlos cuando la campana del *šamáš* se hizo sentir<sup>14</sup> y anunciaba que la oración de noche de *šabat* ya debía empezar. Yo me apresurí de llevar mis frutos a casa y cuando vino alḥad<sup>15</sup> estos frutos se pud[r]ieron y non pude más venderlos.

— Yo, contó un otro, era empiegado<sup>16</sup> en una birería. Cuando vino *Pésah*, yo abandoní este empiego bien pagado por non tocar *ḥamés*.

— Yo, dijó un otro, topándome en viaje y non pudiéndome procurar comidas *kašer*, me mantuve mientras quince días de pan, de agua y de güevos.

— ¿Qué mérito tiene todo lo que contateš?, respondió un joven flaco,

<sup>11</sup> *esfueño*: ‘sueño’.

<sup>12</sup> *embeñado*: ‘enseñado’.

<sup>13</sup> *aronjadas*: ‘empujadas’.

<sup>14</sup> *sentir*: ‘oír’.

<sup>15</sup> *alḥad*: ‘domingo’ (arabismo que los judíos de la Península Ibérica usaban ya antes de la expulsión).

<sup>16</sup> *empiegado*: ‘empleado’.

amarío y los cabellos encaruchados<sup>17</sup>. Sentid lo que yo hiçe: una tadre de *Kipur*, yo voltaña de la *quehilá*, cuando yo sentí un burgomestre (capo del *beledié*), decir a dos hombres que lo llevaban sobre una sía<sup>18</sup>: «Non pasés por la caleja de los judíos, estos peros están en fiesta y non quero ni verlos ni sentirlos!» [P16,4c-5a].

En el primer fragmento figuran exclusivamente hebraísmos del ámbito religioso. Además, aparecen varios nombres de persona judíos masculinos (*Šemuel Kohén*, *Binyamín*, *Ya‘acob*) y uno femenino (*Sará*). Un rasgo particular de los relatos *El tesoro de la quehilá* y *La noble judía*, en los cuales actúan personajes judíos, es justamente la abundancia de nombres propios hebreos (cf. *infra*, 4.3.). También en el segundo texto llama la atención la presencia de hebraísmos para referirse a realidades relacionadas con la vida religiosa. Así, se mencionan las fiestas judías, tales como: *šabat*, *Pésah*, *Kipur*. En relación con la fiesta de la pascua judía aparecen términos para designar normas dietéticas judías, por ejemplo, *hamés* y *kašer*. En ambos textos hallamos, asimismo, hebraísmos para denominar instituciones comunitarias y oficios relacionados con la religión: *quehilá* ‘sinagoga’ (y el plural *quehilot*) y *šamáš* ‘conserje de sinagoga’. Una peculiaridad de los hebraísmos consiste en que, a diferencia del resto del texto, se suelen escribir según el sistema ortográfico hebreo, es decir, sin vocales.

Los turquismos, que aparecen en el segundo fragmento, pertenecen al ámbito de la administración y de la vida urbana. Es el caso de *mušterís* que significa ‘clientes’ y *beledié* ‘ayuntamiento’ que, combinado con el italianismo *capo* ‘jefe’ (*capo de beledié*), se refiere al alcalde y explica el significado del neologismo *burgomestre*, de origen francés. Hemos hallado en los tres cuentos varios préstamos del turco de este campo semántico, por ejemplo: *coltuc* ‘taberna’, *ġelat* ‘verdugo’, *meidán* ‘plaza pública’, *terġumán* ‘intérprete’.

#### 4.2. Turco y hebreo en glosas explicativas

En el fragmento (b), de *El prisionero de la Inquisición*, aparecen dos casos en los que elementos no románicos (*ħaraganut* y *beledié*) se hallan entre paréntesis detrás de los vocablos *ociośidad* y *burgomestre*, respectivamente. Es decir, los lectores están ante una especie de traducción o glosa explicativa que acompaña a términos de introducción

<sup>17</sup> *encaruchado*: ‘rizado’.

<sup>18</sup> *sía*: ‘silla’.

reciente que podrían presentar dificultades de comprensión. Este procedimiento no es raro en neojudeoespañol. A continuación presento las glosas de este tipo que he recogido en las tres narraciones:

- (1) dos hombres caminaban por la calle y se dirigían verso un chico *caḡareto (coltuc)* [P16,3b]
- (2) las quejas de *ociośidad (ḡaraganut)* que aderezaban a los ḡudiós [P16,3c]
- (3) los numerosos *clientes (muśterís)* que se topaban arecoḡidos esta noche en el caḡareto [P16,3d]
- (4) yo sentí un *ḡurgomestre (capo de ḡeledié)* decir a dos hombres [P16,4a]
- (5) Después de un primer *interogatorio (instindac)* en el cual ḡušcaron por todos los mezos haćerme acuśar mi padre [P17,3d]
- (6) Estos dos inquisitores que venían a mi lado eran los *verdugos (ḡelates)* [P17,4b]
- (7) nos rendimos a una grande *plaza (meidán)* onde [ha]ḡía una camareta por los invitados y un lugar apartado por los condenados [P18,3b]
- (8) El intendiente del palacio era ahora un señor de ḡordón, persona ruinada en *deḡoćhes (chapaquinlic)* y que tenía una grande aḡoreción por los ḡudiós [T19,2c]
- (9) se aḡuntaron en una camareta del castillo y por salvar la *ḡiblía (séfer Torá)* que ellos tenían [T19,3c]
- (10) yo fui encargado de acompañar nuestra princeśa y de servirle de *intérpreta (terḡumán)* [N21,3d]
- (11) se alejó de su mujer un día después de su caśamiento y él demanda el *divorcio (get)* [N21,4a]
- (12) el Papa Inocente *excomunicó (metió en ḡerem)* al rey Filip [N21,4a]
- (13) ensúḡito una grande *rumor (śematá)* se hizo sentir [N22,4a]
- (14) cien viejos ḡudiós, los cualos murieron coraḡamente ḡajo la *haćha (ḡaltá)* del *verdugo (ḡelat)* [N22,4a-b]
- (15) El *verdugo (ḡelat)* deślió los largos cabeos de la súblima hija [N23,3a]

En su gran mayoría, las expresiones que necesitan una traducción o explicación son galicismos; en alguna ocasión se trata de voces tomadas del español moderno (p. ej. *ociośidad* y *verdugo*). En nuestros textos, para aclarar un término de introducción reciente casi siempre se recurre a un turquismo. De ello podemos deducir que eran precisamente las

palabras procedentes del turco las que entendía el lector. Sólo escasas veces se usan hebraísmos, todos del ámbito religioso, en glosas explicativas: *get*, *séfer Torá*, *metió en herem*. Con menor frecuencia aún los préstamos se aclaran mediante palabras de otro origen o mediante expresiones judeoespañolas más coloquiales: *el viento (aire)*, *la garnición (los soldados)*, *envidian (se encelan)*; a veces se aduce una paráfrasis: *otodafé (lugar onde quemaban los condenados de la Inquisición)*, *antes de su ejecución (de ser matada)*.

Los intelectuales de formación occidental escribían literatura en judeoespañol para sus correligionarios menos instruidos, de un nivel cultural más bajo, que no conocían otra lengua que no fuera el judeoespañol y sólo sabían leer en caracteres raši. Observamos una clara intención didáctica en el autor/traductor de nuestros textos: su interés por acercar la lengua a los idiomas occidentales de más prestigio, mediante el procedimiento de adoptar préstamos léxicos para que el lector los aprenda e incorpore en su vocabulario.

### 4.3. Relación de los turquismos y hebraísmos encontrados

#### (a) Léxico

**ḡaltá** s.f. (trc. *balta*) ‘hacha’ [N22,4a-b].

**ḡeledié** s.m. (trc. *belediye*) ‘ayuntamiento’ [P16,4a].

**coltuc** s.m. (trc. *koltuk*) ‘taberna’ [P16,3b].

**chapaquinlic** s.m. (trc. *çapkınlık*) ‘libertinaje, juerga’ [T19,2c].

**ḡelat** s.m. (trc. *cellât*) ‘verdugo’ [N22,4b, N23,3a,]; pl. **ḡelates** (con el morfema español del plural *-es*) [P17,4b].

**get** s.m. (hebr. גט) ‘divorcio’ [N21,4a].

**ḡaméš** adj. (hebr. חמץ) dicese de los alimentos fermentados o que contienen levadura y están prohibidos durante la Pascua Judía [P16,3d].

**ḡaraganut** s.m. ‘pereza, haraganería’ [P16,3c] (voz hispánica de origen árabe + sufijo abstracto hebreo נ).

**herem** s.m. (hebr. חרם) ‘excomuniación’, **meter en herem** ‘excomulgar’ [N21,4a].

**istindac** s.f. (trc. *istintak*) ‘interrogatorio’ [P17,3d].

**kašer** adj. (hebr. כשר) ‘conforme a las prescripciones de la religión judía’ [P16,3d].

**magara** s.f. (trc. *mağara*) ‘cueva’ [P17,3d].



- meidán** s.m. (trc. *meydan*) ‘plaza pública’ [P18,3b].
- mušterís** s.m.pl. (trc. *müşteri*) ‘clientes’ [P16,3d].
- parnasim** s.m.pl. (hebr. פרנסים) ‘administradores de las comunidades’ [T19,2b, T19,2c, etc.].
- quehilá** s.f. (hebr. קהילה) ‘comunidad, sinagoga’ [P16,3d; T19,2a, T20,4b, etc.]; pl. **quehilot** [T20,4a].
- raḅino** s.m. (hebr.) ‘rabino’ [T20,4a, T20,4b, etc.] (escrito רבינו; vocablo híbrido formado con la raíz hebrea רב y el sufijo español *-ino*).
- šaḅat** s.m. (hebr. שבת) ‘sábado’ [P16,3d].
- šamáš** s.m. (hebr. שמש) ‘conserje de sinagoga’ [P16,3d].
- šamatá** s.f. (trc. *šamata*) ‘ruido, tumulto’ [N22,4a].
- séfer Torá** s.m. (hebr. ספר תורה) ‘el rollo del Pentateuco’ [T19,3c, T20,4c].
- taván** s.m. (trc. *tavan*) ‘techo’ [P17,4b].
- terḅumán** s.m. (trc. *tercüman*) ‘traductor, intérprete’ [N21,3d].
- yisraelita** adj./s. (hebr. ישראלי) ‘israelita, judío’ [P17,3c].

(b) *Nombres propios*

- Nombres de personajes de ficción<sup>19</sup>:

**Abšalom** [1 en P].

**ḅinyamín** [5 en T].

**David Leví** [3 en T].

**Kohén** [2 en T].

**Reḅeca** [24 en N].

**Šadic** [10 en N].

**Sará** [10 en T].

**Šemuel** [2 en T ; 4 en N].

**Šemuel Kohén** [4 en T].

- Nombres bíblicos:

**Aḅraham** patriarca [1 en N].

**Mošé** ‘Moisés’ [3 en P].

---

<sup>19</sup> Indicamos entre corchetes el número de ocurrencias en los textos.

**Ya‘acob** ‘Jacob’, patriarca [1 en T ].

**Yisrael** ‘Israel’ [1 en T; 1 en N].

- Nombres de fiestas judías:

**Kipur** (hebr. כּפּוּר) Día de la Expiación, llamado también Día de Gran Perdón. [P16,3d].

**Pésah** (hebr. פּסח) La Pascua judía, que se celebra en conmemoración de la salida de los judíos de Egipto [P16,3d].

## 5. Conclusión

En el corpus textual, de un total de 7.400 palabras, formado por los tres relatos, hemos encontrado 14 de procedencia turca (correspondientes a 12 voces diferentes), 28 palabras hebreas (14 voces diferentes) y 81 ocurrencias de nombres propios hebreos. Es decir, en el léxico neojudeoespañol el peso de los hebraísmos y turquismos es mínimo. Su importancia es aún menor si tomamos en consideración el hecho de que la gran mayoría de estas palabras se usa sólo en las glosas explicativas, precisamente con la intención de sustituirlas por voces más modernas. Todos los préstamos del turco que hemos recogido, salvo *magara*<sup>20</sup> y *taván*, se hallan en las glosas.

Los hebraísmos relativos al ámbito religioso y las fiestas judías aparecen en fragmentos de temática judía. Hay hebraísmos de uso frecuente, por ejemplo *parnasim*, que aparece siete veces en el relato *El tesoro de la quehilá*, y la palabra *quehilá* con cuatro ocurrencias en la misma narración.

De los datos obtenidos se desprende que a principios del siglo XX, época de la que proceden nuestras narraciones, era muy fuerte la tendencia a desterrar de la lengua los elementos tradicionales del hebreo y del turco, considerados como un signo de retraso, y al mismo tiempo occidentalizar el neojudeoespañol mediante la incorporación de préstamos léxicos de lenguas más prestigiosas.

---

<sup>20</sup> En un texto noticioso del mismo año se sugiere sustituir también la voz *magara*: «galerías de bajo la tierra (magaras)» (BE 1693 [6-1-1905],1a).

## Bibliografía

### *Corpus*

- BE = *La Buena Esperanza*.
- N = *La noble judía*: BE núms. 1721-1723, julio-agosto de 1905 [cit. por N21, N22, N23, indicando la página y la columna].
- P = *El prisionero de la Inquisición*: BE núms. 1716-1718, junio-julio de 1905.
- T = *El tesoro de la quehilá*: BE núms. 1719-1720, julio de 1905.

