

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA HISPANICA

TOMUS VI

**HUNGARIA
SZEGED**

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA HISPANICA

TOMUS VI

**HUNGARIA
SZEGED
2001**

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

**ACTA HISPANICA
TOMUS VI**

Consejo de Redacción — Szerkesztőbizottság

**ÁDÁM ANDERLE (DIRECTOR), LAJOS BOGLÁR, MÁRIA DORNBACH,
IVÁN HARSÁNYI, ZOLTÁN KOLLÁR, KATALIN KULIN**

**EDITOR
DR. ÁDÁM ANDERLE**

**REDACTOR
MARCEL NAGY**

**CORRECTOR
ÁLVARO LLOSA SÁNZ**

Universidad de Szeged
Departamento de Estudios Hispánicos
Petőfi sgt. 30-34, H-6722 Szeged, Hungría
Tel.: 36-62-544-148
Fax: 36-62-544-148
E-mail hispan@hist.u-szeged.hu
ISSN 1416-7263

SZEGED, 2001

ÍNDICE

I	7
ZSUZSA CSIKÓS: LOS CÓDIGOS PARALITERARIOS EN CAMBIO DE PIEL DE CARLOS FUENTES	9
ÁGNES CSELIK: ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA NOVELA “LA CIUDAD AUSENTE” DE RICARDO PIGLIA	19
DÓRA FAIX KLEMPÁNÉ: CONFIGURACIÓN EXTERNA E INTERNA DE <i>RITMO LENTO</i> DE CARMEN MARTÍN GAITE	29
II	35
TIBOR BERTA: «SÁTIRA CONTRA LOS GALICISMOS EN NUESTRO LENGUAJE» UNA CRÍTICA DEL AFRANCESAMIENTO CULTURAL Y LINGÜÍSTICO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII	37
JOAN M. MURAY RUBIÓ - RAFAEL CALA CARVAJAL: LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN CATALUÑA. A PROPÓSITO DE UNA EPÍSTOLA DE ANTONI SUNYOL I PLA A FRANCESC FLOS I CALCAT.	45
ANNA CSENDES: NOMBRES DE AVE EN EL ESPAÑOL	55
III - TRES PONENCIAS DE LA CONFERENCIA: MIRADAS DE MUJER	65
IÑAKI TORRE FICA: “LA MUJER VENTANERA” EN LA POESÍA DE CARMEN MARTÍN GAITE	67
MÓNICA POZA DIÉGUEZ: LA SUGERENCIA DE LA TRAMA O LA MAGIA NARRATIVA DE ESPIDO FREIRE	77
ÁLVARO LLOSA SANZ: VOZ Y FANTASÍA – LA BÚSQUEDA DE UNIVERSOS IMAGINARIOS Y LA CONQUISTA DE LA FICCIÓN EN ALGUNAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS	87

CSIKÓS ZSUZSA

LOS CÓDIGOS PARALITERARIOS EN CAMBIO DE PIEL DE CARLOS FUENTES¹

1. INTRODUCCIÓN

Los códigos temático e ideológico son entidades abstractas: el tema, las ideas y los valores que una obra literaria trata de sugerir jamás se presentan en forma explícita. El tema de una obra puede ser un determinado conjunto de valores o cierta concepción de la existencia. En el caso del código ideológico el conjunto de valores e ideas está dotado de cierta organización, se manifiesta de diversas maneras y se integra en la dinámica de la comunicación literaria.²

Los motivos - como elementos recurrentes de la narración - ayudan en la configuración de estos códigos. Los motivos de *Cambio de piel* de Carlos Fuentes (1967)³ reflejan la repetición cíclica, por eso, en la mayoría de los casos funcionan como dobles y subrayan el carácter dual de las creencias aztecas y de la religión cristiana.

2. LAS ARTES

En *Cambio de piel* las artes -música, pintura, cine, teatro - son partes orgánicas de la narración, funcionan como complementos verbales de la novela. Estas referencias artísticas contribuyen a la complejidad de la simbología de la obra y la colocan en un contexto cultural más amplio.

2. 1. La música

En *Cambio de piel* el motivo de la música funciona como un signo del personaje o del ambiente y de esta manera consigue un sentido semántico.

En el plano histórico - la conquista de Cholula - "... el ruido ensordecedor de tambores, trompas, atabales, caracolas y silbos sale al encuentro del estruendo de la pólvora, las pelotas del cañón, los tiros de bronce..."⁴ o sea, el enfrentamiento de los españoles y de los cholultecas se expresa mediante metáforas musicales.

En el plano del presente - el 11 de abril de 1965 - la música cacofónica que se oye en la plaza de Cholula repite el ruido de la batalla, es su doble moderna.

Algunos personajes de la novela también están vinculados con la música. Para Javier su padre, Raúl, es la música del domingo: se relaciona con la felicidad. La música de los mariachis, en cambio, le recuerda el parto que no terminará nunca: "... como si la madre y el hijo siguieran gritando de dolor toda la vida."⁵ El sentimiento del dolor está en contradicción con el significado general de este tipo de música. El término mariachi - que viene del francés - surge durante la intervención francesa del siglo XIX en México, cuando esta clase de grupos musicales se contrataban por los invasores para amenizar las fiestas de boda.⁶

La vida de Franz se identifica con tres obras musicales. El vals de *La viuda alegre* le enlaza con su pasado. Lo escucha tanto en el campo de concentración como el día de 11 de abril de 1965. El *Requiem Alemán* de Johannes Brahms acompaña su historia de amor con Hanna. El desenlace es trágico: la obra de Brahms reaparece alternando y luchando con el *Requiem* de Verdi en el ghetto de Terezin, donde los prisioneros - entre ellos Hanna - dan un concierto con motivo de la visita oficial de Eichmann. Los judíos cantan su propio responso, la joven violinista muere en el campo de concentración.

El protagonista de *La ópera de tres centavos* - cuya famosa balada se presenta por Franz en el restaurante alemán - abandona y niega a su mujer en interés de su huida.

Los jóvenes monjes se identifican con la música de las Beatles. Las letras de sus canciones esbozan el futuro como la tierra prometida y de la libertad: "I'll give you back your time, there 's a place where I can go, any time

¹ En estas páginas publico uno de los capítulos de mi tesis: El problema del doble en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes. Análisis narratológico, Budapest, 2001.

² Sobre el tema véase: Reis, Carlos: Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid, 1989. p. 327-349.

³ Utilizo la edición Carlos Fuentes: *Cambio de piel*, Madrid: Alfaguara, 1994.

⁴ *Cambio...* p. 16.

⁵ *Ibid...* p. 113.

⁶ Según Donald Fogelquist "el mariachi, cuyas canciones son exaltaciones del sacrificio, es un prototipo de este permanente sentido sacrificial que describe Fuentes". *Tiempo y mito en Cambio de piel*, in: Cuadernos Americanos, 1980/231. p. 104.

at all", y las demás letras manifiestan la opinión de una generación cuyos miembros son inocentes en cuanto a los pecados del pasado, sin embargo, su actitud se considera cínica.⁷ No sienten ninguna responsabilidad por el pasado, lo niegan completamente.

El hilo musical de la novela es otro recurso para expresar el sentimiento vital de los personajes en su dualidad fundamental: la vida es inseparable de la muerte, la felicidad del dolor, sin pasado no hay futuro. "La danza de la muerte es himno de alegría"⁸- dice el Narrador sobre la obra de Brahms: una cosa y su opuesto.

2.2. La pintura

Los cuadros que se mencionan en la novela cumplen el mismo papel que el motivo musical: refuerzan el carácter paradójico y confuso de la existencia humana. Una parte de las pinturas de Herr Urs son naturalezas muertas, paisajes tradicionales "...en un remolino de colores y contrastes"⁹, la otra, cuadros con escenas horrorísticas, pintados en tonos sombríos. Ambas manifestaciones forman parte de su creación "artística" y revelan la contradicción de su estado de ánimo.

Elizabeth conoce a Franz en una exposición de obras recientes de Cuevas donde la mujer está admirando un dibujo del Marqués de Sade con su familia. La ilustración oximorónica implica el carácter profundamente dual del ser humano que lleva en sí su antítesis. "Las figuras de José Luis Cuevas... están en lucha consigo mismas, con su apariencia" - valora Fuentes las obras de este pintor mexicano.¹⁰

Javier alude a un cuadro del Bosco en el que las figuras están en el Paraíso, pero el Paraíso tiene un infierno propio.¹¹ La pintura del Bosco presenta un mundo lleno de sueños y pesadillas al mismo tiempo.

Las mujeres de la pintura de Modigliani- según Javier -son meras repeticiones, funcionan como espejos: "... pero ahora se dio cuenta de que eran las mismas mujeres de Tesalia, Micenas, y Creta...".¹²

2.3. El cine

De todas las artes la influencia del cine es la más significativa.¹³ El predominio del arte cinematográfico se manifiesta tanto en la aplicación de las técnicas como en las constantes alusiones a películas y actores. Fuentes tiene interés especial por la producción cinematográfica alemana de los años 20 del siglo XX. Como continuación y contrapunto de esta tendencia aparece en la novela la película norteamericana de las décadas 30-50. Muchas de las figuras representativas del expresionismo alemán de los veinte abandonan su país para seguir su carrera en Hollywood y contribuyen al nacimiento de las películas fantásticas norteamericanas.

Al mismo tiempo, a partir de los años treinta nacen una tras otra las producciones "típicas" de Hollywood que reflejan las ilusiones románticas de la vida.¹⁴

Los representantes más importantes del expresionismo alemán se mencionan varias veces en el texto. Paul Leni, Murnau, Fritz Lang, Emil Jannings o Conrad Veidt marcan las películas de aquel entonces: *Dr Caligari* (Robert Wiene, 1919), *El Gólem* (Paul Wegener, 1920) - basada en la leyenda judía que se convertirá en prototipo de las películas sobre Frankenstein, *Nosferatu* (Murnau, 1921) - sobre Drácula y con referencias a las escenas de Herr Urs -, *La caja de Pandora* (Pabst, 1928). Esa tendencia cinematográfica se basa en la renovación de los motivos de la novela gótica y de los cuentos románticos con el predominio de la fantasía, las pesadillas y los sueños. Las películas son expresiones de conflictos parabolísticos y con sus estructuras de marco y sus historias intercaladas corresponden a las formas indirectas de la narración, y hacen difícil o imposible la reconstrucción cronológica de los acontecimientos. En la mayoría de los casos la motivación de los personajes queda solapada, las referencias son pocas y opacas. El montaje subraya más bien el carácter fragmentario de estas obras.¹⁵

Tanto el *Golem* como *Nosferatu* y *El gabinete de doctor Caligari* son películas basadas en mitos antiguos y medievales, y en adaptaciones literarias generalmente escritas como novelas góticas. La tendencia nace en el siglo XVIII en Inglaterra siendo el padre de este tipo de novelas un político y escritor inglés, Horace Walpole. Se

⁷ Las letras se encuentran en las páginas 20, 235, 239.

⁸ Ibid... p. 249.

⁹ Ibid... p. 139.

¹⁰ Carlos Fuentes: La violenta identidad de José Luis Cuevas. in: Carlos Fuentes: Casa con dos puertas, México, 1970. p. 252.

¹¹ Cambio... p. 254.

¹² Ibid... p. 184.

¹³ Sobre el tema véase el artículo de Fernando Salcedo: Técnicas derivadas del cine en la obra de Carlos Fuentes. El autor dedica interés destacado a la influencia de la película *Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) en *Cambio de piel*. Cuadernos Americanos, 1975/3. p. 175-193.

¹⁴ Véase Cambio... p. 185. La lista de los actores y películas de esa página indican claramente esta tendencia.

¹⁵ Sobre el tema véase: Oxford Filmenciklopédia, Budapest, 1998. p. 140-155

trata de obras llenas de misterio y de terror, cuyos acontecimientos tienen lugar en un castillo gótico en el que pasan hechos extraños. Rasgo característico es, además, la intervención de seres aterradores.

El Golem, un monstruo animado hecho de barro, se independiza de su creador y le amenaza. La adaptación literaria de este mito se debe a Mary Shelley: ella crea en el siglo pasado la figura del "científico" Frankenstein y su monstruo. Una de las fuentes de la escritora es la novela gótica de Horace Walpole, titulada *El castillo de Otranto* (1764) aludida también en la obra de Carlos Fuentes.¹⁶ El Frankenstein de Mary Shelley libera el demonio de la destrucción con su criatura imperfecta y este demonio se rebela contra su creador. Su castigo llega a ser la muerte y la desesperación, sin ningún remedio para la redención. Los cuadros y los muñecos y muñecas de Herr Urs demuestran claramente las consecuencias de este tipo de creación. "Lo que yo pido es hacer lo que no se puede perdonar. Sólo en este caso vale la pena exponerse a la redención" - dice él al salir del baúl del Narrador.¹⁷

Los misterios de Udolfo de Ann Radcliffe, otra obra representativa de la novela gótica sirve de base para varias adaptaciones fílmicas de los años 30 y 40 en Hollywood. El mismo Fuentes - como él confiesa en uno de sus ensayos - siente entusiasmo por la novela gótica y las narraciones de lo sobrenatural "... en la intuición de su gran correlato romántico, no el del falso romanticismo sentimental, sino el del descubrimiento de la mitad ocultada por la convención burguesa, la mitad del sueño..."¹⁸

El mito de Drácula, el vampiro se basa en una figura histórica del siglo XV, Vlad Tepes. La película *Nosferatu* - tantas veces mencionada en *Cambio de piel* - es la adaptación cinematográfica de la novela del escritor irlandés, Bram Stoker. Herr Vóivode Drácula puede ser el doble moderno del antiguo dios azteca de la guerra, Huitzilopochtli: ambos necesitan sangre humana para sobrevivir.

Los nombres de Paul Leni, Conrad Veidt, Fritz Lang y Murnau surgen al ser mencionados por Elizabeth a propósito de la muerte de Herr Urs contado por Franz, cuando él y Ulrich pusieron el cadáver del enaño en el frigorífico. La escena le recuerda a la mujer las películas de estos artistas. Friedrich Wilhelm Murnau dirige la película *Nosferatu* que se considera la "simfonía del horror" donde las anomalías irrumpen en la realidad cotidiana: lo insólito, lo extraño llega a predominar.

Conrad Veidt en general desempeña papeles de figuras negativas, de antihéroes: desde el sonámbulo César - que comete crímenes bajo acción hipnótica - en *Dr. Caligari* hasta el mayor Strasser en *Casablanca* (1942). El discurso del Narrador justo después del diálogo entre Franz y Elizabeth, trata precisamente el problema del héroe: " Quién te dice que los bellos tenían razón y que la heroína era la Princesa y no la Bruja?" -pregunta él y evoca las escenas de *Nosferatu*.¹⁹

Emil Jannings, en el papel de profesor Unrat, hace popular la famosa película *El ángel azul* en los Estados Unidos. En la novela su figura aparece en función comparativa: también en una de las conversaciones entre Franz y Elizabeth sobre los profesores en la Universidad de Praga.²⁰

El profesor Dr. Mabuse de las películas del director alemán, Fritz Lang, refleja el prototipo del científico genial pero tiránico, que trata de adquirir un poder absoluto sobre la humanidad con sus manipulaciones. Por fin, se enloquece ya que en sus visiones cree ver a sus víctimas resurgidas exigiéndole que se responsabilice de sus actos criminales.²¹

En las películas fantásticas de Hollywood los monstruos liberados se convierten en los dobles del ser humano. En el hombre está encerrado algo demoníaco que corresponde a lo irracional. Esta idea básica de la película titulada *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) se menciona en la novela precisamente a propósito del alter ego: "... y cuando Dios dejó de ser el espectador del hombre, hubo que inventar otro testigo: el alter ego, Mr Hyde, el doble, William Wilson."²²

A base de la novela de Mary Shelley nace una serie de películas de Frankenstein: la primera es de 1931 - *Frankenstein*, el autor del monstruo de James Whale - protagonizada por Béla Lugosi y Boris Karloff, actor británico, también mencionado en *Cambio de piel*.²³ A partir de ese momento ambos se convierten en los máximos especialistas en papeles de monstruos del cine norteamericano.

Tampoco faltan en aquel entonces las adaptaciones fílmicas sobre Drácula: *Drácula* de Tod Browning (1931) o *El horror de Drácula* (1958) indican la sobrevivencia del mito.

Las abundantes alusiones a los seres monstruos y sus encarnaciones artísticas suponen muchas coincidencias con la figura del Narrador de *Cambio de piel*.

¹⁶ véase: Cambio... p. 155.

¹⁷ Ibid... p. 422.

¹⁸ Carlos Fuentes:Tiempo mexicano México, 1987. p. 58.

¹⁹ Cambio... p. 156.

²⁰ Ibid... p. 99.

²¹ El cine mudo de Fritz Lang (1890-1976), debido a los rasgos estéticos específicos de sus películas se convierten en rivales de la producción cinematográfica de Hollywood. Véase más detalladamente in: Oxford Filmenciklopédia... p. 200-201.

²² Cambio... p. 306.

²³ Ibid.. p. 209. Los demás títulos son entre otros: La novia de Frankenstein (1935), La maldición de Frankenstein (1957).

"Todos los seres de identidad extrema, de la novela gótica al cine surrealista, efectúan ese viaje de un encierro a otro: agotan el origen, viajan hacia lo subvertible, hacia el futuro" -escribe Fuentes en su ensayo ya mencionado.²⁴ Freddy Lambert, el Narrador, recorre precisamente el mismo camino y termina en el manicomio de Cholula.

La otra tendencia de la producción cinematográfica de Hollywood de aquel entonces está marcada con los nombres de Cary Grant, Clark Gable, Kay Francis, John Garfield, James Dean, Humphrey Bogart y Marlon Brando, entre otros.²⁵ Las películas protagonizadas por estos actores no tienen nada que ver con lo fantástico: representan las más diferentes corrientes del cine realista: de las comedias divertidas a las películas de aventuras o de Oeste.

"...Luis Buñuel también fue muy importante para mí... la conversación con ese rudo picador aragonés me ha acercado para siempre a una tensión creadora entre la rebelión y lo sacro: a la corrupción y humanización de los reversos de la vida que Buñuel salva, a la postre, en una confrontación de espejos entre la caída religiosa y la enajenación secular" - confiesa Carlos Fuentes en su ensayo *Radiografía de una década* (1953-1963).²⁶ Salcedo menciona que la influencia que tiene Buñuel en el escritor mexicano a veces se traslada en imágenes que parecen haber sido sacadas de producciones fílmicas del conocido director español.²⁷ Los métodos surrealistas de Buñuel se basan en los sueños que conducen a lo inconsciente: en este sentido él sigue las tradiciones del expresionismo alemán. Las alusiones en la novela a *El perro andaluz*, a *La edad de oro* y a *Nazarín* - películas de Buñuel - enlazan con las categorías de surrealismo, sueño y religiosidad.²⁸

2.4. El teatro

El teatro como motivo está presente en dos formas. La primera es la representación de la caída y del juicio de Dios. Al principio de la novela el Narrador cuenta que el día de la resurrección, en el atrio de la iglesia de San Francisco de Cholula los indios miran esta escena bíblica.

La segunda es el happening, el teatro de consumo inmediato, "una representación perpetua"²⁹, en el que los monjes - beatniks desempeñan los diferentes papeles. Sin embargo, el tema sigue el mismo: el pecado y el juicio. Las dos representaciones teatrales, por lo tanto, funcionan como dobles.

3. EL PERRO

El motivo del perro se arraiga en la creencia azteca: es una de las encarnaciones de Quetzalcoatl. Xolotl - perro - es la divinidad de los gemelos y de los fenómenos dobles. Tiene un cuerpo deforme debido a su ascetismo.

Los perros están presentes en todas las partes de la novela, como si vigilaran algo o indicaran alguna amenaza. En el plano del presente los perros simbolizan a los habitantes de la ciudad de Cholula. Están sueltos, son roñosos, de pelambre raída con manchas secas en la piel. Tienen las miradas plañideras, son rojas o amarillas, irritadas y enfermas.³⁰ La descripción de los perros generalmente viene acompañada con la mención de los seres humanos de México: "... un pueblo miserable de perros roñosos y mujeres panzonas."³¹ Más adelante se refiere a los niños del país: "... perros sueltos, niños vestidos con cortas camisetas agujereadas... olvidados por los padres."³² Según la creencia de los aztecas los perros funcionan como dobles de los hombres, representan la materia que no puede ser salvada más que por su propia muerte: los perros muertos de la novela sugieren la dualidad del sacrificio/redención.³³

En la religión cristiana estos animales, los acompañantes más fieles del hombre, simbolizan la fidelidad. Al mismo tiempo, están vinculados con la muerte: son los guardianes de la puerta del otro mundo.

En la mitología griega el viejo perro de Ulises, Argos, sale al encuentro de su amo y muere de alegría al volver a verlo. Otra vez, el perro se convierte en el símbolo de la fidelidad.

²⁴ La casa... p. 269.

²⁵ Cambio... p. 185 y 313.

²⁶ in: Tiempo mexicano... p. 58-59.

²⁷ Salcedo: Técnicas... p. 175.

²⁸ Carlos Fuentes tiene un ensayo sobre Buñuel publicado en Casa con dos puertas. véase: Luis Bunuel: el cine como libertad. in Casa... p. 197-215.

²⁹ Expresión utilizada por Fuentes in: Casa... p. 272.

³⁰ Cambio... p. 11. y 433.

³¹ Ibid... p. 12.

³² Ibid...p. 96.

³³ El motivo del perro muerto aparece al final de la visita de Xochicalco: "...los zopilotes clavan los picos en los despojos de un perro muerto." (p. 71). Javier, mientras pasea por las calles de la capital mexicana "...tira de la cola el cadáver de ese perro amarillo.." (p. 47)

Los perros de la novela son casi sin excepción amarillos y rojos. El amarillo es el símbolo del sol, el rojo es el de la sangre. La creencia azteca se basa precisamente en estos dos elementos: los sacrificios humanos - los matanzas rituales - sirven para alimentar el Sol y evitar el fin del mundo. El amarillo es además el color de la piel humana, y nos conduce al motivo siguiente, estrechamente relacionado con el perro.

4. EL "BULTO"

El bulto enigmático, vivo y gruñente, - otro motivo recurrente y presente en toda la novela - también indica la dualidad mencionada a propósito del perro: "...serán dos cuerpos, uno el animal del otro, abrazados, quietamente devoradores" - sugiere el Narrador mientras viajan en el viejo Lincoln de los monjes.³⁴ Los dos motivos, el del perro y el del bulto se unen.

El bulto, además, funciona como elemento imprescindible de la obra ya que es parte de la vida al morir.³⁵ A lo largo de toda la novela se encuentra en el cofre del coche de los monjes. Al final de la narración Elizabeth lo saca de allí y lo coloca en el umbral del manicomio. El bulto parece ser una momia, las vendas esconden una piel viva que indica el sacrificio, la redención de los pecados: alguien tiene que morir para que el mundo continúe. Las víctimas se consideran mensajeros para evitar las catástrofes: el cuerpo muerto de Franz también se identifica con esta función. Otra vez se trata de la supervivencia de las antiguas creencias: al enterarse de la llegada de Cortés/Quetzalcoatl, Moctezuma, lleno de remordimientos por el fin del Imperio, decide morir y envía emisarios cargados de pieles de hombres desollados al dios azteca de la muerte Mictlantecuhtli - Señor del País de los Muertos - .³⁶ El mundo de los muertos significa para los aztecas el de la paz. En *Cambio de piel* Elizabeth coloca en nombre de la humanidad el bulto en el umbral del manicomio que es "... la tierra infecta de Nazaret...la tierra de los muertos que resucitan...el palacio de Lázaro nuestro señor"³⁷ en espera de la resurrección. En las ilustraciones cristianas Lázaro aparece como un muerto vendado - otro significado del bulto - que simboliza la fe en la resurrección. Al mismo tiempo, Lanin A. Gyurko llama la atención que Lázaro - persona bíblica - aparece en las obras de Fuentes como una figura predestinada. "The Lázarus depicted by Fuentes is a man without responsibility for his actions, one who is reduced to the status of a mere puppet."³⁸ La palabra "puppet" hace recordar a la figura de Herr Urs en la novela: él muere también en la espera de resurrección.

5. EL NIÑO

Se trata de otro motivo donde se observa la dualidad de la creencia azteca y cristiana. En ambos casos los niños están relacionados con la muerte. En el plano histórico, antes de la batalla, los cholultecas sacrifican a siete niños a Huitzilopochtli para propiciar la victoria. En la sociedad azteca los niños, por haber nacido bajo un buen signo, son inmolados a los dioses entre ellos a Tláloc para obtener lluvia.³⁹

En el cristianismo el episodio de los Niños Inocentes también está relacionado con la matanza: Herodes, cuando ve que ha sido burlado por los magos, se irrita mucho y hace matar en Belén a todos los niños de menos de dos años.

En *Cambio de piel* la mayoría de los personajes está enlazado al motivo de niño. La antigua casa familiar de Javier se encuentra en la Calzada del Niño Perdido. El niño perdido puede referirse al Narrador: expresa cómo se siente él en el mundo. Isabel y Javier mencionan a "Nuestros Niños Héroe" a propósito de su mexicanidad común.⁴⁰ Ellos se refieren al episodio trágico de la invasión norteamericana del siglo XIX: en 1848 los Niños Héroe del Colegio Militar se arrojaron del Alcázar antes de rendirlo a los gringos.⁴¹

Isabel, además, casi atropella a un niño mientras conduce el coche de Franz. Después del incidente Elizabeth baja y corre hacia el niño de dos años, acompañado por un perro, lo abraza y lo levanta "...como si lo mostraras, dragona, al sol más que a tus tres compañeros de viaje."⁴² El acto simbólico y sus palabras de protesta niegan precisamente la supervivencia de las antiguas tradiciones. Sin embargo, el posible aborto de la mujer encadena otra vez este motivo con la matanza o muerte. El hermano de la mujer, Jake, tiene 13 años, cuando le matan.

³⁴ Ibid... p. 385.

³⁵ Ibid... p. 206.

³⁶ Laurette Séjourné: Pensamiento y religión en el México antiguo, México, 1988. p. 49.

³⁷ Cambio... p.440.

³⁸ Lanin A. Gyurko: Autonomous Characters and the Victimized Narrator in *Cambio de piel*. in: Iberoromanía, 1976/5 - reedición de 1980. p. 165. El autor cita un fragmento de la primera novela de Fuentes - La región más transparente - donde también aparece como una persona de la cual se niega la verdadera redención para siempre, ya que él es despojado de la libertad de elección.

³⁹ Séjourné... p. 21.

⁴⁰ Cambio... p. 178.

⁴¹ El episodio se menciona en otra novela de Fuentes: Los años con Laura Díaz, Madrid, Alfaguara, 1999. p. 197.

⁴² Cambio... p. 239.

Un niño de doce años, Ulrich, muere en lugar de Franz: sacrifica su vida y de esta manera salva la de Franz al terminar la guerra cuando éste último huye.

6. LA FIESTA

Una fiesta imposible es el título de la primera parte de la novela. La fiesta en la sociedad azteca aparece como una serie de atrocidades, de ritos ceremoniales, del sacrificio humano. En el presente - el Domingo de Ramos, día último de la Cuaresma que da principio a la Semana Santa - la fiesta en Cholula corresponde a la de un pueblo miserable "...acentuada por el intento falso de bullicio que venía del altoparlante con su twist repetido una y otra vez..."⁴³.

En el happening el Narrador llama "fiesta" la representación de los monjes.⁴⁴ La fiesta disfrazada, además, permite decir la verdad como en los carnavales. Los disfraces funcionan como dobles: se pone la máscara del otro ser.

En los discursos del Narrador se menciona la visión de una gran fiesta con carácter de rito folklórico del Renacimiento. El carnaval universal - en su sentido primitivo carne y adiós - es la expresión de la excesiva sensualidad permitida en los días carnavalescos cuando la figura de Cristo puede identificarse con la de Baco. El carnaval, además, tiene una fuerte dosis de lo satírico.

En las evocaciones de Franz se mencionan dos fiestas: una real, durante los años estudiantiles en Praga, y otra imaginada, en forma de sueño. En la fiesta celebrada a propósito del fin de curso, los disfraces de los participantes representan una amplia red de la sociedad alemana en su historia mítica: muchos de los participantes prestan sus disfraces de la ópera wagneriana, *La Valkiria*, basada en la canción de los Nibelungos. Además, están presentes tanto el viejo Goethe y Mefistófeles como el oficial pruso, el húsar austrohúngaro o el campesino tirolés. Por fin, la fiesta desemboca en una confrontación aguda: Heinrich no tolera el disfraz del uniforme nazi de Ulrich y trata de arrancarle los botones de la camisa. El carnaval de aquella noche cumple una función social: manifiesta claramente el choque del orden viejo y del nuevo. El sistema económico-social de los años veinte en Alemania - la República de Weimar - conduce a la dictadura fascista de la década siguiente.

El espacio de la fiesta del sueño de Franz también está relacionado con su país: él se encuentra en una aldea alemana medieval. El carnaval se convierte en espectáculo - "...Franz entra al escenario..."⁴⁵ - y acentúa su aspecto religioso. La mención del reinado de Momo corresponde al símbolo del carnaval. Reaparece otro motivo ya mencionado de la novela: los niños como protagonistas enmascarados en enanos, curan a los pájaros, fabrican muñecas, desempeñan los papeles del monarca, del diablo o de los locos. Franz en este sueño también está acompañado por un niño, Ulrich, muerto en su lugar en la vida real. La escena alegre de los niños que juegan, de repente se convierte en una pesadilla rodeada de actos violentos. Los niños vestidos de uniformes grises y con estrellas amarillas asaltan a Franz. Él tiene que responder ante el Juez. Estas visiones contienen un fuerte reflejo de su pasado: se confronta con las consecuencias de sus actos anteriores y preve su destino porque "... cuando el Juez tome asiento, todo lo oculto se manifestará y nada permanecerá sin castigo."⁴⁶

7. EL DISFRAZ

El motivo de la fiesta conduce al motivo clave de la narrativa de Carlos Fuentes: el del disfraz. El título de la novela - *Cambio de piel* - ya es una referencia al fenómeno de ocultarse. El origen del país lleva en sí este motivo: Quetzalcoatl significa Serpiente Emplumada: su cuerpo está cubierto con plumas de quetzal. Según la leyenda, cuando ve su propio rostro y cuerpo en el espejo - presa del terror de su apariencia - abandona su pueblo y huye hacia el mar.⁴⁷ Él es el único dios mexicano con cuerpo e identidad, sin embargo, esto no se revela debido a su huida.

En la época antigua era costumbre pintar el cuerpo, la que también corresponde a una de las formas de disfrazarse. En *Cambio de piel* se alude a "la pintura negra de los cuerpos" en el plano histórico.⁴⁸ El día de la resurrección en el atrio de la iglesia de Cholula se pone en escena la caída, y Dios ordena a los ángeles vestir a Adán y a Eva.⁴⁹

⁴³ Ibid... p. 15.

⁴⁴ Véase: Cambio... p. 418. "...de que la fiesta no haya terminado."

⁴⁵ Ibid... p. 297.

⁴⁶ Ibid... p. 301.

⁴⁷ El mismo Fuentes alude a la leyenda de Quetzalcoatl en su ensayo De Quetzalcoatl a Pepsicoatl in: Tiempo... p. 17-42.

⁴⁸ Cambio... p. 15.

⁴⁹ Véase: Cambio... p. 20.

Los vestidos de los personajes funcionan como disfraces que ayudan a ocultar su verdadero rostro. "Y todo es máscara: el cuerpo está escondido por un traje barato..." - dice el Narrador a propósito de la figura del padre de Javier.⁵⁰ Los monjes se distinguen mediante sus ropas, escondiendo sus verdaderas identidades.

No solamente la ropa sirve de disfraz: las miradas, los gestos, los movimientos del hombre mexicano cumplen la misma función: la sonrisa del anciano al que Javier ve en su niñez en el tren corresponde a la máscara de un instante eterno.⁵¹ Según Elizabeth todas las miradas mexicanas hacen tres cosas: matan, desnudan - quitan el disfraz - y consagran.⁵² Éste último tiene una connotación religiosa - dedicación a Dios - y sugiere la idea del sacrificio. En México la función original de los abrazos entre los hombres es saber si el otro viene empistolado.⁵³

El uso del disfraz es propio de la gente mexicana a partir de su nacimiento. "México es una máscara. No tiene otro sentido este país" - menciona el Narrador a Elizabeth.⁵⁴ La máscara sirve para ocultarse del mundo.

El machismo mexicano también aparece como un fenómeno de disfraz. Según Javier el mito del machismo fue inventado por las mujeres para engañar a los hombres y para imponer los valores femeninos, los únicos que dominan en México.⁵⁵ Sin embargo, Fuentes en uno de sus ensayos define el machismo como un homosexualismo latente, "... que debe afirmarse en la violencia, la negación de la personalidad femenina y el estrecho abrazo de los demás cuates machos."⁵⁶

Para Javier la locura puede ser la máscara del conocimiento excesivo, o sea se relaciona con la sabiduría.⁵⁷ En la Edad Media, por ejemplo, el trabajo de los bufones - llamados también locos - exige mucho talento. Gozan de gran ascendiente en las cortes, divierten a los convidados, no obstante, detrás de sus chistes o bromas muchas veces se percibe el tono irónico o satírico.

El motivo del disfraz en la literatura también está presente desde la antigüedad: "... los héroes antiguos inventaron la literatura porque obligaron a las fuerzas naturales a esconderse y reaparecer disfrazadas..." - dice el Narrador.⁵⁸ Según Elizabeth México es una aldea con un código de comunicación secreto.⁵⁹ El lenguaje, las palabras de una obra literaria disimulan lo esencial: detrás de la trama se esconde el mensaje, el verdadero significado de la escritura. El idioma de los mexicanos es prestado, es el del conquistador y "... los vencidos lo convierten en circunloquio, defensa, agresión, pero nunca en palabras reales, humanas."⁶⁰ Fuentes llama a esta operación lingüística "albur", que significa "desviar el sentido llano de las palabras".⁶¹

8. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD

Los motivos arriba examinados son los componentes más importantes del problema de la identidad mexicana, uno de los constantes de la narrativa de Fuentes a partir de sus primeros relatos. La identidad de México - según el escritor - se arraiga en sus mitos. El mito otorga una justificación natural a las aspiraciones de una comunidad - en nuestro caso al pueblo mexicano - y convierte lo posible en eterno.

El tema de la identidad tratado tanto a nivel individual como social se presenta como el código ideológico de la novela. Los rasgos distintivos del ser mexicano se reflejan en su vertiente social, examinada muchas veces en comparación con los Estados Unidos. La dualidad tradicional del pensamiento mexicano se expresa también en su autodefinición. El carácter romántico del país - "Méjico lindo y querido" como cantan los mariachis - se enfrenta con la vulgarización para imitar un modelo ajeno - el de los Estados Unidos - con el intento de resolver los problemas ardientes de la sociedad como la miseria o la enfermedad.

Los mexicanos sacrifican sus vidas privadas a la institución: el uso de los sobornos es general en casi todos los terrenos de la vida cotidiana. "En México uno acaba dándose la mordida a uno mismo" - dice Elizabeth.⁶² Tampoco falta la ilustración concreta en la novela: en el happening el policía que detiene el coche de los monjes por exceso de velocidad deja de ponerles la multa en cambio de una cierta cantidad de dinero ofrecida por el Narrador.

La cosmovisión de los aztecas se basa en la necesidad del sacrificio, correspondiente al doble proceso de muerte y renacimiento. Esta dualidad sigue viviendo hasta el presente. El país es una ruina natural, es la tierra de

⁵⁰ Ibid... p. 269.

⁵¹ Véase: Cambio... p. 69.

⁵² Ibid... p. 200.

⁵³ El ejemplo está mencionado por Fuentes in: Tiempo... p. 26.

⁵⁴ Cambio... p. 324.

⁵⁵ Ibid... p. 178.

⁵⁶ Tiempo... p. 82.

⁵⁷ Cambio... p. 332.

⁵⁸ Ibid... p. 157.

⁵⁹ Ibid... p. 159.

⁶⁰ Ibid... p. 160.

⁶¹ Tiempo... p. 25.

⁶² Cambio... p. 160.

promesas jamás cumplidas tanto para los conquistadores como para los que creen en el regreso de Quetzalcoatl. Nuestro México es pobre pero tiene corazón - identifican su país los personajes "mexicanos" de la novela, Isabel y Javier.⁶³ La caracterización de los mexicanos mediante el uso de formas oximorónicas subraya la dualidad original del país y de sus habitantes: me refiero a las expresiones como "sonrisa sin alegría", "tristeza a carcajadas", etc. Al mismo tiempo, la tipificación popular del país - como "México no hay dos" - sirve para la afirmación de la singularidad mexicana.⁶⁴

El problema de la identidad mexicana está estrechamente enlazado al fenómeno de la chingada. El tema tratado con mucha profundidad en las novelas anteriores de Fuentes - *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* -, reaparecerá en *Cambio de piel*, sin embargo, no en forma tan elaborada, sino a nivel de alusiones.

La chingada identifica a los mexicanos como "los hijos de la Malinche", los descendientes de la Madre violada, encarnada por la mujer de Cortés.⁶⁵ Malinche es el símbolo de la traición del pueblo mexicano. El mito no carece de antecedentes: la perdición de Quetzalcoatl también se debe a una figura femenina: él se acuesta con su propia hermana, Quetzaltépatl. El acto es el resultado de las intrigas de los demás dioses rivales, entre ellos de Tezcatlipoca, hermano de Quetzalcoatl.

A partir de la conquista, la vida de los mexicanos gira alrededor de este fenómeno. En México - como menciona el Narrador - todo se hace en forma de pirámide y esta jerarquía permite ser chingado y chingón al mismo tiempo.⁶⁶ En este sentido, la pirámide de Cholula simboliza la construcción jerarquizada de la sociedad mexicana.

En la noche del incidente con los mariachis en el bar Javier identifica a los mexicanos como hijos de la chingada y habla de la brutalidad de su concepción.⁶⁷ La violencia se convierte, pues, en la parte orgánica de la vida mexicana desde los principios. La cortesía decorativa de los mexicanos también sirve para la recompensa de esta eventual brutalidad.⁶⁸

"El clima, los nopales, Moctezuma, la chingada, todo les sirve para justificarse" - dice Elizabeth.⁶⁹ Los adjetivos utilizados para la caracterización del país - seco, sofocado, hostil - adquieren doble sentido. El primero puede referirse concretamente al clima, el segundo al mismo hombre mexicano. El nopal es uno de los símbolos más importantes de México, que también aparece en el escudo nacional. La figura de Moctezuma se identifica con la traición del pueblo azteca y desde este punto de vista él parece ser uno de los promotores del proceso de la chingada.

Otro componente significativo de la identidad mexicana es el miedo procedente de las tradiciones del pasado prehispánico.⁷⁰ La idea del posible fin del mundo penetra en toda la sociedad azteca rodeada de leyes y sentencias innumerables. La tradición sigue viviendo: México es el único país que no ha matado a sus dioses - como dice Javier⁷¹ -, y de esta manera, la amenaza tal vez pueda cumplirse en los tiempos modernos. Esta idea no parece ser ajena de la narrativa de Fuentes. En sus dos cuentos - *Chac Mool* y *Por boca de los dioses* - son Tláloc, el Dios de la lluvia, y Tlázol, la Diosa de la muerte y de la brujería los que ejecutan la venganza del pasado sobre el hombre moderno.⁷²

La Revolución Mexicana hubiera sido capaz de romper con la fatalidad de su pueblo pero fue traicionada. Este acontecimiento histórico cumple la función de un carnaval - o fiesta de encarnaciones - y enfrenta al pueblo con su pasado. Por un momento permite quitarse el disfraz⁷³. La opinión del Narrador según la cual la revolución destruye un status quo y crea otro, refleja esta voluntad frustrada: se trata solamente de un cambio de ciclo.

En México el problema de la modernidad toma cuerpo en el mito de Pepsicoatl, símbolo de la sociedad de consumo. En la Comercial Mexicana - dice el Narrador - "... las familias se pasean con carritos de aluminio... los niños están ahogados entre los frascos de Ketchup, las lechugas, los detergentes y chillan."⁷⁴ En la visión del

⁶³ Ibid... p. 178.

⁶⁴ Sobre la frase que se encuentra tanto en la novela (p. 178.) como en la obra ensayística del escritor mexicano véase: Radiografía de una década in: Tiempo... p. 59.

⁶⁵ La expresión utilizada es el título del famoso ensayo de Octavio Paz publicado en el volumen *El laberinto de la soledad*, Madrid, 1990.

⁶⁶ Véase: Cambio... p. 160.

⁶⁷ Ibid... p. 113.

⁶⁸ El problema está mencionado por parte de Elizabeth véase Cambio... p. 133.

⁶⁹ Ibid... p. 331.

⁷⁰ El Narrador comenta a Elizabeth que México es un país con tigre dormido en la barriga, y todos los mexicanos tienen miedo de que un día vuelva a despertar. in: Cambio... p. 159. En el ensayo de Fuentes -*Kirkegaard en la zona rosa* - dice que "... el tigre nacional está cloroformado, pero no muerto. in: Tiempo... p. 12.

⁷¹ Cambio... p. 275.

⁷² Ambos cuentos fueron publicados en el primer volumen de relatos del escritor mexicano, *Los días enmascarados*. (1954)

⁷³ Fiesta de encarnaciones: es la expresión utilizada por Fuentes en su ensayo *Kirkegaard*... p. 11.

⁷⁴ Cambio... p. 407.

Narrador, a través de la metáfora de estas hipertiendas - acuario del consumo - los verbos como ahogar, sofocarse, llaman la atención sobre los peligros de la uniformización del mundo.

Las constantes comparaciones de México con los Estados Unidos manifiestan la otra cara de la moneda: el resultado del modelo industrial que sigue éste último es la ruina mecánica: las fábricas abandonadas con sus letreros son los monumentos del siglo XX.⁷⁵

Sin embargo, el problema de perder la autenticidad del país mediante el seguir el camino del desarrollo occidental no se soluciona por el regreso al pasado azteca: la identificación del joven Guauhtémoc - el héroe mítico de la defensa azteca contra los españoles - con el político y escritor nazi Baldur von Schirach, el jefe de las juventudes de Reich por parte del Narrador es la clara negación de esta posibilidad.⁷⁶

⁷⁵ La conversación en el coche de Franz sobre el tema véase: Cambio... p. 87-88.

⁷⁶ Ibid... p. 413. Baldur von Shirach fue condenado en el proceso de Nuremberg a veinte años de cárcel. Después de su liberación en 1966 él negó la ideología nazista y luchó por impedir su resurgimiento.

Paraliterális kódok Carlos Fuentes: Cambio de piel című regényében

Carlos Fuentes 1967-ben megjelent, *Cambio de piel* című regényének paraliterális- ideológiai és tematikai – kódjai megfejtéséhez – többek között a mű motívumai révén juthatunk el. Ezek a motívumok az emberiség történelmében fennálló ismétlődéseket hangsúlyozzák, az esetek többségében alter ego-ként működnek, és kihangsúlyozzák a keresztény illetve az azték hitvilág duális jellegét.

