

Universidad Nacional del Comahue

Rector : *Pablo Bohoslavsky*

Facultad de Humanidades
Decano : *Carlos Calderón*

Departamento de Letras
Director : *Martín Prieto*

Consejo Consultivo Departamental
Nilda León
Omar Aliverti
María Celia Vázquez
Alejandra Minelli

Revista de Lengua y Literatura
Director : *Omar Aliverti*

Consejo de Redacción
Martín Prieto
Angela Di Tullio
Esteban Saporiti
Nilda León
Ruth Feito
Ma. Isabel López Olano
Laura Pollastri

Producción
Liliana Falcone
Alejandra Minelli

Prohibida reproducción total o parcial de los artículos, notas y documentos, sin el permiso correspondiente.
Revista de Lengua y Literatura aparece semestralmente.
Canje y Suscripción : Secretaría del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue,
Av. Argentina 1400 , 8300 Neuquén, República Argentina.
Tel. 0943 - 25014
ISSN 0327 - 1951

Impresión : Dpto. Impresiones y Publicaciones U.N.C.

REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA

Año 5

Nr. 10

Noviembre 1991

SUMARIO



- ✓ ¿ Preposiciones pospuestas en español ?
por **Angela Di Tullio** 3 ✓
- ✓ Acerca del género y de la parodia en **LA CELESTINA**
por **Ruth Feito** 17 ✓
- ✓ Algunas reflexiones textuales sobre la complicidad entre el narrador y su público, en el **Libro de Buen Amor**
por **María Celia Salgado** 37 ✓
- ✓ ¿ Cómo mirar una fruta ? Nota sobre la poesía de **Hugo Padeletti**
por **Jorge Monteleone** 57 ✓
- Entrevista a **Andrés Avellaneda**
por **Jorge Fondebrider** 65 ✓
- Nota sobre los autores 75
- Donaciones y libros recibidos en canje 77

¿ Preposiciones pospuestas en español ?

ANGELA DI TULLIO

En este trabajo pretendo examinar algunas construcciones españolas que plantean dificultades a la hora de reconocer las partes de la oración involucradas, el tipo de construcción resultante y la relación sintáctica entre sus miembros. Sus peculiaridades han desconcertado a gramáticos que, no satisfechos por la propuesta más aceptada, la de Andrés Bello, no han ofrecido soluciones alternativas.

Me refiero a expresiones espaciales, temporales y modales como las siguientes:

1. Su vida corría silenciosamente CUESTA ABAJO.
2. AÑOS DESPUES, nadie recordaba lo sucedido.
3. Juan duerme BOCA ABAJO.

El análisis de las mismas llevará a revisar cuestiones tales como la distinción entre las categorías del adverbio y la preposición, la diferencia entre una construcción formada a partir de una regla productiva y un idiomatismo, la obligatoriedad de la marcación casual de los sintagmas nominales, la caracterización de los elementos periféricos de la cláusula.

1. En el párrafo 375 de su *Gramática de la lengua castellana*, Andrés Bello señala:

"Algunos adverbios pospuestos hace el mismo oficio que las preposiciones, formando complementos, como en CUESTA ARRIBA, RIO ABAJO, TIERRA ADENTRO, MAR AFUERA, MESES ANTES, DIAS DESPUES, AÑOS ATRAS, CAMINO ADELANTE".

Más adelante, en el párrafo 1182, añade que estos "adverbios toman el carácter, aunque no el lugar, de la preposición, posponiéndose al nombre."

Usando una fórmula habitual en las gramáticas tradicionales, "un X usado como un Y", Bello reconoce el carácter adverbial de estas palabras, asignándoles, sin embargo, una función preposicional. En el capítulo II, había propuesto clasificar las palabras "por sus variis ofitibus", ¿cómo, entonces, pueden funcionar estas palabras como preposiciones y seguir siendo adverbios? Lo que define su función preposicional es el hecho de formar complementos: Bello entiende que el sustantivo inicial funciona como término del sintagma preposicional, aspecto que privilegia hasta el punto de acuñar una expresión paradójica como "preposición pospuesta".

Variis gramáticos han adoptado esta denominación al referirse a tales frases (Hanssen, Keniston, Roca Pons). Otros autores, en cambio, plantean reservas sin proponer análisis alternativos. Así, Rodolfo Lenz objeta:

"Después de sustantivos, los adverbios de lugar y de tiempo pueden funcionar CASI como preposiciones" (p. 224), y más adelante: "Si se declara que hay aquí una preposición pospuesta, no se comprende por qué el significado es enteramente distinto cuando cambia la colocación. ESTO SUCEDIO EL DIA ANTES equivale a EN EL DIA ANTERIOR, pero no a ANTES DEL DIA. Creo por esto que conviene evitar en absoluto la denominación de preposición pospuesta que se halla en varias gramáticas." (p. 501)

Según Rafael Seco:

"No está muy claro que se trate de preposiciones. El mismo hecho de ir pospuestas, el conservar intacta su forma de adverbios induce a pensar que no han dejado de ser tales adverbios." (p. 115)

Por su parte, Samuel Gili Gaya observa:

"Nótese que todos llevan prefijada la preposición A, lo mismo que ADONDE, ATRAS, ADELANTE, etc., y la palabra a la cual ésta se prefixa tiene existencia independiente en el idioma; por ello se sigue entendiendo como término de dicha preposición" -y concluye- "No pueden interpretarse estas frases como locuciones prepositivas, porque si así se sintiesen no podrían ponerse detrás de su término." (p. 247)

Juan Alcina Franch y José Manuel Blecua reconocen como una de las características de estos adverbios, a los que denominan "adverbios prepositivos":

"el aparecer en construcción absoluta pospuestos al nombre que indica vía, camino, dirección, tiempo, situación. Algunos gramáticos han llamado a esta construcción de preposición pospuesta. De hecho, parece una secuencia a la que se le ha suprimido una preposición" (p.720)

Destacaremos varias observaciones de interés:

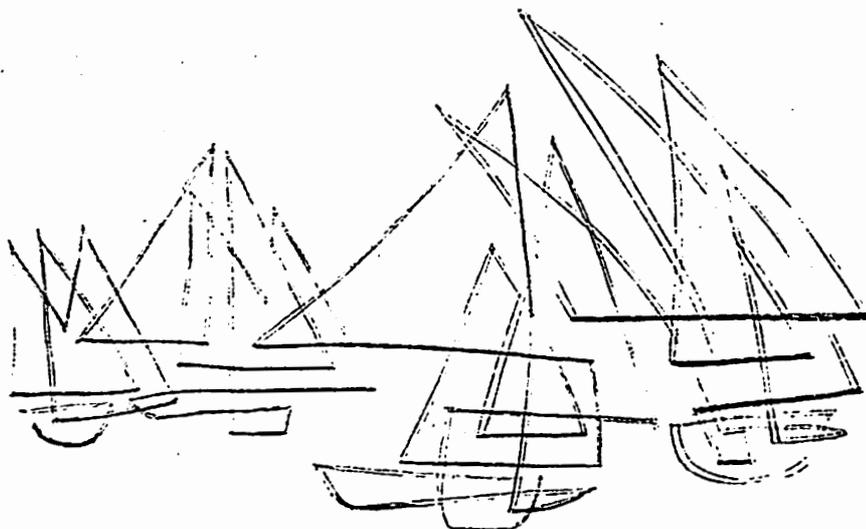
1. la inadmisibilidad de la posposición de preposiciones -añadiremos, en una lengua de núcleo inicial como el español;
2. la no permutabilidad. Adviértase, en tal sentido, la diferencia de comportamiento entre nuestros ejemplos y los que incluyen MEDIANTE -"preposición imperfecta", según Bello, por conservar rastros de su origen de participio de presente:

4.a Mediante decretazos, el gobierno ha logrado afianzar su política.

¿PREPOSICIONES POSPUESTAS EN ESPAÑOL?

- b Decretazos mediante, el gobierno ha logrado afianzar su política.
5. ? Su vida corría silenciosamente abajo (de la) cuesta.
6. ? Después (de) años, nadie recordaba lo sucedido.
7. ? Juan duerme abajo (de la) boca.
3. el prefijo A- que procede a los adverbios en las expresiones espaciales. Resulta sintomático que otras construcciones similares vayan encabezadas por la preposición A:
- 8.a Juan corría camino adelante.
- b Juan corría camino a su casa.
- 9.a Juan corría rumbo abajo.
- b Juan corría rumbo al trabajo.
4. la falta de preposición que rija el sustantivo inicial, meramente yuxtapuesto: por supuesto si se entiende que no está regido por la "preposición pospuesta". De hecho, no se trata del único caso que parece contradecir el principio básico de la teoría del caso del modelo GB, que postula un filtro que inhibe la aparición de un SN sin caso, no regido. Rafael Lapesa menciona, como restos del ablativo latino de lugar, además de nuestras expresiones espaciales, "sustantivos como EXIDA, CAMINO, RIBERA, ORILLA seguidos de una determinación DE (rara vez con A) y generalmente desprovistos de artículo: "Sembré avena loca RIBERA DE HENARES" (J. Ruiz 170 b), "Entrando por el estrecho..., CAMINO AL PONIENTE" (Pero Mexía, *Diálogos*, 97). En todos estos casos, sintagmas nominales cuyo núcleo es un sustantivo de lugar constituyen locativos, direcciones o rutas ¹. Se trata, claro está, de construcciones desaparecidas en el español actual o de productividad muy restringida, como las estudiadas. Más frecuentes, en cambio, son los adjuntos temporales no encabezados por preposición que establecen una locación temporal puntual (definida o indefinida), la duración o la frecuencia:
10. El 4 de agosto de 1991 / el sábado / el día anterior Juan estuvo aquí.
11. Juan estuvo aquí todo el verano / el año pasado / tres veces.
- Tanto en estas expresiones temporales como en las anteriores espaciales, se trata de sintagmas nominales no regidos (ni por preposición ni por verbo).

Ahora bien, volviendo a nuestras construcciones, lo que los gramáticos no cuestionan es si realmente el sustantivo funciona como término de la supuesta preposición, cuestión central para dilucidar la categoría del segundo miembro. Y, precisamente, la dificultad parece girar en torno a su índole prepositiva o adverbial.



II. Intentaremos precisar ahora si existe, realmente, una línea de demarcación neta entre ambas categorías.

Son conocidas las reiteradas críticas a la clasificación tradicional de las partes de la oración por la heterogeneidad de la clase de los adverbios. Si consideramos la clasificación según el criterio semántico, desde su definición misma se establece una distinción funcional (modificadores del verbo, del adjetivo o de otro adverbio) que supone una distribución complementaria de sus miembros. En efecto, sólo los adverbios de grado pueden ser modificadores de adjetivo o de otro adverbio; en cuanto a los otros, los hay que modifican sólo al verbo, pero también los que modifican a la cláusula en su conjunto (**MODIFICADORES DE MODALIDAD O DISYUNTOS**), además de los **FOCALIZADORES** que restringen su alcance al constituyente más próximo, cualquiera sea la categoría de éste ². Conviene, entonces, diferenciar grupos más restringidos que compartan rasgos específicos. Precisamente nuestros adverbios constituyen un grupo claramente distinguible por:

- a. su organización cerrada en parejas de opuestos: **ARRIBA / ABAJO, (A)DENTRO / (A)FUERA, (A)DELANTE / ATRAS, ANTES / DESPUES**. En este sentido, se diferencian de los adverbios, que forman una clase abierta, aproximándose a las preposiciones;
- b. son términos relacionales que van acompañados por un complemento optativo inherente, que sólo permite la deleción contextual, por lo que el oyente o lector tendrá que reconstruir el elemento omitido a partir del contexto o situación (sintagma preposicional encabezado por **DE** o, en variedades dialectales o subestándar, un pronombre posesivo: **ADELANTE MIO, ARRIBA TUYO**):

12. Juan llegó a las 8; antes había comprado el diario (**ANTES DE LAS 8**)

13. Juan acaba de subir. Todavía estará arriba (**ARRIBA DE AQUI**)

Admiten, en cambio, la deleción indefinida (es decir, se pueden omitir libremente sin referencia implícita a un elemento particular) ³ en las expresiones de dirección (como complementos de un **SPR** o solas encabezadas por

¿PREPOSICIONES POSPUESTAS EN ESPAÑOL?

el prefijo A-, verdaderos SPRs según Gili Gaya:

14. Dib tres pasos (hacia) adelante

Con un valor absoluto, pueden, incluso, constituir la expresión predicativa de oraciones imperativas, con o sin sujeto expreso:

15. ¡Adelante!

16. ¡Arriba las manos!

17. ¡Abajo el ministro!

Podría, entonces, establecerse una gradación entre las preposiciones, que exigen la presencia de un complemento, y estos adverbios, que se construyen con complemento optativo, inherente y no inherente. Así lo plantea María Luisa López:

"Es necesario, pues, hacer una reestructuración de las clases de palabras e incorporar a las preposiciones algunas partículas que tradicionalmente han sido consideradas como adverbios: ANTES, DELANTE, DEBAJO, DETRAS, etc. Funcionalmente no hay ninguna diferencia entre: LO DIJO ANTE EL REY, LO DIJO DELANTE DEL REY y LO DIJO DELANTE; en los tres casos estamos en presencia de tres preposiciones de igual sentido. ¿Por qué, entonces, clasificar ANTE entre las preposiciones y DELANTE DE y DELANTE en la categoría de los adverbios". (p. 144)

En efecto, extendiendo la distinción tradicional entre verbos (o empleos de verbos) transitivos e intransitivos, como propone Ray Jackendoff⁴, a otras clases de palabras, se puede englobar en la categoría "preposición" a los adverbios absolutos (15.-17.) como preposiciones intransitivas, a las preposiciones propiamente dichas como obligatoriamente transitivas y a los adverbios prepositivos, con complementos optativos, como preposiciones que admiten ambas posibilidades. Seguiríamos, por otra parte, a Nebrija, que incluía estas palabras entre las preposiciones que se construyen con genitivo⁵.

A su vez, se plantea generalmente que las preposiciones son meros funtores o palabras gramaticales. Sin embargo, es necesario distinguir entre aquellas que actúan sólo como tales (los marcadores estructurales como A marcador de acusativo o dativo, POR marcador de agente o DE encabezando complementos del sustantivo) y las que contienen un mayor sustento semántico: SOBRE, BAJO, HACIA, HASTA, TRAS...; al definir éstas la construcción en su conjunto como locativa, de dirección, temporal, funcionan como núcleo de la misma. Dado, entonces, un continuum entre los marcadores estructurales y las preposiciones intransitivas, estas preposiciones y los "adverbios prepositivos" ocupan, próximas, una zona intermedia.

La cuestión del carácter adverbial o prepositivo resulta, desde esta perspectiva, un pseudoproblema que no resuelve la dificultad de estas construcciones. Se hace necesario, pues, plantear otros interrogantes:

- ¿Son construcciones productivas o idiosmáticas?
- El primer constituyente, ¿es un complemento antepuesto regido por la preposición? Si no fuera así, ¿qué relación media entre ambos constituyentes?
- ¿Todos los ejemplos de Bello responden a las mismas características?
- ¿Hay otras construcciones similares?

III. La construcción presenta severas restricciones:

1. orden fijo de los constituyentes. Ya habíamos señalado, siguiendo la observación de Lenz, la no sinonimia entre, por ejemplo, CUESTA ARRIBA / ARRIBA DE LA CUESTA o DOS AÑOS ANTES / ANTES DE DOS AÑOS;

2. anomalía del sustantivo inicial, que no admite:

-determinación, salvo sintagmas cuantificadores en las expresiones temporales:

18. *Iba el río arriba

19. *Los años después, nadie recordaba lo sucedido

(Pero sí: Años después - Dos años después)

-modificación:

20. *Iba río caudaloso arriba

21. *Años difíciles después, nadie recordaba lo sucedido

-cambio de flexión:

22. *Iba ríos arriba

23. *Año después, nadie recordaba lo sucedido

Tal firmeza induce a cuestionar el carácter nominal de este presunto sustantivo. Resta considerar si su función es propia de los sintagmas nominales.

3. ninguno de los constituyentes puede extraerse por hendimiento o por interrogación; la construcción funciona como bloque indivisible:

24. Era río arriba que iba

25. Fue años atrás que ocurrió el incidente

26. ¿A dónde iba?

27. ¿Cuándo ocurrió el incidente?

28.a *Era arriba que iba río

b. Era río que iba arriba

29.a *Fue años que ocurrió atrás el incidente

b *Fue atrás que ocurrió años

30.a *¿A dónde iba río?

b. *¿A dónde iba abajo?

31.a *¿Cuántos años ocurrió el incidente atrás?

b *¿Cuándo atrás ocurrió años el incidente?

¿PREPOSICIONES POSPUESTAS EN ESPAÑOL?

4. el significado de la construcción en su conjunto no deriva regularmente, por composición, a partir del de sus constituyentes, sino que responden a características idiosincráticas. Compárese, por ejemplo, RIO ARRIBA ("hacia arriba por el río") y PUERTAS AFUERA ("de puertas para afuera").
5. la selección del sustantivo inicial está fuertemente condicionada.

Estos rasgos apuntan a ubicar a nuestras construcciones en el terreno limítrofe entre lo lexical y lo gramatical. ¿Se trata de idiosismos, locuciones o incluso palabras compuestas, aprendidas como piezas lexicales, o bien de construcciones formadas a partir de reglas, aunque de limitada productividad? Queda abierta la posibilidad de nuevas combinaciones ("sombras adentro" El balneario de C.M. Gaité, "por la orilla de un río adelante" Sueños de Quevedo, escaleras mecánicas arriba, autopista adelante, noche adentro...), más limitada quizás por las restricciones que impone el hecho de que el mundo sea como es (? libro adentro, ? mesa adelante, ? lápiz arriba) que por la gramática misma.

IV. Corresponde ahora precisar la relación entre ambos constituyentes, en los términos de la pregunta b.: según la hipótesis de Bello, a través de una relación de reciprocidad entre la preposición -pospuesta- y su término o, en caso de no aceptarse, planteando otro tipo de relación. Para corroborar la propuesta de Bello, sería necesario comprobar que el sustantivo inicial es efectivamente el término regido por la preposición, para lo cual o bien se necesitaría un pronombre flexionado en caso terminal, o bien demostrar que no puede admitir un complemento pospuesto. La posibilidad del pronombre queda descartada por las restricciones en la selección del sustantivo inicial. Resta, pues, probar por el segundo camino, proponiendo las proyecciones máximas para la expresión espacial y para la temporal:

32. El proceso de desertización comienza 20 km. tierras abajo del río Limay

33. Cinco días después del incidente, nadie recordaba lo sucedido.

Los ejemplos demuestran que el verdadero complemento va pospuesto (ABAJO DEL RIO LIMAY, DESPUES DEL INCIDENTE): el carácter facultativamente transitivo de tales preposiciones permite su omisión. Por lo tanto, los elementos antepuestos (20 KM. y TIERRAS; CINCO DIAS) no están regidos. Hay que dilucidar, pues, la relación entre éstos y la preposición.

En primer término, de la comparación entre 32. y 33. resulta que, mientras que la expresión espacial contiene dos SNs antepuestos, en la temporal sólo hay uno. ¿Con cuál de los dos se corresponde este último?

Es posible hallar contextos paralelos entre 20 KM. y CINCO DIAS:

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 34.a El camino mide 20 km. | b. La visita duró cinco días. |
| 35.a Juan viajó 20 km. | b. Juan permaneció aquí cinco días. |
| 36.a El camino es 20 km. más largo | b. La visita fue cinco días más breve. |
| 37.a El camino queda 20 km. más allá | b. La visita fue cinco días más tarde |

- 38.a El camino queda 20 km. adelante b. La visita fue cinco días después.

En 34.a y b se comportan como complementos de un verbo que los subcategoriza, con un estatus ambiguo entre el objeto directo (admiten pronominalización) y el adjunto (¿Cuánto mide / duró? Mide poco / Duró mucho). En 35. funcionan como adjuntos, opcionales y no subcategorizados. En los restantes casos modifican un sintagma adjetivo o un sintagma adverbial, generalmente comparativos.

Del resultado positivo de los paralelismos podemos concluir que se trata de dependientes del mismo tipo: sintagmas cuantificadores que funcionan como complementos (34) o adjuntos de medida (35) y como ESPECIFICADORES, similares a los adverbios de grado, en 36-38, así como en 32. y 33.

En cambio, TIERRAS no tiene correlato en la expresión temporal. Los sustantivos antepuestos a la preposición en estas expresiones espaciales están sometidos a restricciones más severas que los especificadores de medida:

-en tanto que éstos pueden aparecer en varios contextos (34.-38.), los sustantivos de lugar antepuestos, limitados en su selección, posición y construcción, sólo aparecen en este contexto;

-la expresión de medida admite varias posibilidades de construcción (SN definido, indefinido o con numeral); el sustantivo, en cambio, va solo o seguido de un nombre propio que funciona como aposición restrictiva, sin determinante: RIO (PARANA) ARRIBA, CALLE (RIVADAVIA) ABAJO;

-es posible omitir sin consecuencias el especificador de medida 6; en cambio, resulta anómala la expresión espacial sin sustantivo:

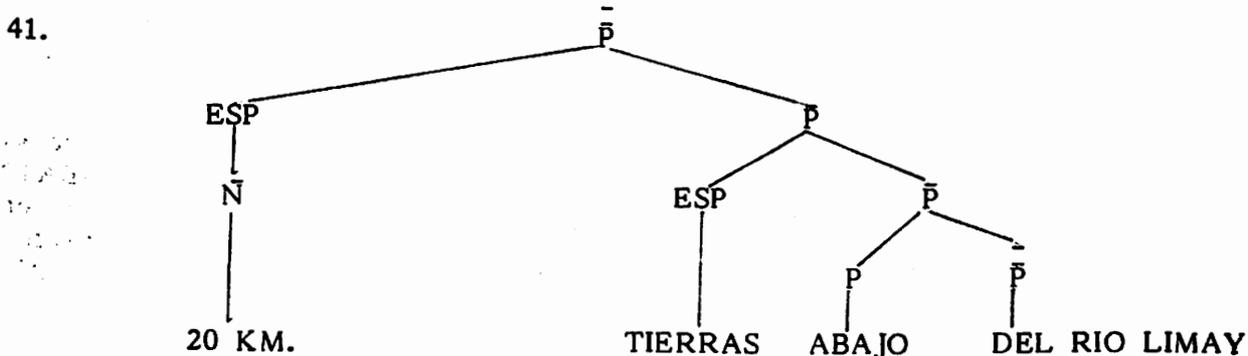
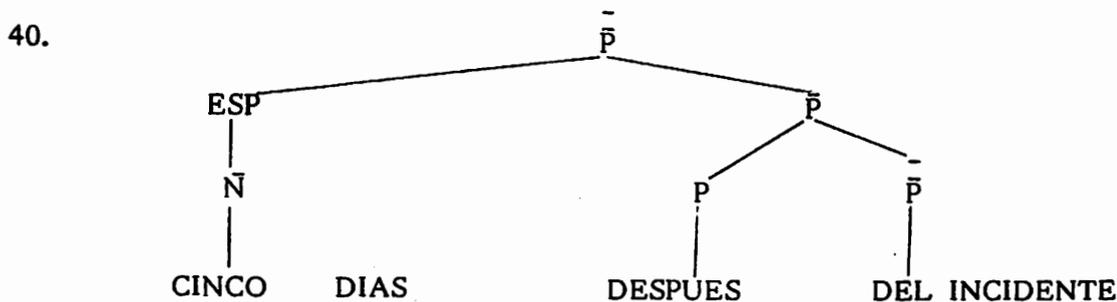
39. ? Su vida corría silenciosamente abajo.

Hay, pues, diferencias de productividad y de grado de cohesividad entre los constituyentes. Por otra parte, comparten algunas características: yuxtapuestos a la izquierda de una preposición que no los rige (por contar con un complemento de los SNs típicos y se asemejan a los adverbios: adverbios de grado en el caso ABAJO, MUY ARRIBA) y adverbios locativos como sustitutos de los sustantivos en las expresiones espaciales: AHI ABAJO, ALLI ADELANTE, ACA ADENTRO. Sin embargo, tal sustitución no da perfectamente cuenta de la particular contribución de tales sustantivos a la construcción global; una reformulación más adecuada sería: POR AHI A-BAJO, POR ALLI A-DELANTE, POR ACA A-DENTRO 7. En efecto, en una construcción que, en su conjunto, denota una dirección o un lugar -según el carácter dinámico o no del verbo principal-, estos sustantivos añaden la especificación de una ruta. Lo extraño es que lo hacen por sí mismos, sin preposición que determine la índole de la construcción; funcionan, en rigor, como preposiciones intransitivas. Reconocemos, pues, una mayor complejidad en las expresiones espaciales, de lugar o dirección, que incluyen la ruta y que admiten la distancia (especificador de medida) y el origen (el complemento).

Una vez reconocido el particular valor semántico de la construcción y de sus constituyentes, resta establecer la relación sintáctica entre ellos. Al no existir relación ni otro enlace más que la posición y la selección del sustantivo, al hallarse en condiciones similares en otras expresiones de dirección (8.b y 9.b) -lo que induce a no considerarlo como elemento de un ítem lexical, iditismo o palabra compuesta-, cabe interpretarlos como especificadores, más estrechamente vinculados al núcleo que los de medida. Diagramando, entonces, los SPRs de 32. y

¿PREPOSICIONES POSPUESTAS EN ESPAÑOL?

33., postulamos:



Nos hemos apartado, así, del análisis propuesto por Bello no sólo por rechazar su noción de "preposición pospuesta" sino por distinguir por su potencial funcional las expresiones temporales de las espaciales. Hemos reconocido dos tipos de especificadores que, aunque comparten una serie de rasgos, se diferencian por el carácter más idiosincrático y restringido del sustantivo que indica ruta en las expresiones espaciales. Por otra parte, en las lenguas románicas, éste sólo ocurre en español, en tanto que los especificadores de medida aparecen también en francés e italiano: HUIT JOURS APRES, GIORNI DOPO, derivadas del latín ANNO POST; NEUVE PAS DERRIERE, CINQUE METRI AVANTI.

Todos estos SNs carecen de los rasgos típicos: son anómalos tanto por su estructura interna (invariabilidad flexional) como por su función de especificadores de SPR, propiedades que caracterizan a los adverbios. La posibilidad de sustitución por un adverbio de grado en los especificadores de medida y, de acuerdo con nuestro análisis, el carácter de preposición intransitiva (equivalente a POR ALLI, POR ACA...) en los de ruta, pone en evidencia la anomalía de estos aparentes SNs no encabezados por preposición ni dependientes de verbos.



V. Al mismo esquema de RIO ABAJO, CUESTA ARRIBA, TIERRA ADENTRO..., por la categoría de sus constituyentes y por las restricciones apuntadas, parecen ajustarse otras construcciones: BOCA ARRIBA, LENGUA AFUERA, CABEZA ABAJO, PATAS ARRIBA..., que funcionan como complementos o adjuntos modales:

42. Encontró la casa patas arriba

43. Juan duerme boca abajo

Comparemos ahora estas nuevas construcciones con las ya analizadas. Tanto las expresiones espaciales como las temporales las analizamos como construcciones endocéntricas de núcleo preposicional. De hecho, en mayor o menor medida, todos los dependientes son omisibles:

44. El proceso de desertización comienza (20 km.) (tierras) abajo (del río L.)

45. (Cinco días) después (del incidente), nadie recordaba lo sucedido.