### *Diccionarios*

- BunisLex = Bunis, David M. (1993), *A Lexicon of the Hebrew and Aramic Elements in Modern Judezmo*. Jerusalem: The Magnes Press; the Hebrew University.
- NehamaDict = Nehama, Joseph (1977): *Dictionnaire du judéo-espagnol*. Avec la collaboration de Jesús Cantera. Madrid: CSIC.
- SteuerwaldWb = Steuerwald, Karl (1988): *Türkisch-deutsches Wörterbuch / Türkçe-Almanca sözlük*. Wiesbaden: Harrassowitz.

### *Estudios*

- Barquín López, Amelia (1997): *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*. Universidad del País Vasco.
- (2000): «La prensa sefardí: fuente de materiales literarios», *Ínsula* 647, 25-28.
- Danon, Abraham (1903/1904): «Essai sur les vocables turcs dans le judéo-espagnol», *Keleti Szemle* 4, 216-29; 5, 111-126.
- Hassán, Iacob M. (1966): «El estudio del periodismo sefardí. Reseña del estado de la cuestión», *Sefarad* 26, 71-97.
- (1967): «Estructura del léxico sefardí», en: *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*. Madrid: CSIC, 171-185.
- Riaño, Ana (1998): «Notas sobre lo hispánico y lo extrahispánico en el judeoespañol. Formación de las palabras sefardíes», *Estudios Humanísticos. Filología* 20, 233-244.
- Romero, Elena (1992): *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid: Mapfre.

- Sala, Marius (1979): «Sobre el vocabulario del judeoespañol», en: Höfler / M., Vernay / H., Wolf, L. (eds.): *Festschrift Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, 910-916.
- Varol-Bornes, Marie-Christine (1996): «Influencias del turco en el judeoespañol de Turquía», en: Busse, W. / Varol-Bornes, M-C. (eds.): *Sephardica, Hommage à Haïm Vidal Sephiha*. Bern: Peter Lang, 213-237.

# Partidos en la Red: Funciones estratégicas en el discurso político virtual

*Rosa Sánchez*

Universidad de Basilea

## 1. Preliminares

La *World Wide Web* ha revolucionado el panorama mediático actual. Los especialistas en este campo la consideran el adelanto más significativo vinculado con la comunicación desde la invención de la imprenta. Ningún medio ofrece tantas posibilidades como Internet, en él encontramos un panorama laberíntico de textos, documentos e informaciones, y toda institución u organización que quiera hacer alarde de modernidad se encuentra representada en la Red. Es un medio de comunicación relativamente reciente, aunque existe ya desde algunos decenios se ha puesto al alcance de todo el mundo tan sólo en la última década. Ha cambiado, asimismo, los hábitos de escritura y de lectura y ha forjado nuevos géneros discursivos, los textos electrónicos (chat, e-mail, foros, hipertextos, etc.) (cf. López / Séré 2003). Sobre todo los llamados *hipertextos* —es decir unidades informativas conectadas en forma de red que contienen diferentes sistemas semióticos multimediáticos (textos, imágenes, sonidos, películas, etc.)— no permiten ya la lectura de forma lineal, como estamos acostumbrados con cualquier documento no digital.

Así, la Lingüística se enfrenta, día tras día, a novísimos campos de investigación. La exploración del uso de la lengua en los medios de comunicación y, más concreto, en Internet se encuentra en la intersección entre diferentes disciplinas como las Ciencias de la Comunicación, la Sociología, las Ciencias Políticas, la Pedagogía, la Literatura, la Lingüística, entre otras. Dentro del ámbito de la Lingüística se han desarrollado en los últimos años, a su vez, diferentes enfoques. En Alemania y Suiza, existe, por ejemplo, toda una rama lingüística denominada *Medienlinguistik* que se dedica al análisis de distintos fenómenos lingüísticos en los medios de comunicación, ya sea en los clásicos como la televisión, la radio o la prensa, ya sea en los más modernos Internet o teléfono móvil.

En España hallamos, a modo de ejemplo, la *Ciberpragmática*, término acuñado por Francisco Yus (Universidad de Alicante), que aspira a la «descripción de las actividades comunicativas llevadas a cabo por los usuarios de Internet [...] dentro de un entorno virtual» (Alcaraz / Martínez 2004: 119).

En comparación con los estudios de los nuevos géneros electrónicos el estudio del discurso político es ya más tradicional. Los lingüistas han estudiado los diferentes tipos discursivos políticos (debates cara a cara, discursos electorales, artículos periodísticos, entrevistas, etc.) aplicando diferentes enfoques (retórica, pragmática, análisis conversacional, análisis del discurso, etc.).

A continuación, vamos a enlazar estas dos temáticas a fin de ver cómo se pueden concertar ciertos aspectos desde un punto de vista discursivo. Por razones de actualidad hemos optado por analizar las páginas web de los dos principales partidos nacionales, a saber el *Partido Socialista Obrero Español* (partido dirigente) y el *Partido Popular* (oposición). Nos interesa descubrir: ¿cómo se presentan estos dos partidos en la Red?, ¿por qué motivos?, ¿qué relación establecen estos dos por vías virtuales?, ¿gracias a qué medios lingüísticos?

## 2. El discurso político virtual

### 2.1. *El discurso político (intento de definición)*

Todo estudioso que se proponga abarcar esta materia se ve confrontado, desde un principio, con la dificultad de encontrar una definición de lo “político” en general y del lenguaje político (si tal existe) en concreto. No vamos a entrar aquí en esta discusión y definiremos el discurso político en un sentido restringido como: práctica social ejercida por y entre los políticos en el cumplimiento de sus funciones, mediante el uso lingüístico contextualizado (cf. Casamiglia / Tusón 1999: 15; Núñez / Guerrero 2002: 26).

Todo ser humano puede hablar u opinar sobre la política, pero en un sentido estricto sólo un político puede generar un discurso político. Conocemos la expresión “hablar como un político” y sabemos que hoy en día ésta, antes que entenderse como un elogio, implica más bien connotaciones negativas. Y es que el lenguaje empleado por los políticos, en situaciones oficiales, se presenta como una mezcla heterogénea de diferentes registros: el pedante y el vulgar, el críptico y el técnico, el coloquial o el ambiguo (Fernández Lagunilla 1999a: 19).


## 2.2. El discurso político y los medios de comunicación

Se puede afirmar que entre los medios de comunicación y las comunicaciones políticas existe una relación simbiótica, de interdependencia. Por un lado, los partidos políticos se sirven de los medios de comunicación para transmitir sus mensajes, por otro, gran parte de las noticias difundidas en los medios de comunicación es de índole política. Este fenómeno llega a tal envergadura que los dos discursos se contagian mutuamente. En este sentido, Núñez / Guerrero (2002: 95) constatan que la «contaminación entre el discurso político y el periodístico es bidireccional, pero parece que es el lenguaje político el que más influencia ejerce, pues suele actuar [...] como paradigma de comportamiento lingüístico».

### ¿Cómo descargar RSS?

**Salvapantallas Partido Popular**

1. Pulse en la imagen para descargarlo.



2. Pulse en Guardar .
3. Ejecute el archivo.
4. Entre en el Panel de Control y, una vez ahí, en Pantalla.
5. Una vez en Pantalla, entre en Protector de Pantalla, seleccione el tiempo de actualización que desee y, pulse, finalmente, en Aplicar.
6. Para salir del salvapantallas una vez vista la información, pulsar la tecla "Esc" en la esquina superior del teclado.

Imagen 1: Instrucciones para la descarga de un salvapantallas del Partido Popular (04.05.2006)

## 2.3. Partidos en la Red

Los partidos políticos emplean la Red como nueva forma de aproximación al pueblo, a los potenciales electores. Mediante Internet no sólo es posible la afiliación *on-line* de nuevos socios, sino que así logran, además, mantenerse comunicados con los seguidores y miembros del partido. Estos últimos pueden entrar en contacto los unos con los otros, pues se les propone toda una gama de nuevas formas de comunicación como lo pueden ser los foros, el chat o el intercambio a través de correo electrónico. Saber servirse de y presentarse en los nuevos medios de comunicación es indispensable hoy en día. Sobre todo para las organiza-

4 mayo 2006

DISCAPACITADOS | RESTRINGIDO | CONTACTO | MAPA | AYUDA | HOME | AÑADIR A FAVORITOS

**PSOE** cada día podemos conseguir más cosas **PSOE**

Nuestro Partido | Secretarías | Actividades | Comunidades

Buscar  
Tu localidad  
BUSQUEDA AVANZADA

**Actualidad**

SALA DE PRENSA  
JÓVENES  
MULTIMEDIA  
SEDES DEL PSOE  
AGENDA

Escribenos  
Afiliate  
Suscribirse al boletín  
Recomienda la web

Argumentos al Servicio de una España Mejor

**EnClave Socialista**

tutiendae  
PSOE  
disign\_oficial.compras.v

escribenos un e-mail  
infopsoe@psoe.es  
PSOE  
infopsoe 901 10 2004

Actividades/Actualidad/

**noticias**

**agenda**

mayo

L	M	M	J	V	S
01	02	03	04	05	06
08	09	10	11	12	13
15	16	17	18	19	20
22	23	24	25	26	27
29	30	31			

**noticias**

**noticia 1:**  
Prensa  
**Inmaculada Rodríguez-Piñero: "La fortaleza de la economía y el buen ritmo en la creación de empleo son incuestionables"**  
Los datos del paro correspondientes al mes de abril dejan en evidencia al PP y a su discurso catastrofista  
04 may 06

**noticia 2:**  
Prensa  
**Garrido anuncia que se incluirá la mención a la unidad española en el preámbulo del Estatuto andaluz en su tramitación parlamentaria**  
El portavoz socialista asegura que la definición de Andalucía como realidad nacional es "plenamente constitucional"  
03 may 06

**noticia 3:**  
Prensa  
**Maribel Montaña afirma que "Andalucía se sitúa a la vanguardia de la igualdad en España"**  
Destaca que en la reforma del Estatuto andaluz hay importantes avances en los derechos sociales que servirán de ejemplo a otras comunidades  
03 may 06

Imagen 2: Página inicial de www.psое.es, clusters de artículos de prensa actualizados (04.05.2006)

Viernes, 5 de mayo de 2006

**PP** partido popular

convención populares\_06

partido popular

PARTIDO POPULAR | ÁREAS POLÍTICAS | PRENSA | COMUNIDAD POPULAR | RED TERRITORIAL | NUESTRA GENTE

Inicio > Partido Popular > Resultados Electorales

**Resultados Electorales**

El **Partido Popular** ha estado presente en todos los procesos electorales celebrados en España desde 1977 hasta la fecha y en todos los ámbitos territoriales, si bien que con formas jurídicas distintas. Así, como Federación de Partidos (hasta 1982), en coalición con otras fuerzas políticas (hasta 1986) o bien como formación unitaria desde entonces.

A través de los resultados electorales se aprecia la evolución histórica de nuestra organización, en la que hay tres etapas diferenciadas:

Una **primera** (1977-1982), en que los partidos nucleados en torno a la antigua Federación de Partidos de Alianza Popular ocupa un papel testimonial en el sistema electoral, dado el peso político de la extinta Unión de Centro Democrático (UCD).

Una **segunda** (1982-1995), de crecimiento y consolidación. Esta etapa se abre con el éxito en las elecciones generales de 1982 y se cierra con el espectacular resultado de las elecciones autonómicas y municipales de 1995.

Y una **tercera** (1996-2004), de gobierno, primero, y alternativa, después. En ella, el partido llega al Gobierno de la Nación y consigue hacerlo, además, por mayoría absoluta. Ahora, en la oposición, el partido mantiene todas sus opciones para volver a ganar unas elecciones generales, mientras se mantiene como primera fuerza en el ámbito local, en nueve Comunidades Autónomas, en las dos Ciudades Autónomas (Ceuta y Melilla) y el Senado.

El **Partido Popular** es la fuerza política española con mayor número de electos (24.300) y, desde 1989, la fuerza mayoritaria de senadores electos. A continuación se ofrecen varios gráficos con la evolución de los distintos procesos electorales del **Partido Popular**. A estos efectos, es necesario tener en cuenta que desde 1990, el partido mantiene una coalición permanente con **Unión del Pueblo Navarro (UPN)**.

Imagen 3: Página de contenido fijo del Partido Popular, cronología histórica de las diferentes etapas del partido (04.05.2006)



ciones públicas, como lo son los partidos, este hecho representa un importante factor de modernización y prestigio de cara a la competencia que puede existir frente a los otros partidos.

Por último, mencionaremos el fenómeno de los artículos de *merchandising*, fenómeno que pretende suplir, al igual que los textos digitales, las distancias que puedan existir entre los partidos y sus simpatizantes. Mediante todo tipo de artículo publicitario como la descarga de salvapantallas, de sonidos, de logotipos, de documentos multimedia, entre otros, se ve contentado el lado consumidor de los jóvenes simpatizantes (cf. Imagen 1).

#### **2.4. Las páginas web de los partidos en cuestión**

Las páginas web de los dos partidos principales ([www.psoe.es](http://www.psoe.es), [www.pp.es](http://www.pp.es))<sup>1</sup> ostentan estructuras similares. Para nuestros propósitos diferenciaremos entre dos tipos de texto:

- *Páginas de actualización cotidiana*: Ya a partir de las páginas de inicio encontramos breves fragmentos de artículos de prensa, denominados *clusters* en la jerga informática, que remiten a otras páginas en las que se encuentra el texto integral. Estos hipertextos varían a diario, según las noticias y los acontecimientos cotidianos. No son de creación propia; los partidos se sirven de la prensa periódica para mantener actualizado al lector. A veces se trata de resúmenes de artículos, en otras ocasiones son artículos de prensa enteros integrados en la página web, o incluso se puede encontrar un enlace directo al respectivo periódico (cf. Imagen 2).

- *Páginas de contenido fijo*: También encontramos apartados con textos más o menos fijos, que describen la historia, la organización y los contenidos ideológicos de los partidos. Estos textos sí son de creación propia y suponemos que se irán actualizando esporádicamente (cf. Imagen 3).

