

D A P A X

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE
ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

[NÚMERO III]

SELL

SALAMANCA 2010



REVISTA DE LA **S**OCIEDAD DE
ESTUDIOS DE **L**ENGUA Y **L**ITERATURA

[NÚMERO III]

SELL

SALAMANCA 2010

EDITORES

José Manuel Cuartango Latorre
Rosa M^a Díaz Burillo

COMITÉ CIENTÍFICO

Ana Agud Aparicio (Universidad de Salamanca)
Andoni Barreña Agirrebeitia (Universidad de Salamanca)
Alberto Cantera Glera (Universidad de Salamanca)
Maitena Etxebarria Arostegui (Euskal Herriko Unibertsitatea)
Xavier Frías Conde (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Miguel García-Bermejo Giner (Universidad de Salamanca)
Carlos Heusch (École Normale Supérieure LSH - Lyon)
Hugo M. Milhanas Machado (Universidad de Salamanca)
Juan Carlos Moreno Cabrera (Universidad Autónoma de Madrid)
María Nieves Sánchez González de Herrero (Universidad de Salamanca)
Fernando Sánchez Miret (Universidad de Salamanca)
Raúl Sánchez Prieto (Universidad de Salamanca)
Juan Miguel Valero Moreno (Universidad de Salamanca)
Daniel Veith (Universidad de Salamanca)

©2010 Los autores & *Hápax Editores*

Edita:

SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Salamanca

ISSN: 1988-9127

ÍNDICE

EDITORIAL.....	9
“ <i>Cartucho: Los recuerdos infantiles de Nellie Campobello</i> ”.	
<i>Cecilia A. Cortés Ortiz</i>	11
“Las hablas catalanas de Aragón ante la norma”.	
<i>Javier Giralt Latorre</i>	23
“Las relaciones entre el lenguaje y la nada en <i>Cien años de Soledad</i> , García Márquez”.	
<i>Estelle Amilien</i>	45
“Las designaciones de la muerte voluntaria en Roma”.	
<i>Gregorio Hinojo Andrés</i>	57
“Historia, Literatura, Antropofagias, Sociedad, Cultura literaria e invención romanesca en Portugal en el siglo XIX”.	
<i>Pedro Serra</i>	73
ARTÍCULO-RESEÑA	
“Decameron hispano: del manuscrito a la imprenta”.	
<i>Juan Miguel Valero Moreno</i>	109
ESTUDIO	
“Bilingüismo y lenguas en contacto: La adquisición de una segunda lengua [Cap. V, pp. 91-108]”.	
<i>Alazne Ciarra Tapia</i>	127
RESEÑAS.....	139

EDITORIAL

Estimado/a lector/a:

Nos encontramos, sin ser plenamente conscientes de ello, ante el tercer número de *Hápax*. Para nosotros es motivo de regocijo haber llegado sanos y salvos hasta este punto. Y nos satisface, más aún que el hecho de haber llegado, el habernos transformado: ello significa que la propuesta que hace algo más de dos años nos atrevimos a hacer ha cumplido con parte de su cometido y ha seguido viva, a pesar de los ires y venires, de los momentos de apogeo y los momentos de desaliento.

Viva y receptiva, *Hápax* ha aprendido a enriquecerse e inaugura una nueva etapa, habiendo conocido un mayor número de escenarios y de lenguas, de lectores y de colaboradores que firman los artículos, reseñas y notas que en este número de *Hápax* encontrará. Y, aunque la publicación es todavía joven – cronológicamente y en espíritu –, su aspecto ha cambiado, tanto en su piel, con un lavado de cara de resultado luminoso, como en sus nuevos atuendos y en lo que esconde bajo ellos. Sin embargo las convicciones son las de siempre, el santo y seña que no ha de cambiar nunca: la pretensión de crear una plataforma de intercambio intelectual, centrada en el ámbito filológico y atendiendo a contenidos y disciplinas transversales.

En este *Hápax* de 2010 se han disuelto las dos mitades, Lengua y Literatura, con la intención de crear una unidad de trabajo y de contenido. Por tanto, las presentaciones de las diferentes áreas han sido suprimidas, y es aquí, en este editorial, donde queremos dar las gracias a nuestros amables y preciados colaboradores, entre los que se encuentran caras nuevas y antiguos colegas. Tanto a aquéllos, por confiar en nosotros, como a éstos, por su fidelidad, queremos dedicar este número y

los afanes que acarrea. Vaya nuestro cariño y respeto por delante.

En primer lugar, querido lector, encontrará el artículo “*Cartucho*”: *los recuerdos infantiles de Nellie Campobello*, de Cecilia A. Cortés Ortiz. A continuación, *Las hablas catalanas de Aragón ante la norma*, de Javier Giralt Latorre. Le sigue *Las relaciones entre el lenguaje y la nada* en “*Cien años de soledad*” de Gabriel García Márquez, de Estelle Amilien. Contamos también con un trabajo de Gregorio Hinojo Andrés, *Las denominaciones de la muerte voluntaria en Roma*. Por último, *Historia, Literatura, Antropofagias: Sociedad, cultura literaria e invención romanesca en Portugal en el siglo XIX*, de Pedro Serra.

La antigua sección *Miscelánea*, debido a su misma heterogeneidad, se presenta atomizada, dándole mayor independencia a cada una de las contribuciones, debido a sus diferencias de tono, contenido,... Igualmente, esperamos que el acceso a cada una de las notas y reseñas le sea así más sencillo. Se suele decir que en la variedad está el gusto, y parece que en esta ocasión hubiéramos decidido llegar, de un modo u otro, a las diferentes expectativas de nuestros lectores. Así, Alazne Ciarra Tejada nos presenta un estudio lingüístico; Juan Miguel Valero Moreno nos acerca a una nueva edición de todo un clásico. Por último, Hugo Milhanas Machado nos propone una nueva lectura: la de la revista literaria *Callema*, de la que podremos conocer un próximo número en unos meses, justo antes de un anunciado silencio comprensible aunque triste. Y es que la vida de las publicaciones periódicas es una vida dura, aunque en algunos momentos, como es nuestro caso aquí, cuando escribimos estas palabras para usted, todo el trabajo se ve recompensado.

Como ya es costumbre, esperamos que sea de su agrado.

Los editores

CARTUCHO: LOS RECUERDOS INFANTILES DE NELLIE CAMPOBELLO¹

Cecilia A. Cortés Ortiz²

*“Cuentos para mí que no olvidé.
Mamá los tenía en su corazón.”*

Los datos que tenemos sobre la vida de la escritora, bailarina y coreógrafa mexicana Nellie Campobello son igual de breves y fragmentarios que su primer libro en prosa, *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*, publicado por primera vez en 1931³. La vida de Campobello, la única mujer que escribe sobre la Revolución Mexicana, está impregnada, en la misma medida, de realidad y de ficción, esto propiciado tanto por ella misma como por su destino, el cual la llevó a estar siempre envuelta en un halo de misterios.

Las incertidumbres comienzan por su nombre, ya que se le ha adjudicado más de uno: María Francisca Moya Luna es el nombre que aparece en el acta parroquial de Villa Ocampo (Durango, México), su ciudad natal; Nellie Francisca Ernestina, es el que ella le proporciona al escritor e historiador Emmanuel Carballo en la entrevista que éste le realizó en 1958⁴; de igual forma, se le conoce como Nellie Campobello, al parecer su nombre artístico, que es la castellanización de Nelly Campbell Morton, con el que también se encuentra registrada. Pasados varios años, estos tres diferentes nombres y la confusión que producen, serán la principal causa, curiosamente, de que las investigaciones sobre su paradero y sobre su vida se compliquen.

¹ Este año 2010 se conmemoran en México el Bicentenario de la Independencia (1810) y el Centenario de la Revolución (1910). Para celebrarlo se están llevando a cabo, a lo largo de todo el año, diversos eventos y actividades. Esta es mi humilde contribución al festejo: una breve y sencilla reflexión sobre una de las voces que hablaron de la Revolución Mexicana.

² Cecilia A. Cortés Ortiz es estudiante de doctorado del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Facultad de Filología en la Universidad de Salamanca.

³ *Cartucho* salió a la luz el 13 de octubre de 1931 en la ciudad de Xalapa (capital del Estado de Veracruz), bajo el sello de Ediciones Integrales, editorial que se inició con esta obra, y bajo el cuidado del poeta estricto Germán List Arzubide. El dibujo de la portada lo regaló Leopoldo Méndez, en palabras de Campobello: “es un dibujo admirable; al contemplarlo se ve exactamente la espalda de aquel joven al que le decían el Cartucho” [CAMPOBELLO 1960: 24].

⁴ CARBALLO [1965: 328].

La fecha de su nacimiento tampoco está bien definida, algunos investigadores la sitúan en 1900 porque existe en Villa Ocampo una fe de bautizo de la niña María Francisca Moya Luna, que nació el 7 de noviembre de 1900. Sin embargo, en la ya mencionada entrevista que le hace Carballo, Nellie Campobello señala como la fecha de su nacimiento el 7 de noviembre de 1909⁵; aún así, como era de esperarse, existe otra fecha que señala el escritor mexicano, amigo suyo, Martín Luis Guzmán: el 7 de noviembre de 1913.

Sobre sus obras: antes de *Cartucho*, publicó, en 1928, el libro de poemas *Yo, versos por Francisca*. En 1937, bajo la Editorial Juventudes de Izquierda, sale a la luz *Las manos de Mamá*, libro de relatos y recuerdos emparentado con *Cartucho*. En 1940, aparece *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*; además, junto con su hermana Gloria, publica *Ritmos indígenas de México*, editado por la Secretaría de Educación Pública. El cuadernillo de 39 páginas y 300 ejemplares llamado *Tres poemas* lo publicó en 1957, en la Compañía General de Ediciones. Ya en 1960, Campobello reunió todas sus obras escritas (en poesía y en prosa) en un volumen llamado *Mis Libros*, editado también por la Compañía General de Ediciones de Martín Luis Guzmán. Además, en el año de 1958 Antonio Castro Leal incluyó a *Cartucho* y a *Las manos de Mamá* en su antología *La novela de la Revolución Mexicana* de la editorial Aguilar⁶.

Con lo que respecta a la vida de Nellie, sólo se resaltará que fue una gran figura pública y cultural en el México posrevolucionario, ya que trabajó a lado de artistas tales como los pintores José Clemente Orozco y el Dr. Atl (Gerardo Murillo); y escritores como Martín Luis Guzmán, y Germán List Arzubide, entre otros. Ella y su hermana Gloria fueron consideradas como las primeras bailarinas mexicanas, y ambas se preocuparon por rescatar la verdadera danza mexicana al incorporar a sus coreografías ritmos y bailes de las danzas tradicionales locales. Así, las

⁵ CARBALLO [1965: 328].

⁶ CASTRO LEAL [1960].

hermanas Campobello fundaron el Ballet de la Ciudad de México, además de que Nellie fue la Directora de la Escuela de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes durante casi cincuenta años.

Después de la muerte de su hermana Gloria, acaecida en 1968 y de su buen amigo Martín Luis Guzmán en 1976, Nellie “quedó a merced de una soledad que la debilitó anímicamente, circunstancia que la condujo a dolorosos momentos de abandono”⁷.

En febrero de 1998, se le hizo un homenaje en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México junto a otros profesores con destacada trayectoria en la educación nacional. Sin embargo, Nellie Campobello no acudió a la ceremonia. Nadie sabía su paradero, pues la última vez que se le había visto públicamente había sido en febrero de 1985. Debido a esto, un grupo de periodistas y amigos conformaron la agrupación “¿Dónde está Nellie?” con la finalidad de poder localizarla. Gracias a este grupo, las autoridades investigaron que en los años ochenta fue raptada por unos supuestos “amigos” de ella, que la despojaron de sus bienes: propiedades, joyas, manuscritos, cuadros, telones y escenografías elaborados por pintores como José Clemente Orozco y Diego Rivera. Posteriormente se supo que falleció en el abandono en julio de 1986 en Progreso de Obregón, Hidalgo, lugar en el que fue enterrada⁸.

Así, la vida y la obra artística de Nellie Campobello (de igual forma en lo referente a la danza y en la literatura) es enigmática y apasionante, producto de una mujer mítica y excepcional, tanto por la fuerza y la energía de su carácter como por la época, la situación y el lugar en el que le tocó vivir.

Ella misma se describe, con precisión, en uno de sus poemas:

⁷ RODRÍGUEZ [1999: 27].

⁸ GARCÍA [2000].

YO⁹

Dicen que soy brusca,
que no sé lo que digo
porque vine de allá,

Ellos dicen
que de la montaña oscura.

Yo sé que vine
de una claridad.
Brusca porque miro de frente;
brusca porque soy fuerte.

Que soy montaraz...

¡Cuántas cosas dicen porque vine de allá,
de un rincón oscuro de la montaña!

Más yo sé que vine
de una claridad.

Cartucho es un libro de mediana extensión conformado por relatos cortos o, si se prefiere, por pequeños cuentos que, conforme se avanza en el libro, se van hilando en torno a un mismo tema: la descripción de “una” Revolución Mexicana en “un” lugar preciso, es decir, la Revolución que vivió Nellie Campobello el Norte del país, el lugar en el que luchó Pancho Villa algunos años, es decir, en Villa Ocampo, Durango y en Parral, Chihuahua.

Fernando Tola de Habich, en el “Prologo” de *Cartucho* dice que el libro “está formado por una serie de cuadros breves, rápidos, poéticos y crueles”,

⁹ CAMPOBELLO [1957].

también los llama “galería de estampas (cuadros, postales o miniaturas; ‘verso sin rima’, los llamó en algún momento ella misma)”¹⁰. Martín Luis Guzmán, llama al libro “galería de escenas revolucionarias”.¹¹ Estos relatos, a pesar de haber sido recopilados en la antología de la novela de la Revolución Mexicana de Castro Leal, son relatos puramente históricos: Campobello, en su “Prólogo” a *Mis Libros* dice “las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez y para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña [...].”¹²

El libro, al estar conformado por relatos breves, se encuentra en los límites para poder ser catalogado dentro de un género literario “clásico”. Durante el siglo XX en México comenzaron a resquebrajarse las reglas y los preceptos formales para considerar a una obra literaria dentro de un género o dentro de otro, lo cual propició un proceso de mayor libertad creadora en los escritores. Así, se ha clasificado a *Cartucho* dentro del género novelístico, ya que por medio de relatos aparentemente fragmentarios y sueltos, de instantes e imágenes recordadas, se tiene un hilo conductor que va ensartando los relatos y que lleva al lector a recorrer, como si fuera una película, dada la numerosa cantidad de imágenes y escenas que la autora presenta, la forma de vida que tenían los habitantes del Norte de México en una de las épocas más difíciles que este lugar ha tenido: “Campobello escribió la crónica de lo que casi nadie quería, ni ha querido, escribir: del periodo entre 1916 y 1920 en el estado de Chihuahua. Los pocos historiadores que han tocado este tema han coincidido en llamarla la época más sombría de la historia de esta región”.¹³

Sin embargo, la descripción que hace Campobello de la Revolución no es una narración de batallas subjetivadas desde los grupos políticos atrincherados (villistas, carrancistas, etcétera) o de grupos sociales, sino una narración hecha bajo la óptica transparente y objetiva de una niña muy

¹⁰ CAMPOBELLO [1999: 9, 14].

¹¹ CAMPOBELLO [1960: 34].

¹² CAMPOBELLO [1960: 17].

¹³ AGUILAR MORA [2000: 11].

pequeña. Revisando sus tres fechas de nacimiento, es casi seguro que Nellie no haya vivido los sucesos que plasma en su libro siendo una niña, lo más probable es que haya sido una adolescente y que, posteriormente, construyera su relato a partir de los recuerdos, de los instantes, de las imágenes casi fotográficas y de los acontecimientos breves que su memoria guardó muy bien; ya que si hubiera sido una niña pequeña quizás no le hubiera sido tan fácil guardar estos recuerdos con tal fidelidad.

El primer contacto que, como lectores, tenemos con el libro, antes de comenzar la lectura propiamente dicha, resulta ya impactante, pues Campobello comienza con la siguiente dedicatoria:

“A Mamá, que me regaló cuentos
verdaderos en un país donde se
fabrican leyendas y donde la gente
vive adormecida de dolor oyéndolas”.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE MEDINA Y LITERATURA

Así, a modo de bienvenida, Nellie nos dice que los relatos que a continuación nos presenta son los “cuentos verdaderos” con los que creció, los que vivió en carne propia en su infancia, una infancia cruda, cruel, llena de muerte y de dolor. Los cuentos reales e históricos que vivió Nellie y otros que escuchó de boca de Mamá o que le contaron otras personas se convirtieron en leyendas, en mitos, la muestra más grande es el mismo Pancho Villa.

De este modo, tenemos que *Cartucho* es un libro que, desde una mirada original, retrata muy bien el dolor humano, pues como advertencia encontramos ya desde la dedicatoria que “la gente vive adormecida de dolor” con los sucesos reales que viven día con día.

Uno de los grandes aciertos, de los muchos que tiene este libro, es contar los acontecimientos históricos a través de la voz narrativa y la mirada de inocencia que tiene una niña pequeña; de este modo, la autora produce en el lector una sensación de objetividad, de transparencia, de

sinceridad, de candidez y de ternura. En muchas ocasiones, el miedo, la tristeza, la frustración, el dolor son sentimientos que genera el texto en el lector adulto, pero que de ningún modo son expresados (ni sentidos) por la narradora niña. De esta forma, cada uno de los cuadros que conforman la obra están descritos sin juicios de valor, con la naturalidad y sencillez de una visión infantil. Nellie hace uso de esta ficticia voz narrativa con maestría, ya que es evidente la perfecta mezcla que hace entre la forma de hablar y de pensar con la brevedad y sencillez de una niña, y el contenido contundente de los pensamientos de una autora adulta.

Cartucho es una obra de grandes contrastes, pero contrastes que se complementan y que le dan una estructura perfecta: el libro conjuga la concisión y la llaneza del estilo con un lenguaje poético y metafórico¹⁴. Para dar un claro ejemplo de lo que es *Cartucho*, y debido a la brevedad de los relatos, hemos reproducido a continuación uno ellos:


REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE HISTORIA Y LITERATURA
Las tripas del General Sobarzo

Como a las tres de la tarde, por la calle de San Francisco, estábamos en la piedra grande. Al bajar el callejón de la Pila de don Cirilo Reyes, vimos venir unos soldados con una bandeja en alto, pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. “¡Tripitas, qué bonitas! ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo –dijo el mismo soldado–, las llevamos a enterrar al camposanto”. Se

¹⁴ Un claro ejemplo de estas metáforas lo tenemos en el relato llamado “Las águilas verdes”: “Lo fusilaron una tarde fría, de esas tardes en que los pobres recuerdan su desamparo. Le cayó muy bien la cobija de balas que lo durmió para siempre sobre su sarape gris de águilas verdes” en CAMPOBELLO [2000: 108].

alejaron con el mismo pie todos, sin decir nada más. Le contamos a Mamá que habíamos visto las tripas de Sobarzo. Ella también las vio por el puente de fierro.

No recuerdo si fueron cinco días los que estuvieron “agarrados”, pero los villistas en aquella ocasión no pudieron tomar la plaza. Creo que el Jefe de las Armas se llamaba Luis Manuel Sobarzo y que lo mataron por el cerro de la Cruz o por la estación. Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas se quedaron en Parral.¹⁵

Respecto a la brevedad de sus narraciones, en la ya antes citada entrevista que Carballo le hizo, Nellie Campobello señala que sus relatos y su vocabulario son reducidos porque tiene un hermano mudo con quien se comunica a señas y que, por eso, al escribir su vocabulario es compacto, sencillo, preciso y contundente. Ella le dice a Carballo: “doy simplemente el santo y seña de las cosas, de las personas”. También cuando habla de su modo de escribir señala: “En mis libros no uso adjetivos. Estos los emplean los maestros, no las escritoras sencillas como yo. Mi literatura es de sustantivos y de verbos”.¹⁶

Sobre la crudeza y violencia que puede verse en *Cartucho*: simplemente es un libro que refleja el modo de vida de aquellas personas que pasaron por un difícil momento histórico; deja ver cómo estos hombres, mujeres y niños se adaptaron a la única forma de vida que podían tener en ese momento: los tiroteos, las persecuciones, los disgustos y competencias entre los mismos bandos, las traiciones, los fusilados, los soldados, la sangre...

Uno de los grandes temas del libro es la muerte. La muerte es una presencia constante en los relatos, como también la muerte fue un elemento constante en esa época. Es uno de los hilos conductores del libro. En los relatos, apreciamos que la gente estaba acostumbrada a vivir junto a ella,

¹⁵ CAMPOBELLO [2000: 85].

¹⁶ CARBALLO [1965].

estaban tan familiarizados que los niños jugaban con ella, pues la muerte era suya, por ejemplo, la niña narradora Nellie dice: “Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto” en el relato llamado “Desde una ventana”.¹⁷ La muerte les es tan familiar que es parte del juego de los niños, es como un juguete, pues en el mismo texto se aprecia cómo éstos se divierten con los cadáveres de los fusilados e incluso desean que sean fusilados afuera de sus casas.¹⁸ Curiosamente, en los relatos no se advierte ninguna repugnancia hacia la sangre o las “tripas”, sino que incluso Nellie las ve “bonitas” como en el relato transcrito por competo líneas más arriba (“Las tripas del general Soberzo”). Así, la sangre y la muerte son asuntos tan familiares, tan comunes que no se les teme.

Sin embargo, aunque la muerte es cosa de todos los días e incluso puede llegar a verse como una diversión, las muertes siguen causando dolor, aquellas muertes de los seres queridos, como en el relato “Cuatro soldados sin 30-30”, en el cual Nellie se hace amiga de un soldado llamado Rafael, el “trompeta” y, al saber que lo han matado, ella describe lo que siente: “Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto”.¹⁹ El anterior no es el único relato en el que la autora deja testimonio del dolor que a ella, en particular, y a todos los pobladores en general les causaba la muerte, a pesar de ya haber aprendido a convivir con ella. Otro ejemplo es “Zafiro y Zequiel”, en el cual, cuando la niña ve que han fusilado a sus amigos, rompe la jeringa con la que jugaba con ellos a tirarles agua. Romper la jeringa es un símbolo del dolor que a la niña le causa el ver a tantas personas queridas muertas, el quebrar la jeringa significa que algo dentro

¹⁷ CAMPOBELLO [2000: 88].

¹⁸ “Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa”, CAMPOBELLO [2000].

¹⁹ CAMPOBELLO [2000: 61].

de ella también se está quebrando por el dolor, un dolor tan fuerte que anestesia, que adormece su corazón.²⁰

La niña Nellie también sufre por el dolor que percibe en Mamá. La niña (y también la mujer adulta) da cuenta del dolor que padece su madre cada vez que ve morir a gente buena, cada vez que sabe que, ya sean de un bando o de otro, están muriendo sus paisanos, sus amigos, sus conocidos, “gente de Durango”. En un lugar donde la muerte es una presencia constante, viven sabiendo que en cualquier momento ésta les puede llegar y son tan conscientes de esto, sobre todo los soldados y los revolucionarios, que no se preocupan al saber que su final se aproxima. Tal es el grado de conciencia que tienen sobre la muerte los hombres de lucha, que se dedican a pelear por sus ideas y no les importa cuándo les llegue su hora, como el caso de Martín López, valiente revolucionario que únicamente quería morir como su hermano Pablo: “yo tengo que morir como él, él me ha enseñado cómo deben morir los villistas”²¹ (en “Las tarjetas de Martín López”) o cuando van a matar al general Felipe Ángeles, que la familia Revilla le manda un traje nuevo para que lo estrene cuando lo fusilen. Él dice muy despreocupadamente y tomando café: “Para qué se molestan, ellos están muy mal, a mí me pueden enterrar con éste” y, líneas más abajo, leemos el siguiente diálogo, a modo de despedida: “-‘Oiga Pepita ¿y aquella señora que usted me presentó un día en su casa?’ –‘Se murió general, está en el cielo, allá me la saluda’. Pepita aseguró a Mamá que Ángeles, con una sonrisita caballerosa, contestó: ‘Sí, la saludaré con mucho gusto’ ” (en “La muerte de Felipe Ángeles”).²²

Finalmente, es preciso decir que Nellie Campobello escribió *Cartucho* con la intención de reivindicar a Pancho Villa y a los revolucionarios: Así que uno de los temas que le interesa particularmente es “el Jefe”, “el General”, Pancho Villa. Aunque no es el personaje predominante de sus relatos, describe brevemente sus características físicas, y al igual que en

²⁰ CAMPOBELLO [2000: 64].

²¹ CAMPOBELLO [2000: 110].

²² CAMPOBELLO [2000: 96-97].

todo el libro, las descripciones que hace son sólo las estrictamente necesarias para retratar de modo contundente a este importante personaje de la Revolución. Lamentablemente, en la segunda edición de *Cartucho*, el relato llamado “Villa” fue eliminado, en éste hay una frase que dice: “Cuando Villa estaba enfrente sólo se le podían ver los ojos, sus ojos tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago”.²³ Esta simple frase refleja la gran impresión que producía ver a este hombre tan imponente, tan temido por muchos y tan amado por el pueblo, porque la gente lo quería mucho, tanto que le llevaba comida, cobijas, pan y todo lo que podían darle. Lo admiraban y lo querían tanto que no se atrevían a negarse a hacerle el pan, aunque no fueran panaderos, como sucede en el relato “Las rayadas”.

En el relato “Nacha Cisneros”, la autora pone de manifiesto su punto de vista sobre los difamadores de Pancho Villa: “La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores, los grupos de calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra, irán cayendo como tendrán que caer las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados”.²⁴ Así, Pancho Villa, un cuento verdadero vivido por la siempre enigmática niña-adulta Nellie Campobello, se fue convirtiendo con el paso del tiempo, gracias a ella y a otros tantos que escribieron y hablaron de él, en una leyenda verdadera, histórica, envuelta en un ambiente revolucionario en el que aún se siente un dolor tan intenso que, al evocarlo, adormece...

²³ CAMPOBELLO [2000: 42].

²⁴ CAMPOBELLO [2000: 66-67].

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR MORA, Jorge, “Prólogo”, *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*, México: Era, 2000.
- CAMPOBELLO, Nellie, *Tres poemas*, México: Compañía General de Ediciones, 1957.
- CAMPOBELLO, Nellie, *Mis Libros*, México: Compañía General de Ediciones, 1960.
- CAMPOBELLO, Nellie, *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*, prólogo de Fernando Tola de Habich, México: Factoría Ediciones, 1999^a.
- CAMPOBELLO, Nellie, *Las manos de Mamá, Tres poemas, Mis Libros*, prólogo de Blanca Rodríguez, México: Factoría Ediciones, 1999^b.
- CAMPOBELLO, Nellie, *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*, prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora, México: Era, 2000.
- CARBALLO, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México: Empresas Editoriales, 1965.
- CASTRO LEAR, Antonio, *La novela de la Revolución Mexicana*, Madrid: Aguilar, 1960, 2 voll.
- GARCÍA, Clara Guadalupe, *Nelli: el caso Campobello*, México: Cal y Arena, 2000.
- RODRÍGUEZ, Blanca, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México: UNAM & Coordinación de Humanidades, 1998.
- RODRÍGUEZ, Blanca, “Prólogo”, en *Las manos de Mamá, Tres Poemas, Mis Libros*, México: Factoría Ediciones, 1999.



LAS HABLAS CATALANAS DE ARAGÓN ANTE LA NORMA

Javier Giralt Latorre¹
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

LAS HABLAS CATALANAS DE ARAGÓN

La *Franja* es un territorio administrativamente aragonés que tiene la particularidad de poseer como lengua propia el catalán². Sin embargo, aunque las hablas catalanas de Aragón se adscriben al dialecto noroccidental, no presentan suficientes rasgos excesivamente unitarios o diasistemáticos para que se pueda hablar de un subdialecto catalán de Aragón. En primer lugar, por la inexistencia en esta zona de una red interna de relaciones que haya favorecido una mayor homogeneidad dialectal, y, en segundo lugar, por una serie de factores históricos que han sido determinantes en su configuración lingüística, de manera que en la zona septentrional de la Franja pervive la ~~transición del catalán al aragonés, con presencia de variedades híbridas, mientras que en la zona meridional la frontera entre castellano y catalán es completamente nítida, como consecuencia de las migraciones y de los asentamientos llevados a cabo durante la Reconquista. Por lo tanto, el área septentrional forma un continuum lingüístico entre catalán y aragonés, dado que es el resultado de dos dominios unidos por transiciones, frente al área meridional, donde se distingue de manera diáfana el ámbito catalán del castellano.~~

2. Estas consideraciones atingentes a la configuración dialectal de la Franja se realizan más bien fuera del contexto del catalán occidental al que pertenece; sin embargo, la caracterización de las hablas catalanas de Aragón debe hacerse necesariamente dentro de dicho contexto, puesto que forman parte de una realidad lingüística más amplia que tiene su

¹ Javier Giralt Latorre es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza y Profesor Titular de Filología Catalana de la misma. Actualmente ostenta el cargo de Director del Departamento de Lingüística General e Hispánica. Su investigación se centra en el estudio de las variedades del catalán en Aragón y de la toponimia de la Franja de Aragón. Asimismo, es miembro del grupo de investigación emergente *GRICAR* (*Grupo de Investigación del Catalán en Aragón*), reconocido por el Gobierno de Aragón desde el año 2007.

² Sobre la denominación de este territorio, *vid.* MORET [1998: 7-16] y SISTAC [2004: 24].

continuidad en Cataluña y en la Comunidad Valenciana. Así, pues, en la Franja, y de norte a sur, se diferencian tres zonas [SISTAC 1999: 82-83]:

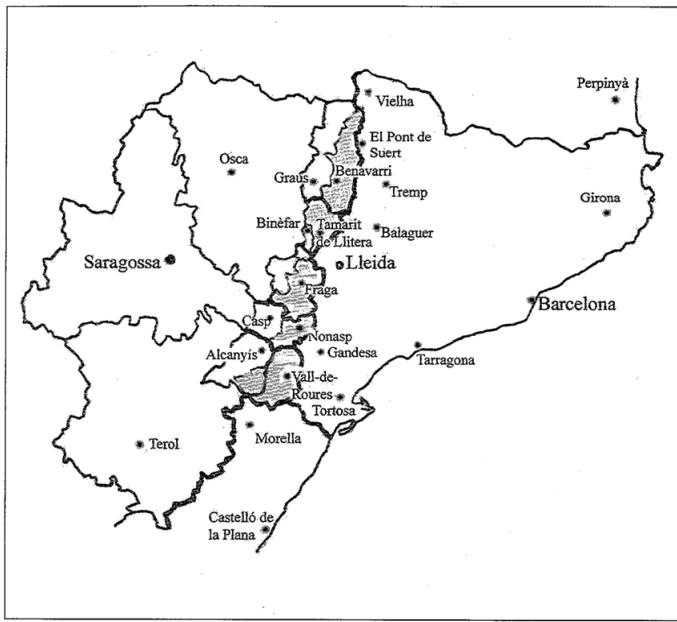
a) La zona norte corresponde a las comarcas de la Ribagorza/Ribagorça y La Litera/La Llitera (Huesca): sus variedades dialectales son de tipo *ribagorçà*, con importantes coincidencias de diasistema con el vecino *pallarès* [VENY 1991: 138-139]. Diversos condicionantes, como el adstrato aragonés y occitano, el sustrato prerromano, el acentuado conservadurismo y alguna evolución insólita, confieren al catalán de la Ribagorza una peculiar fisonomía que se extiende hasta las tierras llanas de La Litera, hecho seguramente producido por factores de repoblación. Téngase en cuenta, además, que la zona baja del valle del Isábena y algunas localidades situadas más al sur –hasta San Esteban de Litera/Sant Esteve de Llitera–, constituyen una microárea de transición, a caballo entre el aragonés y el catalán.

b) La zona central, que comprende localidades del Bajo Cinca/Baix Cinca (Huesca y Zaragoza), es la que presenta menos características originales. En conjunto, se halla a menor distancia de las soluciones generales en el ámbito lingüístico catalán y sus hablas pueden ser agrupadas bajo la etiqueta de *lleidatanes*, si bien en las localidades de Fraga, Zaidín/Saidí, Torrente/Torrent y Velilla/Vilella (Huesca) se mantiene la palatalización de la consonante lateral en los grupos *pl*, *bl*, *cl*, *gl*, *fl*, rasgo fonético *ribagorçà* por excelencia.

c) La zona sur, que abarca poblaciones del Bajo Aragón-Caspe/Baix Aragó-Casp (Zaragoza), del Bajo Aragón/Baix Aragó y del Matarraña/Matarranya (Teruel), ofrece rasgos de transición hacia el catalán meridional o *valencià*, y por ello se agrupa habitualmente con el *tortosí*. No obstante, en las variedades de Fabara/Favara, Fayón/Faió, Maella y Nonaspe/Nonasp (Zaragoza), se observa una triple transición entre *lleidatà*, *ribagorçà* y *tortosí*. Además, en el extremo más occidental, dentro de la comarca del Bajo Aragón, se hallan soluciones

particulares que nos remiten en muchas ocasiones al catalán preliterario trasladado allí en la etapa de la Reconquista [VENY 1991: 150-151].