Vimos cómo complementos y especificadores contribuyen a enriquecer una construcción que queda definida, sintáctica y semánticamente, por su núcleo: ABAJO como lugar o dirección, DESPUES, como localización temporal. En cambio, en 42. y 43., a pesar de la índole espacial de la preposición, se trata de una expresión de modo, cuyo primer constituyente no puede omitirse sin producir agramaticalidad o alterar el sentido y el tipo mismo de la construcción:

46. Encontró la casa arriba

47. Juan duerme arriba

Aquí no cabe, pues, plantear la existencia de un núcleo, dado que no se da ninguna de sus características: ninguno de los constituyentes define "el tipo del" denotado, ni rige al otro ni tiene la misma distribución que la construcción ni es el locus morfosintáctico en el que aparecen los elementos flexionales ni es el subcategorizador del otro⁸. Los dos constituyentes se hallan enfrentados en una relación de predicación similar a la que señalamos en 16. y 17., pero aquí subordinada como elemento nuclear (42.), como adjunto (43.) o como elemento periférico:

48. Boca arriba, Juan durmió toda la noche sin moverse.

Precisamente cuando funciona como dependiente periférico, permite una mayor variación en cada uno de los constituyentes: el SN puede incluir determinante y modificador; en lugar de las preposiciones ya estudiadas, pueden aparecer otros SPR o SAdj o cláusulas de participio:

49. Lápiz en mano, esperaba que continuara el dictado.

50. Oraba siempre, las rodillas en el suelo, sin estrado ni sitial. (ejemplo de Andrés Bello, párr. 1178)

51. "Erdosain quedábase sentado en el borde de la silla, la espalda arqueada,

¿PREPOSICIONES POSPUESTAS EN ESPAÑOL?

los codos apoyados en las piernas, las mejillas enrejadas por los dedos, la mitada fija en el pavimento." (R. Arlt, Los siete locos)

En todos estos casos, podemos reconocer una cláusula absoluta, es decir, una construcción exocéntrica de sujeto y predicado unida paratácticamente a la cláusula principal. Así lo plantean Bello y Keniston⁹. Sin embargo, es necesario notar una serie de rasgos que las diferencian de las cláusulas absolutas cuyo elemento predicativo es un verbo no finito:

1. su sujeto obligatoriamente expreso -mientras que en las verbales puede omitirse cuando coincide con el de la principal:

52. Apenas llegado PRO₁, Juan₁ se fue a la casa

2. relación de pertenencia (alienable o no alienable) entre el sujeto de la principal y el de la cláusula absoluta;
3. el orden de los constituyentes, inversos al de las absolutas verbales;
4. la posibilidad de ir encabezadas por la preposición CON o, dada la relación entre ambos sujetos, por el gerundio TENIENDO, a pesar de lo cual se mantiene la relación de predicación entre los constituyentes:

50'. Oraba siempre, CON LAS RODILLAS EN EL SUELO, sin estrado ni sitial

50". Oraba siempre, TENIENDO LAS RODILLAS EN EL SUELO, sin estrado ni sitial.

Se han convertido así en cláusulas pequeñas subcategorizadas por un rector (preposición o verbo):

5. mayor limitación de los valores semánticos que aporta: mientras que las cláusulas absolutas de predicado verbal modifican a la principal como expresiones temporales, condicionales, concesivas o causales, éstas sólo funcionan como adjuntos vagamente modales.

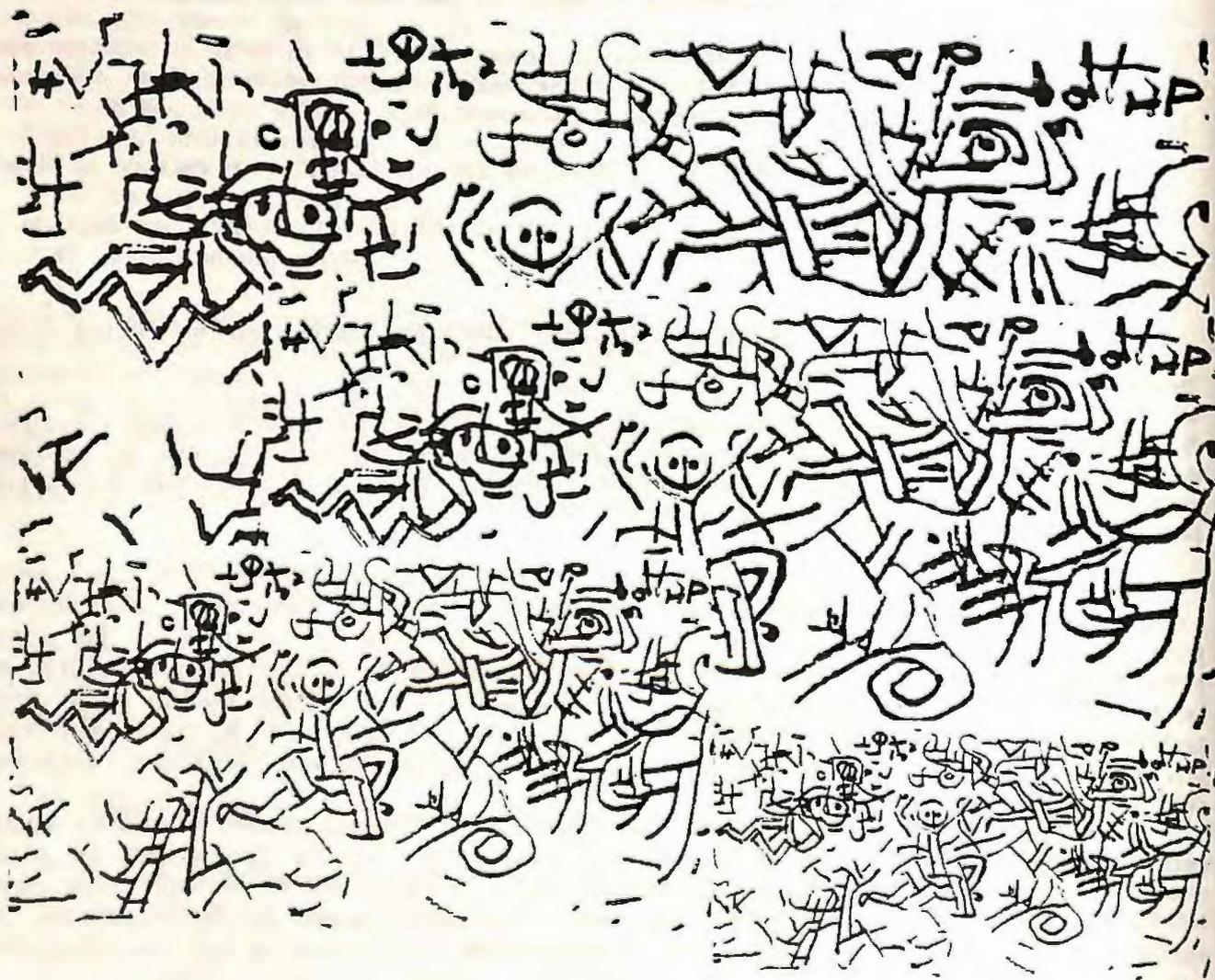
Se ha señalado la multiplicidad de valores de la preposición CON como marcador de caso: fundamentalmente, comitativo (con un SN +animado), instrumental (con un SN -animado) y modal (con un SN abstracto). Lo peculiar de las construcciones que estudiamos es que en ella se combinan los dos últimos valores en la recepción de una cláusula pequeña constituida por un SN cuyo núcleo es un sustantivo vinculado por una relación de pertenencia al sujeto de la cláusula principal y cuyo elemento predicativo es un predicado de estado (propiedad transitoria) o un predicado locativo¹⁰.

De acuerdo con este análisis, entonces, estas construcciones absolutas admiten dos realizaciones sintácticas: una sin marca de recepción (yuxtaposición paratáctica) y otra encabezada por un rector (CON o TENIENDO). Entendiendo, pues, 49-51 como formas no marcadas en caso, derivadas quizás de las marcadas, se explica la mayor productividad de la construcción y el orden de los constituyentes.

CONCLUSIONES: Hemos demostrado la debilidad de la propuesta de "preposiciones postpuestas" postulada por Bello, rechazando su posibilidad. Se ofreció un análisis alternativo, considerando las construcciones espaciales y temporales como endocéntricas preposicionales con complemento optativo y especificadores antepuestos: el de medida y uno peculiar que denota una ruta como concepto subsidiario para fijar un lugar o una dirección. Hallamos otro caso que, aunque similar en apariencia, forma una construcción exocéntrica predicativa.

En todos estos casos se trata de SNs no regidos por una categoría de recepción y que, por lo tanto, carecen de rol temático. Posibles contraejemplos a la teoría de la recepción, advertimos una serie de rasgos que los diferencian de los SNs típicos y los acercan a los adverbios. En el último caso considerado, los sujetos de cláusulas absolutas no verbales, existe al menos la posibilidad de derivarlas de construcciones en que aparece una categoría regente.

Hemos explorado una zona poco estudiada en las gramáticas: construcciones periféricas, tanto por su relación con el resto de la cláusula como por los mecanismos de su construcción, en el límite entre lo gramatical y lo lexical. Nuestro análisis ha pretendido, de una manera informal, describir casos refractarios a las reglas que se reconocen como centrales en la gramática del español.



¿PREPOSICIONES POSPUESTAS EN ESPAÑOL?

Notas:

1. Retomando la hipótesis localista de Anderson y siguiendo el análisis propuesto por Gruber entre clases de predicados y casos, Jackendoff establece una distinción, en las expresiones espaciales, entre LUGAR (PLACE) y SENDEROS (PATHS), divididos, a su vez, en senderos limitados, direcciones y rutas. Cf. cap. 9 "Semantics of Spatial Expressions".
2. Para la distinción entre adjuntos, disyuntos y focalizadores, véase cap. 8 de R. Quirk et al. **A Grammar of contemporary English**.
3. Para la distinción entre complementos opcionales inherentes y no inherentes, véase D.J. Allerton. "Delection and Proform reduction".
4. Jackendoff plantea el análisis de "here", "there" y "thataway", anáforas pragmáticas, como "preposiciones intransitivas" por la posibilidad de que sustituyan sintagmas preposicionales (p. 49).
5. Antonio de Nebrija dividía las preposiciones en dos grupos, según se construyeran con el genitivo o con el acusativo. Las "que se aiuntan con genitivo, son éstas: ANTE, DELANTE, ALLENDE, AQUENDE, BAXO, DEBAXO, CERCA, DESPUES, DENTRO, FUERA, ENCIMA, HONDON, DERREDOR, TRAS". Por el contrario, "las que se aiuntan con acusativo" son A. CONTRA, ENTRE, POR, SEGUN, HASTA, HACIA, DE, SIN, CON, EN, SO, PARA" (p. 195). Ahora bien, si se considera la capacidad de rección como rasgo necesario para que una forma sea una preposición, habría que distinguir dos formas homónimas HASTA y ENTRE: LLEGO HASTA MI (preposición) / HASTA YO LO SABIA (adverbio focalizador, cuasiafijo según Bello); LO DIJE ENTRE MI (preposición) / ENTRE VOS Y YO LO HAREMOS (cuasiafijo, párr. 1217 de A. Bello). También resulta problemático el estatus preposicional de SEGUN: ?? SEGUN MI. Asimismo, cabe reconocer el carácter de adverbio intensificador de DE en expresiones como DE LINDO. Más adelante veremos (5.) que CON puede introducir una cláusula pequeña SE FUE CON LA SANGRE EN EL OJO.
6. Excepto en el único caso en que la preposición admite también un sentido espacial: ATRAS: VARIOS PASOS ATRAS, VEINTE AÑOS ATRAS. Por otra parte, si bien TRAS aparece en la lista de las preposiciones españolas, puede regir su complemento directamente TRAS SI o llevar como complemento un SPR (A)TRAS DE SI.
7. Lenz ha señalado la pobreza del español en adverbios locativos (no existen los que indiquen dirección o ruta) y en preposiciones; cf. p. 220 y 495. "Llamo la atención del lector sobre la escasez de verdaderas preposiciones que hay en castellano, comparándolo con las lenguas germánicas, y el modo de suplirlas por giros preposicionales o prepositivos... Esto se explica, sin duda, lo mismo que la escasez de adverbios determinativos, por la inclinación notable hacia la expresión verbal de las relaciones" (p. 495).
8. R. Hudson en "Zwicky on heads" precisa las condiciones para que un constituyente sea el núcleo de una construcción: ser el functor de un argumento semántico, ser el rector, ser el locus morfosintáctico en que ocurren los elementos flexionales, ser el constituyente distribucionalmente equivalente a la madre, ser el constituyente obligatorio, ser el subcategorizador y ser el elemento del que dependen los otros.
9. A. Bello (párr. 1178) considera este caso como cláusula absoluta, excepcional por el orden de los constituyentes. Lenz discute el valor clausal de la construcción: "Se trata en estas frases casi siempre de indicar la colocación o postura que tiene una parte del cuerpo o

ANGELA DI TULLIO

un objeto relacionado con el cuerpo de una persona, dándose así una circunstancia secundaria que acompaña la acción del verbo dominante." De ahí la posibilidad de expresarla mediante la preposición CON" (p. 406-407). Keniston (25.391) lo denomina DESCRIPTIVE ABSOLUTE CONSTRUCTIONS: "The absolute phrase has descriptive value and is equivalent to a prepositional phrase; the adjective may be on any sort. The noun is usually the name of a part of the human body" (p. 306). Lapesa lo considera un resto del ablativo latino de circunstancia concomitante (p. 95-98).

10. Si bien el análisis propuesto intenta reconocer la productividad, por más limitada que sea, de las construcciones estudiadas, y, claro está su composicionalidad, es innegable la formación de idiotismos sobre el mismo esquema. Por ejemplo, a partir de "tierra adentro" como expresión de dirección surge el idiotismo "(hombre) de tierra adentro" que designa, vagamente, una región delimitada por criterios geográficos e históricos. Asimismo, en las construcciones absolutas, aparecen (CON) LA SANGRE EN EL OJO, VIENTO EN POPA, VIOLIN EN BOLSA.

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, J. y BLECUA, J.M. *Gramática española*. Barcelona, Ariel, 1983.
- ALLERTON, J.D. "Deletion and Proform Reduction", *Journal of Linguistics* 1975, p.213-237.
- BELLO, Andrés. *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires, Sopena, 1970.
- GILI y GAYA, S. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Vox, 1964.
- JACKENDOFF, R. *Semantics and Cognition*. Massachusetts, The MIT Press, 1986.
- HUDSON, R. "Zwicky on heads". *Journal of Linguistics*, 1987, p. 109-132)
- KENISTON, H. *The syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*. Chicago, The University of Chicago Press, 1937.
- LAPESA, Rafael. "Los casos latinos: restos sintácticos y sustitutos en español". *Bol. R. Acad. Española*. XLIV, 1964, p. 62-103.
- LENZ, Rodolfo. *La oración y sus partes*. Santiago de Chile. Nascimento, 1944.
- LOPEZ, María Luisa. *Problemas y métodos en el análisis de las preposiciones*. Madrid, Gredos, 1972.
- NEBRIJA, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana* (edición a cargo de Antonio Quilis) Madrid, Editora Nacional, 1984.
- QUIRK, R. et al. *A Grammar of contemporary English*. Londres, Longman, 1972.
- ROCA PONS, José. *Introducción a la gramática*. Barcelona, Teide, 1970.
- SECO, Rafael. *Manual de gramática española*. Madrid, Aguilar, 1971.

Acerca del género y de la parodia en **LA CELESTINA**

Stephen Gilman. In Memoriam

RUTH FEITO

*Tensio de la
Celestina y Andalus*



El autor de *La Celestina*

La aceptación de que el Fernando de Rojas mencionado en juicios inquisitoriales del siglo XVI fuera quien escribió *La Celestina* ¹ ha resultado una peripecia paradójica, en cierto modo una ironía por la cual el propósito aparente del autor de mantener la anonimidad se transmutó en condición real por el eficaz procedimiento de ignorarlo. El proceso, visto en el espejo del tiempo, aparece invertido por sus efectos y por las razones que lo motivaron pero reconoce el mismo punto de inflexión: el linaje manchado del Bachiller. Stephen Gilman describe esta parábola en *La España de Fernando de Rojas*, donde reconstruye el contexto que "hizo posible" *La Celestina* y subraya esa otra historia de silencios ante una biografía particularmente

conflictiva². Como problema ineludible, vuelve a considerar la llamada "cultura de los conversos" en discusión con aproximaciones limitadas que la confían a un capítulo de la heterodoxia o la disuelven en una distribución estamental amplia, sin atender a su particular inserción en el entramado de las relaciones sociales. Ambas perspectivas, podría agregarse, soslayan la profunda comprensión histórica del converso Rojas³ y la incidencia que tiene la configuración de este horizonte intelectual en la construcción del lenguaje y del sentido en el texto.

Insistir en la presencia del autor en *La Celestina* importa una definición con respecto a los planteos de Gilman, aunque ello resulte reiterativo. Entre las múltiples, simultáneas y sucesivas máscaras, incluidas las del autor, que desfilan en la obra, aparece finalmente la de la muerte y este escepticismo radical, señalado por la crítica sin afiidades contemporáneas, pareciera emerger de una experiencia existencial e histórica de violencias, imposturas, persecuciones, por la que los rasgos identificadores de la condición humana se desvanecen.

En contraste con el autor del *Lazarillo*, Rojas no borró sus huellas, pero al mismo tiempo el laberinto pueril utilizado para llegar a descubrirlas transparenta la ambigüedad de su relación con un texto que, al menos como continuador, inequívocamente le perteneció. En la carta incluida en la segunda (?) edición, Toledo 1500, 'El autor a un su amigo', se explica a propósito del primer acto hallado en unos papeles, del cual la *Comedia* es continuación:

'Vi que no tenía su firma del autor, el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo de Cota /.../ Gran filósofo era, y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a sa-

ber inventar, quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéis, si con el fin baxo que lo pongo, no espressare el mío'⁴

Aclara por qué la primera edición circuló anónimamente pero al mismo tiempo confirma la anonimidad. Contra las convenciones de los prólogos, no se identifican ni el autor, ni el destinatario, ni los títulos de ambos. Tal como aparecen, un desconocido estudiante de jurisprudencia se dirige a alguien igualmente desconocido cuyo único estatuto de dignidad exhibido es el de ser "su amigo" del autor.

La fórmula utilizada para hacer reserva del nombre se aproxima a la de Diego de San Pedro en el prólogo-carta al *Arnalte e Lucenda*.⁵ La primera edición (1491) está precedida por una carta, 'Sant Pedro, a las damas de la Reyna', donde se explica:

'Lo que, señoras, os suplico, es que a desuarío no se me cuente, si quando vuestras mercedes nuevas de mis nuevas se fiziere[n], mi nombre no les declare: que si la publicación dél quiero callar, es porque más quiero ver reyr de mi obra encubriéndome, que no délla y de mí publicáncome.'⁶

Gili Gaya supone que el desacuerdo entre la aparición del nombre del autor en el encabezamiento y la justificación de anonimidad en el fragmento final se debe a que la obra había circulado manuscrita antes de ser impresa.⁷ Rojas leyó atentamente el prólogo de *Cárcel de amor*, hecho demostrado por la copia casi textual de un párrafo del mismo, puesto en boca de *Celestina*. No es un despropósito pensar lectura semejante de la carta incluida en la edición del *Arnalte e Lucenda*, de la que parece haber aprovechado, además, el contrasentido entre título y voluntad declarada.

A la presentación en prosa, también una carta por el título que la precede, siguen las coplas acrósticas,

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

donde repite tópicos de aquella pero excluye el de la anonimia. Son las coplas del corrector, colocadas en el cierre del volumen, las que revelan la existencia del acróstico e indican con precisión la manera de descifrarlo para conocer el 'nombre', 'la tierra' y 'la clara nación' de 'aqueste gran hombre'. Proaza no tiene la última palabra para revelar la **paternidad** oculta sino el conocimiento del artilugio que permite descifrarla y el lector podrá probar lo exacto de su descripción cambiando el orden de lectura de lo ya leído. Proaza posee la **clave** pero no la **verdad**, guardada en el secreto de las coplas acrósticas del autor, quien, sin embargo, había afirmado su voluntad de permanecer anónimo. El laberinto deja de ser pueril en tanto la **verdad** decir-el nombre no reconoce un sujeto enunciante que, sin ser puesto bajo sospecha, pueda asumir ese enunciado. La parodia de un prólogo en el que el desliz editorial desnuda una falsa anonimia ⁸ genera el mecanismo de las propias simulaciones.

La línea vertical de iniciales de verso, por la regla de construcción del acróstico, cambia de significado con el cambio de ordenamiento. Proyectada a su vez sobre las líneas horizontales, atraviesa el sentido unívoco de la primera lectura para ponerlo en duda. El valor temporal del 'espressare' puede tener dos puntos de referencia, el presente en que se escribe o el pasado en el que se escribió y por el contexto, remitir a la primera edición anónima. Problema similar de ambigüedad aparece en la interpretación de las coplas introductorias del acróstico, justamente las que cifran el nombre:

'El silencio escuda y suele encubrir
la falta de ingenio y torpeza de lenguas;
blasón, que es contrario, publica sus
/menguas
a quien mucho habla sin mucho sentir.'

(pág. 6)

Esta compleja relación quiasmática puede leerse como una reflexión general; como referencia concreta, quizás aludir al encubrimiento del autor y a la obra publicada, pero tal interpretación se intercepta, en el primer caso, con la imagen en la que aparece caracterizado en su posición de lector del primer acto:

'Y tantas quantas más lo leya, tantas más necesidad me ponía de releerlo, y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía.'

(pág. 3)

En las coplas, lo digno de alabarse se calla y en ese espacio es posible operar una transformación invirtiendo los términos o, más exactamente, cambiándolos por sus opuestos en el tercer y cuarto versos e interlínear el elogio elíptico de sí mismo que Rojas hace.

Pero también puede leerse como un juicio encubierto sobre la obra cuyo prólogo parodia o, al menos, pareciera parodiar: 'silencio' aludir al propósito de anonimia y 'blasón' tanto al nombre inicial que lo desmiente -Diego de San Pedro- como a la propia obra publicada -el **Arnalte**-. El juicio en cualquiera de sus lecturas queda doblemente encubierto por el sesgo dado a los versos y coplas siguientes: insistencia en el tópico sobre su incursión en materia ajena a su principal estudio y el desarrollo del referido a la 'batalla literaria'. Con este último se enlazan los varios agregados introductorios de la **Comedia** con el prólogo de la **Tragicomedia**.

Las precisiones del segundo prólogo son varias. Introduce una tipificación de los lectores en la que la multiplicidad de la enumeración, incluidos los juegos de manipulación de papeles por los niños, registra un tono de burla, tono que se repite en la consideración de las modificaciones propuestas. Así desliza, sin subrayar, las propias opiniones y separa lo suyo

de lo ajeno:

'Que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada, según lo que los antiguos scriptores usaron.'

(pág. 14)

Los primeros impressores, también lectores y participantes de la 'batalla', acomodaron la edición a convenciones editoriales propias de cierto tipo de textos⁹. Es posible que Rojas entreviera en el respeto de tales convenciones una orientación hacia 'los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta'. Lo cierto es el énfasis en dejar constancia que las 'punturas' son ajenas si bien condesciende en justificarlas por el uso tradicional de los antiguos autores.

También, según el prólogo, litigiosos lectores disputaron acerca del nombre, no comedia sino tragedia por su final:

'Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porffa, y llaméla tragicomedia.'

(pág. 14)

Sin emitir opinión, oficia de juez según la manera de la sabiduría tradicional y **parte por el medib**. Al transformar la disputa conceptual en discordia de cuento ejemplar, la despoja de seriedad, la trivializa y al mismo tiempo queda al margen, en la distancia del juez y del que cuenta. La misma posición asume entre los que solicitan la prolongación del 'proceso' de amores:

'Assí, que viendo estas contiendas, es-

tos dissonos y varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que querían que se alargasse en el proceso de su deleyte destes amantes, sobre lo cual fuy muy importunado; de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio...'

(pág. 15)

El desacuerdo es claro y terminante pero con la misma sorna con que 'parte por el medib' como juez, adopta la exigencia de la mayoría como parte. En cambio no es tan convincente el motivo argüido para la discrepancia, que enlaza con la carta en prosa de la **Comedia**: inmiscuirse en materia ajena. El juicio mayoritario solicita la prolongación de la 'hystoria toda junta' e identifica un tipo de lectores tan ajeno a sus simpatías que lo hace blanco explícito de su crítica. Entre burlas y veras, contra su voluntad o con simpatía, Rojas accede, aparentemente, a los requerimientos de todos. En rigor, lo que hace es seleccionar de la multiplicidad de opiniones expuestas, aquellas que proponen modificaciones posibles dentro de la concepción general de la obra.

Este complejo proceso de escritura, reescritura, reconocimientos y silencios que rodea e intermedia la lectura produce un efecto inverso al voluntario propósito de ocultamiento, incluso si sólo se atiende al itinerario de lectura trazado ya que la revelación final de Proaza conduce a las coplas del autor y al nombre de Rojas. Simultáneamente en el centro y en los márgenes, como autor y como lector, provoca la duda sobre sí, sobre las diferentes atribuciones, sobre su identidad y sobre su autoridad. Tal juego de ocultamientos de ningún modo se inscribe en la anonimidad tradicional¹⁰, aunque revele un problema íntimamente vinculado con el proceso

de escritura en el sentido lato y material, es decir, de las múltiples intervenciones reconocidas. El lector, a su vez transformado en autor y nuevamente lector de opiniones, fuera de la clara y precisa forma del nombre, borrea la huella que pueda identificarlo como depositario de un dogma incontrovertible, de una enseñanza dogmática o de una intencionalidad docente. En rigor, Rojas creó una imagen excéntrica de autor en el sentido de que ninguno de sus personajes puede ser concebido como su portavoz; con aguda conciencia crítica procedió a confrontar los lenguajes desconciados de su tiempo, sus mimetismos, sus imposturas y, sobre todo, su poder de subvertir lo real.



Rojas converso.

La condición de converso de Rojas no es ajena a estas percepciones. Puede decirse que *La Celestina* se recorta en un espacio cultural fronterizo: Toledo y Salamanca. Una historia compleja separa estos dos microuniversos que son, para el autor de *La Celestina*, a la vez propios y ajenos. Más allá de las delimitaciones geográficas, esta situación de extrañamiento es común a los conversos españoles de finales del siglo XV; en consecuencia, no un conflicto particular y privado.