A regényben szinte minden művészeti ág – zene, festészet, szobrászat, színház, mozi, építészet – motívumként van jelen. Közülük is kiemelkedik a 20-as évek német szürrealista filmjeinek, illetve a harmincas évek amerikai fantasztikus alkotásainak hatása (különböző Frankenstein adaptációk).

A regény többi motívumai között fontos szerepet tölt be a gyerek, amely mindkét hitvilágban a halállal függ össze, a csomag, a fieszta és az álarc. Ez utóbbi a fuentesi művek alapvető és állandóan visszatérő eleme, amely végső soron elvezet az identitás problémájához. Ennek az identitáskérdésnek az individuális és társadalmi vetületében fogalmazható meg a regény ideológiai kódja, amely szoros kapcsolatban áll a „chingada” jelenségével. Az ország autenticitásának elvesztése, az állandó összehasonlítások az Egyesült Államokkal, a Pepsicoatl mítoszban megtestesülő modern fogyasztói társadalom negatívumai, a prehiszán múlt továbbélése, valamint a nyugati típusú történelmi fejlődés (lineáris időviszonyok) tagadása mind- mind fontos összetevői ennek a kérdéskörnek.

CSELIK ÁGNES:

ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA NOVELA “LA CIUDAD AUSENTE” DE RICARDO PIGLIA

En la novela titulada *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia se trenzan por lo menos tres historias: en primer lugar, la de Junior, un periodista que, a la vez que investiga la aparición en la ciudad de una serie de grabaciones producidas por una máquina ubicada en un museo, va descubriendo su identidad; en segundo lugar, la del origen de la propia máquina, invento ideado por Macedonio Fernández y llevado a cabo por un ingeniero, Emil Russo; en tercer lugar, la historia política argentina durante la dictadura militar, justo después de la guerra de las Malvinas.

La estructura narrativa mezcla estos tres relatos, imbricados con una serie de otros microrrelatos, formando un mosaico donde se alternan yuxtapuestos distintos tiempos y espacios narrativos.

Dado que la novela es una red muy complicada de historias entrelazadas, tanto los críticos como el mismo autor, intentaron resumirla y explicarla varias veces:

“J. A. M.: La novela sugiere un complot para anular a una máquina-mujer, capaz de pergeñar relatos que revelarían algo; y hay un museo donde cada uno puede hallar símbolos de su propia historia; y se incluyen varios minicuentos, casi en estado de esbozo. Y están allí la represión y la política, y Macedonio Fernández y su Museo de la Novela Eterna.

R. P.: Básicamente, es la historia de un hombre que no soporta la pérdida de su mujer; ese hombre es Macedonio Fernández, quien hace un pacto fáustico con un inventor: éste crea para él una máquina, asegurándole que allí su mujer permanecerá viva. (...)

J. A. M.: Para volver a *La ciudad ausente*: ¿No hay en ella también una relación con cierta tradición argentina, como la novela *El examen de Cortázar*, con esa ciudad que se va desintegrando, o *Megafón* de Leopoldo Marechal y su combate centrado en el rescate de una mujer que es además un símbolo?

R. P.: Por otro lado está la conexión con Macedonio Fernández, en la idea del Museo y de la Novela Eterna; y es, claro, hay una relación con el modelo macedoniano de que la realidad no puede ser contada con los registros de la literatura realista. (...) el enamorado es un egoísta que no se da cuenta de que va a morir, y la mujer va a quedar eternamente prisionera. Para poder escribir el libro yo trabajé con la idea paralela de que podía tratarse de una psicótica internada en una clínica y que cree que es una máquina de contar, y después está la otra historia, la realidad en la cual esa máquina se inserta y que es también una realidad producida por ella. Y aquí le voy a decir algo: yo pienso que el narrador investigador, Junior, es también un personaje de la máquina; me parece que ella construyó ese personaje que viene a salvarla.”¹

Como se ve de la complicitad de todo tipo de resumen, estamos ante una novela que ya desde el principio nos brinda historias e ideas paralelas.

En el fondo del mensaje de la novela está **la política**, que a la vez es la que más llama la atención. Se trata de la situación política concreta de la Argentina en el transcurso de la guerra de las Malvinas, y después, durante la época de la dictadura militar:

“Ciertos comentarios y cierta versión de los hechos le hicieron recordar los días de la guerra de las Malvinas. Los militantes argentinos habían perdido la guerra y nadie lo sabía. Las mujeres tejían abrigos para los conscriptos en tiendas improvisadas en la plazoleta del obelisco.” (p. 88)

El Estado niega los verdaderos acontecimientos, evita la circulación de las informaciones para poder manipular a los ciudadanos. El poder totalitario necesita gente obediente e ignorante, castiga, controla y amenaza a todos los que quieren saber lo que ocurre en realidad.

“La política siempre ocupa el lugar del destino (...) Otra vez la figura de la amenaza que se planifica desde un centro oculto (en este caso 'la inteligencia del Estado') y se impone a la realidad.”²

¹ Madrazo, Jorge Ariel: Entrevista a Ricardo Piglia Atenea. Ciencia, arte y literatura. Número 473, Año 1996, Universidad de Concepción de Chile. Primer semestre. pp. 96-104

² Piglia, Ricardo: Un trama de relatos In. Crítica y ficción, Siglo Veinte. Entrevistas. Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 62

La amenaza y la persecución, el hacer callar a los que podrían contradecir, son fenómenos comunes a todas las dictaduras de todos los tiempos. La misma lógica de función tienen las dictaduras de Europa: la dictadura de los nazis y la de los comunistas. Un momento crucial, simbólico, es 1956 en Hungría, cuando resultó que los que habían depositado su fe en los comunistas para poder luchar contra los nazis, después de la llegada del Ejército Rojo a Hungría, se vieron otra vez perseguidos y amenazados. El poder totalitario comunista exigió el control absoluto y sofocó todo tipo de rebelión. En momentos históricos, cuando se enfrentan dos poderes totalitarios, el individuo tiene que elegir entre ellos por obligación, pero no puede haber elección buena. El poder totalitario siempre tiene los mismos enemigos, sea cual fuere su ideología. El espíritu libre y el carácter que no está dispuesto a la sumisión total siempre son peligrosos para la dictadura. Lazlo Malamüd y Russo emigraron de Hungría en 1956. Como muchos otros emigrantes de Europa del Este, salieron de su patria para verse perseguidos y amenazados también en Argentina. De este modo los acontecimientos de Argentina son las réplicas de los acontecimientos europeos, o al revés, los europeos son las réplicas de los de Argentina. De todas formas la represión y la persecución son las mismas. *La novela La ciudad ausente habla de todos los poderes totalitarios del mundo.*

La dictadura crea un mundo basado en las mentiras y en el miedo. Crea instituciones de represión: la cárcel, la clínica psiquiátrica; tiene su Servicio de Inteligencia, controla, vigila continuamente a sus propios ciudadanos. Perfecciona las armas sin cesar, teniendo que hacer pruebas de vez en cuando para ver el resultado conseguido (Hiroshima, p. 150.). Macedonio delira ante la guerra eterna:

“La guerra finaliza y sólo quedaremos ante la inmensidad de los oscuros planes de EE.UU., que quiere herir y anular a España para hacer más fácil presa de la América hispana. Las islas han sido ocupadas, el laboratorio debe ser preservado.” (p. 60)

El modelo del estado totalitario es el japonés, el del ciudadano obediente, dispuesto a cumplir todas las ordenes recibidas sin plantear la menor pregunta. *El Estado narra, éste es el medio por el que se hace “legítimo”.*

“...el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad.”³

“El Estado narra [los mitos que propaga sobre la Nación]. Ésa es una función imprescindible para ejercer la dominación.”⁴

“El Estado es también una máquina de hacer creer.”⁵

Frente a la narración del Estado se encuentra **la narración de la resistencia:**

“Podríamos decir que hay siempre una versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegorías.”⁶

Macedonio y Russo crearon una máquina de defensa femenina que narra continuamente la versión de los vencidos, narra sobre lo que está prohibido y perseguido hablar, revela los secretos del Estado totalitario, cuenta lo que el Estado prefiere ignorar para no tener que hablar de ello, y habla de la muerte, de la desesperación, del dolor, de la soledad. La máquina es, o era, una mujer por definición. En todas las mitologías el origen de la vida está estrechamente vinculada con el principio femenino, con la maternidad. Frente a las mentiras del Estado, la máquina crea literatura femenina, es decir, crea literatura oral, que circula en varias versiones y con diferentes vías de distribución por toda la Argentina.

La máquina es el río eterno de los relatos, se le puede llamar con mil nombres, se identifica con todas las mujeres de la narración, pero principalmente es Eva, es Anna Livia Plurabelle y es Elena, la Eterna. El destino de todas las mujeres es ser perseguidas, torturadas, amenazadas y encerradas, y que no por ello dejen de seguir la narración. Su tema es autorreflexivo, por lo tanto la máquina habla del poder totalitario, de las mujeres y hombres torturados, de la vigilancia, de la pérdida del hombre amado, de la muerte. La muerte del ser querido es inevitable, en parte debido a los asesinatos cometidos por el Estado, y en parte como consecuencia de la debilidad física, de la enfermedad. Lo trágico es que no hay reconciliación alguna entre la vida y la muerte. La muerte se presenta como un fenómeno imposible de aceptar, que hiere “mortalmente” tanto al muerto como al

³ Op. Cit.: p. 61

⁴ Piglia, Ricardo: Locos, bandidos y fundamentalistas Clarín, 9-V-1993

⁵ Piglia, Ricardo: Los relatos sociales In. Crítica y ficción Siglo Veinte. Entrevistas. Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 180

⁶ Piglia, Ricardo: Un trama de relatos In. Crítica y ficción Siglo Veinte. Entrevistas. Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 63

que sobrevive. El/la amante vivo/a siempre se siente abandonado/a. La máquina, el principio femenino narra del hombre que le abandonó, y el hombre narra de la mujer que le dejó solo. Hombre y mujer forman parte de la misma totalidad, la mujer es la parte inversa/complementaria del hombre y el hombre es la parte inversa/complementaria de la mujer. Tanto la voz femenina como la masculina hablan de las mismas experiencias, de la misma pérdida, de la misma soledad. *Todas las voces narradoras llegan a formar una melodía polifónica de la narración.*

La narración es eterna, no tiene ni **tiempo** ni espacio concreto, como suele ocurrir con las actividades míticas. Para José Arcadio Buendía siempre es lunes en *Cien años de soledad*. En esta novela todo ocurre en *dos horas, dos días, dos meses y dos años*. La diferencia entre hora-día-mes-año es insignificante comparada con la eternidad de la narración.

Junior llega a saber las noticias *dos horas* antes de que el acontecimiento haya ocurrido (p. 10), después de visitar el Museo pasa *dos noches* sin dormir (p. 87), y pasa *dos noches* metido en su cuarto (p. 97) después del encuentro con Julia Gandini [que estuvo *dos meses* internada en la clínica (p. 85)]. Junior pide ayuda a Ana Lidia resaltando que hace *dos meses* que está metido en esta historia (p. 106). En la isla, la lengua que más tiempo permaneció se mantuvo quieta durante *dos años* (p. 120) y Boas dice que hace *dos meses* que salió de la isla (p. 134). Él lleva contando la historia de la isla desde hace *dos meses*, y Junior, desde hace *dos meses*, está investigando las historias que circulan por la ciudad. Cuando Junior se acerca a la isla de Russo la vegetación cambia a las *dos horas* de salir, y Junior tiene la sensación de cruzar una frontera (p. 137.). Russo le dice a Junior que los materiales de investigación le llegaron a los *dos meses* de la librería.

El dos es un número par, porque en esta novela todo tiene su paralelismo, su réplica, su opuesto o su inversión. El dos es un número que se encuentra en ambos lados del espejo, reflejando su imagen inversa: Es la unidad hecha fracción y al mismo tiempo, según su significado numeral esotérico, es el reflejo pasivo de la Unidad. Además es considerado como la fuente de los errores mentales. Hemos visto en la novela que todos los personajes están o pueden estar 'locos', y cada narración puede ser interpretada como fruto de algún tipo de delirio. El número dos tiene importancia en cada escala de la narración, es decir, en cada fractal.

Las referencias temporales anteriormente mencionadas se combinan con una hora mítica que son *las tres de la tarde*.

Cuando Junior sale del Museo, en el reloj del mismo eran las *tres* de la tarde (p. 65), la narración Stephen Stevensen revela que el doble de Stephen Stevensen llegó a las *tres* de la tarde (p. 98), y eran las *tres* de la tarde cuando Junior visitó a Ana Lidia.

El tres es un número impar, primo, y en la astrología es el símbolo del eje central entre la Tierra, la Luna y el Sol. Según su sentido numeral esotérico, el tres es la inteligencia infinita, por lo tanto es la antítesis del número dos, que simboliza los errores mentales. Además de ser el tres la antítesis del dos, es la unidad repetida tres veces, el dos más uno.

El tiempo definido por la presencia de los números dos y tres, descrito con la repetición constante de estos elementos, es fijo, eterno, no tiene intervalo ni duración verdadera.

El espacio parece más fragmentado.

En la *ciudad* las calles están vacías, las patrullas controlan, aunque sea inútil, y la vida se queda relegada a los pasos subterráneos de la Avenida 9 de Julio, aunque al final de la novela estos locales están abandonados también (p.168). El Museo está cercado, vigilado, prisionero en este control absoluto, y en las clínicas psiquiátricas torturan a los internados para conseguir más información. La gente –Macedonio, Junior, etc.– vive en alojamientos transitorios, en piezas de hotel. No hay hogares que puedan ser escenarios de la vida familiar pacífica y equilibrada, y los lugares de trabajo que aparecen, siempre son variantes de una prisión. Fuyita trabaja en el Museo, es el personal de control que vigila la máquina, y es vigilado, controlado a la vez por el sistema de seguridad y por la máquina. Junior trabaja en la redacción de El Mundo (tampoco hay que olvidar que el nombre del diario es simbólico), donde todos son prisioneros, él también (p. 10.). La ciudad es un sitio peligroso, de donde hay que huir, salir, encontrar alguna escapatoria, porque es la única forma de intentar sobrevivir.

El campo, la pampa es la llanura deshabitada, siempre estamos en el borde de la nada, y siempre hay algunas vías del Ferrocarril Central Argentino. El campo tiene algunos lugares céntricos, donde tarde o temprano acuden todos los personajes de la novela. Se trata de dos (!) ciudades: *Azul* y *Bolívar*. Son ciudades vecinas, réplicas una de la otra, totalmente idénticas en su carácter. *El gaucho invisible* llega a ser visible para sus compañeros en el pueblo de Azul; los padres de *La nena* viven en Bolívar. Russo se establece en Bolívar y los que vienen a practicar el tiro al blanco son los conscriptos de Azul. Junior confiesa ser procedente de Bolívar, y es aquí donde se encuentra la casa a donde regresó Macedonio después de recorrer toda la provincia de Buenos Aires. En el campo encontramos la réplica del Museo de la ciudad, los dos museos se contemplan como los pueblos de Azul y Bolívar. En el campo la tierra está llena de pozos, que son tumbas, de miles de indios asesinados, y de hombres y mujeres atados, desnudos, matados a tiros, mientras sonaba música en los altavoces de las furgonetas. En el campo tampoco hay hogares para vivir.

La isla es un sitio mítico, es el refugio de los muertos, es donde se hace palpable que nadie está en casa, nadie habla su lengua-madre, todos son inmigrantes y perseguidos.

El espacio donde ocurren los acontecimientos de la novela tampoco es concreto, se trata de lugares más bien abstractos, equivalentes a “cualquier lugar”.

En la novela titulada **La ciudad ausente la ausencia** es una realidad material. Es incuestionable que no se trata de una ciudad concreta, ni tampoco se trata de la ciudad como unidad arquitectónica. Carolina Ferrer lo explica de esta manera:

“En términos contemporáneos, la ciudad es un símbolo de la madre, en su doble aspecto de protección y de límite. Cabe destacar que las madres mencionadas en la novela –la madre de Junior, al igual que su mujer y la mujer de McKinley– se han ido, dejando a los hombres solos. Así mismo, la muerte de Elena ha impulsado a Macedonio a buscar a Russo para crear la máquina. Esta última tampoco tiene madre: en términos materiales, fue creada por Russo y Macedonio, y por Nolan en su origen mítico. En este sentido la ausencia de imagen materna opera a distintos niveles: personajes, máquina, ciudad. Por lo tanto, se puede hablar de fractales, ya que ante cambios de escala, se sigue observando un fenómeno casi idéntico: la ausencia materna.”⁷

La explicación brindada por Carolina Ferrer es indudablemente válida sin embargo, creo que no llega al fondo. La ciudad es más que un simple símbolo de la madre, *la ciudad es el sitio donde los hombres conviven, donde se crean relaciones interpersonales*. En la esperanza escatológica la Jerusalén Celestial es el escenario de la convivencia perfecta, donde se crea la unidad, la verdadera comunidad de los habitantes. Y justamente son estos los fenómenos que no aparecen en la novela, que están ausentes.

No hay relaciones interpersonales: no hay amistad, la “amistad” del doctor Ríos a Russo le costó la vida.

Tampoco hay amor: hombres y mujeres son incapaces de acercarse, de salir de su aislamiento (Junior-la mujer en el Majestic, Julia Gandini, Ana Lidia, etc.) o si nace el amor, obligatoriamente tiene que romperse por la desaparición del hombre o de la mujer, por la ausencia del ser querido: (**Primer amor**, Junior-su esposa, Macedonio-Elena, Russo-Carola Lugo, Nolan-la máquina).

No existe la familia, la madre abandona a su marido y a sus hijos (la madre y la esposa de Junior, **Una mujer**), y el padre cuando se queda solo prefiere alejarse de los hijos (Macedonio).

Claro que no hay relaciones interpersonales, si no hay **personalidades** tampoco. El lector no llega a conocer a los personajes de la novela, porque *no tienen características propias*, o si las tienen, carecen de importancia: **Una mujer, La nena**.

En otros casos *es la función la que predomina sobre el hombre*: el ingeniero, el escritor, el periodista-detective, etc.

Ya hemos visto que todas las mujeres son réplicas de la máquina, de esta manera la máquina tiene *una serie de nombres propios que designan al mismo sujeto*: Elena, Ana Lidia, Julia Gandini, Lucía Joyce, Anna Livia Plurabelle, Belle Blue Boylan, etc. Los nombres propios pierden la cualidad de hacer una distinción entre las personas, puesto que todos los nombres femeninos tienen un denominado común.

El caso de los nombres masculinos es parecido a los femeninos. *Algunas funciones disponen de dos (!) nombres propios*; el ingeniero Richter y Russo; el periodista Emilio Renzi y Junior.

Llama la atención que muchos nombres masculinos son variantes de *Macedonio*, empiezan por Mac: Mac, el que trabaja en el taller clandestino en **Los nudos blancos**; Mac Kensey, el padre de Junior; McKinley, jefe de estación del Ferrocarril Central Argentino, réplica del padre de Junior; y el mismo Junior, que se llama Miguel Mac Kensey, igual que su padre.

Dos (!) de los personajes son tocayos y, además, poseen las mismas iniciales: E.R. Emilio Renzi, que aparece como narrador al comienzo de la novela y a su vez, el ingeniero Emil Russo.

Macedonio y Russo construyen la máquina, de este modo se unen en la misma función y se identifican con Nolan, el creador mítico de la máquina en **La isla**.

Todos los hombres son narradores, su narración puede ser directa o a través de la máquina. Todos son solitarios, abandonados, y hablan de los mismos temas: de la opresión, de la persecución, de la resistencia, de la máquina, de la mujer perdida. Las narraciones masculinas son autorreflexivas, igual que las de la máquina, y al comparar los temas de narración masculina y femenina podemos sacar la conclusión de que *se trata de la misma melodía polifónica de la narración que cuenta paralelamente la versión femenina y masculina de la misma historia*.

Los nombres utilizados por Ricardo Piglia, que además de aludir a todos los personajes de la novela aluden a escritores (Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Emile Rousseau) y a otros personajes de otras obras de Ricardo Piglia (Lucía Joyce-Lucía Nietzsche en *El fluir de la vida*; Emilio Renzi es el narrador de varias obras de Ricardo Piglia y es una clara alusión a sí mismo), son fruto de una elección cautelosa. Como lo explica Emilio Renzi en *Respiración artificial*:

⁷ Ferrer, Carolina: Una compleja máquina de narrar: *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia www.uchile.cl/facultades/filosofia...caciones/cyber/Cyber3/textos/CFERRER.HTML, p.7

“Ahora bien, dijo Renzi, el policía a quien el protagonista del cuento de Borges [El indigno] va a ver para delatar a su amigo se llama, en el relato de Borges, Alt. Sabés mejor que yo, sin duda, el significado que tienen los nombres en los textos de Borges, de modo que nadie me hará creer que ese apellido, con esa R que falta, letra inicial, diría yo, de otro nombre, con esa R justamente que falta, está puesto ahí por azar.”⁸

Tenemos que afirmar que los nombres parecen tener un valor simbólico muy importante, mientras no hay personalidades en la novela que podrían designar. Todos los personajes (femeninos y masculinos) pierden la identidad y se unen en la escritura. A consecuencia de ello los nombres propios que aparecen también serán desprovistos de las características personales y serán variantes del mismo denominado abstracto.

Las voces narradoras sostienen un monólogo infinito, monólogo que nunca llega a ser diálogo, medio de la relación interpersonal. Desapareció la personalidad propia. En la novela domina la alucinación, el delirio, y el estado equizofrénico que también tiene sus huellas en el **lenguaje utilizado**. *La nena* tiene un “desarrollo” lingüístico contrario a lo normal, primero deja de utilizar las conexiones gramaticales, omite los pronombres personales, y poco a poco prescinde de las palabras, primero sustituyéndolas por una definición genérica (en vez de manteca prefiere decir “barro suave”), y al final la melodía de la lengua se reduce a un cloqueo monótono. Según la teoría de Iván Fónagy la melodía precede a la articulación de la frase; en el caso de *La nena* vemos que sólo la melodía persiste después de la desaparición de la articulación de la frase.

La máquina de Nolan mezcla las lenguas, Macedonio después de la muerte de Elena evita las palabras que le traen a la memoria el dolor, y en *La isla* hay un cambio continuo de lenguas, cuya vigencia pierden a la hora del cambio del idioma. Sólo persiste la melodía, como en el caso de *La nena*, pero los que quieren cantar ya no se acuerdan de la letra.

En la lengua vemos el mismo proceso de enajenamiento que en el caso de las personas. La lengua llega a ser despersonalizada, abstracta, no es la lengua-madre, es ajena a todos, es difícil o imposible entenderla, sobre todo porque todo el mundo habla en clave. (En este registro también podríamos hablar de la ausencia de la madre.) Se perdió la conexión inmediata entre la enunciación y el enunciado, se rompió la unidad orgánica, la armonía primitiva.

La humanidad rompió **los nudos blancos**, los nudos de condensación y de la memoria y ahora está perdida en la selva de las informaciones. *Hay tantos datos, tantas teorías y tantas posibilidades almacenadas en el cerebro humano, que a falta de unos principios calificadores, pierden el significado y la validez.* La novela está llena de alusiones científicas, de citas de personajes importantes de la teoría lingüística, literaria, histórica y de la teoría de las ciencias naturales. De forma directa o indirecta la novela incluye la tradición literaria de todos los tiempos también. El texto es un *palimpsesto*, porque no hay nada que sea absolutamente original. La vida tampoco puede ser original, está determinada por las características heredadas, inscritas en el ADN, que, con su forma de espiral doble, es la réplica de los círculos y espirales que determinan la estructura de la presente novela.

Además de que la novela incluye la tradición literaria de siempre, en la misma obra circulan copias que curiosamente están relacionadas con Avellaneda, ciudad industrial (considerada un gran suburbio) en las cercanías de Buenos Aires, por lo tanto bien puede ser que en Avellaneda haya imprentas. Sin embargo no deja de ser simbólico que este nombre sea el apellido del que en 1614 editó el llamado “Falso Quijote”, una continuación de la primera parte del Quijote y una falsificación proléptica de la segunda parte escrita por Cervantes, conocido en la historia de la literatura como Alonso Fernández de Avellaneda.

“Las hacen en Avellaneda, en talleres clandestinos de la provincia.” (p. 17)

“Alguien está vendiendo copias falsas en un taller de Avellaneda.” (p. 105)

A Julia Gandini la llevan al neuropsiquiátrico de Avellaneda, y por último, en la contraportada de *La ciudad ausente* leemos:

“Esta edición se terminó de imprimir en Verlags S. A. Producciones Gráficas Spurr 653, Avellaneda, en el mes de septiembre de 1995”.

La novela misma no es otra cosa que una copia (probablemente una copia falsa de una versión original), del lenguaje común de todos los seres vivos, cuyo mapa descubrimos en el caparazón de las tortugas. Las obras de arte son variantes de un todo, y cada obra es un todo en sí mismo también. *Todas las narraciones incluidas en la novela son réplicas una de la otra, y son circulares, girando alrededor de la exaltación de la ausencia.*

Hay que redescubrir la unidad primitiva, empezar todo de nuevo, dejar la dirección errónea y comenzar otra, nueva. *La manera del redescubrimiento de los nudos blancos, de encontrar el camino según las indicaciones del mapa dibujado en el caparazón de las tortugas, es a través de las narraciones.* A la pregunta planteada, pero no

⁸ Piglia, Ricardo: Respiración artificial. Primera edición: Pomaire, Buenos Aires, 1980, Edición consultada: Seix Barral/Biblioteca Breve, Buenos Aires, 1996, p. 173 En la cita Emilio Renzi alude al escritor argentino, Roberto Arlt.

pronunciada, la narración responde con otro enigma: refleja la réplica de la pregunta, da una imagen inversa de la vida, incluso ofrece la réplica de la narración misma.

“R. P.: La experiencia, vamos a decir, es ‘el modo en que un sujeto conoce la realidad’. Bueno, ‘experiencia’ es igual a la ‘narración’.”⁹

“Se vive para escribir, diría yo. La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida.”¹⁰

“La escritura es el lugar donde los borradores de la vida son posibles, tal vez por eso se hace literatura. Ahora eso al mismo tiempo es ridículo. Es ser un *clown*, porque supone algo tan irrisorio como pretender que se puede reconstruir una especie del laboratorio y con palabras la experiencia. Y es ridículo pero tiene, sin embargo, una carga de pasión que hace que escribir sea una de las experiencias más intensas de la vida.”¹¹

Narrar y vivir tienen el mismo estatus ontológico, por lo tanto todas las narraciones son réplicas en miniatura del orden del mundo, y las categorías de la realidad y de la ficción se entrelazan. De esta manera se produce el **efecto prisma**, los diferentes registros de la existencia se ven reflejados uno al lado del otro, totalmente iguales en derecho, sin la superposición y la subordinación a las que estamos acostumbrados. *En este mundo la lógica causal deja de funcionar*.

El individuo sale a la **búsqueda** de alguna certeza, busca el camino que tiene que recorrer. Otra vez prestamos las palabras de Northrop Frye:

“La mayoría de los viajes literarios son una búsqueda de alguna forma. El héroe sale de su casa para cumplir el ejercicio de la búsqueda, y al final regresa a casa. La base de la búsqueda entonces es algún tipo de movimiento cíclico o laberíntico, y la mayoría de las veces el desenlace final no es una simple llegada a casa, tampoco lo es en Ulises, a pesar de que aparenta serlo. Gracias a la visión del desenlace final de la narración, el círculo horizontal llega a tener una dimensión vertical, del tipo de espiral. La espiral entre otras cosas es un laberinto estilizado, y el movimiento sinuoso o laberíntico, se transforma en un movimiento lineal y dirigido, cuya meta es la liberación del laberinto, este movimiento es el tema eterno de la literatura.”¹²

El que busca, investiga, desempeña el papel del detective, cuyo representante en la novela es Junior.

“El relato policial narra la aventura del hombre en busca de la verdad oculta.”¹³

De esta forma todas las narraciones son policiales, porque contienen alguna verdad oculta, igual que el Museo de la Novela Eterna se identifica con el Museo Policial, dedicado al arte de la vigilancia. Todos los personajes, todos los lectores y críticos son detectives que buscan el secreto.

“Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma. A la vez, esta asimilación (en su caso un poco paranoica) de la crítica con la persecución policial, está presente con toda nitidez en Arlt. Por un lado Arlt identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo. En este esquema, el crítico aparece como el policía que puede descubrir la verdad. Escritura clandestina y culpable, escritura fuera de ley, se entiende que Arlt haya buscado que sus libros circularan en un espacio propio, fuera de todo control legal.”¹⁴

⁹ Viereck, Roberto: De la tradición a las formas de la experiencia:Entrevista a Ricardo Piglia, Revista-Chilena-de-Literatura, Santiago, Chile (RChL). 1992 Nov, 40, p. 135

¹⁰ Piglia, Ricardo: La lectura de la ficción, In. Crítica y ficción Siglo Veinte. Entrevistas. Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 24

¹¹ Piglia, Ricardo: La literatura y la vida, In. Crítica y ficción Siglo Veinte. Entrevistas. Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 188

¹² Frye, Northrop: Az Ige hatalma Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997 (Ford.: Pásztor Péter) „A legtöbb irodalmi utazás valamilyen formában keresés. A hős elutazik otthonról, hogy teljesítse a keresés feladatát, majd végül hazatér. A keresés alapja tehát valamiféle ciklikus vagy labirintusszerű mozgás, a legtöbb vége azonban nem egyszerű hazatérés, még az Odüsszeiában sem, pedig ott nagyon is annak látszik. A vízszintes kör az irányított mozgásnak, az elbeszélés vége látomásának spirális, függőleges dimenzójára tesz szert. A spirál egyebek mellett stilizált labirintus, és a labirintusból való szabadulás, melynek során a tekervényes vagy útvesztő mozgás kiegyenesedik, és irányítottá válik, örök témája az irodalomnak.”, p.130

¹³ Chandler, Raymond: Apuntes sobre la novela policial, In. Cartas y escritos inéditos Buenos Aires, Editorial La Flor, 1976

¹⁴ Piglia, Ricardo: Homenaje a Robert Arlt, In.: Nombre falso, Siglo Veintiuno Editores, Argentina S.A., Buenos Aires, 1975 (p. 135)

“Por fin: cuando uno se dice –como Arlt– que todo crítico es un escritor fracasado ¿no se confirma de hecho un mito clásico de la novela policial? El detective es siempre un criminal frustrado (o un criminal en potencia). No es casual que Freud haya escrito:

‘La historia de un texto se asemeja a un asesinato: lo difícil no es cometer el crimen, sino ocultar las huellas.’
En más de un sentido, el crítico también es un criminal.”¹⁵

Todo crítico literario (y lector), por un lado es un detective, y por el otro es un escritor fracasado. El escritor/narrador es un criminal, porque todo texto literario se identifica con un crimen. El lector va en busca de la verdad oculta; el escritor, con una mano intenta borrar las huellas, pero con la otra mano deja rastros deliberadamente. Entre los rastros hay también algunas pistas falsas, pero al fin y al cabo el escritor quiere ser descubierto, entendido. Visto de este modo, el escritor es un criminal frustrado.

La búsqueda cíclica, laberíntica, del tipo espiral, es eterna, porque el secreto es imposible de formular, está escondido entre los tejidos del texto y está compuesto tanto de las palabras como del silencio:

“Hay ciertos secretos que no se dejan expresar, hay misterios que no permiten que se los revele. Y así, la esencia de todo crimen queda inexpressada.”¹⁶

Con el desenlace final de la novela, la búsqueda no se ha terminado. La última acción en la novela *La ciudad ausente* es que el narrador se arrastra al borde del agua para cruzar el río, salir en busca de Grete Müller, que a su vez está buscando al narrador. La novela se termina y sugiere que, a la vez que se empieza otra búsqueda, se empieza otro movimiento cíclico en la gran espiral de la existencia.

Posiblemente ni siquiera es la máquina la que cuenta, sino los que se ven reflejados en ella. La máquina es una denominación metonímica para lo que es “pura energía” (p. 106); y funciona como un espejo que siempre da la imagen inversa de la que está delante de él. La máquina refleja la ausencia, por lo tanto provoca la narración que habla de una serie de ausencias: del ser querido, de la personalidad, de la lengua, del tiempo, del espacio, de la felicidad y de la libertad.

La ciudad ausente es una novela que no respeta ningún registro tradicional. Las categorías de tiempo, espacio, la lengua y la personalidad dejan de funcionar en el universo de la obra, y a la vez desaparece la vigencia de la lógica causal. Al lector, acostumbrado a pensar de acuerdo con los registros negados, le resulta imposible “leer” la novela según la estrategia tradicional de la lectura. El texto llega a ser simplemente “ilegible” si no hacemos una profundización en el fondo de la estructura narrativa. Como consecuencia el lector se ve desprovisto de la libertad de ‘elegir’ entre las interpretaciones posibles. A lo largo de la novela se repiten las mismas incertidumbres y las mismas dudas. En el primer capítulo se plantea la pregunta acerca de la identidad de Junior (si es un agente del Estado o no), y en el último capítulo se vuelve a plantear la misma pregunta. La novela pregunta, pero no ofrece respuestas claras.

Una de las interpretaciones más tradicionales y más practicadas de *La ciudad ausente* es la política. Sin embargo, según mi parecer, *la novela tacha, en el sentido derridiano de la palabra, la posibilidad de la lectura política.* Cada Estado tiene su determinada estructura, y la novela presente niega la estructura, por lo tanto niega el Estado, declara nula la realidad política. Frente al poder anónimo se encuentran actantes abstractos, que no llegan a ser personalidades o caracteres independientes, y los narradores tampoco tienen actividades reales fuera del hecho de narrar.

Según el concepto de desconstrucción de Jacques Derrida¹⁷ en el origen no hay palabra, sólo hay escritura. Las narraciones en la novela titulada *La ciudad ausente* circulan en forma grabada o escrita. Prácticamente no existe un idioma común, los personajes nunca llegan a entenderse, no se puede formar una relación interpersonal, tampoco un diálogo bilateral. Con el cambio de la lengua a la escritura “*we put the language under erasure*”¹⁸, es decir, la tachamos, la borramos definitivamente.

Sin embargo, en la novela de Ricardo Piglia, después de volver la lengua extremadamente abstracta e inadecuada para la comunicación verbal, persiste la melodía. La solución según Derrida equivaldría a la negación total de la persistencia de la palabra. En este sentido hay una enorme diferencia entre el punto de vista europeo y el latinoamericano. *Ricardo Piglia, siendo un autor latinoamericano, elige otro camino frente a la negación total. La melodía persiste, por lo tanto hay algo primordial, existe una unidad primitiva que permanece vigente, y en base a esto se puede intentar reconstruir alguna comunicación arraigada en la lengua.*

¹⁵ Op. Cit. (p. 136)

¹⁶ Cortázar, Julio: Prólogo a los cuentos de E. A. Poe, In. Poe, -Edgar Allan: Cuentos 1-2, Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1998

¹⁷ Culler, Jonathan: Dekonstrucción (ford.:Módos Magdolna), Osiris Kiadó, Budapest, 1997

¹⁸ Harvey, Irene E.: Derrida and the Economy of Difference Studies in phenomenology and existential philosophy, Bloomington, Indiana University, Pr., cop. 1986

La resistencia al control absoluto subyace en la complejidad de la obra. El poder político es incapaz de descifrar la novela, de penetrar en la estructura narrativa, y por lo tanto le resulta imposible cambiar su código narratológico. El texto está escrito en clave y esto no es otra cosa que *lo abstracto llevado a su extremo*.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Avelar, Idelber: Bares desiertos y calles sin nombres: Literatura y experiencia en tiempos sombríos, Revista Cultural de Crítica 1994 Nov, 9 37-43
- Ariel-Madrazo, Jorge : Entrevista a Ricardo Piglia ATENEA: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción Concepción, Chile (Atenea). 1996 Jan-June, 473, 95-109
- Berg, Edgardo-H: La conspiración literaria (sobre La ciudad ausente de Ricardo Piglia) Hispamerica:- Revista de Literatura, Gaithersburg, MD (Hispan) 1996 Dec, 25:75, 37-47
- Culler, Jonathan: Dekonstrukció, Osiris Kiadó, Budapest, 1997 (ford.: Módos Magdolna)
- Chandler, Raymond: Cartas y escritos inéditos, Buenos Aires, Editorial La Flor, 1976
- Ferrer, Carolina: Una compleja máquina de narrar: La ciudad ausente de Ricardo Piglia www.uchile.cl/facultades/filosofia...caciones/cyber/Cyber3/textos/CFERRER.HTML
- Fry, Northrop: Az Ige hatalma, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997 (Ford.: Pásztor Péter)
- Gnutzmann, Rita: Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco Literatura como intertextualidad. IX. Simposio Internacional de Literatura Instituto Literario y Cultural Hispánico, Buenos Aires, 1993, 524-531
- Juan Alcira Arancibia (ed.)
- Harvey, Irene: Derrida and the Economy of Difference Studies in phenomenology and existential philosophy, Bloomington, Indiana University, Pr., cop.1986
- Iglesia, Cristina: Crimen y castigo: Las reglas del juego Notas sobre La ciudad ausente de Ricardo Piglia, Filología, Buenos Aires, Argentina (Filología). 1996, 29:1-2, 95-103
- Lindstrom, Naomi: La historia literaria de los 1920 y 1930 en La ciudad ausente de Ricardo Piglia www.lanic.utexas.edu/project/lasa95/lindstrom.html
- Macchi, Marisa-Fabiana: La máquina de la escritura, Torre de Papel, Iowa City, IA (TdP). 1998 Spring, 8:1, 45-62
- Poe, Edgar Allan: Cuentos 1-2 Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1988
- Piglia, Ricardo: Crítica y ficción, Siglo Veinte. Entrevistas. Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990.
- Piglia, Ricardo: Locos, bandidos y fundamentalistas, Calrín, 9-V-1993
- Piglia, Ricardo: Nombre falso, Siglo Veintiuno Editores S. A., Buenos Aires, 1975
- Piglia, Ricardo: Respiración artificial, Seix Barral/Biblioteca Breve, Buenos Aires, 1996
- Piglia, Ricardo: La ciudad ausente, Espasa-Calpe Argentina S. A./Seix Barral, Buenos Aires, 1995
- Viereck, Roberto: De la tradición a las formas de la experiencia. Entrevista a Ricardo Piglia, Revista-Chilena-de-Literatura, Santiago, Chile (RChl). 1992 Nov, 40

Ricardo Piglia: "La ciudad ausente" című novellájának narratív struktúrája

Ricardo Piglia 1940-ben született kortárs argentin szerző. Magyarországon műveit még alig ismerik, de a latin-amerikai kontinensen és Észak-Amerikában rendkívül elismert szerző, sőt az utóbbi időben Spanyolországban is egyre népszerűbb íróvá vált. Ricardo Piglia nemcsak regény- és novellaíró, hanem kritikus is. Regényei a következők: *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997). Novelláskötetei: *La invasión* (1967), *Nombre falso* (1975), *Prisión perpetua* (1988) és *Cuentos morales* (1995). Kritikus, irodalomelméleti munkája a *Crítica y ficción* (1990) és a *Formas breves* (2000) címet viseli. Jelen tanulmány egy, a *La ciudad ausente* című regény narratológiai szempontból elemző PhD értekezés zárófejezete. A *La ciudad ausente* Ricardo Piglia legkevésbé elemzett művei közé tartozik, hiszen a regény érvénytelennek nyilvánítja a megszokott olvasási, értelmezési, tájékozódási stratégiákat, így mélyebb elemzés nélkül „érthetetlen”, illetve „olvashatatlan”. Ez az összetettség a következő elemekből tevődik össze:

1. A *La ciudad ausente* című regényben a három fő történetzál mellett több „mikrotörténet” is beleszövődik a mű szövetébe.
2. A konkrét történelmi helyzetet bemutató politikai ábrázoláson túl a *La ciudad ausente* minden katonai diktatúra azonos működési mechanizmusáról fest képet.
3. A narráció mitikus tevékenység, aminek nincs konkrét ideje. A regényben minden két óra, két nap, két hónap, illetve két év alatt történik.
4. Habár a narráció tere három szintre bontható (város, vidék, sziget), a regényben ábrázolt tér nem konkrét, tere a 'bárhol', ideje a 'bármikor'.
5. A tér és az idő absztrakt jellegével szemben az eltűnés és a hiány a *La ciudad ausente* című regényben materiális valóság. Nincsenek személyiségek, nincs kommunikáció, nincs barátság, nincs szerelem, nincs család.
6. Megszűnik a reális-fikció ellentét és az alá-/fölérendeltség. A regény tere úgy működik, mint egy prizma, amely a valóság különböző dimenzióit egymás mellé vetítve ábrázolja. Az ok-okozati rendszer szerint működő logika ebben a világban érvényét veszti.
7. Az egyén (a főszereplő és az olvasó) a regény kezdetén keresésbe fog, valamilyen bizonyosság után kutat. A kezdeti kérdések a regény végén megismétlődnek, nincsenek egyértelmű, megkérdőjelezhetetlen válaszok.
8. A regényben szereplő mesélőgépet nem konkrét szerkezetet jelöl, hanem egy metonimikus megfogalmazás arra, ami „tisztá energia”, tehát egy perpetuum mobile. Átvitt értelemben a „gép” nem azt tükrözi, amit lát, hanem azt, amit nem lát, azaz a hiányt.
9. A regény a szó derridai értelmében eltörli a politikai valóságot. Úgy lázad ellene, hogy érvénytelennek nyilvánítja. Az anoním politikai hatalommal szemben absztrakt aktánsok állnak, akiknek nincs más valóságos cselekedetük, mint a narráció.
10. A totális megfigyeltséggel szembeni ellenállást a mű összetettsége biztosítja. A politikai hatalom nem tud behatolni a szövegbe, nem tudja megváltoztatni a narráció kódját és képtelen meghamisítani, manipulálni a jelentést. A regény szövege titkosírással íródott, és ez nem más, mint az absztrakció.

KLEMPÁNÉ FAIX DÓRA:

CONFIGURACIÓN EXTERNA E INTERNA DE *RITMO LENTO* DE CARMEN MARTÍN GAITE

I. RITMO LENTO DENTRO DE LA NARRATIVA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Ritmo lento (1963) es una novela que en el panorama crítico tuvo menor importancia que otras narraciones de Carmen Martín Gaité, sobre todo si tomamos en consideración los numerosos comentarios “provocados” por *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978). La propia autora destacó en 1975, en su *Nota a la tercera edición*, que esta novela había sido muy poco leída y comentada hasta la fecha y que “La primera edición de *Ritmo lento* no sólo no se agotó sino que pasó absolutamente sin pena ni gloria”¹. Aun así, la novela ocupa una posición primordial en la narrativa de la autora, puesto que en muchos aspectos prepara el terreno a las novelas posteriores, anticipando temas y recursos narrativos propios de la autora.