Mapa de situación de la Franja de Aragón



Fuente: ESPLUGA [2005: 12]

LAS RELACIONES ENTRE DIALECTO Y ESTÁNDAR

3. Si, desde el punto de vista lingüístico, no hay duda de que las hablas de la Franja son variedades del catalán como lengua histórica, la cuestión no queda tan clara cuando se enfrentan dichas hablas al catalán estándar, o lo que es lo mismo, al modelo normativo. Es evidente que, para la mayoría de los hablantes de la Franja, la referencia en cuanto al catalán común sigue siendo el de Barcelona, un catalán que, aunque se comprende perfectamente, está demasiado distante del autóctono. Por este motivo, entre las personas que usan el castellano como lengua formal –casi todos los hablantes de esta área–, se cree que catalán estándar y catalán local son dos realidades diferentes (aunque se suelen considerar emparentadas), por lo cual esa supuesta “lengua autóctona” recibe el nombre de *xapurreat*, o también otras

denominaciones de corte más localista, como *lliterà*, *fragatí*, *mequinensà*, *favarol*, *maellà*, *calaceità*, etc. [MARTÍN ZORRAQUINO *et al.* 1995: 50-51], o incluso la etiqueta de *aragonés oriental*, nomenclatura un tanto ambigua, a la vez que sorprendente, acuñada por la *Federación de Asociaciones Culturales del Aragón Oriental*, actualmente integrada en la *Plataforma No Hablamos Catalán* [ESPLUGA 2005: 89]. De otra parte, hay hablantes –muy pocos todavía, la verdad sea dicha– que usan el catalán en ámbitos formales, si bien en ellos aparece una considerable inseguridad porque carecen de un modelo que les permita emplear el dialecto en toda su amplitud; poseen una firme conciencia de la unidad de la lengua catalana y por eso no dudan en llamar a su variedad local *català*, pero persiste en ellos la incertidumbre de no saber hasta qué punto lo dialectal es “correcto” o no.

Para que se equilibre esta situación, es necesario que los hablantes de la Franja acepten que sus hablas son parte integrante del catalán y, al mismo tiempo, es preciso que el catalán estándar se aproxime más a dichas variedades dialectales para que se vean reflejadas en él. Hay que tomar conciencia, como ha manifestado recientemente la Dra. M^a Antonia Marín Zorraquino en una conferencia impartida en la Universidad de Zaragoza³, de que, como técnica históricamente constituida, toda lengua presenta variedad interna y que, además, a menudo desarrolla una forma ejemplar. Esta variedad ejemplar o estándar se convierte en las sociedades complejas, estratificadas, en una herramienta esencial para la intercomprensión de los hablantes, la libertad e igualdad de sus usuarios (aunque también pueda convertirse –hecho que no debe ser obviado– en un instrumento de discriminación desde las estructuras del poder).

³ Conferencia titulada “La determinación de la lengua ejemplar: sobre el problema de la corrección idiomática en las lenguas humanas”, incluida dentro de las actividades del mes de febrero de Zaragoza Lingüística. Seminario Permanente de Investigaciones Lingüísticas (vid. reseña en <<http://zaragozalinguistica.wordpress.com/>>), organizadas por el Grupo de investigación SYLEX de la Universidad de Zaragoza (<<http://www.unizar.es/linguisticageneral>>).

4. En esta dirección, a mi entender, y con el fin de dignificar la lengua catalana en la Franja, son varios los sectores sociales que deberían intervenir:

a) En primer lugar, las autoridades aragonesas que, siguiendo el mandato del *Estatuto de Autonomía de Aragón* en su artículo 8, tienen el deber de proteger las lenguas y las modalidades lingüísticas de la región:

“Artículo 8.- Lenguas y modalidades lingüísticas propias.

1. Las lenguas y modalidades lingüísticas propias de Aragón constituyen una de las manifestaciones más destacadas del patrimonio histórico y cultural aragonés y un valor social de respeto, convivencia y entendimiento

2. Una ley de las Cortes de Aragón establecerá las zonas de uso predominante de las lenguas y modalidades propias de Aragón, regulará el régimen jurídico, los derechos de utilización de los hablantes de esos territorios, promoverá la protección, recuperación, enseñanza, promoción y difusión del patrimonio lingüístico de Aragón, y favorecerá en las zonas de utilización predominante el uso de las lenguas propias en las relaciones de los ciudadanos con las Administraciones públicas aragonesas.

3. Nadie podrá ser discriminado por razón de la lengua.”

Hasta ahora, y a la espera de que se promulgara la anunciada ley de Cortes de Aragón para cumplir el punto 2 del artículo citado, el Gobierno de Aragón había asumido tímidamente la protección, promoción y difusión del catalán allí donde dicha lengua es de uso predominante, si bien hay que remarcar la labor desarrollada en el ámbito de la enseñanza, dado que desde el año 1985 se vienen impartiendo clases de catalán en los colegios e institutos aragoneses de la Franja, aunque siempre y únicamente como materia voluntaria.

Sin embargo, con la aprobación el 17 de diciembre de 2009 por las Cortes de Aragón de la *Ley 10/2009, de 22 de diciembre, de uso, promoción y protección de las lenguas propias de Aragón* (conocida como *Ley de Lenguas de Aragón*), publicada en el *Boletín Oficial de Aragón* de 30 de diciembre de 2009 (nº 252, pp. 30327-30336), la situación ha cambiado puesto que se reconoce explícitamente que el

catalán –junto al aragonés– es lengua “propia original e histórica” de la Comunidad Autónoma de Aragón (artículo 2.2), aunque no cooficial con el castellano, que es la única oficial de la región (artículo 2.1); además, en esta ley se sientan ya unas bases sobre las cuales podrán llevarse a cabo acciones que permitan favorecer y potenciar el empleo y el aprendizaje de la lengua catalana en la Franja de Aragón.

De otra parte, hay que dejar constancia de los esfuerzos que, a lo largo de estos casi 30 años de autonomía, gobiernos comarcales y ayuntamientos han realizado, lo cual ha permitido avanzar en el proceso de normalización de la lengua catalana, aunque sea lentamente y de manera dispar según las zonas; por ejemplo, en el mes de febrero de 2004 se convocaron en la Comarca de La Litera/La Llitera dos plazas de administrativo para el Instituto de Acción Cultural Comarcal, en las que, por primera vez, se consideró como mérito el conocimiento acreditado de catalán⁴.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

b) En segundo lugar, los propios habitantes de la Franja, promoviendo y haciendo un uso real del catalán en cualquier situación comunicativa, tanto coloquial como formal. Por muchas propuestas que planteen las administraciones y las instituciones aragonesas, si no existe una firme voluntad por parte de los hablantes, será muy difícil alcanzar cualquier meta.

No se puede obviar, en este sentido, el papel que varias asociaciones de carácter cultural han desempeñado, abordando acciones de muy diversa índole siempre a favor del uso, la promoción y la enseñanza de la lengua autóctona [MORET 2003: 131-138; SASOT 2004: 39-42]. Se trata, fundamentalmente, de la *Associació de Consells Locals de la Franja*, del *Institut d'Estudis del Baix Cinca* y de la *Associació Cultural del Matarranya*. Probablemente, la actividad desarrollada de forma conjunta por las tres asociaciones que ha tenido más repercusión social ha sido la

⁴ Vid. Acta de la sesión de 9 de febrero de 2004 del Consejo Comarcal de La Litera/La Llitera (<<http://www.lalitera.org/actas>>).

edición de la revista *Temps de Franja* desde noviembre de 2000. Además, en 2003 se creó la *Institució Cultural de la Franja*, y sobre las mismas fechas el *Centre d'Estudis Ribagorçans*. Por último, en el año 2009 se constituyó el *Centre d'Estudis Lliterans*, de quien se espera que lleve a cabo una actividad de defensa y fomento de la lengua catalana paralela a la de los otros centros de estudios comarcales mencionados.

c) En tercer lugar, toda la sociedad aragonesa, haciendo un esfuerzo por asumir, de una vez por todas, que en nuestra región se habla catalán, y que apoyarlo no significa otra cosa que reconocer el derecho de unas 45.000 personas a proteger una parte de su patrimonio cultural⁵. Así podrá evitarse, por ejemplo, que desde una televisión aragonesa se diga que el director de la feria de muestras de Valderrobres/Vall-de-roures nos dirige unas palabras en su “lengua local”, que es el *chapurreao*.


Es un hecho comprobado que la desinformación en materia lingüística de muchos aragoneses es absoluta y así se ha demostrado a raíz de la aprobación de la mencionada *Ley de Lenguas de Aragón*. Poco interesa qué puedan decir los filólogos o los lingüistas, poco importa el consenso existente desde una perspectiva absolutamente científica en torno a la filiación catalana de las hablas de la Franja; siempre surgen voces –y lo seguirán haciendo– que pretenden demostrar todo lo contrario apoyándose en razonamientos de cualquier tipo, menos lingüísticos. Y lo peor de todo es que algunos grupos políticos prefieren dejarse llevar por esos “cantes de sirena” antes que acudir a fuentes fidedignas de información y de asesoramiento, puesto que su objetivo no es otro que conseguir una rentabilidad electoral.

⁵ Al hablar de la sociedad aragonesa, hay que mencionar la labor que, en este sentido, realiza la Universidad de Zaragoza, porque a través de sus asignaturas de catalán tiene la oportunidad de sensibilizar a sus alumnos ante una realidad lingüística no siempre bien conocida –ni aceptada– por todos. Asimismo, sería deseable que en dicha universidad se fomentara la investigación sobre el Aragón catalanófono, para seguir profundizando en el conocimiento de todas las variedades dialectales que allí perviven. Además, la Universidad de Zaragoza debe seguir participando, como lo ha hecho hasta ahora, en todos aquellos foros en los que se plantea y se discute el futuro de una política y planificación lingüísticas en Aragón; pero, a su vez, las instituciones regionales deben contar con la opinión y el apoyo científico de nuestra universidad, aunque en ocasiones dé la sensación de que en el Gobierno de Aragón se desconoce (o se ignora) que existe el Área de Filología Catalana en el Departamento de Lingüística General e Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras.

d) Y, por último, toda la sociedad catalanohablante, en quien recae la responsabilidad de potenciar el empleo del catalán occidental estándar en los ámbitos culturales. De este modo, se fomentará la extensión de un modelo mucho más cómodo para los ciudadanos de la Franja, hecho que incrementará considerablemente su difusión local. Además, es imprescindible desenmascarar y rechazar todas aquellas actitudes sociolingüísticas que tienen una carga negativa preconcebida contra determinadas variedades dialectales. No son pocos los hablantes de la Franja que tienden a abandonar la lengua propia cuando se desplazan a otros territorios del dominio lingüístico catalán, aun siendo conscientes de que la intercomprensión será absoluta. Como solución a este hecho podríamos afirmar que la comunicación interdialectal es un objetivo de primer orden que va ligado a la propia cohesión sociolingüística de la comunidad catalanohablante. Las fórmulas para hacer posible esta comunicación no son ni el abandono del idioma, por interposición de otro de mayor consideración social, ni el empleo de una variedad dialectal pretendidamente “superior” o de uso más amplio (como, por ejemplo, el *barceloní*); por el contrario, hay que potenciar la utilización de la variedad dialectal propia por parte de cada hablante, y también del catalán estándar siempre que sea necesario [SOLÉ 1996: 84-85].

LAS HABLAS DIALECTALES Y LA AUTORIDAD EN MATERIA LINGÜÍSTICA

5. Un papel esencial en la aproximación del catalán común a las hablas dialectales lo desempeña la máxima autoridad académica, la *Secció Filològica* del *Institut d'Estudis Catalans* (IEC) encargada del proceso de estandarización de la lengua catalana; un proceso de síntesis, que tiene en cuenta, en grado variable, los dialectos y sus rasgos principales. En efecto, las grandes variedades dialectales han tenido su peso específico en la codificación lingüística del catalán, produciéndose una ósmosis de la lengua histórica con la lengua estándar, que permite salvaguardar una gran parte del patrimonio lingüístico, transmitido de

generación en generación. Este afán de integrar los dialectos en la variedad común, iniciado ya por Pompeu Fabra, se aprecia sobre todo en el *Diccionari de la llengua catalana* y en la *Proposta per a un estàndard oral de la llengua catalana*.

6. Por lo que se refiere al *Diccionari*, en sus dos ediciones de 1995 y 2005 (edición digital: <http://dlc.iec.cat/>), se han tenido en cuenta muchas variantes, localismos y formas minoritarias que en el *Diccionari General de la Llengua Catalana* (1932) de Pompeu Fabra no habían tenido cabida. En el *Diccionari* del IEC no se ha valorado si las nuevas entradas procedentes de diversos ámbitos geográficos tenían mayor o menor extensión, sino que se han considerado aportaciones a la lengua general y, por lo tanto, propias de la lengua común; así, aparecen términos occidentales como *abadejo* ‘bacalao’, *bajoca* ‘judía verde’, *bancal* ‘trozo de tierra cultivada’, *catxap* ‘gazapo, cría del conejo’, *onso* ‘oso’, usados también en la Franja de Aragón. Esta actitud del *Diccionari* supone el reconocimiento de un patrimonio común, con elementos más arraigados en unos lugares que en otros, pero extendido en diversa medida por las tierras de habla catalana. No obstante, debe entenderse que es una tarea todavía inacabada y que en futuras revisiones del *Diccionari* deberán introducirse otras voces dialectales, a pesar de que su ámbito de uso sea más restringido; sería el caso, por ejemplo, de dos palabras características de las hablas de transición ribagorzanas: *cotxo* ‘perro’, que tiene su correspondiente alquerés en la variante *cutxo*, y *potxa* ‘bolsillo’, voz cuyo uso también se atestigua en el área pirenaica oriental.

7. Asimismo, hay que subrayar la voluntad del IEC de ofrecer a los hablantes un modelo oral de la lengua catalana, no con la función de suplencia o sustitución de otras variedades en uso, sino con el propósito de contribuir a obtener un mejor rendimiento del sistema. De aquí nace la *Proposta per a un estàndard oral de la llengua catalana*, de la que se han publicado dos fascículos, uno dedicado a la fonética y otro a la

morfología [INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS 1999a y 1999b]. En este caso, el IEC se ha inclinado por un modelo de codificación composicional, polimórfico y de carácter flexible, puesto que tiene en cuenta los principales dialectos geográficos y hace distinciones según la formalidad del discurso. Con estas propuestas, que no deben ser interpretadas, ni mucho menos, como una modificación de la normativa gramatical y ortográfica en vigor, se recuperan y se dignifican algunos usos adecuados que habían quedado arrinconados u olvidados, con el fin de conseguir ante todo una eficacia real en la actividad comunicativa cotidiana.

No obstante, como su propio nombre indica, se trata de propuestas, de documentos de trabajo abiertos, susceptibles de ser revisados y ampliados, de manera que podrían añadirse ciertas peculiaridades lingüísticas de las diferentes áreas catalanohablantes de Aragón, con el fin de facilitar la identificación de los hablantes con ese modelo y favorecer su empleo. Así, por ejemplo, tal vez no debería sancionarse la pronunciación africada sorda del sonido sibilante palatal sonoro, tan característica del catalán *apitxat*: [tʃén] por [zén], [tʃermá] por [zermá], [tʃóβe] por [zóβe]. Asimismo, sería conveniente considerar e incluir la palatalización de la consonante lateral en los grupos *pl*, *bl*, *cl*, *gl*, *fl*, por tratarse de un rasgo patrimonial exclusivo del *ribagorçà*: [pλówre], [bλáŋk], [kλáw], [gλéβa], [fλáma].

8. Un modelo polimórfico, como el que se propone desde el IEC, puede dar prestigio a determinados rasgos dialectales y, en consecuencia, puede devolver la confianza y la seguridad necesaria a los hablantes para superar ciertas actitudes reticentes hacia el catalán, porque ellos se sentirán partícipes del mismo [ARGENTER 1999: 121-124]. Además, el hecho de que, por parte de la comunidad catalanohablante aragonesa, se asuma como parámetro de referencia un modelo estandarizado ya existente y operativo en otros territorios, no solamente no desvirtuará la variedad local, sino que contribuirá a darle entidad, a enriquecer un tejido

lingüístico que había perdido, en parte, su eficacia elocutiva. Pero, al mismo tiempo, es necesario preservar tanto como sea posible las características dialectales autóctonas, porque de este modo se evitará la imposición de un estándar que muchos catalanohablantes de Aragón no aceptan. El concepto de incorrección idiomática y su aplicación en el caso de las hablas catalanas de la región aragonesa exige una cuidadosa tarea por parte de la *Secció Filològica* de definición y determinación de qué rasgos lingüísticos son realmente dialectales y, por lo tanto, deben ser contemplados por la norma, y cuáles de ellos responden a usos coloquiales o vulgares que de ningún modo deben ser admitidos, aunque los hablantes en su uso habitual de la lengua los utilicen sin mayores problemas.

9. Con la *Ley de Lenguas de Aragón* surgen dos nuevos órganos encargados de velar por la “buena salud” de la lengua catalana en la comunidad autónoma. Se trata del *Consejo Superior de las Lenguas de Aragón* (capítulo III de la *Ley*), que se erige como el único órgano colegiado consultivo competente en materia de política lingüística (dependiente del Departamento del Gobierno de Aragón que asuma dicha competencia) y cuyas funciones pueden resumirse en tres (*vid. artículo 11*): proponer las líneas de actuación en el marco de la política lingüística del Gobierno de Aragón, proponer las medidas adecuadas para proteger el patrimonio lingüístico de Aragón y efectuar un seguimiento de los planes y programas en materia lingüística que se desarrollen en la comunidad autónoma.

Como institución científica oficial que constituye la autoridad lingüística propiamente dicha aparece la *Academia Aragonesa del Catalán* (junto a la *Academia de la Lengua Aragonesa*), según consta en el capítulo IV de la *Ley*, con la misión específica de establecer las normas referidas al uso correcto de la correspondiente lengua propia en Aragón y asesorar a los poderes públicos e instituciones sobre temas

relacionados con el uso correcto de la correspondiente lengua propia y con su promoción social (artículo 15.2).

De entrada, parece absurdo crear en Aragón una academia encargada de afrontar las tareas que le corresponden al IEC para todo el ámbito catalanohablante (de forma paralela a lo que sucede con la *Real Academia Española* para todo el dominio hispanohablante). En este sentido, puede considerarse completamente gratuita la creación de un organismo que se ocupe casi en exclusiva de la normativización del catalán en Aragón, puesto que ya existe un modelo normativo desde principios del siglo XX y también una autoridad reconocida en esta materia. Está claro que la formación de esta *Academia* viene dada por el paralelismo que se establece en la *Ley de Lenguas* entre el aragonés y el catalán; el trato que se da a ambas lenguas es el mismo en todos los aspectos que contempla la ley y por ello, aun siendo innecesaria, se promueve la institución de dicha *Academia*. Además, es casi seguro que en este punto se ha optado por la solución que existe en la Comunidad Autónoma Valenciana, en la que actúa como autoridad lingüística la *Acadèmia Valenciana de la Llengua*, dependiente del *Departament de Presidència de la Generalitat Valenciana*, cuyo cometido es “determinar i elaborar la normativa lingüística del valencià” (*vid.* <<http://www.avl.gva.es/>>).

Dado que la *Ley de Lenguas* así lo establece y, por tanto, la *Academia Aragonesa del Catalán* iniciará su andadura en los plazos que el Gobierno de Aragón ha previsto, es necesario advertir que los académicos que la conformen tendrán que plantearse muy seriamente cuál debe ser el papel de dicha *Academia* y cuáles sus funciones, siempre de acuerdo con las directrices que, en lo que respecta a la norma del catalán, marca el IEC. Los objetivos primordiales de esta *Academia* deberán ser: 1) fomentar el uso y el aprendizaje de la lengua catalana en el territorio que le es propio, 2) defender la presencia de las variedades dialectales allí donde corresponda (especialmente en la enseñanza de la

lengua) y, sobre todo, 3) erigirse como interlocutor válido en Aragón de la *Secció Filològica* del IEC, con el fin de proponer y propiciar que los rasgos dialectales del catalán en Aragón puedan ser asumidos por la norma.

LAS HABLAS DIALECTALES EN EL ÁMBITO EDUCATIVO

10. Esta aproximación de los dialectos al catalán común debe trasladarse de igual modo al ámbito educativo, precisamente donde más se ha avanzado en relación con el fomento y el conocimiento del catalán en Aragón.

La labor del docente en el aula debe partir del concepto fundamental de competencia comunicativa (que incluye todo aquello que implique el uso lingüístico en un contexto social determinado), ya que el profesor debe ser capaz de transmitir a sus alumnos –y, por extensión, a la sociedad en general– que en una situación de normalidad, el buen hablante es la persona que conoce y domina todos los recursos de un idioma y sabe cuándo utilizarlos. La persona que habla bien no es la que usa siempre el registro culto, sino la que se mueve cómodamente por los distintos registros de una lengua. A modo de ejemplo, podemos preguntarnos si es posible utilizar *nantres* y *valtres*, variantes de los pronombres tónicos *nosaltres* y *vosaltres*, o incluso si es factible emplear castellanismos como *majo* y *feo*, presentes en algunas hablas locales. La respuesta es sencilla: en determinados contextos no es posible, porque son dialectalismos o castellanismos no aceptados por la norma, pero en el ámbito familiar o coloquial pueden emplearse sin ningún problema. Es decir, hay que entender que dialectalismos y castellanismos forman parte de la lengua coloquial, y hay que aprender a convivir con ellos, y hablar sin corsés, porque la intención primera es la comunicación. Ahora bien, hay que tener muy claro que los filtros

lingüísticos entre los diversos registros son necesarios, y estos filtros son los que proporciona la enseñanza de la variedad estándar del catalán.

Así, pues, la escuela debe ser la que aporte el conocimiento de los distintos registros, la que facilite herramientas y nuevos recursos para que el hablante pueda adaptarse a los diferentes niveles de la lengua sin ningún temor. Hay que lograr que el discente se reconozca en el registro estándar que se le enseña, procurando al mismo tiempo que no pierda la riqueza lingüística que emana de su dialecto. Si se consigue que un alumno descubra la unión que existe entre la lengua que estudia y la que habla, se habrá dado el primer paso hacia un correcto aprendizaje de la misma.

11. La inmensa mayoría de los docentes, pedagogos y filólogos opina que la enseñanza de una lengua debería combinar sistemáticamente el estudio de la lengua estándar con el conocimiento de sus variedades dialectales y sus usos coloquiales. Y, en este sentido, coinciden en que el estudio de la lengua común debería partir del reconocimiento de la variedad dialectal, y no al revés, puesto que, en caso contrario, el alumno puede terminar infravalorando su propio idiolecto. Para que esto pueda realizarse, es imprescindible la formación de un personal docente que conozca bien los dialectos del catalán occidental y el panorama lingüístico de la Franja, formación que debería resolverse en el marco de la enseñanza universitaria aragonesa, siguiendo lo indicado en la *Ley de Lenguas* (vid. artículo 24).

12. En el nivel fonético y ortográfico se tendrá que aplicar la ortografía estándar al habla local, y esto se consigue viendo aquellos casos en que dicha ortografía difiere de la fonética dialectal⁶. Por ejemplo, se puede precisar que las grafías *<g(e, i)>* y *<j>* corresponden al sonido [tʃ] en *ribagorçà* y al sonido [ʒ] en catalán común: *jaure* [tʃáwre]/[ʒáwre], *gessa* [tʃésa]/[ʒésa]; o que la grafía *s* en posición

⁶ Es lo que se hace en todas las lenguas vivas con escritura no ideográfica, donde la fonética que implica la escritura nunca coincide en su totalidad con la de la lengua hablada.

intervocálica no representa el sonido sonoro [z] en algunas zonas: *casa* [kása]/[káza], *posar* [posá]/[pozá].

En el campo de la morfosintaxis, se explicarán inicialmente las soluciones dialectales, para que puedan introducirse más adelante sus correspondientes en la variedad estándar. En la Ribagorza y La Litera, por ejemplo, se indicará que en algunas hablas locales las desinencias verbales autóctonas de la 1^a y 2^a personas del plural son *-am*, *-au* (*baixam*, *baixau*), coincidentes con las del balear, y después se señalará que en el catalán común son *-em*, *-eu* (*baixem*, *baixeiu*).

En cuanto al léxico, el profesor debe tener especial interés en la enseñanza de las palabras características de la variedad dialectal, aunque no siempre se encuentren registradas en los diccionarios. Téngase en cuenta que, si un término no figura en el diccionario normativo, no siempre es por una actitud sancionadora de los lexicógrafos, sino por no haberse usado fuera del ámbito local y por no haber existido escritores que lo hayan utilizado en su obra⁷. Afortunadamente, en el caso del catalán se cuenta con la ayuda inestimable del *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB) de Antoni Alcover y Francesc de Borja Moll, actualmente accesible en línea en la página web del IEC (edición digital: <<http://dcvb.iecat.net/default.asp>>).

13. Por otra parte, la cuestión de la lengua y su aprendizaje depende en buena medida del interés del alumnado por su dialecto, el cual tiene una de sus principales manifestaciones en la literatura popular. Recopilaciones como *Lo Molinar* [QUINTANA *et al.* 1995-1996], *Despallerofant* [GONZÁLEZ 1996] o *Bllat colrat!* [QUINTANA *et al.* 1997], son un buen ejemplo de esta riqueza y deberían ser textos conocidos y trabajados por los profesores y por los escolares de la Franja, con el propósito de que conozcan un patrimonio cultural y lingüístico que les

⁷ Naturalmente, quedan aparte los castellanismos y aquellas palabras que han experimentado modificaciones irregulares que nada tienen que ver con los cambios fonéticos regulares propios del dialecto (por ejemplo, *crabacabra*, *etivocar-equivocar*).

corresponde. Y no se olvide tampoco la obra de los escritores aragoneses de expresión catalana, porque en sus creaciones muestran una notable sensibilidad lingüística hacia las peculiaridades propias del catalán noroccidental, y porque, de una forma u otra, centran la atención en el paisaje de la Franja y en sus habitantes [MORET 1998: 117-139]. A través de estas obras, los alumnos podrán descubrir unas raíces culturales colectivas, a la vez que la dignificación de la lengua catalana que ellos mismos hablan.

PERVIVENCIA DE LAS VARIEDADES DE TRANSICIÓN CATALANO-ARAGONESA

14. La riqueza dialectal de la Franja de Aragón tiene su máximo exponente en las variedades de transición, hablas de filiación lingüística catalana, con un importante componente aragonés (y castellano), que forman parte del subdialecto *ribagorçà*. La situación que se plantea en este caso no dista tanto de la que puede existir, por ejemplo, entre el valenciano y el rosellonés, dentro del ámbito catalanohablante, o entre el andaluz y el castellano de Aragón, dentro del ámbito castellanohablante. Sin embargo, debe reconocerse –en defensa de los propios hablantes– que admitir que estas hablas locales son realmente catalán tan solo se consigue con una información lingüística que, por desgracia, la mayoría de ellos no posee. Por tanto, con las posibilidades que ofrece la *Ley de Lenguas de Aragón*, tal vez sea el momento de acabar con esta situación y empezar a explicar a los escolares aspectos de su entorno lingüístico, ignorados por sus padres y, lo que es peor, por los planes de estudio.

No obstante, el peligro inminente que afrontan estas variedades dialectales patrimoniales de Aragón es su desaparición, motivada por el progresivo desuso entre las generaciones más jóvenes (además, claro está, del envejecimiento de su población). Esta situación conduce a la necesidad de abordar algunas medidas que permitan garantizar su uso; y

tales medidas deben incidir en dos núcleos estrechamente conectados: el familiar y el escolar.

15. El núcleo familiar juega un papel fundamental para llevar a buen término cualquier otra actuación prevista en la enseñanza. La experiencia demuestra que durante las décadas de 1960, 1970 y 1980, el habla local sufrió un desprecio muy acentuado en favor del castellano: los padres que tenían como lengua materna esta variedad autóctona optaron por usar con sus hijos exclusivamente el castellano, porque creían que les estaban facilitando una herramienta imprescindible para encarar su futuro, tanto en los estudios como en el trabajo. Sin embargo, no eran conscientes de que el castellano que les hablaban –y les hablan todavía– estaba plagado de elementos ajenos a la lengua común y que eran simplemente adaptaciones del propio dialecto⁸. Durante los años 50 todavía se comprueba la situación opuesta, es decir, la importancia de la variedad local en el uso cotidiano: una vecina de San Esteban de Litera (Huesca), de madre castellanohablante, me explicó cómo sus compañeras de costura se burlaban de ella por emplear palabras como *sábana* y *pañuelo*, en vez de las propias *llinçol* y *mocador*.

Si se quiere que perdure el dialecto, será imprescindible utilizarlo en el núcleo familiar, lejos de cualquier sentimiento vergonzante y olvidando la vieja idea de que hablándolo no se llega a ninguna parte, creencia que, afortunadamente, ha ido cambiado a lo largo de los años 90. Pero, además, debe entenderse –y así debe transmitirse– que el empleo del habla local no queda restringido al ámbito familiar, sino que permite la comunicación fluida con personas de otras localidades, incluso más allá de las fronteras administrativas de la región aragonesa.

16. La labor que los padres hayan llevado a cabo en el seno familiar debe encontrar su respaldo en el núcleo escolar, tanto de primaria como

⁸ Por ejemplo, es fácil escuchar en estos hablantes "No *cale* que vengas mañana", donde se ve claramente el uso del verbo catalán *caldre* 'ser necesario'; o "Trae la galleta que la llenaremos de agua", donde aparece la voz *galleta* 'cubo, pozal', variante dialectal del catalán común *galleda*.

de secundaria. El educador adquiere un papel básico, en este sentido, puesto que tiene que valorar positivamente la realidad lingüística que le circunda y transmitirlo así a sus alumnos, de la misma manera que a los padres. Pero no siempre ha sido ésta la actitud imperante, ya que durante algún tiempo los maestros fueron los encargados de orientar a los padres hacia el uso exclusivo del castellano, dando pie al panorama que se ha descrito anteriormente entre los años 1960 y 1980.

17. En los centros de enseñanza debería explicarse a los alumnos la situación lingüística en la que se desenvuelven cotidianamente, describiéndola, analizándola y comparándola con otras próximas. Por ese motivo, la manera más sencilla de conseguirlo es a través de la enseñanza del catalán, diferenciando desde el principio a los jóvenes hablantes qué es lo normativo y qué es lo dialectal. Hay que insistir en la idea de que no hay nadie que hable mal y demostrar que la variedad dialectal y la normativa son códigos emparentados, con sus coincidencias y sus discrepancias, pero procedentes de un tronco común; y debe aclararse que tampoco hablan todos igual en el resto del dominio catalanohablante, de la misma manera que sucede en el ámbito de la lengua castellana. Además, debe desaparecer el temor de que aprender el catalán normativo supondrá la desaparición de estas “modalidades locales”; con el castellano no ha sucedido –solamente se han producido las lógicas interferencias entre dos códigos que conviven en una situación de diglosia funcional según unos autores [MARTÍN ZORRAQUINO et al. 1995: 134-136] o de conflicto lingüístico según otros [BOIX & VILA, 1998: 100], y la adaptación de voces desconocidas en una sociedad tradicionalmente agrícola–, y no sucederá algo muy diferente con el catalán común: no parece que la enseñanza del catalán en la escuela vaya a influir sobre las modalidades autóctonas sustituyendo voces propias por términos del catalán oriental; al contrario, puede constituir un buen medio para recuperar voces patrimoniales absorbidas por la lengua oficial. Claro está que el hablante siempre será quien tenga la última palabra y que, desde luego, pingües serán los frutos de cualquier medida

que no vaya acompañada de una información y una aplicación adecuadas.