Las precisiones aportadas por los documentos de la Inquisición muestran que, si bien era 'natural' de la Puebla de Montalbán, por razones familiares estaba vinculado a Toledo, tal vez su verdadero lugar de origen¹¹. A fines del siglo XIV, Toledo fue la ciudad donde con más virulencia se desencadenó la persecución antisemita. Factor importante fue la prédica de Francisco Ferrer, cuya oratoria de iluminado promovió con éxito la ira popular contra los judíos, muchos de

los cuales acabaron en la hoguera, y contra los conversos, éstos sometidos a la ceremonia infamante de la 'reconciliación', fueran ciertas o no las acusaciones de heterodoxia. Incluso podría afirmarse que la mayoría de las conversiones ocurridas en el siglo XIV, en principio obedecieron a un cambio de convicciones o, en todo caso, a un incipiente proceso de asimilación, resultado de siglos de convivencia.

La situación cambia en la transición del siglo XIV al XV. Los 'cristianos nuevos', pese a intervenir decisivamente en las tareas de administración, en el campo profesional e intelectual, en el comercio, en la Iglesia -investidos de los más altos cargos-, en la política¹² pasaron a convertirse, progresivamente, en el sector más sospechoso de la sociedad. Se los señalaba ya por judaizantes ya por indiferentes; los procesos inquisitoriales revelan la persistencia de ambas acu-

sacibnes. Cuando en 1492 se decreta la expulsión de los judíos, se produce la abjuración forzosa de quienes pretenden permanecer en el reino. Por efector de una lógica perversa, encarnada en el lenguaje institucional y social, se transforman en doblemente sospechosos.

Salamanca, no marcada del mismo modo por las persecuciones fanáticas -si bien hubo procesos y quema de libros- presentaba rasgos de mayor liberalidad, un marco cultural más amplio. La Universidad, con sus gestos y tradiciones, entre los cuales no eran los menos importantes los ritos de iniciación; las ceremonias burlescas como la 'fiesta del obispillo' celebrada para San Nicolás, patrono de los estudiantes; las parodias del saber y de los métodos de aprendizaje, todo ello protagonizado por los escolares universitarios como actores y autores, ofrecía un espacio paralelo, en más de un aspecto no sometido a las disposiciones regulares del claustro. Incluso en el ordenamiento interno, los estudiantes participaban en la elección de los profesores y del rector¹³, derecho que comportaba un cierto grado de intervención en las decisiones. Y, esencialmente, la presencia de los humanistas possibilitó la renovación del conocimiento y del debate académico.

Otra forma de apertura fue la circulación del libro impreso. A fines del siglo XV ya existe en diversas ciudades de España una industria editorial más o menos consolidada y un mercado librero en condiciones de operar con la novísima mercancía. El multiplicar las posibilidades de posesión de los textos generó, a su vez, nuevas formas de acceso al conocimiento que confrontaron con el carácter eminentemente oral de la enseñanza. Desde luego, los planes editoriales se conformaron teniendo en cuenta un público más amplio que el de las aulas universitarias y sus requerimientos específicos para el desarrollo curricular.

Las bibliotecas personales dejan de ser privilegio de quienes pueden acopiar manuscritos. El entrecruzamiento entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito se hace más complejo y, aunque los problemas que se derivan de este hecho comprometieron reflexiones de especial importancia en el siglo XVI con respecto a la relación con el público lector, a la producción de los textos, a su transmisión, tales problemas ya aparecen hacia finales del siglo XV como el prólogo y *La Celestina* misma evidencian.

Podría decirse que escucha tan diversa fue una experiencia de diálogo polémico común a la corporación universitaria, todavía fuera de las persecuciones ideológicas y de la censura; una experiencia apenas imaginada por el Rojas converso llegado a la Universidad hacia finales del siglo desde un lugar signado por la historia toledana, la Puebla de Montalbán. Es obvio que las marcas sociales e históricas, la comunidad en formación, los hábitos y creencias multiseculares no podían abandonarse sin desgarramientos profundos y, sobre todo, sin dejar huellas, transformadas en estigma y signo de excentricidad permanentemente señalada tanto desde las instituciones como desde el complejo tejido social que había internalizado la intolerancia en su forma más acabada: el rechazo de lo diferente¹⁴. La experiencia de las persecuciones de 1391 y de los juicios inquisitoriales luego, mostró a los conversos que la palabra revela y traiciona y que el silencio era el argumento más eficaz para justificar el castigo. Pocas eran las elecciones para eludir la sospecha. La necesidad de supervivencia les exigió al menos tres conductas elementales: la simulación, la autovigilancia y la observación de los otros, lo más sutil y aguda posible. El enmascaramiento, el desdoblamiento, la imitación se constituyeron en rasgos de su lenguaje, cuyo sentido se revelaba invariablemente heterodoxo.

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

para la interpretación de los custodios de la doctrina. La disociación entre los hechos y el lenguaje fue tanto una evidencia práctica como un artilugio necesario para crear la ficción de la inocencia¹⁵.

Las investigaciones y reflexiones de Stephen Gilman y Américo Castro¹⁶ inducen a advertir el cerco de imposibilidades en el que Rojas 'sentía' comprometida la posibilidad misma del hablar y que, paradójicamente, generó el diálogo de *La Celestina*, ubicada en el conflicto de tensiones entre una tradición inútil a su propósito y el horizonte de la modernidad fracasada de España. Los intentos de explicarla como un texto en clave -la representación de los conversos asignada alternativamente a Calisto o a Melibea- muestran, en esa vacilación, su propia debilidad. Para tal interpretación, el 'linaje manchado' de uno u otro de los personajes se transparenta por su condición burguesa, estamento de inserción social de los cristianos nuevos, y deriva en el impedimento para el matrimonio. Una de las objeciones interpuestas es que los matrimonios entre castas no era infrecuente, pero tanto la interpretación como la refutación mantenida en ese límite, supone en Rojas el propósito de reproducir con fidelidad situaciones de su experiencia inmediata.

Desde una perspectiva semejante, José Antonio Maravall analiza otros elementos de relación en *El mundo social de 'La Celestina'*. Escribe en el prólogo:

'No es fácil hallar en el marco de la Historia cultural obras que con tanto relieve literario como *La Celestina* nos ofrezca un cuadro tan ajustado y tan vivo de la sociedad en que se producen.'¹⁷

En su estudio traza un cuadro de la vida urbana, las transformaciones y la movilidad de los diferentes estamentos, las ideas en conflicto, los

principios y valores en entredicho, en suma, una imagen de la sociedad española de fines del siglo XV como punto de observación para una lectura del texto. En ese marco, la situación de los conversos es apenas una referencia y, consecuentemente, desechada como posibilidad explicativa desde el punto de vista sociológico. Pero si su trabajo es convincente con respecto al mundo social no lo es en el mismo grado cuando proyecta las relaciones:

'A través de un problema elegido con gran acierto, *La Celestina* nos presenta el drama de la crisis y transmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura de la vida entera, en la sociedad del siglo XV.'
(pág. 22)

Ninguna objeción puede oponerse a este análisis por poco que se avance en el texto. Que una meretriz, prostituta mientras pudo, invocadora de los subsuelos infernales, encubridora y demás oficios defienda su honra y se vanaglorie de su trabajo ilustra suficientemente tal afirmación. Pero *La Celestina* difícilmente admita correspondencias más o menos lineales. De allí que no se pueda suscribir la inmediata conclusión de que Rojas acepta la sociedad misma objeto de su crítica como 'plano del que hay que partir' (pág. 23) y escribe un *exemplum* transformado para advertir sobre los peligros que el medio genera.

En el mismo sentido es convincente el capítulo donde analiza la economía dineraria. El dinero, su circulación y sus efectos constituyen un problema para la sociedad y un tópico de la literatura. La riqueza, incluso bajo la forma de dinero, ya aparece como encarnación de la honra en el *Poema de mfo Cid*, según observara María Rosa Lida del Malkiel¹⁸. El dinero integra los tópicos del mundo del revés en la poesía goliardesca y así es

retomado en el Libro de buen amor. Juan Ruiz amplifica su modelo y produce una versión más variada y concreta de sus efectos:

'Seá un omne nesçio e rudo labrador,
los dineros le fazen fidalgo e sabidor,
(c. 491)

'El faze cavalleros de nesçios aldeanos,
condes e ricosomnes de algunos villanos;
con el dinero andan todos omnes loçanos;
quantos son en el mundo le besan hoy las
manos (c. 500)¹⁹

Es verdad que Juan Ruiz no se aparta de la alegorización desde el punto de vista retórico y desde el punto de vista ideológico ofrece una imagen de la estamentación social tributaria de la división tripartita de los órdenes. Por esto mismo quizás sea mejor ejemplo que los aducidos por Maravall para afirmar:

'Lo diferente en el XV, no es tanto la relación entre esas dos calidades [condición de rico y condición de noble], que ya atrás se daba, cuando la inversión de sus términos: que la calidad de rico determine la de noble.' (pág. 33)

Desde luego, la posición de la burguesía mercantil tiene mayor relieve en el siglo XV y los conflictos son más complejos como evidencia la carta de Hernando del Pulgar -converso- aducida por Maravall (pág. 45). En este esquema de caracterización, Calisto es el 'joven ennoblecido de procedencia burguesa' (pág. 51), evidente en el texto por la ausencia de vínculos nobiliarios y de base de vida aristocrática. Pareciera que Maravall exige a Rojas el tratamiento arquetípico del personaje propio de la novela sentimental y caballeresca, un punto seguro de inscripción para despejar dudas. Agrega, entonces, a la argumentación detalles controvertibles: describe la despensa de Calisto 'con

provisiones ricamente variadas' (pág. 40) cuando podría demostrarse más que su variación su pobreza apenas se recuerde la 'comida de monjas' del Libro de buen amor, texto conocido por el autor de La Celestina. En oposición, es abundante para la cofradía prostibularia como lo demuestra el banquete en casa de la mediadora organizado por Pármeno a costa del acopio del amo. Este entrecruzamiento hace pensar que tales detalles no se incorporan para definir los personajes en el sentido de poner en evidencia su estatuto social según una suerte de reconstrucción en la que éstos y la sutil trama de tópicos puestos en discusión aparecen como una estilización seria de la sociedad y su final trágico una advertencia moralizante análoga a la de la tradición ejemplar. Maravall omite el 'caos litigioso' 20. en el que se inscribe el autor, precisamente el que perspectiviza el diálogo, al soslayar el conflicto de los conversos y, sin proponérselo, justifica que el no resuelto problema del género se articule en la discusión en torno al texto como un debate necesario y recurrente.

El género.

También las consideraciones de Maravall tienen esta derivación:

'Hay en La Celestina un arranque novelesco, a lo que se debe el hecho -muy significativo en la Historia literaria y también en la Historia social- de que, en ciertos aspectos, no ha vuelto a darse nada parecido a los que La Celestina ofrece hasta "el surgimiento de las grandes novelas del siglo pasado", como Ma. Rosa Lida reconoce y Lapesa ha subrayado.' (págs. 57/58)

Agrega a manera de conclusión:

'Y la novela, tal como en los siglos

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

modernos se nos da -género que no se encuentra en la *Poética* de Aristóteles y que nada tiene que ver con las llamadas novelas de la Antigüedad y de la Edad Media-, es una creación de la burguesía, para un público que se ha dejado llevar por formas de la vida íntimas, nacidas de la nueva mentalidad que con el desenvolvimiento y auge de aquella clase se difunde.' (pág. 58)

Pese a las pocas líneas que le dedica, éstas no son una mera referencia al propósito central de su estudio. Al mencionar selectivamente a Menéndez y Pelayo entre quienes incluyen la obra en el género novelístico, sin dudas no dejó de tener en cuenta que éste la consideraba en los orígenes del 'arte realista'. El afán de lucro, la nueva economía, dineraria irrumpen en las formas tradicionales de la vida social y generan nuevos valores y nuevas concepciones éticas. Egoísmo, individualismo, cálculo, resumen los principios de las múltiples manifestaciones de la vida privada y social reproducida en el texto, en la percepción actualizada de Maravall. Implícitamente, la idea de **reflejo** como concepto ideológico-estético conduce a explicar el carácter determinante de la realidad social en la creación literaria y, consecuentemente, a pensar *La Celestina* como texto de pasaje en la constitución de la novela moderna. Maravall soslaya mencionar que el 'realismo verosímil', el 'verismo' y la 'realidad psicológica', para M. R. Lida de Malkiel -a quien expresamente cita por la sólida argumentación ofrecida para sostener que la *Tragicomedia* se inscribe en la tradición de la comedia clásica, la comedia elegíaca y la comedia humanística- definen la originalidad artística de la 'terenciana obra'. 21

Podría considerarse *La originalidad artística de 'La Celestina'* como una extensa y múltiple respuesta, apoyada en el análisis crítico de la tradición anterior al texto y la que el texto

genera, para demostrar el carácter dramático de la obra de Rojas. En el capítulo específico, M.R. Lida de Malkiel recompone una historia en la que, simplificando, se reconocen tres momentos: el de la concepción del texto, el de las lecturas posteriores -incluidos los imitadores y continuadores- hasta el siglo XIX y los nuevos argumentos aportados por Stephen Gilman, para quien la obra es 'agénérica'. Su apreciación negativa con respecto a las esquematizaciones producidas a partir del siglo XVII, al pretender ajustar los textos a las poéticas y estéticas consagradas, es terminante. En este sentido, señala, la aparición de la novela moderna genera una vacilación en las clasificaciones, al punto de convertir el género novelesco en el 'cajón de sastre' donde guardar cuanto no fuera épica o tragedia (pág. 59). En el siglo XVIII éste fue el lugar destinado a *La Celestina* bajo el rótulo de 'novela dialogada' (pág. 59).

No puede objetarse que la denominación resulta de aplicar el principio de las tres unidades; pero también supone el reconocimiento de que el diálogo autónomo no es distintivo del género dramático. En varios pasajes M.R. Lida delimita los rasgos con los que caracteriza el género dramático: '...toda acción en diálogo sin suplemento narrativo.' (pág. 59) Más adelante, al refutar los criterios de Galdós a su juicio erróneos, precisa como 'técnicas del teatro corriente: acción compacta, lugares fijos, tiempo que transcurre en los entreactos' y para el teatro modernista: 'argumento movido y escenarios pintorescos' (pág. 73). Los primeros son, pues, rasgos invariables; pero más adelante aclara:

'Conviene recordar que no era ésta la única solución que se les ofrecía a los autores de *La Celestina* para el problema de la relación entre el argumento y el diálogo. El teatro devoto medieval podía dramatizar partes de una historia

conocida, dejando que el auditorio supliera los nexos entre episodio y episodio: así había de proceder todavía Gil Vicente en sus tragicomedias de *Dom Duardos* y de *Amadís*. (pág. 75)

Por la formación e integración cultural de Rojas (los autores) tal posibilidad es casi impensable. Lo más interesante de este comentario es que remite a obras del siglo XVI en la cita de los peninsulares y a una forma indisolublemente ligada a la representación.

La comedia elegíaca y la comedia humanística pertenecen al conjunto de la tradición europea y su representación es restringida; la lengua utilizada, el latín, presupone un determinado público, desde luego minoritario, que podía acceder a ellas también por la lectura. El teatro espectáculo era el de los 'juegos', muchos de ellos ya decididamente laicos, y el de los 'misterios', disociados de la liturgia aunque partícipes de las festividades y conmemoraciones religiosas. Casi ninguna de estas manifestaciones puede atestiguar en España²². Sin conside-

rar la lírica, el diálogo no tiene autonomía e ingresa de diverso modo en la composición. Un ejemplo de ello es la paráfrasis de la comedia elegíaca *Pamphilus en el Libro de buen amor*, donde la forma dramática es transformada por Juan Ruiz en narrativa cuando incluso el respetar el diálogo le ofrecía una mejor solución en el marco de la 'autobiografía ficticia' y mayores posibilidades para 'andar' fragmentariamente 'de mano en mano'. El autor del *Libro*, como lo prueba buena parte de los textos injeridos, no era ajeno a la tradición literaria y popular europea, pero sí pareciera haberlo sido a las formas de representación dramática. Incluso a fines del siglo XV, sin duda en los medios universitarios de Salamanca y se supone en otros centros intelectuales de España, la comedia humanística circuló como lectura pero ninguna huella ha quedado de posibles representaciones. Los espectáculos atestiguados en la península son las fiestas oficiales y las juglarescas en sentido amplio: los restos de la tradición épica desplaza-



ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

da del castillo o el palacio a la plaza, los mimos y mojígangas, los juegos de escarnio y las parodias festivas²³.

La *Celestina* es 'obra terenciana' pero cabe discutir si de ello se deriva su carácter dramático teatral. En el prólogo a las ediciones de la **Tragicomedia**, Rojas afirma que el primer autor la llamó comedia, por su comienzo, 'que fue placer'. Puede dudarse de la palabra de Rojas con respecto al primer autor, al que remite como autoridad sobre la denominación; lo cierto es que, o bien como lector del primer acto aceptó tal denominación por su 'principio' o bien él mismo la impuso por la misma razón -no aduce otra- también como lector del primer acto. Proaza, lector y autor del panegírico de la 'terenciana obra' destinada a la lectura 'entre dientes', confirma este criterio en la copla agregada a la edición de Valencia, 1514, con la explicación:

'Toca cómo se devía la obra llamar tragicomedia y no comedia' (pág. 248)

Escribe M.R.Lida:

'Arribau (y luego Amador de los Ríos), adhiriéndose a la clasificación de *La Celestina* como novela, argüía que "comedia" y "tragedia" eran en este Prólogo, como en el del Marqués de Santillana a su narrativa **Comedieta de Ponza**, un rótulo indicador del desenlace y no de la naturaleza dramática de la obra en cuestión. Tal interpretación es insostenible, ante todo porque la clasificación en comedia o tragedia según el desenlace pertenece a los descontentadizos lectores, no a los autores o editores, que una líneas más arriba designan la obra entera como comedia... (pág. 51)

Los 'descontentadizos lectores' que escuchó Rojas eran tan calificados como él mismo si se tiene en cuenta el medio intelectual universitario en el que se produce *La Celestina*, pero también

es verdad, se ha visto, el modo sinuoso de presentación de la polémica. Es el primer autor, en todo caso, el que establece la distinción entre comedia y tragedia, según afirma Rojas a quien M.R.Lida concede autoridad, al llamarla comedia por su comienzo de placer y Rojas el que genera el desacuerdo al concluir la con la muerte de los personajes sin cambiar la denominación. En definitiva, no puede rechazarse sin más que la base de la distinción no fuera compartida y, consecuentemente, refiera a los finales posibles y no a su naturaleza dramática y, por sucesivas traducciones, a su carácter de obra teatral.

Entre los contemporáneos, aduce M.R.Lida el prólogo de Pedro Manuel Jiménez de Urrea a su versión en verso del primer acto de *La Celestina*:

'Esta arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por çenas, que dize Terencio, y naturalmente es estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento.' (pág. 29)

Concluye que 'terenciana obra vale tanto como obra dramática' a su vez sinónimo de 'género teatral'. Jiménez de Urrea distingue un tópico, 'arte de amores', el que puede ser abordado por el llamado 'proceso de cartas' o según el modelo proporcionado por la tradición terenciana -diálogo dividido en actos- sin considerar el rasgo de obra destinada a la representación.

En la polémica con Stephen Gilman, María Rosa Lida niega que el principio estructural de la obra sea el diálogo, tal como Gilman propone²⁴, y establece una distinción entre diálogo propio del género dramático y 'diálogo puro': 'el que no tiene punto de partida ni de llegada en la acción' (pág. 76). De la tradición literaria -sostiene- Rojas adoptó el primero, con lo cual descalifica en su base el planteo de Gilman. El trabajo de investigación que sigue está orientado a

fundamentar esta afirmación. En las conclusiones resume:

'Los autores de *La Celestina* encauzan su visión integral en la olvidada forma de la comedia humanística, síntesis de la tradición "terenciana", de la tradición del relato amoroso medieval y de su propia acogida a las observaciones del vivir cotidiano. Este fue el germen desarrollado en la *Tragicomedia* bajo la norma del realismo verosímil -para dar algún nombre a la observación atenta de la realidad y a su recreación evocativa- y transmutado en un ser artístico nuevo, positivamente original, a pesar de su variada deuda literaria.' (pág. 729)

Aquí no se menciona el 'género teatral' sino la tradición de *La Celestina* y las transformaciones operadas en esa tradición. Lo problemático sigue siendo ese 'ser artístico nuevo'. Con respecto a Gilman observa:

'De suerte que lo que viene a decirnos el excelente análisis de Gilman es que *La Celestina* recrea el habla humana tal cual es o, en otros términos, que desde el punto de vista del lenguaje *La Celestina* alcanza con rara perfección el ideal dramático de sugerir intensamente la realidad.' (pág. 74)

Aparte el hecho de que Gilman separa *La Celestina* de la 'tradición terenciana' e investiga bajo nueva óptica las relaciones de aquella con la obra de Petrarca, la aparente similitud de conclusiones -referencia a lo real- no disimula una diferencia esencial: Gilman centra su atención en los 'lenguajes' del texto y privilegia el estudio del diálogo con independencia de la tradición genérica. Sus conclusiones -se esté o no de acuerdo con ellas- no son meros aciertos parciales sino una nueva lectura del entramado del lenguaje urdido por los autores:

'El autor insiste en que todo lo que un

personaje diga vaya claramente dirigido a una segunda persona, en que sus palabras se digan en función tanto del hablante como del oyente, y no sólo para instrucción o deleite del lector. Las palabras intercaladas [correcciones de Rojas en la *Tragicomedia*] hacen ver la profunda intencionalidad que caracteriza el lenguaje de *La Celestina*: es lenguaje hablado -aunque no siempre popular- en el sentido de que parece emerger de una vida y dirigirse a otra.' 25

El 'emerger de una vida y dirigirse a otra' constituye lo que conceptualiza como 'situación dialógica', en la que la presencia de un yo lleva implícita necesariamente la presencia de un tú. El yo existe no porque se exprese a sí mismo y se dirija a un tú, sino porque ese tú sobre el que se proyecta es el que da sentido a su palabra. Es en esa relación en la que los personajes adquieren conciencia de sí mismos. Desde el punto de vista estructural esta consideración tiene varias consecuencias. Cada 'situación dialógica' es un cruce de diferentes puntos de vista, pero no hay un 'autor' que dirija el diálogo para dar identidad a los personajes fuera del diálogo mismo. Melibea no es sino lo que los otros personajes dicen de ella, lo que ella dice a los otros personajes y lo que los otros personajes le dicen. De igual modo, espacio, tiempo y movimiento ingresan en la estructura de la situación en tanto preocupación de cada hablante por dónde se encuentran y dónde se encuentran los demás. No son, pues, acotaciones escénicas incorporadas al enunciado de los personajes. Aunque reconozca una débil trama, 'la estructura de su [de Rojas] obra se apoya en la conciencia hablada no en la acción.' 26 Tal característica del diálogo -la de constituirse en principio estructural del texto- no la encuentra Gilman en la tradición literaria por lo cual califica *La Celestina* como 'agénérica'.

ACERCA DEL GÉNERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

Desde luego que para Gilman 'agenerico' no equivale a carente de forma. Debe entenderse como forma creada en el diálogo. En su primer artículo sobre el género literario de *La Celestina* había advertido:

'Sabía [Fernando de Rojas] que había hecho más que revivir en un ambiente contemporáneo la comedia romana y que, en lo concerniente a los preceptos clásicos, había entremezclado rasgos de todos los géneros conocidos.' 27

Esta observación podría tomarse como sugerencia para cambiar el punto de observación del problema. Es posible afirmar no sólo que Rojas (los autores) entremezclan rasgos de todos los géneros conocidos, también los rechazan. Quienes pensando en *La Celestina* como novela o los que la han considerado obra dramática coinciden en asignar a Rojas (los autores) la pretensión de dar una versión realista de su contemporaneidad. La novela sentimental y la novela caballeresca -dos de las formas novelescas más corrientes en los siglos XV y XVI- han sido consideradas como literatura de 'evasión' por lo inverosímil e idealizante. En cierto sentido, esta caracterización, no demasiado precisa, es acertada pero pareciera insuficiente. En principio, tanto la novela sentimental como la caballeresca, en definitiva la novela del siglo XV contemporánea a *La Celestina*, se rige por un cierto número de convenciones de las que no se aparta. Para estas observaciones es decisivo lo que señala Bajtín:

'La novela caballeresca en prosa se opone al plurilingüismo "inferior", "vulgar", en todos los dominios de la vida, promoviendo, a cambio, su palabra específico-idealizada, "ennoblecida". La palabra vulgar, no literaria, está impregnada de intenciones inferiores y su expresión es rudimentaria; está orientada estrechamente desde el punto de vista práctico, atrapa-

da en asociaciones triviales, corrientes, y apesta a contextos específicos.' 28

Lo mismo puede decirse de la novela sentimental, al menos de la península, ya que toma de la caballeresca el marco de ambientación de los personajes. Constituyen modelos de lenguaje ennoblecido sin posibilidad de acoger los lenguajes inferiores y por eso mismo incompatibles con la intención artística que preside *La Celestina*. Tal posibilidad sí la ofrecía la comedia; conviene agregar que Rojas (los autores) perfilaron la trama de la obra sobre el *Pamphilus*, esto es, la comedia elegiaca utilizada por Juan Ruiz en el *Libro de buen amor* para su aventura más desarrollada cuando al menos un testimonio muestra el interés por la comedia humanística en la Universidad de Salamanca: a requerimiento de sus oyentes el Bachiller Quirós mandó imprimir el *Philodoxus* en 1501 29. La elección recae sobre un texto del que existe ya una versión romance con lo que ello implica de transformaciones en los detalles y, esencialmente, en el lenguaje.

También rechazan los autores de *La Celestina* la alegoría y el simbolismo como formas compositivas, elementos presentes en la novela sentimental y caballeresca. Desde el punto de vista ideológico-religioso este rechazo ya había aparecido en *Arcipreste de Talavera*, justamente en el apartado en el que da la versión del debate alegórico entre Fortuna y Pobreza:

'E piensan las gentes que la muerte es persona invisible que anda matando ombres e mugeres; pues non lo piensan, que non es otra cosa muerte sinón separación del ánima al cuerpo.' 30

Alfonso Martínez de Toledo también había declarado su repulsa por lo que llama 'istoria de cavallería' por una razón catequística: 'a las vezes ponen

c por b.'³¹ y había incorporado el lenguaje coloquial de mayor efecto que los apólogos tradicionales para su ejemplificación misógina. Sin embargo, ese efecto está controlado; el narrador se reserva el poder de censura, incorpora y sanciona conforme a su intención didáctico-moralizante inscripta en la tradición del sermón vulgar. Rojas (los autores) no comparten concepción semejante. Utilizarán en muchos pasajes, precisamente, el lenguaje sancionado con el cual se sustituye en *Arcipreste de Talavera* la generalización abstracta del apólogo pero rechazarán al narrador dogmático que proyecta su posición privilegiada en el texto. En *La Celestina*, Rojas se encubre en los márgenes y desaparece en los diálogos, el primer autor permanece anónimo; pero ninguno de ellos, como los personajes creados, es portador de valores éticos, ideológico-religiosos o sapienciales capaces de ser -fuera de una casuística abstracta- válidos y eficaces en 'situaciones dialógicas'.

