

HESPERIA

ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Año 2020 / XXIII - 2

Servizo de Publicacións - Universidade de Vigo

*Consejo de dirección:* José Montero Reguera (director), Antonio Rifón Sánchez (editor), Susana Rodríguez Barcia (secretaria).

*Consejo de redacción:* Inmaculada Anaya Revuelta (U. de Vigo), Ana Luisa Baquero Escudero (U. de Murcia), Ivo Buzek (U. Masaryk, Brno), Manuel Ángel Candelas Colodrón (U. de Vigo) Manuel Casado Velarde (U. de Navarra), Antonio Chas Aguión (U. de Vigo), Anne Cayuela (U. de Grenoble-3), Janet DeCesaris (U. Pompeu Fabra), Inés Fernández Ordóñez (U. Autónoma de Madrid /RAE), Miguel Ángel Esparza Torres (U. Rey Juan Carlos), María Jesús Fariña Busto (U. de Vigo), Victoriano Gaviño Rodríguez (U. de Cádiz), Luis Gómez Canseco (U. de Huelva), Juan Gutiérrez Cuadrado (U. Carlos III), Fernando Lázaro Mora (UCM), Covadonga López Alonso (UCM), José Manuel Lucía Megías (UCM), Carmen Luna Sellés (U. de Vigo), Juan Matas Caballero (U. de León), Cristina Patiño Eirín (USC), Jesús Pena Seijas (USC), José Ignacio Pérez Pascual (U. de A Coruña), Monserrat Ribao Pereira (U. de Vigo), Carmen Ruiz Barrionuevo (U. de Salamanca), Christoph Strosetzki (U. de Münster), Beatriz Suárez Briones (U. de Vigo), José del Valle (CUNY) Germán Vega García-Luengos (U. de Valladolid).

*Comité de honor:* Xesús Alonso Montero (RAG y USC), Alberto Blecua †, José Antonio Fernández Romero†, Luis Iglesias Feijoo (USC), Pablo Jauralde Pou (UAM), Isaías Lerner†, Sagrario López Poza (U. de A Coruña), José Montero Padilla (UCM), Hans-J. Niederehe (U. Trier), Antonio Quilis Morales†, Agustín Redondo (U. de París III, Sorbonne Nouvelle), Fernando Romo Feito (U. de Vigo), Lía Schwartz †, Manuel Seco Reymundo (RAE), Dolores Troncoso Durán (U. de Vigo), Alonso Zamora Vicente†.

*Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* publica trabajos científicos sobre lengua y literatura españolas en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. *Hesperia* está indexada o resumida en: Latindex, ISOC, ULRICH'S, Dialnet, a360grados y MLA.

Toda la correspondencia sobre la revista debe hacerse llegar a cualquiera de los miembros del Consejo de dirección, preferiblemente a través de la plataforma OJS de la revista (<http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AFH>) o, si es necesario a:

## HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Facultade de Filoxía e Tradución da Universidade de Vigo

Lagoas-Marcosende s/n

36310 - Vigo (PONTEVEDRA)

Tfno.: 34 986 81 23 57

Fax: 34 986 81 23 80

e-mail: [hesperia@uvigo.es](mailto:hesperia@uvigo.es)

<http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AFH>

*Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XXIII-2, 2020

© Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo

Campus das Lagoas-Marcosende, 36310 VIGO

ISSN: 1139-3181

Depósito Legal: PO-483-00

## ÍNDICE

Lía Schwartz, *in memoriam*..... 5

### ARTÍCULOS

Xesús Alonso Montero, *Una “glosa” de Eugenio d’Ors sobre Antonio Machado publicada tres semanas después de la muerte del escritor republicano*..... 7

María de los Ángeles Martín Peón, *Los espacios de la realidad deseada: Eduardo Wilde entre el fuego de Prometeo y el yo bajo la lluvia* ..... 17

Sergio Martínez Rey, *Una cuestión de clase. Jordi, elitismo y mariconcracia en El día que murió Marilyn*..... 37

Witold Sobczak, *Acerca de la desaparición del antefuturo de subjuntivo del español peninsular* ..... 59

Raquel Taranilla, *Procedimientos lingüísticos en la representación del territorio: rasgos para la caracterización de textos descriptivos* ..... 73

### RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

De Xosé A. Fernández Salgado a Xesús Alonso Montero, *Alfredo de la Iglesia. O intelectual, o educador e o autor do primeiro manual de literatura galega para escolares de Instituto.*, A Coruña: Real Academia Galega / Deputación de Pontevedra, 2018 [Colección Letras da Academia] 95

De Daniel Santana Hernández a Roberto González Echevarría, *El estrellado establo: infinito e improvisación en el Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 2019..... 100

De Alicia Silvestre Miralles a Francisco Torres Monreal, *Introducción a la poesía*. Madrid: Cátedra, 2019. .... 104



## LÍA SCHWARTZ, IN MEMORIAM

En este año dramático en el que estamos despidiendo a amigos y maestros queridos el fallecimiento de Lía Schwartz se convierte en una inesperada y muy triste manera de acabar 2020.

No es necesario aquí recordar la figura egregia de quien fue generosa y cordial maestra de varias generaciones de hispanistas que vieron –vimos– en ella una especie hermana mayor que abría caminos en la investigación y guiaba con afecto y sabiduría a quienes de su mano se acercaron a los estudios auriseculares; acúdase para este propósito a los enlaces accesibles aquí: <https://aiso-asociacion.org/triste-noticia-lia-schwartz-in-memoriain/> . Pero sí es el momento de agradecer su apoyo a esta revista a cuyo consejo de redacción se incorporó antes incluso de ser una realidad y, desde el primer número, respondió siempre con prontitud a cuantos requerimientos se le hicieron: cartas de apoyo, posibles revisores, informes de evaluación, asesoramiento sobre temas de volúmenes monográficos, libros para reseñar. . .

Seguiremos aprendiendo de ella en el recuerdo todavía cercano de sus conferencias; los libros a los que volveremos necesariamente, sus artículos, ediciones —*scripta manent*—, mas deja un vacío imposible de llenar: sus consejos, sus sugerencias, su conversación brillante salpicada siempre de ironía y viveza.

Entre tantos adioses, el de Lía es especialmente sentido por la redacción de *Hesperia* que hoy le rinde tributo de reconocimiento; descanse en paz.

José Montero Reguera  
Director



UNA “GLOSA” DE EUGENIO D’ORS SOBRE ANTONIO  
MACHADO PUBLICADA TRES SEMANAS DESPUÉS DE LA  
MUERTE DEL ESCRITOR REPUBLICANO

XESÚS ALONSO MONTERO

Catedrático Emérito de la USC

(Presidente de la Real Academia Galega en el período 2013-2017)

**Title:** A “glosa” of Eugenio d’Ors on Antonio Machado published three weeks later of the republican writer’s death.

**Abstract:** This article, complement and continuation of the one that appeared in number XXIII, 1 (2020), on “Why and by whom was it possible to read the poetry of Antonio Machado in Spain in the early post-war years (Lesson designed, especially, for the young teacher)”, analyzes Eugenio d’Ors’s approach to the figure of Antonio Machado in 1939 from a newspaper article published by him just a few days after the death of the republican author.

**Key words:** Antonio Machado. Spanish poetry in 1939. Eugenio d’Ors. Literary Historiography.

Para

GREGORIO FERREIRO FENTE,

amigo e compañeiro a quen tanto estimo, e para Emilia, a súa compañeira,  
cunha inmensa aberta.

Coas mellores lembranzas,

Xesús

EL TEXTO Y SUS “ARGUMENTOS”

Con el título “La apuesta sobre Antonio Machado” se publicó en *El Ideal Gallego* (La Coruña) el 16 de marzo de 1939<sup>1</sup>. Estaban aún calientes las cenizas del escritor (había fallecido el 22 de febrero) y aún no había finalizado la Guerra de España (Franco entraría oficialmente en Madrid dos semanas después: el 1 de abril de ese año). D’Ors es, sin duda, la pluma

---

<sup>1</sup>Sospecho que se publicó, en esa fecha o fecha muy próxima, en otros periódicos “del Movimiento” en otras ciudades de España.

más valiosa de la intelectualidad franquista, de lo que él era muy consciente. Urgía, por tanto, cuanto antes, sentar cátedra sobre un escritor español que había militado, en el trienio bélico, en la causa de la Antiespaña. Era tan grande don Antonio Machado que las mentes perspicaces del bando franquista tenían que demostrar que el autor de *Campos de Castilla*, en lo esencial, no fue un defensor y admirador del Frente Popular, de la España “roja”. En este artículo D’Ors arriesga una interpretación: fueron los “rojos”, con su brutal presión, quienes “arrancaron” a Antonio Machado “la palabra impía”. Don Antonio, pues, va a ser, en el período bélico, una especie de secuestrado, *topos* que se inicia en estas fechas y que llega a su máxima formulación en el famoso prólogo de Dionisio Ridruejo. Un escritor de la excelencia y relevancia de don Antonio Machado —opinaban los espíritus menos beocios del gremio franquista— es, en el fondo, más nuestro que de ellos. No aceptaban la admonición cervantina “ex illis est”<sup>2</sup>.

Ofrezcamos ya, en su integridad, el artículo de Eugenio d’Ors cuyo título va precedido del término “Glosas”, sección que el autor mantuvo en distintos periódicos, durante años y años, recogida en volúmenes que tituló, primero, *Glosario*, y luego, *Nuevo glosario*. Lo reproducimos sin omitir ninguno de los paratextos de *El Ideal Gallego* coruñés.

## GLOSAS

La apuesta sobre Antonio Machado

Por Eugenio d’Ors

de la Real Academia Española

Amargura de la Recuperación. Nos devuelven algunos Goyas estropeados. Y un poeta muerto.

Las nuevas canciones de Antonio Machado, las que hubiera escrito un Antonio Machado por fin en libertad, todos las esperábamos con emoción. Y

---

<sup>2</sup>Cervantes, en su entremés *El retablo de las maravillas*, recoge el anatema que, en la España del Siglo de Oro, se dirigía a quienes no eran cristianos viejos, sobre todo a los que conversos o no, procedían de la execrable raza judía. Cervantes nos lo transmite en latín (“ex illis est”) y en romance (“dellos es”).

sus meditaciones giróvagas y profundas, las que él colgaba graciosamente al fantasma de Juan de Mairena.

Dios no podía ofrecernos mejor venganza. A no ser la de verle, otra vez con su hermano, en comunión con su hermano, pasear las calles de alguna vieja ciudad nuestra o sus escenarios nocturnos, tramando, en nueva fabulación los destinos de alguna Lola más allá de los puertos.

Y ahí está, más allá de los que la Lola dejara y de aquellos a que la Lola pudo llegar. Ahí está el poeta, enmudecido para siempre. Tras de la palabra impía que por la fuerza le arrancaran y que ya no está en su mano corregir.