FINAL

18. La *Franja* tiene hoy la posibilidad de asumir como referente el catalán estándar, es decir, la variedad común a todos los catalanohablantes, y desaprovechar esta ocasión sería, a mi entender, echar a perder la oportunidad de integrarse en el contexto más amplio de la lengua catalana, ya que el separatismo, en este caso lingüístico, no solamente no da ninguna ventaja, sino que implica riesgos de aislamiento que a la larga representan el preludio de una desaparición. Además, no tiene sentido temer que dicha inserción conlleve la renuncia voluntaria a lo autóctono o la pérdida automática de la tradición dialectal, que, por otra parte, si se ha reducido o ha sufrido algún tipo de contaminación, ha sido precisamente por la incidencia del castellano. Sin embargo, es cierto que existe una condición indispensable para que las intervenciones en favor de la salvaguarda del catalán en la región aragonesa sean eficaces; dicha premisa es que las instituciones a las que corresponde supervisar la reglamentación y la difusión del catalán estándar en esta comunidad, respeten y, al mismo tiempo, dignifiquen las peculiaridades dialectales.

19. Desde luego, no se trata de una empresa fácil, pero el camino emprendido puede allanarse todavía más si se continua la labor de despenalización de la variación dialectal, con el fin de que todos los hablantes del idioma se reconozcan como tales en la variedad común, y si el profesorado, por su parte, explora y explota al máximo todos los recursos del idioma, demostrando que la lengua estándar y los dialectos no son incompatibles, sino complementarios e indisociables; porque un patrimonio de formas y significados que tiene sus raíces en el pasado –y que tal vez se ha perdido en el resto de las áreas catalanohablantes– debería ser aceptado como parte integrante de las variedades catalanas de

Aragón y debería ser admitido como legítimo dentro del catalán y en igualdad de condiciones. Como señala el catalanista italiano TAVANI [2001: 53], “El català, per la seva pròpia naturalesa, per la seva dispersió territorial, pels fets que n’han marcat la història, sempre ha estat i ha de continuar estant obert a totes les seves variants, tenint present que diversitat no implica necessàriament fragmentació, al contrari –si és gestionada correctament– comporta una riquesa que cal valorar”. Este es el mensaje que, en definitiva, debe trasladarse a los catalanohablantes de Aragón y también a toda la sociedad aragonesa, con el fin de erradicar las posturas acientíficas e intransigentes que han aflorado durante el proceso de aprobación de la reciente *Ley de Lenguas de Aragón*.

Como colofón a lo expuesto en esta páginas, se me permitirá que haga más las palabras de ESPLUGA [2005: 127]: “És en aquest sentit que jo voldria reivindicar la utilitat de la *Franja*. Trobo normal voler recuperar la catalanitat [*lingüística*] que ens han fet amagar durant tant de temps, sense complexos. Però no en tinc prou que ho reconegue Catalunya (això és massa fàcil), m’agradaria que ens ho reconeguessen des d’Aragó [...]. Però, a més, el reconeixement de la nostra catalanitat no té perquè implicar cap pèrdua respecte al que ens vincula a Aragó. Per què renunciar al que tenim d’aragonesos? Jo no pensó pas fer-ho”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGENTER, Joan A., “Dinàmica de la llengua i imatge normativa”, *Jornades de la Secció Filològica de l’Institut d’Estudis Catalans a la Franja (Calaceit i Fraga)*, Barcelona-Calaceit-Fraga: IEC-IEBC-Associació Cultural del Matarranya, 1999, pp. 121-124.
- BOIX, Emili & VILA, F. Xavier, *Sociolinguística de la llengua catalana*, Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- ESPLUGA, Josep, *Planeta Franja. El trencaclosques del català a l’Aragó*, Lleida: Pagès Editors, 2005.
- GONZÁLEZ, Carlos, *Despallerofant. Recopilació i estudi de relats de tradició oral recollits a la comarca del Baix Cinca*, Fraga: IEBC, 1996.
- INSTITUT D’ESTUDIS CATALANS, *Proposta per a un estàndard oral de la llengua catalana. I. Fonètica*, Barcelona, 1999^a.
- Edición digital:
<http://www.iecat.net/inici.htm>
- INSTITUT D’ESTUDIS CATALANS, *Proposta per a un estàndard oral de la llengua catalana. II. Morfologia*, Barcelona, 1999^b.
- Edición digital:
<http://www.iecat.net/inici.htm>
- MARTÍN ZORRAQUINO, M^a Antonia / FORT, María Rosa / ARNAL, María Luisa / GIRALT, Javier, *Estudio sociolinguístico de la Franja Oriental de Aragón*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995.
- MORET, Hèctor, *Indagacions sobre llengua i literatura catalanes a l’Aragó*, Calaceit: Associació Cultural del Matarranya, 1998.
- MORET, Hèctor, “El moviment associatiu”, en Ramon Sistac [ed.], *De fronteres i mil·lenis: la Franja, any 2001*, Barcelona: Institut d’Estudis Catalans [Sèrie Jornades Científiques, 12], 2003, pp. 131-138.
- QUINTANA, Artur / BORAU, Lluís / SANCHO, Carles / MORET, Hèctor, *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa*, Calaceit: Associació Cultural del Matarranya-IET-Carrutxa, 1995-1996, 3 voll.
- QUINTANA, Artur / BORAU, Lluís / FRANCINO, Glòria / MORET, Hèctor, *Billat colrat! Literatura popular del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça*, Fraga: Gobierno de Aragón-IEA-IEI, 1997, 3 voll.
- SASOT, Mario, “El moviment associatiu a la Franja: un planter de dinamització cultural”, *Serra d’Or* [530], Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2004, pp. 39-42.
- SISTAC, Ramon, “Els dialectes davant el model”, *Jornades de la Secció Filològica de l’Institut d’Estudis Catalans a la Franja (Calaceit i Fraga)*, Barcelona-Calaceit-Fraga: IEC-IEBC-Associació Cultural del Matarranya, 1999, pp. 81-85.
- SISTAC, Ramon, “El català i la franja. Mite i realitat”, *Serra d’Or* [530], Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2004, pp. 23-26.
- SOLÉ, Jordi, *Sociolinguística per a joves. Una perspectiva catalana*, Barcelona: Biblèria, 1996, 12^a ed.
- TAVANI, Giuseppe, “Alguerès i llengua estàndard: una relació indispensable i complexa”, *Jornades de la Secció Filològica de l’Institut d’Estudis Catalans a l’Alguer (2 i 3 de juny de 2000)*, Barcelona-L’Alguer: IEC-Municipi de l’Alguer, 2001, pp. 49-53.
- VENY, Joan, *Els parlars catalans*, Palma de Mallorca: Ed. Moll, 1991, 9^a ed.

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE MEDINA Y LITERATURA

LAS RELACIONES ENTRE EL LENGUAJE Y LA NADA EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*, GARCÍA MÁRQUEZ

Estelle Amilien¹
ENS LYON

Se suele comentar que la obra de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*, no sólo trata del destino de una estirpe que se hizo famosa, los Buendía, sino también que dentro de la obra se pueden hallar rasgos que remiten más bien a una dimensión literaria e incluso metaliteraria. Esta reflexión viene a cuestionar el estatuto tanto del escritor, del narrador, del lector – o sea las distintas instancias claves para un texto escrito – como la manera de escribir, y por consiguiente el lenguaje en sí como soporte de la expresión literaria. Por eso, se puede sospechar que la obra también plantea un cuestionamiento relativo al lenguaje. Según el diccionario de la Real Academia Española, se puede definir de varias maneras al lenguaje. Las dos acepciones que nos interesan para nuestro trabajo son las siguientes: “Manera de expresarse.” y “Uso del habla o facultad de hablar.”² Este estudio tiene como objetivo relacionar el tema del lenguaje con el de la nada, con una orientación más bien filosófica. De manera que se podría entender la nada como “No ser, o carencia absoluta de todo ser.”³ Pero, es de observar que en realidad en *Cien años de soledad*, la nada puede cobrar distintas formas, incluso formas de ser. Por muy paradójico que parezca esta afirmación, es, empero, el caso que tenemos en el íncipit de la obra cuando se evocan cosas que existen pero que no tienen nombres. El eje de este breve trabajo viene a ser los lazos que se pueden establecer entre los temas del lenguaje y de la nada: relación de causa a efecto, formas de paralelismo en su manifestación... También nos interesa estudiar cómo dichas relaciones pueden evolucionar a lo largo de la obra, por lo cual adoptaremos una presentación con un plan cronológico-temático. O sea, en un primer momento veremos cómo la

¹ Estelle Amilien es estudiante en la ENS (École Normale Supérieure) de Lyon.

² Véase el enlace <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=lenguaje> para las definiciones; las retenidas en este caso son las número 3 y 5.

³ Véase el enlace <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=nada>.

nada se plasma como ser existente cuya realidad se actualiza por el acto de nombrarlo a raíz del análisis de un fragmento del íncipit de la obra. Luego, nos detendremos en un examen de un fragmento sacado de cuando transcurre la peste del olvido, con el fin de ver la complejidad de las relaciones entre la nada y el lenguaje, y cómo vienen a especificar cada noción aún más. Por fin, pondremos en perspectiva la comparación de una manifestación especial del lenguaje – que también nos llevará a hablar de cierta dimensión metalingüística de la obra – que es la narración de la muerte, y sobre todo los epitafios, de dos personajes: Melquíades y Pilar Ternera.

Primero, es de subrayar que al principio de la obra el sentido de la nada cobra una aceptación que puede parecer paradójica puesto que, de cierta forma, parece plasmarse como lo que existe concretamente pero que carece de nombre. En efecto, podría considerarse la nada como la negación o la ausencia de alguna cosa; sin embargo, en este caso parece que la culpa sólo radica en el que algunos objetos no tengan nombres.

Analicemos el fragmento siguiente:

“Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”⁴

Se pueden observar dos cosas importantes en este pequeño fragmento, sacado del mismísimo principio de la obra. Así, es de apuntar que la primera descripción de Macondo es bastante precisa, con muchos detalles en cuanto a su situación y a su composición. Luego, hay que recalcar el que dicha descripción ya manifiesta cierta aproximación, la cual evidencia una primera relación entre el lenguaje y la forma de la nada que hemos presentado más arriba. Asimismo, se acaba la primera frase

⁴ GARCÍA MÁRQUEZ [2007: 83].

con una metáfora “como huevos prehistóricos”. Ese mismo recurso puede verse con un doble enfoque. Claro que es un recurso literario, pero al mismo tiempo evidencia una forma de aproximación porque en vez de dar una palabra precisa, se refiere a otra cosa. Además, esta otra cosa parece quedar un poco borrosa ya que se trata de “huevos prehistóricos”, otra vez una imagen poética, literaria. Luego de esto viene la frase clave del extracto, que ataña a la carencia de nombre. No nos interesa aquí desarrollar el tema de los distintos tiempos tanto en Macondo como en la novela,⁵ con todo hay que hacer hincapié que se relacionan el principio de la obra, la fase genética de Macondo y que el lenguaje no parece poder cumplir todas sus capacidades al no tener en el almacenamiento léxico elementos para todas las cosas que existen.

Si profundizamos esta idea, parece obvio que el lenguaje tiene bastante capacidades y poderes. Empecemos por el tema del poder del lenguaje. Si se considera que el lenguaje es la capacidad del acto de nombrar a entidades tanto empíricas como abstractas, podemos observar que se manifiesta en el fragmento antes citado en la idea de lo que se nombra con bastante precisión (los detalles de la descripción de Macondo), y lo que o sea no tiene nombre propiamente, o sea se describe de manera indirecta por otro recurso (en el caso de la metáfora “como huevos prehistóricos”). Además, y esto sirve para poner de realce tanto los poderes del lenguaje como sus capacidades, introduce desde el principio de la obra un cuestionamiento en cuanto al estatuto del lenguaje. Así, evidencia, por ejemplo, la arbitrariedad del lenguaje según la atribución o no de la palabra a alguna cosa, al mismo tiempo que subraya las libertades dejadas y tomadas por el autor y/o el narrador según la manera y el enfoque con los cuales decide utilizar el lenguaje. Entonces, en este primer aspecto, es de apuntar que la nada no se manifiesta como una ausencia de referente concreto sino más bien una ausencia de reconocimiento por parte del lenguaje. En efecto, las piedras “como huevos prehistóricos” o las cosas señaladas por el dedo están

⁵ Véase por ejemplo el artículo de GALLO [1982: vol.1, 561-571] en cuanto al tiempo en *Cien años de soledad*.

descritas como existiendo empíricamente en la novela, lo que pasa es que no se nombran con la precisión de una palabra, cuando se nombran.

Lo que llama la atención es que este punto de partida viene a ser uno de los ejes principales de la reflexión sobre las relaciones entre la nada y el lenguaje. Conforme avanzamos en la obra, esa tensión entre lo que se nombra y lo que no se hace cada vez más clara, aunque a veces más sutil. El segundo momento muy interesante para la evolución de las relaciones lenguaje/nada viene a ser el de la peste del olvido. Viene a plasmar la nada como aquello que se ha olvidado y que viene a ser manifiesto porque uno ya no recuerda el nombre, y luego la función de las cosas. Se puede también apuntar el hecho de que la nada del olvido se presenta como una amenaza en cuanto al lenguaje, puesto que lo que primero se olvida es el nombre de algunas cosas. Puede ser digno de interés también notar que aquí parecen casi confundirse acto de lenguaje y capacidad de hacer acto de lenguaje. Así, la frontera queda borrosa cuando se olvida el nombre de una cosa. Cabe citar el texto para poner de realce estas relaciones:

“Fue Aureliano quien concibió la fórmula que había de defenderlos durante varios meses de las evasiones de la memoria. La descubrió por casualidad. Insomne experto, por haber sido uno de los primeros, había aprendido a la perfección el arte de la platería. Un día estaba buscando el pequeño yunque que utilizaba para laminar los metales, y no recordó su nombre. Su padre se lo dijo: “tas”. Aureliano escribió en un papel que pegó con goma en la base del yunquecito: “tas”. Así estuvo seguro de no olvidarlo en el futuro. No se le ocurrió que fuera aquella la primera manifestación del olvido, porque el objeto tenía un nombre difícil de recordar. Pero pocos días después descubrió que tenía dificultades para recordar casi todas las cosas del laboratorio. Entonces lo marcó con el nombre respectivo, de modo que le bastaba leer la inscripción para identificarlas. Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más

importantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde lo impuso a todo el pueblo. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: *mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola*. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: *vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo.*⁶

El fragmento sacado de la obra parece un poco largo, pero permite hacer énfasis en distintos aspectos de las relaciones entre la nada y el lenguaje. Si permite asentir lo que presentamos como una amenaza de la nada hacia el lenguaje, casi al mismo tiempo indica que el lenguaje viene a ser lo que rescata del olvido. Se podría entonces establecer como una clasificación, o más bien una precisión, en cuanto a la nada. La manifestación del olvido evidencia una nada relativa, puesto que se puede recordar lo olvidado directamente – o sea por sí mismo – o no – como aquí cuando José Arcadio Buendía le recuerda a Aureliano la palabra “tas”. Esa misma nada relativa es aquella que viene a amenazar el lenguaje, aunque fuese sólo momentáneamente. Es de diferenciar, entonces, este tipo de nada con una nada absoluta. Y en este caso, el lenguaje viene a ser aquello que rescata las cosas, o el darles un nombre para reconocer su existencia y comunicar a cerca de ellas con los demás, de un olvido que sería definitivo. Lo que es de recalcar también, es que el lenguaje parece ponerse más complejo ya que cuando se trata de un olvido momentáneo que podría amenazar al lenguaje, se viene a recordar la palabra de manera oral, mientras que lo que parece plantearse como una solución frente al peligro de un olvido definitivo se pone por escrito.

Lo que evidencia también este fragmento son procesos tanto del lenguaje como del olvido, que podemos como una actualización de una forma de muerte en la mente que la nada opera. Como lo explica Jacques Joset en la nota 36 (p.140), se pierde primero todo el vocabulario técnico, “porque el objeto [tiene] un nombre difícil de recordar” como lo escribe García Márquez. Pero, es de observar que tal desgaste causado por el olvido muy pronto se extiende a otros muchos ámbitos, si

⁶ GARCÍA MÁRQUEZ [2007: 139-140].

pensamos en los evocados por los papelitos que pega José Arcadio Buendía, que remiten a cosas y objetos de la vida cotidiana como los muebles de la casa o los animales del corral.

Así que, se puede apuntar elementos que traducen una evolución desde el principio de la obra, aunque nos quedemos, por el momento en la primera parte de la novela. Se conserva la importancia otorgada al lenguaje como capacidad y acto de nombrar, al mismo tiempo que este episodio de la peste del olvido viene a introducir una forma de la nada como amenaza hacia dicha capacidad de nombrar. Esta nada, relativa o absoluta, trae consigo otro elemento nuevo que es el tema de la muerte. Aquí, la muerte viene a ser introducida por la pérdida de la facultad del lenguaje, o más bien la pérdida de la manera por la que se designa con precisión a tal o cual objeto. El lenguaje puede entonces estar considerado como aquello que salva o esconde – después de todo el lenguaje sigue arbitrario en la manera de designar una vaca “vaca” y los papelitos sólo hacen las veces de un acto espontáneo de lenguaje, tratando de librarse de lo absoluto de la muerte temporal en la mente con el paso por lo escrito – la situación de una nada perturbadora que es la pérdida del vocabulario.

La muerte como forma de la nada parece adoptar los rasgos que se atribuiría más fácilmente con la idea de la nada. Si no sería la primera definición, por lo menos se vincularía con la idea de que la nada es la negación del ser, como cosa, como persona, como acto, como potencia... Esa nada, lo hemos visto, puede adoptar formas relativas como la abolición momentánea de alguna capacidad, o más bien puede venir a equipararse con formas de lo absoluto. En efecto, ¿qué puede ser más absoluto que la muerte?; la muerte es más que una discapacidad de algunos días o meses, es lo irrevocable y lo ineludible por antonomasia. Entonces, estudiar las relaciones entre la nada y el lenguaje parece interesante, con la perspectiva de que el lenguaje parece ser lo que queda después de todo. Para sustentar nuestra reflexión, nos basaremos en una comparación entre las tumbas de Melquíades y de Pilar Ternera. Antes de citar los dos fragmentos relacionados con nuestro tema, hay que recordar

que ambos pertenecen a distintos momentos de la novela, que los personajes fueron tratados y presentados de manera muy diferente a lo largo de la obra, pero son dos personajes de los que se evocan las tumbas. Y lo interesante es que, en nuestra cultura, se concibe una tumba como algo sagrado, que respetar, en la que suelen aparecer el nombre de la persona, las fechas de su vida y, en algunos casos, un epitafio. Citemos los dos fragmentos antes de seguir el razonamiento:

“Fue el primer entierro y el más concurrido que se vio en el pueblo, superado apenas un siglo después por el carnaval funerario de la Mamá Grande. Lo sepultaron en una tumba erigida, con una lápida donde quedó escrito lo único que se supo de él: MELQUÍADES.”⁷

“Pilar Ternera murió en el mecedor de bejucos, una noche de fiesta, vigilando la entrada de su paraíso. De acuerdo con su última voluntad, la enterraron sin ataúd, sentada en el mecedor que ocho hombres bajaron con cabuyas en un hueco enorme, excavado en el centro de la pista de baile. Las mulatas vestidas de negro, pálidas de llanto, improvisaban oficios de tinieblas mientras se quitaban los aretes, los prendedores y sortijas, y los iban echando en la fosa, *antes de que la sellaran con una lápida sin nombre ni fechas* y le pusieran encima un promontorio de camelias amazónicas.”⁸

En ambos casos, muere un personaje bastante importante ya que son nombres que evocan algo en la mente del lector cuando los lee, y de los que pudimos tener retratos físicos y morales directos o indirectos. Claro, es de admitir que Melquíades forma parte de los protagonistas de *Cien años de soledad*, y que su importancia puede verse como mayor si lo comparamos con Pilar Ternera. Sin embargo, me parece relevante comparar las dos muertes, confrontarlas y sobre todo detenerme en el

⁷ GARCÍA MÁRQUEZ [2007:169].

⁸ GARCÍA MÁRQUEZ [2007:528]; el subrayado es mío.

análisis de las tumbas. Los dos padecieron la forma acaso más radical de la nada, a saber la muerte. Nos lleva a considerar otro tipo de relaciones entre el lenguaje y la nada. Incluso podríamos decir que se trata de un metalenguaje, puesto que es un lenguaje que se utiliza para hablar de la muerte y para designar aspectos propios que caracterizan elementos, o la ausencia de tales elementos, del lenguaje escrito que quedan después de que operó la muerte, a saber las inscripciones en las tumbas. Se puede reparar en que para Melquíades, lo único que queda es el nombre. Esto nos lleva a precisar algunas cosas. Primero, lo que queda es “lo único que se supo de él”, tanto para los macondinos como para los lectores. Luego, también es lo irreducible, a saber su nombre, lo que le permite afirmarse como Melquíades y no como Fulano. Por fin, es de reparar en el tratamiento tipográfico que se le aplica a tal mensaje. En efecto, se destaca el nombre con el efecto de mayúsculas, introducido por los dos puntos. Además, viene a concluir la frase, lo cual marca un efecto de absoluto, dando la impresión de que una vez que queda leído esto, ya no se puede agregar nada más. Es aún más interesante, si confrontamos esto con el tratamiento que se le aplica a Pilar Ternera. Es verdad que se precisa que fue enterrada “de acuerdo con su última voluntad, [] sin ataúd, sentada en el mecedor”; pero luego se evoca su tumba. Y la tumba en sí remite a la dimensión cultural de la muerte y a lo que representa para una comunidad. Así que se podía esperar que en la tumba aparezca el nombre (por lo menos, como en el caso de Melquíades), y posiblemente las fechas de Pilar Ternera. Como lo enseña el subrayado en el segundo fragmento, no es el caso. Se puede suponer que como nos situamos al final de la novela, cierto desgaste del lenguaje es efectivo y que abarca también a los personajes. Se puede también sugerir que, como este fragmento encabeza el capítulo 20, o sea el último, todo esto sirve para introducir el tema del arrebato final de Macondo, en el cual la relación con el lenguaje (entonces los pergaminos de Melquíades) cobra también importancia. Si pensamos en los temas que hemos evocado, podemos apuntar que la nada absoluta de la muerte puede llegar a arrebatar también la dimensión del lenguaje y llevar consigo todo lo que

una palabra – en este contexto un nombre – puede recordar, significar... Da la impresión de que induce a la aniquilación del ser como ser vivo al mismo tiempo que borra toda posibilidad de recuerdo a través de la palabra. Lo único que se puede destacar, es la sutilidad que opera al decir que después de la muerte de alguien no se pone necesariamente su nombre en la tumba. O sea que, después de que la nada absoluta de la muerte haya operado, surge el momento presente de la narración que evidencia y enuncia esta muerte, este entierro con sus particularidades, esta ausencia de nombre. Y si lo pensamos bien, se puede ver que casi es irónico, ya que el presente en sí, puede verse como un breve estallido entre las dos nadas que serían el antes del nacimiento y el después de la muerte; así que sólo el acto de lenguaje y su capacidad a decir que dice o no dice (por ejemplo, decir o no si aparecen los nombre en la tumba) o a decir que no puede decir permite anclar aunque haya una temporalidad reducida para que lo pueda hacer, a saber el momento de la escritura, de la enunciación y de la recepción de lo que dice el lenguaje por cualquier emisor y para cualquier receptor.

"La lengua es nuestra morada vital [...] La lengua nos hace y en ella nos hacemos. Hablamos y en nuestros labios está el temblor de aquellos millones de hombres que vivieron antes que nosotros y cuyo gesto sigue resonando en nuestra entonación o en los sonidos que articulamos".⁹ Si Manuel Alvar en su cita alude a un aspecto acaso más oral que el caso de una novela, es de reparar en que su afirmación "La lengua nos hace y en ella nos hacemos" vale también para el caso de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. En efecto, las distintas relaciones que hemos estudiado entre el lenguaje y diferentes formas de nada en la obra. Porque al fin y al cabo, *Cien años de soledad* puede leerse como una obra que evoca a toda la humanidad, tanto en su contenido, su desarrollo narrativo como en cuanto a las reflexiones propuestas a cerca del lenguaje y de la nada. Primero, es de observar que cada una de estas nociones tiene una variedad de aceptaciones, lo cual evidencia que no

⁹ ALVAR [1995: 15].

hay necesariamente unicidad de significado. El lenguaje puede ser tanto entendido como capacidad como acto para hablar y la nada puede venir a cobrar distintas formas y aludir a realidades bastante diferentes. Las relaciones que se pueden observar entre los dos temas evolucionan a lo largo de la obra y se puede notar que el análisis que propusimos no es un análisis a parte sino más bien el estudio de uno de los aspectos que son los ejes principales de lectura de la obra. En efecto, es de relacionar el estudio de las relaciones lenguaje/nada con la dinámica de los distintos tiempos que se combinan (histórico, mítico y cíclico), ya que se puede establecer como un paralelismo.¹⁰ Así, al principio se puede estimar que la relación entre el lenguaje que no tiene palabras para todas las cosas que existen manifiestan una forma de nada, lo cual traduce la idea de un tiempo mítico, donde cosas aún no tienen nombre. Progresivamente se ve la recurrencia del tema, como el tiempo parece dar vueltas sobre sí mismo. Al final de la obra, todo parece converger y el lenguaje parece ser el recurso por el cual se evidencia tal convergencia. En efecto, la nada parece relacionarse con la muerte que va invadiendo Macondo y con la ausencia de personas en el pueblo. También es de observar que cierta intensificación o agudización de ver la nada como atañe a la muerte corresponde al clímax final de la obra. Las relaciones entre el lenguaje y la nada entonces entran plenamente en más de una de las dinámicas centrales de la obra de García Márquez.

¹⁰ Estas tres categorizaciones del tiempo fueron establecidas por MENTON [2003: 66].

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel, "Vivir en la lengua", en *Por los caminos de nuestra lengua*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1995, p. 15.
- DORFMAN, Ariel, "La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*", en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Juan Loveluck [coord.], 1984, pp. 291-324.
- GALLO, Marta, "El tiempo en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez", en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Eugenio Bustos Tovar [coord.], 1982, vol. 1, pp. 561-571.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, edición de Jacques Josep, Madrid: Cátedra, 2007, 18^a edición,[1984/1^a].
- MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, capítulo III: "El castaño solitario y otras "correlaciones increíbles": "Cien años de soledad", México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 56-80.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LÉNGUA Y LITERATURA

LAS DESIGNACIONES DE LA MUERTE VOLUNTARIA EN ROMA

Gregorio Hinojo Andrés¹
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

El objeto de esta disquisición, filológica —como se deduce del propio título—, es analizar y examinar las distintas formas con las que los romanos designaron la búsqueda voluntaria de la muerte. Las palabras reflejan y dejan translucir la realidad en la que surgen y el pensamiento e ideología de los que las pronuncian. Creo que del estudio y del análisis de los términos y de las locuciones utilizadas para denominar los actos y las conductas humanas, públicas o privadas, se puede deducir el juicio y la valoración que merecen dichas acciones; las expresiones y las formas de designar son, con frecuencia, más elocuentes y objetivas que los juicios expresos y las calificaciones explícitas, ya que su empleo es más inconsciente, reflejan la mentalidad colectiva y no están deformadas por ningún tipo de censura, ni pretenden adaptarse a la opinión “políticamente correcta” y socialmente prestigiosa. Pienso que del examen detallado de las designaciones podremos deducir con más claridad y perspectiva la opinión que los romanos tenían sobre la muerte voluntaria. El lector habrá advertido que he intentado evitar el término ‘suicidio’, porque lo considero un barbarismo —como mostraré más adelante—, tanto en latín como en las lenguas románicas o neolatinas, además de un vocablo cargado de connotaciones peyorativas y violentas que pretenden denigrar y estigmatizar la muerte voluntaria; con todo, la difusión tan amplia del término, y la búsqueda de una *variatio* estilística me obligarán a utilizarlo con más frecuencia de la deseada.

Con este artículo se pretende también situar en sus justos límites las teorías y opiniones de aquéllos que piensan que en la sociedad y en la cultura romana se había difundido una especie de idealización de la muerte

¹ Gregorio Hinojo Andrés es Catedrático de Latín en la Universidad de Salamanca.

voluntaria o se había convertido, especialmente en el siglo primero de nuestra era, en una forma prestigiosa de morir y de conseguir notoriedad y reputación. En ocasiones se ha exagerado la extensión del suicidio en el mundo romano y se ha llegado a hablar de una “epidemia” o del “culto estoico al suicidio”². Esta teoría, falsa en nuestra opinión, ha adquirido una enorme difusión porque durante el primer siglo del imperio romano surgió toda una literatura que se complacía y disfrutaba con la descripción detallada y, en ocasiones, morbosa de la muerte, de los asesinatos, de los crímenes violentos y también del suicidio. Se trata de una tendencia estética, cultural y literaria de la época, que R. Barthes ha definido con precisión y elegancia con el sintagma “barroco fúnebre”³.

Este “barroco fúnebre”, con que el prestigioso humanista francés califica las obras históricas de Tácito, puede aplicarse también, según nuestro criterio, a Veleyo, a Séneca, a Petronio, a Lucano, a Plinio, a Suetonio e incluso a Apuleyo; es decir, a la mayoría de los escritores influyentes de los primeros siglos de época imperial. Todos estos autores dominan perfectamente las técnicas retóricas y los recursos estilísticos y se caracterizan por la fuerza expresiva de su estilo, por la sabia y eficaz utilización de todos los procedimientos para aumentar y potenciar la significación y los logros semánticos. Con estos métodos han conseguido transmitir la sensación y la atmósfera de un mundo tenebroso, cruel, fúnebre, cargado de muertes y de crímenes.

Es evidente que en estos autores se describen numerosos suicidios, con narraciones llenas de detalles macabros y necrófilos, con todo lujo de precisiones sobre la forma, las armas, las heridas, y con una rica representación escénica. Como ha demostrado J. L. Van Hoof⁴ en los dos primeros siglos del Imperio Romano están atestiguados en fuentes históricas

² La frase “*Stoic cult of suicide*” se halla en NOCK [1933: 197], citada por GRIFFIN [1986: 76].

³ BARTHES [1964: 108]. Un breve estudio sobre las técnicas de Tácito para incrementar la sensación y la atmósfera de muerte en HINOJO [1989: II, 626-635].

⁴ VAN HOOF [1990: 10 ss].

más de 250 suicidios, frente a 44 en la Grecia arcaica, 78 en la clásica, 105 en la época helenística, 71 en los primeros siglos republicanos de Roma, 164 en los últimos y 71 en el Bajo Imperio⁵. Aunque los espacios de tiempo no son idénticos para cada una de las épocas y las fuentes escritas —literarias, históricas y epigráficas— son muy diversas y de amplitud muy diversa, es innegable que en los dos siglos iniciales de nuestra era se nos relatan un 32% de todos los suicidios de la Antigüedad.

Estas estadísticas, indiscutibles y seguras, como toda estadística, son las que han llevado a sacar conclusiones inexactas y precipitadas. La descripción de muchas muertes voluntarias no es necesariamente consecuencia ni síntoma de que hubiera un número excesivo de suicidios, muy superior al de otras épocas, sino que puede explicarse por el gusto y la delectación de los lectores, y consiguientemente de los escritores, por la muerte y los aspectos relacionados con ella, como ritos funerarios, crímenes violentos y sangrientos, parricidios, resurrección de cadáveres, suicidios personales y colectivos, etc. Es evidente que las muertes voluntarias, con sus descripciones detalladas, a veces morbosas, y toda la representación teatral y la liturgia con que solían acompañarse colaboraron notablemente a intensificar esa atmósfera de terror, de残酷 y de necrofilia, tan cara a lectores y escritores del momento. Guiados por estos mismos móviles también son muy numerosos los asesinatos, las torturas, las masacres y los actos de violencia física y sanguinaria que nos transmiten los escritores de estos siglos.