En consecuencia, pareciera que son estos rechazos los que presidieron la elección de un modelo genérico: la tradición de la comedia medieval permitía amalgamar lo cómico-grotesco, sin sanciones, en una trama de desenlace trágico. Entre estos dos extremos, el diálogo opera como un espacio de múltiples relaciones en el que se transtrueca el lenguaje ennoblecido y las formas imperativo-dogmáticas de la tradición inmediata. En general, la crítica ha señalado los pasajes cómicos del texto pero se ha resistido a considerar la parodia burlesca³². Sin embargo, el rechazo de los géneros vigentes puede pensarse no sólo implícitamente -adopción de la forma dialogada de la comedia- sino explícitamente por la forma en que aparecen representados: la parodia.

La parodia en 'La Celestina'

Américo Castro, al poner en relación el romance de la 'misa de amor' con un fragmento del habla de Celestina en el acto XI, concluye parcialmente que allí no hay parodia 'porque las parodias existen a expensas de lo parodiado y no per se'.³³ Y más adelante:

'La obra de Rojas es significativa como ejemplo de arremetida, no crítica y directamente lanzada contra la sociedad en torno, (según hacían ciertos erasmistas, muchos escritores ascéticos y los inquisidores, a la vez temerosos y enfurecidos) sino contra la sociedad ideal de las valoraciones literarias. [Rojas]...opuso audazmente en forma grotesca lo que podría llamarse -para entendernos- la dimensión épica /.../ y la dimensión lírica.'³⁴

No obstante, incluso con elementos que señala Américo Castro, es posible reconstruir una 'aventura caballeresca' invertida en un recorte de la trama y del lenguaje de los personajes. En primer lugar, por ser una mención tópica, la virtud de la honra es patrimonio no de los hidalgos, sino de una prostituta, virtud que se alcanza por el trabajo, esto es, un oficio remunerado a su vez proclamado como hazaña heroica por asociación con la valentía. Así aparece en el monólogo con que se inicia el acto IV cuando se anima a sí misma a perseverar en la empresa porque 'mayor es la vergüenza de quedar por covarde' (pág. 76) y en el monólogo del acto V: 'Nunca huyendo huyó la muerte al covarde'. (pág. 95) Para que no queden dudas del registro paródico, la frase es copia casi textual de un verso del *Laberinto de Fortuna* perteneciente a las coplas donde se recuerda la avanzada de 1430 contra Granada llevada a cabo por Juan II. Es el esfuerzo y valor de Celestina en resguardo de honra y fama lo que determina la continuación de la 'aventura' y la celebración de su éxito,

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

aventura por la cual -como señala Américo Castro- debe arremeter contra el 'castillo' de Melibea. Por contraste, ese 'castillo' es tan vulnerable que puede ser 'tomado' por retaguardia mediante una simple escala y con el apoyo de una 'hueste' compuesta por dos criados. El riguroso defensor del 'castillo', temible por él y por sus hombres según Pármeneo en el texto amplificado de la Tragicomedia:

'Estos escuderos de Pleberio son locos; no desean tanto comer y dormir como quisiones y ruydos. Pués más locura sería esperar pelea con enemigo, que no ama tanto la vitoria y vencimiento, como la continua guerra y contienda.'

(Acto XII, págs. 174-175)

apenas si escucha algunos ruidos en la noche de la primera entrevista de los amantes en la que nada sucede -incluso es engañado con una mentira pueril- y duerme sin perturbaciones la noche del primer encuentro amoroso en la **Comedia** y durante un mes de entrevistas ininterrumpidas en la **Tragicomedia**, para despertarse cuando ya todo ha ocurrido.

Celestina -personaje 'heroico' en busca de la 'doncella'- establece una alianza de 'tres al mohino' (Acto I, pág. 46) contra Calisto, de quien es, precisamente, su adalid, a la manera de Lanzarote y Tristán, traidores a Arturo y a Marc. Finalmente muere a manos de dos criados **disfrazados** con las armas y vestidura caballerescas en la única 'lid' dramatizada ya que las 'hazañas' procedentes fueron contadas: las protagonizadas por Pármeneo cuando servía a los frailes de Guadalupe y las de Sempronio al servicio del cura de San Miguel, del mesonero de la plaza y del hortelano del Mollejar (Acto XII, págs. 175-176). Celestina muere, como deja entrever Elicia y agudamente señala Gilman, por codicia y por 'cosillas de secretos':

'Ella púsose en negarles la convención y

promesa, y decir que todo era suyo lo ganado, y aun descubriendo otras cosillas de secretos, que ,como dicen: riñen las comadres...

(Acto XII, pág. 182)

El sesgo del diálogo al que se refiere Elicia es complejo y sinuoso. La respuesta de Celestina a Sempronio no es solamente la defensa de su 'fortuna' -lo ganado con la 'aventura' que le estaba reservada-, compromete relaciones divinas e institucionales tales como el vínculo de la criatura humana con Dios y con la justicia de los hombres. Pero luego el parlamento se desvía hacia Pármeneo y 'esas cosillas' aluden a la historia con Claudina:

'Y tú, Pármeneo, ¿piensas que soy tu cautiva por saber mis secretos y mi pasada vida, y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre? Y aun así me tratava ella cuando Dios quería?'

(Acto XII, pág. 182)

La mención del episodio de brujería en el que está involucrada su madre provoca la ira de Pármeneo -la referencia vuelve a poner en cuestión su 'linaje'- quien la amenaza de muerte. En la réplica, Celestina lo tacha de cobarde con lo cual se produce una doble inversión desde el punto de vista de Celestina: Pármeneo no responde a la fidelidad y lealtad virtuosas de su madre; el héroe-caballeresco-Celestina, en el umbral de la muerte, se transforma en la 'débil dueña' atacada por los 'caballeros malos'; a esta inversión final está asociada Elicia -Celestina clama por ella y por 'justicia'- completando el conjunto típico de 'dueñas y doncellas'. Simultáneamente, por las dos máscaras del personaje de Celestina, Pármeneo y Sempronio, 'caballeros' en defensa de su punto de honra, ven gan la tacha de cobardía y el blasón sobre el linaje, con lo cual el juicio se dirime por justicia de armas; pero a quien matan es ahora a una débil mujer, rasgos ya presente en la **Comedia**

dia:

'¡Contra los que ciñen espada, mostrá vuestras yras; no contra mi flaca rueca!'
(Acto XII, pág. 182)

acentuado con el agregado de la **Tragicomedia**, significativamente extenso, al parlamento de Celestina:

'Señal es de gran covardía acometer a los menores y a los que poco pueden. Las suzias moxcas nunca pican sino los bueyes magros y flacos; /.../ Y como nos veys mugeres, habláys y pedís demasías. Que como dizen: el duro adversario entibia las yras y sañas.'
(Acto XII, págs. 182-183)

La 'dueña ultrajada' debe ser vengada por el acto cobarde de los 'caballeros malos'. A pedido de las 'doncellas', la venganza quedará a cargo de Centurio, cuya catadura y linaje son puestos en burlas incluso por el personaje mismo. Pero los 'caballeros malos' han muerto con lo cual la venganza habrá de desplazarse. En la búsqueda de las 'causas últimas', con el mismo razonamiento de Pármeno (Acto II, pág. 62) al hallar en la pérdida del neblí el motivo del enamoramiento de Calisto, Elicia señalará a Calisto y a Melibea como los responsables del desastrado fin de sus amigos (Acto XV, pág. 203); en consecuencia, los necesarios destinatarios de la 'venganza'.

Es importante señalar que la trama de ésta corresponde a la **Tragicomedia**, con un desacuerdo evidente con respecto al personaje de Areúsa en la **Comedia**. Tal como aparece en el diálogo con Celestina inmediatamente anterior a la entrevista con Pármeno, Areúsa no tiene una relación 'institucionalmente' rufianesca, es mujer de un solo hombre a quien le debe fidelidad porque le da cuanto 'ha menester', la tiene 'honrada' y la trata como 'si fuese su señora' (Acto VII, pág. 124). En el episodio de Centurio la situación

es exactamente inversa:

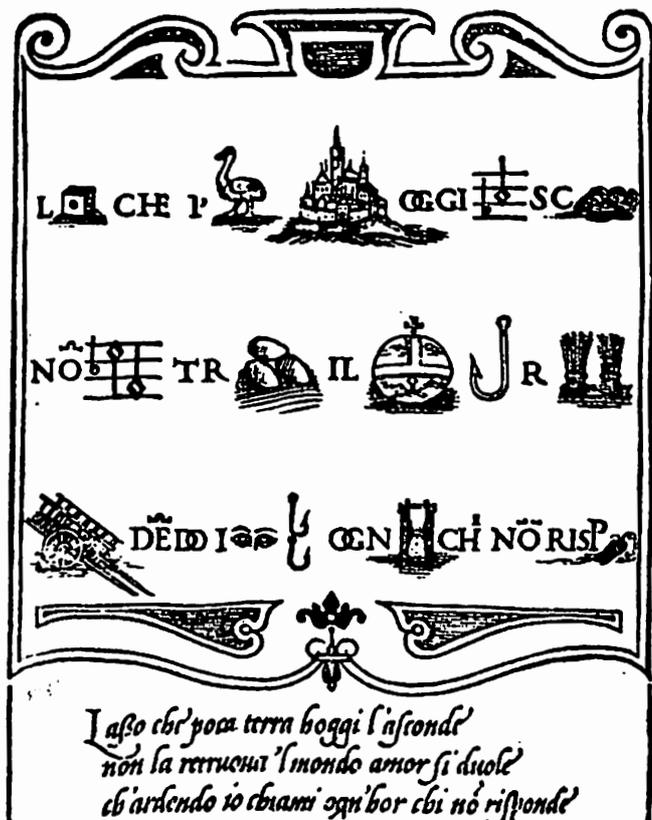
'Yo te di, vallaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mill maravillas labradas, yo te di armas y caballo, púsete con señor que no le merecías descalzar;...'
(Acto XV, pág. 200)

También es agregado de la **Tragicomedia** la mención de los guardias de Pleberio como **escuderos**, el ya citado pasaje del Acto XIII, cuyas virtudes se contraponen a la cobardía de los criados de Calisto. Rojas, además, juega con las variadas acepciones de la palabra **criado** de tal modo que Pármeno y Sempronio, de condición servil, resultan en un momento consejeros de Calisto con lo cual se invierte la relación ayo-criado según una de tales acepciones, y en otro momento visten armas como los nobles incorporados a casa de más alta condición. Con sus capas y espadas van al almuerzo concertado en casa de Celestina (Acto IX, pág. 140) y armados escoltan a Calisto en la primera cita con Melibea. Pero este detalle está enfatizado en la **Tragicomedia** donde se amplifica una breve réplica de Calisto y es éste quien les da la orden de armarse. (Acto XII, pág. 169).

Esto hace pensar que en la concepción original de Rojas ya estaba presente el 'disfraz', elemento que no puede distinguirse en los sumarios detalles del primer acto. Pero en la **Tragicomedia** retocó pasajes de la **Comedia** para no dejar lugar a dudas. Podría decirse que para la continuación de la parodia caballeresca en la **Tragicomedia** era necesario el episodio de Centurio. Los lectores sólo habían pedido la continuación del 'deleite' de los amores, esto es el desarrollo del núcleo temático propio de la novela sentimental. Rojas accede pero restablece el equilibrio con una trama de contraste. Muertos Celestina y los

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

FIGURATO.



criados, quedan como causantes de la sucesión de desgracias los dos amantes, lo que posibilita la sucesión de venganzas. Para tal función está Centurio, del claro linaje de los Centurios, nieto no de un capitán de cien hombres sino de un rufián de cien mujeres (Acto XVIII, pág. 218), nuevo adalid cuyas armas le son proporcionadas por una prostituta.

Se ha señalado que la novela caballeresca proporcina la ambientación de la novela sentimental. En *La Celestina*, Calisto y Melibea son nobles, se alude al 'linaje' y a la 'limpia sangre' de ambos, pero el ambiente 'caballeresco' que posibilita la 'heroica' conquista de Melibea es el de Celestina, sus pupilas y los criados involucrados por relaciones de lupanar. Así, el lenguaje de la cortesía en situaciones de diálogo amoroso o de tema amoroso se asocia al ambiente rufianesco y en el acto clave de conciliación de la alian-

za del 'mohino' (Acto IX) a la comida abundante, el banquete de la tradición cómica. Gilman, reticente en considerar el registro paródico del texto, ve como cómica la muerte de Celestina, privada de su conciencia trágica por incomprensión de las motivaciones que impulsan a los criados³⁵. En una relación diferente, la muerte de Celestina puede pensarse como paródica: pierde la vida por una estocada no de una espada 'real' sino la de latón que el disfraz superpone. Inversamente, el valiente Calisto que acude en defensa de su nueva y magra hueste, Sosía y Tristán, muere al caer de una escalera. La caída de la fortuna se transforma en una desalegorizada caída real y lo más grave, deshonrosa, por lo que los criados se apresuran a apartarlo del lugar:

'Toma tú, Sosía, dessos piés. Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honrra detrimento, aunque sea muerto en este lugar'.

(Acto XIX, pág. 229)

En el personaje de Calisto se produce otra inversión igualmente significativa: los eruditos han estudiado las relaciones entre *La Celestina* y la *Fiammetta*³⁶ pero la afirmación más contundente pertenece a M.R. Lida para quien el personaje de Bocaccio fue la 'matriz decisiva para la peculiarísima individualización del personaje'³⁷ aunque advierte que no fue su 'falsilla'. Sin embargo, el doble travestismo, Celestina-héroe caballeresco, Calisto-heroina de novela sentimental no debió pasar inadvertido para los contemporáneos, y la relación resultara entonces mucho más obvia de lo que la crítica moderna admite. En el mismo sentido debiera, tal vez, analizarse la cita portadora de las verdades generales. M.R.Lida alertó contra el entusiasmo de quienes aceptan la inclusión del refrán popular y rechazan las

transcripciones más o menos textuales de Aristóteles a Petrarca como parrafadas eruditas. Lo cierto es que la cita 'erudita' y el refrán popular aparecen indiferentemente en los personajes y a ninguno de ellos les sirve ni como principio ético, ni como regla de conducta ni como referencia para la solución de situaciones concretas. Todos los involucrados en el 'negocio' mueren y los que quedan, Elicia y Areúsa, sólo alcanzan su 'libertad' en el mundo rufianesco. Igualmente complejo es el monólogo final de Pleberio en el que se reúnen el ejemplo mitológico, las reminiscencias bíblicas, las reflexiones filosóficas, todo ello precedido por el disonante 'Nuestro gozo en el pozo'. El despliegue oratorio siguiente es un giro brusco hacia lo patético, una suerte de glosa meidante la cual se salva la falta de decoro de la frase inicial. En el desarrollo, incluida la transcripción del *Salve Regina*, se percibe no sólo la abstracción y generalidad tópicas, sino básicamente su inaplicabilidad como consuelo en la situación trágica del personaje. Podría insinuarse, entonces, que el monólogo final constituye una parodia de los saberes consagrados y de las alegorías abstractas con la que el converso Rojas desnuda la pretensión de constituir un lenguaje de verdades irrefutables.

Notas

1. Esta afirmación no implica desconocer el arduo problema de las varias intervenciones en el texto.
2. Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, págs. 30-31
3. Gilman, op. cit., pág. 28: '...su diálogo no se entiende si eliminamos de ella la profunda experiencia histórica de Rojas y su sardónica comprensión de la España en que vivió.'
4. *La Celestina*, Barcelona, Planeta, 1980, edic. de Humberto López Morales, pág. 4. En adelante se citará por esta edición con la sola indicación del número de página y el Acto correspondiente.
5. Diego de San Pedro, *Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, págs. 1 y ss.
6. Id. pág. 3
7. Id., Prólogo de Gili Gaya, pág. XXIV.
8. Es evidente que las damas de la reina, los editores y al menos un círculo restringido de los posibles nuevos lectores de la edición impresa sabían a quién pertenecía la obra.
9. Stephen Gilman, 'Los argumentos de *La Celestina*', artículo original de 1953, incluido en '*La Celestina*'. *Arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982. págs. 327 y ss.
10. La referencia es al concepto de anónimia de Menéndez Pidal, elaborado para caracterizar la poesía popular-tradicional.
11. Es una suposición de Gilman. *La España de Fernando de Rojas*, op. cit., pág. 211, 66 y ss., 216: sobre el Fernando de Rojas condenado en 1488.
12. La situación está descrita con detalle y pulcritud en el apartado 'Los "anusim"' de *La España de Fernando de Rojas*, págs. 165 y ss.
13. Gilman, cit. págs. 301 y ss.
14. Son 'diferentes' a partir del momento

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

en que se los señala como tales y en hábitos tan cotidianos como las costumbres alimentarias y de higiene.

15. Entre los muchos juicios inquisitoriales que cita Gilman, hay uno revelador: un tal Francisco López Cortidor, acusado por un cristiano viejo de un acto herético, inventa la historia de una conversación que nada tiene que ver con la acusación y se salva. Ninguno de los dos hechos, el acto herético y la conversación, eran ciertos. Sospecha Gilman que el personaje acusado y su mujer se dedicaban a inventar relatos espeluznantes para escandalizar. Cf. Gilman, op. cit. págs. 448-449.
16. Américo Castro, 'La Celestina' como **con-tienda literaria**, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
17. Juan Antonio Maravall, **El mundo social de 'La Celestina'**, Madrid, Gredos, 1981, pág. 9. En adelante se cita con la sola indicación de la página.
18. María Rosa Lida de Malkiel, **La idea de la fama en la Edad Media castellana**, México, F.C.E., 1952, pág. 127.
19. Juan Ruiz, **Libro de buen amor**, Madrid, Espasa Calpe, 1981, Edición Jacques Joeset.
20. La conceptualización corresponde a Américo Castro, op. cit.
21. María Rosa Lida de Malkiel, **La originalidad artística de 'La Celestina'**, Buenos Aires, EUDEBA, 1962. En adelante se cita por esta edición con la sola mención de la página.
22. Fernando Lázaro Carreter, **Teatro Medieval**, Madrid, Castalia, 1981, Referencia a Castilla y el drama sacro, pág. 46; teatro profano, págs. 66 y ss.
23. Id. págs. 40 y ss. y Menéndez Pidal, **Poesía juglaresca y juglares**, Madrid, Es-pasa Calpe, 1942.
24. Cf. Gilman, 'La Celestina'. **Arte y Es-tructura**. op. cit.
25. Id. págs. 39-40
26. Id. págs. 153
27. Stephen Gilman, 'El tiempo y el género literario en 'La Celestina'', incluido en 'La Celestina'. **Arte y estructura**, págs. 337 y ss. La cita corresponde a la pág. 337.
28. **Teoría y estética de la novela**, Madrid, Taurus, 1989, págs. 198.
29. Lázaro Carreter, op. cit., pág. 13.
30. Alfonso Martínez de Toledo, **Arcipreste de Talavera o Corbacho**, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 271.
31. Id., pág. 142
32. En este aspecto coinciden, con diferente argumentación, Américo Castro, M.R. Lida y S. Gilman. Tal óptica se ha variado en estudios más recientes. Ver nota 36.
33. Américo Castro, op.cit., págs. 96-97.
34. Id. págs. 153-154.
35. Cf. 'La Celestina'. **Arte y estructura**, pág. 166.
36. Especialmente Erna Berndt, **Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'**, Madrid, Gredos, 1963. Con respecto a la parodia de la novela sentimental, el artículo de María Eugenia Lacarra: 'La parodia de la ficción sentimental en **La Celestina'**, **Celestinesca**, Vol. 3 Nro. , mayo de 1989, aporta un nuevo estudio sobre el problema con un pormenorizado repaso de los estudios sobre el tema.
37. **La originalidad artística...** pág. 389

Algunas reflexiones textuales sobre la complicidad entre el narrador y su público, en el LIBRO DE BUEN AMOR

MARIA CELIA SALGADO



El L.B.A. es un texto que plantea problemas múltiples para quien pretende abordarlo, habiendo transcurrido seis siglos desde su producción. Será necesario en primer lugar tomar consciencia de esa problemática y limitar el ángulo desde el que se pretenden enfocar las reflexiones textuales.

Así como no existe comunicación mediante el lenguaje que no obedezca a una convención general, social y condicionada por una situación, se podría suponer que una obra literaria que se ubicara en un vacío de información previa y no dependiera de una situación, resultaría incomprensible. En esta medida, toda obra literaria pertenece a un género ¹, lo que significa que prevé un horizonte de expectativa, es decir, un conjunto de reglas preexistentes para orientar la comprensión del lector (del público) y permitirle una recepción. Partiendo

entonces del supuesto de que la literatura es comunicación y como tal está involucrada en las mismas condiciones de recepción que la lengua, nos parece que recuperar el horizonte de expectativa en el que se insertaba el L.B.A. en el siglo XIV, es tan necesario como conocer el sistema de una lengua y el registro ² para decodificar un discurso.

La historia de la crítica registra un número considerable de opiniones según las cuales el Libro es una polígrafa: para Lecoy, Juan Ruiz acumuló poesías escritas para una clientela variada ³; para Menéndez Pidal es un "vasto cancionero" ⁴ y Américo Castro lo denomina "Cancionero - puro arabesco sin principio ni fin posibles-" ⁵. Desde este sector de la crítica, el Libro fue captado bajo aspectos de distintos géneros, donde se entrecruzan, reunidos en el marco de una autobiografía, formas de la sátira y de la parodia, de la alegoría grotesca y de los exempla, del sermón moralizador y las cantigas, etc., etc.

Pero una composición tal no impide al crítico plantear el problema de la dominante que gobierna el sistema del texto ⁶. La introducción de la noción de dominante permite transformar en categoría metódicamente productiva, lo que se llama -con prejuicio clasista- "mezcla de géneros". Se podría distinguir así entre una estructura de género de función independiente (o constitutiva) y otra dependiente (o concomitante). Por este camino, María Rosa Lida, siguiendo la idea del mudejarismo del Arcipreste que señalara Américo Castro, encuentra que el género de función constitutiva en el L.B.A. sería el de las maqamat hispanohebreas, que le permite "poner en primera persona las aventuras amorosas siempre fallidas, lo que cuadraba con la intención didáctica que guiaba su pluma" ⁷. Pero Lida acepta que sería insensato postular para Juan Ruiz la lectura de las

maqamat. ¿Y si un clérigo de considerable erudición no tenía acceso, por barreras lingüísticas, a esa literatura, qué se supone del pueblo al que va dirigido el Libro? Si el género se inscribe en una gramática que pertenece a la competencia textual de un público, no se pueden excluir los problemas de la recepción del texto. En este sentido, Menéndez Pidal -al que Lida se opone por haber puesto de relieve "el aspecto colectivo más que el personal del Libro" ⁸- aporta numerosos elementos.

Hacia 1330 -fecha consignada en el primer manuscrito que se conserva- las diversiones histriónicas eran frecuentes en todas las clases sociales y en diversas festividades, tanto religiosas como profanas. Pero esta dicotomía no parece haber sido sentida como tal en el pueblo. En el Libro de los Estados dice Juan Manuel: "...en las vigiliyas que agora fazen allí (en los santuarios), se dizen cantares et se tannen estrumentos et se fablan palabras et se ponen posturas que son todas el contrario de aquello para que las vigiliyas fueron ordenadas" ⁹. Pero sería apresurado concluir que tales prácticas obedecen a un relajamiento de las costumbres en el siglo XIV. El III Concilio toledano (S. VI) permite formarnos una idea de cómo el pueblo expresaba su alegría en las fiestas religiosas: "Extermihanda omniho est religiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi, qui debent officia divina attendere, saltatibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes, sed religiosorum officium perstreperentes" ¹⁰. Esta denuncia de la época visigótica sobre las costumbres licenciosas en los templos, vuelve a aparecer siete siglos después en Las Partidas de Alfonso X quien, al redactar su prohibición, nos informa que no sólo los laicos sino también los clérigos practicaban "juegos de escarnio" dentro y fuera del tem-

plo (Partida I, ley 34, tít. VI). El texto de la ley es ilustrativo además, acerca de la actividad artística de los clérigos, al autorizarlos a hacer representaciones para Navidad, Reyes y Pascuas, pero sólo en las grandes ciudades "e non lo deven fazer en las aldeas nin los lugares viles, nin por ganar diheros con ellas". A Juzgar por las reiteradas condenas de los concilios españoles (Valladolid -1228; Lérida -1299; Tarragona -1317; Aranda -1473; Sevilla -1512; Toledo -hacia 156; Salamanca -1565; y Toledo -1585) el pueblo seguía festejando con "escarnios, villanías y desaposturas" las conmemoraciones religiosas. Este marco de referencia es necesario para aproximarse al Libro, pues nos revela una realidad de "fiesta" popular sacro-profana, en la que se produce el texto: la actividad de clérigos-juglares y la vigencia de los 'juegos de escarnio' en festividades religiosas, juegos que "consistían en diversiones colectivas o en espectáculos ofrecidos al regocijo popular: danzas, pantomimas y mojigangas, que contaban, a veces, con elementos literarios de escarnio (oraciones contrahechas, sermones grotescos, canciones lascivas, diálogos bufos, etc.)" 11

Escrito para ser cantado, leído, recitado en público -infinidad de marcas así lo confirman- un problema importante para la interpretación del Libro es cómo abordarlo en su estructura total, pese a la certeza de que el público recibiría sólo fragmentos que el juglar elegiría según la ocasión. El sentido de las partes desglosadas puede variar y hasta contradecir el contexto, según permanezcan o no unidas a su "marco". Si extra-polamos un discurso de Don Amor, por ejemplo, sacándolo del debate que está entablando con el Arcipreste, podemos mostrar un sermón cristiano en verso, de fuerte contenido moral; si, en cambio, lo hacemos depender de ese narrador -el dios ovidiano-

su prédica queda desautorizada y los significantes invertidos. Remitimos al narrador en cada caso -y el Libro se estructura casi totalmente sobre debates en los que se argumenta con cuentos, apólogos, exempla, etc.- puede revelarnos un sentido diferente y hasta opuesto al que tendría el fragmento sacado de su contexto. Si el elogio al poder que da el dinero resulta irónico y esta ironía se confirma porque el discurso está en boca de Don Amor, es el mismo locutor quien aconseja -para conseguir el amor de la mujer- moderación en el vino y reprueba el juego y la mentira. No obstante, este parlamento de Don Amor se ha usado para "demostrar" que el Arcipreste no se puede identificar con los goliardos, ya que reprobaría las prácticas de taberna 12.

Un punto clave en las distintas lecturas que se han propuesto para el Libro, es el del narrador. Subrayo las palabras de Américo Castro, por demás elocuentes: "La impresión de personalidad que habla, brota de cada línea..." (op. cit., p. 374). Esta voluntad narrativa y sus estrategias, son las que quisiéramos recuperar.

Hay en el L.B.A. una actitud hacia la palabra ajena, mostrada, distanciada, que ubicará al Arcipreste como precursor de esa técnica, que consiste en presentar mundos y personas socio-discursivas con los que no se solidariza el autor. Al exagerar, al ridiculizar el lenguaje, el Arcipreste polemiza con él, lo refuta.

Si estudiamos los "lenguajes" en el L.B.A. (y entendemos también por lenguaje los géneros y estilos porque ellos poseen formas verbales-semánticas de asimilación de las distintas fases de la realidad), nos introducimos en un plurilingüismo, que es la plasmación estilística concreta de ideologías ajenas. En la medida en que el Arcipreste muestra esos lenguajes, devienen en el texto objetos

de representación: están mostrados como imágenes 13.