No importa. Lo haremos nosotros por él... Aunque la preocupación de un margen irreductible de azar contrario obligue a revestir nuestra afirmación, como la de la fe en Pascal, de una forma de apuesta.

Apostamos a que Antonio Machado nunca, en la intimidad de su corazón, renegó de Dios ni de España.

Apostamos a que hombre tan fiel al sentido entrañable de la tierra castellana y a los vuelos angélicos del aire andaluz, no pudo sumarse auténticamente con los que violaban esa tierra y escarnecían los impulsos de este aire.

Apostamos a que el cultivador delicado de las soledades no participó de la sanguinaria embriaguez de las masas ni el explorador de las galerías del espíritu, en la agitación por el materialismo histórico.

Apostamos a que el heredero de Góngora nunca traicionó el deber de su nativa aristocracia —y el de una popularidad tradicional, que también es aristocracia—. Ni el que, de niño, fuera discípulo de don Francisco Giner, la causa de la libertad. Sabedor de cómo era por lo hondo, de que, en la contienda española, liberación quería decir libertad también.

Apostamos a que no votó por la violencia quien había escrito: "No nacen ideas de los puños".

Apostamos a que no militó con Calibán este sacerdote de Ariel.

Apostamos a que un día, liquidadas todas las cuentas, se verá, claro como la luz —claro como nuestra luz—, que la causa roja en España nunca ha tenido verdaderamente a su lado más que unos rebaños de bestias pastoreados por un cuarterón de pedantes.

(Prohibida la reproducción).

Para mí, la clave del artículo de d'Ors, de su alegato, está en estas pocas líneas, ya adelantadas, en parte, en mi introito:

... Ahí está el poeta, enmudecido para siempre. Tras de la palabra impía que por la fuerza le arrancaran y que ya no está en su mano corregir.

Hay que leer estas líneas relacionándolas con la primera de las siete “apuestas sobre Antonio Machado”:

Apostamos a que Antonio Machado nunca, en la intimidad de su corazón, renegó de Dios ni de España.

Que no renegó de España lo prueban unas palabras suyas proferidas en Madrid a comienzos de noviembre de 1936, cuando el V Regimiento evacuó, rumbo a Valencia, a los “sabios” cuyas vidas corrían peligro en la capital de España:

Yo no me hubiera marchado; estoy viejo y enfermo. Pero quería luchar al lado vuestro. Quería terminar una vida que he llevado dignamente, muriendo con dignidad. Y esto sólo podría conseguirlo cayendo a vuestro lado, luchando por la causa justa como vosotros lo hacéis (IV, 2166).

Fueron más que palabras. Sabido es que, a los pocos días de la sublevación militar contra el gobierno de la República (el 31 de julio de 1936), varios eximios intelectuales, entre ellos don Antonio, firmaron este escrito:

Los firmantes declaramos que, ante la contienda que se está ventilando en España, estamos al lado de la República y del pueblo, que con heroísmo ejemplar, lucha por sus libertades.

Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gustavo Pittaluga, Juan de la Encina, Gonzalo Lafora, Antonio Marichalar, Pío del Río Huelva, José Ortega y Gasset, Ignacio Bolívar...<sup>3</sup>

Algunos de los firmantes no tardaron en solicitar de las autoridades republicanas permiso para viajar al extranjero, entre ellos Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Pérez de Ayala, Juan Ramón y Ortega y Gasset, cinco nombres muy ilustres de la intelectualidad española. Incluso a uno, Marañón, le llegó a publicar un opúsculo envenenado, contra la España leal, el

<sup>3</sup>Declaración publicada en *El Sol* de Madrid (31-7-1936) y otros periódicos republicanos. La reproduce Ian Gibson en *La vida de Antonio Machado. Ligero de equipaje*, Barcelona, Punto de Lectura, 2007, p. 592.

Servicio Exterior de la Falange en la Argentina. Los otros fueron más o menos discretos en sus palabras y actitudes públicas, pero quien quedó en la trinchera, con su voz y con su pluma, fue don Antonio, pese a que, como afirma Oreste Macri, "Le invitaron a enseñar literatura española en Inglaterra pero quiso permanecer en su puesto"<sup>4</sup>.

Por otra parte, sobre la religiosidad de don Antonio han escrito muchos autores muy distintos, desde los exégetas del verso 26 del "Retrato" ("quien habla solo espera hablar a Dios un día") hasta los comentaristas de esta consideración, ya de 1928:

Estimo oportuno combatir a la Iglesia católica y proclamar el derecho del pueblo a la conciencia, y estoy convencido de que España morirá por asfixia espiritual si no rompe ese lazo de hierro (III, 1525).

Pero sobre España, sobre la idea de España de Antonio Machado y el propio Eugenio d'Ors volveremos.

Fue la causa republicana, para d'Ors, una causa de malvados, si bien, aun en esa barahúnda, Antonio Machado, allá en su fuero interno, nunca "militó con Calibán este sacerdote de Ariel". Cuando quería, don Eugenio era un panfletario culto. Lo es en esta ocasión en que cita a Calibán, un ser fantástico de una obra de Shakespeare, *La tempestad*, que representa el espíritu del mal, monstruoso y colérico, opuesto siempre a Ariel.

Eugenio d'Ors figura entre los primeros en el afán de recuperar, para la España "verdadera", a Antonio Machado. Lo argumentaban como podían. Debemos añadir que en el texto de d'Ors hay un breve párrafo, el referido a "don Francisco Giner", insólito en la época. La norma era, ante el creador de la Institución Libre de Enseñanza, la descalificación o el insulto. D'Ors, con su *auctoritas* y su cultura, tenía bula. La cita lo honra.

---

<sup>4</sup>V. la Introduc. en el tomo I de *Poesía y prosa*, ed. de Oreste Macri, Clásicos Castellanos, 1988.

¿QUIÉN ERA, ENTONCES, EUGENIO D'ORS, Y DESDE DÓNDE HABLABA?

Fuera de Cataluña poco se sabe, entre los *lletraferits*, de Eugenio d'Ors i Rovira (Barcelona, 1881- Vilanova i la Geltrú, 1954), que firmó no pocas páginas suyas con el seudónimo, muy del personaje, “Xenius”. Histrión y tornadizo, sus libros y trabajos sobre Estética y Arte son importantes, y lo fueron especialmente en su época. En ese campo y en otros géneros, es autor de títulos muy significativos en catalán hasta 1920, año en que abdica —si se me permite la expresión— como escritor en lengua catalana. Desde entonces, con sus “Glosas” y otras páginas, su voz suena fuerte en las letras castellanas. En 1927 ya es elegido miembro numerario de la Real Academia Española, institución que gobernará, en parte, en los primeros años del franquismo y a la que llevará algunos de sus efluvios retóricos.

Ahora bien, el d'Ors de los primeros años del franquismo es un personaje, una creación suya, verdaderamente lamentable. De los testimonios de la época ofrezco uno de quien, en aquellas fechas era afín en ideas. Se trata de un texto de Dionisio Ridruejo escrito en 1974 tratando de captar la personalidad del “Xenius” de 1937:

Cuándo le conocí frente a frente —verbo a verbo—, dirigía una tertulia en la Pamplona militarizada. Disponía de un par de acólitos —el fino A. M. Pascual, el retórico Izurdiaga— y de media docena de oyentes casi amigos: Laín, Rosales, Vivanco, Torrente Ballester, Follaca, García Serrano. Un día pasó por allí el imaginativo y rústico Martín Almagro, el paleontólogo que nos contaba historias de los Celtas y del “matriarcado”. Cuando se marchó pregunto d'Ors: “¿Quién es ese pastor iluminado?”.

Había, en esta etapa de d'Ors —aún distante para mí— un cierto exceso de caracterización. Invitado con insistencia a inscribirse en la Falange, d'Ors exigió la ceremonia de armarse caballero y lo hizo en una iglesia quedándose a velar con la espada sin funda y un pastel con velas en el altar. Llevaba para lectura un devocionario francés. Oficiaba el P. Izurdiaga. El granadino Rosales contó la historia de un modo tan divertido que d'Ors nunca quiso saber más de él porque le suponía, además —y casi inexactamente— autor de un soneto satírico. En el periódico *Arriba España* donde el *Glosario* se había hecho ya “novísimo”, hizo o aceptó que le pusieran a la altura de la cabeza — en la pared donde se apoyaba su silla de trabajo— una invocación a los ángeles

custodios. Se hizo además un uniforme pintoresco: camisa, "breaches" con lequis y zapato bajo, sombrero redondo. Cuando alguien una vez le dijo: "Maestro: Vd. cada vez más joven", él respondió: "No, cada vez más eterno". Seguramente fue ésta la época menos grata de recordar de la vida de d'Ors. Él no necesitaba aquellas zarandajas para ser quien era, la primera cabeza del medio ruedo ibérico que le acogía, y para los demás que le respetábamos y a los que todo aquello nos sobraba mantenía perplejos. Pero duró poco. D'Ors salió de Pamplona para ser Director General de Bellas Artes y Secretario Perpetuo del Instituto de España<sup>5</sup>.

Los profesores jóvenes de hoy, para quienes, en especial, exhumamos éste y otros textos, no darán crédito. La ceremonia en que fue armado caballero falangista exigida por el propio Xenius, resulta inconcebible.

En diciembre de 1937 Eugenio d'Ors fue nombrado Secretario Perpetuo del Instituto de España, institución que acogía en su seno las seis Reales Academias, academias que se reunieron en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca el 5 de enero de 1938 para formalizar el ingreso —o reingreso— de sus miembros numerarios. El juramento, ideado y redactado por d'Ors, rezaba:

— (Habla el Presidente). Señor Académico, ¿juráis ante Dios y ante Nuestro Ángel Custodio servir perpetua y lealmente a España, bajo imperio y norma de su tradición viva; en su catolicidad, que encarna el Pontífice de Roma; en su continuidad, hoy representada por el Caudillo Salvador de nuestro pueblo?

— (Académico) Sí, juro.

— (Presidente) Si así lo hicieseis, Dios os lo premie, y si no, os lo demande.

El juramento se hacía ante una mesa que sostenía dos volúmenes: un ejemplar de los *Evangelios* (con el texto de la *Vulgata*) y otro del *Quijote*, ornado en la cubierta con el Yugo y las Flechas. Durante la lectura el académico posaba su mano derecha en el volumen bíblico. El texto del juramento, sin duda de d'Ors, transpira retórica d'orsiana en su formulación:

---

<sup>5</sup>"Eugenio d'Ors. Xenius en estatua", en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, 1977, p. 83.

“nuestro Ángel Custodio”, “bajo Imperio y norma de su Tradición”... Por cierto, la Tradición nos remite a un aforismo suyo, muy grato para él: “Lo que no es tradición es plagio”. Sobre el Caudillo, el mismo d’Ors, después de velar armas para hacerse caballero falangista, sentenció:

No quiero, ni puedo, ni debo tener hoy otro parecer que el de mi Caudillo, a quien... he jurado lealtad... tras velar en la iglesia de San Andrés de Pamplona las armas de la Caballería andante<sup>6</sup>.