Del número tan elevado de muertes, violentas y voluntarias, que nos narran los testimonios de la época no se puede deducir sin más que fueran mucho más numerosas que en otros momentos históricos, ni tampoco que el suicidio estuviera prestigiado o fuera un timbre de honor y de orgullo para los que lo practicaban. Es innegable que tanto la filosofía estoica como la

⁵ Una información muy bien documentada sobre el número y la forma de los suicidios en Roma se halla en el libro de GRISÉ [1982: 31]. Una exposición exhaustiva de toda la Antigüedad en HIRZEL [1908: 75-104, 243-284, 417-476].

epicúrea, las dos dominantes en la Roma de finales de la República y de principios del Imperio, no condenaban el suicidio, pero nunca lo alabaron ni lo recomendaron absolutamente.

Sí nos parece un fenómeno destacable y digno de investigación ese interés y gusto por lo tenebroso, por lo macabro, por lo fúnebre que hemos destacado y que se detecta en muchos autores del periodo. Descubrir sus causas y sus antecedentes se aleja del objeto de este trabajo, mucho más limitado y humilde, pero debe relacionarse, sin duda, con la desaparición de la libertad política y la llegada de la tiranía y el poder absoluto, con la crisis de la religión antigua y tradicional, con la pérdida de la seguridad y la confianza en los valores sociales imperantes y con un pesimismo filosófico y político que invade la sociedad. Remitimos a los interesados a la bibliografía sobre la materia⁶; una explicación más detallada de este tema se expone en un trabajo ya antiguo.⁷

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE EDAD Y LITERATURA

LA AUSENCIA DE “SUICIDIO”

El término suicidio, común —con las lógicas variantes fonéticas— a muchas lenguas modernas de Europa, deriva de un pretendido término latino *suicidium* que nunca existió en latín clásico ni en latín tardío y, lo que es más importante, nunca pudo existir. En efecto, los hablantes de la lengua de Roma nunca formaron los compuestos con un primer elemento pronominal, ni con *suus-sui*, ni con ningún otro, como puede comprobarse con la consulta de cualquier diccionario latino, incluso de los más ingentes, o de los modernos soportes informáticos que contienen prácticamente todos los escritos latinos antiguos conservados. Para un conocedor de la lengua del Lacio *suicidium/suicida* sólo podría aludir o sugerir “la matanza del cerdo”,

⁶ BAYET [1922]; TADIC-GUILLOTEAUX [1963: 541-551]; WILIE [1973: 15-32]; GARLAND [1983: 33-37].

⁷ HINOJO [1990: 145-160].

“el matarife”: de *sus-suis* “cerdo”, más el sufijo *-cidium*, *-cida*, derivados del verbo *caedo* que significa “matar”, “dar muerte”; pero el vocablo nunca existió, ni siquiera para esta designación, porque los romanos pensaban con buena lógica que no eran comparables en absoluto un homicidio y una festiva matanza del cerdo y por ello no podía utilizarse el mismo sufijo para denominar ambos hechos; era y es una palabra impensable, y por tanto bárbara, en la lengua latina, y debería serlo en cualquier lengua románica o neolatina.

Hasta finales del siglo XII⁸ (1180) en la obra *Contra quatuor labyrinthos Franciae* de Galtiero de San Victor⁹ no se atestigua el término *suicida*, en un pasaje que vale la pena recordar para descubrir las connotaciones y el valor con el que se crea y se utiliza el término:


Iste igitur non quidem fratricida sed peior suicida; stoicus professione, epicurus morte; putasne cum Nerone et Socrate et Catone suicidis receptus est in celo? ¹⁰.

El autor, teólogo rigorista y ultramontano, cuya obra ha sido calificada por su editor y comentarista de “pamphlet virulent et passionné”, pretende atacar y desprestigiar a famosos teólogos de su época y, de paso, a los filósofos antiguos, entre ellos a Séneca. Para denigrar y vilipendiar a los que acaban con su vida creó este vocablo con el mismo componente que “homicida”, “fratricida” “parricida”, como si se tratara de acciones no sólo equiparables sino peores, como explícitamente afirma en el texto citado.

⁸ *Suicidium* no aparece en ninguno de los diccionarios latinos de época clásica, ni tardía, ni medieval, y no lo hemos encontrado tampoco en el CD-ROM del PACKARD HUMANITIES INSTITUTE (PHI). En BLAISE [1954], s. v., se ofrece una cita de la *Vita Rigoberti*, en *Rerum Merouingiarum Scriptorum*, VII, p. 64, 5; pero se trata de un *lapsus calami* y *suicidium* está por *subsidiū*, como se deduce claramente por el contexto y ya lo advirtiera DU CAGNE en su *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, s. v.

⁹ La obra permaneció inédita durante siglos y ha sido editada por GLORIEUX [1952: 187-335].

¹⁰ “Éste pues no es un fratricida sino algo peor, ‘suicida’; estoico por confesión, epicúreo por su muerte; ¿crees acaso que fue recibido en el cielo con los suicidas Nerón, Sócrates y Catón?” G. DE S. VICTOR, *op. cit.*, p. 272; el título del capítulo en que aparece el término ya nos ilustra sobre la visión y la ideología del autor: *De blanda et ideo mortifera Senece doctrina*.

Bien fuera por la monstruosidad del vocablo o por el desdoro de este autor desaparece durante siglos y sólo lo encontramos —si mis investigaciones son exactas y fundadas— a mediados del siglo XVII. Es evidente que la sensibilidad y conciencia lingüística latina de los humanistas del Renacimiento nunca hubieran aceptado este neologismo tan antilatino, tan “bárbaro”.

No se vuelve a encontrar hasta la ingente obra del teólogo y moralista J. L. Caramuel¹¹. Los moralistas han sido siempre poco sensibles a la belleza de las palabras y a la corrección lingüística; no se han interesado mucho, según propia confesión, ni por las normas de la gramática, ni por los preceptos de Donato. Con esta palabra buscaba resaltar el aspecto criminal de la acción al asociarla con la noción de asesinato —incluida en el sufijo—, y con ello pretendía y conseguía estigmatizar y denostar la muerte voluntaria en la civilización occidental. El autor es consciente de que se trata de un término extraño y por ello siente la necesidad de definirlo: “*Suicida dicitur qui se ipsum interemit*”.

Por las mismas fechas se acuña la palabra en inglés, en la obra de Sir Thomas Browne, *Religio Medici*¹², escrita en 1636 y publicada en 1642, aunque el *Oxford English Dictionary* data su primera aparición en 1651. La lengua inglesa, con mucha más propensión y facilidad que el latín y las lenguas románicas para la formación de palabras compuestas, presentaba menos inconvenientes y escrúpulos para aceptar el nuevo término. Ésta puede ser una explicación racional y lógica de que se acuñara en inglés antes que en otras lenguas, y no la mayor frecuencia del suicidio entre los hablantes de dicha lengua, como alguna vez se ha insinuado. El empleo de la palabra, sin ninguna pretensión de originalidad, en dos obras escritas por las mismas fechas, nos inclina a defender que ya estaba en el ambiente de la época y se utilizaba en discusiones y debates morales y filosóficos de

¹¹ CARAMUEL, [1656: II, 112, nº 1628].

¹² “... yet herein are they (Stoiks) in extremes, that can allow a man be his own Assasine, and so highly extol the end and SUICIDE of Cato”, BROWN, [1912: 83].

carácter oral, aunque tardó a incorporarse a la escritura; siempre la lengua hablada ha gozado de mayor libertad y se ha adelantado a utilizar y admitir neologismos y barbarismos.

Desde el inglés se difundió a las lenguas continentales, pero se demoró un tanto su aceptación definitiva. En francés fue utilizado por primera vez en 1737 por el abad Desfontaines y figura ya en el *Dictionnaire de l'Académie* de 1762; en castellano fue empleado por Moratín y se incorpora al Diccionario de la Academia en 1817, aunque no aparece todavía en el de *Autoridades*. También en Italia tardó en difundirse y no se incorporó a los diccionarios hasta muy avanzado el siglo XIX.

Los romanos, por tanto, nunca crearon este vocablo ni pretendieron formar ninguno similar, tanto por razones gramaticales y lingüísticas, como por motivos filosóficos y culturales. Las normas y la estructura de su lengua les impedía formar un compuesto con el elemento pronominal, pero además pensaban que la violencia y la crueldad inherentes a los sufijos *-cidium*, *-cida*, no eran aplicables en absoluto a los que buscan acabar con su propia vida, de la que todo hombre es responsable y titular indiscutible. Al margen de la actitud personal y de las opiniones sobre la moral del suicidio creían que este acto nunca puede ser juzgado ni calificado con la misma dureza y rigor que cualquier destrucción de otra vida humana, que un homicidio, fraticidio o parricidio, términos que sí aceptaron los romanos y acuñaron en su lengua, ni debe ser designado de forma idéntica. A su agramaticalidad el vocablo añadía su incorrección e inexactitud, además de su maldad y sus connotaciones de iracundia, de brutalidad para denigrar a los que deciden elegir este destino para su vida, merecedores de un máximo respeto. Prefirieron buscar designaciones objetivas que no encerraran ningún juicio de valor, ni connotaciones axiológicas sobre este acto de libre decisión humana.

Por ese mismo motivo evitaron denominaciones y perífrasis como *"homicida sui"*, *"ipsius occisor"*, *"occisio suipsius"*. Estas designaciones

se atestiguan por primera vez en escritores cristianos, claramente opuestos al suicidio y que no se preocupan en exceso por la belleza literaria de sus escritos. La consideración del suicidio y del suicida como homicidio y homicida no se produce hasta Lactancio y Agustín de Hipona¹³.

No nos parece correcto ni exacto considerar, como hace B. Alaimo¹⁴, que con Quintiliano “*suicida incipitur appellari ‘homicida’, quod cum scriptoribus ecclesiasticis firmatur*”. Es verdad, como acabamos de ver, que para los autores cristianos el suicidio es un homicidio, pero la tesis y doctrina de Quintiliano son diametralmente opuestas. Creo que debemos hacer justicia a la memoria de este brillante maestro de retórica, nacido en Hispania, y comentar brevemente su teoría que se halla en el siguiente texto:

“*Diuersum est genus, cum controuersia consistit in nomine, quod pendet ex scripto, nec uersatur in iudiciis nisi propter uerba quae litem faciunt: an, qui se interficit, homicida sit;... Res enim manifesta est, sciturque non idem esse occidere se quod alium...*

[QUINCT. *inst. VII 3, 7*]¹⁵”.

“De algo diverso se trata, cuando la discusión se basa en la designación, que depende de un texto escrito, y en los tribunales no se trata si no es por causa del significado de las palabras que motivan el litigio: acaso el que se mata a sí mismo es homicida.... Porque el hecho es manifiesto, y se sabe que no es lo mismo darse a sí mismo la muerte que causarla a otro”.

¹³ *Homicidae igitur illi omnes philosophi (qui se manus intulerunt)*, [LACTANCIO, *Diuinarum Institutionum*, III 18]; ... *etiam qui se ipsum occidit, homicida est*, [AGUSTÍN, *De Ciuitate Dei*, I 17].

¹⁴ ALAIMO [1956: 194].

¹⁵ “Cuestión distinta es cuando se discute sobre un término que se halla en la letra de la ley, discusión que sólo se produce en los tribunales cuando se debate sobre las palabras; ¿es homicida el que se mata a sí mismo?.... *El hecho es evidente, y se sabe que no es lo mismo matar a otro que a uno mismo*”.

Carece, por tanto, de fundamento textual la interpretación de B. Alaimo, y para Quintiliano, como para los romanos de la época, se trata de acciones muy distintas y no pueden designarse con los mismos términos ni con componentes iguales; por ello buscaron fórmulas y expresiones en las que no existían las connotaciones de agresividad, violencia y criminalidad, como veremos a continuación.

EXPRESIONES UTILIZADAS EN LATÍN

En el latín de la Antigüedad las expresiones más frecuentes son *mortem sibi consciscere* para designar la acción de suicidarse y *mors uoluntaria* para indicar el suicidio¹⁶; ambas perífrasis admiten algunas variantes, como *adsciscere*, *approbare*, *irrogare* en lugar de *consciscere*, y *obitus*, *letum*, *exitus*, *finis*, en lugar de *mors*; en algunas ocasiones son elecciones estilísticas y representan un porcentaje mínimo, insignificante desde el punto de vista estadístico.

Para mí la característica más significativa de ambas expresiones —obsérvese el adjetivo *uoluntaria* y la relación de *cosnsciscere* con *cum-scire*, *conscientia*, etc.— es que destacan y denotan de forma explícita el carácter voluntario, buscado y querido, con plena conciencia y con decisión firme y bien pensada. No implican ninguna calificación axiológica, ni positiva ni negativa, y pueden aplicarse a suicidios de muy distinto signo y a personas de diversa categoría moral y social; se han difundido a lo largo de la latinidad, aunque el sintagma *mors uoluntaria* no tiene la antigüedad de *mortem consciscere*, que ya se halla en Plauto, en el siglo II antes de nuestra era, mientras que la primera no se registra hasta las obras de Cicerón, cuando las ideas filosóficas se han desarrollado en Roma y hay ya una visión más clara del suicidio.

¹⁶ Representan el 40% de todas las expresiones recogidas por la documentada monografía de GRISÉ [1982 : 291-197].

No encierran tampoco ninguna connotación de agresividad, de violencia, de crueldad, ni tienen, como a veces se ha insinuado¹⁷, carácter eufemístico ni son indicio de ningún tipo de tabú; somos los hablantes de lenguas modernas los que, por contraste con “suicidio” —término cargado de connotaciones peyorativas y denigratorias—, pensamos que se trata de locuciones eufemísticas o de perifrasis meliorativas. No se evita la palabra ‘muerte’ y se señala su voluntariedad y su deseo de lograrla; no se detecta ningún signo de eufemismo. En ocasiones hay alguna variante de *mors*, como *exitus*, *finis*, *obitus*, pero estos usos, como hemos indicado, son muy escasos y, por ello, no significativos. La sustitución del término *mors* por *exitus*, *obitus*, *finis*, etc., sí puede considerarse eufemística, pero se produce también para designar muertes naturales, no buscadas por el sujeto.

El carácter de voluntariedad, de acción consciente y decidida, se halla implícito también en las expresiones formadas con el adverbio *sponte* seguido de sintagmas verbales que indican la acción de suicidarse, como *mortem sumere*, *finem facere*, etc., y en aquéllas en que se utiliza un verbo que denota la intención o deseo seguido del sustantivo *mors*, como *mortem quaerere*, *destinare*, *sumere*, *praecipitare*, etc. Estas últimas locuciones también son bastante frecuentes y unidas a las anteriores representan casi el 70% de todos los ejemplos conservados en las fuentes latinas antiguas no cristianas.

Antes de analizar otro tipo de sintagmas en los que se utilizan verbos o palabras que implican una cierta agresividad o violencia como *occidere*, *interficere*, *uim facere*, etc., queremos destacar dos características esenciales de las expresiones anteriormente comentadas, que para mí son altamente significativas; me refiero a la presencia casi exclusiva del sustantivo *mors* y a la ausencia casi total del sintagma *mors libera*.

¹⁷ SÁNCHEZ MANZANO [1991: 143] las califica como locuciones eufemísticas, en una obra, por otra parte, muy documentada.

En efecto, las citas y pasajes en los que predomina la idea de “voluntariedad y decisión” utilizan prácticamente sólo el sustantivo *mors*¹⁸ y evitan otros términos que denotan mayor agresividad, iracundia y crueldad, como *caedes*; incluso el sustantivo *nex*, sólo aparece en seis ocasiones con el verbo *consciscere* o equivalentes, y una con el adjetivo *uoluntaria*¹⁹, este sustantivo, aunque no encierra la crueldad de *caedes*, tiene connotaciones especiales, como veremos al tratar del verbo *neco*.

Mucho más significativo e ilustrador del concepto y de la consideración que los romanos tenían del suicidio es, en mi opinión, la ausencia de la expresión *mors libera* para designarlo. Después de numerosas exploraciones y búsquedas por los soportes informáticos de los textos latinos antiguos, no he hallado más que algunos pasajes en los que se relacionan ambas palabras, pero en ninguno es una designación del suicidio²⁰. La *mors* puede liberar y proporcionar libertad, pero nunca el atentado contra la propia vida se designa como *mors libera*. En los textos citados en la nota, la mayoría de inspiración estoica, se observa que con la muerte se evitan calamidades, tormentos y desgracias, que la muerte puede suponer una liberación, pero nunca se califica con este adjetivo la muerte del suicida. Las diferencias entre *uoluntaria* y *libera* son palmarias y no precisan comentario; la muerte voluntaria es elegida con plena conciencia y decisión, pero en circunstancias difíciles o ante una muerte inminente, natural o violenta, en momentos en los que no existe una libertad absoluta. Por ello no compartimos en absoluto las opiniones y los juicios de Y. Grisé en su, por otra parte, excelente monografía:

¹⁸ Sobre 150 citas expuestas por GRISÉ [1982 : 291 ss.], sólo en 14 casos no aparece *mors*, y en ellos se leen *finis*, *obitus*, *exitus*, *letum*, términos bastante neutros y caracterizados como *mors* porque no tener connotaciones de violencia.

¹⁹ CIC., *Nat.* II, 7; PLIN., XXXVI 24; SUET., *Caes.* 36, *Claud.* 32; GELL., VI 18, XIII 20; SUET., *Aug.* 13: *uoluntaria nece*. Se trata de autores tardíos, y no hay ninguno defensor firme del estoicismo o del epicureísmo.

²⁰ Recojo para los interesados los pasajes en que se relacionan *mors* y *libera*: ... *spectandus in certamine Martio deuota morti pectora liberae quantis fatigaret ruinis* (HORAT., *carm.* IV, 14); ...*cum pateat malis effugium et miseros libera mors uocet*, (SEN., *Agam.* 591); ...*qui scit non esse clusum cui mors aperta est, et in complexu libertatis expirat*, (SEN., *ad Lucil.* LXVI, 13); *Cicuta magnum Socratem fecit, Catoni gladium adsertorem libertatis extorque....* (*Ibidem*, XIII, 14); 'Meditari mortem': *qui hoc dicit meditari libertatem iubet. Qui mori didict, servire dedidicit*, (*Ibidem*, XXVI, 10);... *libera fortuna mors est*, (LUC., VII 818).

“...montre qu'à Rome le suicide était perçu comme un acte éminemment ‘rationnel’, c'est-à-dire qu'il était tenu pour une décision LIBRE prise après mûre reflexion, en connaissance de cause...”, “La principale dimension de la conception du suicide à Rome fut assurément la liberté”²¹.

La muerte voluntaria puede ser el método de obviar la dictadura y el poder tiránico, la esclavitud, los ultrajes y las vejaciones físicas, políticas y psíquicas, pero en esos casos es una elección voluntaria, consciente, meditada, nunca completamente libre, aunque sea un camino para lograr la libertad.



Hay también algunas expresiones, aunque en porcentajes reducidos, que denotan o indican algún grado de fuerza física, *se occidere*, *interimere*, *interficere*, *perimere*, o *manus sibi inferre*, *adferre*, *sua manu occidere*, etc.²². También, dentro de estas expresiones, debe destacarse la ausencia de aquellos verbos que tienen un contenido semántico más intenso de violencia y agresividad como *caedo*, *neco*, *caedem facere*, *contruncare*, *eripere uitam*, *exanimare*, *iugulare*, *trucidare*, *stragem facere*; y la de algunos verbos intensivos como *enecare*, *demori*, *dedere neci*, *emori*, etc.

Los verbos más empleados, dentro de la poca frecuencia de estas locuciones, son *interficere* e *interimere*, es decir, aquéllos que designan la muerte de manera general y que no indican una muerte cruenta²³; sólo *occidere* significa “asesinar”, pero es el menos empleado; en pocos autores y

²¹ GRISÉ [1982: 25-26].

²² En la monografía de GRISÉ [1982: 293-296], se halla un elenco de estas expresiones.

²³ Un estudio semántico de estos verbos puede verse en SÁNCHEZ MANZANO [1991].

en algunos pasajes puede ser del verbo *occido*, derivado de *cado*, no de *caedo*, que significa “caer”, no “asesinar”. Estos hechos ponen de manifiesto que para los romanos el suicidio nunca fue un acto comparable al asesinato, ni a la muerte violenta de otro ser humano y por ello nunca lo designaron con los mismos verbos ni con las mismas expresiones.

Significativa nos parece también la ausencia del verbo *necare*, cuyo significado y valores merece un breve comentario. La evolución de esta palabra es compleja y en ella concurren elementos etnológicos y culturales²⁴. En latín clásico se diferencia de sus sinónimos *occidere*, *interficere*, *interimere*, por ser una muerte menos violenta y no sangrienta. En Ovidio y Tácito significa "asfixiar", "ahogar"; la muerte del ahogado era la muerte más terrible, la muerte por excelencia, ya que los muertos por ahogo no podían, en opinión antigua, expulsar sus almas con el último suspiro, sino que éstas quedaban prisioneras en los cuerpos y por ello esta muerte era considerada la más trágica. El obispo Sinesio (s. IV-V) nos narra una escena en alta mar, en medio de una terrible tempestad, en la que los marineros se van clavando puñales ante la inminencia de la muerte, y a instancias del Obispo, le confiesan que es preferible esta muerte a la de los ahogados en el fondo del mar, ya que en ese caso sus almas se verían privadas de la inmortalidad y sepultadas con sus cuerpos²⁵. La muerte del ahogado ha sido considerada terrible en diversas culturas, bien por estas ideas y creencias, bien porque muchos ahogados permanecían insepultos. Todavía hoy perviven signos de los antiguos temores. Todas estas connotaciones y valores del verbo *neco* son probablemente los responsables de que se evite este término para designar las muertes voluntarias entre los romanos.

²⁴ Un estudio completo y bien documentado de la evolución de *neco* y de su especialización léxica se encuentra en LÖEFSTEDT [1959: 191 ss.].

²⁵ Sobre todo ello IMMISCH [1930: 98 ss.].

CONCLUSIONES

El primer dato que nos parece destacable es que en latín del mundo romano nunca existió el término *suicidium*, pero no sólo por razones lingüísticas y gramaticales, como con frecuencia se ha insinuado, sino porque pensaban y creían que su naturaleza no era en absoluto comparable a la del asesinato o del homicidio, y por ello no podía ser designado de la misma forma; por las mismas causas evitaron también todos los términos y designaciones que pudieran equipararlos, como *homicida sui*, *ipsius homicida*, *occisor sua manu*, *occisor sui*, o verbos y palabras que implicaran crueldad, virulencia, brutalidad, como *caedere*, *trucidare*, etc.

Las denominaciones de la muerte voluntaria no encerraban juicios axiológicos, ni positivos ni negativos, y no había, por tanto, una idealización del suicidio ni tampoco una condena moral o legal. Eran las circunstancias personales y los momentos concretos los que podían dar un sentido positivo o negativo al acto, por sí mismo moralmente neutro. Por la ausencia de una censura ética y de una reprobación pública sobre el hecho no buscaron designaciones eufemísticas o perifrasis meliorativas; no lo consideraban necesario. Es la mentalidad nuestra, influida por el cristianismo, la que piensa que el suicidio es censurable, y por ello interpreta que los romanos evitaban nombrarlo y recurrían a perifrasis.

Por tratarse de una acción decisiva y trascendente, irrevocable y definitiva, debía realizarse tras una reflexión profunda y con plena voluntariedad, no podía ser el resultado de una improvisación o de un deseo momentáneo; las dos expresiones más frecuentes, *mortem sibi consciscere* y *mors uoluntaria*, insisten en estas dos características. Por ello siempre tuvieron mayor respeto y consideración por aquellos suicidios que requieren un espacio de tiempo, una duración prolongada para su realización, como abrirse las venas, inedia, ya que denotaban una voluntad decidida y un propósito firme; hay posibilidades de rectificar y de arrepentirse, pero el

suicida muestra la seguridad de su decisión. Es evidente que estas muertes voluntarias prolongadas se prestaban a la representación dramática y a la ritualización, tan de moda en el siglo primero y tan del gusto de lectores y escritores.

Porque era una muerte rápida y sin posibilidad de rectificación es posible que despreciaran la muerte de los ahorcados; así se pueden explicar algunos juegos cómicos plautinos que ridiculizan dicha muerte²⁶, el rechazo de las élites romanas, el que fuera designada como *foeda mors* y el que Horacio Balbo prohibiera el entierro de estos suicidas. Por ello Séneca cambió las muertes de Fedra y de Yocasta en sus dos tragedias. Es posible también que las críticas y censuras a la muerte de los ahorcados tengan que ver con creencias de ultratumba, similares a la de los ahogados.

Finalmente el dato más significativo y revelador de la mentalidad y visión de los romanos sobre el suicidio me parece el hecho de que nunca lo designen con la expresión *mors libera*, ya que para ellos, en condiciones óptimas y favorables, con plena libertad de decisión no se elegía la muerte; ésta sólo puede ser un mal menor, deseable y voluntaria en contextos muy desfavorables. Nunca aceptaron ni acuñaron perífrasis o palabras similares al *Freitod* de los alemanes.

Por esta misma razón no se halla en los textos latinos antiguos una expresión equivalente a nuestra “eutanasia”; es una designación, pese a su enorme éxito, contradictoria y antitética —un oxímoron como dirían los amantes de las figuras retóricas—. Opinaban los romanos que la diosa necrófila nunca es buena ni propicia, sino triste, infausta y funesta, incluso cuando alguien voluntariamente la invoca y la llama. Por otra parte, las palabras cargadas de connotaciones positivas siempre pueden desarrollar funciones apelativas, conativas, de propaganda; además de informar y significar pretendan convencer.

²⁶ PLAUT., *Asin.* 816.

BIBLIOGRAFIA

- ALAIMO, BERNARDUS, O. F. M., "De suicidii nomine et quibusdam eius definitionibus", *Antonianum* [31], Roma: Antonianum Pontificium Athenaeum, 1956, pp. 189-214.
- BARTHES, R., "Tacite et le Baroque funèbre", *Essais Critiques*, Paris: Seuil, 1964, p. 108.
- BAYET, *Le suicide et la morale*, Paris: Alcan, 1922.
- BELS, J., "La mort volontaire dans l'oeuvre de S. Augustin", *Revue de l'histoire des religions* [187], Paris : Armand-Colin, 1975, pp. 147-80.
- BLAISE, A., *Dictionnaire Latin-Français des auteurs chrétiens*, Strasbourg: Librairie des Méridiens, 1954.
- BROWNE, T., *The Religio Medici and other writings*, London: JM Dent, 1912.
- DU CAGNE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort: L. Favre, 1883.
- CARAMUEL, J., *Theologia moralis fundamentalis*, Roma, 1656, II.
- DAUBE, D., "The Linguistics of Suicide", *Philosophy and Public Affairs* [I], New Jersey: Princeton University, 1972, p. 387.
- GARLAND, R., "Death without dishonour. Suicide in the Ancient World", *History Today* [33], 1983, pp. 33-37. Edición digital:
[<http://www.historytoday.com/MainArticle.aspx?m=12549&amid=12549>](http://www.historytoday.com/MainArticle.aspx?m=12549&amid=12549)
- GLORIEUX, P. [ed.], *Archive du Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age* [AHDL] [XIX], Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1952, pp. 187-335.
- GRIFFIN, M. F., "Philosophy, Cato and Roman Suicide", *Greece and Rome* [33,1], Cambridge: Second Series, 1986, pp. 64-67.
- GRISÉ, Y., *Le suicide dans la Rome antique*, Paris-Montreal: Editorial, 1982.
- GRISE, Y., "De la fréquence du suicide chez les Romains", *Latomus* [39], Bruxelles: Société d'Études Latines de Bruxelles – Latomus, A.S.B.L., 1980, pp. 17-46.
- HINOJO, G., "Impresión y expresión de la muerte en los *Annales de Tácito*", *Actas del VII Congreso Español de EE CC: 20-24 de abril de 1987*, Madrid: Universidad Complutense, 1989, II.
- HINOJO, G., "Concepto y representación de la muerte en el siglo I", *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, pp. 145-160.
- HIRZEL, R., "Der Selbstmord", *Archiv für Religionswissenschaft*, 11 (1908), pp. 75-104, [Reproducido en Darmstadt, 1964].
- HORST, P.W., "A Pagan Platonist and a Christian Platonist on Suicide", *Vigiliae Christianae* [25], Germantown: Periodicals service Comppany, 1971, pp. 282-288.
- IMMISCH, O., "Necare", *Rheinische Museum* [LXXX], 1930.
- KANY, J., *Le suicide politique à Rome et en particular chez Tacite*, Reims 1970 [TESIS].
- LÖEFSTEDT, E., *Late Latin*, Oslo, 1959.
- NOCK, A. D., *Conversion*, Oxford: Oxford University, 1933.
- ROSE, A. R., "Seneca and Suicide. The End of the Hercules Furens", *Classical Outlook* [60], Montclair: Montclair State University, 1983, pp. 109-111.
- SÁNCHEZ MANZANO, M. A., *Estudio estructural de los verbos de la muerte*, León: Universidad de León, 1991.
- TADIC-GUILLOTEAUX, N., "Séneque face au suicide", *Antiquité Classique* [32], 1963, pp. 541-551. Edición digital :
[<http://www.antiquiteclassique.be/>](http://www.antiquiteclassique.be/)
- VAN HOOF, A. J. L., *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*, London-New York: Routledge, 1990.
- WILIE, R., "Views on Suicide and Freedom in Stoic Philosophy and Some Related Contemporary Points of View" *Prudentia* [5], Auckland: University of Auckland, 1973, pp. 15-32.

HISTORIA, LITERATURA, ANTROPOFAGIAS, SOCIEDAD, CULTURA
LITERARIA E INVENCIÓN ROMANESCA EN PORTUGAL
EN EL SIGLO XIX

Pedro Serra¹

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA & CLP

Certes, si le plaisir était fait de jouissances spectaculaires, on pourrait dire les consommateurs heureux tant qu'ils trouvent des images à brouter. La dangereuse dialectique revient pourtant par ailleurs. Car on voit bien que tout se décompose des dominations de ce monde. Alors que la critique épargne toute leur gestion, tous les résultats les tuent. C'est le syndrome de la maladie fatale de la fin du XX^e siècle: la société de classes et spécialisations, par un effort constant et omniprésent, acquiert une immunisation contre tous les plaisirs. L'effondrement de ses défenses immunitaires contre tous les poisons qu'elle produit n'en sera que plus total.

De *Abat-faim*, atribuido a Guy Debord.

En 1866 el joven escritor portugués Álvaro do Carvalhal publicó un relato que acababa de escribir titulado “Los caníbales”², y que serviría de base a la película-ópera homónima de Manuel de Oliveira³. El cuerpo del protagonista – el vizconde de Aveleda –, que acabará siendo degustado por sus allegados, es la imagen obscura de las aporías que lo estructuran como sujeto, en cuanto individuo y en cuanto miembro de un cuerpo social mesmerizado por la “sangre azul”. Un fantasma recorre esta historia: el fantasma de la aristocracia. El gozo aristocrático – la aristocracia es un goce distinguido – canibaliza a sus individuos aunque, al mismo tiempo, tiene una facultad amnésica que recalca absolutamente el horror de esa nutrición: los caníbales, delante de la noticia de una inminente herencia, son redimidos del espanto causado por el festín antropófago.

¹ Pedro Serra es Profesor Titular de la Universidad de Salamanca y Coordinador del Grado en Estudios Portugueses y Brasileños.

² Cito por CARVALHAL [1990: 207-253]. A lo largo de mi ensayo, coloco entre paréntesis la paginación referente a esta edición.

³ 1988, libreto de João Paes.