En la misma *Nota a la tercera edición* Carmen Martín Gaité también añadió que en 1969, aconsejada por unos amigos, había decidido suprimir el epílogo de la novela en una reedición de bolsillo, hecho que en la tercera edición se propuso rectificar, publicando el texto original completo. Este cambio no solamente tuvo importantes consecuencias con respecto a la estructura narrativa, sino que también determina el sentido profundo de la obra, por lo cual la configuración externa de *Ritmo lento* ofrece especial interés para la interpretación literaria. Por esta razón, mi punto de partida para llegar a una clave interpretativa, va a ser la configuración externa de la novela.

II. ESTRUCTURA SUPERFICIAL O CONFIGURACIÓN EXTERNA DE LA NOVELA

La estructura formal (o sea, la disposición de las partes que constituyen el relato) es un aspecto sobresaliente y muy elaborado dentro de *Ritmo lento*. En este sentido es necesario destacar el parentesco –sobre el cual la misma autora llamó la atención en la *Nota* antes mencionada– con *Tiempo de silencio* de L. Martín Santos, prototipo de lo que se ha venido a denominar “novela estructural”. En este tipo de novela, la estructura resulta de un afán intencionado de dividir la narración en elementos claramente identificados. Si es así, entonces la configuración de la obra se puede describir a través del paratexto, o sea, mediante los elementos verbales que acompañan al texto propiamente dicho: la nota inicial, el epígrafe, la advertencia preliminar, los títulos de los capítulos y el epílogo.

Ya en el primer momento nos damos cuenta de que *Ritmo lento* es una narración claramente estructurada: en primer lugar aparece una cita del *Juan de Mairena* de Antonio Machado que le sirve de epígrafe a la novela. La importancia de la cita se acentúa al volver a aparecer dentro de la historia, cuando el protagonista evoca su costumbre de pasear con un amigo y sentarse a leer trozos del *Juan de Mairena*.

Debajo del epígrafe, una advertencia preliminar llama la atención del lector sobre el carácter ficcional de la historia: “Esta novela no pretende imponerse como forzosamente verosímil”². Sin embargo, la puede creer “el que lo tenga a bien”³ – añade la autora.

El *Prólogo* nos introduce ya de pleno en el mundo novelístico de *Ritmo lento* con la aparición de Lucía y su encuentro con el Doctor Fuente, cuyo nombre enseguida nos llama la atención sobre un dato que solamente después cobrará especial relevancia: padre e hijo se llaman igualmente David Fuente. Esta coincidencia se escamotea como un pequeño detalle sin importancia, un “dato puro” que sin embargo se convertirá en indicio narratológico (en el sentido como lo utiliza R. Barthes), puesto que remite a relevantes informaciones sobre el carácter, los sentimientos, en fin, la identidad de David, hijo, el protagonista de la narración. El nombre conlleva, por lo tanto, un significado implícito cuyo descubrimiento exigirá una actividad de interpretación y de desciframiento por parte del lector.

La finalidad del *Prólogo* es servir de introducción. Aparecen en él numerosos detalles que solamente después lograrán ampliarse, aquí solamente despiertan el interés del lector. Cuando Lucía se queda mirando por la ventana el jardín con el invernadero y sus ojos se le cuajan de lágrimas, el lector espera impacientemente la respuesta, quiere descubrir el porqué de aquellas lágrimas. Un poco más tarde, la joven le habla al padre de David de la única visita que hizo a ese invernadero. Se mencionan algunos personajes –Magda(lena), Aurora,

¹ *Nota a la tercera edición, Ritmo lento*, Ed. Destino, Barcelona, 1993, p. 32

² *Ibid.*, p. 33

³ *Ibid.*

Emilia– pero las informaciones que recibimos sobre ellas son superficiales. El motivo de la visita de la chica tampoco queda muy clara, aunque dice que ha venido con el pretexto de devolverle al padre unas fotografías y por el deseo de conocerle personalmente. Se mencionan, de boca del padre, nociones que a lo largo de la novela preocuparán constantemente al protagonista: el tiempo, la felicidad, la soledad. Sin embargo, todas estas referencias quedan al nivel de meras evocaciones, el lector se queda con un sinfín de preguntas a las cuales espera impacientemente la respuesta. Todo ello corresponde a una técnica narrativa intencionada de la autora: el presente narrativo (el momento de la visita de Lucía) se interrumpe constantemente mediante la analepsis –rememoración de acontecimientos ocurridos en un tiempo anterior–, y la utilización paralela de la elipsis, o sea, la falta de informaciones, recurso de gran utilidad para incitar el interés del lector. El resultado es interesante: el *Prólogo* cuenta el final de una historia –terminada la relación de Lucía y David, la chica hace una última visita a esta casa cuya puerta se cierra al final a sus espaldas–, sin embargo, la historia solamente comienza. Al mismo tiempo, la historia amorosa entre Lucía y David es una trampa, una “pista falsa”: en una primera lectura parece que se va a tratar aquí de la relación amorosa entre David y Lucía, quizás por ser el tema del amor el que más fácilmente puede despertar la curiosidad del lector, pero lo que realmente importará –la clave de la obra– va a ser la relación entre David hijo con su padre.

El *Prólogo* se enlaza semánticamente con el primer capítulo de la novela (primero nos informa de la inminente boda de Lucía un día después de la visita, luego aparece la carta que contiene la misma información), sin embargo, se produce una gran ruptura –con respecto al *Prólogo*– debido al cambio en la identidad del narrador. Frente al narrador omnisciente y objetivo en tercera persona –el llamado narrador heterodiegético– del *Prólogo*, en el primer capítulo aparece un narrador en primera persona, el narrador autodiegético, que narra su propia historia, sus propios recuerdos. A partir de este momento, la narración se convierte en la recuperación de recuerdos personales, memorias o, más bien confesiones del narrador, una exploración psicológica mediante la cual éste intentará recomponerse, encontrar su identidad. En este terreno, *Ritmo lento* anticipa las novelas posteriores de Carmen Martín Gaité, en las cuales los protagonistas se mueven por el anhelo de reconstruir los pequeños detalles de su vida, que como un “espejo roto” solamente reflejan su imagen fragmentada, desmultiplicada⁴. La finalidad de la búsqueda es, en cada caso, reconstituir su pasado, desde la niñez a la adolescencia, para recomponer su imagen completa, encontrar su personalidad, su identidad.

En *Ritmo lento*, el proceso de recuperación de recuerdos y el autoanálisis del protagonista a través del narrador autodiegético, comenzados en el primer capítulo –titulado „Carta de Lucía”–, durarán hasta el último capítulo, pero volverá a aparecer el narrador heterodiegético en el epílogo, cerrándose de este modo la perfecta estructura del libro. Dentro del marco constituido por el prólogo y el epílogo, once capítulos componen el autoanálisis del protagonista, y los títulos –“Carta de Lucía”, “La abuela Trinidad. Miguel Terán”, “Mi madre y Aurora”, “Don Isaías”, “Bernardo y mi padre”, “Gabriela”, “Lucía y Bernardo”, “La prima Magdalena”, “Mi cuñado Julio”, “La vuelta de Magdalena”– demuestran claramente la relevancia de las relaciones personales, pues se ordenan todos alrededor de algún personaje de la narración, convertidos en los puntos de referencia con respecto a los cuales se desarrolla la vida del narrador. El proceso de recuperación del pasado y el intento de reconocer su identidad se realiza, por lo tanto, en contacto con esta realidad exterior –los demás personajes–, situada fuera de la conciencia del protagonista. Cada uno de los personajes se corresponde con una etapa determinada de la vida de David, y representa, a su vez, un nuevo intento de establecer comunicación, siendo la incomunicación el principal problema del protagonista de la narración. En “La vuelta de Magdalena” se nota ya que los intentos han sido frustrados, aparece el tema de la locura para culminar en el último capítulo, titulado “Tiempo próximo”, que constituye una excepción, con ser el único que no alude a ningún personaje de la narración. Con una referencia al tiempo, este capítulo indica que volvemos al presente del comienzo de la narración, con lo cual no solamente se cierra otra vez un círculo, sino que también se sugiere el destino del protagonista de la narración. Al decir David que el último tiempo que discierne y puede analizar es el tiempo inmediatamente anterior a la llegada de don Jaime a su casa, que “Después todo es tiempo próximo. No sé leer en él”, confiesa que ya no es capaz de discernir y analizar claramente ni los acontecimientos, ni su propia mente, con lo cual, el intento de encontrar su identidad resulta frustrado. Al final del capítulo, David mismo anuncia que sólo puede concebir un final trágico. La estructura circular se cierra, el final del relato vuelve sobre el comienzo: el protagonista ha reconstituido su pasado para justificar las razones de su estado. Sin embargo, el anunciar el personaje su destino dramático todavía no termina la historia, sin el epílogo el destino de David queda abierto, igual que la configuración externa del texto.

El epílogo se compone de dos partes. La primera narra la entrada de David en el Banco hasta “el episodio de la cliente americana”⁵, es, por lo tanto, ampliación de informaciones ya evocadas anteriormente. En cambio, la

⁴ Anne Paoli, en *Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité* analiza detalladamente la cuestión del espejo roto en *El balneario*, *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*. Ella lo llama „sed de espejo” para referirse al afán insaciable de recomponer dicho espejo para reconstituirse a sí mismos, y dice que este anhelo domina en la mayoría de las novelas de la autora.

⁵ *Ritmo lento*, p. 379.

segunda relata acontecimientos posteriores y difiere notablemente del resto de la novela, siendo la mujer del director del Banco –un personaje completamente desconocido que ni siquiera se ha mencionado hasta entonces– testigo de una conversación mediante la cual nos enteramos de la muerte del padre de David y la reacción del hijo al encontrar el cadáver. Quizás fuese esta heterogeneidad del epílogo lo que motivó a Carmen Martín Gaité a suprimir –pero sólo temporalmente– el epílogo.

En resumen, la configuración externa –o sea, la división de la novela en un prólogo, once capítulos y un epílogo– establece estrecha relación con el contenido de la narración: el prólogo despierta el interés del lector, los capítulos que narran la vida del protagonista representan los pasos de su búsqueda de identidad, mientras que el epílogo cierra el círculo –tanto desde el punto de vista estructural, como argumental– con el desenlace trágico que anticipaba el último capítulo. Después de todos los intentos representados por las relaciones personales que anuncian los títulos de los capítulos, frustrados, se produce una cierta ruptura con “La vuelta de Magdalena”, se hace todavía más evidente en “Tiempo próximo” y conduce lógicamente a la pérdida total de la razón que sufre el protagonista, su enloquecido comportamiento con el cual se aleja definitivamente de la sociedad, al fin y al cabo se queda completamente incomunicado. No puede pasar de otra manera, éste fue su destino, solamente sigue a su padre, “a quien no se ha podido dar sepultura en el cementerio católico por tratarse de un suicida”, o sea, quedó igualmente excluido.

III. ESTRUCTURA O CONFIGURACIÓN INTERNA DE LA NARRACIÓN

El desenlace fatal también se apoya en un nivel más profundo, dentro del propio texto. Me refiero a la configuración interna del relato a través de varios elementos constituyentes –como signos, símbolos o motivos– que rigen el desarrollo de la narración. Se teje en esta novela toda una red de elementos recurrentes, que a su vez estructuran internamente la narración.

Es especialmente relevante para la interpretación, la presencia constante de elementos contrarios o conflictivos: se hace constante mención de lo normal y lo anormal, la pasividad y la actividad, lo útil (o necesario) y lo inútil (o superfluo), lo superior y lo inferior, se opone el afecto al conocimiento, se comparan los padres comprensivos con los injustos, lo concebible con lo a medias concebible, lo blanco y lo negro, lo feo y lo guapo, los vivos (o existentes) y los muertos (o inexistentes). La redundancia de estas parejas de opuestos señala que se trata de una sociedad que funciona en base a estos opuestos, aun más, es la misma sociedad la que establece el sistema binario de oposiciones arriba mencionadas.

En cuanto al lugar del protagonista dentro de la sociedad, vale la pena destacar un fragmento de la novela en la cual David se describe a sí mismo:

„A oscuras, cuando todos dormían, con los ojos abiertos al alto techo del cuartel, fomentaba rabiosamente mis insomnios debatiéndome en solitarias consideraciones.”⁶

El protagonista se encuentra en la oscuridad, con los ojos abiertos; en compañía, pero completamente solo; mientras todos duermen él se sumerge en sus solitarios pensamientos. Del mismo modo se podría describir su lugar dentro de la sociedad, situación que provoca su afán de buscar una salida, de romper con la incomunicación en la que se encuentra.

La clave de su incomunicación está detrás de las nociones arriba mencionadas, por lo cual descubrir su verdadero sentido le preocupa constantemente al narrador protagonista. Ocupa especial importancia la cuestión de lo normal y lo anormal que preocupa al protagonista desde niño. Es muy elocuente, en este sentido, el siguiente párrafo:

“Mucho antes de que la separación neta entre lo normal y lo anormal viniese con su filo a tirar cuchilladas contra todos mis actos, a ser como una raya entre el sol y la sombra, ya esta noción perturbadora había tratado de insinuarse en mi vida y había martirizado esporádicamente mi pensamiento infantil.”⁷

Se trata de una noción, un signo, cuyo desciframiento parece imprescindible para lograr la comunicación con la sociedad que aparentemente se mueve alrededor de esta pareja de opuestos. David descubre poco a poco que “anormal” no es un término negativo, “no quiere decir en absoluto malo, sino poco frecuente”⁸, por lo tanto, todo lo que se opone a la costumbre o a la tradición, a los valores aceptados por la sociedad regida por “lo que se tiene y no se tiene por costumbre”⁹. Se considera “anormal” todo lo que no „es la costumbre de aquí”¹⁰ – dice

⁶ Ibid., p. 145.

⁷ Ibid., pp. 87-88.

⁸ Ibid., p. 107.

⁹ Ibid., p. 154.

¹⁰ Ibid.

Gabriela en una conversación con nuestro protagonista.

El propio título de la novela tiene la misma función. El ritmo lento que caracteriza al protagonista contrasta con el ritmo apresurado de las demás personas, que empiezan a ver a David como excepción¹¹, por lo cual se considera “tal ritmo como anormal”¹². En la Universidad observa lo mismo: los demás estudiantes tienen “un ritmo distinto”¹³. La expresión cobra, en consecuencia, significados nuevos, al entrar en correlación con otras nociones que describen la situación del personaje en el mundo. Está, por lo tanto, intrínsecamente relacionado con otros signos.

David ve en su carácter “anormal” y “su ritmo lento” las razones por las cuales se encuentra excluido de la sociedad, o sea, las causas de su disconformidad, y de su incomunicación. El protagonista sufre la incompreensión de la sociedad, se considera un mero “espectador”¹⁴ de lo que pasa alrededor. Su pasividad, su condición de hombre blando, débil y vacilante son también razones por las que se ve excluido. Pero también está mal vista su libertad, o sea, su falta de compromiso. Todos estos signos remiten, en definitiva, a la misma idea: el enajenamiento del personaje en el seno de una sociedad que lo aliena y margina, que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse.

Anhelando responder a las normas que le exige la sociedad, David es, sin embargo, incapaz de renunciar a su propia personalidad, en fin, a su propia identidad, y la presión es tan grande que primero provoca angustia, inquietud, varias crisis que finalmente conducen a que su *inadaptación* adopte “formas patológicas”¹⁵, y empiece a volverse “desquiciado”¹⁶. Los intentos infructuosos del protagonista para insertarse dentro de la sociedad solamente pueden tener consecuencias dramáticas: al final de la novela, es inevitable que nuestro protagonista se aleje por completo y definitivamente del mundo “normal”.

IV. CONCLUSIÓN

Ni las relaciones interpersonales evocadas en los títulos de los capítulos –que el propio protagonista se propone analizar a través de la evocación detallada de sus recuerdos–, ni la continua lucha para elegir entre normas o comportamientos claramente conflictivos puede solucionar la vida del protagonista. Por lo tanto, los dos caminos –tanto el que se sugiere por la configuración externa, como el que constituye el hilo interior del relato– conducen inevitablemente al final trágico. Configuración externa e interna juegan, por lo tanto, un papel primordial en *Ritmo lento*, ofreciéndonos cada una de ellas una clave para la interpretación de los problemas planteados y para la comprensión del desenlace trágico del protagonista de la narración. Pero además del estudio de esta obra concreta, la estrecha relación entre factores meramente externos y elementos internos puede ofrecernos una posibilidad para la interpretación de otras obras de Carmen Martín Gaité.

¹¹ Ibid., p. 87.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., p. 192.

¹⁴ Ibid., p. 360.

¹⁵ Ibid., p. 315.

¹⁶ Ibid., p. 318.

Carmen Martín Gaité *Ritmo lento* című regényének külső illetve belső szerkezete

A tanulmány tárgyát képező regény nem tartozik az író legnépszerűbb alkotásai közé, annak ellenére, hogy ez a munkássága első szakaszában írt mű előrevetít számos olyan motívumot illetve technikai megoldást, mely meghatározza a későbbi művek arculatát.

A regény másik érdekessége, hogy az egyik kiadásban epilógus nélkül jelent meg, ami döntően befolyásolja nemcsak a regény szerkezetét, hanem a végkifejletet is, s ezáltal válik jelentőssé az irodalmi interpretáció számára. A szerkezeti felépítés jelentőségét alátámasztja az a tény, hogy a mű jól elhatárolt részekre tagolódik: az előszót követi az a tizenegy fejezet, mely az ún. *corpus*-t alkotja, majd –a kiadások legnagyobb részében– ezt zárja le az utolsó (epilógus). Nem kerülheti el az olvasó/elemző figyelmét, hogy a fejezetek címét a történet egy-egy szereplője alkotja, mindegyikük egy-egy lehetőség a főszereplő David Fuente számára, hogy valódi kommunikációt hozzon létre a külvilággal. Ily módon a paratextus már önmagában is választ ad a problémára: az utolsó fejezet címe eltér a többitől, ezzel utalva arra, hogy nincs több lehetőség a kommunikáció megvalósítására.

Érdekes módon a regényben fellelhető motívumok folyamatos jelenléte, valamint fokozatos bővülése révén kialakul egy ún. belső felépítés is. A motívumok a főszereplő helyzetére utalnak: a megszokottól eltérő viselkedés –a „másság”– és az ebből adódó elszigeteltség végül a társadalomtól való teljes elszakadáshoz vezetnek. A társadalom elvárásai egy-egy kulcsmotívumban jelennek meg, s teljes mértékben összeegyeztethetetlenek a velük antagonisztikus párban álló –Davidra oly jellemző– motívumokkal, ezért a végkifejlet szükségszerűen csak tragikus lehet. Elmondhatjuk tehát, hogy a regény külső, illetve belső szerkezetének jelentéstartalma összecseng, s az interpretáció szempontjából ezáltal válnak különösen érdekessé. Ugyanakkor a vizsgálat kiindulópontot jelenthet Carmen Martín Gaité egyéb műveinek megközelítéséhez.

||

TIBOR BERTA

«SÁTIRA CONTRA LOS GALICISMOS EN NUESTRO LENGUAJE»
UNA CRÍTICA DEL AFRANCESAMIENTO CULTURAL Y LINGÜÍSTICO EN LA
ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

LOS EXTRANJERISMOS Y LOS CONTACTOS ENTRE LENGUAS

Aunque muchos expertos insisten en la importancia del papel que los factores internos del sistema lingüístico desempeñan en la evolución de una lengua, no se puede negar que ciertos cambios lingüísticos se deben a la influencia que otros sistemas lingüísticos ejercen en dicha lengua a consecuencia de los contactos establecidos entre dos o más comunidades lingüísticas. A lo largo de su larga historia la lengua española ha recibido mucha influencia de otros idiomas, la cual siempre estaba en relación con las circunstancias histórico-políticas que enlazaban la comunidad hispanohablante con otras comunidades lingüísticas. Una parte de los cambios lingüísticos de este tipo tiene su origen en la coexistencia duradera del español con otras lenguas: la época desde el punto de vista lingüístico no muy significativa del reino visigodo sólo dejó como huellas una cierta cantidad de préstamos léxicos de origen germánico, mientras que la dominación de los árabes tuvo como resultado, además de la integración de una serie de vocablos de origen árabe en el vocabulario español, también modificaciones en la pronunciación, en la gramática, hasta en la fraseología y en la semántica;¹ la convivencia del gallego, del catalán y del vasco con el español ha dado origen a innovaciones regionales.² En otros casos los cambios lingüísticos se deben a la influencia cultural de una comunidad o nación que no necesariamente comparte territorios con la comunidad hispanohablante: así es el caso de la admisión de galicismos y occitanismos por influencia de la inmigración ultrapirenaica y de la cultura trovadoresca occitana en el español medieval,³ el afrancesamiento del español en el siglo XVIII debido a la influencia de la Ilustración o la entrada de préstamos léxicos de origen inglés debida a la predominancia política y cultural anglosajona en la época contemporánea.⁴

La integración de elementos extranjeros en un sistema dado no sólo es una cuestión lingüística sino también conlleva unos aspectos socioculturales interesantes. La admisión de extranjerismos se debe, generalmente, a la demanda social de la “comprensión recíproca” entre dos comunidades lingüísticas, por lo tanto en principio tiene unos objetivos positivos desde el punto de vista de la comunicación. A pesar de ello, la interferencia de varios sistemas lingüísticos no necesariamente ha sido y es considerada un fenómeno positivo y deseado. Sala, en su obra dedicada a este tipo de contactos, menciona que aunque el bilingüismo afecta a la mayoría de las poblaciones de la tierra correspondiendo a las necesidades de comunicación entre diferentes comunidades de hablantes y, por lo tanto, el contacto de lenguas debe ser considerada una situación normal y no una situación excepcional, «en las preocupaciones iniciales por los resultados del contacto entre lenguas –que datan de los siglos XVII y XVIII–, se insistía más en el aspecto negativo: las palabras extranjeras fueron consideradas como “barbarismos” y su empleo, por consiguiente, censurado» (Sala 1998: 12).

El presente artículo intenta contribuir a un segmento interesante del contacto entre lenguas, que muchas veces es un fenómeno más social que lingüístico: se concentrará en la reacción que la influencia ejercida por el francés en el español durante la época de la Ilustración provocó en España. Ya Menéndez Pidal (1989) resalta la importancia de la influencia que el francés ejerció en la evolución del español, pues considera que «el francés fué

¹ Menéndez Pidal (1989), al tratar de los elementos extranjeros del español menciona que, aparte de la gran cantidad de préstamos léxicos, «los moros, además, influyeron en la pronunciación de la *s* como *j* en algunas voces sueltas; nos dieron el sufijo *-i*» (ibíd.: 23). Lapesa (1988: 146-156) ofrece descripción más larga y más detallada de los arabismos morfológicos, sintácticos y semánticos.

² Por eso mismo puede hablar García Mouton (1996) de un “español de los hablantes catalanes, gallegos y vascos”, respectivamente.

³ Cabe destacar la importancia del *camino francés*, por el cual muchos peregrinos extranjeros nobles llegaban a Santiago de Compostela acompañados de poetas procedentes del norte de los Pirineos, Lapesa (1988: 197-198), además, menciona que los redactores y los copistas de muchos textos españoles medievales eran de origen francés o provenzal.

⁴ Menéndez Pidal atribuye más importancia a la influencia que las lenguas extranjeras tuvieron en el español en las épocas más tempranas: «Lo que el español tomó de otros idiomas extranjeros fué ya en época más tardía, y por lo tanto es menos importante que lo que tomó de germanos y árabes, pues el idioma había terminado su período de mayor evolución y era menos accesible a influencias extranjeras» (Menéndez Pidal, 1989: 24).

la lengua que más influyó» (ibíd.: 24), a partir del siglo XIII hasta el XVIII. Durante el siglo XVIII dicha influencia, notable prácticamente en todo el mundo de la época, fue especialmente fuerte en España debido a los vínculos particularmente estrechos con Francia a consecuencia de la llegada de los Borbones al trono español. La política centralizadora y reformista de los Borbones, basada en ejemplos franceses conllevaba también la introducción de elementos franceses en el idioma español. A pesar de que la influencia extranjera significaba la introducción de los logros de la Ilustración, también amenazaba con el afrancesamiento de la cultura y la lengua españolas, lo cual provocó también la intensificación de sentimientos nacionalistas. En nuestro artículo se presentará una fuente, aunque breve, sumamente interesante procedente del último cuarto del siglo XVIII, que constituye una de las manifestaciones de la crítica de la introducción de todo tipo de hábitos franceses, dirigida no solamente a la sociedad española de la época sino también al gobierno del estado español. Se trata de una carta ficticia en el *Discurso 14* del periódico titulado *El Censor*, de los años 80 del siglo XVIII, que publicaba escritos en forma de cartas ficticias de carácter satírico y crítico, en concordancia con el espíritu de la Ilustración con la finalidad de “educar” al pueblo. Las observaciones del presente artículo se basan en la edición facsímil de dicha revista, publicada en 1989 por la Universidad de Oviedo y el Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.⁵

LA INFLUENCIA FRANCESA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Antes de presentar la fuente más concretamente consideramos útil echar una ojeada a las características de la época en que se crea. Desde el punto de vista político el comienzo del siglo representa un cambio radical: con la muerte de Carlos II, último rey Habsburgo, estalló la llamada Guerra de Sucesión, que tendría consecuencias graves. Por una parte, España perdió todas sus posesiones en Europa, y por otra, comenzó el reinado de Felipe V, con quien entró en España una dinastía nueva: la de los Borbones. La España deprimida por los efectos de la guerra necesitaba reformas interiores tanto en la administración como en la economía, que los reyes Borbones, más dedicados a las cuestiones interiores que los Austrias, intentaron llevar a cabo siguiendo el modelo del absolutismo ilustrado que Luis XIV había desarrollado en Francia. Las relaciones entre España y Francia se basaban en la alianza de los dos países, que, de acuerdo con los llamados pactos de familia, obligaba a España a colaborar con Francia en todos los conflictos internacionales. Además de la gravedad de la situación política y económica, también la vida cultural prácticamente inerte paralizaba y deprimía a la sociedad española de la época posterior a la Guerra de Sucesión. La necesidad de las reformas en la enseñanza y la exigencia de la renovación cultural favorecían la divulgación de las ideas de la Ilustración, procedentes también del país vecino, que se proponían como objetivo la educación del pueblo. Dérozier (1988: 348) menciona que en la España del siglo XVIII circulaban las obras de los autores destacados de la Ilustración: Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, aunque generalmente en francés y bajo “prohibiciones inquisitoriales”. Como resalta Lázaro Carreter (1949: 256-257), entre la capas cultas de la sociedad española de la época se reconocía la necesidad de elevar la cultura española y muchos de los intelectuales eran conscientes también de que para ello era necesario poner en contacto a la sociedad española con la cultura francesa. Este mismo autor menciona que Jovellanos consideraba necesario «enseñar a los niños las lenguas francesa e inglesa, juntamente con la española, como fundamento de su posterior dedicación intelectual» (ibíd.: 257). Juretschke (1986) habla de una «simbiosis espiritual que se había entablado entre las dos naciones desde los tiempos de Feijoo» y afirma que «el conocimiento de la lengua y literatura francesas, de las costumbres e instituciones era cosa generalizada entre las clases cultas de España» (ibíd.: 8).

Las tentativas de modernización basadas en la idea de la razón asociada con una actitud crítica ante lo anticuado, observables en la política, la economía, la cultura, que caracterizan la época de la Ilustración, también alcanzaron la lengua: el siglo XVIII es el período en el que nace el español moderno. Así como en la política comienza el proceso de la centralización del poder para sustituir el pluricentralismo anterior, en la lengua también surge la exigencia de establecer unas normas unificadoras recomendables para los usuarios de la lengua. A la gran variedad barroca del Siglo de Oro en el Siglo de las Luces se opone una uniformidad ordenada y regulada, dirigida por la idea de la razón. El cambio se manifiesta abiertamente si se compara la actividad editorial dedicada a publicar gramáticas de la lengua española en las dos épocas. Mientras que las gramáticas importantes –sorprendentemente numerosas y variadas– publicadas entre 1492 y 1651, analizadas detalladamente por Lope Blanch, son básicamente de carácter descriptivo, las gramáticas académicas editadas después de la fundación de la Real Academia Española en 1713 son más bien prescriptivas. El cambio de actitud está en concordancia con las ideas principales de la Ilustración, que se proponía como objetivo la educación y elevación cultural del pueblo. Frente a las gramáticas renacentistas, elaboradas en muchos casos con el objetivo de ofrecer ayuda a los extranjeros interesados por aprender la lengua española, las gramáticas de la época de la Ilustración se dedican principalmente a los propios españoles con la finalidad de eliminar los casos dudosos

⁵ Agradezco al Prof. Dr. Ádám Anderle que me haya llamado la atención sobre la la fuente que se analiza brevemente en este artículo.

proponiendo las soluciones más adecuadas.⁶ Dérozier (1988) cita un escrito de 1715 según el cual al fundarse la Academia Española de la Lengua «el fin principal era y es el de cultivar y fijar la pureza y elegancia de la lengua española, desterrando todos los errores, que en sus vocablos, en sus modos de hablar, o en su construcción han introducido la ignorancia, la vana afectación, el descuido y la demasiada libertad en innovar...» (ibíd: 351). Es importante esta opinión referente a los objetivos de la Academia desde dos puntos de vista. Por una parte el deseo de corregir los errores debidos a la ignorancia y al descuido corresponde a los fines generales, de carácter educativo y orientador de las ideas de la Ilustración. Por otra, la alusión a «la vana afectación» y a «la demasiada libertad en innovar» se relaciona, probablemente, con la admisión ilimitada de los elementos extranjeros, especialmente los franceses. La imitación de todo lo francés estaba de moda en la sociedad española contemporánea, la cual, sin embargo, según el ya citado Dérozier era «a la vez extranjerizada por el advenimiento de la dinastía de los Borbones y nacional por el apego –positivo o negativo– a las tradiciones y estructuras de los siglos pasados» (Dérozier, 1988: 357). Así, la eliminación de casos dudosos probablemente no era el único objetivo de la creación de obras prescriptivas: el rechazo general de los extranjerismos, mencionado por Sala, que caracterizaba la época (vid. supra), fue apoyado por el temor a la intensificación de la influencia de lo francés en lo hispánico. El conocimiento de la cultura francesa podía convertirse fácilmente en imitación exagerada de las costumbres procedentes del norte de los Pirineos en todos los terrenos de la vida, peligrosa, probablemente según muchos, para la identidad nacional española. Igualmente, la introducción sin límites de elementos extranjeros podía influir negativamente en la lengua, que muchos veían amenazada de ser “afrancesada”. Entre estas circunstancias surgió el llamado *purismo*, que rechazaba las innovaciones lingüísticas relacionables con la influencia de la lengua francesa. Contreras alude a que, según la opinión de varios expertos, la fundación de la Real Academia Española en gran parte se debe a este temor a la influencia francesa: «Parece ser que los primeros académicos señalan la influencia francesa como el principal peligro para nuestra lengua, siendo su conocido lema «Limpia, Fija y da Esplendor» un símbolo de su función, el cuidado del idioma» (Contreras, 1998: 125).

EL CENSOR Y LA CRÍTICA SOCIAL EN LA PRENSA ESPAÑOLA

El temor al afrancesamiento cultural y a la imitación descontrolada de las costumbres francesas seguramente preocupaba a una parte de los intelectuales españoles ilustrados también, que, aunque estaban de acuerdo con las ideas de la Ilustración, no considerarían una consecuencia necesaria la asimilación de la identidad española a la francesa. Para ellos la imitación de lo francés sería un fenómeno social desafortunadamente difundido en la España contemporánea, que merecía ser de acuerdo con los métodos de la Ilustración. La crítica social destinada a la instrucción del pueblo era un tema frecuente en la prensa de la época de la Ilustración, cuyo representante también el periódico titulado *El Censor*, editado periódicamente entre 1781 y 1787. *El Censor* coincide con sus antecedentes satíricos dedicados a la educación de la nación al proponerse como objetivo criticar en sus números llamados *discursos*, redactados en tono irónico, «no vicios rateros, ni defectos veniales y flaquezas inseparables de la condición humana [...] sino vicios particulares a nuestra nación [es decir, la española, T. B.] y a nuestra era [es decir, el siglo XVIII, T. B.]» (Discurso 137). Pero, a diferencia de aquellos mismos antecedentes, como dice Caso González en su estudio publicado en la edición facsímil de *El Censor*, este «periódico cumple la delicada misión de ilustrar al pueblo en general, pero también a los diversos órganos del gobierno» (Caso González 1989: 777). Los autores, que se mantienen en el anonimato escondidos bajo el nombre *El Censor*, con el que firman sus discursos, realizan dicha labor publicando cartas ficticias atribuidas a personajes ficticios en las que se exageran ciertas características de las costumbres de la sociedad española de la época para ridiculizarlas. La carta, así como la prensa misma, es un género literario nuevo como tal, que permite, «según el modelo francés, denunciar los errores y comunicar una cultura teórica y práctica» (Dérozier, 1988: 357) a la sociedad contemporánea. Este género, también típico de la Ilustración, alcanza su cumbre en España en las *Cartas marruecas* de Cadalso, inspiradas por las *Cartas persas* de Montesquieu, que constituyen su manifestación más famosa y más conocida, pero no la única. Las cartas ficticias publicadas en *El Censor* con los comentarios de los autores anónimos no alcanzan la coherencia de la obra de Cadalso, pero son también una fuente importante sobre la sociedad española de las últimas décadas del siglo XVIII.

CONTRA EL AFRANCESAMIENTO

Una de las cartas ficticias, publicada en el *Discurso 14* del primer tomo de *El Censor* se dedica al tema de la aceptación y divulgación, en opinión del redactor del periódico exagerada, de costumbres, modas inútiles procedentes de Francia, presentes ya casi en todos los terrenos de la sociedad española de la época. Se trata de un

⁶ La gramática académica finalmente se editó en 1771 y fue impuesta por Carlos III como texto escolar, según menciona Lázaro Carreter (1949: 192-193). Este hecho indica también el nuevo objetivo de enseñar español a los españoles en vez de enseñar español a los extranjeros como en la época anterior.

breve escrito satírico, cuyo autor ficticio, un señor francés que acaba de llegar a España, se dirige al redactor –el señor Censor– para comunicarle los objetivos de su viaje en una carta escrita en un español marcadamente afrancesado.

El texto, aunque es, debido a las características del género de la carta satírica, relativamente corto, resulta al mismo tiempo bastante complejo en varios sentidos. Por una parte, aunque el tema principal, claro está, es la influencia cultural de Francia, a éste se añade la cuestión de la deformación de la lengua española bajo el proceso de afrancesamiento. Por otra parte, aunque se trata de una crítica social, la sátira, como veremos, no se dirige a una sola capa o grupo de la sociedad española. Finalmente, los efectos irónicos se deben a varios medios utilizados por el autor: de un lado, a la exageración de ciertos rasgos de la influencia francesa, de otro lado al lenguaje empleado.

LA CUESTIÓN DEL AFRANCESAMIENTO CULTURAL

La crítica irónica de la sátira se dirige a factores que componen la sociedad española contemporánea, aunque aparentemente el destinatario principal es el público demasiado dispuesto a adoptar las costumbres francesas sin selección alguna. Pero varios elementos del contenido de la carta indican que parte de la crítica se dirige al “exportador” de estas costumbres. El autor ficticio de la carta, un viajero francés, expone que ha llegado a España con el objetivo de enseñar «un Arte hasta ahora desconocido à la España» que aprendió en París y que ha «tenido la bondad de venir por imbuir en el los Españoles» (210).⁷ Da a conocer su plan de fundar una escuela donde él mismo piensa enseñar cómo se debe hacer «toda suerte de ceremonias y cumplimientos, à se abrazar, à se besar, à se quitar el sombrero [...]», y está convencido de la gran utilidad de esta «rama de cultura tan interesante», que hasta le parece una «cultura por la qual se puede medir el escalon de ilustracion, à la qual una nacion puede ella arrivar» (212). Asegura que la nación española, que le parece desafortunadamente incivilizada por ignorar todos los pormenores de dicha medida de civilización, necesita este tipo de enseñanza, la cual también describe de forma que no se limita a la presentación del método que piensa aplicar y a los temas que va a tratar, sino que también proporciona detalles referentes a las circunstancias de la enseñanza:

«La Cámara será decorada à la moda de París, y el alli habrá número de todos pertrechos necesarios para toda suerte de maniobras. Ellas serán executadas, por exemplo, la del Baston, de esta manera [...]» (214).

Con la descripción minuciosa de unos detalles sin importancia, considerados, sin embargo, fundamentales por el autor ficticio de la carta el autor verdadero consigue que aquél parezca ridículo ante los ojos del lector. La ridiculización de las ideas del francés “benevolente”, que tiene la bondad de llegar a España con la finalidad de “civilizar” a los españoles bárbaros, que desconocen el «arte de ceremonias y cumplimientos», no sólo constituye una crítica de una sociedad que se somete a tal proceso de civilización sin condiciones sino también una represión a la invasión cultural de una nación considerada superior a otra, que, además, es ridiculizada por sus propias palabras.

EL ASPECTO LINGÜÍSTICO

Además de lanzar una crítica irónica de la extensión exagerada de las costumbres y modas procedentes de Francia, *El Censor* también adopta la actitud de defender la lengua española del posible afrancesamiento, que se manifiesta en el lenguaje utilizado de la carta ficticia. Al final de su escrito el generoso francés, después de exponer la importancia de su misión cultural en España, se ofrece también a enseñar francés a los españoles interesados. Se atreve a hacerlo sin escrúpulos porque, como dice, «yo soy suficientemente imbuido de todos dos idiomas», lo cual, según su opinión, queda demostrada por su propio escrito, «si bien escrito, si bien traducido de mi lengua, que algunos libros traducidos de la misma», y redactado «sin otro socorro que el de un diccionario» (216-217) y sin haber estudiado español antes de llegar a España. El texto, en contradicción con tal afirmación jactanciosa del francés, está lleno de galicismos, empleados conscientemente por el autor verdadero de *El Censor*, que contribuyen al efecto de que aquél quede ridiculizado ante los ojos del lector español.

El empleo de la lengua como medio para conseguir efectos cómicos en obras literarias cuenta con cierta tradición en la literatura peninsular. Por ejemplo, ciertos personajes de las comedias de Gil Vicente, autor plurilingüe de origen portugués de principios del siglo XVI, cuyas obras también contienen una fuerte crítica social, hablan un español deformado, lo cual a veces sirve para caracterizarlos, otras veces sirve simplemente para producir efectos ridículos. El empleo de rasgos franceses es distinto en el caso de nuestra fuente del siglo XVIII: no sólo se trata de la aplicación consciente de elementos extranjeros con una finalidad determinada, sino que el autor, para conseguir un efecto más chocante, utiliza sistemáticamente galicismos sintácticos. Es una opinión aceptada generalmente que la influencia extranjera afecta en primer lugar al léxico, debido a que éste

⁷ Las referencias se hacen indicando la página de la edición original y no a la edición facsímil debido a que en una página de ésta se reproducen varias páginas de aquélla.

constituye un sistema abierto, mientras que el sistema fonológico y la gramática, debido a su carácter más cerrado, suelen resistir más a este tipo de influencias. Nótese que a lo largo de la historia de la lengua española sólo la larga e intensa dominación árabe pudo en cierto modo modificar estructuras gramaticales (*vid. supra*). Por estas razones la aparición de extranjerismos léxicos es, quizás, más normal para los hablantes de la lengua receptora que la influencia gramatical. Aunque el empleo de ciertas palabras, existentes pero inusuales en el español moderno, como por ejemplo el del verbo *arribar* por *llegar*, puede ser considerado un galicismo también, en nuestro texto son más frecuentes los galicismos sintácticos cuyo uso provoca un efecto más chocante. A continuación se presentan algunos de dichos elementos extranjeros.

Uno de los galicismos más frecuentes que aparecen en el texto es el empleo del pronombre personal con función de sujeto, obligatorio en francés, pero inútil y redundante en español. El pronombre redundante aparece varias veces de manera repetitiva dentro de la misma frase, sin ninguna función:

«Vm. sabrá, Señor, que yo poseo un Arte hasta ahora desconocido à la España: y yo he tenido la bondad de venir a imbuir en el a los Españoles: yo he sido à París donde yo le he aprendido; y yo le he exercitado mucho de tiempo». (210).

En algunos casos el galicismo consiste en el empleo del pronombre *él* ante un verbo impersonal, lo cual es obligatorio en francés, pero agramatical en español:

«[...] yo enseño como *el* es menester hacer, segun las ocasiones, toda suerte de ceremonias [...]» (212).

«Y como *el* no es bueno, que no sé sepa distinguir entre ellas [...]» (211)

La aparición de este pronombre agramatical también se registra en construcciones impersonales con *haber*, paralelas a las francesas tipo *il y a*, donde el adverbio pronominal y del francés se traduce al español con *allí*:

«Vm. Pues, que penetra mejor que ningun otro toda la necesidad, que *el allí hay* de mi arte à esta Villa [...]» (213)

«[...] y *el allí habrá* número de todos petrechos necesarios para toda suerte de maniobras.» (214)

«[...] no obstante, que *el hay* muy poco de tiempo que yo soy à la España.» (217)

En el caso de la gradación del adjetivo, en las construcciones en las que tanto el sustantivo como el adjetivo están presentes, se registra también la repetición del artículo definido delante del cuantificador, a manera semejante al francés:

«[...] y que tiene [...] el amor *el* mas grande del Mundo por vuestros Patriotas [...]» (213)

La no distinción entre los verbos *ser* y *estar* también aparece entre los rasgos afrancesados del texto:

«[...] yo *he sido* à París [...]» (210)

«Yo *soy encantado* de poder à esta ocasion, Vm. testificar el profundo respeto con que yo soy, señor, Vuestro muy humilde servidor.» (216)

El empleo de una preposición *de* con valor partitivo, normal en francés pero inusual en el español moderno, también aparece en nuestro texto examinado.

«[...] que yo no he querido *poner de los carteles* à las esquinas [...]» (213-214)

«[...] yo he tomado el partido de *tener de las horas señaladas* à la mañana [...]» (214)

Entre los ejemplos mencionados muchos contienen elementos que existieron en alguna forma, en períodos anteriores de la historia de la lengua española, pero desaparecieron ya durante la Edad Media. En el texto examinado también se encuentran algunos casos que pueden parecer dudosos porque, aunque cuentan con paralelos franceses, también habían existido en el español en períodos anteriores de su evolución, y su eliminación se produjo durante las transformaciones de la época preclásica y clásica, por lo tanto a primera vista no está suficientemente claro si se trata de galicismos o arcaísmos. Así son, por una parte, el orden *preposición+clítico+infinitivo* y *verbo flexionado+clítico+infinitivo* y por otra el empleo del verbo *ser* como auxiliar de pasado en construcciones con verbos principales no transitivos –por tanto sin sentido pasivo–.

«Vm. conoce yá que yo quiero hablar del arte [...] *de se presentar* de una manera galana [...]» (210)

«[...] sea *por la hablar*, sea *por la traducir* [...]» (216)

Igualmente, en las construcciones constituidas por un verbo regente y un infinitivo dependiente, el clítico se coloca, en algunos casos, entre las dos formas verbales, orden que se desconoce en el español moderno.