En 1938, Eugenio d’Ors fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Coimbra en cuya biblioteca descubrí y transcribí, hace más de veinte años, algunas de las cartas que el Eugenio español le envió al Eugenio portugués, a Eugenio de Castro (1869-1944), escritor y diplomático<sup>7</sup>. Son muy representativas de la fatuidad de Xenius, que casi no conocía límites. En la del 10 de julio de 1938 lo despide con esta retórica tan suya y tan fascistoide:

Mi Ángel Custodio se inclina ante el suyo y le dirige el saludo romano.

Al lado del membrete de Instituto de España, del que d’Ors es secretario perpetuo, escribe a mano:

Gesta Dei  
per Franco

Poco antes, le había enviado este telegrama, un texto inscribible, perfectamente, en la estrategia de su personal glorificación:

---

<sup>6</sup>Texto recogido por Enri Jardí en su libro *Eugenio d’Ors: Obra i vida*, Barcelona, Quaderns crema, 1990, p. 261.

<sup>7</sup>Ignoro si las cartas que exhumo fueron publicadas alguna vez. En cualquier caso, aquí se aducen como testimonios del personaje Eugenio d’Ors que este tanto cuidaba y perfeccionaba.

Instituto de España

Ruego comunique aceptaríame homenaje a poetas españoles llegados a Coimbra  
el ocho mayo

Saludo romano

Eugenio d'Ors. Secretario perpetuo

Era el día de su doctorado coimbrigense. Cuando, el 14 de mayo, se despide del escritor portugués, al lado de una fotografía de ambos, estampa estos ocho versos:

Poeta luso, filósofo de España,  
los dos aquí salimos disfrazados.  
Yo, con mis botas negras, condotiero,  
tú, con pechera blanca, diplomático.  
Horas vendrán en que, modestamente,  
podamos regresar a nuestras clases:  
Yo, por pensar cordura, la de Sócrates,  
tú, por cantar poesía, la de Dante.

*Rebus sic stantibus*, ha llegado el momento de volver a una de las secuencias más significativas del artículo que Eugenio d'Ors publicó, sobre don Antonio Machado, pocos días después del fallecimiento del autor de *Juan de Mairena*, heterónimo que Xenius no elude en su nota necrológica. Es la secuencia ya mencionada: "Apostamos a que Antonio Machado nunca, en la intimidad de su corazón, renegó de Dios ni de España". La España que Xenius, con su retórico ingenio, representa e inventa, ciertamente no es la España de don Antonio Machado. En cuanto a Dios y a la religión, ¿qué diría don Antonio de la ceremonia pseudoquijotesca, oficiada por el cura falangista Fermín Yzurdiaga, en la iglesia de Pamplona? ¿Qué opinaría sobre esa perla latino-medieval "Gesta Dei per Franco"?

Lo que está claro es que Eugenio d'Ors percibe la necesidad de recuperar para la "verdadera" España el nombre y la obra literaria de Antonio Machado y lo hace, desde el *totum revolutum* de su personaje, como mejor

puede en un artículo, donde, aquí y allí, hay algunas palabras nobles, sobre todo las referidas a don Francisco Giner de los Ríos<sup>8</sup>.

No debemos omitir que Eugenio d'Ors, aún en esta época tan histriónica, tan fantoche, estaba agradecido a unos versos de don Antonio. Se trata de un soneto de 1921 (II, 661) que constituye un sincero homenaje a la inteligencia de "Xenius" y a su literatura, hasta entonces formulada en catalán.

Recibido: septiembre de 2020

Aceptado: noviembre de 2020

---

<sup>8</sup>Cuando al final de un texto consigno un número romano y otro arábigo, aquel indica el tomo y este la página de alguno de los cuatro volúmenes de la *Poesía y Prosa* de A. Machado en la ed. de Oreste Macrì (Clásicos Castellanos, 1988).

LOS ESPACIOS DE LA REALIDAD DESEADA: EDUARDO  
WILDE ENTRE EL FUEGO DE PROMETEO Y EL YO BAJO  
LA LLUVIA

MARÍA DE LOS ÁNGELES MARTÍN PEÓN  
Universidad Complutense de Madrid

**Title:** The spaces of desired reality: Eduardo Wilde between the fire of Prometheus and the self in the rain

**Abstract:** Through a series of compositions of the work published in 1899 *Prometeo & Cía*, its author, Eduardo Wilde, will show us that the *modern* process that Argentine society experienced in the last decades of the 19th century, led to the triumph of a secularized, unimportant, earthly world, with a marked attachment to contingency and pragmatism, in which there seemed to be no space for the emergence of any activity belonging to the domains of irrationality, of spirituality, of Beauty and, consequently, of the poetic. Against that civilization that guaranteed progress of an exclusively material nature, Wilde proposed the ideal values of his Promethean civilization, and against the objective, functional ugliness of the world, the beauty of its subjectivity: to it and through an element, water, his texts will lead us.

**Key words:** Eduardo Wilde. Material and Spiritual Progress. Prometheus. Forms of water. Poetic Spaces.

Hacia el año 1899 y bajo el título de *Prometeo & Cía*<sup>1</sup> saldrían publicadas una serie de composiciones correspondientes al escritor argentino vinculado a la llamada Generación del 80, Eduardo Wilde, en las que muchas veces a través de los sutiles pero poderosos filtros del humor, se nos ofrecía una visión de aquella cosmópolis en la que se había convertido Buenos Aires a raíz de su proceso de modernización: avalanchas inmigratorias, desarrollo industrial y tecnológico, orientación pragmática, agitación bancaria y mercantil, eran algunos de los factores de riesgo que hasta cierto punto supusieron el agotamiento, o más aun, impedimento, de la prosperidad humana tal y como la concebía Wilde. Desde su punto de vista, dicha prosperidad no debería de ser otra que la surgida a costa de un progreso de índole espiritual, algo que parecía distar bastante del que por entonces había echado raíces en la capital argentina.

---

<sup>1</sup>La acentuación y ortografía de los textos citados en el presente artículo se han ajustado a las normas actuales de la RAE.

Para entender el porqué de esa *incomodidad* que el autor acusa con respecto a su realidad y estimar las consecuencias que tal situación adversa podría tener en el sujeto artístico, se verificarán, en primer lugar, las peculiaridades de las condiciones socioeconómicas y culturales relativas a la época. Con este fin, más allá de la información aportada por el propio Wilde, nos apoyaremos en dos tipos fundamentales de fuentes: por una parte, en las correspondientes a aquellos testimonios facilitados por alguno de los escritores contemporáneos a él, muchos de ellos compañeros de Generación (véase García Mérou: 1973), y por otra, en toda una serie de estudios críticos que confirmarán cómo ese ambiente de materialismo dominante —efectivamente existente— sobre el cual se asentaba una burguesía filistea desprovista de gusto o sensibilidad, no fomentaba la emergencia, consolidación y recepción de cualquier actividad espiritual, estética e intelectual<sup>2</sup>.

En segundo lugar, habremos de determinar cuál es (y qué significa) el diseño de esa realidad alternativa deseada por él. Para ello, teniendo en cuenta el estrecho vínculo establecido entre las dimensiones espacial y humana y, en especial, la capacidad proyectiva, identificativa y simbólica que estos ámbitos le suelen brindar al individuo<sup>3</sup>, se llevará a cabo una revisión de los textos pertenecientes a este *Prometeo&Cía*, con el propósito de registrar la diversidad de espacios poéticos —espacios, en un sentido amplio: físicos y

---

<sup>2</sup>En este sentido son ilustrativos los trabajos llevados a cabo por Malosetti (2003) (quien nos plantea el problema bajo la óptica de las artes plásticas) y Jitrik (1968). La ratificación de un entorno hostil a la creación literaria, a los productos del pensamiento, aparecerá asimismo recogida en los estudios realizados por Marún (1993), Ghiano (1953), Prieto (2006) y Viñas (1995), en los que además se va a exponer una continuidad, e incluso agravamiento, de este problema entre los futuros escritores adscritos al modernismo. De igual modo se nos presenta en Calinescu (1991) la difícil relación entre la individualidad artística y el grupo social en el seno de esa *modernidad* marcada por la secularización, la urbanización, los intereses materiales, la economía del dinero y la progresiva fuerza de la burguesía.

<sup>3</sup>Las publicaciones de Aínsa (2006) y Bachelard (1965) ratifican esta conexión espacial-existencial, la noción del que llamaríamos espacio *vivido*. La obra de Romero (1976) nos ofrece una visión de dicho nexo, exponiendo la trabazón existente entre los cambios sufridos por la ciudad latinoamericana a través del tiempo y los registrados en la ideología.

*meta-físicos*— contenidos en su conjunto, para una posterior sistematización y clasificación de los mismos que nos permita reconocer los valores que estos representan. Unido al hecho de ser-uno con el espacio, a la intervención de la subjetividad desde o hacia lo externo, consideraremos igualmente la implicación y el alcance del que podríamos denominar yo lírico (Gullón: 1984), tan decisivo en ese acto de construir / crear una realidad personal, en la que la dimensión simbólica<sup>4</sup> de sus elementos integrantes tendrá un papel decisivo.

Así pues, tal como adelantábamos al inicio, el modelo de crecimiento que triunfaba en la capital argentina, en aquel centro de expansión sobresaturado de bienes materiales, parecía ser más que representativo del tipo concreto de civilización del que renegaba nuestro autor, por considerarla “contrahecha” y aquella que rotunda y desafortunadamente “quita a todas las cosas de este mundo su encanto poético” Wilde (1914: 53), según él mismo nos confesaba en el que sería su proyecto autobiográfico *Aguas abajo*.

Estas condiciones sobre las que se asentaba la población bonaerense contemporánea a él, la de una urbe cuyo avance se actualizaba constantemente por las fuerzas generadoras y nada invisibles de un materialismo dominante, fueron causa de que se abriese una cierta quebradura entre sujetos que como Wilde, que como la mayoría de los integrantes de la referida Generación, pretendían un desarrollo ascendente del pensamiento, de lo intelectual, de las potencias en general del alma humana. Esa serie de potencias resultaban visiblemente incompatibles con las determinantes de una sociedad que en aquel momento de crecimiento férreo, fundamentalmente imantado por lo pragmático, se reafirmaba desatenta a las riquezas del espíritu. De este modo, en mayor o en menor medida, el núcleo de intelectuales surgido en torno a dicha década se convertía en censor a conciencia de su

---

<sup>4</sup>A este respecto, la lectura de Bachelard (2002) nos da exhaustivas muestras de esa potencialidad que uno de los elementos omnipresente en este estudio de Wilde —el agua— desarrolla en la subjetivización de lo real, en la ensoñación, en lo poético.

realidad más inmediata, pues, en el diseño de esta no había espacio ni tiempo para lo inmaterial; así, entre chanzas y dolorosos atisbos, se denuncia por ejemplo cómo en tales circunstancias “Los ferrocarriles y las fábricas manufactureras han reemplazado con ventaja a los idilios y a los sonetos” Wilde (1878: 33).