### **3. Funciones estratégicas**

Hemos visto anteriormente las dificultades de querer definir lo específicamente *político*, tanto en la lengua como en las actitudes. El término de *funciones estratégicas* surge de un intento de delimitar las diferentes categorías en este campo. Chilton / Schäffner (2005: 304) dicen a este respecto: «Relacionamos situaciones y procesos políticos con tipos discursivos y niveles de organización del discurso mediante una categoría

---

<sup>1</sup> Consultadas en el mes de mayo de 2006.

intermedia, a la que denominamos funciones estratégicas». Desde una perspectiva pragmática se puede decir que los «actos llevados a cabo mediante el lenguaje cumplen diversas funciones» (Chilton / Schäffner 2005: 304), las cuales contribuyen a caracterizar ciertas situaciones y determinados discursos como políticos. Estos autores plasmaron esta categoría intermedia con el fin de deslindar unas funciones “intuitivamente”<sup>2</sup> políticas de otras funciones (p. ej. la informativa, la lúdica, la heurística, etc.), que se podrían encontrar en otros discursos.

Se pueden distinguir las siguientes *funciones estratégicas*:

- *Coerción*: es el tipo de control social ejercido por la autoridad, se trata de sanciones legales como órdenes, leyes o edictos, etc. Pero «también es posible ejercer el poder mediante el control del uso que los otros hacen del lenguaje, es decir, a través de diversos tipos y grados de censura y control de acceso» (Chilton / Schäffner 2005: 305).

- *Resistencia, oposición y protesta*: se trata de las estrategias discursivas de los que carecen de poder, o sea de los opositores; puede ejercerse de maneras variadas (eslóganes, petitorios, mítines, etc.).

- *Encubrimientos*: encontraremos bajo este apartado diferentes manifestaciones de control discursivo como lo pueden ser las mentiras, distintas formas evasivas o de negación, la omisión de ciertas informaciones o los eufemismos.

- *Legitimación y deslegitimación*: esta categoría incluye diversas técnicas; para legitimar al propio partido se recurrirá a la auto-presentación positiva, teniendo el respaldo de los votantes y haciendo hincapié en los propios logros, mientras que el “otro” partido será deslegitimado mediante culpaciones, acusaciones, insultos, etc.

Por motivos de espacio, nos limitamos a exponer, a continuación, un ejemplo de *encubrimiento* y un ejemplo de *legitimación y deslegitimación* en el discurso político virtual de nuestros partidos.

### 3.1. Encubrimiento

Encontramos casos de encubrimientos como formulaciones evasivas y omisión de información en las páginas que exponen la historia de nuestros partidos. Breves resúmenes cronológicos visualizan, en algunos

---

<sup>2</sup> Cada individuo tiene la capacidad de juzgar de manera intuitiva lo que es de carácter político por sus conocimientos socio-culturales. De ahí que la definición sea tan variable.

apartados, el desarrollo político reciente de España y los diferentes resultados electorales. Vamos a ver cómo lo representa cada partido.

Referente a los últimos resultados electorales el Partido Socialista le dedica, como era de esperar, todo un apartado a «La victoria socialista del 14 de marzo de 2004»:

«El ciclo de ocho años de *gobierno de la derecha* ha concluido en las recientes elecciones generales con una *nueva victoria socialista* [...]. Las razones para que se instalara en los ciudadanos españoles *tan potente deseo de cambio político* se encuentran, de una parte, en las *características de la gestión del gobierno del PP entre 2000 y 2004*»<sup>3</sup>.

Este partido destaca su «nueva victoria» y pasa a explicarnos en términos neutros, incluso ambiguos, que ésta se debe en parte a «las características de la gestión de gobierno del PP entre 2000 y 2004». Sin especificar demasiado los motivos de la derrota electoral del otro partido con esta formulación evasiva se le deja al lector la libertad para interpretaciones propias, logrando así probablemente un mayor valor expresivo.

El Partido Popular, sin embargo, no menciona explícitamente el cambio de gobierno (cf. Imagen 3):

«Y una tercera [etapa] (1996-2004), de gobierno, primero, y *alternativa*, después. En ella, el partido llega al Gobierno de la Nación y consigue hacerlo, además, por mayoría absoluta. Ahora, en la *oposición*, el partido mantiene todas sus opciones para volver a ganar unas elecciones generales, [...]».

Términos como *alternativa* y *oposición* acompañados por el deíctico temporal *ahora* insinúan el cambio, tras esto la mirada se vuelca hacia el futuro con la expresión «mantiene todas sus opciones para volver a ganar unas elecciones generales». Nótese, a su vez, que en ningún momento se nombra al partido ganador, mientras que en el texto anterior se mencionaba al partido opositor de manera explícita («gobierno de la derecha», «gobierno del PP»).

Estos ejemplos demuestran cómo cada partido se sitúa conforme a su posición. El partido que gobierna habla de clara victoria y da a entender que el partido opuesto tuvo sus culpas en la pérdida del mando; el partido opositor glorifica, sin embargo, el pasado (en el que él gobernaba) y pone sus esperanzas en un futuro en el que pueda volver a ganar las elecciones. Es de suponer que estos esquemas los encontraríamos independientemente de la repartición de poderes existente.

---

<sup>3</sup> La cursiva es nuestra en todas las citas.

### 3.2. Legitimación y deslegitimación

Hemos mencionado que las páginas web de los partidos analizados se sirven, ya desde el portal, de notas de prensa y noticias actuales para mantener al usuario actualizado. Se puede apreciar que los ejemplos no están escogidos al azar; para empezar, cada partido posiciona los artículos que mejor le convienen estratégicamente. Los temas no siempre coinciden, y cuando coinciden se manifiesta una obvia discrepancia en la manera de abordar el tema, como por ejemplo en los siguientes titulares del 1 de mayo de 2006:

PSOE: «El PSOE manifiesta su total compromiso con una reforma laboral que mejore la calidad del trabajo y el dinamismo de la economía».

PP: «El Partido Popular discrepa totalmente del análisis de Gobierno sobre la evolución del mercado de trabajo».

Obsérvese el empleo de la forma adjetival y adverbial de *total* en ambos enunciados.

Las funciones estratégicas de legitimar y deslegitimar han pasado al orden del día en el discurso político (no sólo español). El comportamiento descortés representa, según Blas Arroyo (2001: 10), la norma en ciertas clases de discurso público, por ejemplo en el debate político-electoral cara a cara. También en la Red hallamos frecuentes ejemplos de insultos, como lo demuestra el siguiente pasaje de una nota de prensa de *Europa Press* (04.05.06), que resume un comunicado de José Blanco, secretario de Organización del PSOE:

«[...] José Blanco, arremetió esta noche duramente contra el Partido Popular (PP) y sus dirigentes, en un encuentro con militantes socialistas en la isla de La Palma. Blanco subrayó que el PP “*tiene tres problemas serios que se llaman Acebes, Zaplana y Rajoy, que es lo mismo que decir insulto, mentira, y pesimismo*”. Asimismo, el líder socialista comparó a los portavoces del PP, Eduardo Zaplana, y del PSOE, María Teresa Fernández de la Vega, con “*la mentira y la verdad*”».

y más adelante sigue:

«José Blanco hizo un repaso de los dos años de Gobierno socialista, y se congratuló de la “universalización de la educación, asistencia sanitaria y prestaciones sociales”, conseguidas, según él, gracias al PSOE. “Lo único que ha empeorado en estos años es el PP, que cada vez es más rancio, más de derechas y más radical”, insistió».

Destacaremos, en primer lugar, que este es un resumen de fragmentos sacados de su contexto originario (tal como nosotros lo hemos fragmentado, asimismo, para nuestros propios fines). Ignoramos si se trataba de respuestas a preguntas o a insultos recibidos, a su vez, por el

partido de la oposición. Queremos señalar, por lo demás, la mezcla de citas directas e indirectas del que hace uso el redactor de la nota. En los pasajes de *deslegitimación* recurre a las citas directas (“tiene tres problemas serios que se llaman Acebes, Zaplana y Rajoy, que es lo mismo que decir insulto, mentira, y pesimismo” o “Lo único que ha empeorado en estos años es el PP, que cada vez es más rancio, más de derechas y más radical”); sin embargo, lo hace también en los pasajes de *legitimación* de los propios logros («y se congratuló de la “universalización de la educación, asistencia sanitaria y prestaciones sociales”, conseguidas, según él, gracias al PSOE»). Esta técnica es empleada frecuentemente por los periodistas, quienes, por motivos de autoría y de atribución de fuentes, tratan de reconstruir el discurso del emisor originario (cf. Reyes 1994: 33). El discurso o los enunciados que el personaje pronunció originariamente se hallan así insertos en otro discurso, en nuestro caso el periodístico. Se han pasado como por un filtro y se vuelven a presentar en un nuevo marco que pretende garantizar la autenticidad de la fuente. Los artículos de prensa representan, así, una autoridad y son garantes de la veracidad del discurso político.

Este ejemplo, que a primera vista no parece muy favorable para el Partido Socialista, demuestra que los insultos están ya completamente integrados en el “juego de descortesía” de los partidos. Cabe señalar, por último, que el personaje en cuestión es conocido por esta clase de ataques verbales, al igual que del partido opositor hallamos también ciertos “alter egos” que cumplen dicha función.

#### 4. Conclusiones

El medio de comunicación Internet abre nuevos campos día tras día, para los políticos y para los lingüistas. Los primeros lo emplean como una plataforma para “vender su producto”, es decir, para afiliar nuevos miembros para el partido, para adherir nuevos votantes, hecho que es, a fin de cuentas, el objetivo de cada partido. La Red nos brinda la impresión de que los partidos están al alcance de mano y de que no es tan grande la distancia que nos aparta de ellos. La comunicación política en Internet se exhibe en un entorno multimedia, nunca mejor dicho, pues casi todos los medios de comunicación se ven representados en ella. Sobre todo la prensa periódica tiene un importante papel en relación con el discurso político. Hemos visto cómo los partidos políticos se sirven de artículos de prensa para legitimar al propio partido y deslegitimar a los adversarios. En este sentido, el discurso político que encontramos en Internet refleja de manera fidedigna el panorama político extra-virtual y las *funciones estratégicas* definidas por Chilton y Schäffner son por estos motivos también perfectamente aplicables al discurso político virtual.

**Bibliografía**

- Alcaraz Varó, Enrique / Martínez Linares, M<sup>a</sup> Antonia (2004<sup>2</sup>): *Diccionario de Lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- Blas Arroyo, José Luis (2001): «‘No diga chorradas...’ La descortesía en el debate político cara a cara. Una aproximación pragma-variacionista», *Oralia* 4, 9-45.
- Burger, Harald (2005): *Mediensprache*. Berlin/ New York: de Gruyter.
- Calsamiglia Blancafort, Helena / Tusón Valls, Amparo (1999): *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
- Chilton, Paul / Schäffner, Christian (2005): «Discurso y Política», en: Dijk, Teun A. van (coord.): *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II: Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 67-99. [orig. en ingl. (1997): *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies II: A multidisciplinary Introduction*. London: Sage.]
- Fernández Lagunilla, Marina (1999a): *La lengua en la comunicación política I: El discurso del poder*. Madrid: Arco/Libros.
- (1999b): *La lengua en la comunicación política II: La palabra del poder*. Madrid: Arco/Libros.
- López Alonso, Covadonga / Séré, Arlette (2003): *Nuevos géneros discursivos: los textos electrónicos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Núñez Cabezas, Emilio Alejandro / Guerrero Salazar, Susana (2002): *El lenguaje político español*. Madrid: Cátedra.
- Posteguillo, Santiago (2003): *Netlinguistics. Language, Discourse and Ideology in Internet*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Reyes, Graciela (1994): *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco/Libros.
- Yus Ramos, Francisco (2001): *Ciberpragmática. El uso del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel.

# Entre la Teoría y la Historia: hacia una historia formal de la poesía española de posguerra

*Elena Sarrión Fernández-Diestro*

Universidad de Oviedo

## 1. Introducción

Genette se preguntaba en «Poética e historia» cuál podría ser el objeto verdadero de una historia de la literatura concebida en sí misma y para sí misma, y no en sus circunstancias exteriores ni como documento histórico. Al entender la historia como una ciencia de las transformaciones y no de las sucesiones, y que por tanto sólo puede tener por objeto realidades que respondan a la doble exigencia de permanencia y de variación, llegaba a la conclusión de que

en literatura, el objeto histórico, es decir, a la vez duradero y variable, no es la obra: son esos elementos que trascienden las obras y constituyen el juego literario que llamaremos, para abreviar, las *formas*: por ejemplo, los códigos retóricos, las técnicas narrativas, las estructuras poéticas, etc. Existe una historia de las formas literarias, como de todas las formas estéticas y de todas las técnicas, por el simple hecho de que a través de las épocas dichas formas perduran y se modifican. Lo malo, también en este caso, es que esa historia, en lo esencial, está por escribirse (Genette 1989: 17).

Pero, ¿cómo se podría escribir una historia de las formas? Aunque Genette anticipaba algunos de los problemas que se encontraría esta disciplina una vez constituida —las propias, en principio, de la historia general— no llegó a definir qué metodología sería necesaria para desarrollarla. Esta fue la primera cuestión que necesitamos responder cuando hace unos años decidimos embarcarnos en la realización de una historia formal de la poesía española de posguerra. A medio camino entre la historia de la literatura y la teoría literaria, el primer reto de esta investigación fue, precisamente, crear un aparato metodológico que combinase ambas disciplinas y nos permitiese, a partir del análisis de las

obras poéticas concretas, obtener una visión diacrónica de los cambios formales que se producen en la poesía de ese período. En las páginas siguientes, trataremos de explicar en qué consiste dicha metodología empezando por los aspectos relacionados con la historia de la literatura para pasar después a explicar los que definen el análisis formal, es decir, los relacionados con la teoría literaria. Finalmente, trataremos de mostrar algunos ejemplos de los resultados que se pueden obtener de su aplicación.