Ha sido discutido en múltiples estudios el sentido general del Libro. La dificultad de los críticos en llegar a un acuerdo, reside en el gusto del autor por la ambigüedad 14. Menéndez y Pelayo observaba que el Arcipreste preveía la candidez de sus futuros críticos y se burlaba anticipadamente de ellos. Es que al jugar con los lenguajes, Juan Ruiz desorienta las lecturas unívocas y totalizadoras. El problema es si el autor cita piadosamente o, por el contrario, con ironía, con burla. La anfibología en la palabra ajena, a menudo era intencional en la Edad Media. Hay toda una gama de tonos en la apropiación del discurso del otro: desde la aceptación piadosa hasta la ridiculización paródica. Con frecuencia es difícil establecer dónde termina la piedad y dónde comienza la burla. Al igual que en la novela moderna, en la que a menudo no se sabe dónde finaliza la palabra autorial directa y dónde empieza la representación paródica o estilizada del lenguaje de los personajes.

Se han puesto en evidencia muchas de las bromas del L.B.A., aunque no es unánime la comicidad de algunos pasajes. Basta comparar las notas de Cejador a su edición del Libro, en el pasaje de las Horas canónicas, con el análisis que del mismo texto hace Otis Green. Lo que para unos es "enserio", pues creen que el autor se solidariza con un juicio, para otros es irrefrenable burla. A título de ejemplo, señalaremos dos "lecturas" de la misma estrofa:

1627 Buena propiedad ha, do quiera que se lea,
que si lo oyere alguno que tengamujer fea,
o si mujer lo oyere que su omne vil sea,
fazer a Dios servicio en punto lo desea:

Mientras para María Rosa Lida aquí hay una prueba "palmaria" de que

una de las virtudes del Libro es enseñar a bien obrar al malcasado o a la malcasada 15, para Alicia C. de Ferrarasi, "esto es nada menos que parodia del tropos de buenas intenciones" 16. El texto podría ser inundado de comillas, pero sería imposible hacerlo, ya que una misma palabra entra frecuentemente en dos registros, tornándose ambivalente. Si nuestra lectura no percibe las comillas, entonces se destruye la imagen del estilo ajeno.

Un ejemplo interesante puede ser el de la pareja de D. Amor y D. Carnal, cuando hacen su entrada victoriosa para la Pascua. El ruido de las campanas es señal de que acaba el luto de la Pasión y comienza la época de Gloria (estr. 1210). Doña Cuaresma, el viernes de indulgencias, se atavió como para ir de romería, y está lista para partir (estr. 1205-1207). El plazo estaba cumplido: había finalizado la época de penitencia fijada por el calendario eclesiástico. Don Carnal no necesita contraatacar para vencer a Cuaresma: puede volver el sábado santo porque la Iglesia levanta el precepto de abstinencia. Por otra parte, cuando huyó, Carnal había escapado hacia la judería, porque allí se seguía comiendo carne (estr. 1183). Si a esto agregamos el ejército de Carnal, constituido por animales de carnes rojas (estr. 1082-1093), estamos en un primer nivel de significación: el alimento que no se puede comer en Cuaresma, pero que es plato de fiesta en Pascua. Pero por otra parte, para el oído de cualquier cristiano catequizado, la Carne es parte de la trilogía con Demonio y Mundo. El mismo Arcipreste (estr. 1584) señala que de esos tres enemigos devienen todos los pecados mortales. Y para hacer más ambigua aún la alegoría, Don Carnal triunfante en Pascua, connota la Resurrección de la Carne.

Don Amor también participa de

ALGUNAS REFLEXIONES TEXTUALES ...

una doble alegorización con su procesión-cortejo de amadores: por un lado es el dibs ovidiano, pletórico de placer, al que salen a recibir con alegría hombres, aves y flores; pero por otro lado Dibs es Amor, y el deslizamiento semántico sería inevitable en un público catequizado. Si a esto se agrega que, a la obligatoriedad de la abstinencia se seguía la recomendación de la continencia durante Cuaresma, tenemos todo un corpus semántico polivalente para la pareja Amor-Carnal.

A lo largo del texto, risa y plurilingüismo son elementos combinados, orientados hacia una crítica de la lengua literaria de la época; pero las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las ideologías y de sus portadores vivos, hombres ubicados en una situación social e histórica concreta. Las lenguas son fuerzas culturales importantes; Bajtin sostiene que su lucha y penetración mutua no puede ser transmitida en el diálogo dramático. Se necesita la refracción de una conciencia lingüística que muestre una actitud hacia el lenguaje y la ideología que éste comporta: la conciencia lingüística del narrador. Creemos que el Arcipreste poseía en alguna medida esa técnica, que consiste en mimetizarse del lenguaje de otro para ponerlo en evidencia:

-Pone en boca de una "dueña cuerda", contestando a la mensajera, el ejemplo de cómo el león estaba doliente y los otros animales lo venían a ver:

87 la golpeja, con el miedo e cómo es muy artera,
toda la canal del toro al león la dio entera,
para sí e a los otros todo lo menudó era;
maravillóse el león de tan buena igualadera;

"tan buena igualadera" en boca de la narradora, es una expresión que parte del lenguaje del león, ya que para cualquiera -excepto para él- el reparto era por demás desigual. Den-

tro de los tropos retóricos, esta es una antífrasis, tipo de ironía por contraste. Justamente es la ironía una de las formas de introducción del lenguaje ajeno. Cuando Bajtin señala los diálogos socráticos como una forma de plurilingüismo, lo que hace es poner en evidencia la originalidad de la ironía socrática, que consiste en adoptar, para fines dialécticos en la búsqueda de la verdad, la técnica del eirón (en la primitiva comedia griega) de borrarse a sí mismo.

-Una característica del lenguaje de Trotaconventos es el uso abundante de demostrativos. Lida llama oportunamente la atención hacia este empleo, encontrándolo propio del lenguaje popular:

709 Diz: "Yo iré a su casa de esa vuestra vezina
e le faré tal escanto, e l' daré tal atalvina
por que essa vuestra llaga sane por mi mala-
/zina.

Estas reiteraciones de los defectos también se encuentran -en boca de Trotaconventos- en estrofas 724, 739, 755 y 873. Pues bien: el Arcipreste, en tanto que narrador, y refiriéndose a su vieja medianera, utiliza la misma característica, en una evidente construcción híbrida 18:

699 Era vieja bohona de las que venden joyas: 19
éstas echan el lazo, éstas cavan las foyas;
no ay tales maestras como estas viejas croyas:
éstas dan la maçada; sí as orejas, oyas;

-Después del episodio de D. Melón y Da. Endriha, el Arcipreste narrador aconseja a las dueñas con el ejemplo del asno sin corazón y sin orejas. La zorra juglaresca va a llamar al asno y dice el Arcipreste:

897 Fuése la reposilla adó el asno andava
paciendo en un prado; tan bien lo saludava:

"Tan bien" antepuesto al pretérito

imperfecto es fórmula de estilo romanesca, propia de la poesía épica y juglaresca. De intento la emplea aquí el Arcipreste al narrar una historia en que son protagonistas precisamente dos juglares.

-El Arcipreste reproduce sus propias palabras en diálogo con la serrana:

988e Yo l' dixe: "En buena ora sea
de vos, cuerpo tan guisado!"

1001a "de fazer el altibaxo
e sotar a qualquier muedo"

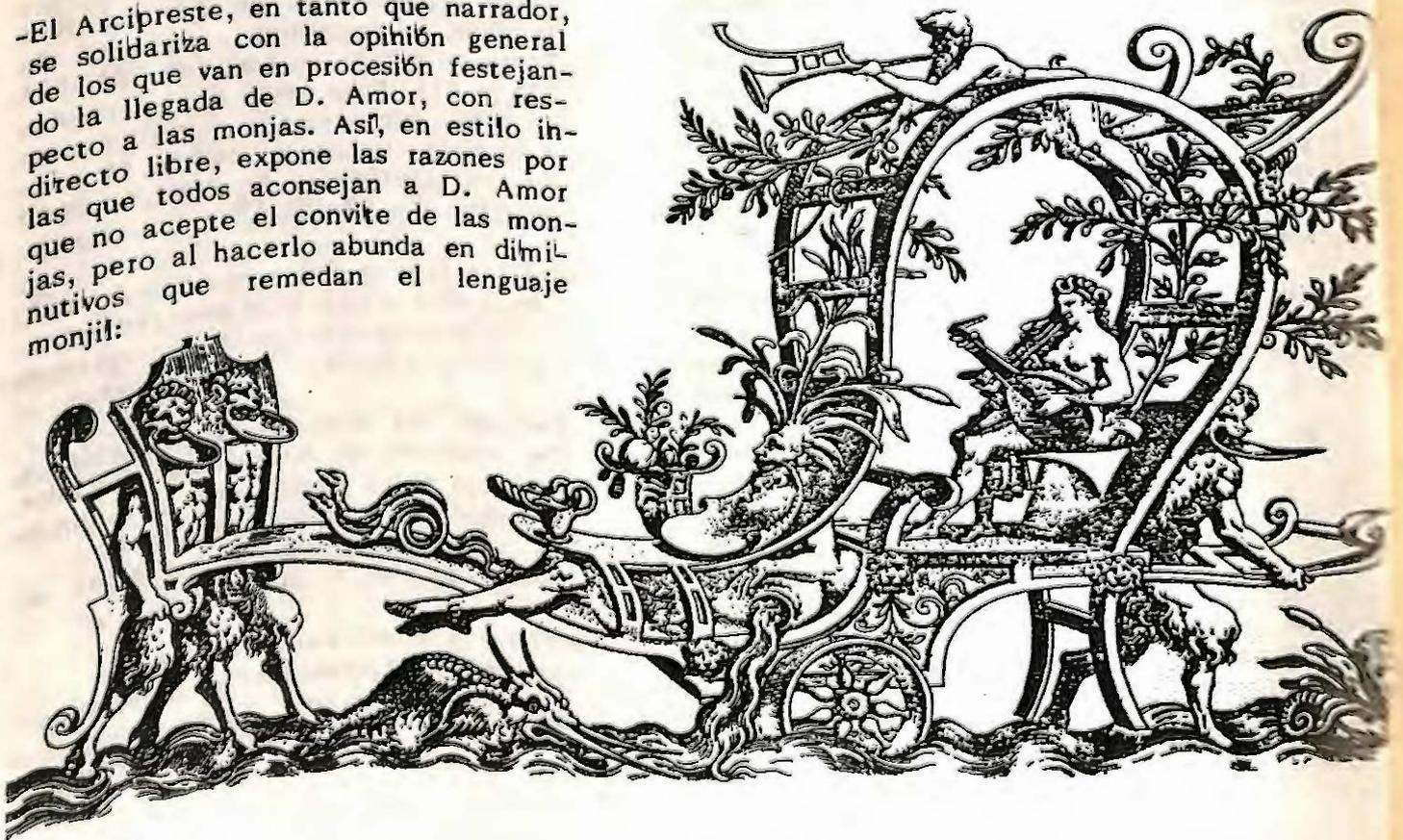
"tan guisado" (o sea, tan lindo) es un requiebro **algo rústico** (Corominas, op. cit. n. 998 f) y "sotar" (o sea, bailar) era vocablo ya anticuado por entonces, **fuera del uso rústico** (ibid, n. 1001 b). En ambos ejemplos hay dos voces, dos lenguajes que se interfieren: el del clérigo y el de la serrana.

-El Arcipreste, en tanto que narrador, se solidariza con la opinión general de los que van en procesión festejando la llegada de D. Amor, con respecto a las monjas. Así, en estilo indirecto libre, expone las razones por las que todos aconsejan a D. Amor que no acepte el convite de las monjas, pero al hacerlo abunda en diminutivos que remedan el lenguaje monjil:

1257 todo su mayor fecho es dar muchos sometes,
palabrillas pintadas, fermosillos afeites,
con gestos amorosos e engañosos juguetes:
trayen a muchos locos con sus falsos risetes.

-El Arcipreste se enamora repentinamente de una dama a la que ve rezando en la iglesia. Inmediatamente se dirige a pedir la intervención de la vieja alcahueta, y al narrar utiliza giros modelados sobre el lenguaje piadoso, que refractan el estilo de la silenciosa oración de la dueña:

1322 vi estar una dueña hermosa, de veltat,
rogando muy devota ante la Majestat;
rogué a la mi vieja que me oviés piadat
a que por mí andudiesse passos de caridat.



No podemos separar por el momento el plurilingüismo y la risa en el L.B.A. Lo cómico funciona socialmente como intento de liberación; hay una desmitificación de normas a través de la burla hacia personas o grupos sociales que representan de algún modo esa coerción. A través de la historia literaria hay una constante alternancia de épocas desmitificadoras y mitopoyéticas. En momentos de mayor crisis de transformación, lo cómico asume un protagonismo activo²⁰. En el medioevo, y con más énfasis en la Alta Edad Media, hay una prolífica utilización de lo cómico en las formas literarias y extraliterarias. La "fiesta" popular reunía parodias clericales e inversiones carnavalescas de contenido social: el pícaro que se simulaba bobo para infringir normas; el tonto o ríbaldo que era entronizado rey; la nave de los locos y los espejos de necios; las epepeyas paródicas con animales; las coplas y juegos de escarnio; las representaciones teatrales sobre motivos del ritual religioso; la fiesta del asno y la del obispillo; los cánticos satíricos de los goliardos y los mimos que asumían la burla colectiva social. La fiesta carnavalesca²¹ representa un período de liberación, un paréntesis en la cotidianeidad, una excentricidad fuera de las normas, en que lo absurdo y lo grotesco se manifiestan mediante la inversión del orden social establecido.

Es así como se representan bodas sagradas, rey popular, el mando de las mujeres, falsos sacerdotes que celebran oficios risueños, y, en fin, un mundo al revés, o mejor aún una ruptura de convenciones y tabúes. Hay entonces una nivelación de todos los hombres mediante la eliminación de inhibiciones. Disfraces satíricos, parodias, muestran que instintivamente se quiere modificar una realidad adversa, que la vida triunfe sobre la muerte y se satisfagan los deseos.

Exceptuando quizá los trabajos de Menéndez Pidal sobre la juglaría de Juan Ruiz²², es muy poco lo que ha hecho la crítica -si se lo compara con la copiosa bibliografía sobre el L.B.A.-

para acercar al Arcipreste a la plaza y a su público; en ese ámbito de carnavalización en que puede integrarse su obra. Sin embargo, todos los comentaristas concuerdan en que la alegría es -en mayor o menor medida- parte constitutiva del Libro. Sería dar un paso importante para captar la complicidad del Arcipreste con su público, el desentrañar el cómo y el qué se ríe y hace reír el Arcipreste. Tal vez nuestro propósito reclame una petición de principio: el Arcipreste, se ríe con o se ríe de?

Hay una bipolaridad extrema en las opiniones a este respecto. Para los más, el humor del Arcipreste es un jugueteo ameno que refleja una vitalidad gozosa²³; una sátira en general "risueña y benévola sólo por caso acerba y pesimista... con cierto candor que es indicio de temperamento sano"²⁴. Para una minoría, hay en el L.B.A. el propósito de ocultar, bajo una clave poética, la ironía acerada frente a las costumbres y organizaciones eclesiales, en primerísimo lugar, pero sin olvidar otros rasgos de la vida cotidiana...²⁵

Creemos que la disyuntiva es falsa: ni "ironía acerada" (impropia del humor de Juan Ruiz), ni benévola o candorosa. Aquí podría aplicarse el *sic et non* estudiado por Otis Green²⁶. Pareciera que la crítica que coincide en dejar libre al Arcipreste de cualquier intención herética, tuviese que seguir de ello que su risa es "inocente". No creemos que ambos postulados sean igualmente válidos, ni que del uno se desprenda necesariamente el otro. Es cierto que la parodia sacra sólo puede tener cabida en un mundo de fe, así como sólo se puede blasfemar si se cree²⁷, pero no es menos cierto que "esa ironía superior y trascendental"²⁸ que ya vio Menéndez y Pelayo en el L.B.A., no se compatibiliza con la opinión del mismo autor sobre un "arte puro, sin más propósito que el de hacer reír"²⁹.

Quiénes han abordado estilísticamente el **Libro** han pretendido ver en la ironía un recurso para amenizar el lenguaje poético, un alarde de virtuosismo técnico, un puro pasatiempo, a lo sumo una concepción de la vida predominantemente jovial, una actitud lúdica ante la realidad, libre de cuestionamientos. Sin entrar a analizar hasta qué punto el hombre se compromete en el "juego" (dejamos este problema para los antropólogos), parecería tratarse de lo risible puro? de que hablaba Aristóteles, propio de una deformación anodina, sin molestia o prejuicio, opuesto a lo satírico, de mayor o menor invectiva oprobiosa³⁰. Pero "es difícil en la comunicación y más en la expresión literaria lo cómico puro, ya que lo cómico es fundamentalmente social y al **delectare** se agrega de alguna manera el **prodesse**, y así resulta siempre jocosos o **spoudogeloion**, que decían los griegos, o el **ridendo castigat mores** de los latinos como correctivo ético... La mímesis literaria es siempre significativamente cómica en su intención o función de proyección social"³¹.

Creemos estar en el camino justo, entonces, al preguntarnos de qué se ríe el Arcipreste, implicando en esa risa festiva una actitud desmitificadora. Sin pretender agotar el tema, señalaremos algunos blancos hacia donde se dirigen sus dardos:

-Se burla, en primer lugar, del saber autorizado.

Hay en el **L.B.A.** una veta de descreditar de la palabra consagrada, de la seriedad "importante", como convencional y falsa:

- 44 Palabra es de sabio, e dízelo Catón;
 que omne a sus cuidados, que tiene en coraçon,
 entreponga plazer e alegre razón,
 ca la mucha tristeza mucho pecado pon;
 45 e porque de buen seso non puede omne reír,
 avré algunas burlas aquí a enxerir:

cada que las oyeres non quieras comedir
 salvó en la manera de trobar e de dezir,

"buen seso es el buen sentido, las cosas cuerdas o razonables, sobre las que Juan Ruiz lanza un jocundo anatema: "ca la mucha tristeza mucho pecado pon". Estas coplas introducen la disputa de griegos y romanos. Parodiando expresiones de prevención sobre el sentido del texto, propias de la literatura didáctica, el Arcipreste aclara:

46 Entiende bien míos dichos e piensa la sentencia:
 no m'contesca contigo como al doctor de Grecia-

Pero qué le sucedió al doctor de Grecia? Encontró un sentido elevado en las señas del romano, decodificó "a lo divino", hizo una exégesis "seria", teológica, erudita. Este primer ejemplo del **Libro**, es por demás significativo. En él se muestran dos lenguajes, dos registros, en un debate en el que sale ganador un ribaldo, al estilo del bobo o necio coronado rey:

53a Vestieronle muy ricos paños de grand valía,
 56b assentóse luego el necio catando los sus
 /vestidos;
 58d grand onra ovo Roma por un vil andariego.

Esta es la dramatización carnavalesca en el marco de una disputatio; es parodia de los famosos debates universitarios, mediante los cuales se dirimían puntillosas cuestiones teológicas³²:

53b como si fues doctor ena filosofía;
 subió en alta cátedra, dixo con bovaquia:
 "D'oy más vengan los griegos con toda su
 /porfia".

54 Vino aí un griego, doctor muy esmerado,
 escogido de griegos, entre todos loado;
 subió en otra cátedra, todo el pueblo juntado,

Y cerrando el marco "didáctico", la risa prosaica que provoca la actitud del narrador al pontificar, acudiendo

derán la cordura", pero el público que en la plaza o en la feria escuchase cantar al juglar la copla 72, se solazaría con el ejemplo que subyace en "ca por obra se prueba el sabib e su fabledar". Podemos dudar de que la leyenda fuese conocida por el pueblo, pero a menudo aparece representada en las catedrales. Por ejemplo, en un capitel del S. XIV de la catedral de León. Su presencia se puede explicar en el hecho de que se citarla en sermones³⁵. Que la leyenda fuese utilizada por los predicadores, es probable, ya que ella ilustra el lugar común medieval de que *mulier est hominibz confusibz*.

En la misma temática de burla al saber encumbrado, están las coplas en que Juan Ruiz apunta a la ciencia astrológica:

- 124 Esto diz Tolomeo, e dízelo Platón,
 otros muchos maestros en este acuerdo son:
 qual es el ascendente e la costelación
 del que nace, tal es su fado e su don.
- 125 Muchos ay que trabajan siempre por clerezía,
 desprenden grandes tiempos, espienden grand
 / quantía;
 en cabo saben poco, que su fado les guía:
 non pueden desmentir a la estrología;
- 126 otros entran en orden por salvar las sus
 / almas;
 otros toman esfuerço en querer usar armas;
 otros sirven señores con las sus manos amas:
 pero muchos de aquestos dan en tierra de
 / palmas;
- 127 non acaban en orden nin son más cavalleros,
 ni an mercet de señores, nin an de sus dineros.
 ¿Por qué puede ser esto? Creo ser verdaderos,
 segund natural curso, los dichos estrelleros.

El curso escolástico de la exposición es impecable: cita de las autoridades, tesis, comprobación en los casos particulares siguiendo un orden jerárquico (clerecía, caballería y los que viven por sus manos); por último, la generalización, y se confirma la tesis (quod erat demonstrandum). ¿En qué consiste la sátira? ¿Por qué intuimos que el narrador aquí no adhiere a este dis-

curso y el "creo ser verdaderos, / segund natural curso, los dichos estrelleros" nos afirma lo contrario?

Toda desproporción resulta ridícula, y su fuente en lo literario es la exageración, la hipérbole. El ordenado mundo medieval, con sus tres estamentos sociales, pasa rápidamente ante nuestros ojos: todos casos desastrosos ("non acaban en orden nin son más cavalleros, / nin an mercet de señores, nin an de sus dineros"). Todos parecen nacer bajo mal signo, o nadie obedece al suyo. Esta segunda posibilidad se relacionarla con el protagonista, a quien no le van bien las cosas por no someterse a su signo (Venus), ironizando así sobre la castidad de los clérigos (estr. 153). El procedimiento acumulativo, hiperbólico, será repetido en el ejemplo que cita a continuación el narrador, en el que el hijo del rey de Alcaraz muere apedreado, quemado, despeñado, colgado y ahogado, cumpliéndose de esta forma "los dichos estrelleros" 36.

En la estr. 151 el narrador se aparta de este discurso "oficial" para revelar su propia palabra. Su conocimiento no deviene de la ciencia consagrada, sino de la experiencia:

Non sé ästrología nin só ãnde maestro,
 nin sé astralabio más que bueñ de cabestro;
 mas porque cada día veo passar aquesto,
 por aquesso lo digo; otrossí veõ esto:
 muchos nacen en Venus, que lo más de su vida
 es amar las mujeres, nunca se les olvida;
 trabajan e afanan mucho e sin medida,
 e los más non recabdan la cosa más querida;

En la estr. 14 ya había adelantado el Arcipreste su concepción de **verdad empírica**:

Si queredes, señores, oír un buen solaz,
 escuchat el romance, sossegadvos en paz:
 non vos diré mentira en quantõ en él yaz,
 ca po todõ el mundo se usa e se faz;

Una de la conciliaciónes difícil-

les de lograr en la Baja Edad Media fue la de la razón y la experiencia o de la teoría y la práctica. La primera en intentarlo fue la escuela inglesa, con Roberto Grosseteste, canciller de Oxford y obispo de Lincoln, y más tarde, con un grupo franciscano de Oxford, del que saldrá Roger Bacon, quien define el programa en su **Opus Majus**: Los latinos escucharon las bases de la ciencia en lo que concierne a las lenguas, matemática y perspectiva: yo deseo ocuparme de las bases suministradas por la ciencia experimental, pues sin experiencia nada se puede saber suficientemente... Este párrafo, citado por Le Goff, merece el siguiente comentario del historiador francés: "La escolástica ya está pronta para negarse a sí misma, el equilibrio está a punto de romperse, el empirismo se insinúa" (op.cit.p.157).

La risa del Arcipreste no está dirigida a desprestigiar el conocimiento astrológico como tal, sino el cientificismo teórico de autoridad intelectual, "los dichos estrelleros". Su creencia en la astrología es **natural**, de la experiencia cotidiana, no académica ("veemos cada día pasar esto de fecho"):

140 Yo creo los astrólogos verdat naturalmente; pero Dios, que crió natura e acidente, puédelos demudar e fazer otramente: segund la fe católica yo desto só creyente.

Con respecto a este pasaje, es significativa la opinión de Lecoy, para quien la afirmación en la que se hacen compatibles la astrología y la Providencia, es poco común en la literatura, y corresponde mejor a la mentalidad del vulgo (**Recherches**, p.193).

Los tres fragmentos analizados tienen en común el apuntar sus dardos risueños a los "sabibs" y la ciencia que representan. El discurso científico oficial es citado, llamado, convocado, para integrar otro discurso. Pero cada texto, en cuanto enunciado, esto es,

producto de una enunciación, es parte de un acontecimiento lingüístico que incluye al productor y al entorno o situación de enunciación. En este entorno entran elementos extralingüísticos organizados alrededor de la enunciación. Ya vimos cómo imaginamos la situación comunicativa del L.B.A. en boca de un juglar, en la plaza, con un público heterogéneo, pero socialmente nivelado en la "fiesta" popular. Pero, ¿cuál era el entorno del discurso citado, del discurso científico consagrado por los autores? En el siglo XIV, ese ámbito era la institución universitaria, surgida en medio de las prácticas sociales y separada al mismo tiempo de ellas. Por una parte, las escuelas y los sistemas de pensamiento tendían a legitimar toda una serie de divisiones sociales y comportamientos cotidianos, presentándolos como si fueran naturales y eternos. Entre los factores que condicionaban el saber en la Edad Media, figuran la omnipresencia de la organización eclesial, la corporativización y el autoritarismo que campeaban en todas las esferas, y el peso de la tradición. Pero por la otra, rebasaron los límites que parecían imponerles sus propias condiciones históricas, clavando el aguijón de la crítica en la coherencia del mundo. A este espíritu crítico parece adherir nuestro Arcipreste.

La institución universitaria aspiraba a reunir, en un espacio diferenciado, la suma del saber de su tiempo en una interpretación jerárquicamente ordenada³⁷. El espíritu escolástico, racional, pero fundado en el pensamiento antiguo, no supo emanciparse de él para trasponer al nuevo contexto los problemas de un contexto histórico perimido. Los intelectuales escolásticos constituyeron una tecnocracia intelectual a tal punto, que los maestros universitarios a fines del siglo XIII acapararon los altos cargos eclesiales y laicos. Fueron obispos, arcedianos, canónigos, consejeros, minis-

tros; fue la era de los doctores, teólogos y legistas. "Una masonería universitaria sueña con dirigir la cristianidad" 38.