El cuerpo protético del Vizconde de Aveleda es tanto *cosa* como envoltorio de un ser que aun se imagina persona. Es cuerpo sanguíneo, y en cuanto tal, cárñico; pero es también un cuerpo maquillado. El tronco será justamente carne propia para consumo. El cuerpo protético, a su vez, tiene en las manos de marfil ocultadas por guantes blancos su lugar más *expresivo*. Es un cuerpo equívoco: tomado por persona cuando es cosa; y por cosa siendo persona. Un cuerpo entre lo ‘rojo’ de su condición sanguínea, el ‘blanco’ de su condición artificial, y el ‘oro’ que le circula por las venas. Este espectro cromático es propio de un atributo espectral: la “sangre azul”. “Los caníbales”, alegoría de un cuerpo político *victimizado* por la Historia –la aristocracia titular de un D. João, advenediza por lo que respecta al Vizconde de Aveleda –, se declara cuento “amador de sangre azul” (208). El *revenant* aristocrático se va imponiendo con contumacia en una sociedad burguesa –“civilizada” y “liberal”– que se imagina anacrónicamente “raza gótica”. El sujeto gótico pierde el privilegio – la propiedad, lo propio que lo define– de la sangre. D. João, por ejemplo, es el último de los hijos únicos de la aristocracia, y consecuentemente de la economía política, moral y cultural que la sostiene. El Vizconde de Aveleda, a su vez, expone la expropiación del individuo de un específico que le permita ser quien es– que es justamente lo que el Vizconde no puede ser. Aveleda *nivela* un “vizconde” [en portugués, *visconde*] y una carne “viscosa”, si creemos a los comensales que acabarán por reconocer haber sido partícipes de un festín antropófago. El simbolismo de la “sangre” es commutado por una banalización del sujeto humano: el cuento encontrará el mínimo denominador común del individuo y de la comunidad, en los tiempos de la civilización y del liberalismo, en la figura del caníbal. Es la figura de una moral contrahecha: ya solo hay comer y ser comido y algo como un movimiento autónomo del dinero. El capital del Vizconde de Aveleda no es legado por la sangre –la nupcialidad, alienada, no produce descendencia; es independiente de ese modo de legar. La herencia es

cosa de una magistratura providencial –de un Estado que legifera derechos ‘universales’–, es decir, que *salva*.

La *vis* de la carne “viscosa” de “vizconde” estriba en la metáfora de la “sangre azul”. Para ponderar esa *virtud* hecho mano, de momento, de la tematización de los colores en el cuento. Veamos, entonces, y en un primer compás, como en “Los caníbales” el tropo cromático se objetiva en la repetición de un conjunto limitado de pigmentos. La lectura del sintagma “sangre azul” subsumirá diferentes *lexia*, metaforizando prioritariamente una determinada ‘clase’: la clase aristocrática. Es el sentido figurado que sobredetermina la lectura: “sangre azul” está, figurativamente, por nobleza o hidalguía. La metáfora de la “sangre azul” nos remite a la blancura como índice del cuerpo clásico –sobre todo de un cuerpo clásico noble, acostumbrado a evitar la exposición solar. Suponía, pues, un ideal de blancura como atributo esencial *de ese* cuerpo clásico⁴. Sin embargo, la productividad de las metáforas “sangre” y “azul” excede esta tematización. Constatamos, por ejemplo, que la “sangre” es comutable por tropos cromáticos del ámbito de la categoría ‘rojo’. Es el caso más rentable, y bien más productivo de hecho que el caso homólogo del ‘azul’ (reducida a la composición del escenario⁵). El ‘rojo’ es el color más repetido, seguido de cerca por el ‘blanco’ y por el ‘dorado’.

Interesa, por consiguiente, la fenomenalización de los colores. Tal fenomenalización pasa por la repetición textual, y la consideración de que esa repetición textual es significativa. Esta cuestión no es nueva. Hillis Miller en un conocido libro titulado justamente *Fiction and Repetition. Seven English Novels*⁶, se propone pensar la lectura de diferentes novelas –del realismo decimonónico– en función de la forma como inscriben la figura de la ‘repetición’. Son variados los aspectos de este análisis que aquí importan destacar, podemos enunciarlos en síntesis: I. la figura de la repetición es determinante en la forma como el texto ‘genera’ sentido; II. es posible reducir las modalidades de

⁴ BATCHELOR [2000].

⁵ Al inicio del cuento tenemos “la bóveda azul del cielo” (208); y, cerca del final, “Lo envolvió muy deprisa una azulada, tenue, pero creciente llamarada, y no soltó ni un gemido” (240).

⁶ MILLER [1982].

repetición, que en cada texto serían irreductibles a las de otro texto distinto, a dos teorías de la repetición: la ‘repetición del mismo’ y la ‘repetición de la diferencia’; III. las dos formas de repetición, incompatibles, están co-presentes en un mismo texto; IV. la lectura investiga el funcionamiento del tropo de la recursividad en una misma obra, que es, digamos, una totalidad pero no un todo *uno*.⁷ Como intentaré demostrar, un cuento “amador de sangre azul” tiene en la repetición de la “sangre azul” la posibilidad de su desconstrucción.

Considérese, en primer lugar, que son tematizados el azul, el rojo, el dorado, el blanco, el púrpura, el nacarado, el verde⁸ y el negro⁹. Estos casos, insisto, no son todos igualmente productivos. El color predominantemente tematizado es, de forma destacada, el rojo. Es, de hecho, el color básico que se distribuye como púrpura y como nacarado. Hay que tener presente, además, que los colores son inestables. El rojo es rojizo, purpurado, nacarado. De igual modo, el color del oro, puede ser dorada o rubio¹⁰. Veamos los lugares del texto en los que surge el ‘rojo’: “Margarida, roja de sorpresa” (215); “aunque el *rubor* haya de quemarme las mejillas” (216); “exclama Margarida, roja como una granada” (217); “el corazón *inflamado* palpitando dentro del seno de granito” (218); “Note que no me he *ruborizado*” (221); “un novio de formas vigorosamente redondas, boca *roja*, dientes blancos y ojos sensuales” (224); “La chimenea contiene llamas inmensas, que le proyectan en el rostro siniestro un fulgor *rojizo*” (227); “un hombre con ojos *chispeantes*” (234); “fantástico fulgor en el rostro del vizconde, que se destacaba inerte en el fondo *rojizo* por la llama sacudida de la gigantesca chimenea” (238); “los extremos de la boca ligeramente

⁷ MILLER, [1982: 1-21].

⁸ Tanto cuanto puedo aseverar, registro sólo un caso de ‘verde’: “Entonces mil aves, despertadas en la verde guarida, volaron asustadas, y huyeron soltando píos, hasta perderse en el mortecino claro de luna” (235).

⁹ Además del caso de los “ojos negros” (214), la figuración del ‘negro’ es muy estable. El cuento lo reitera como color del ‘pensamiento’: “Negros y repetidos pensamientos nacían, se atropellaban, luchaban en el interior de aquel cráneo” (228); “un negro pensamiento, negros y feos vemos los objetos que nos rodean” (233); “Para qué negros pensamientos, pensamientos de muerte” (236).

¹⁰ He aquí la serie posible en lo que ataña a este color: “el arte revelándose por toda parte, en el marco de los espejos, en los cuadros, en los techos *dorados*” (208); “apretar con la diestra febril el cabo de *oro* de un reluciente puñal” (218); “*Oro* más fino, más de ley, nunca lo extrajo poeta de los surcos explorados” (218); “También D. João se levantó con el vaso de *oro* en la mano” (225); “blancas cortinas de fina seda con grandes bordaduras de *oro* purísimo” (226); “por debajo de los largos pelos *rubios*” (228-229); “aspiraciones nunca sentidas *le doraban* por instantes la recalentada imaginación” (232); “los *dorados* salones” (234); “Pero viviría, pues, a través del *oro*” (238); “tenía en la parte superior un provocante pedazo de *dorada* pulpa” (245).

teñidos de espuma *rojiza*” (250). Mientras tanto, el color púrpura la tenemos enunciada en los siguientes lugares: “escondiendo por detrás del abanico el rostro *purpurado*” (210); “Los primeros rayos de sol, algo *purpurados*, cayeron en este momento en el rostro del mancebo” (223). El nacarado, en fin, surge en una única ocasión: “inflamarme las *nacaradas* mejillas” (242).

El ‘rojo’ que se objetiva en esta gradación de ‘rojos’, es el color que modula lo vital, por otra parte de forma bastante tópica. Lo *rojizo* es atributo exterior de un cuerpo vivo, de la vitalidad del cuerpo: véase la serie “faces”, “boca”, “ojos”, “rostro”, “mejillas”, etc. Es en el seguimiento de estos términos que tendremos, entonces, el blanco. En este sentido, hay que considerar el área semántica de la ‘palidez’, también muy productiva, y que asimilaría a la blancura de un cuerpo el que lo sea *por defecto* (i.e., que lo sea *a priori*): “mano hermosa y *blanca*” (214); “Estaba *pálida* y *ansiosa*” (215); “cuyos ojos desorbitados [en portugués, *esgazeados*, de *esgazejar*, ‘poner los ojos en blanco’] parecían, a ratos, fusilar relámpagos. Era D. João” (218); “Margarida estaba *pálida*, como las camelias” (219); “la intumescencia de los senos *blancos*, el *decolorar* de los labios” (231); “Aquella hermosísima soledad tenía, sin embargo, un no sé qué de *pálida* frialdad de cementerio” (233); “Coronada de *blancas* flores... una olorosa magnolia” (234); “Piernas, brazos, los propios dientes del vizconde, *blancos* como hermosos hilos de perlas” (240); “reposaba la faz *lívida* y desfigurada en las rodillas del viejo capellán del vizconde” (249); “con la frente despedazada, *pálida*, pero siempre bella” (249). El cuerpo que se ruboriza, el cuerpo que se pone colorado, lo hace *sobre* un cuerpo idealmente ‘blanco’. Es esta la blancura que expone algo como una “sangre azul”, es sobre esta blancura que se revela la pigmentación vital. Un ‘blanco’ que, paradójicamente, se lee como *decoloración*, que ocupa un lugar intersticial entre lo vivo y lo muerto; y por ello es lo propio del “cementerio”, y de partes ‘duras’ menos figurativas del cuerpo –más descarnadas– como los “dientes”.

En suma: el régimen cromático, implicando predominantemente la representación corpórea, oscila entre lo *coloreado* y lo *decolorado*, par comutable por el dúo vivo/muerto o, emblemáticamente en el caso del Vizconde de Aveleda, por el binomio humano/estatua. No andamos lejos de la observancia de una más amplia precedencia de las bellas artes sobre las bellas letras en la representación mimética de lo real. La cromatización de lo vital como vital apunta hacia la necesidad de suplementar lo vivo, de adornarlo para saberlo vivo. Cromatizar la vida es la posibilidad de decirla mediándola por un artificio, artificialidad olvidada de sí misma, es decir, *natural*. Y sin embargo, si Carvalhal es desconstructor de mitos, en esta ocasión lo es sobre todo en lo que atañe al mito de Pigmaleón. Recordemos que el narrador del cuento quiere ser guía espiritual de las jóvenes doncellas que se dejan ‘cegar’ por figuras como la de D. João o la del Vizconde de Aveleda. Esta cruzada busca exponer un modo de producir verdad, una verdad falsa, o que se procura mostrar como siendo falsa. El mito ovidiano, modulando un ‘nuevo’ tipo de enamorado, devuelve también una especie peculiar de artista: “Tal era el poder de este joven esquivo –estaba en posesión de la suprema realización artística, el arte que oculta el arte”¹¹. Un arte que oculte el arte es un arte naturalizado que puede conmutarse con la ‘vida’. De ahí viene la pasión del artista por una estatua. Ahora bien, “Los caníbales” propone un itinerario *inverso*: a Margarida le son desocultados los mecanismos que contrahacían la vida en una estatua. El sujeto bien apersonado es sólo una cosa. Y como tal cosa es consumido por el padre y por los hermanos de la joven.

Ahora, el narrador, diciéndose capacitado para la crítica de una sociedad que literaliza sus discursos figurados, que vive la vida como metáfora¹², no puede, al mismo tiempo, no tener su cuota de moralizador. Los dos lugares del relato en que esa tópica moral es enunciada son los siguientes: la “apariencia –nos dice– nivela vicio y virtud” (237); o, además, “crímenes no los ve la sociedad, y si los ve, los respeta” (238). El Vizconde de Aveleda es, por un lado, el *revenant* de Pigmaleón. Pero

¹¹ HAMILTON, *op.cit.*, p. 155.

¹² MILLER [1982: 13].

es también, y en este punto lo acompaña D. João, el *revenant* de la “raza gótica” de “sangre azul”. En este sentido, el relato de “Los caníbales” es un relato histórico, pues representa la de-simbolización de la aristocracia en el palco de la Historia. Es fantasma de una temporalidad con la cual no se conjuga, una temporalidad fuera de los goznes. Nótese que es en cuanto relato histórico que el cuento es también sensible al presente y a las costumbres, o a la analítica de las costumbres. La sensibilidad al presente implica saberlo saturado de Historia.

No se trata sólo, por consiguiente, de una crítica *literaria* de gustos literarios. No sólo, pero también lo es, como viene siendo notado. Véase, por ejemplo, la siguiente formulación: “El autor hace uso de la función pedagógica de la literatura, criticando no sólo los vicios de la sociedad como también los modelos literarios de la época”.¹³ Lo que acaso excede esta acertada aserción es que el cuento nos propone un social indistinto de lo literario. En una otra lectura, mientras tanto, se hacen patentes los límites de una descripción de Carvalhal como crítico de un programa literario (y que, como tal crítica, de dicho programa se pudiera destacar, lo que por otra parte sabemos que no hace): se dice, así, que en “*Los caníbales* [Carvalhal hace] la caricatura del programa ultrarromántico, sin tomar con relación a él la debida distancia, como Novais, Camilo y multitud dispersa por álbumes y almanaques, rasgo reflexivo, de continuada modernidad”.¹⁴ El problema, en esta formulación, está en suponer una “debida distancia” que hiciera de la reflexividad una reflexividad “moderna”. En realidad, pienso que el narrador se instala en la aporía que aúna inextricablemente “miopía burguesa” (219) y “adora[ción de la] aristocracia” (208), alianza sostenida por algo como una cultura ultrarromántica. Como voy a argumentar, el narrador es un moralista cuyo modo de representar una moral pasa por la presentación de una moralidad contrahecha: el canibalismo como propio de los individuos civilizados. El canibalismo es la monstruosidad moral que organiza la vida social a costa de los sujetos. En última instancia, lo que se argumenta es que los individuos son canibalizados por el canibalismo.

¹³ SANTOS [1997: 77, col. 2].

¹⁴ RODRIGUES [1997: 566, coll. 1-2].

En el cuerpo individual y en el cuerpo social hay un líquido más vital que la “sangre azul”, y que la subsume: el capital. Como dice un personaje en dado momento, *se vive por el oro*. Voy a concluir retomando esta tópica *también* cromática. Antes, hay que ponderar los términos del “canibalismo blanco” modulados en “Los caníbales”.

ACONTECIMIENTO CANÍBAL Y RESISTENCIAS DE LA CRÍTICA

En primer lugar, el lugar del acontecimiento caníbal. Esta cuestión, según creo, no es de importancia menor para la revisión de las lecturas críticas del cuento. Por norma, son lecturas que articulan fórmulas que atajan la comensalidad antropófaga. O mejor, son lecturas que acomodan incómodamente la canibalización del Vizconde de Aveleda. Vale la pena recordar el capítulo dedicado a Álvaro do Carvalhal por el crítico e historiador de la literatura portuguesa João Gaspar Simões en su *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*.¹⁵ Sólo un puñado de párrafos, poco más que un par páginas. Y sin embargo, bajo mi concepto, con intuiciones relevantes para la ponderación del *corpus* narrativo de Carvalhal (1844-1868), un autor prácticamente desconocido, fuera de lo que podemos considerar el canon de la prosa de ficción portuguesa del siglo XIX, incluso si somos generosos en la ponderación de los límites de dicho círculo de elegidos. Y, sin embargo, Simões urde su valoración estética e histórico-literaria del autor del cuento “Los caníbales” configurando para él un lugar de absoluta *singularidad*. No deja margen para dudas una formulación como la que se sigue: “Sea como fuere, el caso de Álvaro do Carvalhal representa algo de único en la historia de la evolución del cuento portugués del siglo XIX”.¹⁶ Carvalhal es *único*, su escueta producción escrita –obra escasa y vida breve (murió de un “aneurisma” con solamente 24 años), obra además gestada entre los meses de marzo de 1866 y agosto de 1867, y publicada en volumen el

¹⁵ SIMÕES [1987].

¹⁶ *Ibidem*, p. 563. En este ensayo, todas las traducciones del portugués e inglés al español, salvo indicación contraria, son de mi responsabilidad.

año de la muerte del autor, 1868– materializa una inalienable diferencia. En un momento en que la narrativa “histórica” es hegemónica en el panorama de la prosa de ficción, en un momento en que apenas se vislumbra la ficción de “actualidad”, los *Contos* de Carvalhal objetivan una escritura excepcional. Simões reconoce aires de familia en los *Contos Fantásticos* de Teófilo Braga y en las *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós, volúmenes que reúnen cuentos prácticamente coetáneos a los del autor de “Los caníbales”. No obstante, observa en estos últimos un lugar crítico en el devenir que conduce de la ficción histórica a la ficción de actualidad: “Los *Cuentos* de Álvaro do Carvalhal ocupan, sin embargo, en la historia de nuestra ficción del siglo XIX un lugar inconfundible. Historias fantásticas, historias macabras, historias de terror, historias ni reales ni irreales, muy sencillamente suprarreales – que transcurren en un mundo que supera la realidad, aunque real en sí mismo– escritas durante la crisis que afecta la ficción portuguesa en el tránsito de la novelística histórica hacia la novelística de actualidad, posteriores en fecha a las de Teófilo [Braga] y a las de Eça de Queirós, se hace difícil decir que deben o no a los escritores que, entre nosotros, precedieron al autor en el cultivo de ese nuevo género de ficción.”¹⁷

El lugar inconfundible, según los términos de João Gaspar Simões, se juega, por ejemplo, en esta resistencia de los cuentos de Carvalhal a la filiación en la cuentística de Teófilo y Eça. Pero no solamente, aunque esta formulación, en si misma, puede conllevar consecuencias importantes. Simões se esfuerza, en todo momento, por concretar una excepcionalidad que, podríamos decir, se perfila como siendo algo innombrable, o de muchos nombres imperfectos. Veamos. En primer lugar es sintomática la indecisión a la hora de categorizar el *genus* al que pertenecen las narrativas de Carvalhal. Simões les llama “serie de cuentos”, aunque siempre tiene en su horizonte interpretativo el hecho de que Carvalhal les llamaba “novelas” [i.e., en portugués, ‘romances’]. Simões, no aceptando esta calificación del autor, añade que, por un criterio de extensión, las narraciones sería más bien “novelas cortas”

¹⁷ *Ibidem*, p. 562.

[i.e., en portugués, ‘novelas’].¹⁸ En segundo lugar, Simões al proponer una filiación posible para el universo narrativo de Carvalhal, remite explícitamente a la “novela gótica”, pero lo hace no sin llamar la atención sobre un *suplemento* que significaría una vuelta de tuerca en la ficción del autor de *Contos*. Lo hace, además, distinguiendo “Los caníbales”. De las seis narrativas que constituyen *Contos*, “Los caníbales” supone una superación, una trasgresión incluso, dentro de un conjunto de influjos que, no obstante, animan la escritura. El siguiente párrafo es fundamental, pues intenta justamente formular, una vez más, la singularidad de Carvalhal, una singularidad que tiene su mejor concreción justamente en “Los caníbales”: “En ese cuento la imaginación macabra del joven narrador atinge sus notas más extrañas. Influencia del estilo tenebroso cultivado por los maestros del “gothic romance” o de la “gothic novel”, una Anne Radcliffe o un Horace Walpole? Quizás. Y Carvalhal conocía la primera, por lo menos, autora de la novela *The Mysteries of Udolpho*, obra que cita en uno de sus cuentos. Si no cita el segundo, alude a los maestros de lo fantástico en Francia y en Alemania. Victor Hugo o Balzac –el Balzac de *Seraphite*– son mencionados por Carvalhal. También Hoffmann. Y Edgar Poe, evidentemente. En “Los caníbales”, no obstante, Álvaro do Carvalhal se excede y los excede, a esos maestros, en el sentido de lo macabro.”¹⁹

Simões nombra la diferencia de Carvalhal como un “exceso” de lo “macabro”. No la “imaginación macabra” en si misma, que aúna Carvalhal y maestros como Radcliffe, Walpole, Hugo, Balzac, Hoffmann o Poe. Más bien un excedente de esa imaginación, un más allá de lo macabro. El exceso macabro, fórmula de la lectura de Simões, proviene directamente de la escena de canibalismo del cuento. El argumento de Simões, efectivamente, depende de esta escena. La tesis de Simões responde a la necesidad de leer el “acontecimiento caníbal”, de leer la devoración del Vizconde de Aveleda –protagonista del cuento– por su

¹⁸ Simões formula lo siguiente: “[Carvalhal aún] revisa los *Contos* hasta la página 270, según nos informa Simões Dias. En la previsión de la muerte inminente, había decidido reunir en libro su ‘colección de novelas’, como insistía en llamar sus ficciones –auténticas novelas cortas– a que acaba por conceder el título sencillo, *pero poco o nada exacto*, de *Contos*” (564-565).

¹⁹ *Ibidem*, p. 566; yo subrayo.

suegro y cuñados. Esta lectura, la lectura del “acontecimiento caníbal” por parte de Simões, es relativamente compleja. Simões no concibe la imaginación del “acontecimiento caníbal”, en primer lugar, como algo que pueda provenir de una influencia estrictamente literaria: “Asociar tan terrible fantasía a una influencia sencillamente literaria –la de los cultores de la *gothic novel*– no basta para explicar el genio verdaderamente singular de Álvaro do Carvalhal”²⁰. Hay algo, según Simões, que la imaginación del “acontecimiento caníbal” conlleva que va más allá de lo *literario*. Ese más allá, ese afuera de lo literario, es la propia *vida* de Álvaro do Carvalhal. Es fundamental retener –lo es para mi ensayo sobre “Los caníbales” – que la lectura del “acontecimiento caníbal” *implica* tanto lo estético como lo vital. Lo “macabro en exceso” –recuerdo: el sintagma que nombra la singularidad de Carvalhal según Simões– es el tropo en que se conjugan “vida” y “ficción”. La escena caníbal es, por otra parte, una otra figuración de ese nombramiento. ¿Pero, de que modo *implica* Simões la “vida” de Carvalhal en esta tropología? Muy concretamente la frase del crítico e historiador portugués en que lo hace es la siguiente: “Su condición de muerto-viviente [i.e.: Álvaro do Carvalhal] –de estatua animada– mucho habrá contribuido, ciertamente, para el culto del terror que tan originalmente ejercitó en su extraordinario libro”²¹. Por otras palabras, la “vida” de Carvalhal convocada para la lectura del “macabro exceso” se resume al hecho de que Álvaro do Carvalhal padecía una enfermedad terminal. Una enfermedad que *determinaba* su escritura.

No hemos de extrañar este orden de argumentos de lectura en un historiador y crítico como João Gaspar Simões, para quién la ponderación de lo biográfico en la objetivación del gesto interpretativo no merecería siquiera discusión. Ello se hecha de ver en toda su *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*, y en detalle en el capítulo dedicado a Carvalhal. Para Simões, en este sentido, Carvalhal es un narrador *manqué* en la medida en que, habiendo fallecido a la edad de 24 años, no habría desarrollado plenamente su “estilo” y, con él, su

²⁰ *Ibidem*, p. 567.

²¹ *Ibidem*, pp. 567-568.

competencia narrativa: “Quién escribía esos cuentos era demasiado joven y su carrera vendría a ser demasiado efímera para que algo de importante se obtuviese del aparecimiento casi insólito de su genio narrativo”²². Dos otros “excesos”, pues, e intrínsecamente *negativos*: “demasiado” joven, y bio(biblio)grafía “demasiado” breve. De ahí que la singularidad ficcional de Carvalhal, su “exceso macabro” vaya de la mano de una defectiva competencia escritural. En este sentido, la historia bio-bibliográfica de Carvalhal no hace más que reverberar una historia de la ficción portuguesa que, en esas décadas mediales del siglo XIX, es aun una historia *incompleta*. La “perspectiva” de João Gaspar Simões es teleológica: la ficción portuguesa consuma su plenitud –o sólo se consuma *tout court*– con la obra de Eça de Queirós. La obra de Eça es el “fin” de la ficción portuguesa a partir del cual Simões configura su genealogía de la prosa literaria del siglo XIX. La “novela contemporánea” es ese “fin”, y la “novela histórica” el antecedente que hubo que *superar* para llegar a ella. He aquí uno de los diferentes lugares del texto de Simões en que se modula esta proposición: “Eça de Queirós trajo el escritor portugués para la novela, ha sido él que le dio la llave de una literatura de ficción emancipada de la subjetividad romántica”.²³ O, entonces, “fue [Eça de Queirós], para todos los efectos, quién enseñó al escritor nacional como se concibe y realiza una técnica que, a pesar de todos sus formalismos discutibles, aún es la que más se acerca al tipo ideal de novela clásica”²⁴.

Simões encuentra, así, un problema en el “estilo” defectivo de Carvalhal. O, mejor, Carvalhal se instala en el devenir histórico de la ficción del siglo XIX como un problema en el que convergen el rasgo singular de un “exceso macabro” y un “estilo” *manqué*. Esta estilística de Carvalhal es objeto, en este sentido, de una valoración aporética por parte de Simões. Por un lado, considera su estilo un estilo “obsoleto”. El término es suyo, y exige algunas aclaraciones. Simões se refiere, básicamente, a una lengua literaria no coloquial, un uso, por lo tanto, a

²² *Ibidem*, p. 562.

²³ *Ibidem*, p. 450. Véase, también, la p. 455.

²⁴ *Ibidem*, p. 456.

rebours de la dicción del portugués literario de un Garrett o de un Eça de Queirós. En este sentido, Carvalhal se acercaría más a modelos de lengua literaria como la de un António Feliciano de Castilho o un Camilo Castelo Branco. Lengua literaria “premoderna”, con origen posible en un maestro del siglo XVIII como Francisco Manuel do Nascimento²⁵; lengua literaria, además, que en su estructural “esteticismo” anticipa mucha de la ficción finisecular e, incluso, de la ficción del siglo XX.²⁶

Escritura obsoleta, premoderna o esteticista, este es, sin lugar a duda, uno de los tópicos más recurrentes de la escasa crítica sobre Álvaro do Carvalhal. Para José Simões Dias, el primer editor de los *Contos*, “el estilo no nos parece siempre igual, y por veces lo encontramos tan emperifollado que roza el ridículo”²⁷, y además “lo abstruso era su ideal”, añadiendo, en fin, que “Deseaba parecer nuevo en la forma, y tal novedad por veces se volvió tan oscura como fastidiosa”.²⁸ Según José Régio, a su vez, “Si sus historias ya son monstruosas, el lenguaje en que están escritas subraya aun más esa monstruosidad; es un lenguaje estirado al máximo, buscando de tal manera producir un efecto que puede producir, llega a producir, el efecto contrario: el de caer en lo grotesco, en lo burlesco, en lo ridículo”.²⁹ Para João Gaspar Simões, cuya lectura vengo desmenuzando, “El uso de términos casi arcaicos, arcaicos con relación al lenguaje oral que debe (o debería) ser el de un narrador, y el empleo de una sintaxis áspera, más de sermón que de ficción, contribuían no poco para acentuar la extrañeza de sus historias. Librescas por condición, lo libresco de sus diálogos, de la concepción de sus personajes, del montaje de sus conflictos caería en saco roto si el autor no se excediese también en construcciones estilísticas librescas y en el empleo de términos ostensivamente obsoletos”.³⁰

Más recientemente, Maria do Nascimento Oliveira vuelve a incidir sobre estos lugares. Lo hace en un librito intitulado *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalhal*. Su argumento, de modo resumido, parte

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 568.

²⁶ Cf. *ibidem*, 570.

²⁷ Apud SIMÕES [1987: 568].

²⁸ *Ibidem*, p. 569.

²⁹ Apud OLIVEIRA [1992: 78-79].

³⁰ *Op. cit.*, p. 569.

de la conceptualización de lo fantástico llevada a cabo por Tzvetan Todorov. Un argumento cuyos principales figuras son las siguientes: el género se define en la construcción de una trama que solicita de un hipotético lector la indecisión delante de la naturalidad o sobrenaturalidad de un acontecimiento del universo narrativo. Lo fantástico supone, pues, la irrupción, en un mundo “verosímil”, de un ente o hecho que el lector no consigue someter a una traducción que lo racionalice. Delante de este cuadro teórico, no extraña la “resistencia” que Oliveira va teniendo que señalar del cuento “Los caníbales”. Culmina su lectura, justamente, considerando que el cuento es, en definitiva, la subversión de lo “fantástico”. Es decir, se trata de una lectura que convoca una categoría –lo “fantástico”– que no sirve plenamente al objeto cuya inteligencia busca esclarecer. Ahora bien. La derogación de lo “fantástico”, según Maria do Nascimento Oliveira, pasa también por el “estilo” de Carvalhal. Veamos con atención el siguiente párrafo: “La audacia en el uso de metáforas exacerbadas, las insólitas expresiones supervivientes de un romanticismo hueco y la corrección pomposamente erudita de la frase no son de molde a neutralizar el escepticismo del lector con relación a un género literario [i.e., el género “fantástico”] ya de sí suficientemente irracional. Efectivamente, la elegancia obsoleta y retorcida del estilo de Carvalhal, el gusto por una adjetivación rica y brillante y un lenguaje guindado y emperifollado en los mismos diálogos impiden que nos instalemos y compartamos el miedo o la expectativa con los personajes.”³¹

Los términos, aunque modulados por la cuestión de lo fantástico, son los que la escasa tradición crítica ya había enunciado. Oliveira, no obstante, añadirá una reflexión: la de saber si el estilo de Carvalhal era producto de la “inmadurez” del autor –quién, en este sentido, habría procesado, sin espíritu crítico, la dicción “obsoleta”– o si el estilo “obsoleto” era *intencional* en el autor –quién tendría, así, el propósito de criticar la pervivencia de dicho estilo en la década de los sesenta del siglo XIX. Esta cuestión es importante, y en realidad había aflorado en

³¹ *Op. cit.*, p. 80.

João Gaspar Simões, pero con evidentes diferencias y matices. Para Simões, recuerdo, la cuestión de los textos de Carvalhal es la del “exceso macabro”. Pues bien, el crítico considera, en este sentido, que dicha singularidad de Carvalhal se materializa justamente con su peculiar estilo “obsoleto”. Es decir, el estilo obsoleto es correlato objetivo del exceso macabro, la singularidad de los cuentos de Carvalhal: “Somos, por consiguiente, del parecer que la opción por un vocabulario en desuso, por una sintaxis oratoria, por un énfasis retórico, cosas que fácilmente encontraba en los maestros del XVIII o hasta en Castilho prosador, he aquí la mejor forma de acentuar lo insólito de sus historias y de reforzar la singularidad irreal de sus fábulas”.³²

Hay que decirlo claramente: la valoración del “estilo obsoleto” en Simões y en Oliveira *sirve* propósitos divergentes, y casi podríamos decir que de señal contraria. Para Simões el “estilo obsoleto” es el que objetiva el “exceso macabro”, configurándose en esta convergencia la singularidad de Carvalhal. Para Oliveira, el “estilo obsoleto” es lo que deroga, justamente, lo que Simões llama “exceso macabro”. Oliveira basa su lectura en la idea de que en “Los caníbales” lo fantástico que debiera ser es subsumido por la irrisión del género a manos de un “estilo obsoleto”. Simões, a su vez, se preocupa por mostrar el “estilo obsoleto” como fenomenalización del “exceso macabro”.

En realidad, no son tan irreconciliables estos dos caminos de lectura. De algún modo, la teoría de Oliveira potencia un argumento no desarrollado por Simões. Efectivamente, para Simões el par “exceso macabro”/“estilo obsoleto” llega a poder ser pensado, aunque insisto sin desarrollo alguno por parte del crítico, bajo la categoría del *humor*. No llega a hacer de ese posible humorístico el modo que subsume la narrativa, como hace Oliveira. Simões insinúa el *humor*, muy concretamente, en una nueva ponderación de la escena caníbal. He aquí sus palabras, después de citar un párrafo del banquete antropófago: “Ocurre la escena en la “novela” en que la familia de una novia, Margarida, devora, sin saberlo, los restos calcinados de un novio, que es

³² *Op. cit.*, p. 569.

vizconde. La situación asume, de esta forma, gracias en parte a la fraseología no sólo literaria pero literariamente obsoleta de lo escrito, toda su singular irrealidad, todo su inverosímil *tonus* macabro, no sin algo de humorístico, de un humorismo conscientemente buscado".³³

Una vez más, la escena fundamental es la que atañe al "acontecimiento caníbal". De algún modo, dicha escena ni para Simões, ni para Oliveira, encaja en la lectura de la narrativa o, más genéricamente, en la lectura de los *Contos*. Según Oliveira, la escena es justamente el momento en que se consuma la imposibilidad de pensar lo fantástico en "Los caníbales".³⁴ Para Simões, recuerdo, esa escena no podía ser vinculada exclusivamente a lo "literario", su carácter excesivo exigía la componente "biográfica" de Carvalhal. Paradójicamente, el exceso que supone la escena es fenomenalizado por una dicción obsoleta o, digamos, demasiado *libresca*.