## **2. La perspectiva histórica: el enfoque diacrónico de los cambios formales**

Una vez fijados los objetivos de la investigación fue necesario plantearse, en primer lugar, cómo debíamos escribir esa historia, es decir, qué perspectiva histórica adoptar, cómo realizar la periodización y definir las distintas etapas que se revelasen del análisis formal de las fuentes. En este sentido compartimos la opinión de Caso González de que

el concepto de historia de la literatura [...] debe arrancar de dos hechos reales: *a)* en un mismo momento se están escribiendo y publicando obras de diversos autores, que conviven en paz o en guerra, y *b)* en cada momento nada se crea *ex nihilo*, sino que hay siempre una relación con lo precedente, para seguirlo o para negarlo, y hay también un contexto extraliterario que pesa sobre toda la producción literaria de una manera o de otra.

En consecuencia, teniendo en cuenta estas dos realidades, creo que la historia de la literatura sólo puede ser una narración lineal, en el tiempo. Cada punto, o conjunto de puntos, de esa línea diacrónica, que llamaré *etapa* será a su vez el resultado del conjunto sincrónico de hechos histórico-literarios que se den en cada etapa (Caso González 1980: 51).

Este enfoque metodológico, que se adapta a los objetivos de nuestra investigación al combinar el análisis sincrónico de las obras concretas con la narración lineal, en el tiempo, es decir, diacrónica de los resultados de ese análisis, nos pareció el más adecuado para abordar la realización de una historia de las formas en la poesía española de posguerra. Una vez definida la perspectiva histórica fue necesario concretar el arco cronológico en el que centrar la investigación y a partir del cual realizar la selección de fuentes. Nos parecía fundamental tratar de abordar el estudio de un período lo suficientemente amplio como para poder observar la sucesión de varios grupos o generaciones poéticas, es decir, para obtener el mayor rendimiento del enfoque diacrónico escogido. Por ello, finalmente optamos por estudiar los años comprendidos entre 1939 y 1965, lo que nos permitirá analizar en profundidad el desarrollo de las corrientes estéticas que surgen en la primera década de posguerra, ver su evolución



en la década siguiente y abarcar, además, la etapa inicial de la llamada generación del 50.

La selección de fuentes fue más compleja ya que entendíamos que para hacer una historia de las formas no podíamos limitarnos a estudiar a los autores consagrados, sino que era necesario tener una visión lo más completa posible del período estudiado. Para ello, debíamos tener en cuenta también aquellas tentativas estéticas que se desarrollaron paralelamente a las más reconocidas y que, si bien no triunfaron en su momento ni pervivieron a lo largo del tiempo, formaron parte del contexto literario y formal de aquellos años. Teniendo en cuenta todo esto, optamos por enfocar el estudio a partir de dos tipos de fuentes distintas: libros de poemas y revistas poéticas. Los primeros nos permitirán conocer en profundidad las tendencias estéticas más relevantes de cada etapa, mientras que a través de las segundas conoceremos tanto las polémicas literarias del momento como la continuidad o desaparición de las opciones estéticas planteadas por los distintos autores.

En ambos casos tratamos de hacer una selección lo más completa posible, que dio como resultado un total de 36 poetas y 12 revistas, que detallamos a continuación, por orden alfabético los autores: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Carlos Barral, Juan Bernier, Carlos Bousoño, Francisco Brines, Manuel Caballero Bonald, Gabriel Celaya, Juan Eduardo Cirlot, Victoriano Crémer, Ángel Crespo, Gerardo Diego, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Vicente Gaos, Pablo García Baena, José García Nieto, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, José Luis Hidalgo, José Hierro, Miguel Labordeta, Ricardo Molina, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Carlos Edmundo Ory, Blas de Otero, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Claudio Rodríguez, Luis Rosales, José Ángel Valente, José María Valverde y Luis Felipe Vivanco.

Y por orden cronológico, según el año de inicio de publicación, las revistas: *Escorial*, Madrid, 1940-1950; *Corcel*, Madrid, 1942-1949; *Garcilaso*, Madrid, 1943-1946; *Proel*, Santander, 1944-1947; *Espadaña*, León, 1944-1950; *Cántico*, Córdoba, 1947-1957; *Platero*, Cádiz, 1948-1954; *La isla de los ratones*, Santander, 1948-1955; *El pájaro de paja*, Madrid, 1951-1953; *Deucalión*, Ciudad Real, 1951-1953; *Ágora* y *Cuadernos de Ágora*, Madrid, 1951-1958; *Poesía de España*, Madrid, 1960-1963.

Un último aspecto relevante desde el punto de vista de la metodología histórica es el de la organización del análisis de las fuentes siguiendo criterios cronológicos. Dado que intentamos trazar la evolución de las formas en el período señalado y que en un mismo momento están escribiendo diversos autores que dialogan entre sí, para reafirmarse o para

oponerse, consideramos que analizar el corpus de fuentes según el año de su publicación nos permitirá tener una visión más orgánica y exacta de cómo se desarrollaron dichos cambios. Para ello, optamos, además, por estudiar las fuentes siempre a partir de su edición original, ya que las variaciones que el autor haya podido introducir a lo largo de los años, si bien son de indudable interés para conocer la evolución poética del mismo, no son relevantes para nuestra investigación e incluso podrían distorsionar el estudio del período en cuestión.

Siguiendo ese mismo criterio cronológico, y guiados siempre por el objetivo de obtener una visión lo más amplia posible, la selección final de fuentes abarca todas las obras publicadas entre 1939 y 1965 por los autores seleccionados y su análisis se realiza según su año de publicación. Así, por ejemplo, para los cinco primeros años del período tendríamos los siguientes autores y libros de poemas: en 1939, *Primer libro de amor* de Dionisio Ridruejo; en 1940, *Quebrando albores* de Carlos Bousoño, *Ángeles de Compostela: Poema* de Gerardo Diego, *Víspera hacia ti* de José García Nieto, *Poesía en armas* de Ridruejo y *Tiempo de dolor: poesía, 1934-1937* de Luis Felipe Vivanco; en 1941, *Alondra de verdad, Primera antología de sus versos y Romances (1918-1941)*, de Gerardo Diego; en 1942, *Cántico espiritual* de Blas de Otero; y en 1943, *Poemas adrede* de Gerardo Diego, *Poemas del toro* de Rafael Morales y *Sonetos a la piedra y Fábula de la doncella y el río* de Dionisio Ridruejo. En cuanto a las revistas, el corpus de fuentes se completa con los números correspondientes a estos años de *Escorial*, *Corcel* y *Garcilaso*.

Definida la perspectiva histórica y la organización cronológica de las fuentes, quedaba por abordar el aspecto seguramente más conflictivo de esta metodología: el modelo de análisis formal que aplicado al estudio de los libros y las revistas nos permitiese observar y comprender los cambios que se van desarrollando en las formas poéticas de la posguerra española.

### **3. El modelo de análisis formal aplicado**

Como decíamos al principio, una historia de las formas tiene que estar, necesariamente, a medio camino entre la historia y la teoría literaria. Una vez establecida la metodología en la primera de las vertientes señaladas, quedaba desarrollar un modelo de análisis formal que, aplicado a las fuentes, nos permitiese descubrir semejanzas y líneas estéticas generales sin olvidar los aspectos singulares de cada obra y de cada autor. Para ello, partimos de un concepto de forma amplio que comprende tanto

los aspectos que definen la estructura externa del poema como los que repercuten en la estructura interna del mismo, sin olvidar los aspectos visuales o gráficos, como la diseminación de los versos o la ausencia de pausas gráficas.

Resulta evidente, sin embargo, que los distintos aspectos reseñados no son igual de relevantes en todos los poemas, ni su análisis tiene el mismo rendimiento a la hora de obtener una visión diacrónica de los cambios formales. Por ello, el modelo de análisis que venimos aplicando distingue entre una serie de aspectos fijos, que se analizan sistemáticamente en todos los poemas, y una serie de aspectos variables que se estudian o no según la importancia de los mismos en cada caso concreto. Los primeros comprenden básicamente los elementos métricos: número y medida de los versos, la rima y los juegos fónicos —rimas internas, aliteraciones, eufonía—, los encabalgamientos y el ritmo.

Entre los aspectos variables se incluyen fundamentalmente los que corresponden a la estructura interna del poema, en concreto, y, siguiendo el esquema planteado por Luján Atienza (2000), dentro de los niveles lingüísticos de análisis los correspondientes al nivel léxico-semántico y al nivel morfosintáctico. Este conjunto de aspectos variables se complementa con un apartado denominado “varios” en el que se incluyen tanto los aspectos gráficos y visuales del poema como todos aquellos elementos no contemplados en los puntos anteriores —presencia de guiones y/o paréntesis, relaciones con otros poemas, libros o autores etc.— que resulten relevantes en cada caso.

El modelo de análisis así planteado se aplica a cada poema; una vez finalizado el estudio del libro, se elabora un resumen del mismo que se estructura siguiendo esa misma plantilla que acabamos de detallar. En el caso de las revistas, el modelo explicado es válido para el análisis de cada poema, pero a la hora de realizar el resumen o balance general de los aspectos formales, las dificultades, evidentemente, son mayores. En primer lugar, porque tanto los números sueltos de las revistas como cada una de ellas en su conjunto carecen de la unidad que suelen tener los libros de poemas. Y, en segundo lugar, porque las revistas, aunque tengan una línea estética determinada, suelen caracterizarse por su eclecticismo y por terminar acogiendo entre sus páginas a autores muy diversos. Estos aspectos, que las hacen especialmente interesantes como complemento del análisis al ofrecernos una visión más amplia de la vida literaria del momento, hacen al mismo tiempo más difícil reducir su evolución formal a un esquema como el planteado. Es por ello que en el caso de las publicaciones periódicas el modelo de análisis debe contemplar también

otras variables, como la sección que ocupa un poema<sup>1</sup>, los autores que publican en cada número y en la revista en general etc.

Una vez realizado el análisis de las fuentes mediante el modelo que acabamos de exponer surge un nuevo reto: el de estructurar los resultados del mismo siguiendo la metodología histórica ya explicada, es decir, el reto de escribir la historia formal de la poesía de posguerra. Aunque nuestra investigación está aún lejos de alcanzar dicho objetivo, trataremos de exponer en el siguiente apartado una muestra de cómo se pueden combinar los distintos aspectos de esta metodología para obtener una visión diacrónica de los cambios formales.

#### **4. La combinación de la historia y la teoría: hacia una historia de las formas**

La metodología que acabamos de plantear, aunque desarrollada fundamentalmente para tratar de escribir una historia formal de la poesía de posguerra, resulta también muy útil para abordar otro tipo de estudios. Por ejemplo, dado que el método parte del análisis de obras concretas, permite profundizar en el conocimiento de un autor y de sus recursos formales más representativos. Este rendimiento de la metodología planteada pudimos comprobarlo en el estudio «La evolución formal en la poesía de Víctor Botas» que realizamos para el congreso *Víctor Botas y la poesía de su generación: nuevas miradas críticas* que tuvo lugar en la Universidad de Oviedo en noviembre de 2004. En dicho trabajo, el análisis formal reveló la presencia de una serie de recursos que se mantenían constantes a lo largo de toda la producción poética del autor, aunque su presencia y las funciones que desempeñaban iban cambiando con el paso de los años. En concreto, la métrica —marcada tanto por el uso de formas y metros clásicos como por el intento constante de huir de la retórica convencional—, los versos diseminados y el uso de los paréntesis y los guiones —elementos que ayudaban al poeta, entre otras cosas, a crear un complejo juego de voces y de perspectivas dentro del poema— resultaban fundamentales en la obra de este autor y servían de punto de partida para trazar una visión de la evolución formal de su poesía.

Igualmente, esta metodología sirve para estudiar los cambios de una forma métrica concreta, como pudimos comprobar en nuestro proyecto de investigación *El soneto en la poesía de posguerra: continuidad y cambio. Ensayo de una historia formal: 1940-1950*. En dicho trabajo, el

---

<sup>1</sup> Pensamos, por ejemplo, en los que aparecen en la portada de *Espadaña* en sus primeros números, que por su situación y la polémica literaria que rodea a la revista son susceptibles de ser interpretados en un sentido metapoético.

análisis formal de los sonetos recopilados reveló, entre otras cosas, una evolución paralela entre la ruptura de la estructura externa del poema, es decir, del esquema métrico tradicional del soneto, y la estructura interna del mismo. También pudimos observar una serie de pautas formales que, con algunas variantes, se desarrollaban a lo largo de unos años, coexistiendo en algunos casos, agotándose o transformándose en otros.

Pero sin duda el verdadero reto radica en aplicar esta metodología a la realización de una historia de las formas, es decir, aplicarlo a un período amplio y tratando de abarcar todas las líneas estéticas que se desarrollan en el mismo. Para ello, no basta combinar el análisis formal con la perspectiva histórica ya explicada, sino que es necesario tener también en cuenta otros aspectos como las polémicas literarias, siempre presentes y fundamentales para la propia evolución de la literatura, o los testimonios dejados por los autores, tanto sobre el contexto histórico y literario que les tocó vivir como sobre su propia obra y la poética que la define. Los resultados del análisis formal de las fuentes, por tanto, una vez organizados desde una perspectiva diacrónica deben entablar un diálogo con los diferentes aspectos que definen el contexto literario en el que se insertan, para poder llegar a una comprensión tanto de los cambios que se están operando como de los motores que los impulsan.