Lamentablemente es poco lo que aportan las fuentes históricas sobre la vida universitaria española en el siglo XIV. No tenemos para España estudios como los realizados en otros países de Europa. Pese al silencio sobre la goliardesca en la Península, el Cancionero de Ripoll registra huellas inconfundibles que testifican la producción literaria de los cofrades de Goliás. Que había una clerecía estudiantil itinerante en Europa y una juglaría internacional, son hechos estudiados. Por una parte el paralelo que establece Menéndez Pidal entre el L.B.A. y los *Carmilna Burana* 39; por otra, la infinidad de fuentes latinas señaladas por Lecoy, aunque no hayan sido tomadas directamente por el autor del L.B.A., señalan una comunidad de temas y motivos, de prácticas literarias, en los distintos centros universitarios. La rebeldía es una de las notas que caracteriza la poesía de los goliardos, cuando satiriza contra esa corporación que detenta el poder en las universidades. Hacia ese importante factor de poder, su cosmovisión totalizadora y su especulación manierista, apuntan los dardos de la ironía en el L.B.A.

-Se burla, en segundo término, de la transmisión dogmática del saber, mediante la parodia de la literatura didáctica.

En la parodia convergen dos estilos, dos lenguajes: el parodiado y el parodiante. En esta convergencia en que se cruzan dos lenguas, también se cruzan dos sujetos hablantes. Cuando un escritor usa la parodia, hace acudir otro texto -tal como en la cita- distorsionando la imagen que, sin embargo, debe ser reconocida para que el efecto paródico se produzca.

En el "didactismo" del L.B.A. creemos que se parodian muchos textos,

tomando ciertas características de ellos y, en general, lo que resulta parodiado es el género mismo.

Mucho se ha escrito a favor y en contra de la intención didáctica del Arcipreste 40. Aquí queremos señalar cómo el discurso didáctico entra en la composición del *Libro*, como imagen mostrada, estilizado, ridiculizado a veces, poniendo de manifiesto su rigidez, frente a la flexibilidad de lo vital. La parodia desenmascara la convencionalidad de formas y lenguajes, con un objetivo: crear un correctivo cómico y crítico para géneros, lenguajes, estilos y voces existentes, y obligar a percibir otra realidad, contradictoria y no aprehendida por ellos.

Una técnica frecuentemente empleada por Juan Ruiz es la de exponer teóricamente un asunto, muchas veces al mejor estilo escolástico, para luego aplicarlo paradójicamente a un caso particular, de manera tal que resulta un sofisma risueño, por el contraste entre lo elevado de la argumentación o del procedimiento expositivo y lo prosaico cotidiano. En este choque de lenguajes se evidencia la rigidez del razonamiento, que no admite la intromisión de una realidad palmaria. Tal el chiste tantas veces citado de la copla 64, "entiende bien mi libro e avrás dueña garrida", que resulta el colofón de una serie de prevenciones sobre el sentido esotérico del *Libro*; el de la copla 71, que expone al mejor estilo didáctico, señalando primero un número de causas y luego haciendo el desarrollo puntual de cada una 41; el elogio de las dueñas chicas, en el que a modo de exposición de una tesis ("entención") se enumeran las virtudes de las mujeres pequeñas, para concluir:

1617 Siempre quise mujer chica más que grande
 /nin mayor:
 desaguizado non es de grand mal ser fuïdor
 e del mal, tomar lo menos: dízelö el
 /sabidor;

por ende de las mujeres la mejor es la menor.

Es característico de la literatura didáctica la recomendación al narrador adocotrihado, seguida de una alusión a alguna parte anterior del mismo texto 42:

472 Non olvides la dueña, dicho te lo he dessuso:
mujer, molino e uerta siempre quieren el uso,
no s'pagan de dissanto enporidat ni ascuso,
nunca quieren olvido: trobador lo compuso.

Como "probatib" de que el precepto debe ser atendido, Juan Ruiz narrador acude a la "similitudo", y para ello convoca otro discurso, el del refranero popular: "mujer, molino e uerta siempre quieren el uso", era un proverbio bien conocido, según Gonzalo Correas, quien lo cita en la forma "Al molino y a la mujer, andar sobre él" 43. *Uso* resultaba entonces, en una frase así, ambivalente, pues *usar* con alguien, tenía al mismo tiempo el sentido inocente de 'tener trato, alternar con alguien', y el doble sentido de 'copular'. Por otra parte, Juan Ruiz juega aquí, como es su costumbre, con el vocablo: el huso y la rueda eran los atributos de la mujer 44.

Para refrendar la verdad de la sentencia, el narrador "docente" usa una amplificatib, ordenando los elementos de la enumeración al mejor estilo retórico 45:

473 Cierta cosa es ésta: molino andando gana;
uerta mejor labrada da la mejor mançana;
mujer mucho seguida siempre anda loçana:
do estas tres guardares non es tú obra vana.

Tanto virtuosismo retórico-didáctico no se condice con la materia vulgar y al límite de lo obsceno. Lo que resulta de esta combinación es la risa producida por la ridiculización del método formal.

Si la imagen del lenguaje es inseparable de la imagen de una ideología y de sus portadores, cabría señalar

quiénes en el siglo de Juan Ruiz se identificaban con el género didáctico. En primer lugar caerían las organizaciones eclesiásticas, en tanto vehículo del magisterio de la Iglesia, y esto es coherente con las diversas críticas con que zahiere Juan Ruiz las costumbres del clero (las horas canónicas, el cortejo de D. Amor, cantiga de los clérigos de Talavera, las propiedades del dinero). En segundo lugar la nobleza, que mediante escritores como Juan Manuel o el autor del *Libro del Cavallero Zifar*, utiliza la prosa didáctica para la educación de la clase gobernante, siguiendo la tradición de los espejos de príncipes.

-Se burla del estilo épico y de la cultura que representa.

La epopeya se nutre del pasado épico nacional, pero para la cosmovisión épica, ese pasado no es una categoría puramente temporal sino valorativa: es un valor supremo que se concreta en las personas y en todas las cosas y fenómenos del mundo épico. Cuando el Arcipreste utiliza el lenguaje de la épica en la batalla de D. Carnal y Da. Cuaresma (cartas de desafío, presentación de las huestes armadas en orden de batalla, acción bélica, prisión del enemigo derrotado, huida y contraataque), el mundo representado está en un mismo nivel de valor y tiempo con el narrador y sus contemporáneos. Desde el "Don" y "Doña" que preceden los nombres de los personajes alegóricos, hasta la enumeración de las huestes de Da. Cuaresma, con su específica procedencia -peces que constituían el orgullo de la industria pesquera de la Península- pasando por los sabrosos platos típicos de la cocina española, la toponimia peninsular, los enseres domésticos y el traje de romero con que se viste Cuaresma, hay una transposición del género a una zona nueva y especial de construcción de imágenes artísticas: la zona del contacto con el presente vivo, cotidiano,

inacabado. El pasado absoluto de la épica aquí se actualiza: rebajándolo, se lo representa en el nivel de la contemporaneidad, en la situación cotidiana de ésta, en su bajo lenguaje.

El pasado épico se conserva y se revela en la forma de la tradición nacional. No se lo puede contemplar desde cualquier punto de vista. Hay un profundo respeto hacia el objeto de representación y hacia la palabra misma como palabra de la tradición. La risa desmitificadora que provoca Juan Ruiz en la parodia del estilo épico destruye toda distancia jerárquica, desvanece el miedo y el respeto. La "gستا" de D. Carnal es lo menos heroica que se pueda imaginar, pero no es un "antihéroe", ya que conserva bufonescamente su calidad de poderoso soberano, con su cortejo de serviles súbditos cobardes 46 y sus huestes ordenadas para la batalla campal 47. La burla hacia la cultura épica y sus valores no desdeña mofarse también de la nobleza, como clase en la que esos valores se encarnaban 48.

Hemos tratado de señalar algunos de los problemas que plantea el L.B.A., limitando nuestra óptica a ciertos códigos compartidos por el narrador y su receptor, conscientes de que esta interrelación activa del texto lo abre al mundo de la cultura. Un mejor conocimiento de esa cultura en la que se produjo el **Libro**, podría darnos lectura más ricas. La transcontextualización irónica en que estriba la parodia, demanda una cooperación del receptor, quien, siendo un ente colectivo y heterogéneo -en el caso de nuestro **Libro**- se nos presenta como un público hipotético, intuido a través de la complicidad que demanda el narrador. Esa sociedad medieval entraría en correlación con el texto, ante todo, por su aspecto verbal. Por ello, en nuestra lectura del L.B.A. hemos querido encontrar, en el análisis del discurso narrativo, las estrategias que permitan atisbar una percepción del mundo que compartía, riéndose, el pueblo castellano.

Creemos que nuevos estudios sobre la vida de ese pueblo, pueden iluminar futuras lecturas del **Libro**, ya que la apropiación paródica -por su interacción con la sátira, por la necesidad pragmática de que el codificador y el decodificador compartan códigos y por la paradoja de su transgresión autorizada- rebasa la introversión textual para dirigirse a la situación del texto en el mundo.



ALGUNAS REFLEXIONES TEXTUALES ...

Notas:

- Las citas textuales son de la ed. crítica de J. Corominas, Madrid, Gredos, 1973.
- 1. Jauss, Hns Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres" en **Théorie des genres**, par Gérard Genette et al. Paris, Du Seuil, 1986, p. 37-76.
- 2. "La noción de registro...se refiere al hecho de que la lengua que hablamos o escribimos varía de acuerdo con el tipo de la situación." (Halliday, M.A.K., **El lenguaje como semiótica social**. México, F.C.E., 1982, p. 46.
- 3. Lecoy, Félix, **Recherches sur le Libro de Buen Amor**. Paris, E. Oroz, 1938, p. 346-359.
- 4. Menéndez Pidal, Ramón, **Poesía juglaresca y juglares**, 8. ed., Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 157.
- 5. Castro Américo, **España en su historia**. Buenos Aires, Losada, 1948, p. 327.
- 6. Tynjanov, J. "Sobre la evolución literaria", en **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. 4. ed. México, Siglo XXI, 1980, p. 89-102.
- 7. Lida, María Rosa. "Nuevas notas para el **Libro de Buen Amor**" en **Estudios de literatura española y comparada**. Buenos Aires, Eudeba, 1986, p. 27.
- 8. Ibid. p. 15.
- 9. **Obras Completas**, T. 1, ed. pról. y notas de José Manuel Blecua. Madrid, Gredos, 1981, p. 290.
- 10. citado por Fernando Lázaro Carreter en **Teatro Medieval**, Madrid, Castalia, 1984, p. 21.
- 11. Lázaro Carreter, *ibid.* p. 41.
- 12. Menéndez y Pelayo, Marcelino, **Antología de poetas líricos castellanos**, T.1, Santander, CSIG, 1954 y Castro, Américo, *op. cit.* p. 376.
- 13. "Al poner en contacto dos textos, la citación pone en contacto dos acontecimientos lingüísticos...El texto original aparece en el texto citador como una **imagen** desprovista de gran parte de su entorno, por lo cual su significado puede ser diferente e incluso opuesto al que tenía en su situación original." Reyes, Graciela, **Polifonía textual**. Madrid, Gredos, 1984. p. 59.
- 14. Por una parte, Spitzer, Gybbon-Monypenny, M.R.Lida y Michael -para nombrar sólo los más prolíficos- argumentan, desde diversos enfoques, que el **Libro** es una obra firmemente didáctica. Por otra parte, M. Pidal, Lapesa, Catalán, Petersen, etc. ven en él una desbordada manifestación de alegría vital.
- 15. *op. cit.* p. 32.
- 16. **De amor y poesía en la España Medieval: prólogo a Juan Ruiz**. México, El Colegio de México, 1976. Citado y reproducido en parte por A. Deyermond en **Historia y crítica de la literatura española** al cuidado de F. Rico, T. 1, Edad Media, Barcelona, Crítica, 1980, p. 235-239.
- 17. Para el análisis del discurso con comillas implícitas y presupuestas, véase Kerbrat-Orecchioni, **La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje**. Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 212 y ss. También la bibliografía allí indicada.
- 18. "Nosotros llamamos 'construcción híbrida' a aquella expresión que por sus rasgos gramaticales (sintácticos) y composicionales, pertenece a un solo hablante, pero en la cual en realidad se mezclan dos expresiones, dos maneras de hablar, dos estilos, dos 'lenguajes', dos horizontes semánticos y valorativos" (Bajtín, Mijail M., **Problemas literarios y estéticos**).

- cos, La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 134.
19. El manuscrito S exagera aún más: "destas que venden joyas".
 20. Una síntesis clara y excelente bibliografía comentada, aparecen en el trabajo de Antonio Camarero "Sobre la modalidad y función de lo cómico en la literatura" Cuadernos del Sur (Bahía Blanca), 14, 1981, p. 157-182.
 21. Importante al respecto el estudio de Bajtín en **Problemas de la poética de Dostoievski**, México, F.C.E., 1986, p.172 y ss.
 22. **Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas**. 6. ed. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 202-214.
 23. Gariano, Carmelo, **El mundo poético de Juan Ruiz**, Madrid, Gredos, 1974, p. 87 y ss.
 24. Menéndez y Pelayo, Marcelino, op. cit. p. 259.
 25. Criado del Val, Manuel, **Historia de Hita y su Arcipreste**. Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 85.
 26. **España y la tradición occidental**, T.I, Madrid, Gredos, 1969, p. 48.
 27. Howard, Donald R., **Chaucer, his life, his works, his world**. New York, E.P. Dutton, 1987, p. 422.
 28. op. cit. p. 311.
 29. ibid. p. 270.
 30. Poét. 1449 a.
 31. Antonio Camarero, op.cit., p. 162.
 32. Pese a las fuentes que señala Lecoy a propósito de este ejemplo, creemos que la originalidad del Arcipreste, al ambientar la disputa, apunta más a una realidad universitaria que monástica. A propósito de la "disputatio" como práctica escolar, ver Le Goff, **Los intelectuales en la Edad Media**, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 122 y ss.
 33. Para la cuestión de dónde, hasta qué punto y en qué sentido dice esto el Arcipreste, ver la nota de Erasmo Buceta, RFE XII, 1925, p. 56-60.
 34. Thomas Hart en la **Alegoría en el Libro de Buen Amor**, Madrid, **Revista de Occidente**, 1959, p. 32 y ss. hace esta relación y vincula la leyenda de Aristóteles con la de Virgilio.
 35. Mâle, Emile, **L'Art Religieux du XIIIe siècle en France**. 6.ed. Paris, 1925, p. 338 (citada por Thomas Hart, op. cit. p. 34).
 36. Esta reiteración en la desgracia es analizada como causa de risa por Bergson, en el motivo de la "bola de nieve"; lo cómico literario se concretaría en la mecanización aplicada a la vida (**La Risa**, Buenos Aires, Losada, 1953, cap. 2)
 37. Gorlier, Juan Carlos, "El lugar de los saberes en la vida social", **Espacios**, UBA, Fac. de Filos. y Letras, 1, 1984, p. 12-14.
 38. Le Goff, op. cit. p. 160.
 39. **Poesía juglaresca y juglares**, p. 144-145.
 40. Menéndez y Pelayo, entre sus muchas intuiciones, había observado ya que, en cuanto a las salvedades morales, la misma insistencia con que el Arcipreste las prodiga, las hace sospechosas (op.cit. p. 266). Las tesis a favor, sostenidas principalmente por Spitzer y Lida, no nos convencen. Se comprenden sus argumentos desde la óptica de una literatura erudita. Son significativas al respecto estas palabras de Highet, autor al que cita Lida para apoyar sus argumentos: "Durante la Edad Media era más común

ALGUNAS REFLEXIONES TEXTUALES ...

escribir sátiras en latín que en las lenguas vulgares, evidentemente porque los letrados eran quienes más a menudo poseían una aguda inteligencia crítica... La sátira en lengua vulgar, durante la Edad Media, es casi siempre pasquín de cosas contemporáneas..." (La tradición clásica. México, F.C.E., 1954, II, p. 30). Evidentemente, aguda y pasquín, son palabras cargadas semánticamente desde una óptica elitista. Por otra parte, Highet no tiene en cuenta a los letrados que escribían en lengua vulgar, sintiéndose parte de ese pueblo para el que escribían, como es el caso de nuestro Arcipreste. Con un criterio más flexible, Lecoy, intuyendo dos tipos de público, encuentra dos vetas en el libro: una seria y moralizante, y otra jocosa, aunque no considera que ambas tengan el mismo valor: "Juan Ruiz a, sans doute, des parties -médiocres- de moralisateur; mais il n'est vraiment grand poète que quand il les néglige et qu'il cherche à traduire la joie immense qu'il éprouvait à vivre et à contempler la vie autour de lui." (op.cit. p. 350).

Si en cambio -como proponemos- decodificamos el texto teniendo en cuenta el ámbito carnavalesco popular, se nos revela que "la parodia actúa incluso sobre la propia didáctica, convirtiéndola en una de sus víctimas favoritas." (Manuel criado del Val, op. cit. p. 86).

41. Quien usa esta técnica a cada paso es Juan Manuel en el **Libro del Cavallero et del Escudero**: "...quiérovos yo mostrar qué cosa es franqueza et qué cosa es escaseza. fijo, sabet que en la franqueza et en la escaseza hay quatro maneras: la una..." (XIX, 35). "Et vos, fijo, deve des saber que quantos fechos son, son de una de quatro maneras: unos hay que..." (XXXVI, 30). "Et sennaladamente los deven enformar en tres cosas la primera..." (XXXVII, 25).

Ya se ha visto cómo el enunciado que incluye las palabras de Aristóteles, incorpora, del discurso popular, la "fembra placentera", produciendo un contras-

te grotesco entre el esquema didáctico y el agregado prosaico.

42. En el **Libro del Cavallero Zifar**, por ejemplo, es frecuente que el narrador asuma una función metadiegética, aludiendo al propio texto, haciendo referencias a partes en que ha repetido lo mismo; otro tanto sucede en el **Libro del Cavallero et del Escudero** de Juan Manuel. María Rosa Lida ve en estos anafóricos "prueba de que priva tanto en él el afán de impartir su doctrina, que acoge gustoso cualquier oportunidad de volver sobre ella" (op. cit. p. 37); pero esta afirmación no parece desprenderse de los ejemplos que la autora cita en el mismo parágrafo, ya que la doctrina se refiere a: los consejos de Da. Venus, que remiten a los de D. Amor; las características de las viejas medianeras, y en tercer lugar -y allí sí se trata de doctrina (en el sentido de la doctrina de la Iglesia)- la peroración sobre las armas del cristiano para vencer al pecado, en donde se alude al pasaje de los pecados capitales (y justamente de ser causa de esos pecados es que el Arcipreste acusa a D. Amor en ese debate).

Es cierto, como dice Lida, que Juan Ruiz utiliza el procedimiento típico del predicador y del maestro: la variación sobre un mismo tema; lo que no parece verosímil es que este aspecto formal esté utilizado para impartir "doctrina". Aparte de su utilización paródica, hay otro factor coadyuvante -y esto no lo ha señalado Lida- y es que la literatura hebrea posee este tipo de estructura en espiral, que desarrolla un tema volviendo reiteradamente a un punto anterior, en "arabesco", como dice Américo Castro.

43. Sobre el doble sentido de "molino" y su familia de palabras (moler, molidor), es interesante un poemita de la lírica tradicional castellana:

"Parecéis molinero, amor,

y sois moledor.
Si empezáis, estáis riñendo
a la comida y la cena,
y después, si os da otra vena,
toda la noche moliendo;
yo, con discreción, sufriendo,
aplaco vuestro rigor,
y sois moledor."

(D. Alonso y J.M. Blecua, **Antología de la poesía española; lírica de tipo tradicional**. 2. ed. Madrid, Gredos, 1964, p. 98)

44. En el **Vocabulario de Correas** (p. 372) aparece esta cuarteta contra perezosas:

"Cuando veo la rueca,
de mío me caigo muerta;
cuando veo el lino,
me fino".

En el **Diccionario de símbolos** de Chevalier y Gheerbrant, aparece el huso con significación fálica, y la rueca como emblema del órgano sexual femenino en su virginidad.

En la lírica castellana de tipo tradicional aparece el doble sentido de los elementos de la tejedora:

"Perdí la mi rueca
y el huso non fallo;
si vistas allá
al torero andar.
Perdí la mi rueca
llena de lino,
hallé una bota
llena de vino.
Si vistas allá
al torero andar.
Perdí la mi rueca
llena de estopa;
de vino fallara
llena una bota.
Si vistas allá
al torero andar.
.....
Caíme muerta,
ardióse el estopa,
vino mi marido,

dióme so la ropa.
Si vistas allá
al torero andar.

45. Ver Heinrich Lausber, **Manual de Retórica literaria**, Madrid, Gredos, 1983, I, p. 355 y ss.

46. 1094 Comö es don Carnal muy rico emperador
e tien por todo el mundo poder como /señor,
aves e animalias, por el su grand /amor,
venieron muy omildes perö an grand /temor.

1096 estava delant él sü alférez omil,
el inojo fincado, la mano en el /barril:
tañié much a menudo con estë añafil;
parlaba mucho el vino, de todos /alguazil.

47. 1082 Puso en la delantera muchos buenos /peones:
gallinas e perdizes, conejos e /capones,
ánades e navancos e gordos ansarones:
fazían sü alardo cerca de los /tizones.

En la segunda fila iban los ballesteros (ansares, carneros, cerdos). En la tercera, la caballería, formada por animales destinados a alimentar gente de paladar más refinado (vacas, lechones y cabritos). En la retaguardia, los escuderos, y, en fin, los infanzones (faisanes y pavos reales: esto es, manjares para paladares aristocráticos).

48. Para antecedentes literarios en el tema de la crítica a la nobleza, ver Murray, Alexander, **Razón y sociedad en la Edad Media**, Madrid, Taurus, 1982, p. 363 y ss.

Usando el marco teórico bajtiniano, ha trabajado el episodio de D. Carnal, María Silvia Delpy (UBA) en: **Congreso argentino de hispanistas**, 2., Mendoza,

ALGUNAS REFLEXIONES TEXTUALES ...

1989. *Actas*, T. 2, p. 23-36. Son muy interesantes los datos que aporta sobre la dieta que D. Carnal cumple como penitencia, datos obtenidos en Discórides. Quizá no sea extemporáneo, dado el

consabido tradicionalismo medieval. Encontrar en el texto nuevos elementos irónicos gracias al aporte de contextos culturales, pone de manifiesto una vez más el entramado polidiscursivo del Libro.



...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...

...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...

...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...

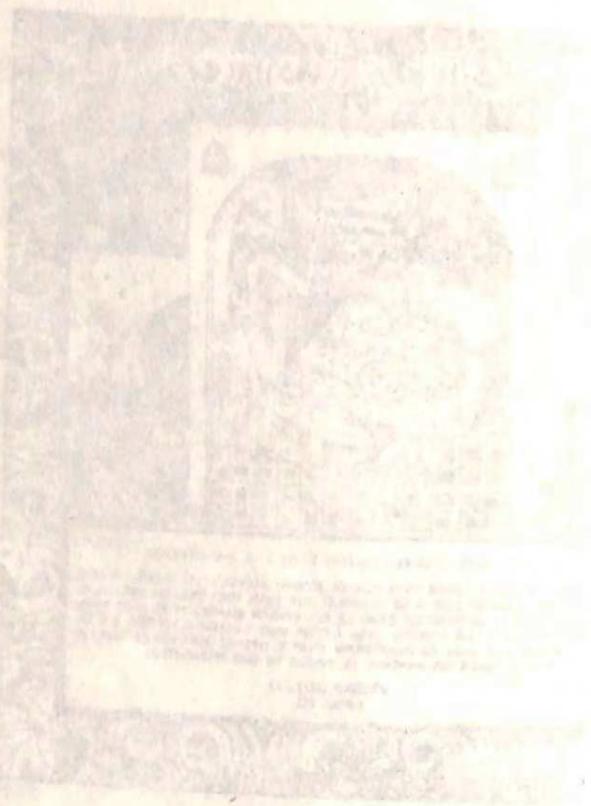
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...

...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...

...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...

...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...

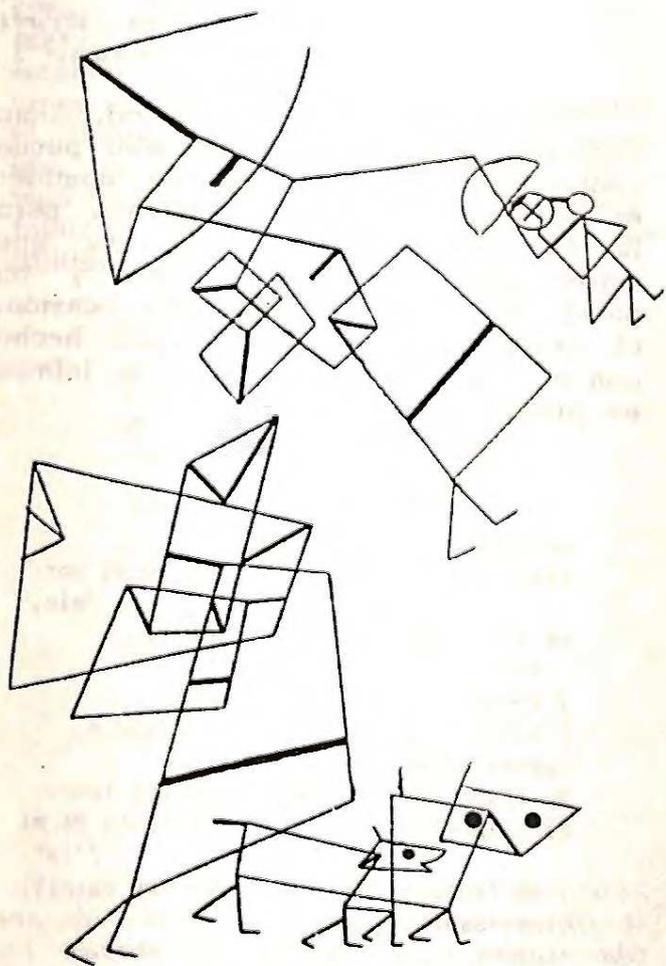
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...



¿ COMO MIRAR UNA FRUTA ?

Nota sobre la poesía de Hugo Padeletti

JORGE MONTELEONE



Durante años mirar un limonero fue una costumbre para mí. Una costumbre y un rito doméstico: mi abuelo lo plantó recién llegado a la Argentina; cada año cargaba un curibso aparejo de bronce que él mismo había fabricado y lo fumigaba con un líquido blancuzco. Cada fumigación marcaba un nuevo ciclo y el limonero reaparecía de este blanco y corrían las estaciones. Se modificaba el árbol y la oscuridad de las hojas y la luz de los limones y se sucedían el azahar, luego el verde diminuto y por fin la fruta sencilla, con su peso exacto. Limones amarillos. Un día me fui, como todos, y la casa del limonero fue vendida. Debo decir que desde entonces no supe cómo se miraba una fruta.

Quizá mirar una fruta es más difícil que comerla, aunque nombrarla sea, acaso, una tarea más ardua, ya que implica relatar la visión, que es,

dada la habitual pereza de nuestros ojos distraídos, algo improbable. Cuando quise reaprender a mirar una fruta, me extravié en mitologías de ceniza para mi apurado entendimiento: la almendra que aureola las figuras de la virgen, la manzana de la discordia de París, la manzana de oro del jardín de las Hespérides, la granada de la fecundidad, las viñas de la muerte y del renacimiento. "Cuitada de la mora / en el su moral tan sola!" , leo en el Cancionero Tradicional: peor es apenarse por no poder mirarla.

Hasta que al leer la poesía de Padeletti, descubro una fruta, un limón, que se mira:

No sé
si el limón me mira
o lo miro.