«Vm. allí advierte (dícese) el Público de algunas nuevas, que *pueden le interesar*.» (209)

«[...] y que yo *espero la exercer* à Madrid» (215)

«para que yo *pueda les dár*» (214)

Nótese que en el español medieval y aún en el español clásico era posible el orden *verbo regente-clítico-infinitivo*, el cual, sin embargo, para el siglo XVIII ya habría desaparecido, por lo tanto en los casos mencionados no puede tratarse de arcaísmo, sólo de galicismo. Además, el clítico sólo podía colocarse entre las dos formas verbales de esta manera en las proposiciones principales, cuando el verbo regente se interpretaba como primer elemento de la frase. En las proposiciones subordinadas, en las cuales un complementante siempre precedía al verbo regente, los pronombres átonos tenían que anteponerse a éste o bien posponerse al infinitivo, pero su intercalación estaba prohibida. La intercalación del clítico entre las dos formas verbales en las proposiciones subordinadas de nuestros ejemplos aducidos indica claramente que no se trata de un orden arcaizante pero

posible en el español, sino que estos mismos ejemplos deben ser considerados galicismos.⁸

El perfecto perifrástico expresado por *ser+participio* pero sin valor pasivo, conservado hasta la actualidad en varias lenguas romances –entre ellas el francés– también existió en el español antiguo, pero para la segunda mitad del siglo XV ya había caído en decadencia, por lo tanto en nuestro texto del siglo XVIII sólo puede interpretarse como galicismo:

«[...] despues que *soy arrivado* à esta Villa [...]» (217)

Finalmente, para terminar esta lista, que está lejos de ser completa, merece la pena mencionar el cambio de la preposición *en* por *a* en varias construcciones locativas y el empleo del artículo ante el topónimo *España*:

«yo he exercido mi Profesion *à* Paris [...] espero la exercer *à* Madrid» (215)

«he oído algunos sermones *à* Madrid» (217)

« [...] que el hay muy poco tiempo que yo soy *à* la España» (217)

Esta pequeña muestra de los galicismos que abundan en nuestra fuente es suficiente para que comprendamos el método de *El Censor*, consistente en aplicar palabras españolas en estructuras propias del francés, con la finalidad de demostrar que la consecuencia de este procedimiento no puede ser positivo. El resultado no es un español mejorado sino un español deformado y ridículo.

CONCLUSIONES

El objetivo del presente artículo era presentar una fuente procedente del último cuarto del siglo XVIII, perteneciente al género de la carta ficticia, en la cual se manifiesta la actitud antifrancesa, que, al lado de la adoración del modelo francés, también está presente en el pensamiento cultural de la España de la época. Después de haber repasado brevemente la situación ambigua, que la admisión de las reformas inspiradas en ideas extranjeras y el deseo de conservar de la identidad nacional tuvieron como resultado, se ha realizado la presentación de la obra misma, la cual parece tener unas características complejas. De entre ellas hemos destacado la importancia del lenguaje utilizado en el texto, lleno de galicismos especialmente sintácticos hasta la exageración, con que el autor llamó la atención sobre el peligro de la introducción desproporcionada e incontrolada de elementos franceses. Pero este tratamiento de la lengua en el texto también puede interpretarse como modelo para las cuestiones generales de la sociedad española: la aplicación de elementos extranjeros puede ser peligrosa tanto en la cultura como en la administración, en la política, etc. En consecuencia, según nuestra opinión, no sólo se trata de una crítica dirigida a la sociedad afrancesada, sino que en ella se fustiga también a la nación que pretende imponer forzosamente las innovaciones sin llegar a conocer las circunstancias locales. En este sentido, al fin y al cabo, la sátira examinada también puede interpretarse como un mensaje, aunque moderado, dirigido indirectamente al régimen que gobierna la España de la época, intentando introducir reformas siguiendo un modelo extranjero, que en muchos casos, a pesar de tener objetivos nobles y ambiciosos, resultan contradictorias por ser aplicadas sin atender las necesidades y condiciones propias del país receptor. No se trata, pues, sólo de una «sátira contra los galicismos en nuestro lenguaje», como sugiere el título que el escrito satírico recibió en la *Tabla de discursos*, que sirve de índice para el primer tomo de los números recogidos de *El Censor*. Se trata, más bien, de la crítica general de un fenómeno sociocultural, quizás en muchos aspectos semejante al proceso de la globalización mundial que caracteriza los principios de nuestro siglo XXI, que podía parecer amenazador para los que se preocupaban por los valores nacionales, entre ellos el idioma español.

⁸ Sobre el orden de palabras en las construcciones de infinitivo medievales con verbo regente y clíticos véase Berta (2000). En relación con la desaparición del orden *preposición+clítico+infinitivo* Davies (1998) ofrece datos estadísticos y cronológicos interesantes.

BIBLIOGRAFÍA

Obra analizada

- *El Censor. Obra periódica comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787*. Edición facsímil. Homenaje de la Universidad de Oviedo al rey Carlos III (1989), Universidad de Oviedo/ Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.

Referencias bibliográficas

- Berta, T. (2000): «La subida de clíticos en español medieval y en español moderno», *Acta Hispanica. Acta Univ. Szegediensis*, 5, 83-99.
- Caso González, J. M.: «El Censor, ¿periódico de Carlos III?» en *El Censor. Obra periódica comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787*. Edición facsímil. Homenaje de la Universidad de Oviedo al rey Carlos III (1989), Universidad de Oviedo/ Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.
- Contreras, N. (1998): «La labor lexicográfica de la R. A. E. en los siglos XVIII y XIX» en Berta, T. (red.): *Estudios sobre la historia de la lengua española*, Szeged, Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, 125-135.
- Davies, M. (1998): «The Evolution of Spanish Clitic Climbing: A Corpus-Based Approach», *Studia Neophilologica* 69, 251-263.
- Fernández de Pinedo, E.–Gil Novales, A.–Dérozier, A. (1988)²: *Centralismo, Ilustración y agonía del antiguo régimen (1715-1833)*. Tuñón de Lara (dir.): *Historia de España*, vol. VII, Madrid, Ed. Labor. (Primera edición: 1980. Se cita la tercera parte, titulada «Visión cultural e ideológica», como Dérozier (1988).
- García Mouton, P. (1996): *Lenguas y dialectos de España*. Gómez Torrego, L. (dir): *Cuadernos de lengua española*, Madrid, Arco/Libros (primera edición: 1994).
- Juretschke, H. (1986): *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Sarpe (primera edición: 1962, Rialp).
- Lapesa, R. (1988)⁹: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, F. (1949): *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Ed. Crítica. (Se ha usado la segunda reimpresión de 1985).
- Lope Blanch, J. M. (1990): «Notas sobre los estudios gramaticales de la España del renacimiento» en *Estudios de historia lingüística hispánica*, Madrid, Arco/Libros. (Primera publicación en 1962 en *Anuario de Filología de la Universidad del Zulia (Venezuela)*, vol. I, 15-30).
- Menéndez Pidal, R. (1986)²⁰: *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe (primera edición: 1904).
- Sala, M. (1998)²: *Lenguas en contacto*, Madrid, Gredos (primera edición española: 1986, México, UNAM).

Berta Tibor

**«Szatíra nyelvünk gallicizmusai ellen»
A XVIII. századi Spanyolország kulturális és nyelvi elfranciásodásának korabeli bírálata**

A nyelvfejlődés során végbemenő nyelvi változások egy része kétségtelenül más nyelvi rendszerek külső hatásával magyarázható, a nyelvi rendszerek kölcsönhatása pedig mindig a nyelvhasználó közösségek közötti kapcsolat eredménye. Története során a spanyol nyelvet sokszor érték kisebb-nagyobb külső hatások, ezek közül a XIII. és a XVIII. század között különböző történelmi okok miatt a franciáé volt a legjelentősebb. A francia politika, kultúra és nyelv befolyása különösen erőteljes volt a XVIII. században a Bourbon-dinasztia trónra kerülése és a felvilágosodás modern eszméinek általános terjedése következtében. A francia kultúra és a felvilágosodás iránti lelkesedés mellett azonban jelentkeztek a nemzeti értékek, közöttük a spanyol nyelv megőrzéséért síkra szálló megnyilvánulások. Cikkünk egy a korabeli satirikus sajtóban megjelent a francia nyelv erősödő befolyását bíráló rövid forrást mutat be, amely bizonyítja, hogy a spanyol nyelv védelme a spanyolországi felvilágosult értelmiség körében fontos kérdés volt.

LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN CATALUÑA. A PROPÓSITO DE UNA EPÍSTOLA DE ANTONI SUNYOL I PLA A FRANCESC FLOS I CALCAT.

"VII. [...] mando, que la enseñanza de primeras Letras, Latinidad, y Retórica se haga en lengua Castellana generalmente, donde quiera que no se practique, cuidando de su cumplimiento las Audiencias y Justicias respectivas, recomendándose tambien por el mi Consejo á los Diocesanos, Universidades, y Superiores Regulares su exâcta observancia, y diligencia en extender el idioma general de la Nacion para su mayor armonía, y enlace recíproco" (*Real Cédula de Aranjuez*, 23-06-1768, citado en Ferrer i Gironès 1986: 37).

1. PRESENTACIÓN

Pese a que el catalanismo político cuestionó la preeminencia del castellano en la Cataluña del siglo XIX, la recuperación social de la lengua catalana fue lenta como quiera que aquel no planteaba un cambio sustancial respecto a su estado diglósico (vid. Pitarch 1972; Vallverdú 1980 a; y Jorba 1983). En efecto, la minorización del catalán se asentó debido al discurso de la necesidad, que justificaba la expansión de la lengua nacional en detrimento de la regional; al de la buena voluntad, con el que se reivindicaban esta última aun favoreciendo la lengua estatal; y, finalmente, el de la impotencia, resultado del descrédito de los anteriores (Aracil 1986)¹.

Asimismo, es necesario que el Estado garantice "les condicions necessàries per a un procés que proposo de denominar de *facilitació* del coneixement i de l'ús" de la lengua expansiva para consolidarla en su hegemonía (Pueyo i París 1996: 10), de manera que esta actúe como interposición, esto es, el "fet que (quasi) totes les relacions entre la comunitat lingüística de l'idioma X i la resta de la Humanitat passin per l'idioma Y" (Aracil 1983 a: 187). Y la escuela desempeñaba en ello un papel fundamental².

Por su parte, Francesc Flos i Calcat representa un gozne entre el catalanismo político y la escuela catalana, definida como "aquellas que además de tenir adoptada oficialment la lengua catalana, fos son programa l'instrument d'avens de nostras lletres y de l'esperit patri" (Flos i Calcat 1886: 6). Sirva de ejemplificación el siguiente fragmento:

"convé sobre tot que l'instrucció comunicada principalment per medi de las escolas, regeneri l'idea del catalanisme, fent que sia extensiva, general y aplicada: extensiva porque s'adopti en totas las poblacions del Principat, general porque abrassi totas aquellas materias que tendeixin á engrandir lo saber de cada hù, y aplicada, pera que sia basada academicament en las doctrinas puras del catalanisme." (Flos i Calcat 1886: 10).

Por todo lo anterior, y a raíz del centenario de la inauguración de la primera escuela catalana barcelonesa de la época contemporánea (el "Col·legi Sant Jordi" (1898)), editamos una carta remitida por Antoni Sunyol i Pla desde Argentina a Francesc Flos i Calcat, impulsor de la mencionada institución³. Su importancia radica en el hecho de que muestra el compromiso del catalanismo político con la lengua catalana durante el siglo XIX tanto en Cataluña como en América, continente donde la presencia catalana arraigaba en torno a los casales catalanes.

¹ Para una introducción a la sociolingüística, véanse Vallverdú 1979, 1980 a, b; Viladot 1981; Appel y Muysken 1987, 1996; Silva-Corvalán 1989; Rotaetxe Amusatagi 1990; López Morales 1993; Etxebarria Aróstegui 1995; Cala Carvajal 2001; y Blas Arroyo 1999.

² Hay discrepancia en el período cronológico en el que el español se generaliza en la escuela primaria catalana: A. Rovira i Virgili habla de 1825; J. Coromines, de 1858; por el contrario, M. Pueyo lo ubica a finales del siglo XIX.

³ El motivo de la carta de Antoni Sunyol i Pla es la obra *Las escuelas catalanas consideradas com á base principal y necesaria de la propagació de la causa regional* (1886), que Francesc Flos i Calcat le envió a Argentina, país donde se sentían de un modo peculiar las inquietudes lingüísticas (vid. Cala Carvajal 1997, 1999, 2000 a y b).

Agradecemos a la familia Flos-Bassols su confianza por habernos permitido publicar la carta de Antoni Sunyol i Pla y por habernos facilitado información sobre aspectos desconocidos de ambos personajes. También querríamos dejar constancia de nuestra gratitud al señor Albert Manent i Segimon por su espíritu y ejemplo.

2. CRITERIOS DE EDICIÓN

1) Respetamos en todo lo posible la escritura del remitente, de modo que no reponemos las graffías omitidas ya sea por causas lingüísticas (elisiones...), ya sea por el escaso dominio de la lengua catalana escrita, a menos que se dificulte la comprensión. Igualmente, hemos separado con un punto volado los pronombres átonos enclíticos; y las preposiciones y conjunciones elididas se restituyen si facilitamos así la comprensión.

2) El uso de las mayúsculas, la separación de sílabas y párrafos, la puntuación y la acentuación se han regularizado de acuerdo con la normativa catalana actual. Únicamente respetamos la ortografía.

Signos diacríticos de transcripción⁴.

1) Lagunas no subsanables e ilegibles: <...>.

2) Un punto en el interior de una palabra significa que dicha letra es ilegible e insubsanable por conjetura: car.s.

3) Para indicar que una letra, una sílaba, etc., es una adición del editor, recurrimos a los corchetes: [de].

4) Para señalar que una letra, sílaba, palabra, etc., la aislamos del texto, lo marcamos con paréntesis angulares: <de>. En cambio, si aquellas se han escrito por encima o por debajo del renglón, lo indicamos con dos barras oblicuas: la \de/ mi pariente.

3. EL COMPROMISO POLÍTICO Y CULTURAL DE DOS HOMBRES DEL SIGLO XIX

Cronología de Antoni Sunyol i Pla (1859-1918).

1859.- Nace en el Masnou (Maresme), hijo de capitanes y armadores. Continuador de la tradición familiar, fue piloto.

1876.- Colabora, hasta 1880, en el semanario bonaerense "L'Aureneta", donde firmaba en ocasiones con el pseudónimo "el net de la Toya".

1877.- Alcanza la secretaría de la susodicha publicación. Funda en Buenos Aires el "Club Català" y el "Montepío de la Mare de Déu de Montserrat", uno de los primeros del Nuevo Mundo con panteón propio para los socios.

1833.- Regresa a Cataluña y se casa el 29 de agosto, en Barcelona, con su prima Antònia Pla i Manent.

?.- Emigra a América, donde nacen diversos hijos, muertos prematuramente. En Rosario (Argentina) regenta, con un socio, una cervecería y licorería.

1886.- Recibe carta de su amigo Francesc Flos i Calcat y su obra *Las Escuelas Catalanas*. Vuelve a Cataluña por problemas de salud.

1892.- Se convocan, en Manresa, las "Bases per a la Constitució Regional Catalana", donde representa la villa del Masnou en calidad de delegado de la "Unió Catalanista"⁵. Defiende las bases 13 y 14, relativas al Servicio Militar y al Mantenimiento del Orden Público tanto en Cataluña como en el resto del Estado.

1893.- Asiste a la Asamblea de Reus por el Masnou como delegado de la "Unió Catalanista". En ella se discuten los medios de actuación del catalanismo.

1894.- Es nombrado delegado por Barcelona en la Junta Permanente de la "Unió Catalanista".

1897.- Alcanza la presidencia de la "Unió Catalanista". Como presidente, ofrece al cónsul griego en Barcelona el "Missatge dels Catalans al Rei dels Hellens" con ocasión de la restitución de Creta a Grecia. A este acto asiste el "Orfeó Català", dirigido por el masnovino Lluís Millet i Pagès (1867-1941), quien interpreta canciones tradicionales.

1901.- Asiste, como delegado de la "Unió Catalanista" por el Masnou, a la Asamblea de Terrassa, en la que se aceptó la participación electoral y la adhesión a la petición de concierto económico para Cataluña. Esta convocatoria la motivó el éxito electoral del "Centre Nacional Català" en 1901, grupo escindido de la "Unió Catalanista" en 1899.

⁴ Vid. A. Blecua: *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, 138-145.

⁵ Por un lado, respecto a las Bases, estas fueron presentadas como proyecto en una ponencia de la "Unió Catalanista". Se inspiraban en la fórmula federalista, en un regionalismo de corte tradicional y corporativo. Por otro lado, la "Unió Catalanista" (1891-1936) nació de la unión de corporaciones y asociaciones catalanistas a raíz de la campaña contra el artículo 15 del código civil español, el cual cuestionaba el derecho catalán. En 1897 modificó sus estatutos y dio cabida a agrupaciones, periódicos y particulares.

1906.- Se adhiere al "Centre Nacionalista Republicà" (1906-1910), entidad política constituida por miembros disidentes de la "Lliga Regionalista", el cual propugnaba la autonomía, el sufragio universal y el republicanismo⁶.

1909.- Es elegido diputado provincial por Barcelona.

1910.- Colabora en la creación de la "Unió Federal Nacionalista Republicana" (1910-1917), resultante de la fusión de la "Unió Republicana", el "Partit Federal" y el "Centre Nacionalista Republicà", los cuales mantuvieron un año antes de su unión una alianza electoral bajo el nombre de "Esquerra Catalana".

1911.- Como diputado provincial, firma la propuesta de constitución de la Mancomunidad de Cataluña.

1914.- Abandona la "Unió Federal Nacionalista Republicana" por su disconformidad con el "Pacto de San Gervasio"⁷ e intenta, con Rovira i Virgili, constituir una izquierda catalanista.

1918.- Expira en Barcelona a los 59 años. Fue enterrado sin ceremonia religiosa por voluntad propia.

Cronología de Francesc Flos i Calcat (1856-1929).

1856.- Nace en la villa de Arenys de Mar (Maresme).

1869.- Hasta los 13 años estudia en la escuela del pueblo. De aquel tiempo recuerda decepcionado la enseñanza impartida en castellano, lengua incomprensible por la mayoría del alumnado.

1870.- Fallece el padre y la madre lo envía a Barcelona, ciudad en la que trabaja en casa de su tío Josep Calcat, a quien dedicará *Las Escolas Catalanas* (1886). Entre otras ocupaciones, ejerce de ayudante de pintor de paredes.

1876.- A los 20 años inicia un curso en la Lonja de Barcelona. Para cubrir gastos, pinta abanicos de señora. Acabado el curso, consigue la ocupación de profesor de dibujo en el "Colegio del Comercio" (el Masnou). Es entonces cuando descubre la vocación por la enseñanza y estudia magisterio.

1878.- Se titula en magisterio en la Escuela Normal de Gerona y, habilitado el antiguo "Colegio del Comercio" masnovino, lo dirige y aplica en él el principio pedagógico basado en que los niños deben ser educados en su lengua materna.

1881.- Se casa con la masnovina Josepa Gibernau i Sust, con la que tiene cinco hijos: Francesc (fallecido prematuramente), Antoni, Josepa, Tomàs y Frederic.

1886.- Publica *Las Escolas Catalanas*, memoria galardonada por el "Centre Catalanista Provençalenc".

1887.- Ha de clausurar su colegio por la crisis de la marina mercante de vela del Masnou.

1888.- Por sus cualidades artísticas, el Ayuntamiento de Barcelona le nombra calígrafo oficial de la Exposición Universal. Aprovechando la coyuntura, la "Asociación de Maestros Públicos de la Provincia de Barcelona" organiza un "Congreso Nacional Pedagógico", en el que se aprueba por mayoría que "La ciencia pedagógica reclama que a los niños se les instruya en la lengua que conocen" y que "El mejor procedimiento para enseñar [...] la lengua castellana donde no es nativa consiste en la práctica y comparación de aquella con la suya propia"⁸.

Asimismo, entabla un puente cultural con la ciudad del Alguer mediante el envío de obras catalanas a la "Biblioteca de la Casa Comunal".

1891.- Enviuda. Son tiempos difíciles económicamente, pero persiste en la propagación de su proyecto educativo.

1892.- Es elegido presidente del "Foment Catalanista", a través de cuyo boletín difunde sus inquietudes pedagógicas.

1897.- Reúne en un álbum más de quinientas firmas de figuras del catalanismo con miras a fundar el "Col·legi Sant Jordi", la primera escuela catalana de Barcelona en la época contemporánea. Esta recopilación la titula *Patronat de la ensenyança catalana*, y la entrega a Enric Prat de la Riba (1870-1917) en 1914. Su lema era "la ciència pedagògica reclama que s'instrueixi als noys en la llengua que coneixen".

1898.- Funda el "Col·legi Sant Jordi"⁹, que sostiene gracias a su trabajo de calígrafo y a la colaboración de diferentes maestros¹⁰.

⁶ Su portavoz fue la revista "El Poble Català", transformada en periódico en 1906. En 1910, bajo la presidencia de Pere Coromines, el "Centre Nacionalista Republicà" se fusionó con otras fuerzas de izquierdas para constituir la "Unió Federal Nacionalista Republicana".

⁷ Alianza electoral entre el "Partit Republicà Radical" y la "Unió Federal Nacionalista Republicana" en ocasión de las elecciones legislativas del 8 de marzo de 1914. El manifiesto electoral se oponía a la guerra de Marruecos, a la monarquía y a la "Lliga Regionalista"; también defendía la autonomía de Cataluña.

⁸ AA.VV., *Actas del Congreso Nacional Pedagógico iniciado por la Asociación de Maestros públicos de la provincia de Barcelona celebrado en dicha ciudad desde el día 5 al 12 inclusive del mes de Agosto de 1888*, Barcelona, Tipografía de la Casa Provincial de Caridad, 1889, p. 222.

⁹ El primer local se hallaba en la calle de Sant Honorat, 9. Posteriormente, se trasladó a la calle de Santa Anna, 27. Asimismo, mudó de nombre en diversas ocasiones: "Escola Sant Jordi", bajo la dirección de Antoni Parramon i Tubau; y "Escola Flos i Calcat", una vez muerto el fundador (1929).

1899.- Junto con algunos miembros de la "Unió Catalanista", constituye la "Agrupació Protectora de l'Ensenyansa Catalana" (con sede social en el "Col·legi Sant Jordi"), la cual pretendía organizar la enseñanza y los materiales didácticos en las escuelas catalanas. Ulteriormente, la "Agrupació" se convierte en la "Associació Protectora de l'Ensenyansa Catalana" (1899-1939).

Lee la primera conferencia en catalán en la Escuela Normal de Maestros de la Universidad de Barcelona, bajo el título "*Rahonaments pedagògichs pera que la ensenyansa en nostra terra sia donada en llengua catalana y perjudicis que causa'l donarla en llengua forastera*"¹¹.

1900.- Comienza la enseñanza secundaria. Imparte clases gratuitamente a todos los maestros interesados en su método pedagógico y enseña catalán en cursillos mixtos nocturnos.

1901.- Su ejemplo cunde con la fundación de los colegios "Mossèn Cinto" y el del "Districte Segon". En Granollers se inaugura la escuela catalana "Verdaguer". Con la ilusión del éxito, se instituye el "Esbart Cantaire Novell Planter", encargado de recopilar y difundir canciones populares¹².

1905.- Establece la "Granja Escolar Catalana", escuela de campo moderna y pedagógica.

1906.- Presenta una comunicación en el "Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana" sobre la didáctica de la gramática catalana a los niños.

1908.- Organiza en la "Sala Mercè" unas sesiones de cuentos infantiles, con proyecciones. El "Col·legi Sant Jordi" toma parte en los Congresos de Manresa y Tarragona, convocados por el "Centre Excursionista de Catalunya"¹³.

1910.- El "Col·legi Sant Jordi" se traslada a la calle de Roger de Llúria, donde goza de su mayor esplendor.

1919.- Momentos difíciles para la escuela, dadas las condiciones económicas de los propietarios del edificio. El "Centre Autonomista de Dependents del Comerç y de la Indústria" (el Cadci) le cede provisionalmente sus aulas durante los cursos 1919-1921.

1921.- El colegio se instala en la calle de Casp.

1923.- Bodas de plata del "Col·legi Sant Jordi", celebradas en el "Palau de la Música Catalana". El mes de septiembre el general Primo de Rivera (1870-1930) da un golpe de estado (1923-1925) y comienzan, por miedo, las deserciones. El centro es inspeccionado, sin que se clausure.

A los sesenta y ocho años, Francesc Flos i Calcat se jubila y es nombrado nuevo director Antoni Parramon i Tubau, antiguo profesor de la "Escola Blanquerna". Bajo su dirección, se amplía y se potencia el Patronato Protector, se implanta el alumnado mixto y el sistema Montessori¹⁴. Retoma las actividades lúdicas (excursiones, fiestas...).

1929.- Muerto el gran pedagogo, el colegio prosigue sus actividades docentes hasta 1939: la victoria franquista comporta su cierre definitivo.

4. BIBLIOGRAFÍA DE FRANCESC FLOS I CALCAT

1886. Francesc Flos i Calcat, *Las escuelas catalanas consideradas com á base principal y necesaria de la propagació de la causa regional* (Memoria premiada en lo certamen del Centre Catalanista Provensalenc de 1886), Barcelona, Impremta La Renaixensa, 1886 (existe una edición facsímil publicada por la Universitat de Barcelona, 1980).

1886. —, *Memòria pedagògica*, Barcelona, Centre Escolar Catalanista, 1886.

1887. —, *La ensenyansa en las escuelas catalanas*, Barcelona, Estampa de Genís Susany y Novell, 1887.

1889. —, "¡Belvolgut sí!", *L'Arch de Sant Martí*, núm. 382, año VI, 1889, 1102-1103.

1894. — (con el pseudónimo Fidel Constant), *Doctrina catalanista pera servir de profitosa ensenyansa patriòtica y de pauta pera la defensa dels ideals regionalistas*, Barcelona, Estampa "La Catalana" de J. Puigventós, 1894.

¹⁰ Nos referimos a su hija Josepa, los maestros Salvat, Comella, Utrillo, y Arqué, y el padre Tomàs Rigau. Por su parte, mosén Jacint Verdaguer compuso para el centro las oraciones de entrada y salida, musicadas por Lluís Millet i Pagès.

¹¹ La reproduce íntegramente Pujol i Fabrelles (1998: 182-198).

¹² Además de potenciar el canto coral, el catalanismo reelaboró el *pasado lingüístico* dentro de la invención de tradiciones (Marfany 1995: 293-378), como quiera que aquel "has been used to provide moral lessons, to support current images of cultural needs, and to characterize the national past in terms of a homogeneity in values, goals, and experiences. That past is still being used to dictate both how speech communities should speak and what they should believe about what their speech can do" (Brice y Mandabach 1983: 102-103).

¹³ Entidad cultural y deportiva resultante de la fusión de la "Associació Catalanista d'Excursions Científiques" (1876) y la "Associació Catalana d'Excursions" (1878). Se constituyó en Barcelona (1890), y sus primeras acciones se encaminaron a normalizar los estudios relativos a Cataluña e impartidos en catalán.

¹⁴ Este método pedagógico, que debe su nombre a la pedagoga italiana Maria Montessori (1870-1952), potencia las aptitudes naturales del menor con un material didáctico adecuado. En Cataluña fue aplicado por primera vez en la escuela Montessori de la Casa de la Maternitat (1913), y contó con Joan Palau i Vera como principal difusor.

1895. —, *Lo regionalisme explicat* (Trabajo ganador del premio ofrecido por l'Egara en lo Certámen celebrat per l'Ateneo Tarrassench, lo dia 2 de juliol de 1894), 1895.

1896. —, *Geografia de Catalunya ab les definicions propies de las tres parts ab que's divideix la Geografia en general, pera servir de text en las escolas de Catalunya, y ahont se parli la llengua catalana, y útil pera'ls excursionistas, viatjants de comers, etc.*, Barcelona, Establiment Tipogràfic, 1896.

1898. —, *Primer llibre dels noys*, Barcelona, Estampa de Jaume Jepús Roviralta, 1898.

1898. —, *Promptuari de la escriptura catalana. Método teórich y práctic pera aprendre d'escriure la llengua catalana, ab infinitat d'exercicis graduats pera'l dictat, extrets d'obras dels millors escriptors catalans*, Barcelona, Impremta de Jaume Jepús Roviralta, 1898.

1901. —, *Breu Resum de la Historia de Catalunya*, Barcelona, Estampa "La Catalana" de J. Puigventós, 1901.

1901. —, *Contra superbia... Obreta dramática infantil en un acte y en vers*, Barcelona, Estampa "La Catalana" de J. Puigventós, 1901.

1906. —, *Mapa de Catalunya* (2. Comarcal i Nacional), impreso en 6 hojas y 12 tintas, 1906.

1907. —, *Nomenclatura geogràfica de Catalunya*, Barcelona, Impremta de Henrich y Comp^a, 1907².

1908. —, *Manuscrit Català*, Barcelona, Baguñá editor, 1908 (hay una edición facsímil publicada por Spigraf, 1990).

1913. —, *Qui mal fa... (Lissó moral) Dramets infantils en un acte i en vers*, Barcelona, Biblioteca "L'Escón", 1913.

—, *Breviari educatiu*, Arenys de Mar, Tipografia J. Tatjé.

1918. — (en colaboración con Joan Salvat), *El cançoner escolar català*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1918.

1923. —, *Llibret de les mares*, Barcelona, Impremta i Papereria F. Salellas, 1923.

5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

Appel, R. y P. Muysken (1987, 1996), *Bilingüismo y contacto de lenguas*, Barcelona, Ariel.

Aracil, Ll. V. (1983 a), *Dir la realitat*, Barcelona, Edicions Països Catalans.

Aracil, Ll. V. (1986), "Llengua nacional: ¿una crisis sin crítica?", *Sociología de las lenguas minorizadas*, Bilbao, Tarttalo, 443-458.

Blas Arroyo, J. L. (1999), *Lenguas en contacto. Consecuencias lingüísticas del bilingüismo social en las comunidades de habla del este peninsular*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert.

Brice Heath, S. y F. Mandabach (1983), "Language Status Decisions and the Law in the United States", J. Cobarrubias y J. Fishman (ed.), *Progress in Language Planning*, The Hague, Mouton, 87-105.

Cala Carvajal, R. (1997), "Consideraciones sobre la lengua del Martín Fierro", *Sintagma*, 9, 47-60.

Cala Carvajal, R. (1999), "Las cartas de los emigrantes catalanes a Cuba durante el siglo XIX", F. X. Paunero et alii (eds.), *Voces y territorios de América*, Girona, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 49-55.

Cala Carvajal, R. (2000 a), "Análisis lingüístico de la figura del indiano en el teatro de Santiago Rusiñol (1861-1931)", *Homenaxe a Basilio Losada*, Universidad de Barcelona.

Cala Carvajal, R. (2000 b), "Las relaciones lingüísticas entre Cataluña y América. El caso de las voces caimán/caiman, carey/carei y pavo/gall dindi en la lexicografía castellana y catalana", *Sintagma*, 12, 71-93.

Cala Carvajal, R. (en prensa 2001), "Materiales pedagógicos para la enseñanza de la lengua castellana en Cataluña", en *Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, Universidade de Vigo.

Etxebarría Aróstegui, M. (1995), *El bilingüismo en el Estado español*, Bilbao, Ediciones FBV.

Ferrer i Gironès, F. (1986), *La persecució política de la llengua catalana. Història de les mesures preses contra el seu ús des de la Nova Planta fins avui*, Barcelona, Edicions 62.

Jorba, M. (1983), "Actituds davant de la llengua en relació amb la Renaixença", G. Tavani y J. Pinell (eds.), en *Actes del sisè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes* (Roma, 1982), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 127-151.

López Morales, H. (1993), *Sociolingüística*, Madrid, Gredos.

Marfany, J. Ll. (1995), *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries.

Pitarch, V. (1972), *Defensa de l'idioma*, València, L'Estel.

Prat de la Riba, E. (1990³), *La Nacionalitat Catalana*, Barcelona, Edicions 62.

Pueyo i París, M. (1996), *Tres escoles per als catalans. Minorització lingüística i implantació escolar a Itàlia, França i Espanya*, Lleida, Pagès editors.

Pujol i Fabrelles, D. (1998), *Els orígens de l'escola catalana. Dels primers tempteigs de bilingüisme escolar de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana (1869-1902)*, Barcelona, Edicions Ceac.

Rocamora, J. (1991), *El Casal de Catalunya a Buenos Aires*, Barcelona, Curial Edicions.

Rotaetxe Amusatagi, K. (1990), *Sociolingüística*, Madrid, Síntesis.

- Silva-Corvalán, C. (1989), *Sociolingüística. Teoría y análisis*, Madrid, Alhambra.
- Vallverdú, F. (1980 a), "El català al segle XIX", *L'Avenç*, 27, 30-36.
- Vallverdú, F. (1980 b), *Aproximació crítica a la sociolingüística catalana. Balanç dels estudis de sociologia lingüística als Països Catalans*, Barcelona, Edicions 62.
- Viladot, M.ª À. (1981), *El bilingüisme a Catalunya. Investigació i psicologia*, Barcelona, Laia.

6. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA ENSEÑANZA DEL CASTELLANO

- AA.VV. (1979), *Historia de la educación en España. Textos y documentos. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid, Ministerio de Educación.
- Almirall i Llozer, V. (1882), "Una qüestió important", *L'Avenç*, 3, 22-23.
- Antón Pelayo, J. (1998), "L'alfabetització a finals de l'antic Règim", *Revista de Catalunya*, 128, 81-92.
- Aracil, Ll. V. (1983b), "Història inèdita de la llengua catalana, segles XIX-XX", *Canigó*, 806-807, 28-31.
- Carbonell, J. *et alii* (1987), *Els grans autors i l'escola*, Vic, Eumo Editorial.
- Duran i Solà, Ll. (1997), "L'ensenyança catalana i els orígens del catalanisme", *Revista de Catalunya*, 119, 38-46.
- Florensa i Parés, J. (1996), *L'ensenyament a Catalunya durant el trienni liberal (1820-1823). El mètode dels escolapis*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Flos i Margalef, J. (1980), *Flos i Calcat i el col·legi de Sant Jordi*, Barcelona, Spigraf.
- Monés i Pujol-Busquets, J. (1982), "Aspectes històrics de la llengua en l'educació al Principat", en *Actes de les 5enes Jornades d'Història de l'Educació als Països Catalans*, Vic, Eumo, vol. 2, 19-38.
- Monés i Pujol-Busquets, J. (1984), *La llengua a l'escola (1714-1939)*, Barcelona, Editorial Barcanova.
- Muray, J. (1992), "Antoni Sunyol i Pla. Delegat a les Bases de Manresa", *Gent del Masnou*, 69, 23-28.
- Muray, J. (1993), "Missatge dels catalans al rei dels hel·lens", *Gent del Masnou*, 71, 16-20.
- Muray, J. (1993), "Antoni Sunyol i Pla. Delegat de la Unió Catalanista a les Bases de Manresa -1892. Ressò a la premsa espanyola", *Gent del Masnou*, 16-17.
- Muray, J. (1993), "Francesc Flos i Calcat", *Gent del Masnou*, 73, 16-20.
- Muray, J. (1997), "111 anys de "Las Escuelas Catalanas". Diàleg entre Flos i Calcat al Masnou i Sunyol i Pla a l'Argentina", *Gent del Masnou*, 121, 15-17.
- Murgades i Barceló, J. (1996), *Llengua i discriminació*, Barcelona, Curial Edicions.
- Mut i Carbasa, R. y T. Martí i Armengol (1981), *La resistència escolar catalana en llibres. (1716-1939). Bibliografia*, Barcelona, Edicions 62.
- Puig i Reixach, M. (1982), "Algunes dades sobre l'ús del català a les escoles del segle XVIII", en *Actes de les 5enes Jornades d'Història de l'Educació als Països Catalans*, Vic, Eumo, vol. 2, 134-150.
- Sanz Díaz, F. (1985), *La Segunda Enseñanza Oficial en el siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Solà i Cortassa, J. (1982), "L'ensenyament del castellà a Catalunya al segle XIX", en *Actes de les 5enes Jornades d'Història de l'Educació als Països Catalans*, Vic, Eumo, vol. 2, 175-192.
- Solà i Cortassa, J. (1983), "Nació i llengua a les terres catalanes durant el segle XIX", *Patio de Letras/La rosa als llavis*, 3, 41-53.
- Turin, I. (1963), *L'éducation et l'école en Espagne de 1874 à 1902. Liberalisme et tradition*, París, P.U.F. (hay una traducció castellana: *La educación y la escuela en España de 1874 a 1902. Liberalismo y tradición*, Madrid, Aguilar, 1967).
- Vallverdú, F. (1979²), *Dues llengües: dues funcions? La història contemporània de Catalunya, des d'un punt de vista sociolingüístic*, Barcelona, Edicions 62.
- Verrier, J. (1981), *Continuïtat pedagògica catalana durant els segles XVIII i XIX*, Barcelona, El Tremp.

7. TEXTO MANUSCRITO

- Original, ms., tinta de color marrón oscuro.
- 4 hojas de papel de hilo escritas por una sola cara. 27'5 x 21'4 centímetros.
- Membrete impreso en tinta negra: "**CERVECERIA Y LICORERIA ESPAÑOLA DE PUJOL Y SUÑOL** Calle Buen Orden entre S. Luis y Rioja".

Rosario, 5 setembre de 1886.
Senyor Francesch Flos.
Masnou.

Senyor y amich:

Lo renaixement de nostra Catalunya té dugas classes de partidaris: los uns, actius propagandistas, ardorosos apòstols; los altres, passius partidaris, fervorosos creyents¹⁵. Dels primers és vostè y de'ls segons, jo. Y no cregui que si de neòfit no passo a predicador sigui per falta de ganas, sinó per manca de medis y capacitat, y <...> \qui sab/ també \si/ per ausència d'ocasió propícia. Mes tot y no p[r]èndrer una part activa en aqueixa noble y, ¡ay!, potser ímproba lluyta, tot y no tenir l'honor de contar-me entre los esforçosats combatents que, com vostè, ja ab la paraula, ja ab la ploma, batallan incansablas per la reconstitució de la pàtria catalana, no deixo d'entussiasmar-me quan fins aqueix recò de món arriba la reuior de l' combat y ressona en mas orelles la veu ar.rebatadora de'ls atletas qu'ab forsas tan desiguals lo sostenen. Llavoras vibran totas las fibras de mon cor y si la veu és d'un amich, més m'entussiasmo y desitjos m'agafan de volar a son costat per abressar-lo y posar-me a lluytar ab ell y per la mateixa causa, tan<t> noble y santa.

Jo tampoch, amich Flos, fóra d'aquells que imploran; jo exigiria¹⁶ y, si bé és cert que momentàneament "la force prime le droit", com digué l'absolut lladre d'islas¹⁷, la història nos ensenya ab sos exemples que a la curta o a la llarga las bonas causas triunfan. Convensut y fins cego admirador de la fraternitat universal, de la pau y unió de tots los hòmens, no vinch are a predicar separacions ni odis, separacions que potser fóran contraproducents y odis que son<t> fatals sempre perquè "quien siembra vientos, recoge tempestades". Però de l'aliança, del'unió de'ls pobles entre sí a l'absorció o supeditació dels uns per los altres, hi ha un abisme y este abisme és el que'ns<han>\volen/ fe<t>r traspasar los castellans y <que> \en lo qual/ nosaltres hem de tractar de <tornar> no veure-ns enterrats¹⁸. Lo poble qu'abdica de sas lleys, de sas costums y de sa parla ja no és tal poble, és una part d'un altre, és cua de peigell quan val molt més ésser cap d'arengada¹⁹; y nosaltres acabarem per no ésser catalans si tot lo qu'és català oblidem y abandonem. Per evitar-ho s'han alsat los bons patriotas, a llurs esforços se deu lo camí recorregut per lo renaixement²⁰; però crech com vostè que tot serà inútil si no reaccionem vigorosa y decididament contra la mala costum d'ensenyar a nostres fills en castellá²¹. Aqueixa

¹⁵ Es frecuente tildar de renacimiento el período subsiguiente a una época de crisis y representarlo con la imagen de un árbol florido en primavera: "[las escuelas catalanas] traurian lo brot de més ufana del arbre del renaixement; ab sa elevada missió, instruiran per de prompte á una nova generaeió [sic] que's convertiria en planté de gran válua per l'esdevenidor" (Flos i Calcat 1886: 10).

¹⁶ En opinión de Francesc Flos i Calcat, el catalanismo ha de exigir: "Vejam lo que'ns diu la experiencia, y no tenim més que recordar los no molt llunyans travalls empresos per respectables corporacions al objecte d'implorar, diguemho aixís, del govern espanyol concessions que de dret y lley nos perteneixen: informacions, congressos de nombrosa agrupació en que s'han estudiat concienzudament los millors medis d'obtenir insignificants recompensas pera alleugerir la feixuga càrrega que temps há pesa sobre Catalunya; memorials redactats en formas sensibles, justas é irrefutables, res, res ha pogut esser prou bó pera'ls *polítiqueros* de Castilla, y de menos han servit los innumerables esforços, exclamacions y súplicas que continuament han sortit del cor de Catalunya." (1886: 8). No olvidemos que en 1885 se había presentado al rey Alfonso XII el "Memorial de Greuges", donde se reivindican las lenguas regionales en estos términos: "[estas] subsisten en la contratación pública, en muchos documentos oficiales [...] y aún en la escuela, y sin dictarse jamás una ley general que nos prohibiera su uso, se las ha ido desterrando [...] por medio de artículos accesorios" (*apud* Vallverdú 1980 a: 34).

¹⁷ Frase en francés atribuida a Otto von Bismark (1815-1898), bajo cuyo mandato Alemania ocupó las islas Carolinas, bajo soberanía española. Finalmente, España se las vendió a Alemania en 1899.

¹⁸ Nótese que las rectificaciones muestran el espíritu triunfalista y esperanzador de Antoni Sunyol i Pla. En efecto, de haber escrito "y aquest abisme es el que'ns han fet traspasar los castellans y que nosaltres hem de tractar de tornar [a] no veure-ns enterrats" (asume la derrota), rectifica "y aquest abisme és el que'ns \volen/ fe<t>r traspasar los castellans y \en lo qual/ nosaltres hem de tractar de no veure-ns enterrats".

¹⁹ El discurso efusivo, relacionado con el de la buena voluntad, predomina en los movimientos regionalistas europeos de la segunda mitad del siglo XIX (*Rexurdimento, Renaixença, Felibritge...*), en una retórica que apela a la *fidelitas patriae*. "no deixo d'entussiasmar-me quan fins aqueix recò de món arriba la reuior de l' combat y ressona en mas orelles la veu ar.rebatadora de'ls atletas qu'ab forsas tan desiguals lo sostenen. Llavoras vibran totas las fibras de mon cor y, si la veu és d'un amich, més m'entussiasmo y desitjos m'agafan de volar a son costat per abressar-lo y posar-me a lluytar ab ell", cuyo tono recuerda los versos de Bonaventura Carles Aribau "Muir, muira l'ingrat que, al sonar en sos llavis / per estranya regió l'accent natiu, no plora, / que al pensar en sos llars no es consum ni s'enyora / ni cull del mur sagrat la llira dels seus avis" (citamos por Francisco Rico (1991), *La poesía española. Del Romanticismo a nuestros días*, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 80).