Tomemos, por ejemplo, los años de la inmediata posguerra, el período comprendido entre 1939 y 1943 para el que enumeramos el repertorio de fuentes en el segundo apartado de este trabajo. El análisis formal de cada una de las obras nos revela un claro predominio durante esos años del verso regular —es decir, de catorce sílabas o menos<sup>2</sup>— y la métrica tradicional: composiciones basadas en la repetición de un mismo tipo de estrofas —cuartetos, estrofas de cinco o de seis versos etc.—, en estructuras fijas como el soneto y, aunque algo menos abundantes, en series no estróficas como el romance o la silva. Así, por ejemplo, *Primer libro de amor*, de Dionisio Ridruejo, está compuesto por sonetos, septetos, silvas, cuartetos endecasílabos sin rima, estrofas de cinco versos, estrofas de seis versos, tercetos encadenados y un poema en versos alejandrinos sin rima. También *Quebrando albos* de Carlos Bousoño está escrito en su totalidad por formas métricas regulares —cuartetos de versos alejandrinos o endecasílabos, silvas, quintetos, octavas reales etc.—, al igual que *Ángeles de Compostela* de Gerardo Diego —compuesto por sonetos, un romance, cuartetos de versos octosílabos...—, *Víspera hacia ti* de José García Nieto —alterna sonetos y décimas— o los libros compuestos exclusivamente por sonetos, como

---

<sup>2</sup> Para las cuestiones de métrica seguimos a Domínguez Caparrós (1993).

*Poesía en armas y Sonetos a la piedra* de Dionisio Ridruejo, *Alondra de verdad* de Gerardo Diego o *Poemas del toro* de Rafael Morales.

Pero desde el punto de vista métrico, el análisis no termina con un mero recuento de verso y estrofas: no sólo es relevante el predominio de unas formas determinadas, sino también qué función cumplen las mismas dentro del libro en el que aparecen. Así, por ejemplo, es muy diferente el uso de la métrica regular en *Quebrando albores* que en *Víspera hacia ti*; mientras el primero fue escrito cuando su autor tenía sólo 16 años y denota mucho de ejercicio literario, en el segundo las dos formas métricas escogidas se alternan sistemáticamente confirmando una estructura peculiar a la obra que nos permite, a su vez, relacionarla con otros libros de similares características, como *Ángeles de Compostela*. En este libro, que alterna sonetos con otras formas regulares, la variedad métrica responde fundamentalmente a un intento de adaptar la forma al tema de cada poema, variando no sólo la estructura externa sino también los recursos formales utilizados en cada poema; la única forma métrica que se repite es la del soneto en aquellos poemas que describen los ángeles de piedra de la catedral. La repetición de la forma métrica, por tanto, está motivada por razones temáticas y dota de unidad al libro.

Por tanto, a la hora de valorar los cambios métricos que se vayan operando en años sucesivos habrá que tener en cuenta tanto las formas que se utilizan como su función dentro del libro. Así, por ejemplo, en el caso del soneto, aunque a partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta su presencia disminuye en los libros de poemas, en los que se mantiene suele pasar a ocupar un lugar más significativo como el prólogo en *Canto de la vida muerta* de Eduardo Cirlot (1945) o *La casa encendida* de Luis Rosales (1949). Todos estos aspectos, junto con el análisis del uso de los encabalgamientos y el ritmo, son los que habrá que tener en cuenta al realizar el panorama métrico de estos años. Del mismo modo, las revistas servirán para confirmar, matizar o contradecir este predominio de la métrica regular en los primeros años de la posguerra española.

Pero no todo lo que encontramos en este período encaja en esos moldes regulares que acabamos de mencionar. Dentro del conjunto que estamos comentando, la obra que más se aleja de esa preferencia por el verso regular y la métrica tradicional es *Tiempo de dolor* de Luis Felipe Vivanco, escrito fundamentalmente en versos irregulares —es decir, de más de catorce sílabas—, sin rima y sin ninguna forma estrófica fija. Esta diferencia es significativa no sólo respecto al conjunto de obras en el que se enmarca, sino también en relación con las obras de Dionisio Ridruejo, poeta que junto a Leopoldo Panero, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco componen el grupo aglutinado en torno a la revista *Escorial*.

No deja de ser llamativo que dos poetas que comparten, en principio, una misma línea estética produzcan obras tan diferentes, sobre todo teniendo en cuenta la aparente uniformidad métrica durante estos primeros años de la posguerra. Para comprender el porqué de estas diferencias hay que tener en cuenta tanto los principios de la estética fascista como el debate que entorno a ella se está produciendo durante estos años en la propia revista *Escorial*, aspectos analizados en profundidad por Sultana Wahnón en *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia* (1998). La estética fascista, elaborada en la preguerra por Giménez Caballero en su obra *Arte y Estado*, se caracteriza fundamentalmente por entender el arte como revelación, como servicio y como propaganda, rasgos a los que se suman la idea de humildad —frente a la soberbia con que resumió Giménez Caballero la actitud romántica— y ciertas exigencias de estilo que como explica S. Wahnón

no estaban implícitas en el concepto de “propaganda” y que se correspondían con lo que otros ideólogos del fascismo español llamarían *entusiasmo*. Se trata, pues, de la exigencia de ese estilo reiterativo, altisonante y patético que, a juicio de Carlyle, correspondía al temperamento heroico-profético. Se conoció también como el “nuevo estilo” de la Falange (Wahnón 1998: 42).

A partir de esta estética fascista así formulada se desarrollarán dos variantes según se haga hincapié en unos aspectos o en otros: la estrictamente fascista o clasicista, que, a grandes rasgos, daba preferencia a las nociones de servicio y propaganda, y la garcilasista, que daba mayor importancia a la noción de arte como revelación. Así, las diferencias en el quehacer poético de Ridruejo y Vivanco se pueden entender como un reflejo de estas dos variantes de la estética fascista, estando Ridruejo más vinculado a la primera y Vivanco a la segunda. De esta forma, el contexto literario y las polémicas estéticas del momento nos ayudan a comprender los resultados obtenidos del análisis formal.

Sin embargo, aunque existan claras diferencias en la concepción poética de estos dos autores, lo cual se refleja entre otras cosas en el molde métrico, también hay similitudes que se revelan sobre todo en la estructura interna del poema. Así, ambos coinciden en un predominio de la esticomitia, es decir, un escaso uso del encabalgamiento, que, unido a la abundante adjetivación y el gran número de adyacentes preposicionales u oraciones de relativo que especifican al sustantivo, confieren a sus poemas un ritmo generalmente pausado y un carácter bastante descriptivo, como se puede apreciar en los siguientes versos de D. Ridruejo (1940: 57):

- (1) Al duro azul, altísimo y desierto,  
huye el color del campo lentamente

y detienen los cerros del poniente  
la triste fuga del paisaje muerto

O en los siguientes de L. F. Vivanco (1940: 22):

- (2) Febrero tiene un eco de nombres olvidados, de ciudades marchitas,  
un eco del crepúsculo que preside la encina de la tierra más sola,  
y por toda su mansedumbre de lluvia y de sol escaso  
yo me voy acostumbrando a la lejanía de los fulgores  
que atravesaban mi alma con una serenidad bienhechora

En ambos ejemplos se puede apreciar tanto el predominio de la esticomitia como la abundancia de adjetivos y otros adyacentes que especifican al sustantivo, confiriendo ese tono descriptivo al poema del que hablábamos antes. Así, en los versos de Ridruejo podemos observar que todos los sustantivos o adjetivos sustantivados tienen algún tipo de adyacente; en el primer verso, el adjetivo sustantivado “azul” está acompañado de tres adjetivos: “al *duro* azul, *altísimo* y *desierto*”; en los dos versos siguientes, “el color” y “los cerros” están acompañados de adyacentes preposicionales, “del campo” y “del poniente” respectivamente; y en el último verso, “la fuga” viene precedida de un adjetivo y seguida de un adyacente preposicional, que a su vez se compone de un sustantivo y su correspondiente adjetivo: “la *triste* fuga *del paisaje muerto*”.

Similares estructuras encontramos en los versos de Vivanco, donde los sustantivos se acompañan con frecuencia de adyacentes preposicionales y éstos, al igual que en el último verso de Ridruejo, suelen componerse a su vez de sustantivo y adjetivo: “un eco *de nombres olvidados, de ciudades marchitas*”, “su mansedumbre *de lluvia y de sol escaso*”, etc. Aunque las semejanzas en la estructura interna no se limitan a las mencionadas —podrían añadirse el abundante uso del símil, una clara preferencia por la conjunción copulativa “y” especialmente en Ridruejo, o por las figuras de repetición etc.— creemos que bastan para ver cómo los resultados del análisis formal deben dialogar con el contexto histórico en el que se insertan y con las polémicas literarias que se están desarrollando, para volver de nuevo a profundizar en el análisis formal y así sucesivamente. Al mismo tiempo, habrá que tener en cuenta la evolución personal de cada autor; así, en el caso de Ridruejo, al analizar los cambios formales que se producen a partir de su crisis ideológica, habremos de compararlos en primer lugar con su anterior producción poética y después con el resto de los autores que publican en ese momento.



Dentro de este pequeño ensayo de aplicación de la metodología nos queda ver cómo complementan el análisis las revistas literarias. Éstas, como hemos dicho anteriormente, sirven para contrastar lo observado en los libros de poemas, comprobar el alcance de las distintas pautas formales, su evolución y, llegado el caso su agotamiento, confirmar el predominio de una o varias forma métricas en un período y estudiar la presencia de otras líneas estéticas diferentes de las encontradas en los autores. En este sentido, y para los años que nos ocupan, es muy interesante el caso de *Garcilaso* ya que al tiempo que refleja la continuidad de esa tendencia clasicista que acabamos de mencionar —tanto en la selección de formas métricas clásicas y en especial el soneto, como en la abundancia del uso del adjetivo y de otros adyacentes del sustantivo— incluye desde sus primeros números poemas con rasgos formales muy diferentes. Frente a lo que se podría esperar en un principio, esta revista acogió en sus páginas gran parte de las tendencias estéticas que se desarrollaron durante esos años, como bien explica Navas Ocaña:

*Garcilaso*, concebida en principio como puesta en práctica de las formulaciones teóricas surgidas en *Juventud*, debería haber cerrado sus puertas a cualquier actividad artística que tuviese alguna relación con la vanguardia. Pero no fue así. *Garcilaso* admitió en sus páginas el postismo de Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro, el surrealismo lorquiano de Joaquín de Entrambasaguas, los textos poéticos de Cela, de José Luis Hidalgo, del núcleo surrealista catalán: Julio Garcés y Manuel Segalá, de Vicente Aleixandre, de Gerardo Diego, de Dámaso Alonso (Navas Ocaña 1995: 181-182).

Este eclecticismo es uno de los factores que lleva a Navas Ocaña a la conclusión de que se produjo un enfrentamiento entre los fundadores de la revista, «pero no a nivel teórico —en lo referente a postulados estéticos coinciden todos— sino a nivel práctico, de admisión de colaboraciones» (Navas Ocaña 1995: 196). Este eclecticismo a la hora de admitir poetas entre las páginas de la revista convierte a *Garcilaso* en una publicación fundamental tanto para comprender el agotamiento de esa línea clasicista como para observar los indicios de renovación formal que se producen durante esos años de la mano de autores y escuelas poéticas muy diversas.

Precisamente esta contradicción entre los postulados teóricos y los prácticos, que encontramos con frecuencia y en distinto grado en gran parte de las revistas poéticas de posguerra, las convierte en un elemento fundamental para estudiar la variedad de tendencias estéticas y pautas formales que se desarrollan a lo largo de un período. Al mismo tiempo, su prolongación a lo largo del tiempo y el volumen de poemas que suelen incluir nos permiten observar esos cambios a medida que se producen,

seguirlos paso a paso y comprender mejor las distintas etapas que median entre el triunfo o predominio de una línea estética determinada y su agotamiento, evolución o sustitución por otra nueva.

## 5. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos tratado de explicar los puntos fundamentales de la metodología que hemos desarrollado para realizar una historia formal de la poesía de posguerra. Igualmente, hemos intentado mostrar algunos ejemplos de cómo se combinan las dos disciplinas sobre las que se asienta, es decir, la historia y la teoría literaria, y los resultados que se obtienen de su aplicación ya sea al estudio de un autor, de una forma métrica o de un período concreto.

El verdadero reto, como decíamos anteriormente, está en lograr aplicar este método a un período de tiempo prolongado y a un corpus de fuentes amplio. Una metodología como la planteada, que parte del análisis formal de los poemas para ir alejándose cada vez más del objeto concreto de estudio —del poema se pasa al libro, del libro al conjunto de obras publicadas en un mismo año etc.— y entablar un diálogo con otros aspectos distintos a los analizados pero complementarios —como el contexto literario de la obra y las polémicas literarias— en un intento de obtener una visión completa de los cambios que se están produciendo, supone una mayor complejidad a medida que se avanza en la investigación.

Como una cámara cuyo *zoom* empieza enfocando sólo el poema, para después ir alejándose poco a poco y abarcar un mayor número de elementos en su campo de visión, nuestro estudio a medida que se adentra en el período escogido nos obliga a tener en cuenta más autores, más tendencias estéticas, más elementos históricos y literarios que se van sumando a ese panorama cada vez más amplio y complejo. Al mismo tiempo, los resultados obtenidos nos obligan muchas veces a volver sobre lo estudiado, a acercar y alejar sucesivamente el objetivo de la cámara en ese intento de conjugar todos los elementos que manejamos. Pero creemos sinceramente que merece la pena el esfuerzo porque comprender cómo se producen los cambios formales de la poesía de posguerra no sólo nos ayudará a conocer mejor la literatura de esos años sino la propia poesía. Si, como decía Genette, lo único en literatura que al mismo tiempo cambia y permanece son sus formas, vale la pena intentar comprender y contar cómo se producen esos cambios, y más teniendo en cuenta que, como él mismo decía, «esa historia, en lo esencial, está por escribirse».