Una de las fórmulas que más explícitamente asume esta incomodidad de la crítica es la de la dislocación extrema del lugar del cuento. Limitemos esta problemática remitiendo hacia la siguiente aseveración: "Y colocando la acción de *Los caníbales* en Japón, como [Álvaro do Carvalhal] coloca, respeta lo que a él más le conviene: el exotismo del lugar, la irrealidad del color local".³⁵ Recuperamos, como podemos observar, la metáfora del color, ahora convocando el sintagma "color local" que, señálese, es también funcional en el cuento. Por un lado, tenemos un narrador que manifiesta "abstinencia en el empleo de colores locales" (212). Por otro lado, es aún el narrador que refiere aquel "lenguaje fantasioso, que muchas veces desdeña el presente para colorearse en las eras de aventuras" (216). 'Color local', aquí, se relaciona con la cuestión del realismo, con la cuestión de la crónica de

³³ *Ibidem*, p. 570.

³⁴ Oliveira cambia completamente las categorías que utilizara para la lectura del resto del cuento: habla, ahora, de "dimensión satírica", "pura alegoría" o "grotesco" (cf. *op. cit.*, pp. 82-83).

³⁵ SIMÕES [1987: 569].

costumbres. Pero, como podemos leer, la metáfora del color es también usada para referir el discurso histórico o historizante. Así, ‘colorear’ tanto puede ser tropo que representa la escritura del presente, como puede significar una escritura que lo suspenda. En este particular, el ‘narrador’ opta por la ‘abstinencia’. Considera ser la colocación de una fábula en un determinado ‘lugar’ un imperativo de la función narrativa. Es una necesidad reducida a mínimos: lo que acontece, acontece ‘en alguna parte’ (212). Delante de lo obvio, no hay como no evitar la ‘fidelidad’. Es lo obvio, pues, que exime la narración de ser menos abstinente en el empleo de ‘colores locales’.

Y, sin embargo, la abstinencia no presupone un ayuno tal que desvincule la ficción de diferentes correspondencias con el ‘local’ que la precede –correspondencias *naturales*, precisamente por ser subsumidas por el régimen de lo ‘obvio’. El cuerpo social descrito es prioritariamente representado como comunidad de lectura que lee a Dumas y a Kock³⁶ (cf. 213). Tal parámetro podría admitir la desubicación, alguna parte que se pudiera nombrar ‘Japón’. Esta perpleja traducción cita, en realidad, el siguiente pasaje del relato: ‘Mal me serviría por consiguiente el Japón. Hijo de mi época, iré con ella. Sería incluso un atentado buscar modelo en los grotescos derrotados del viejo Portugal, cuanto más retroceder a punto de valerme de las indumentarias cómicas de los Japoneses’ (212). El narrador, si algo hace, es *negar* el exótico espacial (Japón) y temporal (el viejo Portugal) como mediadores del nombramiento del lugar.

Las ya mencionadas lecturas de Dumas y Kock, y muchas otras que reverberan en el relato, bien como, destacadamente, *bailes* que, como se formulaba en los periódicos de mediados del siglo, ‘son la estadística del mundo elegante’³⁷, son ‘color local’ suficiente y absoluto. El baile es la expresión del todo social, que allí tiene uno de sus rituales más complejos. En el relato, así, el baile es la inscripción de la exterioridad en que la instancia de lectura refracta la ‘realidad’. El baile es indexable, pues, a aquel mínimo de ‘color local’ que colma la necesidad

³⁶ Cf. CARVALHAL, *op. cit.*, ed. cit., p. 213.

³⁷ Cf. *Apud* MATTOSO [1994: 526].

de ‘color local’. En su acepción más propia –la de “representación de los objetos con sus características exteriores, como son la contextura, el volumen, el peso, etc., procurándose dar al observador la ilusión de que se encuentra, objetivamente, delante de esta realidad”³⁸– el lugar tiene su color, su específico objetivado, “actualidad” y “costumbre”, en el baile. La descripción se vuelve “ociosa” –pues, como nos dice el narrador, “¿Quién no sabe lo que es un baile?” (208)– siendo consecuentemente reducida a “boceto” (*ibidem*). En su acepción figurada, por consiguiente: “conjunto de trazos característicos capaces de evocar un lugar, una época (*un relato lleno de c. local*)”.³⁹ O, también, “Conjunto de características exteriores que son típicas de cosas y de personas en un determinado espacio y en un determinado tiempo. *Otorgar color local a una descripción*”.⁴⁰

En realidad, lo que el cuento propone es, en un primer lance, delegar en el lector la decisión de especificar el lugar (“Escoja el lector a capricho el local de la acción”, 208). Sin embargo, no deja de inmediatamente programar la especificación. El lugar deberá ser descrito con los siguientes atributos: lectura de “Dumas y Kock”, *supra citados*, “seminario”, “escándalos, “sotanas”, a los que añadirá la siguiente didascalia referencial: “Suponga el baile –si le place, incluso por comodidad o propiedad– supóngalo en Lisboa, en la fastuosa habitación de una Ninon de Lenclos contemporánea” (213). Entre los muchos lugares que pueden ser, a condición que la especificación sea otorgada por lecturas, ese lugar puede ser “Lisboa”. Este es el nombre, según creo, para un cronótopo: el Portugal “contemporáneo” justamente, es decir, un lugar de “tiempos civilizados, tiempos en que António José ha cedido el lugar a la alta comedia, en el período áureo de la circunspecta casaca y del sombrero de copa” (212).

Proponer a la instancia lectora que, en estos tiempos “civilizados”, se reconozca en la figura del caníbal es proponerle que se mire en la forma más extrema de alteridad que habrá podido concebir la sociedad

³⁸ NDALP s.u. *cor* [475, col. 3, “cor local”, acepções 1 e 2].

³⁹ DHLP s.u. *cor* [833, col. 1].

⁴⁰ DLPC s.u. *cor* [971, col. 1].

decimonónica. La figura del caníbal, en este sentido, introduce la posibilidad de desnaturalizar distintas retóricas, o la posibilidad de reconocer que la sociedad se funda en la retórica –es decir, en las “apariencias”. El Vizconde de Aveleda *aún puede* decir: “Yo aún soy el mismo que era” (239). Esto quiere decir que es el representante –anacrónico y, por ende, su condición de estatua– de una sociedad como moral naturalizada. Para el Vizconde hay aún un vicio y una virtud, valores discretos y discernibles. No ha cometido ningún crimen, como protesta. Pero tampoco posee medios para evitar que su auto-imagen sea objeto de exclusión y vergüenza. Toda su vida en sociedad se orienta por una cortesía que busca evitar embarazos. De ahí viene, por ejemplo, la excentricidad de los guantes, los recitales de poesía, o el discurso de los afectos con el género femenino. La identidad personal y la estructura social tienen un garante en estas *retóricas*. Ahora bien, la introducción del tropo caníbal temporaliza esta retórica olvidada de sí en la medida en que *también* un caníbal la puede utilizar, nivelándose por consiguiente vicio y virtud –es decir, son indistinguibles.

Bailes, lecturas y otros rituales como la comensalidad, funcionan como símbolos participativos que refuerzan la solidaridad social. El cuento pedirá, en fin, que se subsuman todos al tropo caníbal. Rituales y símbolos preexisten a los individuos y les determinan los lugares que los desposeen de una especificidad. La ignorancia del acto caníbal por parte de Urbano Solar y los hijos, la conciencia anacrónica y la desmemoria final cumplen el trayecto del individuo *en sociedad*. La lección es material pues, y mezclando tópica marxista, no es la conciencia de los hombres que determina el ser, es el ser social que les determina la conciencia. Si así parece ser el caso, habrá que añadir que lo que también se observa es una cultura que no independe de una condición social y material. Y esta observancia implicaría además –punto interesante– que el cuento no reduciría tal cultura a esas determinaciones; de lo que trataría *también*, es de una cultura que es esfera autónoma que se inmiscuye en un proceso histórico.

Es en este cuadro, en fin, que hay que entender la anamorfosis de un lugar irremediablemente *supuesto*. “Suponga”, nos dice el narrador, como leímos más arriba. Un espacio originario desplazado aunque reconocido, tiene sus consecuencias. Es un lugar supuesto, parado, mal coagulado. Aquel ‘suponer’ que el narrador pide como legislador del nombre del espacio, *absorbe* el tiempo histórico, la posibilidad de un tiempo histórico. El cuento es “amador de sangre azul”, no puede contar más allá del *logos* de ese amor. Señálese, pues, en este sentido, que en el inicio del cuento y en el final del cuento tenemos la misma y omnívora “sangre azul”, no salimos de dicha virtud gozante *absolutamente*. O sólo lo hacemos, como argumentaré, expropriando la legitimación moral que sostiene el sintagma. Es verdad que “Los caníbales” nos cuentan algo como un proceso histórico: *grosso modo*, el de la aristocracia siendo ‘devorada’ por la burguesía. El tiempo de la “raza gótica” del par D. João/Vizconde de Aveleda y el tiempo adventicio de Urbano Solar y los hijos, inaugurado por la violencia caníbal. Sin embargo, la mediación del protagonismo histórico del primero y del segundo par es agenciada por la misma “sangre azul”. Los *parvenues* son salvados, como savia nueva. La Historia gasta los individuos, les absorbe la energía, los petrifica. D. João es un fantasma, *idem* el Vizconde de Aveleda. Urbano Solar y los hijos inyectan el maquinismo de una historia que se sabe sostenerse en la repetición de lo mismo: la violencia del hombre por el hombre.

HAMBRIENTO IMPULSO

El acontecimiento caníbal es la figuración aglutinadora de todo una metaforología del hambre presente en el cuento de Álvaro do Carvalhal. El estómago de Urbano Solar, padre de Margarida, es una de esas figuras. Un estómago vacío, que hay que llenar, que hay que alimentar. El horror que irrumpre a todo momento en la sociedad elegante es, justamente, el *horror vacui*: todos los individuos se sienten hambrientos, todos los individuos acaban enfrentándose a la conciencia de que son

alimento, que son antropófagos y carne para la devoración. Pero veamos, en síntesis, los distintos tropos que figuran esta pulsión hambrienta.

En primer lugar, como ya hemos visto, el amor es figurado como una pasión devoradora. De D. João se dice que su “amor es como el de los tigres que, a veces, si tienen hambre, devoran” (226). En este sentido, Margarida es su “apetitosa res” (231). Pero Margarida es también comedora, no sólo comida: “el vizconde de Aveleda era amado con todo el hambriento impulso de un seno virgen” (*ibidem*). D. João, a su vez, no es sólo predador, es también presa: “D. João despidió un aullido de espanto como el del cerdo al sentirse en las garras del lobo” (234). A su vez, el vizconde de Aveleda anticipa una viudedad para Margarida en la que, volviendo a ser presa, podrá ser una presa que escoge el predador: “Voy a dejarte viuda y virgen, y rica, muy rica. De las masas que, hambrientas, se atropellaran a la entrada do tu palacio, puedes elegir un esposo que te merezca” (237).

Pero lo que me parece más significativo, y hasta ahora no fue señalado por la crítica, es el hecho de que la metáfora caníbal modula también la figura del narrador. No sólo los personajes del cuento son observados bajo el tropo antropófago, el narrador lo es igualmente. La figuración del narrador, adviértase, es compleja. Es verdad que dicha contaminación por la imagen de la devoración no agota la ficción del narrador. Tenemos, por ejemplo, la sugerencia del narrador como apuntador de teatro. En el inicio del capítulo VI, nos dice la voz narrativa: “Ahora que mi autoridad de verdadero traspunte de pequeño teatro aldeano ha llamado convenientemente a sus puestos los excéntricos personajes, que han de figurar en el presente capítulo, volvamos al punto en que he dejado los suspirosos novios en la crítica posición de todos los novios” (235). Por otra parte, al inicio del cuento el protocolo narrativo recurre a una tópica bien conocida, la del manuscrito encontrado de que el narrador sería legatario. No hay, verdaderamente, la sumisión del narrador a una unidad ficcional.

Pues bien, la figuración que acaba por objetivar el narrador es, insisto, la de un particular caníbal. La idea es que el montaje de su

historia, el montaje de la historia que cuenta, obedece a un propósito devorador. Escenifica un mundo ficcional de modo a poder, también él, “comer”. Léase el siguiente pasaje, que antecede el momento del festín caníbal. El narrador habla de si mismo, un gesto que nos devuelve una escisión en la voz narrativa (el narrador *narra* y *se narra* narrando): “Después enciende una chimenea monstruosa y de *particular estructura* que estaba preparada por encargo para recibir un hombre entero, y lo lanza, con bastante pena nuestra, en medio de las llamas, y lo asa, no sé bien si con la intención de comerlo. *Presiento que lo va a comer*. Esto no se hace en un país civilizado y liberal” (242; yo subrayo).

Además de comedor, el narrador se propone también como donante de alimento comestible. Este punto es muy importante. Al contrario de la lectura de Simões, el cuento de Carvalhal *sí* tiene una moralidad. Efectivamente, toda la teoría del crítico e historiador de la literatura portuguesa se basa en la idea de un universo ficcional no determinado por un suplemento *moral*. De hecho, lo más importante del *caso* Álvaro do Carvalhal pasa por las cuestiones morales que sus narrativas plantean. Empezando por su editor, para quién “El libro de Álvaro es un escándalo en lo que atañe a la moral”⁴¹. También António José Saraiva y Óscar Lopes lo plantean de modo claro. Según estos dos críticos el *caso* Carvalhal nos devuelve “la más típica manifestación portuguesa de las tramas melodramáticas de terror y violencia, que hemos rastreado en Herculano, Camilo y Fialho, llevados al máximo de tensión contradictoria entre lo inverosímil pretendidamente explicado, la tirada sentimental bastillada de la parodia, y *una permanente y ostensiva agresión a la moral erótica más conservadora, de la cual sin embargo se presenta como apolögética*”⁴².

No se trata de que Simões no conciba una necesaria ponderación moral de los cuentos. Se trata de considerar, como considera, que el “exceso macabro” lo es porque tal macabro no se limita por una moralidad. Es aquí, en este punto, en que Simões convoca el hecho empírico de la inminente muerte de Carvalhal –un Carvalhal *consciente*

⁴¹ Apud SIMÕES [1987: 566].

⁴² SARAIVA & LOPES [1996: 905]. Yo subrayo.

de ese hecho- para completar su lectura de “Los caníbales”. El joven Carvalhal, delante de la *certeza* de que va a morir sería autor de ficciones marcadas por tal certeza, lo que significa, según Simões, que no habría frenado su “imaginación macabra” con *valores*. La “amoralidad” sería, pues, uno de los rasgos de la cuentística de Carvalhal. Amoralidad en “Honra Antigua” donde el narrador, asimilado al propio Álvaro do Carvalhal, “desmenuza los detalles de la chacina, describe la voluptuosidad del carrasco”.⁴³ Amoralidad, además (y sobre todo), en “La Vestal” donde tenemos un caso de bestialismo entre un perro y una joven casada.

Y, no obstante, es el propio narrador de “Los caníbales” quién dice explícitamente que *dona*, que *ofrece*, que “da” la moralidad de la historia que cuenta: “Mas, para que no me censuren de lego en la misión que he escogido, ahí la doy (la moralidad) en dos palabras suculentas, espirituosas y profundas como si me empertigase sobre la sagrada trípode de la sibila” (247). Obsérvese como las “dos palabras” son “suculentas”, se sugiere que enunciar la moralidad es proporcionar un alimento, o que la moralidad es como alimento que hay que ingerir. Y el alimento que regurgita para la masticación lectora es la inmemorial lección de que el hombre es lobo del hombre, y que la ficción de Carvalhal *literaliza*: “Quién pudiera haber soñado, al verte espléndido, imponente y adorado, que cruel fin te reserva el avieso destino, sometiendo tu requemado tronco a los apetitos voraces de hambrientos caníbales, que, en la víspera, te abrazaban con el desahogo de una amistad pura!” (*ibidem*). Una vez más, una modulación del *homo homini lupus*.

En fin, el cuento concluye insistiendo en la reposición de la figura caníbal. El último tramo de la fábula, como recordaremos, se centra en Urbano Solar y sus dos hijos. Una vez que, habiendo descubierto la hija y hermana muerta, una vez que saben haber comido la carne asada del vizconde de Aveleda; una vez que el hijo magistrado comunica a su padre y hermano que son los herederos de la fortuna del vizconde y, por

⁴³ *Op. cit.*, p. 566.

consiguiente, se “salvan”, el narrador nos propone una imagen final: “Y se enfurruñaron en el magistrado, como molosos hambrientos en un cuero duro de pernil de Lamego” (253). Si el narrador vacía el valor de la “amistad” en la moralidad de su relato, acaba haciéndolo también con la “familia”. Una vez más lo que tenemos es un universo sólo *social*. La sociedad elegante se define como “clase” y como tal se diferencia.

Padres que *casan* hijas, caballeros que *cazan* jóvenes doncellas, matrimonios que no se consuman: la comunidad no se funda en lo “familiar”. No hay instintos, sólo diferenciación clasista agenciada por la impersonalidad del *interés*.⁴⁴ En un mundo comodificado, en el mundo del capital, el absoluto valor que es el capital hace perder al individuo en el precio que el individuo tiene. El mundo comodificado no sitúa el individuo, necesitando la cercanía, la reserva de amor y amistad.⁴⁵ Ni el amor, ni la amistad, ni la familia, ni la literatura, son naturaleza. El hambre que los desfigura a todos tampoco. Un hambre natural sería lo que naturalizaría un *social* clasista. Si el hambre caníbal se repite es porque es esa la condenación social del hombre. Lo que de otro modo se puede decir: es *también* la Historia los que condena el hombre.

En última instancia, lo que “Los caníbales” nos propone es que no es exactamente el canibalismo lo que deshumaniza al hombre. De hecho, incluso en el cuadro de una ideología o invención de lo *salvaje*, de lo *primitivo*, la otredad del caníbal supone, justamente, su “humanidad”⁴⁶. De otro modo no se concibe el horror hacia el canibalismo. Si el acto caníbal de Urbano Solar y sus hijos es inhumano es también básicamente humano. El único sujeto desposeído de su humanidad, absolutamente

⁴⁴ Spivak, leyendo a Marx, nos recuerda como la historia de la identidad por *interés* es indiferente a los individuos: “Marx contention here is that the descriptive definition of a class can be a differential one – its cutting off and difference from all other classes: ‘in so far as millions of families live under economic conditions of existence that cut off their mode of life, their interest, and their formation from those of the other classes and place them in inimical confrontation, they form a class. There is here no such thing as a ‘class instinct’ at work here. In fact, the collectivity of familial existence, which might be considered the arena of ‘instinct’, is discontinuous with, though operated by, the differential isolation of classes [...] the formation of a class is artificial and economic, and the economic agency or interest is impersonal because it is systematic and heterogeneous.” [SPIVAK 1988: 1433].

⁴⁵ Cf. LUHMAN, [1982].

⁴⁶ Léase, a este respecto, la siguiente reflexión: “At the same time as the allegation of cannibalism functions to divest the accused of their humanity, however, it invariably and ironically also functions to reaffirm it, since membership in the human species is a prerequisite for the eater of human flesh to be considered a cannibal. At one level, the accusation, then, will always fail, collapsing under the weight of its own logical contradictions, although in the case of the New World, it would not do so before fixing the European image of the Americas for centuries to come” [PRICE 2003: 84].

deshumanizado, es el vizconde de Aveleda, cosificado, apenas carne comestible.

CANIBALISMO BLANCO ACCIDENTAL

El canibalismo de “Los caníbales” nos representa lo que se viene llamando canibalismo blanco. No se trata del canibalismo de un *otro* exótico, distante en el espacio o en el tiempo, que se quisiera bestializado. Con relación al canibalismo concebido por la cultura colonial, se trata además de un canibalismo muy peculiar: el caníbal come el cercano, el familiar. Bien es verdad que la ficción narrativa no nos propone un canibalismo *consciente*. De hecho, nos confronta justamente con una ceguera momentánea –que si no fuera ridícula sería una ceguera trágica– que impide a Urbano Solar y sus dos hijos ser conscientes de su antropofagia. Este desconocimiento no concurre, bajo mi concepto, para suspender la valoración moral del acto antropófago. Lo que si hace es “extrañar” el ritual de la comensalidad.

Es muy interesante observar el modo como la crítica representa la escena del banquete. Simões, por ejemplo, ve en ella, ya lo hemos dicho, un “inverosímil *tonus macabro*”. Pero, según pienso, la ponderación de la verosimilitud de la devoración inconsciente no es tan unívoca. En realidad, lo que hace *possible* la escena es justamente el que coman carne humana sin saberlo. Sabiéndolo, no lo harían; eso sí sería inverosímil: el que conscientemente lo hicieran. Quizás sea ese, por otra parte, el *horror* de lo representado: la posibilidad de ya haber comido carne humana sin saberlo.

Por otra parte, Oliveira nos propone una solución algo semejante, aunque con un pequeño e significativo suplemento. También para Oliveira el banquete es el momento de mayor alejamiento del *decorum* narrativo. Recordemos que, para su lectura, esto significa que la escena no es consecuente con los protocolos del género fantástico. La categoría del fantástico que se impone con contumacia en la lectura de Oliveira, le

determina la necesidad de un mundo verosímil que acoja la irrupción de un hipotético sobrenatural. Carvalhal, en este sentido, desfiguraría irremediablemente el género con esta escena: “Eso ocurre especialmente en la secuencia que retrata la desarticulación, pieza por pieza, del vizconde y en la famosa escena de canibalismo en que el narrador, haciendo estremecer los nervios de su lector y su credulidad, se complace, con dilación, en la materia repugnante en que se ha transformado su personaje fantasma, *yendo al punto de saborearle el gusto*”.⁴⁷

A Oliveira le preocupa, en primera instancia, el hecho de que el narrador saboree la carne. Claro está que no se trata de olvidar que el narrador es una ficción del texto; se trata de que, al contrario de los personajes Urbano Solar y sus hijos *comiendo* el vizconde, en el narrador tenemos representada la sensibilización de la carne degustada. Efectivamente, Carvalhal rodea la escena del festín caníbal de una serie de anotaciones sensoriales. Los personajes son instancias sensibles, representadas en este sentido por su corporalidad. Se nos dice, por ejemplo, de Urbano Solar, en el momento de entrar en los aposentos del Vizconde y Margarida: “Entró el buen hombre despejando de la garganta exclamaciones de pasmo, lanzó la vista a su alrededor y dilató los cartílagos en la nariz, tocado de un especial aroma de aquella atmósfera, que era una desesperación para el ambicioso y hambriento estómago de S. Excelencia” (244).

Pero el momento culminante será, justamente, la forma como el narrador relata la degustación del “notable festín”. Hay que decir que dicho relato es escueto. Lo que sí hace es representar el “sabor” de la carne degustada. He aquí el párrafo que, como veíamos más arriba, tanto llama la atención a Oliveira: “*El sabor de la carne no correspondía a su apariencia. Era excesivamente insulsa, viscosa y algo dulce.* Urbano Solar, desilusionado, afirmaba que sólo su experiencia sabría descarnar los huesos convenientemente, así como sólo el apetito sabría tolerar el desaborido manjar” (246; yo subrayo). El trozo subrayado, de un punto

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 77.

de vista narrativo, corresponde a un expediente conocido: el narrador tiene conocimiento del flujo de conciencia de los personajes, y puede en consecuencia representar sus reacciones a la ingestión del alimento. Es a esto que Oliveira se refiere cuando dice que el narrador llega al punto de saborear el gusto de la carne.

El problema para Oliveira, al considerar que este pasaje rompe definitivamente con la necesaria verosimilitud del universo ficcional representado, estriba en que parte de la base de que el sabor de la carne humana es irrepresentable. Representar semejante experiencia sensible es, consecuentemente, inverosímil. Pero creo que lo que la escena nos solicita es algo, pienso, muy distinto. Hay que aceptar los términos de la ficción que se nos propone. Un hecho determinante, en este sentido, es el de la inconsciencia de Urbano Solar y sus dos hijos de estar comiendo carne humana. Para ellos es sólo carne asada. Digamos que es carne consumible, carne disponible para el consumo. Es de suponer que tampoco ellos hayan comido carne humana antes de comer el vizconde de Aveleda. Esto conlleva que no experimenten el acto antropófago, incluso desde un punto de vista *estético*, como una experiencia de un sabor supuestamente específico de la carne “humana”. Decir de la carne que es “insulsa”, “viscosa” o “un poco dulce” es describir solamente una carne comestible. Por otras palabras. Podríamos estar de acuerdo que el consumo de carne humana por Urbano Solar y sus hijos sería inverosímil si fuera consciente. Pero no a la inversa. Consumiendo carne que nada más es que carne es incluso concebible la enunciación de juicios estéticos sobre lo degustado.

Es también muy posible que Oliveira no remita hacia lo que en dicha frase, “El sabor de la carne no correspondía a su apariencia. Era excesivamente insulsa, viscosa y algo dulce”, atañe a la sensibilidad de Urbano Solar y sus dos hijos. Decíamos antes que estos enunciados son la representación del narrador de la experiencia sensible de sus personajes. Lo que se implica es que el narrador puede reconocer esa experiencia y relatarla. Creo de hecho que es también eso lo que quiere decir Oliveira al decir que el narrador llega a saborear el gusto de la

carne. El narrador, en este sentido, no sólo degustaría como podría dar una inteligibilidad a esa degustación. Podríamos, en este sentido, concebir un narrador que delante de un acto caníbal dijera cosas distintas a la que efectivamente dice. Podría decir, por ejemplo, que “los comensales degustaron la carne del vizconde, una carne de sabor indescriptible”. No podría decir, no obstante, que “los comensales degustaron la carne del vizconde, una carne de sabor repugnante”. Aunque introdujera en la descripción un juicio moral, de todas formas seguiría insinuando la posibilidad de saber cual es el sabor de la carne humana. Pero hay que insistir en un punto. Cabe la posibilidad de que el narrador simplemente se abstenga de valorar moralmente el acto caníbal. Y no porque no sea consciente de que la carne comida es carne humana. Por el contrario, cabe la posibilidad de que lo que el narrador hace es no olvidar la ficción de la inconsciencia, por parte de los personajes, de que la carne es humana.

Quizás la figura que se va dibujando es justamente la que se juega en la posibilidad de olvidar que la carne es carne humana. Creo, además, que el cuento no hace otra cosa que concluir con semejante olvido. Lo que me parece productivo es, no obstante, ponderar el modo como las lecturas *históricas* (Simões, Oliveira) del “acontecimiento caníbal”, como le vengo llamando, se sienten incómodas al integrar dicho acontecimiento en sus teorías del cuento y, más ampliamente, de la escasa obra dejada por Álvaro do Carvalhal. Anticipando, en resumen, mi lectura del cuento, diré que lo que la narrativa nos propone es, justamente, la posibilidad de descorporalizar totalmente la carne humana. Lo que comen Urbano Solar y sus dos hijos no es carne de un cuerpo, es sólo carne, es decir, bien consumible. Muy probablemente reside aquí el horror más consumado: el de que la carne, incluso la carne “humana”, pueda ser sólo carne para consumo.

El “acontecimiento caníbal”, en este sentido, es la figuración de la desposesión más absoluta del individuo. El vizconde es néantizado de forma absoluta. Si pensamos en la teoría social que el cuento nos propone, podemos reencuadrar en ella el festín antropófago. El

crematismo, el dinero, desposee a los individuos de su especificidad. Es el caso de D. João, recordemos. Piensa que el deseo que estimula en las jóvenes es peculiaridad de su individualidad, cuando lo que lo hace interesante es su inmensa fortuna. Como individuo es también *nada*, es simplemente el sujeto de un valor social. Nada en esta sociedad que se nos propone escapa a la mediación crematística. El dinero es el valor absoluto, la abstracción absoluta y *real*. El punto culminante de esta inespecificidad de los individuos es justamente figurada por una “carne humana” que es sólo “carne”. Algo como una peculiaridad humana se reduce a nada. En última instancia, esta carne inespecífica es otra figuración posible del dinero, el absoluto inespecífico. Es lo que nos sugiere, justamente, la escena final del cuento. Urbano Solar y sus dos hijos se percatan de que el vizconde es una fortuna que heredarán.

Me parece importante insistir que tanto Simões como Oliveira planteen la posibilidad de ser el universo narrativo de Carvalhal un universo “amoral”. ¿Cómo conciliar un tal supuesto cuando, como hemos visto, tenemos un narrador que declaradamente propone una moralidad para su cuento? Claro que lo que no ocurre es que en el cuento tengamos un enunciado que diga algo como “yo, narrador, condeno el canibalismo, es inmoral”. La escena final, además, es una escena de “redención”: “¡Nos hemos salvado! ¡Bendito seas tu, que nos has salvado!” (253), proclaman Urbano Solar y uno de sus hijos al otro hijo, al hijo magistrado.

La cuestión está en comprender que el canibalismo, representado como *accidente*, es decir, como contingencia absoluta, se perfila, en última instancia, figuración de un universal social: el canibalismo es lo peculiarmente humano de una sociedad que se fundamenta en la violencia. El caníbal es la iluminación final, el color local (y universal). Es la desfiguración, pues el caníbal es también el canibalizado. No sólo el Vizconde de la Aveleda es canibalizado. Urbano Solar y los hijos, caníbales, son también canibalizados por el canibalismo. El final independe de la *afirmación* de una moralidad. Urbano Solar y los hijos viven “a través del oro”. Ellos se salvan –“Nos hemos salvado! Bendito

seas tu que nos salvaste!”, leíamos antes— en cuanto caníbales. Hay vida moral contrahecha después del acto caníbal. Es verdad que se trata de un mundo pos-moral, pos-egótico, por lo menos en lo que atañe a la gramática egótica del mundo del Vizconde de Aveleda/D. João. Recordemos que en el momento en que tiene lugar el reconocimiento de la *otredad* del vizconde, en el momento de su desmembración, de su deshumanización maquínica, de su condición de estatua, tenemos también la afirmación de su ipseidad egótica. Es un momento que diríamos propio del *pathos* ontológico romántico: “Yo soy aún el mismo que era” (239). Este yo en posesión de si mismo ya sólo puede serlo como *víctima* en una Historia que lo desposee de ser ego que se dice ego.

La escena final supone la posteridad de la edad del padre, pues supera la Historia como consecución linajista *sanguínea*. Esta Historia es derogada absolutamente en la nupcialidad alienada. El matrimonio no se consuma de modo a que la alianza que en él se objetivara hiciese una Historia como continuación de la primogenitura. Como alguien decía hacia aquellas fechas, la aristocracia tiene solamente un hijo. D. João sería como un último de esos hijos únicos. Ahora bien, de lo que trata la escena final es de la transmisibilidad de una herencia (el capital) que independe de la sucesión sanguínea. La movilidad del capital no obedece a la razón de una especificidad de sangre. Una Modernidad del capital que, como vendría a argumentar Simmel en *Das Philosophie des geldes*, produce comportamientos vitales (reificados) como la acumulación de capital y la práctica del consumo. El dinero, la fenomenología del dinero que propone, es el operador del tránsito de la pré-Modernidad —con vínculos fuertes, resumibles en la noción de *gemeinschaft*— a la Modernidad, es decir, a la *gesellschaft*, que libera el individuo de la dominación fuerte de los anteriores vínculos, pero que lo pierde como “persona” en el mismo lance. El individuo pierde peculiaridad (en detrimento del peculio), por otras palabras, es asimilado a la propia racionalidad y objetivación del dinero: “El dinero, cuya peculiaridad estriba en la ausencia de peculiaridad”.⁴⁸ Para Simmel, el dinero, esencia

⁴⁸ SIMMEL [1990: 470].

de la Modernidad, es ese inespecífico totalmente objetivado como absoluta movilidad del cambio.⁴⁹ En este proceso que conduce de la pré-Modernidad a la Modernidad el dinero devino, en este sentido, más ‘él mismo’. Propiedad que se basa, en realidad, en ser él un extremo de lo impropio: esa propiedad significa, precisamente, la “impersonalidad” Moderna. *Se vive por el oro*, en la fórmula que propone “Los caníbales”.