²⁰ Antoni Sunyol i Pla escribió entusiasta que "la història nos ensenya ab sos exemples que a la curta o a la llarga las bonas causas triunfan".

²¹ Tan importante era conseguir la enseñanza en catalán para la difusión ideológica del catalanismo que incluso se relativiza el poder de los medios de comunicación: "Es molt cert que s'han creat diferentas corporacions destinadas á propagar lo

costum, que tots mil voltas hem trovat pernicioso, ve valentament a combàtrre-la vostè ab sa "Memòria sobre las Escuelas Catalanas", que tan<t> acertadament premià lo Centre Catalanista Provencalench, y que jo en mon entussiasme hauria coronada de llorer. La delicada atenció d'enviar-me-la, recordant-se \de/ que en eixas terras hi tenia un amich, és d'agrahir, y molt l'agraheixo; prò segur pot estar que més, moltíssim més, li agraheixo l'haverla escrita, puig al fer-ho ha fet un servey molt gran a la causa de la pàtria.

Jo, que tants anys fa que visch en eixa terra sembrada de catalans, he tingut mil ocasions de considerar lo gran inconvenient qu'és per nosaltres l'actual sistema d'ensenyansa²². Firms patriotas, bons catalans qu'estan ennyagats ab tot lo de casa, homes, instruits los uns, ignorants los altres, que tindrian per vergonya l'haver oblidat la dolsa parla apresada en lo bressol²³, que tenen (com jo tinch) l'orgull d'ensenyar a llurs fills la llengua de llurs pares, se veuen obligats a escriurer en <atalà> \castellà/ quan entre ells s'escriuhen y, lo qu'és més trist, fins moltas voltas no entenen lo qu'un escriu quan nostra llengua emplea²⁴. Quan l'any 1877 fundàrem lo Club Català a Buenos Aires²⁵, fundació acullida ab entussiasme gran per nostres paysans, no hi havia, ¡oh dolor!, mitja dotzena d'hòmens que <l'> sapiguessin escriurer en català, y \de'/ ls pochs que l' sabian, encare no tots l'escribian bé! Per'xò m'entussiasmo lleigint la "Memòria" citada, y demano a Déu que sa veu trovi propagadors, de'ls quals, si bé l'més insignificant, seré quan arribi a casa, que serà, volgent-ho Déu, avants de dos mesos, puig penso embarcar-me ab ma família en tot lo corrent setembre. Mes com és la falta de salut la que m'treu d'Amèrica, i ¿qui sab si no serà la mateixa causa un obstacle <per> que m'privi de p[r]èndrer una part activa en la santa lluyta?

De ma esposa y de mi, rebi, amich Flos, per vostè y sa família, la seguretat del més afectuós apreci.

A. Suñol.

catalanisme [...]; es també reconegut que en lo camp del periodisme's travalla ab no poca fermesa pera'l desenrotll y progrés de las mateixas causas; lluny de nosaltres no creure també que s'ha procurat agermanar per tots los medis legals los recursos d'organización, obra que no cal deixar de má á copia de no pochs esforços. Mes, tot aixó calculat com se deu, veurem que verament no pot donar los resultats que á aytal fi's desitjan, y bé dehuen marcarse aquestos resultats de indecisos y deficientes" (Flos i Calcat 1886: 8).

²² Los inconvenientes se debían, principalmente, a la incomprensión con que los alumnos recibían las primeras letras. Así, el maestro Flos i Calcat escribe que "en las escuelas y demás establecimientos d'ensenyansa de Catalunya no hi es possible la claredat [...] mentres tingan adoptada, ó de grat ó per forsa, com llengua oficial, qualsevol altra que no sia la catalana. La perturbació y confusió en las ideas es inevitable, porque l'enteniment no pot percibir las ben determinadas ni completas. Si la percepció fos clara y entesa, claras y entesas serien las ideas y s'aprendrien de una sola vegada, salvant molt pocas escepcions" (1886: 15).

²³ Fruto del Romanticismo, durante el siglo XIX se reivindicó el uso culto de lenguas minorizadas, al tiempo que el Nacionalismo forjaba procesos integradores y disgregadores en muchos estados europeos. Asimismo, se propició la discusión sobre los conceptos de lengua vernácula y materna, aprendida esta naturalmente "en lo bressol", frente a la estatal, adquirida en la escuela. De todo esto, "les societats o Estats han comprès també el valor incomparable de posseir una llengua qui dongui unió i cohesió a sos membres, [...] i d'aquí prové, que, quan [no coinciden] les fronteres de l'Estat amb els límits d'una sola unitat lingüística, facin esforços desesperats a fi d'obtenir per la violència aqueixa desitjada unitat de parla." (Prat de la Riba 1990: 138).

²⁴ Estas palabras contrastan con el testimonio personal de Enric Prat de la Riba, para quien, aun asumiendo que durante la "Renaixença" la situación diglósica del catalán se agravó, "és natural, doncs, que, mentre es restaurava en els Jocs Florals la llengua catalana, la gent es deixés d'escriure en català; que, quan Verdguer publicava en català *L'Atlàntida*, les famílies humils consideressin un insult, una ofensa, que els escrivessin en català les cartes" (1990: 20).

²⁵ Primeramente fue el "Centre Català" (Buenos Aires, 1886). En 1908, en la misma ciudad, se fundó el "Casal Català", que se diferenciaba de aquel por su corte popular y, en el terreno político, por su independentismo. Ambas instituciones se fusionaron bajo el nombre de "Casal de Catalunya" en 1940. Otras entidades catalanas en Buenos Aires fueron, además del "Montepio de Montserrat", la "Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat", la "Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana", el "Comité Llibertat", el "Patronat dels Jocs Florals de l'Exili", la "Agrupació d'Ajut a la Cultura Catalana", etcétera (vid. Rocamora 1991).

Joan M. Muray i Rubió-Rafael Cala Cravajal

A spanyol tanítása Katalóniában. Antoni Sunyol i Pla Francesc Flos i Calcathez írt levele

1998-ban több történelmi esemény –a spanyol-amerikai háború, az amerikai katalán emigráció, stb. – évfordulójáról is megemlékeztek Katalóniában. Ezek közül az egyik az első katalán iskola, a Col.legi Sant Jordi Francesc Flos i Calcat nevéhez fűződő megalapításának századik évfordulójáról való megemlékezés volt. Ennek kapcsán adjuk közre Antoni Sunyol i Pla Francesc Flos i Calcathez írt levelét. A levél érdekessége, hogy bemutatja a katalán nyelvnek az oktatási rendszerbe történő bevezetése iránt a korabeli Dél-Amerikában és Katalóniában egyaránt kirajzolódó közös érdeklődést.

NOMBRES DE AVE EN EL ESPAÑOL

Las denominaciones de los pájaros comunes se remontan a una fase inicial de la formación del lenguaje. En este grupo de palabras se puede suponer a veces una relación semántica entre el animal y su nombre. No se precisan ni conocimientos especiales de lingüística, ni estudios previos de biología para reconocer que una ratonera puede llamarse así porque en efecto, le gusta comer ratones. Como veremos en adelante, entre los nombres de ave hay un alto porcentaje de palabras derivadas (como de “ratón” viene “ratonero”) y de onomatopeyas o creaciones expresivas, que son palabras motivadas.

No pertenece estrictamente a mi estudio, pero quisiera mencionar que la literatura sobre aves es la más abundante de todas las ciencias naturales según Freye¹, un biólogo alemán. Sin embargo, los estudios sistemáticos sobre el origen de los nombres de ave son escasos. Alguna que otra vez los libros de ornitología contienen al margen la historia de denominaciones interesantes.

LA DENOMINACIÓN POPULAR Y LA CIENTÍFICA

En cada lengua coexisten nombres populares y nombres científicos de las aves. Los dos tipos de nombre muestran amplias diferencias, que trato de enumerar y justificar en los párrafos siguientes.

Las *denominaciones populares* tienden a constar de una sola palabra. Están en uso desde hace siglos entre la gente común. Suelen ser motivadas, o sea que se puede señalar una relación entre el significado y el significante, en contraste con la arbitrariedad de la mayoría de los signos lingüísticos. Dentro del ámbito de las palabras motivadas hay que mencionar la relativa frecuencia de onomatopeyas y palabras expresivas, además de los nombres que se basan en observaciones o tienen raigambre en creencias populares. Otra peculiaridad del registro tradicional consiste en el uso de nombres de santos o nombres de pila en el mundo animal.

Los nombres populares pueden resultar “erróneos” desde el punto de vista zoológico, porque el pueblo bautiza los animales menos comunes con el nombre de especies mejor conocidas, sin reparar en las diferencias. Así, unos pueblos sólo distinguen tres tipos de rapaces, generalizando según el tamaño, por ejemplo, mientras que otras comunidades incluso dan distintos nombres a las aves de la misma familia, si encuentran que sus técnicas de caza o su hábitat las diferencian.

Frente al primer grupo las *denominaciones científicas* pueden parecer artificiales, arbitrarias. Son creaciones tardías en el proceso de la evolución lingüística, inventadas por científicos –o sea un grupo extremadamente reducido y especial de hablantes– con la índole de catalogizar las especies. Es comprensible que la lengua erudita intente la mayor precisión posible y que aluda explícitamente a categorías zoológicas. En la ciencia hace falta deslindar exactamente las especies y subespecies. Por eso la ornitología científica de nuestros días se vale del sistema binario de nombres, el llamado sistema de Linné, que identifica la especie más un rasgo distintivo. Este rasgo distintivo puede distar de aquello usado en el habla popular.

SINONIMIA

Creo que es importante señalar que hay más nombres de ave que especies. El dato que se repite en varias fuentes literarias es que hay aproximadamente dos veces más denominaciones que especies (entre 1 : 1.9 y 1 : 2.3). Sin embargo, yo encontré especies que tienen incluso 5 ó 6 denominaciones distintas. Esta desproporción es una prueba muy clara de la creatividad del pueblo y la riqueza lingüística

Es un fenómeno común y corriente la confusión de los nombres. Refiriéndose al húngaro del siglo pasado, Kiss² nota que incluso en la lengua científica se usaban varios nombres para denominar la misma especie. Según los sondeos que realicé en diccionarios de la lengua española, los mismos nombres populares se pueden aplicar a varias especies (otra vez, erróneamente), mientras que existen variantes locales desconocidas en el castellano estándar.

FACTORES QUE INSPIRAN LAS DENOMINACIONES

¹ H.-A. Freye: Das Tierreich, VII./5. Vögel

² Kiss, Jenő: Magyar madárnevek (Az európai madarak elnevezése), [Nombres de ave en húngaro (Las denominaciones de aves europeas)]Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.

He intentado reunir los factores que pueden inspirar las denominaciones con la incorporación de clasificaciones (menos exhaustivas) ya existentes en los libros de Kiss, André³ y García Diego⁴, fuentes incluidas en la bibliografía de mi trabajo.

Soy consciente de que no es una clasificación perfecta y que no es aplicable mecánicamente a otras lenguas. Las categorías son creadas a base de motivos posibles, pero que no aparecen obligatoriamente en ningún idioma.

Esbozo aquí los motivos de las categorías establecidas:

1. la voz del ave
2. el aspecto, la forma del cuerpo o una parte del cuerpo animal
3. el color del plumaje
4. el hábitat normal
5. la alimentación
6. observaciones populares relacionadas con el ave
7. el hecho de ser migratoria o sedentaria
8. el estilo o forma de vida
9. el tiempo de su llegada o su presencia más llamativa
10. el apellido de un científico
11. formas verbales

1. La voz del ave

El canto o la voz de un pájaro es su rasgo más distintivo y definitivamente el más fácil de observar. Gran parte de los nombres de pájaro son o derivan de onomatopeyas. El nombre puede ser la simple imitación de la voz animal, o bien una palabra formada a base de ésta.

Las onomatopeyas que se reconocen como tales por el hablante nativo son ajenos al cambio lingüístico. Estudios diacrónicos demuestran que las onomatopeyas resisten a la modificación evolutiva. Las reglas de la gramática histórica, tanto morfológicas como fonológicas, no valen para este grupo de palabras. Contradicen también la regla de la arbitrariedad del signo lingüístico, ya que en las onomatopeyas la relación semántica entre significado y significante se puede establecer.

Son onomatopéyicas – según lo confirman diccionarios que señalan etimología – los nombres **pitpit** = **bisbita** (*pityer*), **chochín** (*ökörszem*), **chíngolo** (*sármánypinty*), **charrán** (*csér*), **tórtola** (*gerle*), **cuco** (*kakukk*), **curruca** (*poszáta*), **chorlito** (*lile*), **urruca** (*szarka*), **pito** (*küllő*) etc.

Pertenecen al grupo de creaciones expresivas el gorrión **chillón** (*kövi veréb*), el mosquitero **silbador** (*sisegő füzike*), el pigargo **vocinglero** (*lármás rétisas*) y otros.

2. El aspecto, la forma del cuerpo o una parte del cuerpo

Cuando salta a la vista una peculiaridad del cuerpo del ave (2.1), se parece mucho a un objeto de uso diario (2.2.) o recuerda a una persona (2.3.), esto influye en su nombre.

2.1. Para el primer subgrupo pensamos en **collarino** (*örvös*) por su collar (la cinta en el cuello) de otro color que el resto del plumaje, **bigotudo** (*barkóscinege*) que parece tener un bigote largo y negro a ambos lados del pico, **picogordo** (*meggyvágó*) con un pico grueso y lo suficientemente fuerte para quebrar el hueso de las semillas frutales, y otros semejantes.

2.2 Pertenecen al segundo subgrupo **pato cucharra** (*kanalásréce*), **cuchareta** o **espátula** (*kanalásgém*) - con nombres que hacen referencia a objetos. No es el ave mismo el que se parece a los cubiertos, sino el pico de forma especial. El pico modificado sirve para husmear el sedimento en el fondo de las aguas para bocados de animalitos acuáticos.

2.3. La **grulla damisela** (*pártás daru*), el **combatiente** (*pajzsos cankó*), el **monje** (*széncinke*), **frailecillo** (*bíbic*) figuran aquí, con la matización de que se comparan con una persona. La grulla recibe el apodo „damisela” por las plumas del cuello que forman una diadema alrededor de su cabeza. (La palabra damisela no pierde aquí su valor irónico-cariñoso.) El **combatiente** (*pajzsos cankó*) se denominó así por las plumas alargadas del cuello y su atavío de varios colores que le dan un aire bélico. Un fraile se viste de blanco y negro, como el **frailecillo** (*bíbic*) pero el caso del monje me tiene perpleja.

Parece evidente que el primer tipo de nombres se basa en la adjetivación de las aves, mientras que en el segundo y el tercer subgrupo se metaforizan términos.

Como podemos ver, se notan a veces coincidencias entre las denominaciones húngaras y las españolas. Consultando el diccionario ornitológico en quince lenguas europeas⁵ me di cuenta de la semejanza que existe

³ André, Jacques: Les noms d'oiseaux en latin, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1967.

⁴ García Diego, Vicente: Diccionario de voces naturales, Aguilar, Madrid, 1968

⁵ Sandberg, Roland: European bird names in 15 languages, Lund, 1992.

entre las lenguas en el terreno de las denominaciones de aves. El **pájaro gato** por ejemplo es *mackamadár* en húngaro. La **espátula** se llama *kanalasgém* en húngaro, *spoonbill* en inglés, *spatule* en francés.

3. El color del plumaje

Un rasgo relativamente fácil de observar, el color es el origen de muchos nombres. El **verdecillo** (*csicsörke*), el **verderón**, **verdel**, **verderol**, **verdeuelo** (*zöldike*), el **pape azulejo** (*indigópinty*), el **negrón** (*fekete réce*), el **pardillo** (*kenderike*), el **sietecolores** (*tengelic*), la **oropéndola** (*sárgarigó*) todos llevan un nombre que alude a su color. Otra vez se trata de denominar las aves según su apariencia, como en el punto anterior. A diferencia del grupo 2., no se usan nombres para la formación de adjetivos (collarino), sino al revés: se facilitan adjetivos para el uso nominal. En este grupo encontramos con abundancia palabras formadas con aumentativos y diminutivos.

Es interesante que los nombres que en latín aludían al color del plumaje de un pájaro no se reconocen necesariamente como tales en el español moderno.

4. El hábitat normal del ave

La preferencia *de lugar* del animal puede ser otro rasgo distintivo. Incluyo en esta categoría los casos cuando la simple aparición del pájaro, o bien la colocación de su nido son los motivos de la denominación.

Ciertas especies se diferencian por adjetivos como **montano** (*hegyi*), **alpino** (*alpesi/havasi*), **doméstico** (*házi*), **hortelano** (*kerti*), **rústico** (*mezei*), **palmero** (*pálma-*), **fluvial** (*berki*), etc. porque son típicos de cierto tipo de paisaje. Estos nombres son absolutamente fiables en cuanto al hábitat. La adjetivación locativa se puede originar en la lengua erudita o en la popular, pero la idea viene sin duda del pueblo.

Generalmente hay aves semejantes que concurren en distintos entornos según las subespecies. Hay varias especies de aguilucho, por ejemplo. Una es el **aguilucho lagunero** (*barna rétihéja*), que vive cerca de lagunas, lagos, zonas inundadas y al que se ve a menudo deslizándose por encima del agua en busca de ranas o insectos.

5. La alimentación del ave

No es raro que el pueblo conozca el alimento predilecto de una especie. Gracias a las observaciones populares y la cercanía del hombre a la naturaleza, en todas las lenguas hay nombres que aluden a las costumbres “gastronómicas” de las aves. Aquí se originan denominaciones como **papamoscas** (*légykapó*), **becafigo** (*sárgarigó*), **ratonero** (*egerészölyv*), **cangrejero** (*gémle*), **hormiguero** (*nyaktekeres*), **casanueces** (*fenyőszajkó*), **franhueso** (*saskeselyű*). La creación de palabras a base de otras ya existentes pertenece a los métodos más antiguos del enriquecimiento lingüístico.

6. Observaciones o creencias populares relacionadas con el animal

Aunque sea sorprendente, la tradición popular atribuye a ciertos pájaros capacidades o poderes especiales. Estas creencias pueden pertenecer a una zona o región, por consiguiente las denominaciones que se basan en ellas tienen un fuerte carácter local. Con la aparición de los nombres científicos y la cada vez mayor estandarización del lenguaje muchas denominaciones se han olvidado a lo largo del siglo veinte.

Existía por ejemplo la denominación “**celidonia**” para referirse a la golondrina. Parece que una observación asentó la creencia de que la golondrina usaba celidonia (una planta) para dar vista a sus polluelos.

La **abubilla** (*búbos banka*) tiene varios nombres, entre ellos, “**hupe**”. Esta palabra procede - según Corominas⁶ y la Real Academia⁷ - del francés “*huppe*”, que alude al mal olor que se atribuye al ave. (El húngaro también alterna “*büdös banka*” con “*búbos banka*”.) La hembra de este pajarito y sus polluelos segregan un líquido fétido durante el período de nidificación. Lo usan para defenderse de cualquier agresor. Si se acerca al nido, los pájaros rocían este líquido mezclado con su excremento hacia la amenaza desconocida con buena puntería.

También es interesante la denominación **chotacabras** (*lappantyú*). El pájaro denominado así, de la familia *Caprimulgus*, es insectívoro, no chupa las cabras como sugiere el nombre. Los pastores que lo denominaron así creían que entraba en los establos de noche para chupar la sangre de sus animales. Lo que es verdad es que busca su alimento por la noche y que puede entrar en establos, donde abundan los insectos. Otra curiosidad es que la denominación paralela, “*kecskeszopó / kecskefejő*” existe en húngaro junto con el nombre moderno (*lappantyú*).

7. El hecho de ser ave migratoria o sedentaria

Algunas denominaciones señalan que el ave no es originaria de España o la Península Ibérica. Encontramos adjetivos como **griego** (*görög*), **nortño** (*északi*), **desértico** (*sivatagi*), **ártico** (*sarki*), etcétera con abundancia en los nombres de ave. Hay nombres que incorporan topónimos: **calamón de la Martinica**, **cerceta del Baikal**, **collalba de Chipre**, **gorrión del Mar Muerto** etc.

⁶ Corominas, Joan-Pascual, José A.: Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico, Gredos, Madrid, 1980.

⁷ Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, XXI. edición en CD-ROM

8. El estilo o forma de vida

La actividad típica de un ave o su manera de ser pueden ser consideradas como rasgos distintivos. El pueblo es muy ingenioso en la invención de nombres que caracterizan el comportamiento del pájaro.

La **lavandera** (*billegető*) se denomina así porque se inclina sobre el agua para buscar comida como las mujeres que lavan la ropa, el **laborioso** (*szövőpinty*) construye un nido de elaborada arquitectura con mucho empeño, el **aguatero** (*guvatszalonka*) vive cerca del agua, la **alzacola** (*tüskebújkáló*) tiene un movimiento típico de balancear con la cola, el **correlimos** (*partfutó*) busca su alimento corriendo en el agua vadosa, el **somorgujo** (*vöcsök*) hace buceo, etc. Es encantadora la denominación “**ave tonta**” o “**zonza**” (*székicsér*) que alude a la costumbre de esta ave de anidar sobre la tierra y dejarse coger fácilmente, como un tonto.

9. El tiempo de su llegada en el país o su presencia más llamativa

Hay algunos pájaros que se denominan de acuerdo con su estancia en España o la parte del día en la que cantan. El **avefría** (*bíbic*) se llama así porque pasa los inviernos en España, cuando hace frío. El pueblo relaciona los meses fríos con esta ave blanca y negra. El **picogordo vespertino** (*nyugati meggyvágó*) es más activo por la tarde.

En el caso del **martín pescador** (*jégmadár*) parece que la elección del nombre fue motivada por la fecha en que estas aves aparecen en Europa meridional: alrededor del día de San Martín.

10. Un apellido

Cuando una especie se diferencia de las otras por un apellido, suele tratarse del nombre de un científico, en general, el que descubrió o describió esta especie.

En honor del científico se bautizaron el **paíño de Wilson** (*Wilson viharfecskéje*), la **alondra de Dunn** (*Dunn pacsirta*), **buscarla de Gray** (*énekes tücsökmadár*), **avetorillo de Schrenk** (*amúri törpegém*) y muchos otros. Hay que tener en cuenta que se trata de aves no sedentarias en España, que por ser desconocidos por el pueblo no pueden tener nombre popular.

11. otro: Formas verbales

En esta categoría se trata de formas verbales que no forman parte de una composición, ni están en forma de tercera persona de singular de indicativo.

por ejemplo:

buscarla (*tücsökmadár*): quizás difícil de encontrar por el sonido emitido

críalo (*szajkókakukk*): porque pone sus huevos en los nidos de otros pájaros en vez de incubarlos y criar sus propios polluelos

págalo (*nagy halfarkas*): tiene la costumbre de perseguir otras aves hasta que vomiten la comida medio digerida para volar con más ligereza. El págallo come este vómito, así no tiene que hacer mayores esfuerzos. Quizá su nombre alude a este hecho de recibir sin merecerlo.

MORFOLOGÍA DE LOS NOMBRES DE AVE

Según el aspecto formal, cada elemento que figura en el diccionario tiene un *elemento léxico* (la raíz o radical) que encierra en sí la sustancia predicativa, así define el significado de la palabra, y *formantes constitutivos* (morfemas) que varían según el grupo al que pertenece la palabra y sirven para matizar el significado.

Frente a los *lexemas primarios* (*monomorfémicos*) los *lexemas secundarios* (*términos polimorfémicos* con otra expresión) contienen *afijo(s)*, para modificar el sentido o la función de la radical. También se consideran polimorfémicas las palabras compuestas, aunque pueden contener sólo lexemas (como en el caso de “coliflor”). Los tres tipos de infijo se caracterizan por su lugar de inserción en la palabra: *prefijos*, *infijos*, *sufijos*.

Se diferencian dos tipos de formantes: los *cualitativos*, que producen un cambio en la función de la palabra, y los *cuantitativos* que sólo modifican su sentido (aumentativos y diminutivos que también expresan nociones despectivas o valorativas). Los formantes que sólo señalan categorías gramaticales (género, número, tiempo, aspecto) son *morfemas flexivos*, los que producen cambio semántico o de clase sintáctica son *morfemas derivativos*.

Entre los nombres de ave encontramos tanto palabras monomorfémicas (lexemas primarios) como polimorfémicas (lexemas secundarios). En la segunda categoría hay dos grupos mayores:

1. las palabras derivadas
2. las palabras compuestas.

LAS PALABRAS DERIVADAS

Los nombres de pájaro contienen una amplia gama de formantes gramaticales, especialmente sufijos.

“El sufijo es el recurso más abundante de la formación de palabras nuevas. Las lenguas romances son más pobres en raíces que la latina de la cual dejaron perder una gran masa de vocabulario; pero suplen esta pobreza con una riqueza mayor de derivaciones. (...) Para que en romance un sufijo pueda vivir y producir nuevas palabras, necesita llevar acento. Los sufijos inacentuados fueron sustituidos por otros.(...) *-pero*: La casi totalidad de los sufijos romances son procedentes del latín.”⁸ Los morfemas derivativos presentan varias formas para la misma función. Este fenómeno se llama alomorfía y contradice el principio de la economía del lenguaje.

Hay que distinguir entre flexión y derivación, que son procesos semejantes, pero no son la misma cosa.

NOMBRES DE AVE DERIVADOS

De las 374 raíces que analicé 31.8% son palabras derivadas. Este porcentaje es significativamente más alto en el registro de los nombres de ave que en la totalidad del vocabulario castellano.

Se pueden establecer subgrupos según la clase gramatical de la raíz (1.) y según el tipo del sufijo y su capacidad combinatoria (2.) o por la falta de sufijo (3.).

1. Según la raíz

1.1. Con raíz nominal

La mayoría de las raíces viene ligado al campo semántico de la naturaleza: son nombres de animales, partes del cuerpo, elementos del medio ambiente, etc.

Algunos ejemplos: **abejaruco** (*gyurgyalag*), **becada** (*sárszalonka*), **carricerín** (*nádiposzáta és fülemülesitke*), **garcilla** (*gém*), **morito** (*batla*), **triguero** (*sordély*).

1.2. Con raíz verbal

Las raíces son verbos de movimiento. Sobreviven formas hoy desusadas en los nombres **arrendajo** (*szajkó*), **mérgulo** y **somorgujo** (*alka, vöcsök*).

Otros ejemplos: **agachadiza** (*sárszalonka*), **bailarín** (*billegető*), **picotero** (*selymes gébics*), **silbón** (*fütyülőréce*), **trepador** (*csuszka*).

1.3. Con raíz adjetiva

Hay tres raíces que designan colores, perceptibles por ejemplo en **oliva** (*gyöngybagoly*), **olivarda** (? *sólyomféle*), **pardal** (*kenderike*), **verderón** (*zöldike*), **verdecillo** (*csicsörke*), además de la raíz “mocho” (significa “sin punta”) en **mochuelo** (*kuvik*) y **mochete** (*vércse*), y pintado en **pintadillo** (*tengelic*).

1.4. Con raíz onomatopéyica

Bishita (*pityer*), **carraca** (*szalakóta*), **cuclillo** (*kakukk*), **chochín** (*ökörsem*), **chorlitejo** (*lile*), **gorrión** (*veréb, kenderike, pinty*), **pato** (*réce*), **pitoitoy** (*gólyetöcs*) y muchos más.

2. Según el sufijo

2.1. Diminutivos

Abundan los diminutivos, entre ellos el más extendido siendo **-illo**, otra vez con la menor presencia de la forma femenina. También hay ejemplos de **-eta**, **-ita**, **-cito**, y **-ete**, que pueden ser considerados como variantes del mismo diminutivo latino. Es menos frecuente pero aparece un par de veces **-uelo**, que sólo una vez tiene marca de género femenino: en el caso de la **cigüeñuela** (*gólyatöcs*).

Otros ejemplos: **agujeta** (*cankógoda*), **cerrojillo** (*cinége*), **grajilla** (*csóka*), **polluela** (*vizicsibe*), **reinita** (*bibirke és lombjáró*).

2.2. Aumentativos

Los aumentativos que registré eran **-ón** y “**-aza**”. El primero aparece en **buitrón** (*prinia*) **guión** (*haris*), **negrón** (*feketeréce*) etc., el segundo en **picaza** (*szarka*). Estos aumentativos carecen de verdadero valor negativo o positivo, pueden considerarse como neutros.

2.3. -ero

De los sufijos implicados el más frecuente es **-ero**, que sirve tanto para formar nombres como para crear adjetivos. La forma femenina sólo aparece dos veces frente a las 15 apariciones del masculino. Algunos ejemplos: **cangrejero** (*gémlile*), **terrera** (*pacsirta*), **ollera** (*cinége*), **roquero** (*kövirigó*).

Es interesante el caso del **aguatero** (*guvatszalonka*), que probablemente debe su nombre a la palabra aguadero, o sea charco, un lugar donde esta ave aparece a menudo.

2.4. -dor

El sufijo “**-dor**” crea nombres y adjetivos, con la asociación de que son agentes. Los adjetivos creados por este morfema pueden nominalizarse fácilmente.

Se añaden a verbos que indican una actividad: **agateador** (*fakusz*), **tejedor** (*szövőmadár*), **trepador** (*csuszka*)

2.5. -ín

⁸ Álvar, Manuel–Pottier, Bernard: Morfología histórica del español, Editorial Gredos S.A., Madrid, 1983.

Aparece un par de veces, tiene carácter descriptivo.

Figura como sufijo en **sizerín** (*zsezse*), **zampullín** (*vöcsök/bukó*), **colorín** (*tengelic*), **colín** (*fürj*).

2. 6. -adizo

Hay sólo un ejemplo del formante que aporta un matiz de significado “inclinado a” al verbo que tiene como radical. La **agachadiza** (*sárszalonka*) tiene una actitud de sentarse erguido como observando su territorio, de aquí debe de venir su nombre.

2. 7. -al/-el

Surge en las denominaciones **pajarel**, **pardal** (*kenderike*), **zurdal** (*héja*), una vez incluso como infijo: en **tordalino** (*bújkálorigó*)

2. 8. -ario

Este sufijo culto aparece una sola vez, en **serpentario** (*kígyászölyv*). Este morfema suele aludir a la materia del trabajo del agente, en este caso alude a su alimento.

Podemos constatar que en la mayoría de los derivados los morfemas adoptan su forma masculina. Este fenómeno se deberá en numerosos casos a la presencia latente de un nombre masculino, probablemente “pájaro” que se usa en la lengua vulgar para referirse a todas las aves.

3. Sufijación cero

Hay un ejemplo interesante de sufijación cero o derivación regresiva: **la pega** (*gébics*) que probablemente se deriva de “pegar”. Este pajarito tiene la costumbre de almacenar su comida en púas o espinas y de volver para comerla después. Cuando no tiene hambre literalmente pega su víctima en las ramas. (De aquí su nombre popular húngaro *tövisszúró*.)

LAS PALABRAS COMPUESTAS

Hablamos de palabra compuesta cuando “en la composición se unen o se combinan dos o más formas libres (X^0) para constituir una forma compleja la cual, desde el punto de vista significativo, fónico y funcional, representa una unidad léxica del nivel X^0 .”⁹ Según la RAE también es criterio “la existencia de un solo acento que recae en el segundo constituyente, y la juntura morfémica que permite procesos de elisión y de inserción de elementos de enlace o cierre fonológico.”¹⁰ Se puede hablar de compuestos yuxtapuestos, elípticos y parasintéticos, los últimos siendo los formados con las operaciones simultáneas de composición y sufijación.

Las palabras compuestas tienen que corresponder a los siguientes criterios:

- la indivisibilidad

Significa que no se pueden separar los constituyentes, ni recibir complemento o modificador aisladamente, aunque se escriban separadamente los componentes.

- el orden fijo de los constituyentes
- la supresión de las marcas de flexión internas
- presentan alomorfos especiales.

No estoy del todo convencida de la vigencia de estos criterios, porque sí puede haber concordancia interna entre los constituyentes (extremaunción, cortocircuito) o se pueden suprimir las marcas de flexión interna (Latinoamérica frente a América Latina).

La unión gráfica de los términos no es criterio de la composición.

NOMBRES DE AVE COMPUESTOS

De las 374 raíces que estudié, 15.8% son palabras compuestas. Analicé las composiciones desde el punto de vista morfológico (1.), desde criterios sintácticos (2.) y de acuerdo con su fonología (3.).

1. Morfología

Examinando los compuestos para describir las combinaciones posibles de las unidades y subunidades encontramos los siguientes grupos:

1.1. Yuxtapuestos

⁹ Varela Ortega, Soledad: Fundamentos de morfología, Editorial Síntesis, Madrid, 1996.

¹⁰ Real Academia Española: Gramática descriptiva de la lengua española *dirigida por* Ignacio Bosque Muñoz y Violeta Demonte Barreto, Espasa Calpe S.A., Madrid, 1998.

Tienen estructura yuxtapuesta todos los nombres científicos del sistema Linné (por ejemplo **correlimos menudo** - *apró partfutó*, **ruiseñor alemán** - *csalogány*), además los nombres populares que constan de dos palabras (como **ave tonta** - *székicsér*, **pájaro bobo** - *pingvin* y muchos más). En estas estructuras yuxtapuestas no podemos interpretar los adjetivos como simples epítetos del nombre al que acompañan.

También debe considerarse como una palabra compuesta con yuxtaposición la forma **martín del río** (*jégmadár*), que está formado además con la inserción de un elemento de enlace (“de”).

En cuanto a sus características morfosintácticas: hay concordancia de género y de número entre los elementos del compuesto (*águila calzada* - *törpesas*), ambos elementos reciben morfemas (por ejemplo la marca del plural) ya que no están unidos gráficamente (**los mosquiteros musicales** - *fitiszfűzikék*), no se pueden separar o alejarse los elementos (indivisibilidad: “**garcilla cangrejera macho**”, no “**garcilla macho cangrejera**” - *hím üstököségem*), presentan un orden fijo (**carbonero palustre** - *barátcinege* y no al revés).

1.2. Con unión total

Los nombres como **atrapamoscas** (*homoki pacsirta*), **torcecuello** (*nyaktekercs*), **picogordo** (*meggyvágó*), **caudatrémula** (*barázdabillegető*), **avetoro** (*bölömbika*) presentan unión total. Se escriben en una palabra, como regla general tienen género masculino, y reciben formantes gramaticales al final de la composición, no separadamente.

1.3. Con transición con /i/ coordinativa

Piquituerto (*keresztcsőrű*), **rabilargo** (*kékszarka*), **collalba** (*hantmadár*), **gallipavo** (*páva*). En este grupo encontramos solo palabras masculinas. Esto probablemente se debe al carácter semánticamente exocéntrico de los compuestos: el X colirrojo. Así el elemento subyacente (*pájaro*) influye en el género.

2. Sintaxis

En el estudio sintáctico examinamos la palabra buscando su estructura interna semejante a la de una frase.

2.1. Subordinación

El tipo sintáctico dominante es el subordinante. La relación semántica entre los elementos puede ser de acción y objeto (verbo más nombre), por ejemplo: **revuelvepedras** (*kőfogató*), pero son menos frecuentes las variaciones de acción y determinador de lugar –otra vez verbo más nombre– como **correlimos** (*partfutó*). Se encuentran ejemplos abundantes de sujeto y epíteto (nombre más adjetivo), como **pechi azul** (*kékbecgy*). El único modelo productivo de composición subordinante hoy en el castellano es el que tiene su núcleo a la izquierda. Esta regla no se respeta en **osífrago** (*saskeselyű*), una composición latinizante.

2.2. Coordinación

Los escasos ejemplos de estructura coordinada son **avetoro** (*bölömbika*), **avetorillo** (*pöcgém*) y **gallipavo** (*páva*). Son compuestos formados por dos nombres.

3. Fonología

Las modificaciones fonológicas que sufren las palabras compuestas guardan relación con su morfología. Los elementos de los compuestos yuxtapuestos no se influyen entre sí, mientras que casi todos los compuestos con /i/ coordinativa presentan modificaciones fonéticas. En general se modifica el último sonido de la primera raíz y toma el lugar de su vocal final la /i/: rabihorcado (*fregattmadár*). A veces este /i/ genera cambios ortográficos. La segunda raíz no sufre cambios.

Es excepcional desde el punto de vista fonético el caso del collalba (*hantmadár*). El encuentro de los fonemas /l/ + /i/ (o sea yod) ha conducido al nacimiento de un fonema /ll/, como ocurriría en la evolución fonética en cierta etapa de la formación del lenguaje: (MULIER > muller > mujer). Pero aquí el cambio total (ll > /x/) no se lleva a cabo, probablemente porque se reconoce el componente “cola” de la palabra “collalba”.

En los compuestos con unión total las raíces no se influyen, salvo en el caso del andarríos (*cankó*). Este caso sólo obedece a la regla ortográfica según la cual no debe existir /r/ simple al límite de una composición.

ETIMOLOGÍA DE LOS NOMBRES DE AVE

Analizando los nombres de ave que figuran en mi anexo, llegué a las conclusiones siguientes sobre la etimología de los nombres de ave en español.

Los 490 nombres de ave que figuran en mi anexo están creadas a base de 374 raíces distintas. Entre las 374 raíces las etimologías se distribuyen de la siguiente manera:

- Creaciones españolas

El 54% son creaciones españolas que no proceden directamente del latín. Algunas palabras de este grupo se derivan de una base latina, pero con formantes españoles. En estos casos interviene un proceso morfológico junto a la evolución fonética.

- De etimología latina

31% de las raíces vienen directamente del latín. Esto significa que no sufren modificaciones morfológicas, pero por otro lado evolucionan fonéticamente.

- Procedentes del árabe

6.2% de las raíces de los nombres de ave tienen una raíz árabe.

- De origen griego

3.3% de los 374 nombres tiene una raíz griega según los diccionarios etimológicos de hoy. Sin embargo, hay que tener en cuenta las raíces griegas incorporadas a la lengua latina cuando consideramos el aporte del griego al vocabulario español.

- Préstamos

En total, los préstamos de otros idiomas alcanzan el 5.5%. La lengua que más nombres de ave aportó a esta categoría parece ser el francés con cinco ejemplos.

Otras lenguas que intervinieron en la creación del vocabulario de los nombres de ave en español son el portugués (4 nombres), el italiano (4), el provenzal (3), el catalán (2), el gótico (2), el céltico (2), el gallego (2), el inglés (1), el nahua (1) y el occitano (1).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel – POTTIER, Bernard: *Morfología histórica del español*, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1983.
- ANDRÉ, Jacques: *Les noms d'oiseaux en latin* Librairie C. Klincksieck, Paris, 1967.
- BIGAS, Montserrat – MILIAN, Marta: *Anàlisi morfolèxica dels noms de planta* Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1996.
- BEKE Ödön: *Szókins és néphagyomány [Vocabulario y tradición popular]* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1948.
- COROMINAS, Joan – PASCUAL, José A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980.
- F. LANG, Mervyn: *Formación de palabras en español (Morfología derivativa productiva en el español moderno)*. Adaptación y traducción del inglés: Alberto Miranda Poza título original: Spanish Word Formation Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente: *Diccionario de voces naturales*, Aguilar, Madrid, 1968.
- GOZMÁNY László: *Vocabularium Nominum Animalium Europae Septem Linguis Redactum*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.
- IRIBARREN, José María: *El porqué de los dichos*, Aguilar S.A., Madrid, 1955.
- KISS Jenő: *Magyar madárnevek (Az európai madarak elnevezései)* [Nombres de ave en húngaro (Las denominaciones de aves europeas)], Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.
- MANUEL, don Juan: *Obras completas/ Libro de la caza*, Gredos, Madrid, 1981.
- MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1994 y 1998.
- QUILIS, Antonio – ESGUEVA, Manuel – GUITÉRREZ, María Luz – RUIZ-VA, Pilar: *Lengua española, Curso de acceso*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., Madrid, 1993.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española* vigésima primera edición en CD ROM, 1992.
- Real Academia Española: *Gramática descriptiva de la lengua española* dirigida por Ignacio Bosque Muñoz y Violeta Demonte Barreto, Espasa Calpe S.A., Madrid, 1998.
- SANDBERG, Roland: *European bird names in 15 languages* Lund, 1992.
- SAUER, Frieder: *Szárzföldi madarak* Landvögel Fordította és magyar vonatkozású kiegészítésekkel ellátta Schmidt Egon [Aves de tierra firme, traducido y compilado con referencias húngaras por Egon Schmidt], Magyar Könyvklub, Budapest, 1995.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago: *Diccionario etimológico latino-español*, Ediciones Generales Anaya, Madrid, 1985.
- VARELA ORTEGA, Soledad: *Fundamentos de morfología*, Editorial Síntesis, Madrid, 1996.

Csendes Anna
Madárnevek a spanyolban

A cikk egy szócsoport, a spanyol madárnevek sajátosságainak vizsgálatával foglalkozik. Ez a szócsalád a magyarban rengeteg összetett szót, képzett szót tartalmaz, nincs ez másképp a spanyolban sem. A cikk első részét, amely a névadás szemantikai motivációit tárgyalja –például (a magyarban) a zöldike zöld színéről kapta nevét, a süvöltő pedig süvölt (vagyis fütyül)– két nagy morfológiai fejezet követi. A szóképzés vizsgálatokor a szótövek és a képzők jelentése alapján lehet csoportosítani a neveket. Az összetett szavak esetében a két tö egymáshoz való viszonya a legérdekesebb szempont. Cikkünk a madárnevek vizsgálatokor és a szóalkotás kapcsán felmerülő hangtani és etimológiai kérdésekkel csak röviden foglalkozik, de felvet olyan kérdéseket, amelyeket további kutatással lehetne megválaszolni.

III

TRES PONENCIAS DE LA CONFERENCIA: MIRADAS DE MUJER

CONFERENCIA SOBRE LITERATURA ESCRITA POR MUJERES EN ESPAÑOL

26 DE ABRIL DE 2001

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS, UNIVERSIDAD DE SZEGED

“LA MUJER VENTANERA” EN LA POESÍA DE CARMEN MARTÍN GAITE

La todavía escasa crítica literaria en torno a la *poesía* de Carmen Martín Gaité¹ ha perfilado ya, pese a su parquedad, algunos grandes linderos desde los que abordar consensuadamente la creación de esta autora salmantina. En una Jornadas de homenaje, celebradas en Buenos Aires en octubre de 1990 y recogidas más adelante por la profesora Emma Martinell², Cristina Piña acertaba en definir los vectores de sentido de sus poemas, que abarcan un lapso temporal de cerca de cincuenta años: el conflicto con los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana, el descubrimiento en soledad del yo profundo, el paso del tiempo, la pugna con la escritura y la exploración del ser femenino, plasmado en una escritura y un estilo propios, en un peculiar enfoque desde el cual contemplar el mundo³.