**Bibliografía**

- Caso González, José Miguel (1980): «Sobre metodología de la historia de la literatura», *1616 Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, III, 51-56.
- Domínguez Caparrós, José (1993): *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Genette, Gérard (1989): «Historia y poética», en *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 13-21.
- Luján Atienza, Ángel L. (2000): *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Navas Ocaña, María Isabel (1995): *Vanguardia y crítica literaria en los años cuarenta. El Grupo de Escorial y la «Juventud creadora»*. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- Ridruejo, Dionisio (1940): *Poesía en armas*. Barcelona: Ediciones Jerarquía.
- Vivanco, Luis Felipe (1940): *Tiempo de dolor: Poesía 1934-1937*. Madrid.
- Wahnón, Sultana (1998): *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*. Ámsterdam: Rodopi.



# **La eternidad del instante.**

## **La obra de Velázquez vista por Ortega y Gasset**

*Lydia Schmuck*

Universidad de Basilea

«He aquí lo que para mí significa hacer del retrato principio de la pintura. Este hombre retrata el hombre y el cántaro, retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, el instante».

(Ortega y Gasset 1965: 487)

Aunque la bibliografía sobre la obra de Velázquez es inmensa, resulta sorprendente que casi no existan estudios referentes a las reflexiones de Ortega y Gasset sobre la obra de Velázquez. En sus escritos acerca del pintor, el filósofo español elabora la teoría de que la verdadera innovación en la obra de Velázquez, con la que nace una pintura española autárquica, es el «fantasma». Objetivo de este trabajo es comprobar esta teoría a través del análisis de lo fantasmagórico en tres obras ejemplares de Velázquez, los cuales son *Cristo de visita en casa de Marta y María*, *La fragua de Vulcano* y *Las Meninas*.

### **1. Las cuatro tesis de arte según Ortega y Gasset**

#### ***Necesidad de integrar cada objeto artístico en su «todo» de realidad***

En su «Introducción a Velázquez», Ortega y Gasset (1965: 457-653) formula cuatro tesis, doctrinas principales del arte que forman, según él, la base para entender la pintura de Velázquez. La primera tesis consiste en la constatación que cada «hecho humano concreto» (583), sea pintura, escritura o acción, es mero fragmento de la realidad entera. Por eso, es necesario integrarlo en su «todo» (583) de realidad humana para entenderlo e interpretarlo. Este «todo» se parece a un organismo completo, a una entidad que se basta a sí misma para vivir. Para el entendimiento

de un hecho humano hace falta descubrir en cada caso la realidad autárquica a la cual pertenece.

Ortega y Gasset declara que los grandes errores científicos resultan de la referencia de los hechos humanos a una realidad distinta que a su vez no es un organismo completo, sino un mero fragmento también: serían «errores de anatomía» (583).

### ***Inexistencia de una «pintura española» autárquica hasta finales del siglo XVIII***

La segunda tesis formulada por Ortega y Gasset es el resultado de la aplicación de la primera. La pintura española no puede ser entendida sobre el fondo de una supuesta realidad histórica independiente. Ortega y Gasset declara que hasta finales del siglo XVIII no existe una «pintura española» autárquica como realidad propia, como no existe una pintura francesa, alemana o inglesa independiente. En Occidente no ha existido otra realidad sustantiva que la pintura italiana que forma un «gigantesco continente pictórico» (583) del que salen todas las demás escuelas europeas como «regiones o provincias» (583). La pintura flamenca representa la única excepción: Ortega y Gasset la compara a una isla junto a ese continente de la pintura italiana, la única realidad bastante autárquica porque es la única que nace de sí misma. No obstante, a partir del siglo XVI también empieza a ser absorbida por la italiana. Los pintores flamencos comienzan a estudiar en Italia, como lo hacen los demás pintores europeos y, por tanto, pierden su independencia pictórica. Sin embargo, no solamente la pintura italiana influye en la flamenca, sino también al revés<sup>1</sup>. Ortega y Gasset llega a la conclusión de que desde comienzos del siglo XVI no hay otra pintura autárquica que la pintura italiana (cf. 583s.).

### ***El desarrollo de la pintura italiana como proceso normal***

En la tercera tesis, Ortega y Gasset describe el proceso de evolución artística provocado por la pintura italiana como proceso normal en cada orden de cultura. Según él, este proceso se caracteriza a través de dos atributos principales.

La primera característica es que los principios que van a predomi-

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset da el ejemplo del invento técnico de la pintura al óleo que la pintura flamenca transmite a la pintura italiana.

nar en el área a la cual se extiende el proceso evolutivo, se inventan en el territorio que luego va surgir como centro (584). De este centro, principios e inspiraciones se van extendiendo por todo el dominio hasta, por último, llegar a la extrema periferia. Con frecuencia, esas tierras corresponden a límites geográficos, por lo cual el florecimiento cultural de la periferia es siempre tardío. Cuando un territorio que es límite de una área cultural, al mismo tiempo es frontera de otra área cultural, Ortega y Gasset habla de una «cultura fronteriza» (585).

La segunda característica es complemento de la primera. Los principios culturales inventados en el centro de una área cultural van modificándose durante la extensión. En la periferia se desenvuelven otras formas, nuevas aplicaciones de los principios originarios del centro (585). Aunque en el centro haya mayor desarrollo, es en la periferia donde se produce un «brote magnífico» de nuevas formas. Si la pintura italiana forma el centro, la pintura española resulta ser su «finis terrae»:

La pintura española es, claro está, española, pero por lo mismo y por su fortuna la pintura española pertenece al inmenso continente de la pintura italiana, es de ella, en cierto modo, la fase terminal (585).

Además, la pintura española, como frontera de otra área cultural, la pintura francesa, tiene características de una «cultura fronteriza».

### ***El arte como «des-realización»***

El cuadro, según Ortega y Gasset, se compone de dos elementos distintos. Por un lado, existen «formas naturales» u «objetivas» (570). Se trata de formas en que se reconocen objetos o personas. Son éstas las formas que corresponden a la realidad física o, por lo menos, tienen su base en ella. Por otro lado, el cuadro consiste en «formas artísticas» o «estilísticas» (570; 587) que no reproducen nada, sino son formas superpuestas a las formas objetivas para ordenarlas y representarlas en el cuadro. Como son formas vacías, Ortega y Gasset las llama también formas «*formales*» (570, [la cursiva es del original]). El agrupamiento de las figuras sigue líneas arquitectónicas más o menos geométricas. Así, las formas naturales son sometidas a las formas formales (570s.). Por consiguiente, la evolución de un arte pictórico consiste en la lucha permanente entre una y otra forma.

Ortega y Gasset describe el cuadro como «combinación de una representación y un formalismo» (570), correspondiendo el formalismo al estilo. Lo que hace de un cuadro una creación artística es lo que tiene de estilización. El arte, por lo tanto, no es algo que esté fuera del cuadro, sino el estilo que en él se expresa (585s.):

El arte no tendría sentido si consistiese en mera reproducción de las cosas reales en medio de las cuales, antes del arte, está ya instalado el hombre, oprimido por ellas, náufrago entre ellas (586).

Ortega y Gasset no ve ningún sentido en un arte que no es nada más que mera reduplicación de la realidad en la que falta la «realidad toda» (586). Siendo el mundo real tan grande, metafísicamente es sólo un fragmento que no dispone de sentido propio y por eso nos obliga a buscarlo. A este «trozo que le falta, que nunca está ahí, que es el eterno ausente» (586), Ortega y Gasset lo llama «Dios: el Dios escondido, Deus absconditus» (586). El arte siempre escamotea la realidad y la transmuta en otra cosa. Así, es esencialmente «prestidigitación sublime», «genial transformismo», o más bien, «des-realización» (586). Las formas objetivas son deformadas (artísticamente) por las formas formales. En consecuencia, el estilo sería la técnica para esa «des-realización» que se da en diversos (hasta contradictorios) modos, varios estilos:

Merced a las formas de los objetos, que son reconocibles [sic], entendemos el cuadro; merced a las formas de estilo gozamos estéticamente de él (586).

El «drama interno del cuadro» (587) que se da en toda obra de arte resulta del antagonismo entre materia y estilo: anhelamos y buscamos en el cuadro su forma estilística, pero, si la recibiéramos aislada, no nos satisfaría. Necesitamos objetos reales para gozar estéticamente de un cuadro<sup>2</sup>.

No obstante, cosas o personas a veces pueden parecerse a triángulos o pirámides, a una forma que no corresponde a su forma real: «divina y permanente metamorfosis» en la que todo arte consiste. De esa característica del arte resulta, al mismo tiempo, su potencia de libertar a cada cosa del «confinamiento inexorable en la limitación de su destino» (587). El arte ofrece la posibilidad de que cosas o personas se evadan de su condición real. Aunque las formas formales o estilísticas («forma») tengan la capacidad de liberar las cosas de su condición real, necesitan de las formas objetivas («materia») para ser entendidas. Como es la «forma» que corresponde a la liberación, se pide cada vez más «forma» y menos «materia». En consecuencia, se intensifica el «drama interno» del cuadro que se interesa más por la «forma» y menos por la «materia». El artista se exaspera en el esfuerzo de que los objetos sean más de lo que son en realidad, y predominan cada vez más las puras formas estilísticas o la estilización de las cosas. Si ese proceso continúa, según Ortega y Gasset,

---

<sup>2</sup> Ortega y Gasset (1965: 587) lo ejemplifica a través de Leonardo que ordena sus formas de manera que constituyan un triángulo o una pirámide. Si fuese solamente un triángulo o una pirámide, no nos conmovría nada.



llegará un momento en que el arte apenas conservará nada de representación, sino será casi puro estilismo: no consistirá en «materia» y «forma», sino en pura «forma». Tal sería la muerte del arte, después de la cual se tendría que empezar de nuevo<sup>3</sup>.

## 2. La realidad como «fantasma» en la obra de Velázquez

La obra de Velázquez, según Ortega y Gasset, representa una «rebelión contra la belleza» (619) que habían producido los tres siglos anteriores a la época de Velázquez. Los artistas no pintaban los objetos como son, sino como debían de ser, en su perfección. Por el placer de lo bello, «sentimiento místico» (619) del hombre, porque le pone en presencia de lo trascendente<sup>4</sup>, predominaban las «formas formales» sobre las «formas naturales» en las obras artísticas. El arte contemporánea de Velázquez, por lo tanto, desembocó en manierismo que Ortega y Gasset había identificado con la muerte del arte que provoca un nuevo comienzo. El cansancio de la belleza lleva a los artistas a volverse de nuevo hacia el objeto real porque quieren «enfrentarse dramáticamente con lo real» (624). Nace un nuevo estilo de arte – el realismo y, también, el naturalismo (cf. 620). Esta «rebelión», así la tesis de Ortega y Gasset, llega a un extremo en la obra de Velázquez que para él es un «pintor maravilloso de la fealdad» (624). No obstante, la negación de la belleza Velázquez la tiene en común con todos los demás pintores realistas y naturalistas, no es un elemento innovador, ni hace nacer un arte español.

Ortega y Gasset imagina que, al surgir del realismo, Velázquez «vio con radical claridad la situación y debió en su interior exclamar con irrevocable decisión: '¡La belleza ha muerto! ¡Viva lo demás!'" (476). Velázquez descubrió que la realidad nunca está completa, al contrario del mito que siempre está acabado (479)<sup>5</sup>. Mientras que los pintores contemporáneos (realistas) para representar la realidad se esfuerzan pintar detalladamente y con toda exactitud posible, Velázquez sigue una vía opuesta. Se da cuenta de que la propia realidad en el proceso de transacción al cuadro, es transformada en irreal. En consecuencia, para evitar una tal transformación, elimina la representación de los objetos. El re-

---

<sup>3</sup> «Todo arte, señores, muere de estilismo, y viceversa, cuando veamos que un arte llega a consistir en mero estilo, podemos anunciar su próxima defunción. Después de esto tiene que comenzar de nuevo: el estilo de su evolución originaria ha terminado» (587).

<sup>4</sup> «El mundo de las cosas bellas es otro mundo que el real, y el hombre, al contemplarlo, se siente fuera de este mundo, extáticamente transportado al otro» (619).

<sup>5</sup> Para la idea del mito, véase también Ortega y Gasset (1961).

sultado es una imagen completamente visual, a la cual Ortega y Gasset llama «fantasma», «prototipo de lo irreal» (477), o sea, una «imagen puramente visual, que tocada no ofrecería resistencia a nuestra [sic] manos» (477). Velázquez, en vez de intentar pintar la realidad entera, representa en sus cuadros solamente aquellos elementos de la realidad que son necesarios para la producción de la aparición, del fantasma. El resultado es una paradoja:

Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida; es por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta solo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. [...] Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista (477).

Ortega y Gasset compara a Velázquez con Descartes: como éste reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la realidad a la visualidad (cf. 484). La característica del realismo de Velázquez es que pinta solamente una dimensión de la realidad que es la apariencia, la «realidad apareciendo» (478) en un cierto momento y fijando el instante<sup>6</sup>. La pintura de Velázquez, en consecuencia, corresponde, hasta cierto punto, a la fotografía (cf. 487). Mientras que los pintores contemporáneos pintan el movimiento, fenómeno que pertenece a muchos instantes que no se juntan en uno solo, Velázquez consigue huir de lo temporal pintando el tiempo mismo, es decir, el instante y, de esta manera, crea en sus cuadros una cierta inmunidad al tiempo (cf. 487). Ortega y Gasset dice:

He aquí lo que para mí significa hacer del retrato principio de la pintura. Este hombre retrata el hombre y el cántaro, retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, el instante (487).