El nombre del personaje mítico al que su obra *Prometeo&Cía* antes mencionada hacía alusión, apuntaba asimismo al concepto que nuestro autor tenía sobre cuál debería ser la naturaleza de la civilización ideal, conveniente y propia de las aspiraciones del ser humano: la de la llamada “RAZA PROMETEANA” Andrade (1887: 102). De ella y de sus características nos iba a dar noticia en las primeras páginas con las que se abría este volumen, precisamente al exponernos su valoración de aquel canto de *Prometeo* que Olegario V. Andrade, otra de las figuras adscritas a la Generación del 80, había compuesto.

Esta creación de Andrade retomaba el tema del titán, en concreto del que sería conocido como “EL TITAN INMORTAL DEL PENSAMIENTO” (1887: 96), quien tras robar a los dioses un fuego representativo de poderes de índole espiritual, de superioridad, de independencia, y entregárselo a los hombres dotándolos así de nuevas y de extraordinarias fuerzas, no podría sino recibir el correspondiente castigo divino, según se verifica en este caso, pero también en diferentes momentos de las letras argentinas:

[...] Prometeo es el mito más elevado e intelectual de la mitología y se desprende que el titán fue el generador del hombre, el creador de la esperanza, que dotó del fuego espiritual a los hombres; él es el numen de la mente, el civilizador e iniciador de las artes, el precursor, el pensador; él hizo al hombre eterno, induciéndole a renovarse. Méndez (1915: 27)

Además, las escasísimas expectativas que Eduardo Wilde mostraba ante el hecho de que, a mayores del asunto mitológico elegido por Andrade para su composición, esta pudiese llegar a ser entendida o aceptada por parte del público a causa de su intensidad poética, ayudarán a dejar al descubierto

una diferencia de sensibilidades: la establecida entre quienes en estos tiempos cultivaban una literatura uncida a la subjetividad, al florecimiento del intelecto y a cierta incontinencia acusada en la búsqueda y cultivo de una Belleza con mayúscula (habitualmente desvinculada de valores determinados por lo que era útil o rentable), y aquella sociedad sin *reposo* o sin *alma* para percibirla. Así lo expresaría ya desde el inicio de dicho escrito:

Nosotros estamos muy ocupados y no tenemos tiempo para leer versos.

[...]

Estamos ocupados de la Bolsa, de las cédulas hipotecarias, de las tarifas de avalúos, de la ley de papel sellado, y del banco nacional, que anuncia con gran pompa operaciones y no descuenta un pagaré de cinco pesos, firmado por Rothschild.

Y usted nos habla de Prometeo.

¿Quién era ese Prometeo?

¿Era algún agiotista?

¿Tenía acciones de las minas de Amambay y Maracayú?

¿O era exportador de frutos del país?

No, nada de esto era. No se ocupaba de ninguna de esas profesiones que hacen la ruina de algunas familias y la fortuna de uno que otro asiduo a la especulación.

¡Se ocupaba del libre pensamiento!. Wilde (1899: 3-4)

Podía decirse que el latido vertiginoso de aquel ámbito de vida encerrado bajo el caparazón urbano —caparazón industrial, fabril, febril, sin pausa— fuese también el de sus habitantes: el de su cuerpo, el de su sentir, el de su mente. Sus ritmos acaban haciéndose uno con el de esa metrópolis con la que tienden a acompasarse y en la que todo parece reducirse a un acto *desnaturalizado*, a un desfile desenfrenado, tristemente coreográfico y caótico. En esta dinámica, los seres resultarán cosificados a la manera de un objeto nada más que cuantificable, cuya presencia se confirma y exhibe supeditada con frecuencia a la enumeración. Esa forma de existir, casi indiferenciada, no va más allá de aquella que los define como simples elementos constitutivos —y en ocasiones funcionales— de una entidad mayor, heterogénea; en

el seno de esta, la dimensión humana y la complejidad que compete a cada individuo, personalmente, particularmente, *esencialmente*, desaparecen:

[...] cien apagadores, mil transeúntes, tres mil industriales, once mil viejas, todos los octogenarios, todos los panaderos, los proveedores de los mercados, los mozos, los viejos, las mujeres, los perros, los caballos, los lecheros saltando a compás, arrodillados sobre un edificio de tarros[...]; los repartidores de diarios y en fin, los vendedores de todo y los compradores de todo[...] salen, bajan, pululan, se atropellan, se empujan, hablan, gritan, llaman, golpean, produciendo un ruido hipócrita, que parece silencio y la algazara humana comienza a las barbas del sol[...]. Wilde (1899: 13-14).

A partir de tales premisas y siguiendo pautas y códigos recurrentes en diferentes composiciones de este *Prometeo&Cía*, nos encontramos con uno de los elementos que justamente representarán al yo poético frente a ese espacio despoetizado, hostil, propio de aquella ciudad modernizada tan poco *prometeica* que surge, y en cuya actividad no parece haber ocasión sino para el comercio y para lo ya apenas humano que las exigencias e imperativos económicos de este tráfico mercantil de entidades contantes y sonantes acabarán prácticamente neutralizando: dicho elemento es el agua y, en especial, la lluvia.

Esta última daría título a uno de los escritos pertenecientes a la referida obra, en el cual, de alguna forma Wilde no deja de abrir la veda a cierta identificación establecida entre dos llamémosles fenómenos: el de su subjetividad y el atmosférico. Esta clave-llave que propicia dicho agente meteorológico expondrá sus textos a las condiciones de una realidad desplegada, multiplicada y hasta cierto punto compleja.

Así, mediante esta manifestación específica de una naturaleza pronunciadamente acuática, lluviosa, a través de su presencia activa pero sobre todo activada por el autor, el entorno, el espacio, lo percibido, en gran parte se *re-realizan* o *des-realizan* con respecto a los niveles que por el contrario acostumbraban a considerarse dentro de lo habitual: aquellos marcados por lo evidente, por lo objetivo, por lo simplificado; en definitiva, por lo más

*normal*, por ese orden cotidiano, usual y *reglamentario*, en el que, al igual que sucedía con la mayoría de la población retratada por dicho escritor — población incapacitada o visiblemente apática ante determinadas “formas elevadas del arte y de la literatura” Malossetti (2003: 356)—, todo vivía ajeno a lo poético.

Podría decirse además que según el modo en cómo vaya a ser recibido este accidente atmosférico, se perfilarán en el texto dos actitudes diametralmente opuestas que a su vez devienen en representación de dos mundos enfrentados: el del artista y el del filisteo, el de lo espiritual y el de la materia.

Este par de reacciones respectivamente encarnadas por un sujeto lírico, que es Wilde (para quien la lluvia se presentará como un motivo de Belleza, decididamente inconmensurable), y en el otro extremo por aquel sujeto *prosaico*, urbano, el cual verá en su aparición una experiencia mensurable, solo tenida en cuenta según resulte útil y rentable —o no— por sus previsibles efectos sobre la Bolsa y el comercio (pues la cantidad de agua precipitada será medida por los pluviómetros y convertida en “dato estadístico y objeto de especulación” Wilde (1899: 34)), nos sitúan, como decíamos, ante el choque de dos tipos de civilización. Hablamos de la de Prometeo y la del agiotista (volviendo a hacer uso de los términos del propio autor) o, de lo que vendría resultando equivalente: la de lo ideal frente a la de lo real y la de los territorios del alma frente a los del cuerpo, por mencionar alguna de esas parejas que se reafirman antagónicas. A partir de esta diferenciación, la ciudad se definirá como un ámbito indudablemente hostil para quien en esa época intentase promover en ella, en lo que representa, cualquier actividad relacionada con las potencias del espíritu.

El recorrido por alguna de las composiciones que dan consistencia a esta obra, nos revelará una asimilación, no solo intuida sino incluso manifiesta, entre ese yo emisor que se involucra en la vivencia de lo poético y la lluvia. Así, hallaremos muestras desiguales de esa cierta ósmosis entre

ambos, más o menos perfecta, más o menos consciente, más o menos voluntaria.

Estos grados diferentes de identificación recién mencionada funcionarán además como conectores con otros tantos niveles de la realidad (realidad intervenida, literaria), a los que Wilde y la lluvia nos conducirán a partes iguales y que sin embargo pasarán inadvertidos o serán simplemente desestimados por aquel hombre pragmático, apresurado y casi mecanizado, indiferente ante la Belleza, que se presentaba como el producto estrella de la civilización moderna. Una civilización, cuyo asentamiento señalaba a ese paradigma de ciudad, al que en ocasiones Wilde solía oponerse revalidando su inclinación por lo rural, por la naturaleza, tal y como por ejemplo expresaría en una de las piezas de este libro titulada *Vida moderna*. En ella, decide literalmente huir de la sociedad capitolina (la mal llamada civilizada), de sus redes esclerosantes y deshumanizadoras, para regenerarse en la salubre *autenticidad* del campo, en ese ámbito de encuentro con una parte esencial del ser humano, el cual, desprovisto de distracciones banales o de imposiciones convencionales de diversa índole, paradójicamente se convierte en un escenario capaz de favorecer el desarrollo de la actividad intelectual:

Ocupo una casa vacía que tiene ocho habitaciones, un gran patio enladrillado y un fondo con árboles y con barro. Tengo dos caballos de montar y uno de tiro. Mi dotación de amigos es reducida; total: dos viejos maldicientes. He traído libros y paso mi vida leyendo, paseando, comiendo y durmiendo. Esto por sí solo constituye una buena parte de la felicidad; el complemento ¡quién lo creyera! se encuentra también a mi alcance, aquí, en este pueblo solitario y en esta casa medio arruinada y desierta.

Soy completamente feliz! Básteme decirte que nadie me invita a nada, que no hay banquetes, ni óperas, ni bailes[...] (1899: 101).

Los niveles antes señalados pertenecientes a esa realidad a la que podríamos denominar *anormal*, en tanto que adulterada —*des-realizada, re-realizada*— por un sujeto lírico que, como veremos, parecerá emerger al comprobarse poroso con la lluvia, se harán visibles a través de los siguientes

espacios sellados por la textura y por los textos de este *Prometeo&Cía*. Estas esferas que el yo emisor construye desde la subjetividad, se nos ofrecerán como un desvío intencionado con respecto a las que por el contrario delimitan ese otro ámbito vital: el de la realidad común, el prosaico, el del comerciante, el del burgués ajetreado, el del hombre sin sensibilidad y *grosero*, hombre en busca de riquezas y moderno ciudadano resultante de una civilización cuyo progreso indeseable obedece a todo orden predominantemente material.