Cualquier lector mínimamente avezado, aunque sea un sucinto conocedor del resto de su caudaloso equipaje textual -novelas, ensayos, artículos-, reparará sin dificultad en la sólida trabazón interna que une esta producción en prosa a su creación poética. Martín Gaité, que arrancó a escribir desde muy joven (“desde siempre”), reconoce haber comenzado su andadura literaria bajo las alas de la poesía: “Como casi todos los narradores de mi generación, yo empecé escribiendo poemas”⁴. Bien es verdad que la poesía la visitaba “a rachas”, y de ahí este rótulo con que bautizó su primera entrega en la por aquel entonces naciente editorial Hiperión. La hispanista italiana Maria Vittoria Calvi, gran conocedora de su obra e impulso decisivo de las traducciones que vienen haciéndose de la misma a la lengua de Dante, resume como sigue el cometido que le espera hoy a la crítica con respecto a esta escritora: “enfrentarse con el conjunto de su producción sin perder nunca de vista los hilos sutiles que anudan las múltiples facetas de su escritura. En resumidas cuentas, y para decirlo con un lenguaje más apropiado, la obra de Carmen Martín Gaité es un largo cuento de nunca acabar, que abre innumerables ventanas, ventanales y ventanucos sobre el mundo”⁵. Así, su *corpus* poético en modo alguno debe considerarse aisladamente; antes bien, se concibe como otra vía más de expresión (otra “ventana”, en palabras de la profesora Calvi) de unas inquietudes y de unos sentimientos que dejan ver al trasluz la radiografía emocional e intelectual de la autora. Y precisamente de **ventanas** se trata. De su escritura femenina -y a ella me referiré enseguida, al igual que lo he hecho en otras ocasiones⁶ - y de su misma reflexión acerca de los cauces y los asuntos que caracterizan esa escritura de mujer, nació un precioso y amenísimo ensayo, *Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura española)*⁷, que es el que me ha dado pie a la hora de encontrar un hilo conductor a todos esos poemas antologados en Hiperión: la comparecencia y el alcance simbólico de la “mujer ventanera”, cuyo historial y rasgos esenciales traza Carmen Martín Gaité a lo largo del volumen que acabo de mencionar.

La ventana se dibuja en toda su obra como símbolo de lo fronterizo⁸, limítrofe entre el espacio cerrado y el abierto, entre lo familiar y lo inexplorado, entre el más acá y el más allá, entre la guarida y la aventura al raso; metáfora infantil de la curiosidad, fuente de inspiración para músicos, fotógrafos, pintores y novelistas, abre una brecha redentora, es el punto de partida para viajes al futuro o ensoñaciones en torno al pasado; atalaya doméstica. En palabras de la propia Gaité, la ventana es “el punto de referencia de que dispone [la mujer] para *soñar desde dentro* el mundo que bulle fuera (dejándose mecer por los ensueños y las meditaciones que puede acarrearle la tregua en las tareas domésticas, que tantas veces siente como agobiantes o insatisfactorias), es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar

¹ *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993, 4ª edición corregida y aumentada, de donde cito.

² *Carmen Martín Gaité. Semana de Autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993.

³ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁴ *Apud* “A rachas”, prólogo a la grabación de sus poemas llevada a cabo por la misma autora. *Carmen Martín Gaité recita sus poemas*, Madrid, Avizor Records, 1999.

⁵ *Apud* “Carmen Martín Gaité en busca del interlocutor italiano”, en MARTINELL, E. (Coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, p. 55.

⁶ Véanse especialmente *Discurso femenino del autodescubrimiento en la obra de Carmen Martín Gaité. Estudio de “Nubosidad variable”*, Tesis de Licenciatura, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997, 137 pp., mecanografiado inédito, y “Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 8, Universidad Complutense de Madrid, 2000, 16 pp.

⁷ Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1992².

⁸ Emma Martinell lo ha estudiado muy bien en su trabajo *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Extremadura, 1996. Firma asimismo el Prólogo a la edición de Espasa Calpe que manejo.

sus ojos, en busca de otra luz y *otros perfiles que no sean los del interior*, que contrasten con éstos” (Las cursivas son mías).⁹

Ahora bien, como frontera entre lo de dentro y lo de fuera, participa de ambos mundos, los divide y pone en contacto. Así, según se privilegie uno de los ámbitos, brindará sugerencias distintas y puntos de vista encontrados, aunque a menudo complementarios. Y este enfoque sobre la realidad exterior o sobre el universo interior emana en la mujer, centinela de sendos espacios, desde lo recóndito. Trasladando esta situación al campo de la experiencia literaria, Martín Gaité deduce que, si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su peculiar enfoque -no siempre perceptible a primera vista, matiza-, se asienta en una ubicación más concreta que no olvida sus puntos cardinales. La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto; puede ostentar una posición estratégica de semiescondite. Las persianas, cortinas, contraventanas y visillos que suelen celar el interior, al ofrecer la ventaja de mirar lo de fuera desde el reducto privado -vividido las más de las veces como jaula-, permiten una óptica fragmentaria y velada de los acontecimientos que tienen lugar al aire libre (esta es, precisamente, la perspectiva estética cultivada por la autora en su novela *Entre visillos*, ganadora del premio Nadal en 1957). La mujer ha mirado -ha escrito- siempre desde los interiores.

Carmen Martín Gaité ha visto muy bien cómo ese reino de privacidad y reclusión que es, y ha sido secularmente, el dominio espacial y vital de la mujer ha incubado, desde repliegues internos, un punto de vista sobre la existencia. La casa, sentida en un primer momento como cárcel, pasividad, rutina y parálisis, se asemeja también a su propio cuerpo tabuizado, sometido permanentemente a la ocultación por el recato. En un impresionante desdoblamiento, la vivienda se percibe como prolongación de la cárcel del cuerpo y de la mente, cuyas efusiones sentimentales e intelectivas amarraban, condenándolas, los tratados y sermonarios donde se tenía por nocivo cualquier tipo de instrucción que a las mujeres no les llegara mediante los libros de devoción y la enseñanzas de índole doméstica por vía materna. A este propósito, nuestra escritora saca a relucir en su ensayo un adjetivo en trance de extinción, extraído de sus rastreos bibliográficos por autores y autoras de los Siglos de Oro, empleado únicamente en femenino: “ventanera”, portador de una marcada carga de censura en boca de los moralistas de la época. Ellas, tachadas de “livianas” y “ventaneras”, no podían evitar levantar la vista, trascender lo que tenían más cerca; y lo hacían casi siempre con un aire retador y a hurtadillas. Los anhelos de libertad y de expansión nacieron arrastrando consigo una voluntad cada vez más feroz de vivirse en la autenticidad, sin tener que recurrir a disfraces ni máscaras: asomar el alma por las ventanas de los ojos, mirar con descaro o cautela, dejarse penetrar por las miradas ajenas sin temor a la reprobación o en procura de aquiescencia. No es de extrañar, entonces, que la vocación de la escritura naciese en muchas autoras como deseo de liberación y desahogo, y que ambos afanes tuviesen como marco una ventana, que es realmente el punto de enfoque y el punto de partida.

Lo que en definitiva está proponiendo Carmen Martín Gaité es una verdadera exploración del yo íntimo y un aprendizaje de la metafísica femenina llevado a cabo por la propia mujer, sin apoyaturas masculinas externas sino a pie quieto con la soledad; un itinerario del ser-mujer que está siempre presente en sus novelas: pensemos sencillamente en la citada *Entre visillos* (1957), *Nubosidad variable* (1992), *Lo raro es vivir* (1996) o *Irse de casa* (1998). También en sus poemas, gracias a esa agrupación cronológica que ha elaborado con ayuda de Jesús Munárriz, se deja entrever una trayectoria de autoexploración solitaria y de metafísica femenina que atañe a la voz poética, y que surge jalonada por distintas inquietudes e hitos en el camino. Ese yo lírico a que me refiero pertenece a una “ventanera” empedernida.

1, “POEMAS DE PRIMERA JUVENTUD”¹⁰: LOS INCENTIVOS DE LA VENTANA

He tomado prestado el título de una de sus conferencias recogidas al final del ensayo que alimenta ahora el mío ya que, a mi entender, destaca el motor principal de los balbuceos poéticos de Carmen Martín Gaité, todavía de fuerte temple romántico. Esta “ventana” a que alude en calidad de espoleta de la fantasía y de la libertad parece corresponderse, como un eco -o un juego de cristales luminosos, idéntico al que practicó una vez en sueños con su madre, ya fallecida¹¹ -, con aquella otra por la que se asomaba una de las mayores mujeres “ventaneras” y “luneras” que en el mundo ha sido: Rosalía de Castro. No en vano le dedica en su ensayo un capítulo entero (“El hombre musa”). En efecto, tal y como le ocurría a la poetisa gallega, la soledad y la luna, los grandes espacios abiertos son fuente de inspiración y necesidad casi fisiológica para la voz poética que se expresa en los versos de la Gaité. Podemos encontrar en todos ellos, de manera reiterativa o a modo de alusión fugaz, referentes lingüísticos como “ventana” (a veces mediante la metonimia “cristal”), “balcón”, “aire”, y todos aquellos que, directa o indirectamente, apuntan a ese agujero abierto en la pared para que penetren a su

⁹ *Op. cit.*, p. 51.

¹⁰ Tal y como señala el propio Jesús Munárriz en su Presentación (pp. 9-15), estos poemas pertenecen a la época salmantina, a los años de infancia y bachillerato. Véase asimismo el “Bosquejo autobiográfico” que firma la propia Gaité en Joan Lipman Brown, *Secrets from the Back Room*, Romance Monographs, INC., University of Mississippi, 1987, y recogido más adelante en su libro de artículos, prólogos y discursos *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 11-25.

¹¹ *Apud* “Apéndice arbitrario. De su ventana a la mía”, en *Desde la ventana*, *op. cit.*, pp. 123-127.

través el aire y la luz: “hueco”, “brecha”, “ranura”. Para un alma impregnada de romanticismo, como lo es aún la del yo poético que anima estas composiciones de mocedad, el “sueño” (con frecuencia hallamos el sintagma “la ranura del sueño”) figura como un elemento más de liberación y escape. Espigüemos entre los poemas puesto que los ejemplos son harto abundantes: “Por el mundo adelante” (p. 25) y “Luna llena” (pp. 29-30) reflejan con nitidez esta actitud. Nos dice la estrofa final del primero:

Abrid ya las ventanas.
Adentro las ventiscas
y el aire se renueve.
Quiero huir de los ámbitos
calientes y tapiados,
salir sin compañía
por el mundo adelante.

Este deseo de libertad, en contraste con la sensación de asfixia ante lo cotidiano, ante ese mundo interior que oprime y aprisiona, crea la atmósfera envolvente de la composición “Convalecencia” (pp. 48-50), exponente más claro de esas ansias que apremian a la voz poética. Como se desprende del análisis de estos poemas, el exterior arroja sin cesar reclamos que invitan a abandonar la casa y salir a la calle, donde se desarrolla una vida más verdadera y estimulante: el “ruido” y el “bullicio” atraen con sus cantos de sirena a la voz lírica, y lejos de ser molestos o perturbadores resultan provocadores y de indudable atractivo. En contrapartida, el interior atenaza con su ritual de costumbres alienantes: durante un período de reposo tras unas fiebres, el sujeto poético sólo aspira a desembarazarse de los cuidados que le prodiga la madre (a quien designa con el término antitético de “dulce carcelera”) y a recorrer los grandes espacios sin vallas del mundo que se agita y la llama desde el otro lado de los cristales, bajo el fraternal auspicio de un personaje infantil, símbolo también de libertad y ausencia de ataduras: Peter Pan

No quiero más paredes,
más mantas ni jarabes,
yo sé lo que me cura y lo que no,
respirar de otro modo necesito.
Ahora mismo podría,
si tú me dieras fuerzas,
oh hermano Peter Pan,
saltar desde la cama hasta el balcón,
del balcón a la torre de la iglesia,
donde los monaguillos ya se aprestan
a iniciar un tañido
que nunca es aventura.
¡Oh, el riesgo de salir,
arrebujada en camisón liviano
a conjurar la fiebre,
desafiando el frío de la tarde,
sobrevolando plazas y callejas,
ventanas que se encienden
y bultos de mujeres que acuden al rosario,
esquivar en zigzag el campaneó
de toda la ciudad,
abrirse al campo ignoto, sin paredes!

La repetición de “paredes”, al comienzo al final de la estrofa, nos da la medida del enclaustramiento sufrido por el personaje poético, enjaulado en un universo de convenciones y de monotonía, impresión reforzada por esa insistente alusión al tañido de campanas de la iglesia en una ciudad de provincias. Importa señalar a este respecto que, en el caso concreto de este poema, entiendo por interior no sólo la habitación de la protagonista donde se desenvuelve esta escena de convalecencia, sino también la ciudad de provincias que aparece descrita fragmentariamente en los versos finales, tan castrante como las paredes que coartan la libertad de acción de la voz poética. Recuerden, por ejemplo, la relevancia que una ciudad de provincias adquiere como personaje literario, su influjo ejercido en el desarrollo de la acción y el comportamiento de los personajes, en novelas como la anteriormente citada *Entre visillos*, o la paradigmática *Vetusta de La Regenta*, uno de los casos más impactantes de ciudad-personaje literario, analizada en todos sus entresijos físicos y psicológicos lo mismo que Ana Ozores o el Magistral, Fermín de Pas.

Gaston Bachelard, en su ensayo *La poética del espacio*¹², lleva a cabo un estudio fenomenológico de los valores del espacio interior, que cumple, según él, dos funciones: la de albergar al hombre de la intemperie y la de ayudarlo a echar raíces, a tejer su memoria y a proteger su intimidad. La vivienda supone uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos y los sueños, nos suministra material de recuerdo. De cómo seamos capaces de habitar, día a día, nuestro rincón del mundo dependen las energías que nos lleven a salir de él y la fuerza poética con que lo añoremos más tarde, como una síntesis de lo inmemorial. Sin la casa y sus consejos de continuidad, el hombre se convertiría en un ser fundamentalmente disperso. El filósofo francés llega a hablar, al comienzo de su libro, de la “maternidad de la casa”: la casa acoge y protege como lo haría una madre. Para Martín Gaité, esa maternidad se le plantea en sus primeros poemas como abrumadora, coercitiva y castrante (recuérdese la solicitud excesiva con que la madre atiende a la hija enferma en el poema anterior). El espacio interior -reducido, la mayoría de las veces, al mundo del hogar- se le hace “madrastra” en lugar de madre, le corta las alas a su fantasía y enciende en ella un poderoso deseo de fuga. La composición “Certeza” (p. 36) articula una dialéctica entre la muralla de la rutina doméstica y el despuntar del atardecer con su invitación al viaje, único sendero que conduce hacia una existencia verdadera.

Habéis empujado hacia mí estas piedras.
Me habéis amurallado
para que me acostumbre
Pero aunque ahora no pueda
ni intente dar un paso,
ni siquiera proyecte fuga alguna,
ya sé que es por allí
por donde quiero ir,
sé por dónde se va.
Mirad, os lo señalo:
por aquella ranura de poniente.

La ventana sigue siendo el pasadizo hacia la libertad, lo desconocido, lo anhelado. Detrás de los cristales, se anuncian grandes aventuras, que a menudo tienen que ver con una sed de lo inexplorado, y otras es el amor el que se aguarda “acechando en la ventana”, como en el siguiente poema, “Otro otoño”:

Otoño agita sus quebrados brazos
y llama a mi cristal.
(...)
Acecho en la ventana
y todos los rumores
me parecen aquel
de los pasos que espero.
(...)
¡Ay, amor!
¿Por qué tardas en venir?

El fuerte sabor arromanticado de estos versos, propio de composiciones juveniles, impregna igualmente el poema “Luna llena” (pp. 29-30), que es, junto con la estación del poema que precede, otro de los grandes símbolos románticos. La composición es un panegírico del astro a donde vienen a parar los anhelos inconfesos e insatisfechos del yo poético, interlocutor adecuado en noches de insomnio y espejo de soledad. La luna concentra en su poderoso simbolismo esa capacidad de fusión con las neblinosas regiones del más allá, ese lugar ignoto elevado a categoría de paraíso de libertad:

Y tú, intacta y desnuda,
te escapas, luna llena,
subiendo apenas imperceptiblemente,
navegando la noche con oblicuo reflejo,
como si nos oyeras, como si nos miraras.
Nadie te alcanzará,
ni por tu hueco abierto a incógnitos paisajes
ha atravesado nadie.
Tú rozas con tu luz la otra ladera.

¹² México, F.C.E., 1965.

Una vez más, nos topamos con la noción de huida, de fuga (“te escapas”), y de ventana ya que, como dejé anotado más arriba, la luna es otro “hueco” por el que penetrar para llegar a esas regiones desconocidas e inexploradas. El poema se remata con un apunte cuasi místico (“la otra ladera”), típico de los escritos de juventud. En esta composición surge aquel otro estereotipo al que me he referido al inicio de mi intervención, la “mujer lunera”, perfil femenino que suele venir aparejado con el de “ventanera”. A mitad del poema, se hace mención explícita a Safo y Rosalía (de ésta se omite el apellido en señal de confraternidad) en calidad de integrantes de una ginotradición de mujeres poetas y mujeres luneras (a imagen asimismo de sus personajes novelescos, como las dos protagonistas de *Nubosidad variable*, Sofía Montalvo y Mariana León), a la que también pertenece Carmen Martín Gaité, prácticamente como último eslabón de la cadena:

Te invocaron sin tregua
a lo largo de un río subterráneo
de palabras marchitas
que viene desde Safo y Rosalía
a morir en mi boca.

Este reconocimiento de la voz poética en otras mujeres nos permite entroncar con la segunda parte de la ponencia: la concepción de libertad que, lejos de ser un vago anhelo romántico, se transforma en una conquista que la mujer debe llevar a cabo. El **espejo** asume ahora un nuevo protagonismo, y desplaza ligeramente al símil de la ventana, que permanece latente. Las ansias de huida y de escape pasan a partir de este momento por una autoexploración en soledad del yo profundo femenino, y no se dirigen ya hacia un espacio exterior vacío de ataduras y cortapisas, sino hacia una mayor amplitud del universo interior¹³. Al final de esa vereda, volveremos a encontrar la tensión entre lo abierto y lo cerrado; sin embargo, la mujer habrá aprendido a habitar los interiores, y la cárcel se transformará en acogedora habitación desde la cual enfrentarse al mundo y a uno mismo a través de la ventana/espejo de la escritura.

2, EL ADVENIMIENTO DE UNA NUEVA “MUJER VENTANERA”.

Ese gozne entre ambas ventanas se sitúa en el poema “Espiga sin granar” (pp. 41-42), y desembocará, en su forma más cuajada, en “Todo es un cuento roto en Nueva York” (pp. 88-92)¹⁴. Han pasado ya quince años desde aquellos poemas de primera juventud, y Carmen Martín Gaité es ya una escritora consagrada que ha abandonado su Salamanca natal para residir en Madrid. En la primera composición asistimos a esa metamorfosis que parece operarse en la autora, antesala de la mujer que será. En lo formal, abandona el monólogo cuasi omnipresente en sus textos inaugurales y adopta un tono narrativo que derivará hacia el diálogo al concluir el poema. Se trata, a decir verdad, de un monólogo desdoblado, o un diálogo consigo misma. En él, hace gala de gran condensación conceptual y de un increíble poder metafórico a la hora de significar la necesidad de salirse de la imagen externa y convencional impuesta, para alcanzar la verdadera condición femenina. El vocablo *espejo* sustituye ahora al de “ventana”¹⁵ (pero, ¿qué es el espejo sino la ventana por la que asomarse a uno mismo?), objeto cargado de un densísimo simbolismo y aprovechado magistralmente por Carmen Martín Gaité en muchísimas de sus novelas (nuevamente, me veo obligado a recurrir a *Nubosidad variable*, que se teje sobre el bastidor del desdoblamiento especular, empezando por el doble protagonismo de las mujeres que dan carne a una historia de amistad). La antinomia verdad/apariencia (“el brillo mendaz de los espejos”) vertebró el discurso de un poema que gira el timón del romanticismo hacia una madurez conceptual y expositiva y en clara consonancia con las preocupaciones fundamentales de la mujer de hoy en día.

Nunca me acerco tanto a ser mujer
como cuando abanono mis palabras,
repliego el abanico

¹³ Véase a este respecto el artículo de M^a. del Carmen PORRÚA, “Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Carmen Martín Gaité”, *Carmen Martín Gaité. Semana de Autor, op. cit.*, pp. 65-72.

¹⁴ A tenor de ese itinerario biográfico que puede trazarse al hilo de los poemas, podemos decir que “Espiga sin granar” preludia la imagen de la escritora consagrada que será una vez abandone Salamanca y se instale en Madrid, casada con Rafael Sánchez Ferlosio -del que terminará separándose amistosamente- y con una tesis doctoral defendida (*Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972), que dedicó muy significativamente a su ex-marido “por haberle enseñado a habitar la soledad y no hacer de ella una señora”.

¹⁵ Conviene señalar a este propósito que en modo alguno es inocente o gratuita la portada que adorna la edición de *Desde la ventana* que manejo. En ella se ha reproducido el cuadro de Dalí *Figura en la ventana*, que es contemplado por el lector a través de un espejo. Vemos cómo los tres símiles ventana-espejo-cuadro se reúnen armoniosamente en esa otra ventana o marco que es la portada de un libro.

tras el que ensayo risas de gioconda,
desciendo del tinglado de mis gestos
por peldaños estrechos y gastados
y me quito en silencio, a oscuras,
los adornos.

Alguien está conmigo a quien no veo,
que me recoge el alma como un traje arrugado
y me la va subiendo de los pies a los hombros:
la mujer que seré.

No alcanzo todavía a mirar cara a cara
a esa mujer secreta, que apenas si aletea
cuando deja de oírme trajinar (...)

Nunca veré sus ojos de sibila.
Ahora porque no llego a ellos, de tan altos,
de tan imprevisibles,
y un día (...) sustituirán el brillo mendaz de los espejos
y abarcarán muy serios,
bajo un toldo de sombra
-¿por qué pienso tan seria a esa mujer?-
la figura lejana e irisada
de aquella adolescente
que soñaba una vez con conocerla.

El ansia por conocer ese futuro enigmático se vive a sabiendas de un cambio radical de actitud en el que el gesto primordial sea el de quitarse las máscaras y encarar la realidad apartando los velos de la vaga ilusión juvenil, “lejana e irisada”. Esta asunción de una nueva encarnadura femenina exige de la mujer que sepa habitar la soledad y encontrarse a gusto en una nueva habitación, el cuarto propio que para sí y para las demás de su género reclamaba a finales de los años treinta Virginia Woolf¹⁶.

El final de este duro itinerario lo encontramos en el poema “Todo es un cuento roto en Nueva York”, tal y como les anunciaba antes. Forma parte de esos poemas escritos una vez ha dejado a sus espaldas la niñez y la adolescencia y se traslada ahora a un nuevo y caótico escenario: Nueva York. El espacio exterior se ha ensanchado notablemente. En él, la calle es catártica: para el individuo desarraigado -como lo es la mujer que protagoniza el texto-, el anonimato de los espacios abiertos le permite dar rienda suelta a su identidad. El desarraigo, mezclado con la rebeldía, procede de un inconformismo nacido al calor de las cuatro paredes opresoras de la casa. No soportan las ataduras ni el encierro al que el bloque familiar las condena y les impide lanzarse al exterior. La calle es un recinto liberador al que acuden a cobijarse. La calle invita a tomar distancia y mirar desde fuera lo de dentro, da un quiebro a su punto de vista y lo amplía. Esta disolución liberadora en el río del tráfico y de los transeúntes anónimos no es sino una versión renovada y acorde con los tiempos, de los sueños románticos y panteístas que acosaban a Rosalía de Castro en su anhelo de fundirse con la Naturaleza y ser llevada por la luna hacia esos parajes remotos de paraísos inalcanzables.

Esta fusión de la propia individualidad junto al resto de individualidades que hormigean en el decorado urbano aporta una lección de soledad que debe ser asumida. Una soledad deseada o no, pero soledad al fin y al cabo (“a palo seco”), en que la mujer se reconoce a veces en las imágenes de otras mujeres, un espejo que rechaza o que adopta. A lo largo del poema, se teje un campo semántico que abarca los términos referidos a la imagen (“lentilla”, “retina”, “ojos”, “guiños”), y éstos se oponen a aquellos otros que revelan un espejismo, la falsedad de las visiones retocadas por la imaginación o la cámara fotográfica. También el cine es una fábrica de imágenes fantásticas (“soñadas”) y en las antípodas de la realidad, un universo de farándula y oropeles, de ilusionismo, en definitiva.

La protagonista poética vaga por las calles atestadas de una ciudad en constante ebullición, y tropieza con un carrusel de personajes femeninos en los que trata de hallar espejo: la mujer anónima, algo hortera, que se ocupa de sus lentillas; la drogadicta al que los estupefacientes nublan la capacidad de visión; la artista de cine envuelta en una nube de destellos fotográficos y falsos piropos... Ninguna de estas figuras de la atroz realidad urbana responde a la imagen de mujer que busca nuestra protagonista. En realidad, ofrecen ventanas herméticas e

¹⁶ El nombre de la escritora británica no ha aparecido por azar ya que la propia Martín Gaité admite, en el prólogo a su ensayo, que fue ella el acicate principal que le impulsó a plasmar por escrito aquella serie de reflexiones acerca de la condición femenina y del papel de la mujer en el río patriarcal de la Literatura.

impersonales, espejos sin azogue. El fragmento final del poema, que me complazco en transcribirles a continuación, nos brindará la verdadera clave:

¿Por qué no entrar un rato en el Museo Whitney?

Cansada de rodar,
de soñar apariencias,
de debatirse en vano
ensayando posturas de defensa o de ataque,
de convertirse en otra,
esa mujer perdida por Manhattan
se ha escondido en un cuadro de Edward Hopper,
se ha sentado en la cama de una pensión anónima
y ya no espera nada.

Sin abrir tan siquiera la maleta,
acaba de quitarse los zapatos
porque los pies le duelen,
y se ha quedado sola entre cuatro paredes,
condenada a aguantar a palo seco
esa luz de la tarde ya en declive
que se filtra en la estancia
veteada de brillos engañosos,
con los brazos caídos y la mirada estática,
clavada eternamente de cara a una ventana
que de tan bien pintada parece de verdad.

La elección del pintor Edward Hopper no es, como nada de todo lo que escribe Carmen Martín Gaité, fruto de la casualidad. Ya lo cita en su ensayo adicional “Los incentivos de la ventana”, y uno de sus cuadros, “Habitación en Nueva York”, adorna la cubierta de su novela *Fragments de interior*¹⁷. Resulta curioso comprobar que las piezas de ese mosaico, de esos añicos de espejo desperdigados aquí y allá en sus poemas, nos sirven para recomponer el azogue al completo. Por la vía del arte (de la pintura en este caso, pero es fácil trasladar este ejemplo pictórico al terreno de la literatura), hemos accedido a una tercera dimensión, la de la metaficción: la ventana, que luego ha sido espejo, es ahora un cuadro, y en él hallamos pintada una ventana, casi más real que las auténticas ventanas. La pintura es otra ventana por la que asomarnos a la vida, y esa mujer desconocida que deambulaba por las calles neoyorquinas en busca de un espejo, ha acabado por encontrarlo en la imagen de un cuadro. En él se nos pinta a otra mujer en un espacio interior ajeno (la pensión anónima) que trata de no escapar por el hueco de la ventana, hacia la que dirige el vuelo creador de su mirada. Ese es el destino de la nueva mujer ventanera: aprender a habitar la soledad y a ponerla de su parte, exprimir su jugo en beneficio de una imagen de sí misma cada vez más despojada de tópicos, mitos y falsos espejos. Nos sorprende este movimiento inverso: si en un primer momento el interior castrante nos empujaba hacia un exterior atrayente y acogedor, éste se ha vuleto caótico y anónimo y el interior nos reclama para ser habitado y poseído. El tiempo de la espera, de esa espiga sin granar que pugna por madurar y florecer, ha terminado para la mujer: ya no espera nada porque se sabe habitada por la cálida acogida del interior fructífero, de esa habitación propia donde desarrollarse en plenitud.

¹⁷ Barcelona, Destino, 1976.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), París, P.U.F, 1974 (existe trad. española: *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1965)
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- _____, "Las mujeres noveleras", *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 63-72.
- _____, *Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura española)*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1992².
- _____, "El espacio habitable" (*El Sol*, 6 de octubre de 1990), *Agua pasada* (Artículos, prólogos y discursos), Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 282-284.
- _____, "Bosquejo autobiográfico" (*apud* Joan Lipman Brown, *Secrets from the Back Room*, Romance Monographs, INC., University of Mississippi, 1987), *Agua pasada*, *op. cit.*, pp. 11-25.
- _____, "Retahíla con nieve en Nueva York (Para mi madre, *in memoriam*)", Nueva York, noviembre de 1980 (*apud* M. Servodidio & M. Welles (Eds.), *From Fiction to Metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 19-24), *Agua pasada*, *op. cit.*, pp. 26-32.
- _____, *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993, 4ª edición corregida y aumentada.
- _____, "Reflexiones sobre mi obra", *ARBA*, 4, Acta Romanica Basiliensia, junio 1994, pp. 105-119.
- _____, "Galicia en mi literatura", conferencia dictada en La Coruña el 28 de julio de 1994 en la sede de la UIMP.
- _____, "A rachas", prólogo a la grabación *Carmen Martín Gaité recita sus poemas*, Madrid, Avizor Records, 1999.
- MARTINELL, Emma, "Prólogo", *Desde la ventana*, *op. cit.*, pp. 9-21.
- _____, *Carmen Martín Gaité. Semana de Autor*, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1993. (Recoge los encuentros celebrados en el Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires del 16 al 18 de octubre de 1990).
- _____, *Hilo a la cometa (La visión, la memoria y el sueño)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- _____, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Extremadura, 1996.
- _____ (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997.
- MUNÁRRIZ, Jesús, "Presentación", *Después de todo*, *op. cit.*, pp. 9-15.
- PIÑA, Cristina, "Los géneros fingidos", en *Carmen Martín Gaité. Semana de Autor*, *op. cit.*, pp. 49-54.
- PORRÚA, M^a. del Carmen, "Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Carmen Martín Gaité", *Ibidem*, pp. 65-72.
- TORRE FICA, Iñaki, *Discurso femenino del autodescubrimiento en la obra de Carmen Martín Gaité. Estudio de "Nubosidad variable"*, Tesis de Licenciatura, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997, 137 pp., mecanografiado inédito.
- _____, "Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*", *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 8, Universidad Complutense de Madrid, 2000, 16 pp. (*apud* http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/ina_torre.html).

Iñaki Torre Fica

Az "ablakos nő" Carmen Martín Gaité költészetében

Carmen Martín Gaité a 20. századi spanyol irodalom egyik legkiemelkedőbb alakja. A dolgozat az író nő munkásságához az eddig kevésbé ismert, de nem jelentéktelen költészetén keresztül közelít. Iñaki Torre Fica munkájában az író nő költészetét a Martín Gaité által is igen kedvelt genokritika perspektíváján keresztül mutatja be. A szerző kiindulópontként, mint azt maga az író nő is tette, az ablak motívumát választotta, mint a női lét és az irodalmi alkotás szimbólumát.

LA SUGERENCIA DE LA TRAMA O LA MAGIA NARRATIVA DE ESPIDO FREIRE

“El sol fue claro aquella temporada. Recuerdo que estaba en mi salón pintando y hablando con Tausthorn. Por entonces pintaba una especie de estrella de cristal. En el interior de la estrella, yo misma pintaba de nuevo el cuadro. Tausthorn me preguntó si eso era para mí Pheasant Hill. Negué; es mi reino. Soy la reina aquí”.

(Espido Freire, *Donde Siempre es Octubre*).

Espido Freire es una autora que podría enmarcarse dentro de lo que actualmente se conoce como literatura de jóvenes narradores en España. Sin embargo, tanto por las características de su obra, como por la entidad de la propia autora es posible que esta adscripción resulte, cuando menos, imprecisa, pues esta escritora lleva ya muchos años de andadura, respaldada por un bagaje intelectual envidiable y una pasión precoz. El único motivo que podría aducirse para encuadrarla dentro de ese nutrido grupo de jóvenes narradores sería su edad, veintiséis años, una razón, a todas luces insuficiente, puesto que cualquier disciplina que pretenda trabajar con un mínimo rigor científico (y la Crítica de la Literatura es una ciencia) no puede ni debe hacer consideraciones de esta clase. La Historia, en todo caso, será la que sitúe a Espido Freire en el lugar que le corresponda, aunque, sin duda alguna, ya ha hecho mella en las letras españolas, y no por su edad, sino por la calidad de su obra y la gran aceptación que ésta ha tenido entre el público español. En esta conferencia intentaremos analizar algunos de los aspectos de su trabajo, que tanto la distinguen de otros escritores y que la reafirman como un valor seguro frente a tanta literatura efímera, como hay en la actualidad. Para ello nos hemos apoyado, especialmente, en el análisis de su primera novela: “Irlanda” y de un relato magistral publicado en la antología “Lo del amor es un cuento” intitolado: “Sinfonía”.

Irlanda es una novela breve con la que Espido sorprendió en 1998 a crítica y público. Construida a partir de un cuento que había escrito a los dieciséis años, Irlanda es una de las mejores maneras de adentrarse en el original imaginario de esta escritora. Narrada en primera persona no sólo nos cuenta la historia de Natalia, a través de cuya voz el lector observa, deformada, la realidad; sino que nos plantea difíciles, pero siempre apasionantes, cuestiones como la fascinación por el Mal o el ambiguo mundo de las apariencias en el que el Bien, simplemente consiste en el respeto de unas normas sociales que procuren el acatamiento de un determinado sistema de valores y, sobre todo, en alcanzar el éxito. El lector recorre las páginas de Irlanda y atraviesa paisajes húmedos y ensombrecidos en los que la frontera entre la vida y la muerte se desdibuja a cada línea; en los que las fuerzas telúricas y sobrenaturales llegan a unirse creando un universo desatado, donde la lucha de poder entre Natalia y su prima Irlanda (y lo que ambas representan) llega a desarrollarse con una intensidad progresiva que alcanza su momento cumbre en el final trágico de la novela, momento en el que al lector se le revela el rostro de la voz que lo ha ido guiando página a página, y por qué no decirlo, seduciendo perversamente: la de Natalia.

Ha muerto Rosario, la hermana de Natalia y sus padres opinan que sería bueno que su hija mayor pasase unas vacaciones de verano en un caserón de sus tíos, con sus primos Roberto e Irlanda. Natalia se reúne con sus primos y con los amigos de éstos, pero el círculo que todos ellos conforman no parece dar cabida a Natalia, quien descubrirá el mundo sutil de los adultos. Se mantendrá un duelo entre las dos primas que finalizará de manera trágica.

Espido Freire, en sus obras, ha concedido, por lo general, más entidad e importancia al sexo femenino. Así ocurre en Irlanda. A las dos primas no las enfrenta el amor por un mismo hombre, Gabriel, amigo de Irlanda y al que ésta conquista. De hecho, Gabriel es sólo la excusa por detrás de la cual subyacen el litigio por una casa, que enfrenta a las respectivas familias, el protagonismo dentro de su propio círculo de amistades, con la consiguiente posibilidad de erigirse en líder, y el éxito que tantos beneficios reporta, consecuencia de lo anterior. Asimismo, la lucha enfrenta dos concepciones distintas de la vida que hacen que Irlanda y Natalia se conviertan en antagonistas auténticas. Mientras que Natalia representa la perturbación, la inmadurez, la incapacidad de adaptarse al universo regido por las convenciones propias de los adultos, Irlanda es el prototipo ideal de muchacha que domina todos los resortes de un mundo convencionalizado en el que la apariencia adquiere más importancia que el ser. De esta forma, Irlanda representa la idea del Bien puesto que su comportamiento es el más correcto o deseable. No sólo eso, su aspecto físico también es el más admirado porque se ajusta a los cánones de belleza que rigen este imperio de lo que se entiende por madurez, y que tantas veces se infiltran en la infancia, condicionándonos desde niños a admirar y desear unos rasgos determinados con el rechazo consiguiente de otros favoreciendo, por tanto, la idea de que lo diferente es raro, menor y reprochable; favoreciendo, en definitiva, el rechazo de todo lo que no responda a ese modelo, la visión maniquea de una única

realidad posible. Irlanda es simpática, educada, cortés, rubia, de ojos azules y su piel es blanca como la nieve. Sin embargo, en su relación con Natalia, morena, extraña en sus hábitos, poco sociable, etc; el lector se topa de bruces con una Irlanda brumosa, enigmática, fría y cruel, haciendo así honor a su propio nombre que, tal y como se indica en la propia novela, proviene del étimo Hibernia, y significa “país de los hielos perpétuos”. Pero Irlanda parece trascender al propio personaje que encarna este nombre. Irlanda en esta novela lo es todo. El caserón antiguo en el que se desarrolla la trama. Una enorme casa de características góticas que se va desmoronando como el propio equilibrio psicológico de la voz narrativa, Natalia, que es (y esto no debería olvidarlo nunca el lector) la voz que lo va guiando a través de las páginas, al más puro estilo de Edgar Allan Poe. El paisaje que rodea al caserón es un paisaje sombrío y abundante en malas hierbas, zarzas, ortigas... Y más allá se extiende el bosque de castaños y laureles oscuros, símbolo éste tras el que se oculta la figura de la autora. La tortura a la que someten a Natalia todo un cortejo de espectros como la tortuga de su hermana muerta. Todo ello es Irlanda. Asimismo, la invasión de lo frío, de lo helado que congela la vida, y así, el espacio se acerca a lo mítico, allí donde el tiempo ya no transcurre, a pesar de que algunos objetos contemporáneos pretendan contribuir, en cierto modo, a situar esta historia; a pesar de que en los viejos vestidos que encierran los viejos arcones de la casa pretenden impregnar el aire con su melancólico olor a tiempos pasados ideales. Por esto, la dimensión simbólica de esta novela es de capital importancia.

En Irlanda los símbolos juegan un papel predominante, sobre todo porque nos insertan dentro del mundo de lo onírico, de lo sobrenatural. En este sentido, Irlanda no sólo le debe mucho a grandes autores de la literatura universal y que tan bien ha asimilado la joven escritora sobre la que versa esta ponencia; también le debe mucho al mundo céltico que ella conoce a la perfección, tanto por sus raíces gallegas, como por su propio interés en todo lo que se refiere a esta cultura. De tal forma, Natalia se convierte en un inquietante personaje que entra en contacto con fuerzas que están más allá de la realidad. Es la druidesa que conoce, ama, colecciona y utiliza las plantas para llevar a cabo sus fines. Sin embargo, precisamente por ello, este ser frágil, casi transparente como un fantasma, es traspasado por una realidad implacable que no puede dominar y a la que sortea con torpeza, a diferencia de su prima. Esta situación la va desequilibrando progresivamente y es ahí cuando el espacio mítico de Irlanda comienza a sufrir resquebrajamientos. Absolutamente febril, acosada por las intrigas de su prima y por los fantasmas que la visitan por la noche, atormentada por un enorme complejo de culpa, Natalia revela al incrédulo y absorto lector su verdadero rostro. El misterio de la muerte de Sagrario, su hermana, con el que comienza la novela queda desvelado. Y asimismo las de la tortuga, el gato, y se intuye que otras cuantas más en el largo y terrible currículum de esta muchacha perturbada hasta extremos criminales. La luz que nos había guiado, que nos había puesto a nosotros, lectores, de parte de la narradora y en contra de Irlanda se revela como una fuerza asesina sin control de la que hemos llegado a ser cómplices. La pluma de Espido Freire ha construido un universo en el que la sutileza va marcando el discurrir de la trama. Los datos que se le suministran a quien lee su primera novela son administrados con cuentagotas, en dosis justas para que el lector realmente acabe siendo atrapado dentro de una meticulosa tela de araña en la que termina por reconocerse seducido, que no engañado, (pues no hay trampa ni artificio, sólo hay que echar la vista atrás para ver que no se omitieron datos, ni se dieron giros espontáneos), por la narradora. El final, absolutamente consecuente, de gran simbolismo nos deja perplejos, ya que Irlanda cae desde la balconada decrepita de una de las habitaciones del caserón al pozo en plena pelea con Natalia. Una muerte de cuento, al más puro estilo tradicional, pero de la que no se llega a saber con certeza si se produce por accidente o no. Atendiendo al plano simbólico podría decirse que quizá ambas respuestas sean acertadas, ya que el caserón y la psicología de Natalia se hayan inextricablemente unidas. La escena final de Irlanda no deja indiferente a nadie. Natalia visita con su hermanita pequeña la tumba de Irlanda para contarle lo bien que le va en el colegio, sobre todo, al saber sus compañeros que ella es la prima de la maravillosa y tristemente fallecida Irlanda. Resulta sobrecogedor puesto que Irlanda, al saber que su prima iba a ir a su mismo colegio la había amenazado con hacerle la vida imposible. Ahora y por siempre, Natalia torturará a su prima muerta. Es esta una escena final asombrosa cuando menos porque se trata de un humano que atormenta a un espíritu. Si Natalia, a lo largo de la novela, nos pareció un ser como de otro mundo, ahora ya no nos cabe ninguna duda de que es un auténtico ser transracional.

Espido Freire maneja a su antojo su propio imaginario, con una desenvoltura extraordinaria. Sus obras están escritas cuidadosamente; todas ellas han sido concebidas como pequeños mundos en los que cada pieza encaja a la perfección dentro del engranaje, tal y como funciona un reloj. En sus relatos y novelas nada aparece por azar, no sobra ni falta una coma. Su estilo se basa en el mimo a la palabra, a diferencia de otros autores que descuidan la estilística en favor de lo narrativo o viceversa.

El relato que vamos a tratar ahora se encuentra publicado en una antología que reúne los cuentos de varios autores cuyo nexos común quizá sea la proximidad de sus respectivas edades. En la antología “Lo del amor es un cuento” encontramos el relato, “Sinfonía”, muestra magistral de la obra de esta escritora. Intentaremos analizar el texto para encontrar los mecanismos que Espido Freire ha utilizado para, una vez más, asombrar al lector.

La protagonista del relato es Bárbara Nomen, una muchacha huérfana que vive con sus extraños parientes en una enorme casa. Parece que esta familia arrastra una leyenda oscura, ya que las sucesivas muertes de sus miembros y la locura que acaba afectando a los que sobreviven los aparta del resto de la comunidad para

envolverlos en el más absoluto de los misterios. De Bárbara se enamora Duncan, un joven abogado y, tras pedirle permiso a la muchacha, comienza el ritual del cortejo, en el que las visitas de Duncan a la extraña mansión poblada de habitantes maniáticos que nunca se dejan ver o que deliran en sus conversaciones, se suceden hasta que el misterio de la casa gris, que no dejaba ver el faro al resto de los habitantes del pueblo, se nos revela.