Este realismo fantasmagórico de Velázquez es un elemento nuevo en toda la historia del arte europeo y, por consiguiente, la hora del nacimiento de un arte español. Los cuadros de Velázquez son «documentos de una exactitud extrema, de un verismo insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica» (477). Para verificar la tesis de Ortega y Gasset de un realismo fantasmagórico en la obra de Velázquez, analizaremos, a continuación, tres de sus obras.

---

<sup>6</sup> «[...] podemos decir qué dimensión de la realidad, entre las muchas que esta posee, procura Velázquez aislar salvándola en el lienzo: es la realidad en cuanto apariencia» (484).

### 3. Análisis de lo fantasmagórico en la obra de Velázquez

#### *Cristo de visita en casa de Marta y María – un «bodegón a lo divino»*



Diego de Velázquez: *Cristo en casa de Marta y María*, 1618, London, National Gallery, óleo sobre lienzo, 0.60 x 1.04m

La «pura anti-belleza» (474), la trivialidad por excelencia, es, para Ortega y Gasset, el bodegón. Velázquez, en su período sevillano, sigue el ejemplo de Caravaggio, primer pintor de «bambochadas» que en España se llamaron «bodegones»: el lugar de la escena es una taberna, figón o también cocina, los personajes representados son de condición vulgar. Así, gracias a Caravaggio, entra la plebe en el cuadro (cf. 622s.). *Cristo en casa de Marta y María* de Velázquez también presenta, en el primer plano, una escena cotidiana. En una cocina muy sencilla, con huevos, pescados y un mortero encima de la mesa, una vieja y una moza, en el primer plano, se afanan en preparar la comida.

La aplicación de la luz en el bodegón de Velázquez corresponde al claroscuro de Caravaggio que, según Ortega y Gasset, es el único elemento revolucionario, naturalista, en la obra del italiano. En sus cuadros, la luz no es mero elemento para modelar las figuras a través del claroscuro, sino que se convierte en un objeto propio, pintado según su realidad. Aunque sea dramática y estupefaciente, se trata de una luz real (cf. 623). En *Cristo en casa de Marta y María* tenemos también una

iluminación realista. En el primer plano la luz entra (¿por una ventana?) desde el lado izquierdo y en el segundo plano (¿también por una ventana?) desde arriba a la derecha. Mientras que la luz del primer plano da a la escena una cierta atmósfera dramática, la del segundo, por lo contrario, impregna la escena de una atmósfera cálida y agradable.

Hasta aquí, el realismo de Velázquez corresponde al de Caravaggio. Lo fantasmagórico en este cuadro se aprecia en el segundo plano, cuya importancia Velázquez resalta a través del nombre del cuadro. En el primer plano no aparecen ni Cristo, ni Marta ni tampoco María: los tres figuran solamente en el segundo que es una abertura en lo alto de la pared a la derecha, un cuadro dentro del cuadro. Parece un lienzo colgado de la pared, pero, al mismo tiempo, podría ser una ventana que da a otro piso<sup>7</sup>. En el interior de esta abertura se ve una escena religiosa que representa a Cristo hablando a dos mozas: una está sentada a sus pies escuchando atentamente sus palabras, la otra se queja de su trabajo duro (cf. Brown 1991: 129). La escena hace referencia a un episodio del evangelio de San Lucas que narra que Jesús paró en casa de una mujer con el nombre de Marta y mientras ésta se afanaba por realizar la comida, su hermana, María, no dejaba de escuchar a Jesús. Marta se quejó de su hermana a Jesús, pero él le contestó que su hermana María había escogido la mejor parte que era escucharle mientras Marta estaba inquieta y preocupada por la cantidad de cosas que tenía que hacer.

En cuanto a este cuadro en el cuadro, Warnke (2005: 19ss.) señala el manierismo de Amberes donde aparece el mismo tipo de aberturas al fondo de un cuadro que ofrecen a la mirada otra escena – normalmente religiosa como en el cuadro de Velázquez. En estas obras, según Warnke, lo que parece menos importante en el cuadro, la abertura, es lo más importante en cuanto a su contenido. De ahí que *Cristo en casa de Marta y María* resulta un «bodegón a lo divino»: a través del segundo plano entra lo religioso, lo trascendente que se opone a la escena cotidiana del primer plano, confrontándose lo real y lo irreal, la realidad y el fantasma.

---

<sup>7</sup> Jonathan Brown ve en esta abertura una ventana (cf. Brown 1991: 129); Ortega y Gasset, por lo contrario, habla sobre todo de un cuadro, pero menciona que también podría ser una ventana (cf. Ortega y Gasset 1965: 636).

*La fragua de Vulcano – una mitología cotidiana*

Diego de Velázquez: *La fragua de Vulcano*, 1630, Madrid, Prado, óleo sobre lienzo, 2.23 x 2.90m

Velázquez también trata temas mitológicos. Estos nuevos asuntos se deben sobre todo a sus estancias en Italia y, por tanto, a la influencia de la pintura de Rafael<sup>8</sup> y Michelangelo (cf. Brown 1991: 142). No obstante, la mitología en la obra de Velázquez tiene, tal y como subraya Ortega y Gasset (cf. 1965: 481), un sentido opuesto a lo que tanto el público como los demás pintores esperaban. Como las mitologías de Velázquez tenían un aspecto extraño, fueron entendidas como parodias o burlas. Los contemporáneos relacionaban las mitologías con lo no real. Pero Velázquez emplea escenas mitológicas como «motivo» (481) para pintar la realidad cotidiana.

Su cuadro *La fragua de Vulcano* se compuso durante la primera estancia de Velázquez en Italia. La influencia italiana es evidente en la

---

<sup>8</sup> Sin embargo, Ortega y Gasset habla de una «profunda antipatía» (Ortega y Gasset 1965: 478) de Velázquez frente a Rafael porque Velázquez, al contrario de Rafael, no quería que los objetos sean más que lo que son en realidad.

belleza de los desnudos que Velázquez también había aprendido en Italia. Los cuerpos de los herreros tienen un gran sentido clásico. El tema mitológico se refiere a los amores adúlteros de los dioses Venus y Marte. La escena representa al dios Apolo que desciende a las profundidades de la tierra donde trabaja Vulcano para comunicarle el engaño de su esposa Venus con Marte (cf. Brown 1991: 142s.). Velázquez aplica este tema mitológico a una situación casi cotidiana. La fragua de Vulcano representada en la obra podría ser cualquier fragua real. Los objetos representados son los que se encuentran normalmente en una fragua, no hay nada de particular. Aunque los herreros estén pintados de manera clásica, con toda la hermosura del cuerpo desnudo, parecen herreros reales que están haciendo su trabajo – incluso el dios Vulcano. También Apolo parece bastante humano, solamente la túnica y su corona de laurel indican su origen. Los únicos indicios que señalan que se trata de un dios son su cuerpo más blanco y luminoso que los demás y el brillo que rodea su cabeza. Pero lo que aparece como una auréola, podría ser el sol que pasa por la ventana, y la claridad de su cuerpo también podría deberse a la luz que entra por el lado izquierdo. Velázquez pinta una luz real y no artificial. Sin embargo, existe un contraste fuerte entre la oscuridad de la fragua y la claridad que rodea al dios. Este contraste confiere al cuadro un cierto dramatismo. Se reconoce también el claroscuro de Caravaggio. Otro elemento que contribuye a lo cotidiano en la obra *La fragua de Vulcano* es la sensación de instantaneidad. Este cuadro da al público la impresión de entrar en esta fragua en un cierto momento, junto con Apolo.

Además de la religión, entra, por lo tanto, otro elemento irreal en la obra de Velázquez – la mitología. No obstante, se trata de escenas mitológicas reflejadas en la vida diaria, real. La mitología representada en los cuadros de Velázquez se hace mitología cotidiana<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> De la misma manera Velázquez emplea el motivo mitológico de Baco, dios del vino, en su cuadro *Los Borrachos* que podía ser cualquier escena de borrachos (cf. Brown 1998: 31-45; Ortega y Gasset 1961: 57 y s.). En *La fabula de Aracne. Las hilanderas*, Velázquez emplea el motivo de la contienda entre Minerva, diosa de las artes y de la guerra, y la famosa tejedora Aracne, para representar cualquier fábrica de tapices (cf. Brown 1998: 195-205).



*Las Meninas – una pintura de la pintura*

Diego de Velázquez: La familia de Felipe IV. / Las Meninas, ca. 1656  
Madrid, Prado, óleo sobre lienzo, 3.21x 2.81m

El cuadro *La familia de Felipe IV*, desde el siglo XIX más conocido como *Las Meninas*, es la obra maestra de Velázquez realizada alrededor del año 1656, en la última fase de su vida. En el primer plano de la pintura aparecen, de izquierda a derecha: el propio pintor Velázquez, María Agustina Sarmiento (una de las meninas), la infanta Doña Margarita María (la figura principal), Isabel de Velasco (la otra menina), y, además, la enana Maribárbola y el pequeño bufón Nicolás Pertusato con un perro echado a sus pies. En el segundo plano de la obra están representados: Marcela de Ulloa y un caballero que no se ha podido identificar; en el espejo colgado en el muro se reflejan los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, y al fondo aparece José Nieto, aposentador de palacio, cargo que Velázquez también desempeñó durante algún tiempo (cf. Brown 1998: 181s.).

La escena representa, según Jonathan Brown, el momento en que Velázquez está pintando a los reyes Felipe IV y Mariana de Austria en su

taller en el palacio, mientras que la infanta con su pequeña corte, con las meninas que acompañaban a los niños de la familia real, rodea al artista para ver cómo trabaja – una costumbre bastante habitual en palacio. Los reyes acaban de entrar en este mismo instante, hecho que, según Brown, se constata por la presencia del aposentador al fondo de la escena cuya función era abrir las puertas a sus majestades (cf. Brown 1998: 184s.). De todas maneras, cada figura del cuadro parece pintada en un determinado instante. Una de las meninas, María Agustina Sarmiento, está ofreciendo un botijo a la infanta; la otra, Isabel de Velasco, está inclinándose ante la infanta. El aposentador, José Nieto, está en la puerta saliendo (¿o entrando?) y mirando hacia atrás. Marcela de Ulloa está dirigiéndose al guardadamas, y el bufón Nicolás Pertusato da una patada al perro. Las demás figuras del cuadro, incluso el pintor, están mirando a los reyes, y con ello, al público. El efecto instantáneo se intensifica por medio de la perspectiva aérea, por la sensación de que entre las figuras circule aire, fenómeno que en el cuadro de Velázquez aparece por primera vez (cf. Brown 1998: 184s.). Por esta instantaneidad que ya ha llamado la atención en la obra *La fragua de Vulcano*, este cuadro también se parece a una fotografía y recibe su carácter realista por la fijación de un determinado momento.

No obstante, Velázquez juega con la mirada y con la manera de mostrar y esconder las cosas en esta obra. El pintor representado en el cuadro está pintando, pero su obra no se aprecia. Solamente se puede ver el lienzo por detrás, y no se sabe lo que está pintando. El espejo en la pared de fondo muestra a los reyes que no se encuentran en el cuadro, pero, según el reflejo, debían de estar en frente del pintor – fuera del cuadro. Los reyes, por lo tanto, se hallarían en el mismo sitio donde se encuentra el espectador. En consecuencia, el propio espectador también podría ser el motivo que el pintor en el cuadro está pintando. Teniendo en cuenta que la obra *Las meninas* fue pintada por el pintor real Velázquez se origina otra dimensión de la perspectiva. Existe un artista real que crea una obra en la que una representación del propio pintor se está pintando. La obra del pintor en el cuadro no existe en realidad, no es el cuadro *Las meninas*, porque no corresponde al motivo del pintor en el cuadro, sino que representa todo lo que él no puede ver en este momento. Por eso, Ortega y Gasset describe el cuadro como la «crítica de la pura retina» (Ortega y Gasset 1965: 477). Además del juego de Velázquez con lo visible y lo escondido, existe también una confusión entre los papeles del pintor, del modelo y del público:

Le peintre ne dirige les yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif. Nous autres, spectateurs, nous sommes en sus. Accueillis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous: par le modèle



lui-même. Mais inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au vide qui lui fait face accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs; en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. Nul regard n'est stable ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateurs et le modèle inversent leur rôle à l'infini (Foucault 1966: 20s.).

Observando el cuadro, el espectador se ve confrontado con las miradas de (la mayoría de) las figuras, sobre todo con la mirada dominante de la infanta y del pintor. Como el espectador se encuentra en el mismo lugar donde se supone que se hallan los reyes y, por lo tanto, es observado por el pintor representado en el cuadro, también podría ser el modelo para la pintura escondida. Es éste el desconcierto en cuanto a nuestro papel que expresa la pregunta de Foucault «Vus ou voyant?» (Foucault 1966: 21). Brown habla de un «unending dialogue between painting and viewer» (Brown 1998: 186). El cuadro de Velázquez nos ofrece una multitud de confusiones e incertidumbres, pudiendo ser concebido como una construcción del pintor en la cual la pintura misma es el objeto del cuadro:

La pintura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma. Se comprende por qué ha sido llamado Velázquez «el pintor para los pintores» (Ortega y Gasset 1965: 477s.).