El capital se mueve con plena autonomía, victimando el mundo moral y social que lo paternalizaba. El final del cuento nos muestra que el monstruo no era el Vizconde de Aveleda. Los monstruos son Urbano Solar y sus hijos, monstruos morales. De este extremo, según creo, –y entre otros aspectos– adviene la inadecuación del cuento con relación al *genus* gótico. Los monstruos triunfan, no son aniquilados como en la tradición gótica. El color, mientras tanto, interesa a este final en la medida en que se supone un estado pós-egótico en que el régimen sanguíneo es conmutado por la mesmerización del oro. El final es un estado de gracia en que la otredad se viste con los colores de la “sangre azul” sostenida por “millones” heredados. Si antes, si en el mundo moral del Vizconde de Aveleda y D. João, la iluminación del rostro era otorgada por la coloración de la sangre, la iluminación vitalista es, ahora, agenciada por el oro.

Hay que volver a ponderar, por consiguiente, el final del cuento, cruzándolo con la cuestión moral. No se trata de una moralidad ‘positiva’, es una moralidad negativamente presentada. En la destrucción de una estética que generase acuerdo –“la enorme fealdad del acontecimiento” caníbal es exactamente eso– Carvalhal propone una moralidad radical: lo social es absolutamente irredimible, precisamente en el momento irónico en que la “salvación” es anunciada. Que lo social se funde sobre un acto de canibalismo significa que la perpetuación de lo social ya sólo se hace en función de la posibilidad de la disolución total de las formas: la comensalidad antropófaga no se distingue de la comensalidad civil. No tenemos aún en Carvalhal la confianza en una nueva estética –como la naturalista– que uniese la esfera moral y

⁴⁹ *Ibidem*, p. 24.

artística de los individuos y de las comunidades. A Carvalhal es posible una revisión absolutamente última –es decir, escatológica– de una existencia co-extensiva a la literatura. La literatura no enseña nada sobre la vida, apenas la deforma. La canibaliza, digamos. Es la *literalidad* con que la sociedad “liberal” y “civilizada” se mira en una “sangre azul” la que nos devuelve su barbarie.⁵⁰ El “notable festín” de Urbano Solar y sus hijos nos propone que carne humana que se coma puede ser sólo carne: “El sabor de la carne no correspondía a la apariencia. Era excesivamente insulsa, viscosa y edulcorada. Urbano Solar, desilusionado, afirmaba que sólo por experiencia sabría descarnar los huesos convenientemente, así como sólo el apetito podría tolerar el desaborido manjar” (246). Para una comunidad de lectores que horroriza el canibalismo, ser caníbal inadvertidamente será sin duda una posibilidad inquietante.


RISA LUCIFERINA E HISTORIA TERATOGRÁFICA
REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE EDAD Y LITERATURA

La risa del narrador de “Los caníbales” no parece ser comunal, ni generar comunidad. El origen de esa voz crítica es, en lo mínimo, difícil de identificar. Esta crítica no proviene de una conciencia pequeñoburguesa, el narrador ridente no parece representar tal conciencia. Es, la suya, una risa luciferina, enclavada entre “miopía burguesa” y amor a la “sangre azul”, polaridades que fisuran la posibilidad de un cualquier lugar auto-consciente inmune a esa misma irrisión (es decir, un lugar que supere el enclave polarizado): el cuento no resuelve contradicciones, las radicaliza. Creo que la película de Manuel de Oliveira responde precisamente a esta percepción, y la resolvió en parte desdoblando la figura do narrador, en los personajes del presentador y de Nicoló, el violinista. Creo significativa, en este sentido, la “explosión” final de Nicoló, y su substitución por el magistrado-cerdo. Véase como la película distingue los subalternos de las clases elegantes, los primeros ‘hablan’, los segundos ‘cantan’. Mas el final es el de un baile común, y

⁵⁰ ADORNO [1970: 77].

la transfiguración caníbal se manifiesta en todos los personajes, amos y criados. El mundo social se mira, de esta forma, en una nueva “enorme fealdad”.

La contumacia del fantasma de la “sangre azul” en una sociedad burguesa que se imagina anacrónicamente “raza gótica”, es aprovechada por el narrador para oficiar un exorcismo. También él es un degustador de carne aristocrática, y la fagocita para regurgitarla como alimento a sus lectoras. “Los caníbales” proponen una alegoría de la Historia, de una Historia que se repite, trágicamente dirán algunos, ya sólo como comedia dirán otros, pero aquí con una muy peculiar modulación. Es, como nos invita a considerar el narrador, un cuento “amador de sangre azul; adora la aristocracia. Y el lector ha de peregrinar conmigo por la alta sociedad; he de llevarlo a uno de los bailes y despertarle el interés con los misterios, amores y celos de los que se almacenan en las novelas” (208). La Historia se escribe como teratografía, es cosa “gótica”, engendro del monstruo que hay que comer para que no nos coma.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., *Asthetische Theorie*, Frankfurt am Main: Surhkamp Verlag; ed. cit.: *Teoria Estética*, Artur Morão [trad.], Lisboa: Edições 70, 1970.
- BATCHELOR, David, *Chromophobia*, London: Reaktion Books, 2000.
- CARVALHAL, Álvaro do, *Contos*, Lisboa: Relógio d'Água, 1990.
- DHLP = *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- DLPC = *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa: Verbo, 2001, 2 voll.
- LUHMAN, Niklas, *O Amor como Paixão*, Lisboa: Difel, 1982.
- MATTOSO, José [dir.], *História de Portugal*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1994, vol. V.
- MILLER, J. Hillis, *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge [Mass]: HUP, 1982.
- NDALP = *Novo Diccionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997, [2ª ed., revisada y ampliada].
- OLIVEIRA, Maria do Nascimento, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalhal*, Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.
- PRICE, Merrall Llewelyn, *Consuming Passions. The Uses of Cannibalism in Late Medieval and Early Modern Europe*, New York & London: Routledge, 2003.
- RODRIGUES, E., “Ultra-Romantismo”, en CARVALHÃO BUESCU, Helena, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa: Caminho, 1997, pp. 563-566.
- SANTOS, M. P. Alves dos, “Carvalhal, Álvaro”, en CARVALHÃO BUESCU, Helena, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa: Caminho, 1997, págs. 76-77.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1996, 17ª ed.
- SIMMEL, Georg, *Philosophy of Money*, London: Routledge, 1990, 2ª ed.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*, Lisboa, D. Quixote: 1987, 2ª ed.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?”, en NELSON, Cary & GROSSBERG, Larry [edd.], *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE MEDINA Y LITERATURA

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE MEDINA Y LITERATURA

DECAMERON HISPANO: DEL MANUSCRITO A LA IMPRENTA

Juan Miguel Valero Moreno
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA & SEMYR

A propósito de Mita Valvassori, ed., *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo. Manuscrito J-II-21 (Biblioteca de San Lorenzo del Escorial)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Cuadernos de Filología Italiana, nº extraordinario], 2009 (ISSN 1133-9527), 340 pp.

La reciente aparición de la transcripción crítica del manuscrito escurialiense J-II-21, que contiene una versión demediada del *Decameron* de Boccaccio, parece ocasión oportuna para una puesta al día de nuestros conocimientos en torno a la tradición hispánica de esta obra a finales de la Edad Media y la primera mitad del siglo XVI. El propósito de esta recensión, aparte de dar la bienvenida a este nuevo texto de trabajo, es muy modesto. A menudo, así debiera ser. Una reseña no ha de ser necesariamente objeto de lucimiento personal, propaganda más o menos encubierta o sostén de dimes y diretes filológicos. Novedades quizás no se encuentre ninguna, aparte de que pueden llegar a interesar algunos leves avisos. Sí es mi propósito ahorrar trabajo a futuros investigadores. Disponer de este texto, muy al alcance de la mano, debiera reactivar los trabajos sobre el Boccaccio ibérico, pues ni han faltado en los últimos años, ni han de faltar en los próximos, a tenor de las promesas de varios estudiosos. En consecuencia, he procurado disponer, entreverada en la argumentación, la bibliografía sobre los distintos casos estudiados, cotejando y precisando allí donde faltaba alguna información o la misma se encontraba, por naturalísimos despistes, errada. No se trata exactamente de un estado de la cuestión, pues estoy convencido de que los especialistas echarán de menos esto o aquello, pero sí de un acopio de materiales y orientaciones que deberían ahorrar tiempo a los que están ocupados en esta materia y, sobre todo, a los que lo puedan estar en el futuro. Manos, pues, a la obra.

Mencionaré en primer lugar la bibliografía *histórica* acerca de Boccaccio y el *Decameron* en España, para pasar de inmediato a una revisión telegráfica de los principales textos. En el primer lustro de 1900 se produjo la feliz conjunción de los astros filológicos que sembraron la vía práctico-erudita para estudios posteriores. El período de investigación que los precedió debe situarse hacia finales del siglo XIX. La monografía de mayor interés al propósito que nos interesa es la de Caroline Brown Bourlaud, “Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature”, *Revue Hispanique*, 12 (1905), pp. 1-232 [en especial, pp. 23-67], pero que se presentó tres años antes como tesis doctoral, el 31 de mayo de 1902, en Bryn Mawr College¹. Del año de defensa de esta tesis norteamericana data el estudio clásico de Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milán: Höpli, 1902, en especial pp. 289-344. En 1905, por otro lado, se publican los libros de Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillana*, París: Émile Bouillon [Bibliothèque de l’École des Hautes Études, 153], 1905, pp. 327-351 para los libros de Boccaccio, y Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid: Bailly-Bailliére, 1905-1915 (véase ahora cap. IX de la reedición en Madrid: Gredos [Nueva Biblioteca Románica Hispánica, 6], 2008, vol. 2, en especial pp. 6-29). La siguiente referencia ineludible es la de Arturo Farinelli, “Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope de Vega)”, en *Italia e Spagna*, Turín: Fratelli Bocca Editori, 1929, 1, pp. 89-386. Gran parte de aquellos materiales habían sido publicados, sin embargo, antes: “Note sulla fortuna dell’ *Corbaccio* nella Spagna medievale”, *Bausteine zur romanischen Philologie. Festgabe für A. Mussafia*, Halle: Niemeyer, 1905, pp. 440-460; “Note sul Boccaccio in Spagna nell’Età Media”, *Archiv für das Studium der neuren Sprachen und Literaturen. Braunschweig*, 114 (1905), pp. 397-429; 115

¹ La profesora Bourland, que llegó a realizar trabajos de investigación en Madrid junto a Menéndez Pidal, merecería algún género de homenaje científico en recuerdo de su esfuerzo por la difusión de los estudios hispánicos en los Estados Unidos de América. Para una ligera semblanza véase Carmen Zulueta, *Cien años de educación de la mujer española. Historia del Instituto Internacional*, Madrid: Castalia, 1992, pp. 244-247.

(1905), pp. 368-388; 116 (1906), pp. 67-96, y 117 (1906), pp. 114-141, del que existe tirada aparte. Se suele recurrir también a los estudios genéricos de José Blanco Jiménez, “Le opere di Giovanni Boccaccio in Spagna nel ‘400 e ‘500: una prima valutazione bibliografica”, *Miscellanea Storica della Valdelsa*, 83 (1977), pp. 36-53 (del que existe tirada aparte por la Tipografia Baccini); *Id.*, *Presencia de Boccaccio en España*, Santiago de Chile: Instituto Geográfico Militar, 1978, o bien “Presencia de Boccaccio en España (con algunas correcciones)”, *Mapocho* (Santiago de Chile), 26 (1978), pp. 35-64, y de Joaquín Arce, “Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica”, *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. Francesco Mazzoni, Florencia: Leo S. Olschki, 1978, pp. 63-105 (que apenas contiene nada del *Decameron* ibérico medieval). Información diseminada se encuentra en algunos escritos poco frecuentados, como el de Francesc Borja de Moll, “Entre Ramon Llull i el *Decameron*”, *Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo*, 10-12 (1968-1970), pp. 433-441 [Florencia: Leo S. Olschki, 1970], que trata aspectos gramaticales de la versión catalana, historias generales y particulares de la literatura, obras bibliográficas, entradas enciclopédicas, reseñas menores y algunos artículos de compromiso o alíño más recientes sobre el tema *Boccaccio en España*. Así pues:

Dos versiones castellanas del *Decameron* de Giovanni Boccaccio: a) la más antigua conservada, contenida en el ms. J-II-21 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; b) la edición impresa en Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 8 de noviembre de 1496, reeditada luego en varias ocasiones (Toledo: Juan de Villaquirán, 8 de noviembre de 1524; Valladolid: Diego Fernández de Córdoba <según Blanco, 1977, p. 37>, 24 de marzo de 1539; Medina del Campo: Pedro de Castro, 11 de agosto de 1543; Valladolid: Juan de Villaquirán, 15 de diciembre de 1550).

[Son ejemplares raros, por lo que ofrezco el listado de bibliotecas y de sus signaturas. Me sirvo de las fichas elaboradas en el *Proyecto*

Boscán (PB) controladas, cuando me ha sido posible, con consultas a las bibliotecas o a la bibliografía pertinente: 1. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Inc. B 399 (RP) || 2. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano 1.5.55 <PB=1.B.5.55>; Múnich, Bayerische StaatsBibliothek (*olim* Bibliotheca Regia Monacensis), Res/2 P.o.it.11 || 3. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, V.6884 c (L P) <ubicado en la Section Réserve Précieuse, según me informa Franncine Van Waeyenberghe>; Múnich, Bayerische StaatsBibliothek, Res/2.P.o.it.12 || 4. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-11313 <11213 por errata en PB> (*ex-libris* Gayangos); Londres, British Library, c.20.d.6; París, Bibliothèque Nationale de France, fond ancien, 2º D2428 <*sic* en PB; Catherine Allix, del Département de la Réserve des Livres Rares, me informa de que no disponen de ningún ejemplar de estas características>; Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano, KKK.VIII.39; Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, <localizado en Catálogo SBN; solicitada signatura a la Biblioteca sin respuesta> || 5. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, *38.A.32; París, Bibliothèque Nationale de France (Tolbiac), Res/Y2-207; Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 266A <PB=266V>]

Bourland (p. 23), que se apoya en Clemencín (1821) y Liciniano Sáez (1796), recuerda que se mencionan en inventarios al menos otros dos manuscritos del *Decameron* en bibliotecas castellanas; uno que figuraba entre los libros de Isabel la Católica, en el Alcázar de Segovia: “Otro libro de pliego entero, de mano, de papel, en rromanç, que son las *Novelas* de Juan Vocaçio, con unas tablas de papel forradas en cuero colorado” (Vid. Elisa Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura [Maior, 6], 2004, p. 409 [C1 59]); y otro en la biblioteca de Rodrigo Alfonso Pimentel, relacionado sin precisión: “Vnos quadernos de las Çient Nouelas en papel çebti menor” (Vid. Isabel Beceiro Pita, “Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente, entre 1434 y 1530”, ahora en *Libro, lectores y bibliotecas en la España*

medieval, Murcia: Nausícaä [Medievalia, 2], 2006, pp. 437-487; ref. p. 463, nº. 21).

[Vid. José Blanco Jiménez, “Il manoscritto escurialense del *Decameron*”, *Miscellanea Storica della Valdelsa*, 83 (1977), pp. 54-84; Juan Carlos Conde, “Las traducciones ibéricas y medievales del *Decameron*: tradición textual y recepción coetánea”, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. Carmen Parrilla y M. Pampín, Noia: Toxosoutos [Biblioteca Filológica, 14], 2005, 2, pp. 105-122; y, del mismo, “Las traducciones del *Decameron* al castellano en el siglo xv”, *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale. Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*, ed. María de las Nieves Muñiz Muñiz, Barcelona: Universitat de Barcelona-Franco Cesati Editore, 2007, pp. 139-156; estos dos artículos son virtualmente idénticos: la reiteración se explica por la demora con que se publicaron las *Actas del IX Congreso de la AHLM*].

A la historia de estos textos es preciso añadir lo que afecta a su vigilancia por la aplicación de la censura y su inclusión en los índices inquisitoriales, pero también del autocontrol por parte de los responsables directos de los textos, aspectos que han tratado Bourland (p. 59, n. 1), José Blanco Jiménez, “L'eufemismo in una traduzione spagnola cinquecentesca del *Decameron*”, *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. Francesco Mazzoni, Florencia: Leo S. Olschki, 1978, pp. 127-147 [estudia y describe el impresso de 1524; interesante desde el punto de vista bibliográfico; *Id.*, 1978, pp. 35-37]; María Hernández Esteban, “Traducción y censura en la versión castellana antigua del *Decamerón*”, *Fidus interpres. Actas de las primeras jornadas nacionales de historia de la traducción*, eds. Julio-César Santoyo, Rosa Rabadán, Trinidad Guzmán y José Luis Chamosa, León: Universidad de León, 1987, 1, pp. 164-171 (sobre el ejemplar de la Biblioteca Nacional

de la impresión de 1543; no cita el trabajo de Blanco); y María Dolores Valencia Mirón, “Notas para el estudio de la recepción y censura del *Decamerón* en España”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993), ed. Juan Paredes, Granda: Universidad de Granada, 1995, 4, pp. 423-429, que no cita los trabajos de Blanco (1978) y de Hernández.

Un paralelo ibérico: la versión catalana anónima del *Decameron* conservada en el manuscrito 1716 de la Biblioteca de Catalunya, copiado a dos manos, cuyo colofón indica la fecha (versión o copia) de 5 de abril de 1429, en la “vila de Sanct Cugat de Vallès” (véase ilustración *infra*, con la fecha retocada o corregida). Acerca de la traducción, su fecha y autoría, entre otros muchos temas, véase Lola Badia, “Sobre la traducción catalana del *Decameron*”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 35 (1973-1974), pp. 69-101, muy notable y completo artículo [procede en parte de su Memoria de Licenciatura, dirigida por Josep Romeu i Figueras en la UAB en junio de 1973]. El manuscrito de la Biblioteca de Catalunya (aunque no detallaré motivos codicológicos) no es el original de la traducción, sino, con casi toda seguridad, una copia interpuesta del mismo. [Vid. Barbara Renesto, “Note sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429”, *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario (2001), pp. 295-313; cuidado con la errata “1492” para la fecha en la introducción a la traducción del *Decameron* más consultada por los estudiantes, la de María Hernández Esteban, Madrid: Cátedra (Letras Universales, 150), 2005 (5^a ed), p. 78; cf. *infra* Riquer, 1975, p. 468].

La versión catalana, alabada de consuno (casi siempre), ha sido cotejada con detalle en sus aspectos estilísticos y retóricos, como en el artículo de Mario Casella, “La versione catalana del *Decamerone*”, *Archivum Romanicum*, 9 (1925), pp. 383-420; y, para un episodio concreto, por ejemplo, Valentí Fàbrega i Escatllar, “El *Decameró* català en la versió de 1429: la novel·la de Bernat d’Ast (II, 2)”, *Zeitschrift für*

Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans, 5 (1992), pp. 39-63. Sus características más llamativas (por evidentes, en sentido literal) son, quizás, el hecho de sustituir las canciones italianas del *Decameron* por otras catalanas (sucede en las jornadas I, V, VI y VIII y en el pasaje relacionado con Dioneo al final de la jornada V; para el resto quedan los espacios en blanco), así como el uso sustitutorio en su lugar del texto de Boccaccio (X, 10) por la versión del *Griseldis* de Bernat Metge, basada en el texto latino de Petrarca.

[Cf. Juan Carlos Conde y Víctor Infantes, “Noticia de una versión castellana desconocida de la *Historia de Griseldis* (Sevilla, ca. 1544)”, *Cultura Neolatina*, 58 (1998), pp. 331-337; *Id.*, ed., *La historia de Griseldis* (c. 1544), Viarregio-Lucca: Mauro Baroni Editore [Agua y Peña, 12], 2000; J. C. Conde, “Un aspecto de la recepción del *Decamerón* en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda, *Cuadernos de Filología Italiana*, nº. extraordinario (2001), pp. 351-371].

Todo ello lo resumió con su habitual perspicacia Martín de Riquer, “Boccaccio en la literatura catalana medieval. (El *Corbaccio* y Bernat Metge y la traducción catalana del *Decameron* de 1429)”, *Filología Moderna*, 55 (1975), pp. 451-471, en especial pp. 461-471.

[Apareció publicado más tarde en italiano (aunque el *Convegno* del que procede se celebró en mayo de 1975): “Il Boccaccio nella letteratura catalana medievale”, *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. Francesco Mazzoni, Florencia: Leo S. Olschki, 1978, pp. 107-126].

Se pueden consultar detalles relativos a las inserciones de lirica catalana en los artículos de Bourland (Apéndice A); Amadeu Pagès, “Les poésies lyriques de la traduction catalane du *Décameron*”, *Annales du Midi*, 46 (1934), pp. 200-217; Josep Romeu i Figueras, “El cantar paralelístico en Cataluña”, *Anuario Musical*, 9 (1954), pp. 46-48; Irénée Cluzel, “Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27 (1957-1958), p. 371; J. Romeu i Figueras, “Les poesies populars

catalanes de la traducció del *Decameron* (San Cugat del Vallès, 1429)", *Medievalia*, 9 (1990), pp. 203-218: incluye un documentado estado de la cuestión, de muy recomendable lectura.

Ninguna de estas versiones, romanceamientos o traducciones refleja con fidelidad el texto de Boccaccio, tal y como puede leerse en la edición canónica de Vittore Branca (Florencia: Accademia della Crusca, 1976 y posteriores reediciones), que sigue el texto autógrafo conservado en Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Hamilton 90 (conocido con la sigla B). Ninguna de ellas es idéntica entre sí y, aunque se han hecho algunos avances notables (Hernández & Renesto, *infra*), queda por filiar con indubitable certeza su tradición textual: esto es, cuál fue el texto base de cada una de ellas y qué relaciones mantienen entre sí, siendo el caso, y con otras circunstancias. En la actualidad se han identificado los textos hispánicos con manuscritos descendientes del manuscrito 482 de la Biblioteca Nacional de Francia, París (conocido con la sigla P), copia de hacia 1360 de Agnolo Capponi, amigo de Boccaccio y comerciante en vinos, que pudo transliterar un ejemplar del propio autor según la primera *stesura* del *Decameron*. Bajo esta rama de la tradición más difundida en Europa, sombreada por P, Hernández Esteban ha propuesto, aunque todavía debe reflexionarse sobre ello con cautelas, un códice afín al E de la Biblioteca Estense de Módena como modelo básico de la tradición castellana ("La traduzione castigliana antica del *Decameron*: prime note", *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno Internazionale di Certaldo* (20-22 settembre 2001), ed. Michelangelo Piccone, Florencia: Franco Cesati Editore, 2002, pp. 63-87; *Id.*, "La possibile dipendenza da P della traduzione castigliana antica del *Decameron*", *Studi sul Boccaccio*, 32 (2004), pp. 29-58 [basado en el análisis de V, 4]; para la traducción catalana véase Hernández & Renesto, "Sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429 e la sua possibile dipendenza da P", *Studi sul Boccaccio*, 35 (2005), pp. 199-235 [basado en el análisis de V, 4]).

Desde el punto de vista del lector cultivado, la lectura de cualquiera de estas versiones (aunque siempre se habla de la vigorosa catalana) no sustituye la de su original o la de una buena traducción contemporánea. Pero desde el punto de vista de la historia literaria y cultural sí interesa disponer de los textos y entrar en averiguaciones acerca de por qué se han configurado así y no de otro modo, y cuáles son los motivos que pueden explicar, más o menos, sus “desvíos”, transformaciones o, como recordaba Juan Carlos Conde (2007) citando a Steiner, sus desplazamientos hermenéuticos.

Para ello, claro, es preciso de disponer de los textos, más allá, si es posible, de las poquitas bibliotecas en que se encuentran depositados sus “originales”. He aquí la cuestión. De la versión catalana se espera la edición crítica de Barbara Renesto. Existe una tesis presentada en la Universidad de Barcelona dirigida por Amadeu J. Soberanas y que defendió como edición crítica Misericòrdia (Coia) Cabré i Moné (1986), pero que parece que no saldrá del depósito de tesis doctorales (BUB, F-8/175/20); fue en primer lugar tesina (1983) bajo la dirección de Joaquim Molas.

La edición que se inició para Barcelona: Barcino [Els Nostres Clàssics; A, 8, 17], 1926, 1928, con introducción de Carles Riba, quedó truncada en el segundo volumen (contiene las jornadas I y II): moderniza la ortografía y el texto es básicamente el de Massó Torrents pero con despistes varios (*infra*, 1910; *vid.* Badia, p. 71, n. 10).

El manuscrito en que se basa, procedente de la colección de Miquel Victorià Amer (este lo adquirió *ca.* 1848 a un diplomático del consulado francés; *vid.* Bourland, p. 58; *cf.* Schiff, p. 354; Ramon Miquel i Planas, “El *Decamerón* en català de 1429”, *Bibliofilia*, 1 (1911-1914), pp. 42-43, que es reseña de la edición de Massó; Badia, p. 70), pasó a la magnífica biblioteca que Isidre Bonsoms (1849-1922) formó en Valldemossa. Entre 1910 y 1922 Bonsoms desgranó su legado al Institut d’Estudis Catalanes, depositado en la Biblioteca de Catalunya: los folletos Bonsoms (1910), la colección cervantina (1914). Pero, en la p. 26 de la edición de Els

Nostres Clàssics, se indica: “Hem de fer constar el nostre pregón agraïment a la senyora Mercè Chacon, Vda. De Bonsoms, per les facilitats de tota mena que ens ha volgut donar per a la consulta de l’original”. El asunto de las fechas que hasta ahora se han manejado para la penúltima fase de la historia del manuscrito es, en consecuencia, resbaladizo (imagino que de ahí la cursiva en “dades segures” que utiliza Badia; p. cit.). Intrigado por estos vaivenes cronológicos me puse en contacto con la Biblioteca de Catalunya: ¿cuándo se tiene constancia del ingreso del *Decamerón* catalán en la BC? Según Dª. Iris Torregrosa Romerosa (Server d’Accés i Obtenció de Documents) el manuscrito (legado Bonsoms-Chacón) fue registrado en 1952. Así me lo confirma también Dª. Anna Gudayol Torelló (Cap de la Secció de Manuscrits), que me señala que el ingreso (junto a los libros de caballerías e importantes manuscritos, incunable y obras de referencia, en total 1778 entradas) se realizó, sin embargo, en 1949, tras la muerte de la Sra. Chacón en 1948 y siguiendo las mandas testamentarias de su marido. [Véase, además, Isidre Bonsoms i Siscart, “Introducción a la lectura de unos fragmentos de las traducciones catalanas de la *Fiammetta* y del *Decamerone* de Boccaccio, ambas anónimas y hechas en el siglo xv», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 4 (1907-1908), pp. 382-399; en especial, pp. 389-390, descripción, y 392-399, transcripción hasta el fol. 6v].

Se suele aducir, a seguidas de Massó, pero sin que esté del todo claro, que este manuscrito (su antígrafo, en todo caso) perteneció antes a la biblioteca del Antipapa Benedicto XIII (1328-1423) en Peñíscola (pero cf. Badia, pp. 79-82), o que estuvo más adelante entre los libros de Gil Sánchez Muñoz de Terol [Clemente VIII; † 1447] y luego en los anaqueles de su sobrino Pero Sánchez Muñoz (inventario de su biblioteca: Teruel, 1484; ms. 231 BC) que lo legó a su hijo Gaspar (inventario de 1530; ms. 234 BC, fol. 241, col. I: “Item las *Ciento novellas* de Johan Bocacio, en catalan”; Monfrin, p. 244, nº. 9); vid. Jacques Monfrin, “La bibliothèque Sánchez Muñoz et les inventaires de

la bibliothèque pontificale à Peñíscola”, *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro di Marinis*, ed. Romeo de Maio, Verona: Giovanni Mardesteig, 1964, 3, pp. 229-269; cf. Badia, p. 73.

El encargo de Els Nostres Clàssics en 1962 a Germà Colón para una edición definitiva del texto, según las normas editoriales a partir de 1946, que permitían respetar la grafía original, no se ha cumplido. Cuando Colón hubo terminado su transcripción se topó con una edición pirata anónima que abordaba el texto de Massó Torrents (*vid. infra*), incluidas las notas, añadiéndole no pocas erratas (Joan Boccaccio, *Decameron. Traducció catalana, publicada segons l'unic manuscrit coneugut (any 1429)*, Barcelona: Editorial AHR [Col·lecció Renaixença], 1964). Esta edición paralizó, por motivos económicos que por una vez legitimarían la actuación de la Sociedad General de Autores, la solicitada a Colón, de corte netamente científico.

La edición de Jaume Massó Torrents, *Johan Boccacci. Decameró. Traducció catalana publicada segons l'únic manuscrit coneugut (1429)*, Nueva York: The Hispanic Society of America [Bibliotheca Hispanica, 19], 1910 (con tipografía de L'Avenç: acerca de la relación epistolar entre Archer M. Huntington y Bonsoms, por cierto, prepara un estudio Imma Socias), es asunto, hoy, de bibliófilos. Quizás sea mejor así, pues Germà Colón no la considera en absoluto recomendable (véanse sus *peros* en “Un aspecte estlístic en la traducció catalana medieval del *Decameron*”, *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung. Festchrift zum 60. Geburstag von Mario Wandruszka*, ed. Karl-Richard Bausch y Hans-Martin Gauger, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1971, pp. 648-660; refs. p. 648 y 649; reimpreso en *La llengua catalana en els seus textos*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1978, pp. 235-253). También rara es la selección de tres *novelas* (V, 9; VI, 4; X, 7) editada por Ramon d'Alòs Moner, *Dell'antica versione catalana del Decameron*, Roma: Ermanno Loescher & Co. [Testi Romanzi per Uso delle Scuole, 34], 1915 (son 26 páginas en 4º mayor).

La edición crítica más urgente es, sin duda, la de la “vulgata” castellana del *Decameron*, es decir, la edición sevillana de 1496 cotejada con sus reediciones (porque habrá que certificar metódicamente si es cierto que todas lo son punto por punto). Aunque cualquier profesional puede desplazarse a las bibliotecas públicas para leer el texto es necesario que este sea reintegrado a su tradición, empezando por la propia hispánica. En todo caso, para la constitución de la vulgata castellana era necesaria la fijación crítica del manuscrito escurialense, del que trataré enseguida. Como ya advirtió Bourland en su trabajo pionero (p. 56), todavía punto de partida de las actuales investigaciones, existe una evidente relación entre la traducción del manuscrito de El Escorial y la estampa sevillana de 1496. El último texto no depende directamente del primero, pero ambos muestran el uso de un texto común. En esta relación ha profundizado Hernández Esteban, con un ejemplo concreto (*vid. “Un final inventado para el cuento del escolar y la viuda del Decameron”*, *Revista de Literatura Medieval*, 16 (2004), pp. 9-38, en especial 15-16).

Existe edición del texto de 1496, no manejable a propósitos científicos, de Marcial Olivari, *Decameron. Según la versión castellana de 1496 actualizada y revisada por Marcial Olivari*. Presentación del ilustrador por J. Pla. Prólogo de Antonio Vilanova. Ilustraciones de José Narro, Barcelona: Ediciones Nauta, 1966, 2 vols. Badia (p. 88, n. 73) indica, sin embargo, que el texto se toma de la “reimpressió” de Medina del Campo, 1543.

Finalmente, el texto que en verdad me ocupa hoy, el de la primera versión castellana conocida, denominado *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo*, aunque ya se sabe que el título es engañoso y el manuscrito ni recoge las cien novelas del *Decameron*, ni mucho menos en el orden y con la estructura del *Decameron*, con lo que como experiencia de lectura resulta ser un texto muy distinto al de un Boccaccio completo.