El comienzo del relato nos sitúa en una casa gris:

“ (...)flanqueda por dos inmensos magnolios de hojas polvorientas, la casa grande que impedía al resto del pueblo la visión del faro”.¹

La dimensión simbólica ya se encuentra presente en las primeras líneas y le sirve a Espido para crear el espacio mítico en el que desarrollará toda la acción. En este caso nos hallamos en un pueblo pesquero, en el que la vida pareció esfumarse con la desaparición de las ballenas, dejando tras de sí un bienestar plagado de abulia y melancolía. Los Nomen aparecen ligados a la propia figura de la ballena que trae a los habitantes del pueblo el recuerdo de tiempos más apasionados, más vitales. Un pasado que se recuerda con nostalgia. No podemos evitar recordar la historia de la ballena blanca más famosa de todos los tiempos: Moby Dick y sobre la que tantas páginas se han escrito a cerca de su interpretación simbólica como la lucha del bien y del mal, etc. En este caso las ballenas añoradas se relacionan con una familia: el nombre de Nomen, como puede apreciarse, no es una casualidad. Nomen significa “Nombre”, como Irlanda significaba “País de los Hielos perpétuos”, Natalia “La Recién Nacida”; como Gabriel lo relacionamos al punto con el arcángel. La literatura consiste en nombrar. Dios creó a sus criaturas y les dio nombre. Según Huidobro “*el poeta es un pequeño dios*”. Quizá la enorme casa de los Nomen es gris y misteriosa porque la envuelve el silencio, porque todos, allí, viven como fantasmas, exactamente igual que los espectros de las ballenas, cuya silueta ya sólo permanece en los recuerdos y en los sueños. El nombre de Bárbara, por otro lado, significa: “La extraña” pues “bárbaro” es el extranjero; y, automáticamente se nos viene a la memoria la figura del extraño, del otro, del extranjero no aceptado en el seno de una comunidad. Ejemplos de extraños pululan por doquier en la Literatura: El Extranjero, de Albert Camus o el protagonista de la novela de Benito Pérez Galdós, Doña Perfecta. Tampoco debemos olvidar a Santa Bárbara, a la que los pescadores adoran y veneran por tener poder sobre las tempestades, patrona de las profesiones de alto riesgo, que vivió en Turquía y a la que su padre encerró en una torre para prevenir un posible rapto, ya que era famosa por su belleza. Allí encerrada, la niña se dedicó al estudio, al cultivo del saber y esto provocó que se sintiese como una extraña en el entorno en el que era obligada a vivir. Un entorno en el que a una mujer no le estaba permitido pensar y decidir por sí misma. Su arrogancia le costó cara, su padre acabó cortándole la cabeza. Sin embargo, la ira de Dios la vengó fulminándolo con un rayo.

La luz que guía, el faro, no puede ser visto porque la casa lo impide. La luz es la resolución del enigma familiar que convierte casi en leyenda a la casa gris, y que sólo conoce el personaje de Bárbara, la Bárbara narradora que va enredando a Duncan, pues en este relato se juega con la figura narrativa más deliberadamente, quizá, que en Irlanda, como veremos más adelante. No debemos olvidar, sin embargo, que, en todo caso, quien mejor conoce los resortes de la propia composición literaria es la misma autora, y, por ende, esta figura del faro (amén de ser una figura fálica que, como veremos tiene una importancia decisiva) no sólo atañe como símbolo al mismo espacio narrativo en el que todo se desarrolla, para ser más claros: el símbolo del faro se refiere a la situación de la casa con respecto al pueblo, o viceversa, pero también a la propia figura narradora y cómo no, a la del autor, con respecto al lector. Por otra parte, el empleo de la figura de la casa, tanto en Sinfonía como en Irlanda se asemeja al realizado por Poe en “El hundimiento de la Casa Usher”, y al que también lleva a cabo Julio Cortázar en “Casa Tomada”. La destrucción psicológica de las dos protagonistas y el deterioro o derrumbamiento de la casa en la que moran corren parejos. Esta identificación del alma o lo psicológico con la palabra “Casa” vendría de muy antiguo pues ya San Juan de la Cruz hace uso de esta relación simbólica. Un ejemplo lo constituye su poema “Noche Oscura”. Este es el contexto en el que la trama se teje, y sólo hemos comenzado.

Pero, ¿cuál es la historia de esta familia? ¿Quién es en realidad Bárbara? Todo ello se nos va revelando poco a poco, con un crecimiento intenso y progresivo que estalla al final, tal y como Edgar Allan Poe recomendaba a la hora de escribir relatos. La autora nos ofrece, con su peculiar estilo basado en la sugerencia, un retrato de cada uno de los personajes. Pero, como ella bien ha afirmado en alguna de sus innumerables entrevistas, en este cuento, como en todo lo que ella escribe, nada es lo que parece. Y sólo hilando en el filo de lo sutil puede uno ir descubriendo la auténtica verdad que se esconde tras lo que los personajes callan, silencian, ocultan y que es todo aquello que los define y los arrastra a un destino previsible, absolutamente coherente, pero en la mayor parte de los casos trágico, pues así son las pasiones humanas, particularidad que caracteriza a las grandes obras de la Literatura Universal, sin ir más lejos, Shackespeare, a quien la autora conoce al dedillo.

¹ Espido Freire: “Sinfonía” en *Lo del amor es un cuento*, Editorial Opera Prima, Madrid, 1999. Pág 71

Nuestra andadura por la galería de personajes comienza por Duncan, el joven abogado que se enamora de Bárbara. Duncan parece un hombre prometedor que, a pesar de los halagos del abogado Lucien persiste en trabajar para su padre. La imagen que tiene de Bárbara es la de una muchacha tímida y silenciosa. La palabra clave que define la mirada de Duncan con respecto a Bárbara es: fragilidad. Este parece ser el motor del enamoramiento, y sería así, si lo que estamos leyendo fuese una novelita sentimental, con cierto arrobo romántico y un propósito absolutamente neo-costumbrista. Pero en el párrafo en el que se produce el encuentro entre Duncan, Bárbara y su tía Montana encontramos algunas sugerencias hechas por la autora: *“la mirada indefinible de sus ojos líquidos”, ó “Montana permanecía en su mundo privado, absorta”*. Lo que Duncan observa en la tienda, más allá de lo que un hombre alcanzado por la flecha de Cupido puede experimentar, es a una joven frágil de cuerpo y espíritu, acompañada por su tía demente. No es de extrañar, por tanto, que muestre interés por la historia de su vida. Lo que su madre le cuenta lo hace reafirmarse en su observación sobre Bárbara, ya que la chica es huérfana de madre, su padre había desaparecido hacía ya varios años y vivía:

“(…) en una casa de parientes consagrados a sus extravagancias y sus recuerdos”.²

Así, la joven había crecido:

“(…) rodeada de locos que habían cedido a sus manías”.³

Tampoco es de extrañar que Duncan, al llegar a su casa, se encierre en su despacho para investigar toda la documentación de que dispone sobre la familia Nomen, a través de la que no sólo conoce a cada pariente, sino también las propiedades de que disponen y, para su sorpresa, descubre que Bárbara, la muchacha tímida en la que nadie había reparado por su carácter y la rareza de su familia, es la heredera de una considerable fortuna. Por muy terrible que nos parezca, es esta y no otra la razón de sus sentimientos. La novelita sentimental se nos ha caído al suelo para hacerse pedazos.

Bárbara se acerca a él y, a partir de ese instante se formaliza el noviazgo. Pero los padres de Duncan aceptan a regañadientes este compromiso porque en el pueblo había crecido:

“(…) la impresión de que los dueños de la casa gris habían brotado directamente de la tierra, como las vides, como la hiedra, enredados unos con otros y sin principio ni fin”.⁴

En el párrafo que acabo de transcribir se intuye el lazo que une a los habitantes de la casa de los magnolios, ese lazo que ha constituido su desgracia, pero también su perpetuación y el mantenimiento de sus bienes: el incesto. Pero también se nos sugiere algo muchísimo más sutil y que sólo cobra su verdadero sentido en el desenlace. Pero continuemos con Duncan. En el breve párrafo que transcribimos a continuación la ironía perfila el auténtico rostro del joven abogado a quien lo único que le interesa es el dinero y su posición social:

“Duncan no se ocupaba de esas cosas, absorto en la flor de cerezo que era Bárbara; se decía entonces que debía ser valiente, olvidar los comentarios crueles de sus padres y enfrentarse con las manos vacías y calientes a su destino, a la posibilidad de que algún día Bárbara pudiera perder la razón. No ignoraba que aun bajo los deseos de felicidad la gente podía ser cruel, que podía ser más difícil compartir su círculo que hacer mella en el corazón de una estatua, y aún más incierto”.⁵

La probable locura de Bárbara lo convertiría en el heredero universal automáticamente, ahora bien, ¿de qué le serviría toda esa riqueza si por los prejuicios de la gente contra los Nomen se le negara medrar en los círculos sociales de más elevada categoría? ¿De qué sirve ser rico en la soledad de un viejo caserón repleto de fantasmas y locos?

La figura de Duncan es trascendental en este relato, no sólo por el antagonismo que representa con respecto a la protagonista, sino porque el lector, una vez que se adentra en la casa gris guiado por el narrador en tercera persona, lo observa casi todo a través de los ojos de Duncan. Afortunadamente para nosotros, lectores, nuestra propia posición como tales nos hace intuir la auténtica historia, a diferencia de Duncan que:

“(…) sentía que le llevaría tiempo hilvanar una tras otra las distintas voces de la casa gris, comprender algo fuera de las sombras; sentía que era él, y no Raúl, el compositor de una gran sinfonía conjunta; y por un momento, mientras la casa le ocultaba el mar y el faro brillante, era

² Ibid; pág 72

³ Ibid; pág 72

⁴ Ibid; pág 75

⁵ Ibid; pág 78

*posible que se sintiera como se sentía Montana, o como sentiría Miguel, si aún se contara entre los vivos: parte de la familia, un instrumento más de la casa gris”.*⁶

Para cuando Duncan consiga hilvanar todas esas historias, será demasiado tarde. Y, ante todo, se equivoca: Duncan no es el compositor, como, en realidad, tampoco lo es Raúl. Ambos, efectivamente, no son más que instrumentos, como se verá posteriormente.

En las visitas que Duncan realiza a la casa gris, toma contacto con los raros familiares de Bárbara. Allí, sentado en el sillón verde de la sala (qué magnífico guiño al Cortázar de Continuidad de los Parques), esperaba a que Bárbara se cambiara de vestido, charlando a trompicones deshilachados con la tía Montana, envueltos por la música obsesiva del tío Raúl, a quien su sinfonía lo mantenía tan ocupado que jamás salía a recibirlo. Una y otra vez repite sin descanso la misma composición hasta detenerse en un mismo punto. Bárbara le dice a Duncan que esto es así porque:

*“Hace mucho tiempo que no continúa avanzando en la sinfonía. Se le marchó la sugerencia”.*⁷

Pero añade que:

*“Luego, de pronto, le dará término. Pero mientras tanto pierde el ánimo y no piensa en otra cosa”.*⁸

Por Bárbara sabe Duncan que el tío Raúl vive encerrado en sí mismo, obsesionado con crear una música que nunca antes se haya escuchado. También a través de ella sabe que el tío Raúl los espía a escondidas y que le molesta la llegada del joven porque ella, Bárbara, le ha pedido que no toque mientras están juntos en la casa; y que existen más composiciones, todas ellas tituladas con los nombres de los miembros de la familia. Es este un dato importante que no puede pasarse por alto porque, en realidad, todo lo que Duncan sabe de cada uno de los Nomen, es gracias a lo que Bárbara le relata, ya que ellos o están muertos, o divagan demencialmente, cuando no viven encerrados en una especie de autismo. En cualquier caso, parece ser Bárbara la comunicadora, la narradora, el puente que une a todos esos seres que están más allá de lo real, en un juego de espejos que Espido Freire maneja con harta soltura y gracias al cual se nos desmenuza entre los dedos la idea de un narrador absolutamente fiel y fidedigno, que narra con toda sinceridad y de cuya boca no salen más que verdades absolutas. Aquí, en este juego metaliterario queda patente la mirada enfermiza del narrador, o la mirada malévola, lo cual nos hace pensar que la literatura de Espido, además de ser fiel a la realidad crea sus relatos conforme al principio de verosimilitud, como ya ha apuntado Ángel García Galiano en una conferencia sobre esta autora, titulada: “La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio”. Impartida en la Universidad de Deusto el 10 de noviembre de 2000.

La sinfonía en la que trabaja el tío Raúl se desliza en el relato como elemento que cohesiona y articula, pero también es un símbolo. Sinfonía no significa otra cosa que “ausencia de voz”, es aquella composición musical en la que no intervienen las voces, en la que sólo participan los instrumentos. El título del relato no ha podido ser más acertado porque en él se nos devela el misterio que lo entaña. Esta es la palabra clave, ya que el relato que nos ocupa no es otra cosa que una “sinfonía”. Efectivamente, el tío Raúl saldrá de su bloqueo y terminará su composición musical de forma rápida. De nuevo tenemos una referencia metaliteraria que nos avanza el modo en el que Espido Freire ha escrito el desenlace, siguiendo, repito, las consignas mantenidas por la mayor parte de los buenos escritores de relatos, entre ellos, Poe.

Pero continuemos con el resto de personajes. El tío Lear también vive recluido en un silencio desesperado y doloroso, causado por la muerte de la única mujer a la que logró amar, un amor jamás correspondido. Desde entonces vive dedicado a sus flores y a su enajenación.

De Montana sabemos por el narrador que a su ajuar

*“ (...) hubo que darle precipitadamente otro uso.”*⁹

Y que tuvo un hijo, al que Bárbara está ligado de manera misteriosa y del que habla como de un mellizo, que murió pronto, llamado también Lear. Montana se dedica a recordar el pasado, los tiempos en que su hijo vivía, siempre de manera deslavazada, en fragmentos inconexos que no parecen tener sentido. Pero como el dicho popular reza: “Los borrachos y los locos siempre dicen la verdad”, así, encontramos detalles en las palabras de

⁶ Ibid; pág 81

⁷ Ibid; pág 75

⁸ Ibid; pág 75

⁹ Ibid; pág 73

Montana, o en las del propio narrador que nos habla de ella, y que nos ayudan a conformar el mosaico. Algo extraño sorprende al lector cuando Montana, enajenada, dice:

“Si no fuera por el viento que nos visita cada noche, esta casa se hundiría bajo el polvo. A Raúl le gustaba ver todo limpio y ordenado. Si encontraba motas se disgustaba, y luego me reñía. A mi sobrina no le decía nada, porque mi sobrina era como una criatura decorativa e inútil, y tan dulce que no necesitaba ser otra cosa. Me gustaría tener alguna ocupación perpetua, los pentagramas de Bárbara, como si yo fuese la única de esta casa a la que no repartieron una afición, un alma en pena que vaga en el silencio”.¹⁰

Nos sorprende el pretérito con el que Montana se refiere a Raúl y más nos sorprende su alusión a los pentagramas de Bárbara. Sabemos, por otro lado, que Duncan:

“Escuchaba, lejos, el grito de Montana, Montana que recordaba a su hijo bastardo, a su hijo muerto, o que tal vez sintiera lástima del ausente Miguel, con quien conoció el secreto de la ternura”.¹¹

Ahora podemos comprender por qué al ajuar de Montana hubo que darle un uso precipitado, ligado al tema de la relación sexual fuera del ámbito del matrimonio, con el consiguiente escándalo que esto pudiese provocar en la sociedad conservadora, puritana y no exenta de cierta santurronería propia de un pueblo cuyas distracciones seguramente se basarían en las historias tejidas a base de chismes, aparece el del incesto, ya que Miguel, el padre de Bárbara, y Montana eran hermanos. El párrafo citado más arriba lo explicitaba sobradamente al comparar los habitantes del pueblo a los Nomen con las vides o enredaderas. Este tema del incesto aparece ya en otra obra de Espido Freire. Concretamente, en la novela “Donde siempre es Octubre”, en el capítulo titulado: “Carbón”. Pero es éste un tema al que se recurre con frecuencia en la Literatura Universal, empezando por el incesto edípico, pasando nuevamente por Shakespear, de la mano de Hamlet y la relación entre su madre y su tío, que da pie para el asesinato del rey, idea de la que parte esta tragedia y que es su eje central. Y así, un largo etcétera.

De la madre de Bárbara no se dice nada explícito, pero la protagonista nos da ciertas pistas al decirle a Duncan:

“Fueron años terribles. Mis tíos, confusos y perdidos, buscaban amor y consuelo en mí, como había hecho mi padre, que continuaba presente, aunque hacía ya mucho que se había ido. La tía Montana paseaba su locura, el niño que se le había muerto. La tía me daba miedo. De pequeña imaginaba siempre así a las madrastras: oscuras, funestas, desgredadas y pálidas”.¹²

De este párrafo se extraen varias ideas, no sólo la hipótesis de que Montana matase a la madre de Bárbara por amor a Miguel, sino que también se intuyen los coqueteos a los que Bárbara se vio sometida tanto por parte de su propio padre, como de sus tíos Raúl y Lear. El lector comienza a sospechar el final terrible que Espido nos acerca muy poco a poco, nota a nota, avanzando en esta sinfonía como es la vida de Bárbara:

“(…)una sinfonía inacabada. Como ha sido toda mi vida”.¹³

En su charla con Duncan prosigue y dice:

“Somos las mujeres las más infelices, ¿sabes? Criaturas al acecho de sus héroes, hilos tendidos entre la familia”.¹⁴

Y no sólo eso, en realidad, algunas notas desperdigadas por el texto, incluso desde sus inicios, nos advertían con respecto a la protagonista Bárbara que:

“Apenas se asomaba a las calles: cuando recogía hojas de los árboles, su figurilla menuda, vestida con colores claros, se confundía a través de los hierros negros de la verja con el resto de la casa (...)”.¹⁵

¹⁰ Ibid; pág 80

¹¹ Ibid;pág 79

¹² Ibid; pág 80

¹³ Ibid; pág 81

¹⁴ Ibid; pág 81

Recuérdese que recoger tiernas flores en literatura siempre ha sido un símbolo que expresaba locura en el personaje correspondiente. No hay más que echar mano de la Ofelia de Hamlet, que recogía flores, y que murió ahogada y loca, o Garcilaso de la Vega, que sitúa a su desgraciado pastor Nemoroso de la Égloga I recordando, en medio de su dolor ante la pérdida de la amada, los tiempos felices en que, como un presagio, él y su amada recogían flores. No en vano, la flor ha sido siempre símbolo de lo bello y dulce efímero.

La confusión entre la figurita menuda de Bárbara y la casa gris resulta primordial pues ya habíamos visto la relación entre psicología de la protagonista y el lugar en el que vive, y que redundaba en el tema de la locura. Como ya adelantamos más arriba, la comparación de los Nomen con las vides y la enredadera en una confusión sin fin no sólo nos adelanta el tema del incesto, sino también el de una psicopatología de múltiple identidad materializada en dos gestos simbólicos. Uno, en el vestir y desvestir, entre biombos, casi podríamos decir que entre bambalinas, como si de una obra teatral se tratase, que Bárbara lleva a cabo en sus ratos de charla con Duncan. Y el segundo, en la figura de los espejos de la galería de la casa gris, que le devuelven únicamente su reflejo, y que aparece justo al final del relato, cuando el lector ya ha resuelto el enigma. Otros datos que se nos dieron para completar la imagen de Bárbara, fueron su silencio y sus ojos líquidos.

El desenlace llega, efectivamente, tal y como Bárbara habló de su tío Raúl a la hora de encontrar la sugerencia que lo haga finalizar su composición musical:

“Luego, de pronto, le dará término”.¹⁶

Y así, de forma precipitada y explosiva, Espido Freire nos desvela el final de este cuento; ilustrativo en cuanto a su quehacer literario, además de ser magnífico, no creo que haya mejor forma de concluir este artículo que la propia literatura de su autora. Observen, por favor, el magistral empleo del estilo indirecto libre. Como conclusión cabe preguntarnos si, nosotros, lectores, no hemos sido engañados por la voz que nos ha tejido esta trama, si no es, como en el caso de Natalia, un narrador poco fiable y que justifica sus crímenes deformando la realidad de los hechos, unos crímenes cometidos al albedrío de la propia locura. Pues, a pesar de que este relato se encuentra narrado en tercera persona (a diferencia de Irlanda) todo nos lleva a la hipótesis de que no parece otra que la voz de Bárbara (enajenada de sí, fuera de sí misma, siendo “otra”, como cuando es alguno de sus parientes) la que nos ha compuesto, por tanto, ahora sí, una auténtica sinfonía en la que la locura no consistiría únicamente en una psicopatología de múltiple personalidad, causada por un acoso sexual de índole incestuoso; sino, ante todo, por la recreación imaginaria de tal acoso, es decir, se basaría, fundamentalmente, en una manía persecutoria asesina, de imposible justificación. La locura en estado puro. En tal caso, no cabría otra interpretación que la de que el lector, sin saberlo, gracias a esa desconcertante tercera persona (la de la “otredad” en Bárbara, sin duda), ha sido engañado, pues toda la historia fue vista a través, no de los ojos ingenuos aunque maliciosos de Duncan, sino a través de la mirada perturbada de Bárbara, que no cree en el amor de su pretendiente, sino en sus ambiciones más abyectas, como tampoco creyó, probablemente, en el amor filial que trajo en un acoso sexual incestuoso, y que le lleva a matar sistemáticamente a todo hombre que se le acerca. El lector no puede sino sentirse “atrapado”. Para él, como para Duncan; como para todos los demás, fue “demasiado tarde”, la clave sólo la posee quien sabe la verdad, quien, lejos de vivir en sombras, ve la luz, la luz-guía de un faro.

“Y así se despedía de Bárbara (...) como tantas veces, y pensaba en su rostro cuando la persuadiera (...). Pensaba que Bárbara lloraría, sin duda, imbuida de ideas erróneas (...), pero Duncan la convencería de que se equivocaba. Y ante el miedo a la locura él, Duncan, tomaría entre sus brazos a Bárbara, petalito al aire, y ella inclinaría la deliciosa cabecita sobre su hombro, preciosa Bárbara de ojos líquidos. Pero Bárbara no le veía marchar. Apenas Duncan desaparecía tras la verja, caminaba a través del jardín y retocaba matas, arrancaba hojas macilentas y cortaba algunas flores; cumplía con la tarea de Lear (...) entraba en la casa, se dirigía a la polvorienta habitación baja y durante varias horas tocaba el piano (...). No le preocupaba Montana, perdida y loca (...) pero Duncan regresaría al día siguiente, ansioso por la casa gris, ansioso por ella (...) como todos ellos, todos los hombres, se habían mostrado. Raúl, con el engañoso propósito de enseñarle a tocar el piano; Lear, que buscaba en ella consuelo a la indiferencia de la otra mujer, su padre, aburrido de Montana. Y Bárbara había aprendido con ellos a defenderse. Con el primo, aún joven, aún indefenso, a prevenir. Bajo sus pies, la madera crujía en la habitación silenciosa y los espejos del salón le devolvían entre sombras su reflejo. Duncan se marcharía (...) como se escapaba la vida por la herida abierta en el jardín de la casa gris. Y tras su marcha, ella podría concentrarse en la última parte de la sinfonía; podría dedicar

¹⁵ Ibid; pág 71

¹⁶ Espido Freire: “Sinfonía” en *Lo del amor es un cuento*, Editorial Opera Prima, Madrid, 1999. Pág 71

*sus tardes, como antes, no a aburridas veladas en el salón, no a fingir movimientos y ruidos en la casa vacía: observaría desde el jardín, desde las tumbas, el parpadeo constante del faro, sabiéndose la única del pueblo que podía hacerlo. Atisbaría el mar violeta en busca de ballenas olvidadizas. Y cerraba la puerta de la casa, la verja de la casa, con sus movimientos lentos y seguros, con la suave fosforescencia de sus ojos líquidos”.*¹⁷

¹⁷ Ibid; pp. 81-82-83

BIBLIOGRAFÍA

Sobre la cultura celta:

- -BLANCO, CARMEN: *Literatura Galega da Muller*, Edicións Xerais de Galicia, 1991.
- CARVALHO CALERO, RICARDO: *Estudos e ensaios sobre literatura galega*, Edicións do Castro, A Coruña, 1989.
- -GARCÍA BELLIDO, ANTONIO: *La Península Ibérica en los comienzos de su historia*, Ediciones Istmo, Madrid, 1985.
- -YÁÑEZ SOLANA, MANUEL: *Los celtas*, M. E. Editores, 1996.

Sobre la influencia de la cultura celta en la novelística de la autora:

- -POZA DIÉGUEZ, MÓNICA: “*Influencias de la cultura celta en la novela Irlanda de Espido Freire*”, 1998 (inédito).

Sobre los símbolos del Fantasma y de la Casa con referencia al alma:

- -CULIANU, IOAN P.: *Eros y magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1999.

Sobre la narrativa de los jóvenes autores en la actualidad:

- GARCÍA GALIANO, ÁNGEL: *La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire*, Conferencia impartida en la Universidad de Deusto el 10 de Noviembre de 2000.
- -MARTÍN SABAS: “*Narrativa Española Tercer Milenio (Guía para usuarios)*” prólogo de: Varios Autores: *Páginas Amarillas*, Lengua de Trapo, Madrid, 1997. Pps IX-XXX.
- -MONMANY, MERCEDES (compiladora): Varios Autores: *Vidas de mujer* (prólogo de la compiladora), Alianza Editorial, Madrid 1999.
- -POZA DIÉGUEZ, MÓNICA: “*Literatura Española: Jóvenes Autores de los 90*”. *Homo Hispanicus*, Revista de los Alumnos del Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Szeged, Febrero – Octubre 2000, Pps 7-9. También disponible en la dirección web:
<http://usuario.tripod.es/hispanistica/Revista/Revista00/Literatura.html>

Sobre la creación de Edgar Allan Poe:

- -POE, EDGAR ALLAN: *Escritos sobre prosa y poética* (traducción de María Cándor), Hiperión, Madrid 2001.

Obras comentadas de la autora:

- -ESPIDO FREIRE: *Irlanda*, Planeta, Barcelona, 1998.
- -ESPIDO FREIRE: “*Sinfonía*”, relato publicado en: Varios: *Lo del Amor es un cuento*, Opera Prima, Madrid, 1999, Volumen II, Pps 71- 83.

Otras obras de la autora:

- -ESPIDO FREIRE: *Donde siempre es octubre*, Seix Barral, Barcelona 1999.
- -ESPIDO FREIRE: *Melocotones helados*, Planeta, Barcelona, 1999.
- -ESPIDO FREIRE: “*Nuestra familia*”, relato publicado en: Monmany, Mercedes (compiladora), Varios: *Vidas de mujer*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- -ESPIDO FREIRE: *Primer amor* (ensayo), Temas de Hoy, Barcelona, 2000.
- -ESPIDO FREIRE: *Aland la blanca* (poesía) Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2001.
- -ESPIDO FREIRE: *La última batalla de Vincavec el bandido*, SM, Madrid, 2001.
- -ESPIDO FREIRE: *Diabulus in musica*, Planeta, Barcelona, 2001.

Mónika Poza Diéguez

A fondorlat sugallata, avagy Espido Freire varázslatos elbeszélései

Espido Freire a mai spanyol irodalmi élet egyik legígéretesebb személyisége. A mindössze 27 éves író, akinek nevével nap mint nap találkozhatunk a spanyol média minden ágában, eddig négy felnőtteknek szóló és egy ifjúsági regényt jegyez, egy verses és egy irodalmi tanulmánykötete mellett számos gyűjteményes kötetben publikált meséket. Tevékenységét egy sor díjjal ismerték el, mint a Premio Planeta, a Mellipage (Franciaország), a NH de relatos, stb. Jelen tanulmány az író „Írország” címmel megjelent első regényének, valamint „Szimfónia” című elbeszélésének elemzésére vállalkozik. A szerző két olyan művet választott, amelyben Espido Freire irodalmi munkásságának minden ismertetőjegye fellelhető.

ÁLVARO LLOSA SANZ

VOZ Y FANTASÍA – LA BÚSQUEDA DE UNIVERSOS IMAGINARIOS Y LA CONQUISTA DE LA FICCIÓN EN ALGUNAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS

“No se debe temer alterar la razón para que se exprese lo intuitivo; ni penetrar más allá de lo que los sentidos captan para reconocer lo esencial; porque más allá no hay monstruos, sino una mirada distinta para comprender mejor el misterio”

(Ana Rossetti, *Más allá no hay monstruos*)

“Yo escribo también para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana. Porque escribir, para mí, ha sido una constante voluntad de atravesar el espejo, de entrar en el bosque... (...) ...todos y cada uno de nosotros llevamos dentro una palabra, una palabra extraordinaria que todavía no hemos logrado pronunciar. Escribir es para mí la persecución de esa palabra mágica, de la palabra que nos ayude a alcanzar la plenitud; ella es la cifra de mi anhelo”

(Ana María Matute, *En el bosque*)

“...las hadas han desaparecido con los bosques. En el momento en que se deja de ver la naturaleza no como un ser vivo, sino como un medio de riqueza, no como una fuerza sino como un elemento dominado por el ser humano no se le puede asociar ningún espíritu, ninguna vida propia. Las hadas, según la leyenda, duermen hasta el final de los tiempos, cuando serán necesarias. Como el rey Arturo, como Federico Barbarroja, como el propio Cristo. Esperan su momento para reinar sobre la tierra”

(Espido Freire, *Defensa de la fantasía*)

FANTASÍAS DE MUJER

La marginación de la mujer en el ámbito intelectual ha sido una de las limitaciones fundamentales a las que se ha visto sometida por la imposición del orden simbólico patriarcal. Sin duda, muchas mujeres aceptaron o hubieron de aceptar este patrón que implicaba un *modus vivendi* muy determinado y que no permitía el desarrollo de su potencial intelectual, al menos libremente. Aquellas mujeres que descubrieron su capacidad y su interés por el saber, que dormía despreciado o desapercibido, se vieron relegadas de diversas formas a la incomunicabilidad de su pensamiento, hasta alcanzar el silencio de la no-escritura y de la no-palabra -como le sucedió a Sor Juana Inés de la Cruz- o derivar en la locura al no soportar esta forma impuesta tan restrictiva de vivir y de pensar, como le sucedió a Virginia Woolf. Descubrir que se posee un mundo propio que se desea compartir y que la presión social niega o rechaza puede resultar insostenible: entonces la persona abandona (muerte espiritual), se suicida (muerte física) o se vive en los límites de la marginalidad. Como veremos, cualquier pretensión creadora en la mujer se ha visto juzgada como algo poco común, incorrecto, desvarío mental, nada serio, y sobre todo antinatural. Ha quedado relegado a la fórmula “pura fantasía de mujer”. Y este concepto tiene su historia y su argumentación filosófica.

LA MUJER IMAGINADA DE OCCIDENTE

La idea forjada en el imaginario social desde la Edad Media de la mujer ideal como objeto de adoración suprema (la mujer como objeto preciso y sin capacidad para autodefinirse, porque ya es un objeto definido) y como obra magna de Dios en el mundo de la Creación, en el mundo Natural, ha permitido que Naturaleza y Mujer se relacionen con un vínculo inseparable, que complementa y a la vez se opone al de Razón y Hombre (varón). El mundo de la Naturaleza es al menos desde Platón el mundo de los sentidos y de la sensibilidad, de los afectos pero no de las ideas o argumentos. De forma que la mujer, además interpretado su papel por el génesis según San Agustín, se convierte en la compañía humana del varón más adecuada para él, enteramente doblegada a su servicio y supeditada por naturaleza filosófica. Poco a poco la razón se identifica cada vez más

con el hombre (varón), y la ternura, la afectividad, los sentimientos y la sensibilidad con la mujer, mera complementaria de la razón. Desde Descartes la razón rige definitivamente en Occidente, y se fija bien la idea de que los sentidos la engañan y confunden. De esto parecería concluirse, y es ya un eterno tópico literario y social, que cualquier argumento de mujer, aun sin ella pretenderlo, puede llevar a engaño e inducir a cometer error en el varón, que por sí mismo parece infalible o, en última instancia, perdonable, porque errar sería de sabios. A la mujer se le niega el derecho de razonar competentemente, y resulta menos perdonable que lo pretenda, pues por naturaleza acabaría errando siempre¹.

Si admitimos que esta es la radiografía de un pensamiento que se ha forjado durante siglos y que está, en todos los niveles de la vida social, resultando muy difícil cambiar, podemos plantearnos seriamente cuál puede ser actualmente la situación de muchas escritoras que lo son o van a serlo. Desde luego subsiste una idea general de incapacidad casi genética y, por tanto, de situación extraordinaria cuando una mujer destaca por encima de otros escritores o intelectuales. Parece que no puede ser lo habitual, y que incluso para lograrlo se haya ayudado de medios cuestionables, al margen de la propia capacidad intelectual. Por lo general, la obra y opiniones de una mujer suelen revisarse, bajo una sistematicidad de tradición histórica, con extremo cuidado, para, finalmente, ser criticadas aprovechando toda una retahíla semántica que afecta a los vicios de la Humanidad y que son atribuidos desde antiguo a todo lo femenino². Resulta muy difícil o imposible romper la dinámica de este pensamiento secular debido a la fuerza con la que es perpetuado mediante estos tópicos, estos lugares comunes que se transmiten de generación en generación, casi desapercibidamente. Parece que la mujer pretende algo que no le corresponde por naturaleza. Parece querer llegar a ser lo que nunca ha sido; esto se interpreta a menudo como una usurpación imperdonable de los roles masculinos, como mera fantasía de mujer, afán de imitar lo admirable masculino; o por el contrario, como una reclamación de un lugar propio en la sociedad³.

SENTIDO Y SENSIBILIDAD: LOS ROLES DEL INTELECTO FEMENINO Y LOS IMAGINARIOS POSIBLES DE LA MUJER

Si volvemos a nuestro razonamiento tradicional, a la mujer lectora o escritora le correspondería principalmente cultivar los afectos en la vida intelectual. Apenas encontrará el lector tratados filosóficos escritos por mujeres: primordialmente poesía lírica y novelitas sentimentales. A grandes rasgos, esto describe la tendencia del siglo XIX y parte del XX, y hoy día el marketing de las editoriales enfoca así la venta de determinadas colecciones y autores. En toda la historia de la literatura, cada escritora además, debe justificar la escritura y publicación de su obra *desde su condición de mujer*, es algo palpable en todos los prólogos y, en la actualidad, con otro enfoque, en muchas entrevistas. Aunque es cierto que algunas mujeres, como la dieciochesca Margarita Hickey Pellizoni, no dudan en reclamar su individualidad y su mérito al margen de la opinión del sexo opuesto, que permitía o criticaba a su antojo⁴. Emilia Pardo Bazán, con un prestigio internacional reconocido en su tiempo, no logró al fin acceder como miembro de la Real Academia de la Lengua, y era criticada y desfavorecida por sus opiniones feministas, por sus obras o prólogos de tipo ensayístico que publicara, allí donde reclamara la libertad, en especial la educativa, de la mujer⁵. En una España decimonónica

¹ Al tratar de la naturaleza y comportamiento de la mujer, existe cierta tradición literaria misógina en España, que destaca las escasas virtudes y los muchos vicios de las mujeres, traicionadas continuamente por su naturaleza y que pretenden arrastrar al hombre con sus locuras. Por poner uno de los más antiguos ejemplos, léase el tratadito medieval titulado *Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo, Madrid, Cátedra, 1987. Por otro lado, en la Italia renacentista hubo un periodo en que estas ideas se debatieron y se propusieron cambios, incorporando a la mujer cortesana a la vida intelectual, como lo refleja la obra de Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994.

² Sobre estos aspectos cfr. el interesante ensayo de Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, Destino, 2000.

³ Virginia Wolf realiza una de las primeras y más lúcidas reflexiones feministas sobre ello en su histórico ensayo *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997.

⁴ El prólogo a sus obras poéticas (*Poesías varias, sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos*, 1779) debió resultar incluso violento para la época. Justifica no haber solicitado el visto bueno de los poemas a algunos amigos eruditos, porque “unos por haberlos contemplado muy afectos, otros por poco, y a los más por suponerlos llenos de preocupación contra obras de mujeres, en las que nunca quieren éstos hallar mérito alguno, aunque esté en ellas rebosando: he desconfiado de la crítica de todos y he escogido por mi único juez al público”. Después de justificar eruditamente el uso y disposición de diversas rimas, el prólogo termina con una rotunda autoafirmación: “Que yo me contento con que no puedan con razón tacharme de impropiedad de estilo, bajeza de expresión y de pensamientos, que son los defectos capitales y esenciales que deben procurarse evitar en tales composiciones; los que, a Dios gracias, no me cuesta gran trabajo ni cuidado huir porque naturalmente me lleva mi genio a cosas altas y nobles, y la expresarlas noblemente.” Véase edición digital en <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/875426559626736629127639/p0000001.htm>

⁵ Véase el apasionado e inteligente prólogo a la versión española de Stuart Mill, *La esclavitud femenina*, versión electrónica: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/430346828416175406227894/p0000001.htm#1> Cfr. Las siguientes opiniones de reconocidos eruditos sobre ella: “Doña Emilia ha publicado el primer tomo de una nueva novela que no he leído. Pero sí he leído unos apuntes autobiográficos con que la encabeza y que, a mi entender, rayan en los últimos términos de la pedantería...Parece increíble y es para mí muestra patente de la inferioridad intelectual de las mujeres-bien

con un 90 por ciento de analfabetismo y en la que las novelas destinadas al público femenino eran las novelitas morales y la novela *sensible* y *quizás sentimental* era lo menos que se podía reclamar, pues se estaba consolidando a partir de estas novelas un ideal de mujer no muy lejano al propuesto por *La perfecta casada* de Fray Luis de León. Una mujer sumisa, sensible y, a lo sumo, de arranques sentimentales, pero sobre la que pesaba un control sobre el amor-pasión para que las fantasías producidas por las heroínas románticas de las novelas no fueran a desbocar el comportamiento sexual de la mujer, y, en cadena, todos los demás. En conclusión, la falta de raciocinio adjudicado al poder de los afectos y sentimientos ha de perjudicar la mente y desordenar el mundo moral, basado en reglas y argumentos básicos. Quizás por esa razón, los únicos géneros admitidos tradicionalmente para las mujeres lectoras y escritoras hayan estado además sometidos a una estricta vigilancia, porque aun tratando de afectos, éstos deben ser lo suficientemente ordenados como para no acabar en el vicio -tan femenino de nuevo- de la inmoralidad, de la trasgresión al pecado. Por poner un ejemplo, María de Zayas y Sotomayor, en pleno siglo XVII, no escribió solamente unas novelas amorosas, sino que además debían resultar ejemplares.

LA FANTASÍA INTRASCENDENTE

Una psicología que solamente se alimenta de sentimientos sin duda se deja llevar por ellos y se ve arrastrada en un proceso que literariamente consumió Emma Bovary y que termina en la inmoralidad y la destrucción del individuo, en este caso la mujer. Este proceso se ve generado porque si a los sentimientos no se les aplica el razonamiento, todo lo que resulta de ello es la elaboración de imágenes sin sentido, es decir, fantasías⁶. De ahí a la locura sólo hay un paso. Por esta razón la fantasía tiene una acepción popular de corte peyorativo, pernicioso, cercano a lo peligroso y subversivo, como “ilusión de los sentidos”: de hecho, todo el campo semántico de la ficción se ve amenazado por la incredulidad, por la falsedad de lo no real y, ulteriormente, de lo no útil, y, por ende, de lo no importante, de lo no razonable, de locura. Así que la importancia de cualquier elemento fantástico en nuestras vidas tiende a valorarse estrictamente: la imaginación sólo es buena si se le ofrece sólo un grado exclusivamente lúdico de credibilidad. Y la imaginación de otros mundos se permite sólo así, e implica un mero juego divertido y sin consecuencias al que no se le permite que se infiltre en nuestra forma fundamental de creer o actuar, al igual que tratamos a los niños cuando aplican su fantasía argumental a nuestro mundo, un mundo nuestro construido sobre otras razones muy distintas, pero, quizá, no menos fantásticas o imaginadas⁷.

FANTASÍA POÉTICA, FANTASÍA CREADORA

Aquí se produce, a mi juicio, una paradoja maravillosa. Hasta ahora las mujeres han llevado el peso, la lacra de la fantasía desbordada e incontrolada debida a su naturaleza sensible: es decir, las mujeres son por naturaleza enormemente receptoras a la producción de fantasías, a escaparse de las razones de este mundo para inmiscuirse en otros, a perder el sentido de esta realidad para crear otras, ilógicas e irracionales para la perspectiva

compensada con otras excelencias- el que teniendo doña Emilia condiciones de estilo y tanta actitud para estudiar y comprender las cosas, tenga al mismo tiempo un gusto tan rematado y una total ausencia de tacto y discernimiento.” (Juan Valera). “A doña Emilia no hay que tomarla por lo serio en este punto ni en muchos otros. Tiene ingenio, cultura y sobre todo singulares condiciones de estilo, pero, como toda mujer, tiene una naturaleza receptiva y se enamora de todo lo que hace ruido, sin ton ni son y contradiciéndose cincuenta veces. Un día se encapricha por San Francisco y otro por Zola.” (Marcelino Menéndez y Pelayo). En : <http://www.msu.edu/user/wilso122/critica.htm>

⁶ *Fantasía* es un concepto aún no muy claro, y en la actualidad tiene significados contradictorios: por una parte como “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales”; como “fantasmagoría, ilusión de los sentidos”; o como “grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce”. Cfr. RAE, entrada *fantasía*. Recuérdese que *fantasmagoría* significa “ilusión de los sentidos o figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento”. Cfr. RAE.

⁷ La estructura de la realidad en la que se asienta nuestra civilización no está menos inventada que la de una novela. Sus bases son hipótesis científicas que continuamente van cambiando. Los paradigmas de realidad se transforman (Véase como ejemplo del pasado alguno de los ya clásicos libros de KUHN sobre la revolución científica en el Renacimiento) Kuhn, Thomas S. : *La revolución copernicana*, Planeta – De Agostini, Barcelona, 1994 . Por ello la fantasía adquiere un papel primordial que no se le reconoce. Según la escritora Espido Freire, “una de las funciones primordiales de la literatura es explicar el mundo, y casi todas las explicaciones que conocemos de nuestra existencia son míticas. Inexplicables. No conocemos qué existe después de la muerte, de dónde procede la vida, o el universo, la razón por la que odiamos o nos enamoramos, por qué nos gusta un color, nos hace daño la cebolla o qué hubo antes de que la Tierra existiera. ¿Y tratamos de reflejar la realidad? ¿Qué realidad? ¿La de unas teorías científicas que envejecen y se descartan? Los griegos creían que el órgano vital era el hígado. Hasta hace poco, se pensaba que el corazón. Ahora todo se remite al cerebro. Hasta que descubramos otra cosa. Los anticonceptivos que se vendían como panacea hace veinte años provocaban cáncer, y los implantes de silicona de hace diez también. El SIDA era mortal, y ahora una enfermedad crónica. ¿A qué podemos aferrarnos? ¿A qué verdad? ¿Esa es la fiabilidad de la ciencia, de lo real? Y si eso ocurre en Medicina, o en Física, ¿qué no pasará en literatura?” (Espido Freire, *Defensa de la fantasía*).

imperante, la normal, la norma eminentemente masculina. Curiosamente el escritor, el poeta, basa gran parte de su trabajo creador en esta misma premisa, en creer que existen otros mundos que la fantasía descubre y la pluma, posteriormente, revela. O, si el autor es menos creyente, en crear, fabricar esos mundos mediante la ejercitación creadora de la imaginación y la fantasía. Así se podría concluir que, justamente desde el punto de vista del mundo masculino, la mujer debería ser, por su naturaleza sensible, la gran creadora de ficciones dentro del género humano. Las grandes contadoras de historias, cual eternas Scherezades. Pero en general no se olvida que la ficción, por el hecho de serlo, no tiene un alto estatus frente al mundo *real*, y su importancia es relativa porque su base es la fantasía y no los hechos o la argumentación⁸. Es tinta invisible.