A la misma conclusión llega el tratado sobre *Las meninas* de Cees Nooteboom. Según él, todo el cuadro es una construcción, un rompecabezas del pintor para llamar la atención del espectador que, una vez entrado, no puede salir del laberinto construido por Velázquez. La puerta abierta e iluminada al fondo del cuadro marca la única salida, el contacto con el mundo exterior. El hombre representado en la abertura de la puerta –el aposentador– corresponde, según Nooteboom (1992: 93s.), a un vigilante. Aquí, lo fantasmagórico del cuadro consiste en la construcción del pintor que juega con la mirada y la perspectiva de manera que el cuadro que parece representar una escena real resulta ser una aparición y, por tanto, irreal: una pintura de la propia pintura.

\*\*\*

Más allá de la rebelión contra la belleza, el verdadero elemento innovador en la obra de Velázquez es, según Ortega y Gasset, el fantasma. Este realismo fantasmagórico no existía antes en el arte europeo y representa el comienzo de una pintura española autárquica.

En la pintura de Velázquez, el fantasma aparece en los bodegones de su período sevillano. Su cuadro *Cristo de visita en casa de Marta* y

*María* puede entenderse como bodegón a lo divino. El fantasma, parecido a una visión de (uno de) los personajes del primer plano, cotidiano, entra a través del segundo plano, religioso: por medio de un cuadro en el cuadro se oponen realidad y fantasma.

En *La fragua de Vulcano*, Velázquez adapta el tema de Apolo que desciende a la tierra para comunicar a Vulcano el engaño de su esposa Venus. La representación de esta fragua provoca, en su instantaneidad y su realismo, la impresión de lo inmediato: el espectador cree entrar en la fragua con Apolo mismo. El tema mitológico es parte de una situación diaria, una mitología cotidiana.

En *La familia de Felipe IV* o *Las Meninas*, el efecto instantáneo se intensifica por medio de la perspectiva aérea, la sensación de que entre las personas circula el aire. Este cuadro, parecido a una fotografía, ofrece múltiples incertidumbres: la confusión entre lo visible y lo escondido, así como el desconcierto acerca de los papeles del pintor, del espectador y del modelo. *Las meninas* resulta así una pintura de la pintura.

En su obra, Velázquez no sólo enfrenta la realidad con el fantasma, sino también muestra lo fantasmagórico de la realidad misma, creando así su particular realismo fantasmagórico. Para saber si la teoría de Ortega y Gasset, quien ve el nacimiento de una pintura española autárquica en la obra de Velázquez, está justificada, queda por aclarar, si de verdad nunca antes hubo nada parecido.

## Bibliografía

- Alpers, Svetlana (2005): *The vexations of art. Velázquez and others*. New Haven: Yale University Press.
- Brown, Jonathan (1998): *Velázquez. The Technique of Genius*. New Haven, London: Yale University Press.
- (1991): *The Golden Age of Painting in Spain*. New Haven, London: Yale University Press.
- Foucault, Michel (1972): «Les suivantes», en: idem: *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. [Paris]: Éditions Gallimard (Bibliothèques des Sciences Humaines), 19-31.
- Justi, Carl (1991): *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, ed. y epílogo por Harald Olbrich, 2<sup>a</sup> ed.. Leipzig: Reclam-Verlag (Reclam Bibliothek; 1016).

- Marías Franco, Fernando (2001): «*Las Meninas* de Velázquez. Del despacho de Felipe IV al cenador de Carlos III», en: *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa* (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000), 2ª ed. Madrid: Real Academia de la Historia, 157-177.
- Nooteboom, Cees (1992): «Eine Königin lacht nicht», en: idem: *Der Umweg nach Santiago*, trad. de Helga von Beuningen. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch; 2553), 83-95.
- Ortega y Gasset, José (1965): «Introducción a Velázquez», en: idem: *Obras completas de Ortega y Gasset. Tomo VIII (1958-1959)*, 2ª ed.. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 457-653.
- (1961): «Los 'Borrachos' de Velázquez», en: idem: *Obras completas de Ortega y Gasset. Tomo II: El Espectador (1916-1934)*, 5ª ed.. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 57-58.
- Schmeiser, Leonhard (1991): *Blickwechsel. Drei Essays zur Bildlichkeit des Denkens: Descartes - Lacan - Foucault - Velázquez*. Wien: Sonderzahl.
- Tolnay, Charles de (1961): «Las pinturas mitológicas de Velázquez», en: *AEA* 34, 31-45.
- Warnke, Martin (2005): *Velázquez. Form & Reform*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag.



## ACTAS DE ENCUENTROS ANTERIORES<sup>1</sup>

*Actas del I Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Alcalá de Henares, 15 de abril de 2000)*, edd. Carlos Alvar y Beatrice Schmid. Universidad de Alcalá / Universität Basel, 2001.

Contiene:

Almeida Cabrejas, Belén: La traducción alfonsí de un texto latino clásico: La *Farsalia*. — Bürki, Yvette: Algunos aspectos sobre la formación de palabras en *El hacino imaginado*. — Castillo Martínez, Cristina: Los libros de pastores en las historias de la literatura. — Cimeli, Manuela: Las "Aspiraciones" de Teresa de Jesús bajo el aspecto de "lírica amorosa". — Díaz Moreno, Rocío: Para una datación de la escritura castellana de los siglos XVI y XVII. — García Sánchez, Jairo J.: Perspectivas metodológicas de la investigación toponomástica española. — Garza Merino, Sonia: Los protagonistas anónimos de los libros. — Martín Romero, José Julio: La mitología clásica en el universo de los libros de caballerías: La *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra. — Sanz Manzano, M. Ángeles: Algunas claves para entender la dimensión universal de *Platero y yo*. — Vonwiller, Suzanne: Aquel dulce nombre Beatriz: de Bice, hija de Folco Portinari, a la "Mujer IX" de Dante.

*Actas del II Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Granada 7 de mayo / Córdoba 10 de mayo de 2001)*, edd. Carlos Alvar y Beatrice Schmid. Universidad de Alcalá / Universität Basel, 2002.

Contiene:

Brandenberger, Tobias: ¿"Decadencia" y "muerte" de géneros? — Bürki, Yvette: Estrategias polifónicas en la publicidad. — Garosi, Linda: La ciudad de Florencia en el siglo XIV: dinámicas sociales y nuevas ideas estéticas. — Gómez Álvarez, Sila: Italia y el humanismo en una glosa a Juan de Mena. — Grob, Barbara: Sobre el léxico andaluz: resultados de una encuesta realizada en 2000 entre jóvenes estudiantes en Granada. — Hasse, Elisabeth: La traducción del "Lied" alemán al castellano: un ejemplo de la dificultad de traducir los textos de la música vocal. — Martín García, Enrique: Las funciones comunicativas en la *Gramática descriptiva de la lengua española*. — Prod'hom, Caroline: El anuncio publicitario como "tejido isotópico". — Ramírez del Río, José: Un motivo narrativo de procedencia árabe en la crónica de Jaime I. — Uribe, Antonio: "Negro de las letras blanco": *Juan Latino* de Jiménez de Enciso. — Vonwiller, Suzanne: Ariosto y Cervantes entre creación y magia.

---

<sup>1</sup> Información y pedidos: [ibero-romsem@unibas.ch](mailto:ibero-romsem@unibas.ch).

*Actas del III Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Valencia, 10 de abril de 2002)*, edd. Carlos Alvar y Beatrice Schmid. Universidad de Alcalá / Universität Basel, 2003.

Contiene:

Brandenberger, Tobias: Los *cócteles* literarios de Feliciano de Silva. — Cimeli, Manuela & Hasse, Elisabeth: El viento y la bruja – la denominación de un fenómeno atmosférico y su trasfondo mitológico. — Gallego García, Laura: Algunos casos de mujeres con poderes sobrenaturales en la literatura caballeresca española. — García Folgado, M José: Definición y clasificación del verbo en gramáticas escolares españolas (1768-1813). — Hernández Gassó, Héctor: El *Directorio de príncipes* y su relación con el *Espejo de corregidores y jueces* de Alonso Ramírez de Villaescusa. — Obrist, Philipp: Lexías complejas en los titulares de *El País*. — Pérez Bosch, Estela: Notas en torno a un posible subgénero lírico: el infierno de amor en la poesía castellana. — Revert Sanz, Vicente: Aproximación a dos *corpora* del español: los estudios sobre perífrasis verbales en el español culto hispanoamericano. — Romero Lucas, Diego: Un ejemplar valenciano de la *Legenda aurea*: el *Flos sanctorum* en catalán (Valencia, Jorge Costilla, 1514). — Vonwiller, Suzanne: Grisélida: una triste figura de Boccaccio en el *Patrañuelo*.

*Actas del IV Encuentro hispano-suizo de filólogos noveles (Basilea, 5 y 6 de noviembre de 2004)*, edd. Tobias Brandenberger y Beatrice Schmid. Universität Basel, Romanisches Seminar, 2005 (ARBA 16).

Contiene:

Abohav, Avihay: *Léquet háZóhar: cuestiones de investigación en un texto aljamiado sefardí de carácter religioso*. — Álvarez, Marta: Álvaro Cunqueiro, el sueño de un historiador. — Cerezo, Manuela: La relación entre imagen y texto en anuncios publicitarios impresos. — Doñas Beleño, Antonio & Hernández Gassó, Héctor: Nuevas posibilidades en el estudio de la literatura medieval: el Servidor PARNASEO. — Espíritu Santo, Ana: Para una edición del *Memorial da Infanta Santa Joana*. — Hasse, Elisabeth: La recepción de la *Historia Natural y Moral de las Indias* de José de Acosta en los *Grands Voyages* de los De Bry. — Marchand, Helene: «Desmaya la talla!». Expresividad idiomática en el habla coloquial cubana. — Michaelis, María: La transmisión de motivos grecolatinos: un par de ejemplos del *Cancionero general* de 1511. — Núñez González, Elena: La tentación superada: la derrota del Diablo en los *Milagros de Nuestra Señora*. — Rodríguez Ramírez, Eva Belén: La biografía en la literatura aljamiada sefardí: Napoleón Primero y Alfred Dreyfus. — Romero Lucas, Diego: Notas sobre ejemplares valencianos de la década de 1520-1530. — Sánchez, Rosa: Para maçal bueno: la comedia Maçal tob de Sholem Aléijem en judeoespañol.

# ARBA

## ACTA ROMANICA BASILIENSIA

- **ARBA 1 - Juni 1993**

*Contributions aux 4èmes rencontres régionales de linguistique, Bâle, 14-15 septembre 1992*

G. Lüdi & C.-A. Zuber (éds.).

- **ARBA 2 - Février 1994**

*Gestion des rôles et comportement interactif verbal dans l'interview semi-directive de recherche*

Simona Pekarek.

- **ARBA 3 - Juin 1995**

*Linguistique et modèles cognitifs - Contributions à l' "Ecole d'été 1993", Sion, 6.-10. septembre 1993*

G. Lüdi & C.-A. Zuber (éds.)

- **ARBA 4 - junio de 1994**

*La novela española moderna. Actas de las Jornadas Hispánicas 1993 – Basilea, 12 a 13 de noviembre de 1993*

G. Colón, T. Brandenberger, M. Kunz (eds.)

- **ARBA 5 - Août 1995**

*Sémantique et représentations. Contributions aux journées de linguistique Strasbourg - Bâle, 2.- 4. déc. 1993*

Simona Pekarek & Georges Lüdi (éds.)

- **ARBA 6 - ottobre 1994**

*La metacomunicazione: forme e funzioni nel discorso*

Rita Franceschini.

- **ARBA 7 - marzo 1997**

*La saga de los Marx, de Juan Goytisolo - Notas al texto*

Marco Kunz.

- **ARBA 8 – octobre 1998**

*Dialogues entre linguistes – Recherches en linguistique à l'Institut des Langues et Littératures Romanes de l'Université de Bâle*

Lorenza Mondada & Georges Lüdi (éds.)

**• ARBA 9 – Oktober 1998**

*Colloquium zu Ehren von Germán Colón, Acta-Atti-Actes-Actas-Actes, Basel 14. Februar 1997*

Maria Antonietta Terzoli (ed.)

**• ARBA 10 - junio 1998**

*La novela policíaca en la Península Ibérica, Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30-31 de enero de 1998*

Beatrice Schmid & Montserrat Ollé (eds.)

**• ARBA 11 - octubre 2000**

*"El hacino imaginado": comedia de Molière en versión judeoespañola. Edición del texto aljamiado, estudios y glosario.*

Beatrice Schmid & Yvette Bürki.

**• ARBA 12 – diciembre 1999**

*Por orden alfabético. Actas del Coloquio Internacional (Basilea, 12 de junio de 1999)*

Yvette Sánchez (ed.)

**• ARBA 13 – octubre 2001**

*La linguistique à l'épreuve du terrain urbain*

Lorenza Mondada & Patrick Renaud (éds.)

**• ARBA 14 – mayo 2003**

*'Sala de pasatiempo': Textos judeoespañoles de Salónica impresos entre 1896 y 1916.*

Beatrice Schmid (dir.)

**• ARBA 15 – juillet 2003**

*Approche communicative et pédagogie des échanges. Apprendre une langue seconde à l'intérieur et à l'extérieur de l'école. L'exemple des capacités interactionnelles.*

Victor Saudan.

**• ARBA 16 – junio 2005**

*Actas del IV Encuentro hispano-suizo de filólogos noveles (Basilea, 5 y 6 de noviembre de 2004).*

Tobias Brandenberger & Beatrice Schmid (eds.)

**• ARBA 17 – octubre 2006**

*Actas del VI Encuentro hispano-suizo de filólogos noveles (Oviedo, 9 de mayo de 2006).*

Tobias Brandenberger & Beatrice Schmid (eds.)

**• ARBA 18 – en preparación**

*Lessico, grammatica e testualità, nell'italiano scritto e parlato. Atti del convegno di Basilea, 17-18 febbraio 2006.*

Angela Ferrari & Anna-Maria De Cesare (eds.)