Cuando poso
la mirada,
sospecho que hay un antes
y un después que se guarda.

lo concierta:
ovoide, mondo ...

Y sin embargo,
antes,
era otro 1 .

Mi mente

¿Hay, acaso, analogía entre el ojo y el limón, al punto de fundirse en una dehiscencia de luz, en la cual el rostro del que mira sustituye su ojo por la vicaría del limón, en la cual el limón parpadea en visaje de amarillo fulgente? ¿Es éste el modo de mirar una fruta: desasirse de lo visto en la mirada misma? En este virtual pasaje de perceptibles, donde no parece fijarse un sujeto, habría un tiempo: un antes y un después; y una forma: ovoide, mondo. El tiempo parece sedimentarse como alteridad en el limón: antes, era otro; la forma, una facultad de la conciencia perceptora: la formatividad 2 . El limón

no podría conformarse sin la conciencia, pero la conciencia no puede conformarlo como él mismo, ya que en el flujo temporal el limón siempre es otro. De este modo, es virtualmente imposible mirar una fruta.

Habría, acaso, varias soluciones o, al menos, tres. En una, la fruta me inviste en su materia, de modo que mi conciencia está en la fruta, no en mí: ahora transcurro con ella, pero su forma, como yo, se desliza en lo sucesivo. Pero esto lo leímos en Paul Valéry:

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante a l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur 3 .

O bien, la fruta está en mí, como experiencia o memoria, y sólo puedo conformarla en el resto del nombre: en él, gozoso, me constituyo, pero la fruta desaparece toda vez que estoy aquí. He transcurrido y no puedo mirarla: fue sólo mi ocasión, el grumo de un dios futuro hecho con mi sustancia. Pero esto lo leímos en Juan Ramón Jiménez:

Esta conciencia que me rodeó
en toda mi vivida,
como halo, aura, atmósfera de mi ser
/mío,

se me ha metido ahora dentro.
Ahora el halo es de dentro
y ahora es mi cuerpo centro
visible de mí mismo; soy, visible,
cuerpo maduro de este halo,
lo mismo que la fruta, que fue flor
de ella misma, es ahora la fruta de mi
/flor.

La fruta de mi flor soy, hoy por tí,
dios deseado y deseante,
siempre verde, florido, fruteado,
y dorado y nevado, verdecido
otra vez (estación total toda en un pun-

¿CÓMO MIRAR UNA FRUTA? NOTA SOBRE LA POESIA DE HUGO PADELETTI

/to)

sin más tiempo ni espacio
que el de mi pecho, esta
mi cabeza sentida palpitante,
toda cuerpo, alma mías
(con la semilla siempre
del más antiguo corazón).

Dios, ya soy la envoltura de mi
de ti dentro 4 . /centro,

Antes objeto que transcurre y conciencia que naufraga; después conciencia única en su visibilidad proyectiva, que se hace medida que incorpora su objeto. O un tercer modo: el momento que pasa y que se fija, el momento en que una conciencia se hace objetiva cuando el objeto es aprehendido por ella. El nombre como instantánea del momento fugaz, en el que una conciencia establece el lazo intencional con su fruta. Ni antes ni después; ni sucesión ni futuridad: presente del parpadeo que, de inmediato, pasa y es, digamos la incandescencia de lo acostumbrado. Pero esto lo leímos en William Carlos Williams:

THIS IS JUST TO SAY

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold 5 .

Pero ahora miro el limón del poema de Padeletti y vuelvo a pensar si no habrá otro modo de mirar una fruta, sobre todo si sospecho que

en ella "hay un antes / y un después que se guarda", sobre todo si creo que una conciencia formadora es la modelación de una luz que no transcurre. Para mirar una fruta hay que concentrarse, para mirar esa fruta hay que prestar atención. Leo otro poema de Padeletti para saber qué es la atención. Se titula "Ekagrata", vocablo del hinduismo que remite a la concentración en un solo punto, que se obtiene para integrar la dispersión del flujo mental dilapidado en una atención difusa 6 :

El que mira la vela
no respira: el aliento
pasa por él, abierto

y extendido .

¿Recela

del tiempo entero, uno, no partido

en pasado y futuro?

Diligente,

presta atención:

el mundo discrepante

está puro y unido,
renacido,
en este instante 7 .

Habría dos condiciones para la atención: que no exista el transcurrir, esto es, como reza otro poema de Padeletti, que la atención no pase:

la atención:
este ahora
suficiente
sin residuos 8 .

Pero el ahora no es lo instantáneo, el momento fugaz, pero sí la fugacidad retenida en instante puro: la presencia, la imposibilidad de diferimiento del objeto respecto de la conciencia. La otra condición, que se deriva de ésta, es que la conciencia desista de sí, es decir, que se mute en una conciencia pura: forma y concentración no ya de sí -de un Ego-, sino

de lo otro que, sin embargo, es lo mismo al emplazarse en el instante. Reaparecen en los poemas, una y otra vez, los vocablos que aluden a esta impersonalidad de la conciencia concentrada: lo desasido, lo desistido, la desafección, lo desentendido. Visión relevada de lo sensorial, que permite estar atento a la mirada desechando los párpados, el parpadeo, el guiño, el click del momento que pasa. La conciencia es un ojo abierto en la apertura del mundo, pero el mundo es un desierto colmado, la blancura como totalidad virtual. En esto consiste lo que Padeletti llama "pensamiento no pensado":

El tiempo, esta excentricidad
de la mente, es difícil
de centrar
 Cuando quiero,
no quiere.
 Sólo accede
cuando no pienso 9 .

En esa blancura concentrada se inscribe la palabra, como forma de la atención, como concentración vacía. Esa respiración extrañada en la lengua, que determinan el ritmo y la rima, periodizan la virtualidad del sentido.

Crece el boj en el borde
cercado
y sólo el pensamiento se aventura
y rima con sus ramas 10 .

En esto consiste la forma como concentración del vacío: en la poesía de Padeletti se reinscriben el endecasílabo, la aliteración, la rima interna, el soneto o la seguidilla pero como formas redistribuidas en el blanco de la página, formas que parecen buscar su conexidad perdida menos en la música que en la aparición de un objeto oculto, o de algo que en verdad está, si podemos declarar este imposible, en el más allá de la inmediatez del objeto.

Cuando miramos concentradamente esa fruta, vemos algo más que aparece en ese instante puro sin yo, en la pureza de la luz. Miramos el poema -el limón-:

Exalta su amarillo
redondeado
la luz del día:

es un dragón dormido -involucrado-
un agudo estandarte -replegado-

de infinita alegría 11 .

Miremos otra vez esa fruta:

Un limón maduro en la mano
es un huevo incubado
de dragón

que te convida:
 bebes,
con el jugo tragado,

el sabor agridulce
-concentrado-
de la vida 12 .

Pero miremos con atención esa fruta:

El que no tenga ofrenda
digna del Cielo
y no encuentre el acceso
hacia el dragón,

que se cruce de piernas
en el suelo
y concentre su mente
sobre un limón 13 .

Limón / dragón: en la alternancia rítmica se establece la posibilidad única del nombre que va inventando -es decir, hallando- el envés de la apariencia. En el limón se accede al animal sagrado y, en éste, a la forma pura de la fruta que, en su punto más alto de perfección, es otra. Cuando se entreabre el espacio como

un ojo, aparece lo entrevisto: aquello que no está antes ni después, sino ahora. El poema como pensamiento no pensado que nombra el envés de la cosa, el vacío fulgurante como sentido virtual. Mirando bien bajo el agua de un poema, las piedras que se transparentan tersas y redondeadas, son, como la fruta, otra cosa:

Los volúmenes tersos de los cantos rodado:

ovoides, redondeados

y redondos,

son huevos de dragones

-milenarios,

incorruptibles,

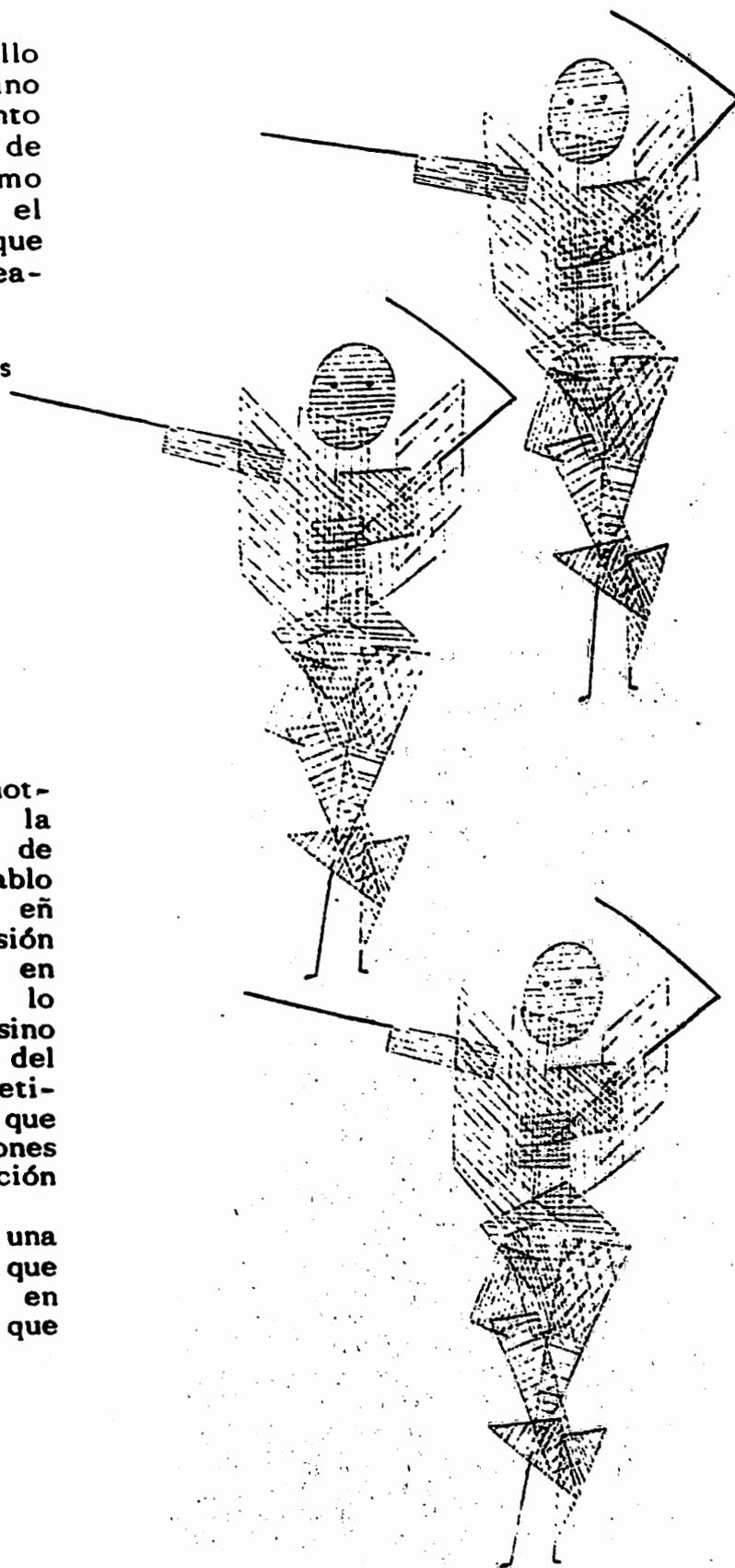
mundos,-

que asienten y fascinan

desde el fondo 14 .

"El lenguaje -escribía Blanchot- es el lugar de la atención". Por la palabra, la conciencia de vacía de subjetividad y se sitúa en un vocablo que abre el ojo a un objeto: en el objeto la constituye como visión cuando es, también, ojo. No hay en esta poesía la coalescencia entre lo real y lo irreal del surrealismo, sino la anulación de la conciencia y del objeto en una suerte de supra-objetividad: el espacio desierto en el que se inscriben las transformaciones verbales, como envés y aparición misma de la página en blanco.

Hay otro modo de mirar una fruta: en la atención paciente que ve un limón de fúlgido amarillo en el blanco del ojo de un dragón que nos mira.



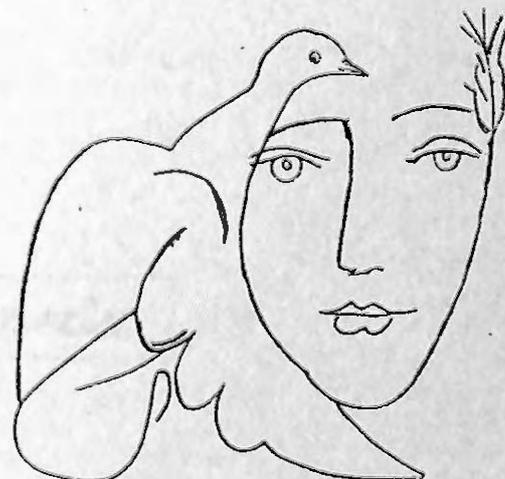
JORGE MONTELEONE

Notas:

1. Padeletti, Hugo, *Parlamentos del viento*, Buenos Aires, Rinzi, 1990, p.145.
2. La percepción -según Gillo Dorfles- se configuraría mediante la transacción entre los datos relativos del mundo exterior percibido y las significaciones provenientes de elementos mnémicos, volitivos, éticos y estéticos que conforman la conciencia, preformados por experiencias anteriores. Así, el carácter mediador de la percepción se colma de significado en el acto perceptivo mismo. En esto consiste la formatividad (*Gestaltung*). Habría, además, la formatividad de la imaginación, que puede organizarse, incluso, al margen de las tendencias perceptivas normales, como actividad estructurante de la imagen artística; preformada, por ejemplo, en un proceso "que tiende a la transacción entre el momento creador autónomo y las leyes formales del medio expresivo empleado" (Cfr. *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 17-30).
3. Valéry, Paul, *El cementerio marino*, Madrid, Alianza, 1981, p.44. En la traducción de Jorge Guillén se lee: "Como en fruición la fruta de deshace / y su ausencia en delicia se convierte / mientras muere su forma en una boca, / aspiro aquí mi futura humareda, / y el cielo canta al alma consumida / el cambio de la orilla en sus rumores" (p.45). Sobre la traducción del verso "Le changement des rives en rumeur" por Nestor Ibarra ("La pérdida en rumor de la ribera"), Jorge Luis Borges curiosamente escribió: "el verso original de Nestor Ibarra (...) es inaccesible, y su imitación por Valéry (...) no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino. Sostener con demasiada fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que lo formuló (en *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, p.164).
4. Jiménez, Juan Ramón, "La fruta de mi flor", en *Animal de fondo*, Pleamar, 1949, pp. 28-30.
5. Williams, William Carlos, *Poems 1929-1935* recogido en *The Collected Poems of William Carlos Williams*, V.I.: 1909-1939, New York, New Directions, 1986, p. 372. En la traducción de Alberto Girri se lee: "SOLO POR DECIR / Me he comido las ciruelas / que había en / el refrigerador // y que / probablemente / reservabas / para el desayuno // Perdóname/ eran deliciosas / tan dulces / y tan frías" (en Stevens, Wallace, Williams, William Carlos, Lowell, Robert, *Poemas*, Buenos Aires, Corregidor, 1980, p. 106).
6. Mircea Eliade señala: "El punto de partida de la meditación yóguica es la concentración sobre un sólo objeto, **ekagrata**. Este objeto puede ser indistintamente físico (el punto medio entre las cejas, la punta de la nariz, un objeto luminoso, etc.), un pensamiento (una verdad metafísica) o Dios (**Išvara**). El ejercicio **ekagrata** se esfuerza por dominar las dos generaciones de la fluidez mental: la actividad sensorial y la del subconciante. (...). Inmóvil, respirando rítmicamente y con la atención y la mirada fijas en un solo punto, el yogui ya está 'concentrado', 'unificado'" (Cfr. Eliade, Mircea, "Brahamanismo e hinduismo: las primeras filosofías y técnicas de salvación", en *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, t. II: *De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978-1980, pp. 55-79. Cfr. además la entrada 239, "Concentración en un solo punto", en t. IV: *Las religiones en sus textos*, ed. cit., pp. 510-512).
7. Padeletti, Hugo, *Parlamentos del viento*, ed. cit., p.38.
8. Padeletti, Hugo, *Poemas 1960-1980*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1989, p. 26.

¿COMO MIRAR UNA FRUTA? NOTA SOBRE LA POESIA DE HUGO PADELETTI

9. Idem, p.90.
10. Padeletti, Hugo, *Parlamentos del viento*, ed. cit., pp. 95-96.
11. Idem, p. 146.
12. Idem, p. 147.
13. Idem, p. 150.
14. Idem, p.124.



ST. WITA FORME L'ARTE DE BENO PABLIETTI



Entrevista a Andrés Avellaneda

Jorge Fondebrider

Andrés Avellaneda nació en Buenos Aires en 1939. Fundamentalmente conocido como crítico literario y docente universitario -en la actualidad enseña en la Universidad de Gainesville, Florida, E.E.U.U.-, Avellaneda también es poeta. Si bien a la fecha sólo publicó Lo que nos pasa (1964), ha continuado alternando el ejercicio de la crítica con la escritura de poemas, la mayoría de los cuales permanecen sin publicación.

La siguiente entrevista, inédita hasta ahora, fue realizada en Buenos Aires en octubre de 1986.

Jorge Fondebrider: Andrés, ¿la poesía puede ser criticada?

Andrés Avellaneda: Si planteamos la respuesta desde el estudio filológico de la poesía, bibliotecas enteras demuestran la posibilidad de su estudio. Decir crítica, por otra parte, parece plantear el análisis del texto poético fuera de una perspectiva académica. Hay una posibilidad crítica, que no es necesariamente la de esa crítica *impresionista* que tanto abunda en suplementos y revistas literarias.

J. F. : ¿Qué otra posibilidad existe?

A. A. : Yo propongo -al menos es lo que intento hacer en mi trabajo sobre poesía- un tipo de crítica que mezcle el rigor propio del estudio académico con una actitud *simpatía* hacia el texto. Leer un texto de poesía es acompañar su respiración. Entre muchas otras cosas, la poeta o el poeta, cuando escribe acopla palabras que son sonidos y significados al mismo tiempo (subrayemos cuidadosamente la conjunción). La actitud *simpatía*, la que oye la respiración

del texto, hace idealmente la misma operación: acomete el significado a partir del sonido. Trata de oír lo que el texto canta y de entender lo que el texto dice, en su encrucijada: una separación momentánea de fondo y forma que se recomponen de inmediato en su unidad fundamental. Creo que esa lectura es posible, pero sólo en la medida en que el crítico o la crítica sea a la vez poeta, o sea quien haya practicado en algún momento la factura del texto poético. En otros géneros, como la narrativa, esta afirmación (la de que el crítico deba ser poeta, narrador), es por lo menos riesgosa, discutible. No creo, sin embargo, que sea materia debatible en el campo de la poesía. En poesía es imprescindible que el crítico, la crítica, conozca lo que es escribir un poema a través de su experiencia personal e intransferible como poeta. Creo también que muy poca gente puede hacer este tipo de crítica, creencia que de alguna manera implica un sentido casi elitista que plantea algo así como un círculo minoritario, escogido, de lectores y hacedores de poesía. Poner el asunto en estos términos es en otras palabras señalar una vez más la existencia de un coto de caza privado del lenguaje, del cual la poesía siempre se ha vanagloriado, desde sus orígenes más remotos.

J. F. : Usted se arriesga a afirmar que al criticar poesía desde una perspectiva "simpática" se establece la división entre forma y fondo, los cuales vuelven a reunirse en el discurso crítico. ¿Qué puede decir ese discurso?

A. A. : Permítame hablar desde mi práctica personal. Cuando escribo o estudio académicamente poesía (por ejemplo, una reseña de un libro que

se publica en una revista especializada), esta separación queda, por lo general, sin ser resuelta. Donde he logrado un discurso que separa, y vuelve luego a unir fondo y forma, ha sido en lo que denominaría un género de crítica epistolar, en mi correspondencia con los poetas, las poetisas. Recibir un libro y agradecer el envío con una carta donde comento el libro epistolarmente es lo que me ha permitido acceder a esa crítica simpática de la que comenzamos hablando. Es una crítica privada que no se concibe para publicación. En algunas oportunidades, las respuestas a mis cartas son, a su vez, nuevos textos poéticos, una suerte de cadena de percepción del hecho poético. Este círculo originado en el intercambio de lecturas de primero y segundo grado tiene siempre como centro el texto. Decirlo así suena algo esotérico. Pero, de hecho, es la experiencia más feliz que se pueda realizar del texto poético. Volviendo a su pregunta: ¿es posible una crítica de la poesía? Sí, de esta manera. Cómo se puede normalizar este tipo de crítica es harina de otro costal teórico.

J. F. : Si no entiendo mal, lo que usted dice es que la crítica de poesía sólo puede ser simpática, y, por lo tanto, poética.

A. A. : Sí. Y me siento muy cómodo al decir esto en términos tan poco académicos. En general, las opiniones debidas a poetas (a críticos que se plantean su trabajo en la misma dimensión, como poetas) suelen generar cierta desconfianza y aun ironía por parte de quienes detentan el poder de la crítica organizada.

J. F. : "Crítica organizada" suena

ENTREVISTA

a crimen organizado ...

A. A. : Efectivamente. por eso no querría entrar nunca en ese juego que, por mi tarea académica, tengo muy cerca, más de lo que desearía. Pero insisto en que aunque al académico puro le parezca un disparate, hacer un texto poético a partir del texto poético es casi el único modo posible de ejercer una crítica de la poesía.

J. F. : ¿Para qué sirve entonces la crítica académica de la poesía?

A. A. : El estudio (más exactamente) académico sirve en otros terrenos. Si se quiere, por ejemplo, establecer una línea de continuidad histórica (entre, digamos, la poesía clásica y la contemporánea) es necesario el estudio histórico, filológico, sistemático, etc. O si se desea estudiar la obra de un poeta o una poeta atendiendo a, por ejemplo, la influencia de la época en sus poéticas; o el grado de realización retórica de una escuela o movimiento. En fin, muchos temas y objetos de análisis de esta naturaleza. Para todo ello, es indudable, se necesita un estudio sistemático, académico, detallado, concienzudo, que transcurre por andariveles y metodologías diferentes a las de la crítica simpática. Esta última, desde el vamos, es asincrónica y adiacrónica, en la medida de lo posible no tiene, se despoja deliberadamente de tiempo y espacio. Dialoga, habla con el texto desde un estado puro del diálogo, donde no intervienen las demandas no creativas (poéticamente) del discurso analítico académico.

J. F. : Pero, ¿puede decirme en qué se diferencia eso del impresionismo?

A. A. : En el grado de rigor que se aplica en la lectura. Crítica impresionista es la que leemos frecuentemente en los suplementos literarios de los periódicos, donde se hace la peor crítica existente sobre poesía. La crítica de más bajo nivel, la que habla de la intensa emoción que se advierte en la adjetivación (con rima interna y todo). Lo cual no significa absolutamente nada, ya que no se establece qué es emoción o qué es adjetivación, desde qué texto se habla del texto poético.

J. F. : Guitarra y "espíritu protético" ...

A. A. : "Espíritu protético", ese otro pilar fundamental para una antología del disparate. No es este nivel tan bajo el que le adjudico a la crítica simpática del texto poético. Crítica esta última que reúne sabiduría analítica (sistemática, académica, filológica, etc.) y lectura atenta desde la experiencia misma de la poesía como creación. La formación que no se usa para leer un texto desde fuera del texto mismo, que no se usa como motivo de prestigio académico y social, ni como sistema de ocultación para no tener que admitir que no se entiende de lo que se habla (cosa que suele ocurrir con frecuencia inquietante entre los profesores de literatura, gente que lamentablemente suele entender muy poco o nada del hecho literario mismo). Crítica simpática es intelección del texto al acompañarlo en su decir. Llegado a este punto nos acercamos a una terminología que puede parecer esotérica. Terminología que, lo lamento, no puede ser reemplazada por ninguna otra al menos en este punto. Crítica simpática es acompañar la respiración de un

texto. ¿Respiración? Porque el texto respira, tiene un ritmo interior que sólo el poeta o la poeta, en el momento de plantearlo como texto, instaura. Hay un momento previo a la escritura en que el inmenso repositorio de la lengua clama por la / el partero/a, y en el instante que se escribe, esa pre-existencia se organiza como respiración real de la lengua. A eso llamamos poema. Recuperar esa respiración, y cómo se organizó, es la lectura simpática.

J. F. : Nos movemos en círculos ...

A. A. : Y sí, y es el mejor de los caminos posibles. Esos círculos, en todo caso, son asimilables a algo cercano a la crítica simpática: la enseñanza de la lectura de poesía. Enseñar a leer, liso y llano.

J. F. : ¿Plantear al crítico como preceptor?

A. A. : Puede interpretarse así. Pero no intento, al practicar crítica de poesía, efectuar un modo preceptor. Trato de desligarme de toda intención apodictica. Hablo por eso de respiración, de acompañamiento, de lectura simpática, o lectura de acople, de subordinación al texto y no al revés. Cuando se dice enseñar a leer se dice, en el mejor de los casos, con la mejor intención posible, valor propedéutico, pedagógico. Tanto el texto que ha promovido la lectura, como el de la lectura misma. Al escribir la crítica y enviarla al poeta, no estoy tratando de enseñarle cómo el poeta hizo ese texto. Proponer, en suma, un entendimiento con el texto, con el o la poeta.

J. F. : Bueno, pero muchos críticos

que no tienen la menor idea de cómo se escribe un poema, pretenden enseñarle a escribir a los poetas ...

A. A. : Esos son los críticos autoritarios, las "autoridades" de las que tanto hablaban los retóricos antiguos. Es afortunado que esta charla haya tomado este rumbo, porque llegamos al centro de lo que quería decir. La crítica simpática plantea una lectura no autoritaria del texto. El texto poético es, quizás, el que más escapa, el que mejor se evade de la lectura autoritaria. El texto de ficción, y, por supuesto, el texto ensayístico, no propician este tipo de lectura simpática. Es claro que todo texto tiene muchas lecturas posibles. Pero si hacemos una escala desde el autoritarismo a la libertad, el texto poético es el que más reclama para sí una suerte de libertad en estado puro. Y lo hace por la propia explosión de las palabras que lo componen, prosódicamente orientadas hacia una vibración sintáctica. Planteado en términos gramaticales, la organización sujeto-verbo-predicado del ensayo, y de la narrativa, es vibrada por la poesía. La poesía es el texto que propugna, por ejemplo, la organización predicado-verbo-sujeto, el orden invertido. Toda la retórica de la poesía demuestra esto.