LA FANTASÍA, SENDERO DE PERSPECTIVAS

Sin embargo, esta paradoja nos permite abrir camino en un mundo como el de la creación de ficciones: la fantasía se abre como un medio, para unos de salir de la realidad, para otros de salir a otras realidades, de encontrarse con ellas. Es decir, de superar algunos de los moldes en los que vivimos y que nos obligan a vivir así, aunque no nos gusten. Es un medio para ponerlos en crisis. Y aquí es donde la mujer, cuando se siente estar determinada por su condición y por el papel de ésta en la sociedad de cada momento, aquí es donde la mujer podría llegar a descubrir otro camino hacia la individuación, hacia la propuesta de nuevas formas de mirar la realidad desde una libertad de perspectiva que le puede llevar a plantear el mundo que desee o el que desearía, o el mundo en el que vive desde su mirada. El encorsetamiento de siglos podría verse raído gracias a un esfuerzo de la fantasía creadora de ficciones y en especial gracias a textos en los que la fantasía ocupe un lugar esencial.

Por ejemplo, aun sin alejarse demasiado de la esfera de lo cotidiano la muy leída y admirada escritora Carmen Martín Gaité ha creado en muchas de sus novelas un ambiente en el que las mujeres protagonistas se descubren a sí mismas de una manera diferente a como la sociedad las ha definido; por ejemplo, en el caso de *Nubosidad variable* la trama se articula a través de un diálogo epistolar entre dos mujeres que se escriben, en el fondo, a sí mismas, porque no envían nunca sus cartas: pero de manera misteriosa cada carta responde a la anterior y todas ellas reunidas toman un sentido, constituyen un encuentro y construyen, finalmente, la obra de ficción, la historia, la novela.

Desmitificación de los roles tradicionales mediante la subversión creativa de arquetipos

Luego hablaremos del imaginario de género fantástico de Ana María Matute, hasta ahora el mayor esfuerzo de mujer realizado nunca en España por verter un mundo personalísimo sobre el papel, pero hasta entonces estudiaremos tres historias tradicionales antiguas ahora matizadas y reescritas, criticadas con gran humor, por Ana Rossetti, y cuyos finales nos desvelan historias terribles y también posibles nuevas historias. Pertenecen al libro de cuentos *Una mano de santos* y sus protagonistas son mujeres, niñas.

La primera historia nos cuenta la aventura de una niña bella e inteligente⁹: “*Ella era una niña muy muy guapa. Y muy muy inteligente*”. Todo el mundo la admiraba por su Belleza externa y su padre se dijo: “*No quiero que nadie disfrute sin mi permiso de lo que es mío*”. Y decidió encerrarla en una torre para que nadie se la robase. “*Pero no sabía que es imposible encerrar el entendimiento o la imaginación o el afán de saber*”. La niña acudió como consuelo “*a su Belleza interna, pues explorando a través de sí misma encontraba una posibilidad de escapar*”. Así, la niña empieza a conocerse a sí misma: “*Cuando uno empieza a conocerse empieza a estimarse y, entonces, hasta un esclavo puede decidir sobre lo que quiere y lo que debe hacer. Por eso, a quienes les gusta mucho mandar, eso de que la gente estudie les parece muy peligroso porque podría llegar a tener ideas propias y enterarse de lo que es injusto y negarse a obedecer*”. Por las ventanas altas y estrechas de su torre sólo atisbaba un trozo de cielo y vio en los muros su frontera vital y decidió cambiar su nombre por el de Extranjera, porque esta palabra “*viene de extraña, y ella se sentía así. No tanto por ser diferente a los demás, sino porque estaba apartada de los demás*”. Durante una temporada sólo supo lamentarse de su situación y anotar los días que pasaban, ya que “*no podía expresar otra cosa sino su prisión*”. Un día descubrió que el terciopelo, según como se aplaste, parece brillante o parece oscuro. Entonces vio que no tenía sentido seguir contando días por contar, pues “*no tiene sentido contar lo que no tiene fin*”, y supo que “*las cosas no tienen un*

⁸ Curiosamente, quien acaba reaccionado y razonando así no suele aceptar que la realidad suele superar siempre a la ficción, por increíble que parezca. De hecho, la mayor parte de ficción que se vende en la actualidad está llena de realidades tan cercanas a nuestras vidas que se convierten casi en metas reales: incluso las aparentemente fantasiosas tramas de novela de intriga política internacional no dejan de ser más que simplificaciones literaturizadas (al modelo del folletín decimonónico) de una realidad existente y que posiblemente nos aterraría conocer a fondo porque no nos parecería verosímil, e incluso, real. Es precisamente porque no aceptamos la rica y amplia realidad que nos rodea por lo que hay una abundancia de literatura que está dentro de los límites (sólo jugando con ellos) de lo que aceptamos por razonable y real en nuestra sociedad. Sin ir más lejos, Julio Cortázar no es un autor en absoluto popular entre una mayoría, y su obra se basó en poner en crisis los moldes de los que se alimenta occidente. Quizás porque la fantasía creadora de nuevos modelos altera demasiado el orden al que estamos acostumbrados, y la fantasía es, siempre, amenazadora.

⁹ Intercalo citas textuales de importancia en el relato con resumen del cuento “La niña extranjera”. Las citas siguientes pertenecen a Ana Rossetti, *Una mano de santos*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 31-39.

aspecto único”. “A partir de entonces, la niña Extranjera decidió que, en vez de lamentarse por ver siempre las mismas cosas, debía tratar de verlas de forma diferente. De todas las formas diferentes que pudiera. Y se dedicó a observar el aspecto cambiante de las cosas inmóviles”. Utilizaba pañuelitos y zumo de limón invisible para anotar los resultados de sus pensamientos y descubrió la atención a las cosas “*pues, en cualquier parte, la solución está esperando a que la imaginación la encuentre*”. Pronto descubrió la lectura, “*y los libros se convirtieron en llaves que le abrían continuamente puertas secretas*”. Mientras tanto su padre estaba buscando un buen candidato entre miles para casar a su hija y, por el momento, “*ni corto ni perezoso, mandó a la torre un telegrama anunciando la llegada de un ajuar costosísimo, advirtiendo la conveniencia de que la niña bordase en cada pieza alguna cosita para darse a valer ante los candidatos*”. Por supuesto, nuestra niña veía el envés de las cosas y convirtió las mantelerías y sábanas en papel para anotar y escribir, para bordar conocimiento.

Pero dejemos por el momento a nuestra niña Extranjera para conocer a otra niña princesa cuya madre reina decidió ponerle de nombre Poema¹⁰, ante asombro del padre rey y sus ministros, que “*le habían asignado un nombre bien diferente*”. “-Sí, aseguró la reina-. *Un poema transforma la manera de ver el mundo*”. Y asegura que al convertirse en madre cada día será distinto por depender de la felicidad o tristeza de su hija. Poema era alegre y creativa. “*Siempre estaba inventándose juegos. Sus juguetes favoritos eran las palabras; con ellas no se aburría jamás*”. Buscaba olores para cada palabra, unía adjetivos y nombres y “*observó entonces que, del orden de las palabras, dependía que su corazón se tambalease de alegría o de desasosiego*”. Todos disfrutaban con sus juegos, extraños para la mayoría, y “*desde luego, la reina había acertado en una cosa: la presencia de la princesa Poema todo lo cambiaba y todo lo invadía*”. Pero Poema enfermó un día y nadie sabía cómo curarla. La única solución era llevarla más allá de las fronteras del reino, a un lugar desconocido de bárbaros e infieles del que se decía: “*Más allá hay monstruos*”. La princesa Poema partió para tristeza de todos. La acompañaba una escolta de soldados, a los que despidió en la frontera porque Poema pensó que “*no quería armas para defenderse, pues estaba dispuesta a conocer. Tampoco necesitaba armas para arrebatar, pues no tenía miedo a pedir*”. El reino dejado atrás se sumió en el declive, pero un año después, el 9 de abril, la niña reapareció sana y salva y todos le pedían volver a jugar con las palabras. “*Pero para la princesa Poema el lenguaje ya no era un simple pasatiempo, ni cautivarse con la elegancia de su melodía, ni ensayar con la belleza de sus palabras: era penetrar en la conciencia de sus signos*”. La princesa había cambiado, y, curiosamente, había descubierto que el mundo desconocido y monstruoso no lo era más que su propio reino, pero nadie lo entendía, y pensaban que los monstruos la habían lavado el cerebro. “*No piensa como nosotros*”, “*no nos podemos entender con ella*”. En definitiva, “*no les gustaba que hubiera cambiado*”. Poema visitaba cada tarde las mazmorras reales, donde estaban los prisioneros enemigos del reino, a los que ella ya no veía como monstruos, y los escuchaba. Poema “*estaba aprendiendo a ‘comprender’, es decir: a recibir los reflejos de los otros y contenerlos e incluirlos en su corazón*”. La acusaron de traición, porque decían que llevaba alimentos a los prisioneros, pero ante el asombro de todos sólo descubrieron en su regazo una rosa, “*la Rosa de los Vientos, con todas las direcciones desde las que se pueden mirar las cosas, pues la realidad no tiene una única manera de mostrarse*”. El rey la perdona y reconoce que esa rosa muestra muy opuestas direcciones, aunque él como soberano debe respetar un centro de verdad adonde, a pesar de aquéllas, converger.

Quizás la niña Extranjera del cuento que tenemos pendiente de un hilo de costura, que había descubierto también la perspectiva de las miradas, soñó esta historia como meta ideal, pero su fin fue muy diferente. Un día su padre decidió presentarle a los tres pretendientes escogidos para decidir quién se casaría con ella. Debo transcribir el final del cuento¹¹ a pesar de la longitud, porque habla por sí mismo:

“*Cuando padre e hija entraron en la biblioteca, los tres pretendientes se levantaron de sus asientos estupefactos. Jamás habían visto una belleza parecida.*

-*Hija –dijo entonces el padre muy ufano, pues se había dado cuenta de que los tenía en el bote-, éstos son los tres finalistas de entre todos los hombres poderosos y acaudalados que me han pedido tu mano.*

-*Dices bien: mi mano –respondió la niña Extranjera pausadamente ofreciendo sus dos palmas abiertas-. ¿Y cuál de ellas quieres arrancarme?*

-*Disculpadla –quiso disimular el padre-, se ha criado fuera del mundo y no entiende que esto no es más que una forma de hablar. Lo que quiero decir, tontita, es que estos caballeros me han pedido permiso para casarse contigo.*

-*Entiendo perfectamente la frase –dijo la niña Extranjera con gran firmeza-. Lo que no entiendo es por qué tres desconocidos tienen que pedirte permiso a ti para disponer de mi persona.*

-*Porque yo soy tu padre –repuso el padre fingiendo condescendencia ante las visitas.*

-*Bien, pues entonces tendría que ser yo, tu hija, quien pidiera consejo a tu experiencia, y a tu amor la bendición, si resolviera casarme o no casarme. Apreciaría tu parecer y agradecería tu aprobación, pero no te*

¹⁰ Este segundo cuento se titula “Más allá no hay monstruos”, y las citas que intercalo a continuación se comprenden entre las páginas 66-83.

¹¹ “La niña extranjera”, Rossetti, *cit.*, pp. 42-44.

comprometería en nada más: entiéndelo bien. Porque elegir una norma de vida depende de mi absoluta responsabilidad y no de tu permiso o de tus órdenes.

-No seas insolente –rugió el padre dándole una bofetada.

-Papá, mi obligación para conmigo misma está por encima de los pactos que hayas hecho con ningún extraño.

-Tu única obligación es honrar a tu padre –intervino uno de los pretendientes.

-¿Qué honra podría dar si no tuviera respeto por mi propio honor? Para honrar dignamente, primero hay que ser digno de honrar –contestó la niña Extranjera.

-Honrar o no honrar no hace ahora al caso –se impacientó el segundo pretendiente-. Lo importante es que le obedezcas.

-Una cosa es obedecer, que es un acto de la voluntad, y otra aniquilarse, que es un acto de degradación –puntualizó la niña Extranjera cortésmente.

-Señores, es hija única y está un poco mimada, pero una buena tunda de vez en cuando es un remedio infalible para que mantenga cerrado el pico –se apresuró a decir el padre, alarmado de que sus cálculos se fueran a pique.

-Bueno, bueno –dijo el tercer pretendiente tratándola peor que si fuera peor que boba-, con lo guapa que eres no tienes por qué jugar a ser tan razonable. Las niñas marisabidillas se ponen muy feas y se quedan solteronas y amargadas.

-No puedo consentir –estalló entonces la niña Extranjera con extraordinaria vehemencia-, no puedo consentir que se tome la Belleza como pretexto para insultarme en mi inteligencia y en mi libertad.

-Vámonos de aquí –dijeron más o menos los tres pretendientes-: parecía una muñequita andadora y es una bomba de relojería.

-¡Desgraciada! –prosiguió el padre usando como látigo su correa-. Esto te enseñará modales.

-Sé muy bien lo que quieren decir los modales: hablas de conceder mi mano en el lenguaje refinado del mundo, pero el hecho es que me venderás como a una yegua.

-Harás lo que te ordene porque soy tu padre.

-Entre nosotros está la herencia de la sangre y los vínculos de la ley. Pero existe una tercera cosa que es el albedrío, y es más fuerte que las otras dos.

-Te mataré –dijo el padre, fuera de sí.

-Podrás convertir el agua en vapor o en hielo –gritó la niña Extranjera-, pero siempre será Hache-Dos-O.

El padre se precipitó hacia ella y ella escapó al monte y se refugió en una gruta. Pero parte de sus cabellos se quedaron fuera, asomando como pequeñas culebras. Y el padre la descubrió.

Ahora tengo que escribir que el padre, con la media luna de su alfanje, le cortó la cabeza. Y que, cuando el padre bajaba del monte, un fuego misterioso cayó del cielo y lo redujo a cenizas.”

La ideología transmitida en el texto es muy clara, pero la autora quiere expresar explícitamente su reivindicación, y tras aclarar que ésta ha sido la historia de santa Bárbara, advierte que *“esta historia no es una fábula. Es verdad. Todavía es verdad. Aún hay chicas asesinadas por no llevar velo, por querer estudiar, por pretender dirigir sus propios destinos. Aún hay chicas encerradas en sí mismas confiadas a la tutela de sus padres o de sus maridos porque no pueden decidir. Aún hay chicas a las que se les niega el derecho a desarrollar su inteligencia y a ejercer su libertad. Aún hay chicas silenciadas. Chicas de las que no hablará nadie”*¹².

En ambas historias, cuando las dos niñas princesas descubren que pueden mirar el mundo de otra manera gracias al conocimiento y al lenguaje (descubren el *logos*), son rechazadas e incomprendidas por la sociedad que les rodea, se vuelven extrañas para todos, y sólo les queda vivir bajo el signo de la resignación y el acatamiento del orden establecido (le ocurre en cierta medida a Poema) o, de lo contrario, morir sacrificadas, como santa Bárbara.

La escritora Espido Freire, que representa la generación más joven de *magas* de la palabra en español, ha publicado recientemente un ensayo (que a la vez es cuento) titulado *Primer amor*, en el que repasa decenas de cuentos populares bien conocidos por todos nosotros y que, tras su análisis, representan los roles que estamos acostumbrados a personificar cuando nos relacionamos con individuos del sexo opuesto. Así, existen las ratitas presumidas, los *robin hoods*, las princesas del guisante, las cenicientas y Blancanieves, etc. La escritora ironiza y pone de relieve cómo estamos mediados por esos modelos ancestrales, la mayoría propios de una visión patriarcal del mundo, y cómo algunos de ellos, a su juicio, no tienen lógica alguna y producen situaciones absurdas. Quiero destacar, por lo que nos atañe aquí, que este ensayo está repleto tanto de fantasía como de sólida argumentación y agudas y oportunas opiniones sobre el tema. ¿Se está abriendo ya la senda?

Queda aún una historia¹³ por repasar: hay una tercera niña princesa rebelde que logra llevar a cabo la proeza de concluir su propia historia con una historia contada por ella misma, una historia que en cierto modo

¹² “La niña extranjera”, Rossetti, *cit.*, pp. 44-45.

¹³ “El dragón y la doncella”, Rossetti, *cit.*, pp. 47-60.

transforma la propia historia porque la crea, y transforma también la vida de un joven caballero que era el hijo de San Jorge, aquel celeberrimo caballero que mató al dragón y salvó a la princesa, pero no a ésta, porque como veremos, ésta se negó a aceptarlo. *“Esto era de cuando las doncellas permanecían en las cuevas de los dragones hasta que un caballero las rescataba. Ninguna estaba allí mucho tiempo, es verdad; a menudo, nada más el dragón comenzaba a descerrar las mandíbulas, aparecía un caballero, le rebanaba la cabeza al dragón y se llevaba a la doncella para convertirla en buena esposa y prolífica madre de familia. Claro que, a veces, el caballero se retrasaba y entonces la doncella tenía que entretener al dragón”*. Nuestra doncella sólo había podido traer un tapiz del palacio para entretener al dragón, e iba destapando un poquito de una esquinita y jugaba con el dragón al veo,veo. Entonces llegó un caballero, que no lo era, *“ni muchísimo menos, porque no resaltaba en su armadura ni en su escudo ninguna divisa de caballería”*. Pero como al dragón sólo se le puede vencer con la espada de la Verdad y el escudo de la Virtud, ambas otorgadas con la divisa correspondiente, este caballero, a juicio de la princesa, no podría vencer a su dragón. *“Detenéos y no oséis introducir vuestra espada en este lugar, pues no está ungida y os puede suceder cualquier desgracia horrible”*. El caballero insistió varias veces, al más puro estilo de antaño: *“Vos merecéis mi suerte, sea cual sea –dijo Jorge, galante.”* *“-A mí no me hagáis responsable de vuestro destino –replicó la doncella, molesta por semejante atrevimiento-. No soy de esa clase de persona”*. Al fin Jorge desistió, se dirigió a otro lugar, encontró a otra princesa que no puso pegos y mató al dragón. Gracias a esto fue armado caballero y vivieron felices. Pero nuestra anterior princesa se quedó de nuevo a solas con el dragón, esperando un nuevo caballero. Para entretener al animal continuó con el juego del tapiz. Era muy grande para extenderlo por completo en la cueva. Así que lo cortaron en trocitos y unieron los pedazos con imperdibles, formando grupos, como si fueran libros. Cada librito, a través del *veo, veo* les sugería por las imágenes una historia diferente. Al dragón le encantaba una en la que él era protagonista, vivía en un pantano y atemorizaba a todo un pueblo, que le traía princesas para que se las comiera... pero nunca coincidían en el final. La princesa proponía que él se volvía un buen dragón, pero eso era inaceptable para él. Él quiere devorar a san Jorge y luego a ella, y, posteriormente, si hace falta, la vomita... y así todo. Mientras tanto, el verdadero San Jorge reside en su castillo, pero se acuerda de la princesa a la que no rescató, y se da cuenta de que eso no estuvo bien. Nadie en su familia toma en serio sus lamentaciones, excepto el hijo menor, Jorge. Es joven y fuerte y decide salvar a la princesa, si el dragón no se la ha comido todavía. Roba los blasones de su padre y se presenta allí, pero llega tan cansado que se desploma ante princesa y dragón. Ambos decidieron devolver al caballero a su casa, y en el palacio se alegraron mucho, pero nadie allí hizo caso de los rescatadores: solamente la gente del pueblo se acercó a la extraña pareja y ellos les contaban la historia del dragón que en un condado llamado Barcelona había causado el pánico... Todos tomaron la historia por verdad y al caballero salvador por el joven Jorge. La doncella, que ya tenía cierta edad, *“sabía que el joven no le había dado a su espada el uso debido, pero ya había vivido lo bastante y había urdido suficientes peripecias y sabía que las cosas son verdad cuando se cree en ellas y veía las cosas diferente a como las veía cuando, el Jorge padre, le quiso dar la oportunidad de ser la madre de Jorge hijo. Y decidió que si el chico iba a ser armado caballero ella no pondría obstáculos. Es más, le ayudaría a estrenar su espada mediante cualquier otra prueba que lo hiciera acreedor de un escudo con blasón propio sin necesidad de matar a su amigo el dragón”*. Y ella, con *“su voz, ejercitada en persuadir y encantar”* pidió al joven Jorge que le cortará una flor del jardín con la espada. Fue una rosa blanca que se volvió roja al ser cortada. Ella, a cambio, le regaló el libro hecho de tapices:

“-Tomad. Todo lo que pasó en la cueva está aquí. Ésta es mi declaración.

Y le dio el libro.

-Le falta el final -observó el joven Jorge.

-El final es una rosa roja –fue el comentario de ella.”

Princesa y dragón desaparecieron, pero dejaron una historia hermosa de descubrimiento y amistad y una leyenda, la de San Jorge. En este caso, a través de esta revisión/reversión de una historia caballescica desde el punto de vista de la princesa (gran novedad), la mujer es quien acaba proponiendo una realidad, una historia, un sentido, una leyenda que acaba por convertirse en patrimonio de toda una comunidad. La interpretación de un tapiz (tejido quién sabe si por otra mujer sabia, una secreta Penélope) da lugar a la invención de historias que modifican la realidad, a la vez que desmitifican lo que parece inevitable. Incluso el dragón acaba siendo amigo de la princesa, o al menos, permite cuestionar su papel. La fantasía es, pues, capaz de modificar la visión del entorno en el que vivimos y por esa visión, la propia historia de las cosas y los hombres. No hace falta salvar princesas para ser todo un caballero, no hace falta matar dragones. ¿Se lo ha planteado el lector alguna vez?

LA VOZ DEL BOSQUE O LA LLAMADA MÁGICA DEL IMAGINARIO

Ana María Matute¹⁴, cuya vida podría asemejarse a la de estas niñas de los cuentos, ha creado en el transcurso de su vida una voz ejercitada en persuadir y encantar a la que ha sabido unir un imaginario fantástico completo. Nos lo ha mostrado definitivamente con más de setenta años, pero la espera, necesaria, ha merecido la pena: *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y, recientemente, *Aranmanoth* demuestran que el hallazgo de una personalísima voz narrativa y la literatura de fantasía no son en absoluto ajenas. El público ha acogido con entusiasmo estas obras y es la primera vez en la historia de la literatura española que una novela de tipo fantástico se eleva a altísimos niveles de sensibilidad humana y gran calidad literaria. Y que no es reductible estrictamente al consumo infantil. Ana María Matute ha penetrado en el mundo de la fantasía, para ella un bosque inmenso, con el asombro de una niña de siete años, una Alicia a punto de visitar un País de Maravillas tras cruzar el umbral de este mundo hasta el de la ficción.

“El momento en que Alicia atraviesa la cristalina barrera del espejo, que de pronto se transforma en una clara bruma plateada que se disuelve invitando al contacto con las manitas de la niña, siempre me ha parecido uno de los más mágicos de la historia de la literatura, quizá el que ofrece un mito más maravilloso y espontáneo: el deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos” (...) *“Porque no debemos olvidar que lo que el espejo nos ofrece no es otra cosa que la imagen más fiel y al mismo tiempo más extraña de nuestra propia realidad. Desearía, pues, exhortaros a participar, durante el breve tiempo de este atípico discurso, de la fascinación que sin duda constituye la cifra de mi obra, y acaso también de mi vida: la posibilidad de cruzar el espejo e internarse en el bosque de lo misterioso y de lo fantástico, pero también del pasado, del deseo y del sueño. No pretendo que abandonemos este mundo, nuestro mundo, sino tan sólo que nos aventuremos por unos instantes en los otros mundos que hay en éste”¹⁵.*

Para Ana María Matute, la mirada en torno a ella está repleta de fantasía, y ésta forma parte de la esencia de la vida en su totalidad: *“Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. Cuando en literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad, porque, como ya he dicho, nuestros sueños, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad. Por eso me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones..., porque los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad”*.

LA INFANCIA RECUPERADA, LA VOZ PERDIDA EN EL SUEÑO DE LA RAZÓN

Mediante esta teoría sobre la ficción, que tiene su puesta en marcha práctica en aquel hombre-niño llamado Don Quijote, Ana María Matute reconoce la existencia de una realidad invisible que hay que desvelar y que desde la fantasía y la infancia (es decir, también desde los cuentos infantiles) se hace posible:

“Así de reales eran aquellos mundos en los que me sumergía, porque los llamados «cuentos de hadas» no son, por supuesto, lo que la mayoría de la gente cree que son. Nada tienen que ver con la imagen que, por lo general, se tiene de ellos: historias para niños, a menudo estupidizadas y trivializadas a través de podas y podas «políticamente correctas», porque tampoco los niños responden a la estereotipada imagen que se tiene de ellos”.

Sin duda, nada es lo que parece a nuestros ojos poco atentos en este mundo que empeñamos en considerar fidedignamente real, y quedamos sin percatarnos de ello atrapados por los espejismos en que vivimos; así, los relatos de Ana Rossetti, la novelística fantástica de Ana María Matute son textos de un aparente carácter infantil pero dirigidos sobre todo a adultos que han olvidado ser niños, que perdieron su infancia, su paraíso. Niños perdidos en el mundo de la realidad que abandonaron la fantasía hace mucho tiempo y necesitan volver a ella gracias a las Aguas de la Vida de la Literatura. Una Literatura que para Matute representa *“la expresión más maravillosa que yo conozco del deseo de una posibilidad mejor. Para mí, escribir es la búsqueda de esa posibilidad”¹⁶*.

¹⁴ Ana María Matute, con reconocimiento internacional y eterna candidata al Premio Nobel, ha sido merecedora de numerosos premios literarios, proclamada como la mejor narradora de relatos y en la actualidad única mujer escritora miembro de la RAE.

¹⁵ Todas las citas de Ana María Matute pertenecen a su discurso de ingreso en la RAE, leído el 18 de enero de 1998 y titulado *En el Bosque*. Publicado en formato electrónico en: <http://www.aragonesasi.com/casal/matute/matute01.htm>

¹⁶ “Para mí, escribir es la búsqueda de esa posibilidad. Una búsqueda, sin duda. Y, a veces, hasta feroz. Algo parecido a una incesante persecución de la presa más huidiza: uno mismo. Esta búsqueda del reducto interior, esta desesperada esperanza de un remoto reencuentro con nuestro «yo» más íntimo, no es sino el intento de ir más allá de la propia vida, de estar en

LA NUEVA VOZ

Y quizás porque su última meta sea encontrar una posibilidad mejor, ninguna de estas escritoras, que defienden sin duda la condición femenina en la que viven, ninguna se define a sí misma exclusivamente como mujer cuando escribe: no son mujeres que se consideran que deben escribir para mujeres, ni consideran necesariamente sus temas como tradicionalmente femeninos. Pero han encontrado su voz, una voz que es de mujer pero que sobre todo es la suya. Y nos han revelado también que la fantasía, las perspectivas nuevas y la libertad ante esos moldes que la razón tradicional nos impone están ligados y tanto Ana Rosetti en los cuentos anteriores como Ana María Matute en sus últimas obras han construido un mundo alternativo (incluso con reivindicación explícita) en el que mostrar, como niñas Extranjeras, su Belleza interior esplendorosamente. Por el momento, si me permiten la ironía, algo se ha ganado, porque a ninguna de las dos se les ha cortado la cabeza, pero tengamos en cuenta que el filo del alfanje pesa todavía y de muchas formas sobre sus gargantas, pues incluso Ana María Matute es la única mujer que pertenece a la Real Academia en la actualidad, entre decenas de académicos, y a Espido Freire aun le preguntan en las entrevistas si tiene novio (*El Correo* 17-10-1999) y en círculos editoriales acostumbran a llamarla “la niña” (*Territorios*, 10-11-1999)¹⁷.

Sin duda, la utilización de imaginarios fantásticos en el caso de estas escritoras es, en mi opinión, revelador. Primero, les ha permitido utilizar la fantasía para constatar y criticar realidades. Segundo, les ha permitido plantear alternativas creativas, posibilidades. Y tercero, gracias a estos esfuerzos y otros realizados también por escritores, la fantasía puede comenzar a adquirir una importancia mayor en el ámbito literario y cultural español, caracterizado, hasta no hace mucho por un hiperrealismo descarnado. Respecto a esto tenemos el ejemplo de Espido Freire, admiradora declarada de Ana María Matute, que ha reiterado en varias entrevistas que “los escritores españoles son especialistas en describir, en la crónica, en la narración costumbrista y en reflejar la realidad, pero sin hacer uso de la fantasía” (*Worldonline.es* 10-02-2000). “¿Por qué se nos abren mundos nuevos cuando somos niños, cuando somos jóvenes, y se nos cierran al crecer? ¿Por qué la ficción no es respetable, por qué esa desconfianza hacia la fantasía?” se pregunta Espido Freire en su conferencia titulada *Defensa de la fantasía*, de la que recortes de prensa destacaron como comentarios que “el imperio absoluto de la novela decimonónica impide la creación de una nueva corriente novelística. Por ello, defiende la literatura de fantasía que ha sido vista de manera despectiva a lo largo del tiempo y ha sido relegada al cuarto de los niños” (*Worldonline.es* 3-4-2000). “Un inventor no lograría nada si no soñara, si no se encargara de revolucionar lo existente con un artefacto o una teoría inexistente” “¿Por qué limitar la literatura?”¹⁸

LA NUEVA VOZ DE LA FANTASÍA O LOS MUNDOS POSIBLES DE LA REALIDAD

Pero esta defensa de la fantasía a través de la novela es un hecho que se está dando en la actualidad, aún muy tímidamente. No sólo en escritoras, sino también en escritores. Porque el cuento de la niña extranjera, con su feminismo, no acaba en la reivindicación puramente feminista, que, sinceramente, me parece simplemente de básica justicia humana. La propia autora añade al final del relato: “esta no es una historia de chicas y sólo para

las otras vidas, el patético deseo de llegar a comprender no solamente la palabra «semejante», que ya es una tarea realmente ardua, sino entender la palabra «otro».”. “En el Bosque”, *cit.*

¹⁷ “¿Va a tener tiempo de hacer una tesis? La haré. El estudio de la lengua y la literatura es algo que a larga es muy rentable. Aparte de que con ello le puedes dar en las narices a cualquier persona que me considere una niña que se dedica en sus ratos libres a escribir historias. Es que ahora soy ‘La niña’. Para mi agente soy ‘La niña’; para los editores soy ‘La niña’, y los periodistas ya empiezan a llamarme así. A la literatura me dedico muy seriamente” (*Territorios*, 10-11-1999)

¹⁸ Espido realiza así un alegato final denunciando la hipocresía cotidiana de nuestro sentido de la realidad: “Por lo tanto, desconfío de una sociedad que modifica los cuentos infantiles y elimina lobos y madrastras, en un intento de convencer a los niños de que el mal no existe. El mal habita en las calles, en los compañeros que les roban la merienda o en la madre que le castiga sin ver la tele. Desconfío de una sociedad que reniega de lo fantástico pero que se evade mediante deportes, mediante prensa rosa y cotilleos de una realidad que no le agrada. Recelo de quienes se rasgan las vestiduras ante una película violenta o una publicidad agresiva y defienden luego la retransmisión de muertes en directo, de atentados o tragedias. Antes bien, por ser una recreación, por ser ficción, por no ser verdad, deberían tolerar sin problemas las reproducciones artísticas, y dejar los escrúpulos y el miedo a ofender sensibilidades a la realidad.”

Todo lo justifica el directo, la obtención de la noticia. El ser testigos de algo que no vemos. De ahí el gancho de películas basadas en un hecho real, de los programas de testimonios. ¿Para qué ahondar en una realidad sórdida y tétrica? ¿Qué mérito tiene esa verdad? ¿Qué privilegios para gozar de categoría de arte? ¿Dónde queda la auténtica creación?

Desconfío, por último, de quienes tratan de imponer leyes fijas a la realidad, al arte y la literatura. De quienes no se sienten lo suficientemente seguros como para revisar sus teorías sin alterarse o enfadarse. De quienes desprecian lo que no conocen, lo que no ven, lo que no controlan. Desconfío de quienes matan la imaginación infantil y consideran que para crecer es preciso renunciar a ella. Y contra ellos, en socorro de la magia, de las verdades ocultas, de lo irracional, del misterio y las pesadillas me he embarcado en esta defensa de la fantasía”. *Defensa de la fantasía*.

chicas". "Todos tenemos una torre en nuestro interior. Parte de nosotros permanece en esa torre interior"¹⁹. Y en este momento, me temo que la conclusión de esta ponencia se universaliza. Porque hemos de advertir que, de manera maravillosa, se produce finalmente una confluencia entre hombres y mujeres escritores. Partiendo cada uno de sus propias realidades y límites, los autores que actualmente se esfuerzan en apostar por la fantasía en su novelística están logrando no solamente superar los moldes habituales literarios, sino también los moldes culturales, sociales, entre los que incluimos la siempre pesada distinción de géneros masculino-femenino, distinción que se incorpora como una más dentro del carácter múltiple del individuo. Por tanto, logran proponer otras realidades en varios niveles, en varios ámbitos. Les recomiendo, a modo de ejemplo, una lectura: *El mundo en la era de Varick*, de Andrés Ibáñez (Siruela, 1999).

En este punto, me parece que la cuestión de la literatura escrita por mujeres o por hombres es algo que debe extinguirse por su propia razón de existencia. En el momento en el que, a modo de *ascensus* platónico, superemos la barrera de los sexos y nos atengamos tan sólo a las voces que surgen del texto, podremos reconocer en ellas, como quería Rilke a través del amor²⁰, a las personas. Quizás así superemos muchas discusiones actuales.

Parece necesario, pues, distinguir los ecos de las voces y atender a esta defensa de la fantasía como posible sendero de la búsqueda de nuevas voces narrativas, de revelar los huecos ocultos de nuestra realidad, porque "todo libro debe ser una ventana a lo desconocido" (Espido Freire); podríamos reflexionar también acerca de lo que nos sugiere Ana Rossetti sobre la razón, la mirada y la verdad de las cosas. Aún existen muchos mapas demasiado acotados que nos guían y avisan de que más allá no existe nada bueno, razonable. De que hay monstruos. Aún hay muchas fronteras que superar y la de la razón pura y sus razones es una de ellas. Esto es algo que ya entendió nuestra princesa, aquella que nunca fue rescatada por su caballero Jorge, sino que fue ella quien lo rescató con su propia voz y su imaginación y nos dejó, para más señas, una historia tan fantástica como verdadera. Por ello,

*"No se debe temer alterar la razón para que se exprese lo intuitivo; ni penetrar más allá de lo que los sentidos captan para reconocer lo esencial; porque más allá no hay monstruos, sino una mirada distinta para comprender mejor el misterio"*²¹ (...) "Quizá, para la razón, sólo pueda demostrarse lo que está sujeto a datos, fechas, peso, dimensión y cantidad. Quizás la realidad sea eso: materia y, por tanto, sujeta a mudanzas. Pero la verdad es invisible. Es una soberana de la que se puede desertar, pero no se la puede destronar ni destruir. Por eso, cuando una historia, por muy insólita que sea, se expande y permanece confirma su autenticidad imperecedera en el territorio de lo esencial, más allá del reino de la percepción. Y, además, esta historia le salió preciosa a la doncella"²².

¹⁹ "La niña extranjera", p. 45.

²⁰ "Esta humanidad de la mujer, madurada en los dolores y las humillaciones, saldrá a luz cuando la mujer haya mudado los convencionalismos de lo exclusivamente femenino, en las metamorfosis de su condición social; y los hombres, que aún no sienten llegar esto, se verán sorprendidos y vencidos. (...) Un día la joven será, y será la mujer, y sus nombres no significarán más lo mero contrario de lo masculino, sino algo por sí, algo por lo cual no se piense en ningún complemento ni límite, sino nada más que en vida y ser: el ser humano femenino." Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Carta VII, 14 de mayo de 1904.

²¹ "Más allá no hay monstruos", p. 84.

²² "Más allá no hay monstruos", p. 62.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas y comentadas

- CASTIGLIONE, Baltasar de.- *El Cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994.
- FREIRE, Espido.- “Defensa de la fantasía”, transcripción de la conferencia pronunciada para la fundación Aula de Cultura en diversos lugares de España durante el año 2000.
- FREIRE, Espido.- *Primer amor*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- HICKEY PELLIZONI, Margarita.- *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos (Tomo I)*. En la dirección electrónica:
<http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/875426559626736629127639/p0000001.htm#1>
- IBÁÑEZ, Andrés.- *El mundo en la era de Varick*, Madrid, Siruela, 1999.
- KHUN, Thomas S. : *La revolución copernicana*, Planeta – De Agostini, Barcelona, 1994
- LEÓN, Fray Luis.- *La perfecta casada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- MARTÍN GAITE, Carmen.- *Nubosidad variable*, Madrid, Anagrama, 2000.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso.- *Corbacho*, Madrid, Cátedra, 1987.
- MATUTE, Ana María.- *La torre vigía*, Lumen, 1986.
- MATUTE, Ana María.- *Olvidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- MATUTE, Ana María.- *Aranmanoth*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- MATUTE, Ana María.- “En el Bosque”. Transcripción del *Discurso de ingreso en la RAE*, edición electrónica: <http://www.aragonesasi.com/casal/matute/matute01.htm>
- PARDO BAZÁN, Emilia.- “Prólogo” en STUART MILL: *La esclavitud femenina*, edición electrónica: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/430346828416175406227894/p0000001.htm#1>
- RILKE, Rainer María.- *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 1997.
- ROSSETTI, Ana.- *Una mano de santos*, Madrid, Siruela, 1997.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de.- *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2000.

Bibliografía consultada

- FREIXAS, Laura.- *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.
- WOOLF, Virginia.- *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- ZAVALA, Iris María (coord).- *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, volúmenes IV y V, Barcelona, Anthropos, 1997-1998.
- HARO CORTÉS, Marta y RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina.- “Introducción” en *Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 11-138.
- MARTÍN GAITE, Carmen.- *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- NAVARRA, Ana.- “Introducción” en *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 7-63.
- FERRERAS, Juan Ignacio.- *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987.
- FERRERAS, Juan Ignacio.- *La novela en el siglo XIX*, 2 vols., Madrid, Taurus, 1990.

Álvaro LLosa Sanz

Fantázia és hang: képzelt univerzumok keresése és a fikció meghódítása néhány kortárs író műalkotásában

A történelem során a női írók munkássága több változáson ment át, miközben azt számos kritika is érte. A kezdetben komoly irodalmi mű megírására biológiailag lehetetlennek és elfogadhatatlannak tartott nő később alkalmasnak találtatott bizonyos témák, műfajok és közhelyek papírra vetésére, mígnem később eljutunk egy íróként is elismert, saját női mivoltában független és elfogadott nőhöz. E folyamat, mely gyakran maga is megjelenik az írók elbeszéléseiben és szövegeiben, máig sem fejeződött be. Napjainkban, a 21. század elején, néhány, különböző generációhoz tartozó spanyol író (Ana María Matute, Ana Rosetti, Espido Freire), úgy tűnik, végre pontot akar tenni e folyamat végére. Mindehhez segítségül hívják az iróniát, a fantázián keresztül egy saját hangot keresnek, képzelt világokat fedeznek fel.

ÍNDICES DE NÚMEROS ANTERIORES

TOMUS I. (1996)

ÁDÁM ANDERLE

Constanza de Aragón en la historiografía española

MÁRIA DORNBACH

Números mágicos. El simbolismo numérico en el culto de la santería afrocubana

ÁGNES TÓTH

San Juan Capistrano durante la primera guerra mundial

ZSUZSANNA CSIKÓS

J. C. Onetti: La cara de la desgracia

NARCISO M. CONTRERAS IZQUIERDO

El léxico técnico en los diccionarios para la enseñanza del español: estudio y propuestas metodológicas

VERONIKA PRAEFORT

Acerca del lenguaje coloquial español

TIBOR BERTA

Factores externos e internos en el desdoblamiento de nombres comunes en cuanto al género en español

TOMUS II. (1997)

ÁDÁM ANDERLE

Húngaros en el Camino de Santiago

ÁDÁM ANDERLE

El nacimiento de las relaciones diplomáticas húngaro-españolas (1920-1921)

MÁRIA DORNBACH

El trance ritual en los cultos afroamericanos

GYÖRGY SZELJAK

Curación e identidad

(algunos aspectos de los ritos de los nahuas en la huasteca hidalguense)

NARCISO M. CONTRERAS IZQUIERDO

El léxico técnico en los diccionarios generales del siglo XIX: los términos de la física en la 11ª y 12ª edición del *Diccionario de la Real Academia Española*

TIBOR BERTA

Problemas de interferencia lingüística en relación con el sistema nominal español en trabajos escritos por alumnos húngaros de bachillerato

TOMUS III. (1998)

ÁDÁM ANDERLE

El carlismo y la Corte de Viena

ÁGNES TÓTH

Establecimiento de residentes angloamericanos en Alta California durante la época mexicana (1821-1848)

ZSUZSANNA CSIKÓS

J. C. Onetti: La casa en la arena
Análisis narratológico y semiótico

NARCISO M. CONTRERAS IZQUIERDO
Las definiciones de sustantivos técnicos en dos diccionarios del siglo XIX

TIBOR BERTA
Sincronía, diacronía y enseñanza de idiomas

TOMUS IV. (1999)

ÁDÁM ANDERLE
La época de La Celestina

KATALIN KULIN
Rol, lugar y camino

ÁLVARO LLOSA SANZ
El canon de belleza femenina en tiempos de La Celestina

LÁSZLÓ VASAS
Los „topoi” en La Celestina

ÉVA BÁNKI
A folie d'amour e a Celestina

MÓNICA BÁN
La segunda Celestina

CARMEN PARRILLA
El convite de los „locos porfiados”

TIBOR BERTA
La Celestina: desde el castellano medieval hacia el español clásico

ERIKA MEZŐSI
El culto a la virgen. Puente de culturas

MÁRIA H. KAKUCSKA
Juan Luis Vives y La Celestina

ÉVA SIMON
Características de la poesía amorosa de Juan de Mena

TOMUS V. (2000)

IVÁN HARSÁNYI
La diplomacia húngara sobre los grupos de poder del primer franquismo (1938-1939)

MARCEL NAGY
Ariel y política en Rodó

ZSUZSANNA CSIKÓS
La influencia de J. L. Borges en *Cambio de piel* de Crlos Funetes: un ejemplo de intertextualidad. *Deutsches Requiem*

ÁLVARO LLOSA SANZ
Julio Cortázar en tres movimientos y una variación

MÓNICA BÁN
Vidas novelescas – Reyes de la Casa de Austria en obras literarias del siglo XIX

TIBOR BERTA
La subida de clínicos en español medieval y en español moderno