De este texto existe edición, que perpetró Fonger de Haan, “El *Decameron* en castellano. Manuscrito de El Escorial”, *Studies in honour of A. Marshall Elliott*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1911, 2, pp. 1-235 [De Haan, que fue profesor en Bryn Mawr, sugirió a Caroline B. Bourland el tema de su trabajo y fue el supervisor de su desarrollo junto a Louis E. Menger]. Se suele decir que se trata de una edición inaccesible, aunque no es del todo cierto. Yo mismo, que disto mucho de ser un acaudalado bibliófilo, la poseo en mis estantes, en su edición original. Y por mor de las reimpresiones ahora cualquiera puede disponer de los dos volúmenes del homenaje con fecha de impresión de 2010. De todos modos, dado lo obsoleto de los criterios de transcripción empleados por De Haan (que pretende ser un copista-notario, fiel también en los errores), una nueva edición puede quedar justificada. Me parece entender que Jesús Echemendi se encontraba en ello, pero sin que su trabajo se haya culminado. Luego, Juan Carlos Conde, tanto en su artículo arriba mencionado (2007, p. 142, n. 7), como en conversaciones personales, me ha asegurado estar enfrascado con la edición de este texto y del de la edición de 1496. Su proyecto se titula, al menos provisionalmente, *On translation and cultural dissemination: Boccaccio's “Decameron” in XV-c. Spain.*

Se les ha adelantado por la mano Mita Valvassori, que ha publicado el texto en *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario (2009). Se trata de una publicación previa a la defensa de su tesis doctoral, encaminada por dos perfectos conocedores tanto del texto como de sus problemas, Joaquín Rubio Tovar y María Hernández Esteban. La introducción es muy breve y no avanza nada fuera de lo ya conocido, pero tampoco lo pretende. Se trata simplemente de una presentación del texto, y posterga los resultados de la investigación a la tesis doctoral. En este futuro próximo Valvassori promete “tratar de explicar cómo se entendió por primera vez el *Decameron* en España, cómo se trasladó y adaptó al nuevo público y a su cosmovisión” (p. 9). Trata al manuscrito escurialense como una “copia parcial” de la que pudo ser la primera

traducción castellana. El propósito, de momento, no es otro que el de ofrecer “un texto legible y fiable al lector” (p. 10). Para ello se atiene a los criterios y consejos estipulados en CHARTA, *La edición de textos medievales y clásicos. Criterios de presentación gráfica*, San Millán de la Cogolla: Fundación San Millán-Cilengua, en prensa. Es de alabar que la editora se preocupe también por los aspectos teórico-prácticos de la puntuación del texto, materia en la que cada vez abunda más la bibliografía.

El texto que ofrece Valvassori, pues, es una transcripción crítica, donde todas las intervenciones van señaladas en nota, así como determinados detalles del manuscrito u otro tipo de decisiones editoriales. Valvassori ha añadido una tabla preliminar de correspondencias entre el manuscrito del Escorial y el *Decameron* en la edición de Branca. La presentación carece de resúmenes o estados de la cuestión de la materia, por lo que el que no conozca los detalles hará bien en consultar la también escueta bibliografía. El único reproche que se me ocurre, sin embargo, en este aspecto, es el de no haber dedicado las páginas preliminares a dos únicos asuntos: por un lado el de los criterios de edición, que sí aparecen resueltos y, por otro, una descripción exhaustiva del manuscrito acompañada de su pertinente bibliografía especializada completa. Estoy convencido de que ese apartado crucial sí aparecerá en la tesis doctoral de Valvassori, cuyo esfuerzo y cuyo texto saludamos desde ahora.



OVIMENT COSA ES MOLT

caros gones q rasenna cosa la qual lome
 fa p lo admirable e Sant nom de aquell lo
 qual sonh factzor de totes les coses do
 principi p que deuen jo al vostre p.
 nonellar principiar enten/ ente ador com
 entrant en una seles fines moranello
 les coses p ro que hom q agita la mra espresa se refiera
 q ro m atosa p pimutable e rots temps p nosaltres sia
 lo Sen nom loat. Manifesta cosa es que aris om les
 coses temporales rots pntzazores e mortals aris en
 efora si son totes plenes de enros engosia e daffamp e
 se infinit peccat al qual sene nengua falla nosaltres
 qm bñism no poden estopar si de part de sen non
 es arisada espiral gracia e lforza e gran amfam
 pell nonses sonar / la qual nosaltres nosend crenze que
 p algunes nostres merits degna rem p la sua ppi
 a benyntat nengua eels predes impetraro p aquells
 qm fore mortals arisom som nosaltres e mentre foren
 en vida eternamente foren benedicturess los quals cellos
 temps arisom aprobados p informats p sperienro. Esta mra
 fragilitat no enont auvaria de portar los mres per
 rats sonar lo que se deles coses les quals reporta anosa
 lres necessaries. Enraza mes ell en vers nos ples sepi
 agosa liberalitat dicerem q no podent mortal enlo pa-
 rcer ell enuia magestar trespassar en alguna manera
 pese aqneles qm se opimo son enga-
 nats devant la sua magestar affassen pcurador qm se a
 quella ab arornal e velli sua sitat. Cf no res meno
 ell alqual nengua cosa no es amagada. regnordam

THE CATALAN MANUSCRIPT

Folio 1 recto.

al desfayre p' amor de deu / e
 molon a rezarla / e' no rabi en may
 la misura ans la donen la frat
 No resmeyre elle confessen les
 res d'ognest mon no ces tristes
 ans tote temps por moubles
 e' oras porra d'a mia Lengua
 esser vengut La qual cosa
 no rebent ho me' dix una mja
 v'ehma que' yo la h'bam' f' a
 myller e la p'ma d'dra de mon
 En veritat com aix' fo poq's
 restande sciuire d'les demuns/
 d'les n'ndells E p' ro com fello/
 namen za bonen aq'les semblans
 cosa v'ull que' q' que' he dit
 last aello p' resposta / E lexar
 d'ouymes a q'essima d're e
 arcene com los porcga repre
 d'posar R' ales l'nes j'p'les
 a la quelles humpliment regas
 ronam la d'gnal q'uidenna
 com aix' d'longh reball ab
 la sua amda nos ha a'dsi/
 jada si v'ndibuts / E rosatis
 granoses dones ab la sua d'na
 romanyu en pan recordant
 vos d'my si colgima cosa de
 aq'espao que' h'benen Legides
 p' ventura vos amdan / / fo
 a rebada la ffent ranfano
 d'mar'e que' comprand' v.
 dies d' mes d'abril / en l'any

d'a f'ent'hant incornano del
 fill de deu MCCC xxiij.^o
 en la v'la de Sant Cugat
 de Valles

// La f'ent'hant la deuina e d'esa
 f'ent'hant d' libre appellat
 de Camerón nomnat Lo
 P'ncip' Ealeot / en a l'ra
 mania Lo Cento nouella.

substa me ha deho teceyda
so no se estan lo faser en pe
se van de onres que Jusros ha
de sstan amys que gella asy
dijo yo qro que vos qres se
tades el los gentiles ome s
quedo oyeron qeyendo non
otra mde si facha su affection
amys ameytaro qes bnaua
los palatras feloblyeton r tu
bido qfa r conveastonle ade
Si qurado na abra fachó en
se de qyos su infancia con la
vuestre del gauyaua r con di
uersos amys sobri sy ha fe
cha drenostac syend stia do
na ala cura qn tecyma da
en casa de qyos d la molesta
ha de qyos qyos el qyos
to esto eys qyos mesme dgo
alco pugnó ha dada dona a
mys amys qyos qyos qyos
qyos qyos qyos qyos qyos
gauyau no pisanon nro hñc
as que seyendo cila cila amia
ta e nro con mestras fach
cila pugnó con el con el
jugar r el psla s algrind tu
co qyos qyos leba plos a tellos
r dico qyos qyos qyos qyos
la segund a qyos qyos qyos
de pds r pfecta mcnr va p
qro qyos qyos qyos qyos

Expenditure

THE ESCORIAL MANUSCRIPT
Fol. cxxviii verso

festpondio non lo fijas que
yo te lo se desir / yo te lo he
buen tiepo callado poi no te
faster enodo / mas agosa q yo
conosco que otp comenca
a segnar darse non es mas
de callar te lo esto no viene
poi otra cibsa saluo q la bo
ca te huele flegamente /
non se qual sea la cibsa
ca esto non subia ser / q es
to es amu sasia cosa amien
do tu absur con gentiles
omis / O poi esto yo q qria
auer maneca de auar la
dixoo estorres / inconstato
yo en la boca diente algun
gastado al qual lidia dixo
poi ventura q / le levantan
dolo adona sin estria le fiso
absur la boca / despus q la
ouo dela buna piste / dela et
reando dixoo amostato / q
md lo es tu tanto podido ob
fir / q diente de qesta pf
tiones danado / paseste me d
todo podido / q esta ment
si tu lo tienes algun tanto
de tiepo en la boca / el gastn
sa aquello que subi opon
del poi que yo te consejaria

que tu lo eches fuer
primejo qd dñdo fuere
mas adelante dñxoo m
ostro esto nos pue
q te pñreste seña bien qn
eubiasse pñr vñ maestro
q me lo qre al qual la d
na dñxo non plega adios
que qd pñr esto venga ma
estro que am pñreste qil
esta en manesa q syu al
gun maestro yo te lo qta
re my bien: de otra parte
estos maestros sru a sy
que les en faser estro
seguicos quel cosa con
non nñlo podra suffi
pñr myguna manesa en
veste: se mi te entre las
manos del dñ por tanto
lo qeso faser yo mesma
que alomenos si el te do
liese mucho yote dñxase
luego pñsta mente lo
qual el maestro nñ fasia
Ofiso se luego vñm los
flejos de tal menester
e en biada dela amaza
toda pñsina sola men
conigo la luisa dñxo
O dentro estando fiso
tender amostro en
una albonbra e metole

***BILINGÜISMO Y LENGUAS EN CONTACTO:
LA ADQUISICIÓN DE UNA SEGUNDA LENGUA [CAP. V, PP. 91-108]***

Alazne Ciarra Tejada

1. INTRODUCCIÓN

El presente comentario recoge el resumen y reflexión crítica sobre el capítulo v de *Bilingüismo y lenguas en contacto* [SIGUAN 2001]. El capítulo se titula *La adquisición de una segunda lengua* y comprende los siguientes subapartados: Factores condicionantes (2.1.); Metodología de la adquisición: métodos comunicativos (2.2.); El proceso de adquisición y su interpretación (2.3.); Segunda y primera lengua. Adquisición en el marco escolar (2.4.); La interlengua (2.5.); Pedagogía de la segunda lengua (2.5.); Otras formas de adquisición tardía (2.7.); Diferencias lingüísticas y diferencias culturales (2.8.).

La adquisición de segundas lenguas, junto con la enseñanza bilingüe, es una de las cuestiones que más se han sometido a análisis e investigaciones. Las conclusiones han variado muchísimo: a) desde momentos en que se pensaba que era perjudicial y tenía efectos negativos, por lo que se debía retrasar el aprendizaje de segundas lenguas a una edad en que el individuo estuviera ya desarrollado como persona; b) hasta la actualidad, cuando se ha descubierto que nuestro cerebro está preparado para poder desarrollar la competencia comunicativa en más de una lengua a la vez y que su adquisición es favorable y positiva desde los primeros días de vida. Respecto a la educación y enseñanza en el bilingüismo, es también cierto que estimula el cerebro y los resultados académicos son siempre mejores. Eso sí, la enseñanza debe ser diferenciada (para que el aprendiz no tienda a mezclar las lenguas) y continuada (no es eficaz si se comienza el aprendizaje de una lengua y se frustra este aprendizaje sin continuarlo y completarlo en el futuro).

2. LA ADQUISICIÓN DE UNA SEGUNDA LENGUA

2.1. Factores condicionantes

Hay muchos factores que intervienen en el proceso de aprendizaje de una segunda lengua. Estos factores influyen unos en otros condicionándose entre sí. Sería muy útil y conveniente que los expertos en esta cuestión de la adquisición de segundas lenguas y los profesores de enseñanza bilingüe o de lenguas extranjeras dispusieran no sólo de un compendio sino de un modelo teórico de los distintos factores que intervienen durante el proceso y de cuáles son las relaciones entre sí.

En la actualidad disponemos de listas de los distintos factores. Estos listados han sido elaborados por distintos lingüistas, filósofos, psicólogos... a lo largo de las investigaciones y estudios que se han realizado. Podemos citar: ELLIS [1985], GARDNER [1985] y SPOLSKY [1989]. M. Siguan, autor del texto que comento, se inclina por aceptar el listado de Spolsky que llega a diferenciar más de 74 factores en total y de los que podemos distinguir básicamente los siguientes: las características personales del individuo (edad, etc.) y la motivación; todo ello influido también por el entorno social que rodea al aprendiz de una segunda lengua. Según Spolsky:

“El proceso de adquisición está determinado por el uso que el sujeto hace de las oportunidades formales y espontáneas que se le ofrecen para utilizar la nueva lengua”.

Y, continuando la línea de esta conclusión sobre la determinación del proceso de adquisición del lenguaje y el listado de distintos factores definidos por Spolsky, Miquel Siguan expone la siguiente caracterización de los factores que condicionan dicho proceso en cuatro niveles que apunto a continuación:

Primer nivel: este primer nivel se refiere a los factores del propio sujeto. La edad es el factor que más controversia ha traído consigo. Hace décadas el bilingüismo se juzgaba como una práctica negativa que debía

retrasarse al menos hasta los 14 años de edad en que la personalidad del individuo ya se había desarrollado y, por tanto, no había riesgo de que el aprendizaje de una segunda lengua pudiera afectar al cerebro. Puesto que se pensaba que los bilingües mezclaban las lenguas al aprenderlas y esto suponía un retraso o deformación, algo incorrecto que debía evitarse a toda costa. Esta idea está desterrada en la actualidad, es más, se fomenta el aprendizaje de segundas lenguas y la enseñanza bilingüe por haberse descubierto sus efectos y resultados positivos.

Por otra parte, se investigó sobre las capacidades físicas que permiten el aprendizaje. Parece ser que biológicamente la laringe humana ofrece una flexibilidad en los primeros momentos de vida que va disminuyendo progresivamente con el paso del tiempo, es decir, se trata de una flexibilidad perecedera. Por eso es necesario comenzar la enseñanza de una segunda lengua lo antes posible. Esto no significa que posteriormente no se pueda adquirir una competencia comunicativa en L2 eficaz pero la enseñanza debe ser muy continua y consciente. La inteligencia es otro de los factores de nivel personal. Cualquier persona es apta para aprender una lengua pero ha de cumplir un mínimo de capacidades intelectuales. Por último, las aptitudes generales intelectuales y aptitudes lingüísticas pueden estar más o menos desarrolladas en el individuo que aprende. Por eso, éstos constituyen factores personales que también condicionan el proceso de aprendizaje de segundas lenguas.

Segundo nivel: a este nivel corresponden las actitudes ante las lenguas en presencia y motivación. Las personas cuando aprenden tienen y muestran una actitud ante el contenido y el proceso de aprendizaje. Es clave y de suma importancia para los resultados finales que la motivación del estudiante sea alta y su actitud positiva. Cualquier experiencia o punto negativo durante el aprendizaje puede suponer un retraso, un obstáculo o una frustración, a veces, irreparable. Sin embargo, no todo está en la mano del profesor o de los padres que enseñen segundas lenguas a sus hijos, la historia del sujeto y su contexto social también influyen al respecto.

Tercer nivel: forma de adquisición de la segunda lengua. Depende de si ésta es espontánea o a través de un sistema de enseñanza (distinguir los sistemas por su metodología y cómo el profesor la utiliza), el proceso de aprendizaje se realiza de un modo u otro. No es lo mismo que un estudiante sea totalmente consciente de su aprendizaje y lo haga de manera programada en un aula donde utiliza la L2 para un fin académico y en un contexto muy determinado y limitado, que otro niño que aprende una o varias segundas lenguas de manera espontánea y en contextos comunicativos totalmente reales y naturales. Las diferencias son evidentes: aunque ambos adquieran una competencia comunicativa eficaz, la del niño que aprende espontáneamente será una competencia nativa.

Cuarto nivel: factores de éxito. Los criterios de valoración del éxito lingüístico sobre la lengua aprendida, posterior al proceso de aprendizaje, también suponen un factor de relevancia. Y estos criterios pueden ser de orden social o cultural. Es decir, un individuo puede elegir o rechazar una L2 por el prestigio social. Por ejemplo, la mayoría de jóvenes en el mundo eligen inglés como L2 por el prestigio social y por las necesidades socioculturales en que están sumergidos en la actualidad.

2. 2. Metodología de la adquisición: métodos comunicativos

El surgimiento de la necesidad de enseñar segundas lenguas a partir de las primeras décadas del s. XX, han dado lugar a múltiples procedimientos y distintos métodos que se han ensayado continuamente en busca del éxito. Las primeras metodologías denominadas tradicionalistas, se basaban en la adquisición sistemática de vocabulario y gramática y tenían en cuenta la L1 y los conocimientos previos que el alumno poseía desde su LM. Pronto se vio que, aunque se pretendía que el alumno hablara y se comunicara en L2 a través del aprendizaje de la segunda lengua mediante este método, el resultado no era satisfactorio porque el estudiante podía escribir y traducir pero no hablar. Claro está

que el aprendiz se dedicaba a traducir y escribir, luego el enfoque era erróneo.

Posteriormente, aparecen nuevas ideas: laboratorios de idiomas que no dejan de basarse en una enseñanza absolutamente programada. Se desarrolla la lingüística generativista que busca nuevas respuestas en la teoría contrastiva.

Realmente, la novedad en estos estudios viene de la mano del método comunicativo que empieza a forjarse hacia los años 60 del s. xx. El objetivo principal es capacitar al alumno para que se comunique en L2 en cualquier circunstancia. Para alcanzarlo, la L2 se utiliza como instrumento de comunicación desde el primer momento. Se puede decir que Austin marca definitivamente la aparición de esta metodología con la publicación de sus conclusiones recogidas en *Cómo hacer cosas con palabras*¹.

Por otro lado, al mismo tiempo, en el campo de la lingüística, se comienza a dar una importancia capital al lenguaje oral que hasta ahora era rechazado y se había desprestigiado calificándolo de vulgar e incorrecto. Los estudiosos se centran en las formas del discurso. La metodología comunicativa se basa en estos nuevos estudios, puesto que para comunicarse el emisor se sirve del lenguaje oral y no del escrito que supone un registro formal y concreto. La metodología se vuelve más atractiva para el adulto porque se construye sin previa gramática y medios audiovisuales y las nuevas tecnologías facilitan los diseños y los procesos de aprendizaje además de que se acercan al alumno sin que éste deba acudir al aula.

Las primeras iniciativas aparecen desde el Consejo de Europa. Se presenta una propuesta metodológica para definir el nivel básico en competencia comunicativa (B1) en la lengua del inglés. A partir de esta propuesta surgen otras nuevas y se crea una nueva variedad: el enfoque por tareas. El nuevo método familiariza al alumno con situaciones comunicativas reales. El vocabulario y las reglas básicas gramaticales se asimilan de una forma casi inconsciente. El aprendizaje es significativo

¹ [AUSTIN 1962].

y eficaz. El verdadero objetivo se consigue porque el alumno es capaz de hablar y comunicarse desde las primeras lecciones.

Es por tanto, en este método, el comunicativo, en el que nos debemos basar los profesores de E/LE para trasladarlo a nuestras clases. Con ello, conseguiremos un ambiente activo y natural en el que el alumno puede comunicarse.

2. 3. El proceso de adquisición y su interpretación

Miquel Siguan destaca la fundamentación teórica de KRASHEN [1981] y comenta la originalidad de este teórico en cuanto a la explicación del progreso de la adquisición del lenguaje. Los puntos que le interesan son los siguientes:

- 1) La distinción entre adquisición y aprendizaje. La primera es espontánea, surge del entorno. En ella hay comunicación y se progresiona en esta competencia desde el comienzo. En el aprendizaje el proceso se enmarca en un programa sistemático en relación con la L1. Presenta un carácter analítico. Y el alumno no aprende a comunicarse sino estructuras, la forma y la norma de la L2.
- 2) La complejidad del orden de progreso de adquisición de la lengua. Este punto es el que Miquel Siguan considera de mayor originalidad en Kraschen. El niño, independientemente de su LM, su entorno sociocultural, sigue un patrón más o menos fijo y progresivo para adquirir la L1. Primero forma palabras, después combinaciones con ellas. Posteriormente, desarrolla la morfosintaxis que advierte nuevos y complejos cambios en las palabras y comienza a crear estructuras y frases sencillas, más largas, subordinadas, etc.
- 3) La teoría del monitor. Kraschen avanza un paso más en la explicación puesto que expone que los niños que siguen un método

programado de L2 progresan en el aprendizaje según el orden del libro. No por necesidad de comunicación.

Además Kraschen se apoya en la teoría de Chomsky. El ser humano posee y se sirve de un conjunto de reglas inscrito en la propia estructura cerebral. Es congénito. Pero surge un problema a partir de aquí: el niño no aprende la capacidad de hablar sino la de la lengua que lo rodea. Y soluciona este problema con la teoría del monitor cuya idea ha sido derrotada por numerosos detractores quienes lo tachan de ser un concepto gratuito e indemostrable. La teoría del monitor advierte de la capacidad del niño de extraer del input lingüístico de los que se comunican con él las regularidades sintácticas y léxicas propias del lenguaje.

Miquel Siguan añade su propia opinión en que defiende que el niño aprende por descubrimiento a través de estructuras mentales y construye a partir de elementos del input de los interlocutores. Por lo que, para este autor, la teoría del monitor no resulta imprescindible.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LÉNGUA Y LITERATURA

2.4. Segunda y primera lengua. Adquisición en el marco escolar

Kraschen propone sustituir el aprendizaje escolar programado por la adquisición espontánea en el mismo marco. Pero, aún así, las diferencias son evidentes entre L1 y L2.

En edad escolar y en un entorno académico, este nuevo sistema lingüístico permite hacer consciente al alumno de su aprendizaje. Éste es capaz de comparar y reflexionar sobre la naturaleza del lenguaje. La motivación para el éxito es clave. El aprendizaje deja de ser estrictamente dirigido para convertirse en uno espontáneo.

A mi juicio, esta propuesta puede ser prometedora y muy interesante puesto que aboga por una enseñanza natural y real. Sin embargo, llevar esto al aula no es tan sencillo y las pedagogías de otras asignaturas acostumbran al alumno y al profesor a un tipo de enseñanza-aprendizaje concreto. Por otra parte, el entorno más natural donde un estudiante

puede aprender una segunda lengua es el contexto real que, por ejemplo, surge cuando hay un intercambio y el aprendiz pasa un tiempo en el lugar donde se habla la L2 que estudia. No obstante, todo esfuerzo por conseguir un ambiente natural y comunicativo en el aula favorece la adquisición o perfeccionamiento de la competencia comunicativa en L2. Sin embargo, nunca dejará de ser una simulación o una actividad dirigida por mucho que nos esforcemos en que sea natural. No hay una auténtica comunicación, siempre hay una planificación de qué se dice y cómo; y las dificultades o necesidades que surgen espontáneamente en un contexto comunicativo real son difícilmente alcanzables en el aula.

2.5. La interlengua

El concepto de interlengua es muy importante en el campo de adquisición de segundas lenguas y especialmente importante para los profesores de lenguas extranjeras. El término lo acuñó Selinker en 1972. Lo definió como un sistema gramatical y léxico coherente con reglas propias similares a las del niño que adquiere su primera lengua. El sistema se caracteriza por ser limitado pero adecuado a sus necesidades. Se ampliará y se irá acercando a la competencia plena en la L2 a medida que vaya progresando.

La importancia para el profesor de LE es ser consciente de que la interlengua no supone una limitación llena de elementos de la L1 sino que se trata de una fase del proceso de aprendizaje y es finalmente lo que posibilita los avances en contra de lo que suele interpretar: una lengua creada a partir de L1 y L2 llena de interferencias que refleja un aprendizaje incorrecto o desviado. Lo que sucede es que el alumno que se acerca a la L2 desde una edad adulta se vale de su LM para estructurar su comunicación en L2.

2. 6. Pedagogía de la segunda lengua

En la pedagogía de la segunda lengua son importantes dos puntos clave: por un lado, la enseñanza debe semejarse al aprendizaje del niño que adquiere su LM: hay siempre un interés en mantener la comunicación; el niño es capaz de captar las reglas del input; entiende la intención comunicativa. Además, existen una serie de características específicas en el lenguaje dirigido a los niños. Por otro lado, se debe mantener un aprendizaje diferenciado de las lenguas que evite la mezcla. En este aprendizaje se debe fomentar la reflexión sobre la naturaleza de la lengua.

El buen profesor se ajusta a esta pedagogía comunicativa que fomenta el diálogo y aumenta la competencia comunicativa adaptándose a las necesidades de los alumnos. El lenguaje manejado en clase es comprensible. Y trata de mantener la comunicación en todo momento y despertar el interés y la motivación en el alumno.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LÉNGUA Y LITERATURA

2.7. Otras formas de adquisición tardía

Como otras formas de adquisición tardía, en edad adulta podemos citar: la que se da de forma espontánea porque el adulto es un inmigrante que se sumerge en una nueva cultura y contexto lingüístico nuevo que debe aprender por necesidad; y la que se da de forma dirigida en aquellos casos en que un adulto se acerca al aprendizaje de L2 mediante un método autodidacta, por ejemplo: el autoaprendizaje asistido en Internet o medios audiovisuales.

Los sistemas son similares al de los escolares. Sin embargo, las circunstancias son muy distintas: un adulto inmigrante o estudiante de una L2 suele tener un alto grado de motivación que favorece la rapidez en el proceso. Pero hay un peligro: decepción o frustración suelen ser sentimientos que afloran con facilidad en estos estudiantes pese a su

motivación. Además un adulto tiene una gran falta de tiempo, y en contexto lingüístico real puede encontrarse con la hostilidad del nativo.

2.8. Diferencias lingüísticas y diferencias culturales

Una lengua no sólo es un sistema lingüístico sino también un reflejo de la cultura del pueblo que la habla. Las lenguas siguen los patrones que indican las distintas culturas. Podemos encontrar también patrones similares entre distintas lenguas como las occidentales que todas comparten algunas similitudes y se diferencian enormemente de las asiáticas. El componente cultural supone, entonces, parte del proceso de aprendizaje. La disciplina de la pragmática nos supone una gran ayuda a los profesores para abordar la enseñanza de la competencia cultural a nuestros alumnos.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE MEDINA Y LITERATURA

3. CONCLUSIONES

Para finalizar y cerrar este comentario, a continuación enumero las distintas conclusiones e ideas aprovechables que, desde el punto de vista del profesor de E/LE, he extraído de la lectura reflexiva del texto:

a) Los factores que condicionan el proceso de aprendizaje de L2 son muchos y muy variados. El de la motivación es uno de los más importantes y claves. Los profesores tenemos en nuestras manos la capacidad de despertar e incentivar la motivación en nuestros alumnos. El profesor de E/LE debe mantenerse alerta y activo en este punto tan relevante.

b) El método comunicativo es el que actualmente permite el mejor proceso de aprendizaje para una segunda lengua. Pero no debemos desterrar el resto de metodologías. No hay realmente un método eficaz y único. Además el mejor esfuerzo que puede hacer un profesor es crear y

diseñar su propio método a partir del compendio de ideas y ejercicios de otros siempre que se adapten al nivel y a las características específicas de los alumnos que conformen el grupo de nuestra clase.

c) Como profesores de E/LE, debemos procurar crear en nuestras clases el ambiente y contexto comunicativo más real y natural posible. En las actividades con vacío comunicativo el alumno se implica y trata de comunicarse como en una conversación natural que podría tener lugar fuera del aula. Aunque no debemos olvidar que la espontaneidad de la conversación en un contexto comunicativo real es casi imposible trasladarlo al aula.

d) El concepto de interlengua no es negativo. La aparición de la interlengua en nuestros alumnos demuestra y posibilita el progreso del proceso de aprendizaje de la L2.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LÉNGUA Y LITERATURA

e) El profesor debe mantener en clase en todo momento la intención de comunicar y debe despertar el interés y la motivación en el alumno. Es importante que el alumno acuda al aula para practicar la comunicación en L2.

f) El componente cultural supone parte del aprendizaje de una L2. Saber cómo comportarse en un contexto comunicativo exige conocer el funcionamiento social de una comunidad determinada. Su ignorancia o desconocimiento puede suponer en nuestro alumno el fracaso comunicativo incluso la situación de equívoco, incomprendición, frustración, rechazo... Es importante desarrollar la competencia cultural en nuestros alumnos. Para ello, los profesores debemos enseñar cultura en nuestras clases tanto cultura histórica (cultura con mayúscula) como costumbres y hábitos (cultura con minúscula). Todo ello favorece una comunicación más eficaz y clara.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires: Paidós, 1971.
- ELLIS, Rod, *Understanding second language acquisition*, Oxford: Oxford University Press, 1985.
- GARDNER, R. C., *Social psychology and second language learning: The role of attitudes and motivation*. London: Edward Arnold, 1985.
- KRASHEN, S., *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, Oxford: Pergamon Press, 1981.
- SIGUAN, Miquel, *Bilingüismo y lenguas en contacto*, Madrid: Alianza [Alianza Ensayo], 2001.



Revista Literária *Callema*, Lisboa: Cooperativa Literária, número 7 – Novembro 2009 (publicação semestral).
ISSN: 1646-2963.

Curiosa narrativa: esperada para o final do pretérito ano, a sétima edição da revista literária *Callema* é oferecida à estampa em Fevereiro de 2010, apresentada intempestivamente em Lisboa no mês seguinte, e rapidamente se esgota a sua curta tiragem inicial, a que se segue uma segunda impressão em regime controlado – sob a forma de encomenda: como se não tivesse existido, enfim, e não bastasse afinal a já previsível invisibilidade desta publicação, como doutras de semelhante natureza, nos escaparates das livrarias portuguesas.

“Fernando Lopes. Dar tempo ao tempo”, assim se intitula a rubrica *Humpty-Dumpty*, habitual caixa de fundo da publicação que lhe atribui título e chamada de capa, desta vez organizada por Rui Alberto e tendo como pano de fundo a obra do cineasta português, em cuja filomografia despontam documentos centrais na paisagem do cinema luso, como *Belarmino* (1964), *Uma Abelha na Chuva* (1971, baseado no romance homónimo de Carlos de Oliveira), *Crónica dos Bons Malandros* (1984, a partir do texto de Mário Zambujal), *O Fio do Horizonte* (1993, retomando a obra de António Tabucchi) e *O Delfim* (2004, revendo o romance homónimo de José Cardoso Pires). São oito as secções em que se divide *Callema* 7, distribuídas do seguinte modo: *Syllepsis*, espaço de poesia, antologando, entre outros, poemas de Amadeu Baptista, Catarina Costa, M. Tiago Paixão, e os poemas vencedores do I Prémio de Poesia O Bacalhau (organizado pela Cooperativa Literária) e da terceira edição do Premio de Poesía en Lengua Portuguesa Universidad de Salamanca (da responsabilidade da Catedra de Estudios Portugueses – Instituto Camões da mesma universidade); *Câmara*, incluindo um texto de Nuno Duarte Ramalho em torno da[s] teoria[s] da literatura[s] de Vitor Manuel de Aguiar e Silva e Fernando Guerreiro; o supra-referido *Humpty-Dumpty*, dossier crítico e ensaístico sobre o cineasta Fernando Lopes, integrando trabalhos de Henrique Manuel Bento Fialho, Afonso Cortez-Pinto e José Manuel Martins; *Telemaquia*, dirigido pelo colectivo

homónimo (<www.telemaquia.blogspot.com>), contendo um texto de Marta Elias sobre a poesia de Alexandre O'Neill; *Post-Scriptum*, secção de ensaio literário nesta ocasião votada ao conhecido dinossauro de Augusto Monterroso, com um texto de Philip Jenkins; *Ensaio*, caixa de natureza performativa entregue neste sétimo número de *Callema* à publicação de dezoito entradas do blog do poeta e editor Luís Filipe Cristóvão; *Lugar da Mancha*, coleção de narrativas de Miguel Fernandes Ceia e João Pereira de Matos; e *Photographica*, caixa de ilustração e novela gráfica, a cargo de Sónia Brochado, a encerrar este sétimo volume da já considerável trajectória editorial da revista literária *Callema*, estreada em Novembro de 2006 com capa e reportagem de fundo dedicadas à poeta galega Yolanda Castaño.

Uma última referência à suposta interrupção na edição de *Callema*, advertida no editorial deste sétimo número, resolução entretanto rectificada por ocasião da apresentação pública do mesmo, a 5 de Março último, no restaurante Mar Adentro, em Lisboa.

 REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE EDESA Y LITERATURA

Hugo Milhanas Machado

Este tercer volumen
de la revista *Hápax*
ve la luz merced a los desvelos
y el trabajo de muchas personas,
cuyos nombres
quedarán impresos en nuestra memoria.
Se acabó de editar
el 26 de abril de 2010,
festividad de San Isidoro de Sevilla,
patrón de Filosofía y Letras.



SIC ERAT IN FATIS

ISSN: 1988-9127