Eduardo Wilde y la lluvia (u otras formas asociadas a ella dentro de su sistema personal de representaciones, como pudieran serlo el agua, los accidentes hidrográficos, la humedad, las nubes...), ambos de espaldas a esa gran urbe que aniquila el espíritu y acaso la sustancia más intrínseca del hombre, nos abren paso a la siguiente multiplicidad de estratos sobre los que el autor, a costa de la realidad ordinaria (y en más de un aspecto, diríamos ramplona), edifica lo poético.

Lejos de proponer una división rígida, puesto que todos ellos se interrelacionan o contaminan entre sí, en su método lírico reconoceremos espacios, tanto físicos como conceptuales, cuyo carácter *extraordinario* apunta a una serie de vivencias fundamentalmente marcadas por el *distanciamiento*. En este caso, y de un modo un tanto genérico, podríamos hablar de los escenarios de la infancia (distanciamiento temporal, nostalgia de un estado de idealidad perdida), así como los de la propia psiquis (distanciamiento del exterior, experiencia de la introversión). Otros, sin embargo, parecen cimentarse en un suceso especialmente centrado en la *transformación*. De este surgirían aquellos que se construyen al ser intervenidos, adulterados, bien por una presencia activa del extrañamiento, bien por la disolutiva, corrosiva, del humor.

A continuación, y siguiendo esta clasificación espacial, nos referiremos a una serie de ejemplos que bajo la coincidencia anteriormente aludida entre la identidad acuática y la del yo emisor, nos introducen en esa bella

dimensión subjetivamente *codificada* de una realidad improductiva, ajena a la funcionalidad y por lo tanto discordante con el diseño del mundo que el agiotista solía hacer a su medida.

Determinadas, como decíamos, por el *distanciamiento*, entre las posibilidades circunscritas a los espacios de la infancia hallamos en primer lugar aquella que a través de la civilización infantil nos presenta un modelo de entidad pura, vinculada a la naturaleza y a sus elementos, dotada para la conservación de una cierta irracionalidad, facultada para lo instintivo y también, por esta causa, habilitada para la comprensión de las esencias. Opuestos a estos patrones, se imponen sin embargo los de la cultura adulta. La contaminación de lo racional o el encorsetamiento de los hábitos son algunos de los factores que los definen y nos sugieren una consolidación de ese tipo de sociedad desvitalizada, en la que dicha aptitud cognitiva *intuitiva*, la que se corresponde con los primeros años de vida, se habrá perdido. Así afirma por ejemplo el autor: “Cuando quiera saber usted el valor de una cosa, pregúntesele a los instintos. El sistema nervioso de un niño critica mejor que los autores clásicos” (4).

De acuerdo con esta distribución, con esta fórmula identificativa que en un solo concepto logrará ceñir al yo lírico con la realidad poética, la capacidad de asombro, los dominios de la infancia y, por supuesto, los del agua en sus múltiples formas de manifestación, son numerosas las muestras que se suceden para dar cauce a este tipo de civilización positiva, tan alejada de la que define a la urbe de comerciantes, experimentada, automatizada, atenta a lo material y decididamente elusiva ante las riquezas conmovedoras del espíritu: “su corazón como el de un pájaro, golpeaba la caja endeble de su pecho, y atraído por el abismo, por la tormenta, por las nubes, soltaba su imaginación de cinco años, a la orilla del río, donde sus oídos recogían los rugidos de las olas” (4-7); o también:

La primera vez que recuerdo haber visto llover, fue durante la convalecencia de una grave enfermedad, en mi infancia[...] (19). Parece que la debilidad nos vuelve a la infancia y nuestros sentidos gozan con todo hallando a cada cosa la novedad y el atractivo que los niños le encuentran. Ninguna mala pasión, ninguna de esas ideas insanas que son el sustento de la sociedad, germina en la cabeza de un convaleciente (21).

En el otro extremo hallaremos asimismo representaciones de lo opuesto. En estas se recriminará ese estado que se hace adulto hasta lo envejecido, hasta lo desgastado y *seco* (ausente de agua), como aquella, en la que denuncia la limitación de un anciano *asensorializado*, poco dispuesto a la percepción, sordo a lo poético y sin pulso vital o humano, el cual “no oye los salmos que canta el agua”, pues “Las pasiones han abandonado su corazón” y puede en él “la costumbre cotidiana que lo obliga a cumplir sus deberes maquinales” (31).

Otra de las posibilidades *hídricas* vinculadas a este espacio de la infancia aparecerá constituida por una presentación de los hechos a través de los filtros de la rememoración, la imaginación o la fantasía. Se ponderan aquí las esferas del espacio privado y del tiempo afectivo, frente a las que por el contrario nos remitirían a un espacio público y a un tiempo que sería respuesta a la racionalidad o al acontecer ajeno: “en el colegio, la lluvia solía venir a embargar mis sentidos” (25) y las olas “cantan en tono mortificante la leyenda de nuestros pesares, retirando la mente a los tiempos lejanos de nuestra infancia[...] o a los menos remotos del romance de nuestra vida” (161). No deja de insistirse en la interacción de fluidos temporales y acuáticos:

Mi pensamiento volaba entonces a mis primeros años; me cubría la cabeza con las frazadas y mientras la lluvia cantaba en voz baja todas las elegías de la desdicha, mi delicia era representarme mi casa, las personas que conocí y amé primero y mi propia figura correteando sin zapatos [despojamiento de signos asociados a la civilización, desnudez primigenia, contacto directo con el agua] por el patio anegado (25-26).

El segundo grupo de espacios generados por esta experiencia del *distanciamiento* corresponderían a los de la propia psiquis. El resultado de los

mismos nos introduce en ese mundo *desobjetivizado*, nacido de un yo que, aquiescente con el agua —agua vehicular—, tendrá la capacidad, bien de forjar, bien de proyectarse, ofreciéndonos en esa configuración personal de la realidad diferentes registros del sujeto.

De tal propuesta surgen, entre otros, los que se deben a una interiorización o transformación de lo real a través de dicha entidad *egotista*: “Mi imaginación corría entre tanto por donde se le antojaba[...]. He ahí una superioridad del pensamiento sobre las impresiones reales.[...] yo veo llover cuando quiero” (38-39). Pero también aquellos en los que el agua iba a intervenir como expresión de una naturaleza receptiva a la afectividad, auxiliadora y colaboradora sensible, de corte animista, la cual, en ocasiones, se convierte en la extensión del sujeto, de la experiencia íntima, de los estados de ánimo. Opuesta a ella, a su campo de acción, subyace la hostilidad representada por el territorio de los filisteos y agiotistas, por la civilización urbana: maquinaria social deshumanizada y revulsivo de un natural que no perciben o incluso rehúyen.

Así se integraba por ejemplo la lluvia en la *constitución* del emisor: “La siento [la lluvia] con cada átomo de mi cuerpo, la anido en mis oídos y la gozo con inefable delicia” (19), de igual modo que en “A bordo”, otra de las composiciones pertenecientes a este *Prometeo&Cía*, lo hacían las olas, erigiéndose en portavoces de esa profundidad emocional y recóndita del individuo:

Las olas cantan en tono mortificante la leyenda de nuestros pesares, retirando la mente a los lejanos tiempos de la infancia, cuando una madre desvelada mecía nuestra cuna, o a los menos remotos del romance de nuestra vida, cuando la voz temerosa del amor correspondido nos murmuraba sus caricias en nuestros oídos (161).

Asimismo, como dijimos, es *humanamente* capaz, y capaz de la empatía: “mientras estudiaba medicina, en mi cuarto húmedo y sombrío, la

lluvia caía mansamente[...] acompañando a bien morir a los que expiraban en las salas” (26).

Tampoco faltan alusiones a esa colisión entre la realidad del sujeto poético, (*permeable, desguarnecido*) y la del ciudadano burgués (*impermeable, guarnecido*), a través, nuevamente, de dicho fenómeno meteorológico y de todo lo que este pueda llegar a significar dentro del sistema de representaciones del autor, según se va exponiendo:

Las gentes de esta ciudad han podido verme con mi sombrero grande caminando lentamente por las veredas, mientras otros corren presurosos buscando un abrigo contra la lluvia. Yo prefiero mojarme y salgo a gozar cuando llueve, como los demás hombres cuando hace lo que ellos entienden por buen tiempo[...].

Por mí, bien podía no haber paraguas ni capas de goma, ni impermeables. Me irrita cuando algún tonto llama mal tiempo al lluvioso[...], los viandantes andan de prisa vestidos de fantasía, los carruajes se ponen en movimiento y van dando cabezadas a un lado y otro como quien opina de diferente modo; los carros de los vendedores atraviesan despavoridos las bocacalles[...] (27-28).

Una lluvia pasional, cualitativamente humana, reproducirá además con su ritmo el encuentro amoroso —auténtico pero furtivo— entre dos amantes, hasta confundir su movimiento, su cadencia, sus *humores*, con los de la joven pareja: “Y la lluvia batiendo su compás comienza de nuevo fuerte, calmada, violenta, bulliciosa, alternativamente, acompañando con sus tonos dulcísimos las vibraciones de dos corazones henchidos de amor y de zozobra” (30). En el otro extremo, se nos muestra por el contrario el momento carnal que tendrá lugar durante el transcurso de una noche de bodas. Se trata de un episodio carente de sentimiento, marcado por la crueldad que permanece oculta tras un formalismo social, en el cual, esa lluvia se identificará solo con uno de los dos protagonistas: no con el “brutal prosaico cuyos botines han atronado al caer sobre el piso de madera (33)”, sino con la esposa de “frente virginal” (32), la niña víctima de un enlace convenido que se exhibe visiblemente despojado de humanidad y afecto:

[...] la desposada suspira, llora y se queja como un tierno pájaro que expira[...]. De repente[...] se oye [sic] los golpes espaciados de las gotas en los postigos de la ventana, como preludios de la lluvia que comienza; lluvia de lágrimas en delicado homenaje a una virginidad sacrificada y doliente, elegía que penetra en el alma de la joven con la melancólica suavidad de un recuerdo lejano... (33).

Otro de los reguladores *poéticos* de ese espacio psíquico intermedia-do por lo acuático nos sitúa ante la sucesión de un tiempo moroso, ante la suspensión temporal, como inductores eficientes de la vivencia de lo lírico (tiempo contemplativo, detenido): “Yo habría querido petrificar mis sentidos y que la lluvia continuara eternamente” (23), “Yo solo existía para adormecerme con la elegía de la lluvia y una deliciosa estupidez se apoderaba de mí sin que fueran capaces de sacarme de ella” (25). Opuesto a este discurrir percibiremos el efecto nefasto del que es responsable un tiempo mecanizado, pero sobre todo, acelerado, sin ocasión para la reflexividad o la interiorización de los hechos, que nos involucra en el mero acto de la subsistencia (tiempo activo, precipitado): “los vendedores de todo y los compradores de todo[...] salen, bajan, pululan, se atropellan, se empujan, hablan, gritan, llaman, golpean” (13-14); se trata de ese “Vivir en el bullicio del mundo, allá en las grandes ciudades llenas de intrigas y de conflictos que acortan, disminuyen y destruyen el tiempo[...] hasta dejarlo invisible” (164).