J. F. : ¿Distinguirías así la poesía de los otros géneros?

A. A. : Podría ser un feliz punto de partida. Muchos intentos de diferenciar el género fracasan en el sentido de que los márgenes establecidos son laxos, indeterminados. Los poetas, quienes piensan este problema desde el comienzo mismo de la poesía, siempre han juzgado que ese caos organizado de la lengua poética es

un buen punto de partida. La poesía como el grado cero de la libertad, entendida ésta en un sentido no conceptual: libertad como juego, como júbilo, como placer. Escribir poesía es tal vez poner en marcha ese recurso bastardeado, ignorado, cada vez más gastado de nuestra cultura contemporánea: la posibilidad inmensa de la libertad en el habla. De allí que hacer crítica de poesía en los términos que estamos hablando, sea probablemente uno de los ejercicios más felices del pensamiento crítico. Ahora bien, poniéndome por un instante en la piel del abogado del diablo, se puede alegar que tales privilegios son indebidos, reclamados además por los poetas (que integran un grupo con los locos, los niños, los borrachos, los magos y los inspirados, toda ella gente orgullosa, irresponsable y equivocada), y por críticos (asimismo irresponsables, etc.) que no se animan al ejercicio duro y riguroso del pensamiento indagatorio, del análisis serio. Todo esto, que menciono simplemente porque la tradición ha casi impuesto tal manera de pensar, está fuera de nuestra cuestión.

J. F. : Usted habló de la negación de la sintaxis tradicional como punto de partida para distinguir la poesía de otros géneros literarios. Ya en la poesía misma, ¿cuáles son los elementos constitutivos que la conforman?

A. A. : Poniéndonos en profesores, ambos, por un segundo: toda la retórica contesta esa pregunta, desde Quintiliano al estructuralismo que intentó reeditarla. Yo preferiría aquí dirigir la respuesta hacia otro elemento cuyo valor consiste justamente en cuestionar la sistematización de la retórica. El texto poético está planteado como desarreglo permanente e ilimitado del orden

sintáctico.

J. F. : Al seguir el camino que usted plantea, uno se acerca peligrosamente a la indiferenciación genérica, ya que un inventario retórico que se niega también se halla presente en las formas de la novela moderna ...

A. A. : Eso es lo que se dijo cuando se inventaron modelos tan vagos como novela del lenguaje, o cuando se habla de prosa poética. Se puede decir que un intento de catalogar la escritura narrativa podría pasar por allí, por la proximidad o el alejamiento de lo poético, y de hecho varias veces se han intentado estas clasificaciones. En lo que a mí respecta, siempre le he tenido desconfianza a la idea de texto-poema-en-prosa, texto-novela del lenguaje. En ese intento de hibridación se omiten rasgos fundamentales, ciertos funcionamientos de uno u otro género por separado. Por ejemplo, la urgencia de distanciamiento que anida en la narración. Tomemos el asunto desde otra perspectiva, la de la poesía. Es un lugar común, al hablar de la poesía argentina escrita en la década del sesenta, mencionar lo épico-lírico, con antecedentes en Cesare Pavese, Jacques Prevert, César Vallejo mismo, autores que intentaron recordar en sus poemas (o en alguno de ellos) el funcionamiento del plot que está presente en la narración. Pero si se analiza retóricamente tales poemas se ve que ese nivel de argumento es generalmente mínimo, que no alcanza para sostener la parte épica del término épico-lírico. Un típico poema de Pavese parte de una experiencia que se narra en los primeros dos o tres versos y que, a veces, se recoge a modo de coda

al final del poema. Todo lo que está entre ambos extremos es efecto poético puro, sensaciones, por ejemplo, que parten de y llegan a ese argumento **narrativo**. Poco que ver con la narración como tal, con lo argumental propiamente dicho (por no hablar de otros elementos **definitorios** de la narración, como personaje, o diálogo). **Epico-lírico** es pues un término pobre, apenas una manera de señalar que un texto poético determinado se diferencia de otro que rechaza de plano toda aproximación posible a la historia. Si se toma un soneto típico del barroco con su juego de antinomias conceptuales, sus antítesis retóricas (el "hielo que arde"), la anécdota se desvanece, hasta en esos textos que parecen tenerla (como el "Polifemo" de Góngora). Por eso, hablar de poesía sea quizás hablar de lo que los poetas han hecho con la lectura de otros textos poéticos. Federico García Lorca, al leer un romance tradicional, desecha lo **narrativo** de él (lo narrativo que ese romance desarrolló en tiempos de ausencia de lo narrativo tal como lo entendemos ahora) y se concentra en fragmentos que lo impresionan por su juego entre lleno y vacío, entre claro y oscuro, entre todo aquello que un poeta selecciona guiado por el clamor de libertad que respira en la poesía. La lectura que hacen los poetas, las poetas, **da lugar** a más poesía: es la lectura de la libertad, en libertad. Mi experiencia crítica de la poesía, tal como la estoy planteando, parte del hecho de la creación misma. Por eso privilegié tanto, desde el comienzo de nuestra charla, la necesidad de la experiencia creativa de la poesía para hablar críticamente de la poesía. Para hablar de poesía he tenido que crear textos poéticos. En la medida en que hay una práctica de la poesía, hay una posibilidad de entender la

manera en que un texto se realiza. El estudioso o la estudiosa que no ha tenido la experiencia de la creación es un ser, de alguna manera, amputado. Aunque esto suene cruel, o cómico.

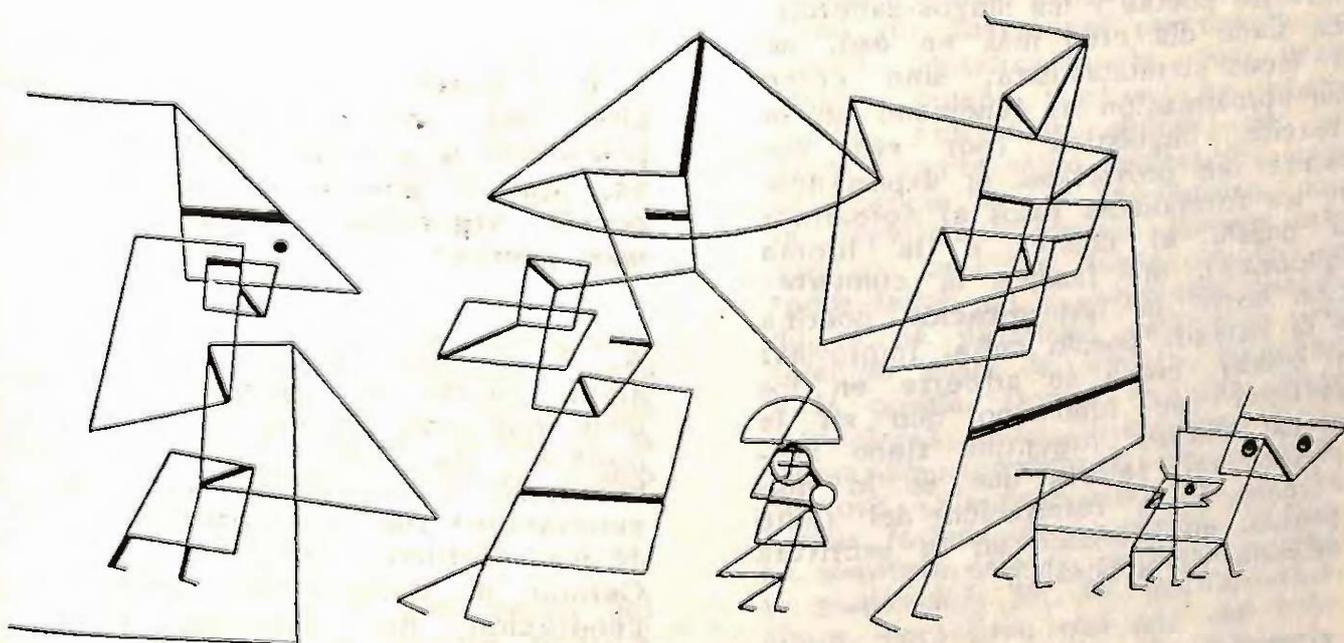
J. F. : Acaba de contarme cómo enfrenta un texto poético en tanto crítico, desde una perspectiva no académica. ¿Cómo escribe usted sus propios textos?

A. A. : Cuando me sentí armado con todas mis armas (porque no vamos a hablar de la prehistoria, ¿verdad?) escribí poesía a partir de una serie de preceptos poéticos. Aunque suene inarmónico y chirrié al oírse, mi poesía estaba inscrita en una generación que se había propuesto determinados objetivos. Ejercía un espíritu corrector sobre la poesía que escribía, una adecuación al espíritu de la época. Pasados los años, me voy enfrentando más y más con el acto de escribir poesía no a partir de una necesidad experiencial, sino textual. Lo que me va generando creatividad es la lectura de otros textos. La feliz conjunción de dos palabras que abren el espacio vacío entre sonido y sentido, que abren la comprensión que no se puede objetivar en términos **conceptuales**. La búsqueda de esa objetivación es el texto poético que se va creando; el llenado de ese vacío.

J. F. : Una vez que usted lee un texto y que ese texto le suscita algo, ¿cómo procede?

A. A. : Mi respuesta no es inmediata. Siento cierta obsesión originada en la experiencia textual: un vacío que clama imperiosamente por ser llenado. Ese vacío se puede dar o bien por el acoplamiento de dos palabras contiguas

ENTREVISTA



en un mismo texto, o bien por dos palabras de dos textos distintos, lo que señala mejor la característica del texto a que me refiero: no siempre un poema en el sentido de cuerpo cerrado. Mi poética consiste en recordar permanentemente esa feliz percepción. Es por esto que privilegio tanto la crítica simpática, creativa. Puede parecer poco claro, pero sé que los poetas entenderán de lo que hablo.

J. F. : ¿Y los críticos?

A. A. : Sé claramente que los estudiosos, los profesores no entienden este tipo de cosas, abominan de ellas. Yo, como profesor de literatura, poquísimas veces hablo de esto con otros profesores de literatura, a menos que se trate de profesores/as que son

poetas.

J. F. : ¿Y entonces?

A. A. : Entonces hay una obsesión que me persigue hasta el momento en ese vacío se llena, como se van llenando esos canastos de papeles que todos conocemos, ¿no?

J. F. : ¿Con que frecuencia escribe?

A. A. : Varía mucho. Paso por períodos en los que escribo hasta tres textos diarios, que luego descarto. Suelo conservar mejor aquellos textos que escribo irregularmente, los que aparecen después de tres o cuatro meses sin escribir, de súbito. Cada día estoy más fascinado -aunque en

ENTREVISTA

mis comienzos rechacé esto casi apodícticamente- con la comparación entre los poetas y los magos-sacerdotes. Cada día creo más en eso, no al modo irracionalista, sino como una aproximación al fenómeno de la creación lingüística (por eso me parece tan provechosa la experiencia de los formalistas rusos al aproximar la poesía al chiste, a la broma folklórica). Me fascina la comparación entre la improvisación poética y la llamada **poesía culta**. Improvisar y cantar, como se advierte en los graffitti (un fenómeno que en la actual cultura argentina tiene momentos tan felices que es lo más cercano a la respiración del texto poético que conozco en la escritura anónima de la poesía).

J. F. : ¿Por qué publicó un solo libro de poemas? ¿A que se debe que no sepamos casi nada de su poesía?

A. A. : Fundamentalmente a pudor creativo. También a mi historia personal, a mi ausencia del país por períodos prolongados. Recuerdo que un poeta de mi generación solía decir que en la Argentina, para ser conocido como poeta, había que publicar un libro por año. Yo he tratado de evadirme de esa situación extrema guiado por mis propios mecanismos personales, timidez, pudibundez, lo que sea. Además, por un enorme respeto a la poesía escrita. En el momento de escribir poesía no logro olvidar la monumentalidad de la poesía escrita previamente. Esa presencia omihosa me produce mucho respeto. Me parece que la responsabilidad que requiere la factura de un texto poético en las postrimerías del siglo veinte es de tal magnitud que, muchas veces, se corre el peligro de callar, de quedar-

se paralizado por el terror de la lengua.

J. F. : Usted habló de una generación del sesenta. Sin entrar en polémicas a propósito de terminologías, ¿que le parece que agregó en la poesía argentina la producción de esos poetas?

A. A. : Para sintetizar, reducir de algún modo la respuesta posible, diría que uno de los elementos más positivos (y esto podrá parecerle horroroso a algún miembro de mi generación) fue posibilitar la lectura de Juan Gelman. No quiero decir que Gelman no hubiera sido leído sin la generación del sesenta. Pero la tarea de una generación, entre otras, es establecer una lectura, dejar una manera de leer que se privilegia, se quiere. Otro tanto hizo la generación del sesenta con Jorge Luis Borges, quien accedió, a través de ella, a ser leído desde una lectura propiamente borgiana. La generación del sesenta instaura la lectura borgiana de Borges más allá de los desacuerdos ideológicos y literarios (pensemos en la recepción de Borges en el momento en el que la generación del sesenta empieza a leerlo: el rechazo frontal de la gente de Contorno, por ejemplo). No deja de ser un mérito mayúsculo esta manera de abrirle las puertas a Borges, al Borges que, insisto, hubiera sido leído de cualquier modo. Pero no del modo como estos poetas sesentistas propusieron en fecha temprana. Otras figuras también se fueron imponiendo por ese hábito de lectura que menciono. Desde un punto de vista retórico, los sesentistas contribuyeron (lugar común que casi avergüenza repetir) a que el lenguaje coloquial fuera contemplado desde una perspectiva no folklórica, o

ENTREVISTA

realista, o narrativa (digan del costumbrismo). Por último, y aunque esto se evada un poco de los márgenes en que va transcurriendo nuestra charla, agregaría que los sesentistas contribuyeron a una lectura política de la poesía. Una lectura importante que tenía escaso prestigio en el momento en que ellos tomaron la palabra.

J. F. : Destaca el que la generación del sesenta posibilita lecturas. ¿Qué es lo que posibilitan los poetas que escribieron sus primeros libros en la década del setenta? Usted se ocupó de ellos ...

A. A. : Así como la generación del sesenta propició una lectura política y referencial, los setentistas propiciaron una lectura alusiva, no referencial e indirecta. Creo que es otra veta importante. En ese trabajo mío sobre los poetas del setenta insistí mucho en la importancia de la circunstancia histórica en la formación de tal estilo poético. Fue, creo, la presencia omitida de la historia el elemento distintivo setentista.

J. F. : ¿Pueden hacerse predicciones sobre lo que sigue?

A. A. : ¡Vaya pregunta! Confieso que me tiene desorientado. No he tenido realmente el tiempo necesario para dedicarme a responder esa pregunta, no he podido seguir en detalle la poesía escrita en los cinco últimos años. Casi desconozco lo que escriben los y las jóvenes entre los diecisecho y los veinticinco años. Hecha esta salvedad, puede decir, sin embargo, que, por lo poco leído, creo inferir que el valor de

alusividad setentista está siendo cuestionado, pero no desde una referencialidad "político-ideológica". Creo ver una nueva percepción del hecho poético en la que acaso tengan mucho que ver los nuevos modos culturales típicos de los años ochenta. Una generación cuya experiencia no es la lectura, sino la experiencia visual. Aunque esto sea ya casi un lugar común en todos lados, en la Argentina todavía no se ha intentado establecer una relación entre la imagen televisiva y la poesía. Donde veo las cosas más claras es en el aparente fragmentarismo conceptual de la letra de rock. Que es poesía, una de las tantas formas de escribirla. ¿Cómo se resolverá esto en el texto escrito y publicado? No lo podría decir ahora. Pero creo que por ese lado podría ser fructífera la búsqueda del sentido de la nueva poesía.

J. F. : ¿Qué le devuelve la poesía a la comunidad?

A. A. : ¿Comunidad en el sentido amplio o comunidad de lectores? ¿Lectores en general o lectores de poesía?

J. F. : La comunidad en sentido amplio.

A. A. : El texto impreso, muy poco devuelve. La lectura de poesía es cada vez más un hecho privado, especializado. En un sentido más amplio, y acá entra la letra de rock, por ejemplo, creo que la poesía, tal como en sus orígenes remotos, le da a la comunidad el elemento que tratábamos de perseguir al principio de esta charla: el sentido profundo de libertad, el

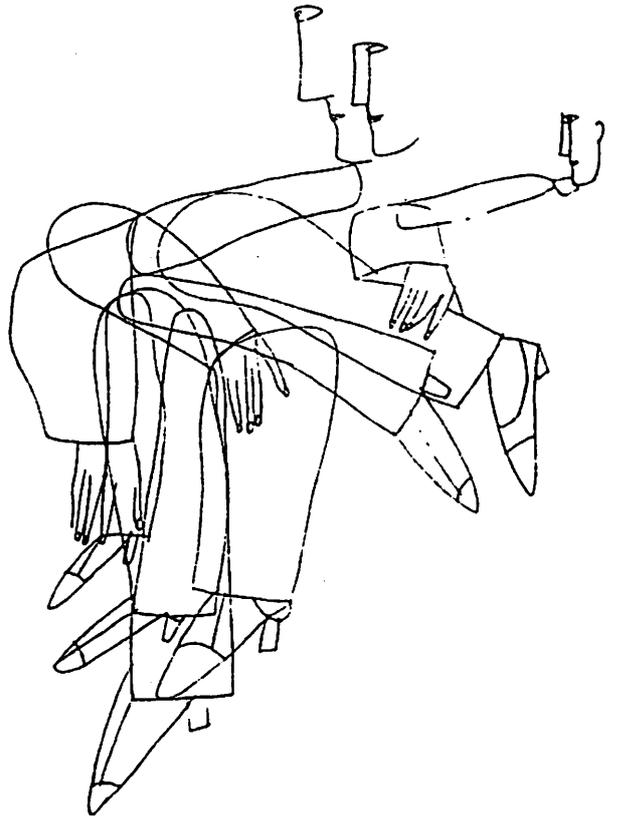
ENTREVISTA

rechazo del autoritarismo (que entre otras cosas se expresa siempre, en el aherrojamiento de la lengua y del sentido). La poesía privilegia precisamente la experiencia del gozo en libertad, la experiencia de la locura, de la pérdida del sentido. Eso es lo que le puede devolver a la comunidad. De allí que las prácticas comunitarias de la poesía produzcan esos júbilos espontáneos. En los años sesenta estábamos fuertemente atraídos por la lectura masiva de poesía, al estilo, por ejemplo, soviético. La lectura en estadios. Nosotros, con modestia, tratamos de hacerlo con la poesía mural, con la lectura en las plazas, con la exhibición de poesía ilustrada en los barrios. Pero al margen del sentido político que quiera dársele a este tipo de experiencia, queríamos llegar al fondo de esa intuición, según creo ahora, según creo entender ahora. El júbilo que se expresa en la audición de la poesía cantada, dicha, es el júbilo del concierto, es el júbilo de la libertad. Comparar con el gozo de la pérdida del sentido, de la cordura; el lugar donde se olvidan los límites y donde se concibe la felicidad como un acto cercano a la muerte y al nacimiento, el grado cero de la vida. Por eso es habitual la comparación, antigua como el mundo, de la poesía con el acto sexual, con el orgasmo: una imagen que recorre toda la historia de la poesía. Creo que ese minuto de nada, ese minuto de ser el vacío total que clama por ser llenado y no ser llenado nunca. Eso es lo que la poesía le devuelve a la comunidad.

J. F. : ¿Por eso escribe usted poesía?

A. A. : Sí, para sentirme así. Más

allá de otros momentos de júbilo que tiene la vida, la poesía es un momento en el que me siento enormemente feliz. Escribir o leer poesía es el momento orgiástico de mi vida. La lectura académica de poesía es algo absurdo, un acto aberrante que sólo cumplo por razones profesionales.



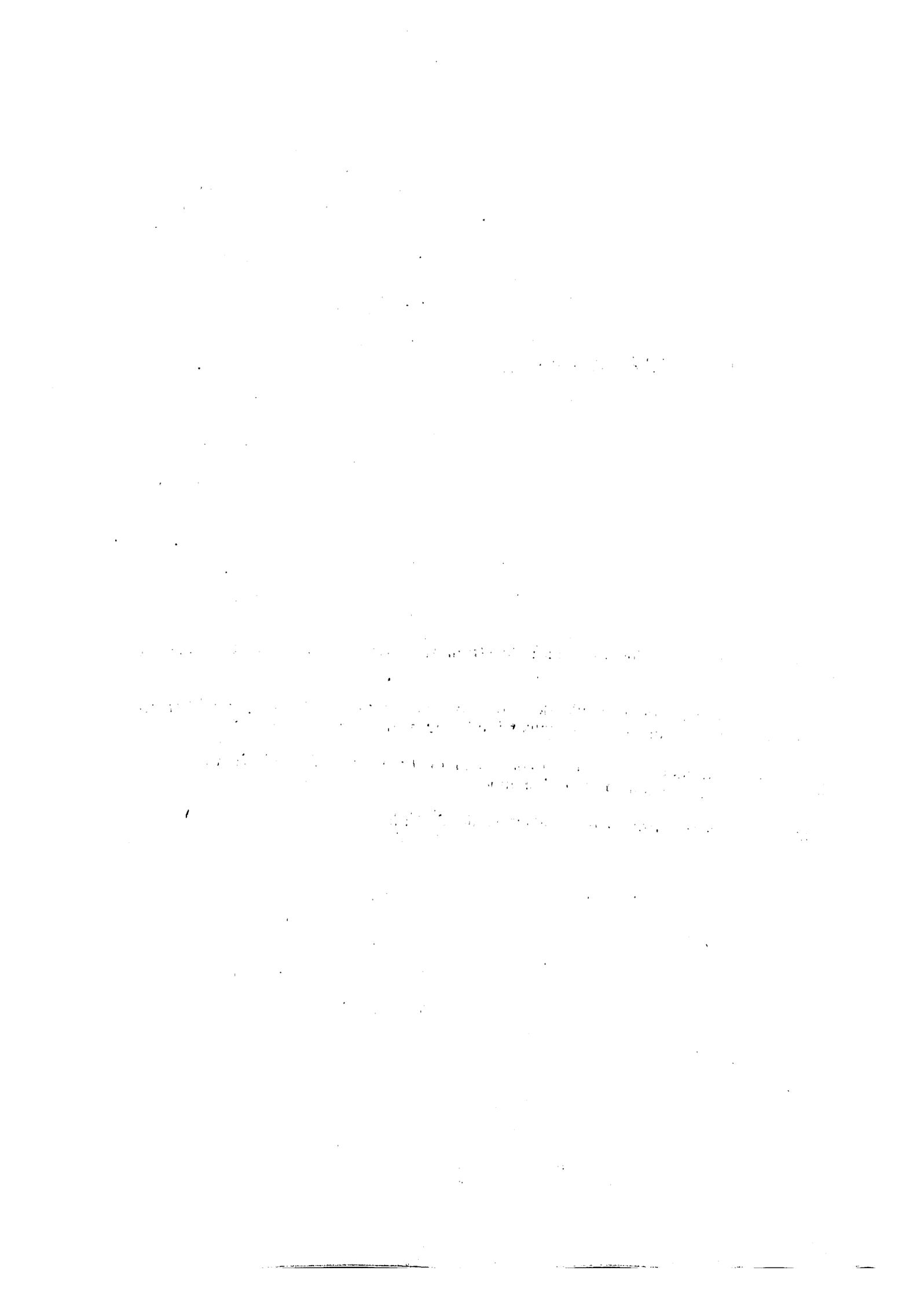
Nota sobre los autores

Angela Di Tullio: Profesora titular de Gramática de la Universidad Nacional del Comahue.

Ruth Feito: Profesora asociada de Literatura Castellana Medieval y de literatura Europea Contemporánea de la Universidad Nacional del Comahue.

María Celia Salgado: Asistente de docencia en Literatura Castellana Medieval en la Universidad Nacional del Comahue.

Jorge Monteleone: Investigador asociado de CONICET.



Donaciones y libros recibidos en canje

DONACIONES

DE LOS AUTORES

Ellif, Carlos, **Sobre las poesías de Luis Benítez**
-ensayo-, Metáfora editorial, Buenos Aires, 1991.

Freire, Héctor, **Voces en el sueño de la piedra**, Ediciones la Papirola, Buenos Aires, 1991.

PUBLICACIONES RECIBIDAS EN CANJE

LIBROS

Terrón de Bellomo, Herminia, **Palabra viviente: estudio de cuentos del NOA**, Buenamontaña, San Salvador de Jujuy, 1987.

PUBLICACIONES RECIBIDAS EN CANJE

REVISTAS

- Anales cervantinos.** Consejo Superior de investigaciones científicas, Madrid. Vól. XXVIII, 1990.
- Anuario de lingüística hispánica.** Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Vól. VI, 1990.
- Boletín de la Academia Argentina de Letras.** A.A.L., Buenos Aires, Tomo LV, Nº215/216, enero-junio 1990.
- Casa de las Américas.** Casa de las Américas, La Habana, nº183.
- Castilla.** Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, nº15, 1990.
- Celehis.** Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata, nº1, primer semestre de 1991.
- Celestinesca.** Universidad de Georgia, E.E.U.U., Vól. XV, nº1, 1991.
- Cuadernos del Sur.** Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, nº 18 1985, nº 19-20, 1986/87.
- Cuadernos Hispanoamericanos.** Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, nº 490, 491, 492, 1991. Los complementarios 7/1991.
- Delibros.** Biblioteca Nacional, Madrid, nº 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37, 1991. Guía de servicios para el sector profesional del libro, 1991.
- Espacios.** Universidad de Buenos Aires, nº 8/9, diciembre 1990- enero 1991.
- Estudios / investigaciones.** Universidad Nacional de la Plata, nº2 tomo I, nº3 tomo II, nº4 1990. Nº7, 1991.
- Filología.** Universidad Nacional de Buenos Aires, XXIII, 1, 1988.
- Lenguaje.** Universidad del Valle, Cali, nº18, mayo 1991.
- Lenguas modernas.** Universidad de Chile, nº17, 1990.
- Lingua e letteratura.** Istituto Universitario di Lingue Moderne, Milano, nº14-15, Primavera-otoño 1990. Nº16, primavera 1991.
- Lingüística española actual.** Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, XII, 2, 1990.
- Lingüística y Literatura.** Universidad de Antioquia, Colombia, nº16, julio-diciembre 1989, nº17, enero-julio 1990, nº18, julio-diciembre 1990.
- Nueva Sociedad.** Venezuela, Caracas, nº111 enero-febrero, nº 112 marzo-abril, 113 mayo-junio, 115 septiembre-octubre 1991.
- Paradoxa: literatura/filosofía.** Universidad Nacional de Rosario-Municipalidad de Puerto General San Martín, Pcia. de Santa Fe, año VI, nº6, 1991.

PUBLICACIONES RECIBIDAS EN CANJE

Revista de la Biblioteca Nacional José Martí. La Habana, Vól XXXIII, nº2 julio-diciembre 1990.

Revista canadiense de estudios hispanicos. Carleton University, Ottawa, Vól. XIV, nº2 y 3, 1990.

Revista de Estudios hispánicos. Universidad de Puerto Rico, 1989 s/n.

Revista de estudios regionales. Universidad Nacional de Cuyo, nº 5 y 6, 1990.

Revista de filología y lingüística. Universidad de Costa Rica, Vól XVI, nº1, enero-junio 1990.

Revista Iberoamericana. University of Pittsburg, EEUU., Vól LVI, nº152/153, Vól. LVII, nº 154, 155/56, 1991.

Revista interamericana de bibliografía. Organization of American States, EEUU. Vól. XL, nº4, 1990.

Revista de lingüística teórica y aplicada. Universidad de Concepción, Chile, Vól. XXVII, 1989.

Revista de Literatura. Consejo Superior de investigaciones científicas, Madrid, Tomo LIL, nº104, 1990.