También son fruto de la *desojetivización*, de esa suerte de *distanciamiento* con respecto a lo prosaico y ordinario, los paisajes psíquicos obtenidos por una puesta en marcha de las que podrían denominarse percepciones ampliadas. Es la vía hacia cierta realidad sensorializada, sensualizada, y re-tratada en ocasiones por las paletas verbales del impresionismo: “La naturaleza ha puesto la expresión de los inmensos dolores fuera del alcance del lenguaje articulado, entregándosela a la música y a la pintura. Para sentir no basta entender, es necesario oír y ver (61)”; y así oye Wilde “la lluvia que comienza y que ha venido a despertarme tocando con sus dedos de cristal los cristales de mi ventana (75)”. Son prodigios a lo largo de todas las com-

posiciones incluidas en la obra que nos ocupa este tipo de escenarios: “Y los versos salían de mi garganta como cascadas, como huracanes[...] ensordeciendo como los yunques del averno, como las olas, como el trueno, como el viento (7)”, o el que con plasticidad y serosidad etológica, temperamental, no dejará de pincelarnos en aquella “Utilidad en la desgracia”, por citar algunos:

[...] cielo gris, lluvia, luz difusa variable, con penumbras, parece enmohecida, pegajosa y aburrida de haber dejado el sol para caer sobre la tierra a través de una atmósfera hipocondriaca y tormentosa[...]. Qué bien sienta un día así cuando uno es desgraciado! (79)

Un tipo diferente de espacios que *poéticamente* conviven con los expuestos hasta el momento parecen hallar su foco, según anunciábamos, alrededor de esa experiencia centrada en la *transformación*.

Dentro de ellos, un primer grupo surgirá del *extrañamiento*, de esa propuesta de Wilde ante el fracaso de aquella realidad que en su época se había establecido como modelo vigente, *normal*, normalizado. Hablamos de un cierto fallo de solidez en ese patrón —hasta cierto punto limitado, constreñido— de mundo preceptivo, lógico, científico, objetivo o sin fisuras, que finalmente se pone en duda y desmorona al admitirse, más allá de su diseño, determinados accesos válidos para una vivencia *incorrecta*, incómoda, improductiva, de lo extraño. Dicha anomalía de lo real —en colaboración, por supuesto, con los agentes modificadores y *poetizadores* del agua— suele aparecer en repetidas ocasiones bajo el dominio de lo sobrenatural, de lo extraordinario, llegando incluso a aproximarse a la categoría estética de lo *fantástico*, pues entre otros factores, dejarán de ser infranqueables determinadas puertas del orden: se autoriza la ruptura del tiempo lineal, el traspaso de fronteras entre lo animado y lo inanimado, el de las existentes entre el yo y lo otro, o la irrupción —amenazadora e inquietante— del misterio. Esta forma de romper la realidad preceptiva nos sitúa ante *dislocaciones* como

las siguientes: “En un momento recorrí veinte siglos y cuatrocientas mil leguas” (38); “No puedo dormir; mi alma se sale de mi cuerpo y se va a la calle semi-oscura y húmeda, donde los faroles de gas parecen jaulas aburridas, que encierran canarios aburridos ardiendo” (77), o “creo notar que mis ventanas pestañean[...] es una gruesa nebulosa de agua que se interpone, o alguna nube más densa vestida de medio luto que arrastra su cola en el espacio” (79).

Un segundo grupo estaría constituido por los espacios del humor. Estos nos conducen de nuevo al cuestionamiento, a la rasgadura y a la desaprobarción de aquella realidad convencional, consolidada por los valores utilitarios, materialistas, escasamente humanos, y en definitiva, tan poco *prometeicos*, que Wilde observaba voraces en su sociedad.

Entre las muchas posibilidades ilustrativas de esta maniobra *transformadora*, destacaríamos, por ejemplo, la ocultación cómica con la que nuestro autor enmascaraba su sentimiento nostálgico hacia aquella civilización ideal aludida, digna de Prometeo, que lamentablemente no lograría hallar entre sus contemporáneos. Ante tal ausencia, la de esa comunidad definida por valores constitutivos de una auténtica Belleza (Belleza inconmensurable, exponente de riquezas espirituales, pero considerada inútil por no resultar rentable), se genera un sentimiento de frustración, pues el asentamiento, que por el contrario se constata, será el de una belleza falsa, tan solo aparente (belleza mensurable, signo de una posesión-colección de riquezas materiales, belleza útil y rentable). Hay, como consecuencia, y como en tantas ocasiones registradas en los diferentes apartados que hemos ido abordando, un ensalzamiento del entorno rural, del goce estético inducido en el ser humano por los estímulos de la naturaleza (ambos, territorios propios del agua en cuanto elemento natural que es), libres y distanciados de la convención social, auténticos promotores de un reencuentro del individuo con su propia esencia. Como contraposición a este sentimiento de lo que Eduardo Wilde nos daba a conocer, no se escatiman muestras de lo opuesto,

de su desaprobación estética (a la par que ética) con respecto al universo del agiotista, del burgués, del filisteo. De este último se declaraba bastión aquel espacio urbano criticado por él, en el cual no faltaban signos de poder, como los traducidos en el afán de conquista y exhibición *al por mayor* de bienes materiales, indicativos de la falta de gusto o de criterio, pero también de una posición social encumbrada. Los espacios de interiores, asfixiantes por la acumulación del mobiliario, por la congestión del material precioso y por un muestrario sin sentido del objeto raro de belleza, eran algunos de los objetivos de la mordacidad de Wilde contra ese *exceso* vano de civilización. Bajo esta óptica lo percibíamos en su “Vida moderna”:

[...] soy el hombre más feliz de la tierra; me sobra casa, me sobra ropa, me sobra comida y me sobra tiempo; no tengo reloj[...]. ¿Sabes por qué he venido? Por huir de mi casa donde no podía dar un paso sin romperme la crisma contra algún objeto de arte. La sala parecía un bazar[...]; la luz [agente natural] no entraba en las piezas por causa de las cortinas [agente artificial];[...] el aire [agente natural] no circulaba por culpa de los biombos, de las estatuas, de los jarrones [agentes artificiales] y de la grandísima madre que los dio a luz[...] (103). Lo primero que se me ocurre al entrar en un salón moderno es pensar en un buen remate o en un terremoto que simplifique la vida[...] Tengo intención de pasar aquí una temporada, y estaría del todo contento si no fuera la espantosa expectativa de volver a mi bazar[...] Hasta he pensado alguna vez en fingirme loco y arrojar a la calle por la ventana los bustos de los hombres más célebres, los cuadros, las macetas, las arañas y los espejos (106-107).

De igual manera se construyen estos territorios del humor a través de la doble representación del ser humano que el autor nos brinda. Anti-téticamente al retrato honesto, admirable, profundo, espiritual y sensible, distintivo de la naturaleza del hombre prometeico —hombre ideal—, nos ofrecerá esa caricatura o presentación grotesca que a sus ojos merecía el individuo pragmático, desnaturalizado, superficial y grosero, modelado por la falacia de la costumbre social. Así sucedía, por ejemplo, en escenas como aquellas que daban cuerpo a los sentimientos de duelo o dolor. En ellas, según advertíamos en puntos anteriores, la lluvia, la naturaleza en general, acompañaban al sujeto, convirtiéndose en receptores o en proyectores

de las verdaderas aficciones. No ocurriría así en las protagonizadas por el ciudadano hecho al aparato social, sumamente propenso a trivializar ese tipo de acontecimientos punzantes hasta reducirlos a un mero trámite, a un formalismo, o a esa clase de oportunidad idónea para el comercio. En esta realidad, humorísticamente transformada y *volteada*, los seres se mecanizan como piezas de un engranaje, al tiempo que los objetos —útiles de la mordacidad y del sarcasmo de Wilde— asumen rasgos de esa humanidad añorada por él:

Y qué bueno es vivir en un pueblo donde hay carruajes de todas las clases y de todos los precios;[...] poder llevar un buen acompañamiento y que hasta los caballos y los vehículos se vistan de luto[...] ¡Cómo retrata esto los sentimientos humanos! [...], y hasta las teteras con capuchón de duelo son la expresión más seria del pesar por la pérdida [...], ¡qué té tan amargo hacen cuando están de luto! [...] Y los cocheros[...] que han aprendido a afligirse por el fallecimiento de todos los desconocidos, o por la tarea monótona de transportarlos[...] ¡qué pesar insólito manifiestan en sus sombreros abollados[...] mientras metodizan su marcha, gestionando la última cuenta de su patrón[...] junto con las coronas de siempre-vivas, marcadas por una calumnia de terciopelo negro que dice: “¡¡eterno recuerdo!!” (67-68).

En definitiva, los atributos y atribuciones de estos espacios, tanto físicos como conceptuales, pertenecientes a las diferentes composiciones que forman parte de *Prometeo&Cía*, han servido para materializar y entender el contraste entre la realidad que desea y la realidad que desdeña quien, en su visión, nos daba muestras de grandeza humana pero también lírica, hasta dejarnos transitar por cada una de ellas. Bajo la diversidad de manifestaciones, el rastreo *topopéptico* de su escritura no solo nos permitió el hallazgo de constantes temáticas y de elementos recurrentes representativos de las mismas, que fueron clave para la sistematización y posterior reconstrucción —*plástica* e ideológica a un tiempo— de los universos del autor (tanto el subjetivo de su yo lírico y *acuático*, como el de aquella civilización ideal supeditada a un yo prometeico), sino para entender que los valores contenidos en ambos no tenían lugar, a su modo de ver, en la sociedad que le fue

contemporánea: apoyados o representados por los registros múltiples y multiformes del agua, así como por esa entraña simbólica, más que expresiva, del *fuego* de Prometeo, entroncan con la espiritualidad, con lo trascendente, con la sensibilidad, con lo subjetivo, lo irracional y la Belleza (principios que ni interesan ni se entienden en el ámbito de una realidad *moderna*, cuyo progreso se debe a un orden predominantemente material, intrascendente, objetivo, racional y utilitario).

Aprovechando pues la capacidad poética, conductora, y, en algunas ocasiones, *ontológica*, que Eduardo Wilde confería a lo acuático, sirva como cierre una última participación en este momento de lluvia, en el que, bien como sujetos también líricos, bien como sujetos de su civilización moderna,elijamos —deseantes con él— cantar, o por el contrario —sin él— contar el agua:

En otra escena, en medio de la ciudad bulliciosa, los diarios de la mañana y de la tarde instalan en sus columnas de telegramas, la biografía y el itinerario del último aguacero[...], los pluviómetros marcan insolentemente la cantidad de agua caída en cada metro cuadrado, con la indiferencia científica de los datos físicos y la poética, la sublime, la encantadora lluvia, pasando por la Bolsa de comercio, experimenta la degradante y final transformación de las delicias humanas, convirtiéndose en dato estadístico y objeto de especulación (33-34).

## BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (2006), *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid: Iberoamericana.
- ANDRADE, Olegario Víctor (1887), *Obras poéticas*, Buenos Aires: Jacobo Peuser.
- BACHELARD, Gaston (1965), *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (2002), *El agua y los sueños*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CALINESCU, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*, Madrid: Tecnos.
- GARCÍA MÉROU, Martín (1973), Recuerdos literarios, prólogo y notas de Julia Elena Sagasetta, Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- GHIANO, Juan Carlos (1953), *Constantes de la literatura argentina*, Buenos Aires: Editorial Raigal.
- GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*, Madrid: Cátedra.
- JITRIK, Noé (1968), *El 80 y su mundo*, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- LUGONES, Leopoldo (1910), *Prometeo (un proscrito del sol)*, Buenos Aires: Ediciones de los Talleres Otero y Co.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2003), *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- MARÚN, Gioconda (1993), *El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista literaria (1875-1880)*, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- MÉNDEZ, Evar (1915), prólogo, en Olegario V. Andrade, *Obras poéticas*, Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- PRIETO, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus.
- ROMERO, José Luis (1976), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México: Siglo XXI.
- VIÑAS, David (1995), *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, volumen I, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- WILDE, Eduardo (1878), *Tiempo perdido*, segunda parte: trabajos literarios, Buenos Aires: Sociedad Anónima de Tip., Lit. y Fund. de Tipos a Vapor.
- WILDE, Eduardo (1899), Prometeo & Cía., Buenos Aires: Jacobo Peuser.
- WILDE, Eduardo (1914), *Aguas abajo*, Buenos Aires: Jacobo Peuser.

Recibido: agosto de 2020

Aceptado: noviembre de 2020

# UNA CUESTIÓN DE CLASE. JORDI, ELITISMO Y MARICONCRACIA EN “EL DÍA QUE MURIÓ MARILYN”

SERGIO MARTÍNEZ REY  
Universidad de Utah

**Title:** A question of class. Jordi, elitism and “mariconcracia” in *El día que murió Marilyn*

**Abstract:** *El día que murió Marilyn* (1998) by Terenci Moix, in its capacity as a choral account of late-Francoist bourgeois society in Barcelona, might be one of the most outstanding examples of Spanish novel with intergenerational descriptive aspirations. The set of its narrator-characters build a complete picture of their era, contributing their perspective and locus of enunciation, deeply influenced by their sociohistorical context. However, perhaps the most exceptional figure among all of them is Jordi Llovet, Bruno’s best friend and openly homosexual. Based on a detailed examination of this character’s description and behavior in the novel, this study will aim to analyze the construction of a very particular notion of class” derived from the accumulation and leveling of different cultural references, and justified by the tension between elite and mediocrity, permanent in Jordi’s perspective of the world. To this end, aspects related to this character’s class consciousness, sexual identity and his immediate context will be taken into consideration, applying frameworks linked to queer studies, as well as relevant reflections regarding Moix’s authorial trajectory.

**Key words:** Elitism. Mariconcracia. Camp. Queer. Late-Francoism. Homophobia

*El día que murió Marilyn* constituye uno de los más significativos retratos de la memoria sentimental tardo-franquista española, y más concretamente barcelonesa, en la novelística hispánica. Novela escrita por Terenci Moix, inicialmente publicada en catalán en 1969, su versión definitiva y revisada aparece finalmente en 1998 en castellano. En un ejercicio de narración polifónica a través de la memoria de sus personajes, la obra presenta los conflictos, tensiones e inconsistencias fundamentales de una generación educada en la rectitud moral católica-nacionalista pero testigo del preludio de la ruptura ideológica del régimen. A partir del relato de la vida de sus protagonistas, Moix construye un particular *Bildungsroman* cimentado en las visiones individuales de los miembros de dos familias burguesas que, en su lejanía enunciativa, completan una representación coral de la capital catalana desde los años cuarenta (Morales Guevara 2008: 172).

El presente estudio, sin embargo, se centrará en uno de los cinco personajes-narradores: Jordi, mejor amigo de Bruno, vástago de los Llovet

y abiertamente homosexual. A partir de su narración, reflexiones, disquisiciones, y caracterización externa, se analizará la construcción de una noción muy particular de “clase” derivada de la acumulación y nivelación de diversos referentes culturales de la época. Esta clasificación sistemática se mostrará central en la descripción de las tensiones entre individualismo y comunidad, entre élite y mediocridad, definitorias en la evolución del personaje. Asimismo, por su relevancia y productividad analítica, este examen se llevará a cabo atendiendo a varias nociones ligadas a la teoría e historiografía *queer* tales como camp, urbanidad gay, cosmopolitismo, pecado, y el desdoblamiento existente entre cultura global, nacional y local.

En primer lugar, resulta conveniente destacar algunas claves generacionales en torno a la construcción del sujeto homosexual en la Barcelona a partir de los años cincuenta. Algunos de los hitos históricos más remarcables son la inclusión de homosexualidad en la Ley de Vagos y Maleantes en 1954, su posterior gestión a través de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social en 1970, y la primera manifestación multitudinaria por los derechos LGBT en 1977 en Barcelona, convocada por el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC). Así, en líneas generales, el siglo XX del colectivo en España viene marcado por un proceso de criminalización de tendencias sexuales no heteronormativas, un ulterior viraje hacia la patologización y, finalmente, la consecución de la liberación, que culmina en la construcción de una comunidad, en la visibilidad colectiva frente a la represión individual.

No obstante, es necesario apuntar a la excepcionalidad de localidades como Sitges o Barcelona en la desenvoltura sociohistórica del sujeto homosexual (Olmeda 2007: 27). Esta diferencia esencial con respecto a otros lugares en el territorio nacional se justifica por tres razones: la preminencia del turismo, que implicó el advenimiento de influencias extranjeras; la mayor industrialización y riqueza de la región, que permitió la configuración de un núcleo burgués fuerte; y la naturaleza urbana del espacio, en contraste

con una España mayoritariamente rural. En este respecto, Geoffroy Huard llegará a afirmar que en el periodo entre 1956 y 1980 “en Barcelona se desarrolló una vida homosexual de alguna manera tolerada y visible para las autoridades” (2016: 150). Sin embargo, el académico también observa que, en base a los registros de la época, las acciones institucionales que se tomaron de forma efectiva lo fueron exclusivamente contra aquellos individuos que formaban parte de las clases populares. En cambio, en el corpus que maneja Huard, no existe referencia alguna a homosexuales de clase media o acomodada condenados por las autoridades a razón de comportamientos “invertidos”. Para el autor, esta circunstancia evidencia una mayor visibilidad de la esperada del colectivo barcelonés, previa incluso a los movimientos sociales iniciados en los 70 (2016: 151).

Es en este contexto en el que Jordi se cría, desarrolla su personalidad y construye su identidad. Y es precisamente este proceso de construcción identitaria el núcleo de nuestro estudio, al tiempo que constituye uno de los aspectos más destacados de la novela de Moix. En palabras de Jorge Marí, refiriéndose al ensamblaje del conjunto de los personajes-narradores en la obra: “el cine norteamericano mediatiza las percepciones de Bruno y otros personajes, guía sus deseos y su imaginación, les ofrece símbolos y metáforas que condensan su memoria y organizan sus discursos narrativos. El cine de Hollywood les aporta estrategias de supervivencia y mecanismos contra la soledad (2000: 245)”. De este modo, como en buena parte de la literatura posmoderna, se presenta en la novela una serie de personajes cuya temporalidad y acceso a la realidad y a la memoria queden indefectiblemente marcados por una serie de hitos culturales contextuales.

En este sentido, de acuerdo con la tesis de Marí, se podría afirmar que Jordi construye su identidad a través de productos y moldes cinematográficos, a los que se han de añadir aquellos de naturaleza musical o literaria. Así, el personaje-narrador se construye a sí mismo a través proceso mimético de

recepción artística. Sin embargo, el caso de Jordi reviste de una complejidad añadida debida a su condición homosexual y a su particular nivel socioeconómico. Por tanto, a esta mimesis primaria es necesario incorporar un proceso de selección, clasificación y jerarquización de referentes, que deriva en una construcción muy particular del “otro”. Esta faceta complementaria se intuye muy tempranamente en la novela:

De June Allyson, pecosa como yo, pero no tan rubia, imitaba aquel su aire deportivo, moderno, dinámico sin caer en la ordinariez. De Amèlia Quadreny ambicionaba aquella imperiosidad de cada gesto, aquel ritmo grandioso, frívolo y sereno a la vez, que la hacía triunfar sobre cualquier circunstancia: que la divinizaba. De Andreu aspiraba a captar aquella elegancia imposible de ser descrita, propia de los seres que se han autosublimado dejando atrás la vulgaridad en que quería encerrarlos su circunstancia, por demás mediocre. (Moix 1998: 151)

Resulta imposible obviar en este fragmento una oposición semántica central entre conceptos tales como “moderno”, “grandioso” o “elegancia”, frente a “ordinariez”, “vulgaridad” o “mediocre”. Radica en esta contraposición la base de las aspiraciones identitarias de Jordi, su *locus* de enunciación en la historia, su trayecto hacia la madurez. Por otro lado, este contraste entre el sujeto inicialmente imitado y aquel asociado al contraejemplo, la otredad, se ve influido por una serie de factores que confluyen en una jerarquía asociada a códigos culturales internos del colectivo homosexual, así como a las nociones de burguesía y popularidad.

En un ámbito puramente socioeconómico, la autoconciencia de clase aparece a lo largo del relato de Jordi de forma explícita y reiterada. En este sentido, podría decirse que existe una primera oposición ante “el otro” derivada de la identidad burguesa del personaje-narrador. Esta se materializa principalmente en las inquietudes personales de Jordi, tales como su viaje-huida a París o la perspectiva de heredar el imperio editorial de su padre. Sin embargo, es también posible observar esta oposición identitaria en su descripción de las clases obreras barcelonesas:

En las dunas bailaban gitanillos medio desnudos: cuerpos ennegrecidos, costras de mocos y durezas, pies descalzos con otra costra de fango y suciedad. Y yo contemplaba mi jersey de moda, muy grueso, con soberbios rombos blancos sobre un fondo de lana verde, y sentía un orgullo que poco a poco me hacía considerarme superior al resto del mundo. [...] Era aterrador pensar que algún día podíamos encontrarnos así. Después, siempre que he intentado evocar a aquella gente, nunca lo he logrado del todo. Sus miradas pertenecían a una especie de raza irreal que estaba muy lejos de la nuestra; sus hechos diferenciales estaban más allá de cualquier posibilidad de aproximación que pudiéramos realizar nosotros: nunca existieron o tal vez no los vi. (Moix 1998: 156)

Esta contraposición resulta ciertamente radical, al punto de que las clases bajas quedan definidas como “raza irreal” sistemáticamente invisible para el narrador. Del mismo modo, Jordi elabora un discurso dual entre el “yo” y un “nosotros”, entre sí mismo y la colectividad. Por un lado, Jordi reafirma su conciencia de clase en la expresión de su miedo a la pobreza, así como en el uso del término “raza” percibido como “nuestra”. Por otro, resulta muy destacable la manifestación de un orgullo asociado a un juicio de sí mismo como “superior al resto del mundo”, que de acuerdo con el propio Jordi se ha ido formando “poco a poco”, progresivamente.

Esta tensión niveladora entre entorno e individuo es nuclear en la caracterización de Jordi. De hecho, retomando su idea de raza burguesa, se presentará a lo largo de la obra una paulatina separación entre sí mismo y el mundo burgués urbano, paralela a su proceso de construcción identitaria. Así, consideramos que este distanciamiento es explicable a través de su condición de homosexual y, muy particularmente, de su distintiva concepción de la cultura. Jordi encuentra sentido a su realidad a través del cine y la literatura y maneja su propio canon, basado en asociaciones entre el sujeto y ciertos moldes extraídos de la cultura popular, de masas y global. No obstante, este canon va mutando y en cierto momento, Jordi manifiesta su desinterés por la cultura burguesa. A partir de este punto, el joven se ve a sí mismo envuelto en preocupaciones de calado más artístico, inmaterial, y a su juicio, más elevadas:

Y es que mamá había sabido recoger aquel caudal de conocimientos varios y dispersos —de todo un poco, lo llamaban—, la sabiduría barata y de circunstancias, que durante mucho tiempo ha sido la herencia cultural de muchas burguesitas del Ensanche. Revivo el piso de los abuelos como el ejemplo más puro, extremadamente conmovedor y nada aislado, de este patrimonio que tenía como ideal de un non plus ultra cultural las veladas operísticas escuchadas en el tercer piso del Liceo, que si Andreu era la personificación del analfabetismo de cierta clase media, Benlloc representaba toda la estafa cultural de la burguesía. (Moix 1998: 146)

Jordi contrapone de nuevo dos realidades, la burguesía catalana y una suerte de aristocracia cultural, ubicándose en todo momento en la facción superior, o al menos aspirando a ella. En este sentido, su relación con Andreu, e incluso con Bruno, y los cambios que estas experimentan en el proceso de madurez de Jordi, marcan de manera muy clara este cambio de perspectiva desde la mimesis indiscriminada al endurecimiento de los criterios de evaluación de los individuos y los referentes culturales que le rodean:

(Yo no comprendía que te empeñaras en buscar una cultura al alcance de todo el mundo, ya que eso no podía encontrarse de ninguna manera con mi idea —¡y que me dure!— de la selectividad del espíritu artístico.) La tarea didáctica de Andreu, tarea por otra parte primaria, terminó precisamente en el momento en el que más me necesitaba, pero en el que ya no podía seguirme: aquel momento en que su propia obra —es decir, Yo— tenía aspiraciones algo más elevadas que su repertorio «imprescindible» para brillar en sociedad. (Moix 1998: 133)

En cierto punto de su desarrollo, Jordi evidencia una desatención absoluta hacia su papel en la sociedad y una autoconciencia de carácter profundamente elitista. Así, su pertenencia a una supuesta aristocracia cultural elevada representa un modo de identificación radical con el margen, que no se localiza tanto en la incapacidad de integración, como en la superioridad frente a la norma o lo esperado. Esta postura es explícita incluso en su descripción de su despertar sexual, que narra sin asomo de sentimentalismo o emotividad. A pesar de tratarse esta de una experiencia de desarraigo traumática, Jordi la racionaliza en sus escritos, y la percibe como parte de una serie de procesos que le conducen a su personal conciencia de superioridad:

Por el contrario: desde un principio tuve la impresión de pertenecer a una especie de aristocracia, un grupo privilegiado que estaba muy por encima de vosotros, tan descuidados, vulgares y groseros en gestos y palabras. [...] Acabábamos de darnos cuenta de que la sociedad tenía dictadas una serie de leyes que me apartaban de su seno, que me rechazaban para recluirme definitivamente en el grupo de los Andreu «la Medallona.» [...] Entonces creía aún que el futuro más brillante sólo se podía conseguir perteneciendo al grupo de las maricas selectas, y hasta me consideraba con derecho a despreciaros por ser demasiado normales. [...] Mi evolución desde el dolor hasta el cinismo me inmunizaba contra los ataques de esas personas increíblemente felices que un día se casan y tienen hijos que esperan con ilusión los juguetes de los Reyes. (Moix 1998: 134-135)

De nuevo, Jordi maneja en este fragmento confesional unos criterios jerarquizadores que oscilan entre la vulgaridad o la ordinariez, representadas en este caso por sus compañeros heterosexuales, y un grupo selecto, las maricas. Cabe notar además que, al igual que en su mimesis fílmica, esta clasificación no obedece simplemente a una diferenciación en términos de sexualidad o comunidad, sino que posee un calado profundamente estético, condicionado por “gestos y palabras”. Es en este punto en que la noción de camp se hace imprescindible en la caracterización de Jordi, especialmente si se contempla en el contexto de la producción novelística de Terenci Moix.

En su artículo “The Subversive Processes of Camp Production in the Novels of Terenci Moix”, Timothy McGovern describe el mundo camp del autor catalán como un universo narratológico en el que el paradigma heteropatriarcal se ve desvirtuado a través del humor, y en el que los hombres heterosexuales, sexistas y homófobos ocupan las posiciones más bajas de la escala social, siendo objetos de los antojos de los personajes no normativos (2004: 45). De acuerdo a este autor, esta superioridad cualitativa se asocia o justifica a través de una supuesta especial cognición *queer*, una visión que alcanza mayor complejidad y amplitud que la heteronormativa, semejante a la “sensibilidad gay” acuñada por Susan Sontag.

No obstante, cabe mencionar que el acercamiento de McGovern a la obra de Moix se enfoca principalmente en dos novelas, *Garras de astracán*

y *Mujercísimas*, de planteamiento bien distinto a *El día que murió Marilyn*. Mientras que las primeras son ficciones construidas a partir de personajes y eventos profundamente ligados al camp desde un inicio, casi paródicos, con un fuerte componente irónico, aparatoso y ciertamente absurdo, la obra que nos atañe, por su naturaleza de novela de aprendizaje y retrato generacional, no resulta tan marcadamente humorística. En su lugar, en *El día que murió Marilyn* la subversión del sistema heteropatriarcal tiene lugar a través de un desvelamiento de sus mecanismos de acción a partir las experiencias y pensamientos de los personajes en su proceso hacia la madurez, tal y como se evidencia en el fragmento anterior.

En esta misma línea, el teórico Alexander Doty define el camp como: “an attitude at once casual and severe, affectionate and ironic, which served to deflate the pretensions of mainstream culture while elevating what that same culture devalued or repressed” (2012: 11). Así, siguiendo esta definición, el camp habilitaría al sujeto *queer* para la reescritura de las representaciones oficiales de la cultura de masas al tiempo que desvelaría la sensibilidad gay presente en todo producto de la cultura popular. Sin embargo, el autor establece un hito sociohistórico que marca un antes y un después en la recepción *queer*, un viraje en las implicaciones del concepto de camp: los disturbios de Stonewall en 1969. Doty defiende la existencia de una lectura gay pre-Stonewall, marcada por la identificación e iconización de sujetos femeninos, asociada a una absorción extravagante de las estrellas. Sin embargo, tras los disturbios este estado primario se vería sustituido por una recepción menos basado en lo estético: “the natural-man discourse, with its strong political and social vision and its sense of a fulfilled and open self” (Doty 2012: 75). En fin, esta fluctuación resultaría en un viraje hacia la militancia, desembocando en la construcción de un sujeto político colectivo con agencia y que demanda cambios en el sistema heteronormativo.

A priori, se ha de hacer notar la esencial historicidad y localismo de este acercamiento. El autor se refiere exclusivamente a la comunidad *queer* en Estados Unidos y a un evento que propulsó la visibilidad del colectivo y lo acercó a nuevas formas de activismo. En este sentido, equiparar este proceso al caso español o barcelonés resulta como mínimo problemático. No obstante, paralelamente, hemos de resaltar la alineación de ciertos aspectos o factores significativos: la importancia del cine americano en la construcción de los personajes de la novela, el mayor aperturismo de Barcelona como centro urbano cosmopolita, y la naturalmente asumida equivalencia entre Stonewall y las manifestaciones convocadas por la FAGC en 1977.

Considerando todo lo anterior, parece claro que el componente camp de la recepción de Jordi se corresponde mayormente a una concepción típicamente pre-Stonewall, basada en la mimesis fascinada, la iconización y la aplicación de moldes cinematográficos sobre la realidad, con especial énfasis en modelos femeninos tales como Marilyn Monroe o la altanera y divina Amèlia. Se da en el pensamiento del personaje, por tanto, una diferenciación identitaria fundamentalmente estética que, si bien marginal e inherentemente anti normativa, conlleva unas motivaciones de menor calado social y comunitario, al menos en lo explícito. Cabe recordar que la redacción de esta novela en lengua catalana se inicia en los años 60, en los cuales una lectura pos-Stonewall del sujeto homosexual resulta ciertamente imposible.

Pareciera que la diáfana tendencia al elitismo por parte de Jordi impide su identificación con cualquier colectivo. En su proceso hacia la madurez, se produce una evidente falta de afinidad con ningún grupo familiar, nacional, local, ni siquiera sexual. Esta actitud, no obstante, no resulta extraña en el contexto de la denominada literatura “pre-Stonewall”, en la que una de las líneas o *topos* fundamentales es la consideración del sujeto gay como reconocidamente exótico o marginal, inherentemente renegado y conscientemente transgresor del sistema (Brookes 2009: 60). Si bien hemos apuntado

a la existencia de una conciencia de clase burguesa, esta es muy parcial. Jordi solamente se sirve de ella para distanciarse del otro, de las clases bajas, típicamente asociadas a la miseria económica y cultural. En sus propias palabras, refiriéndose a la clase obrera: “en conjunto, como clase social o como individuos, no aportan lo que se dice ni así de comunicación estética. Y es bien sabido que todo lo que no sea estética no es nada” (Moix 1998: 157).

No obstante, en realidad, tal y como ya se ha indicado, Jordi termina por despreciar también su propia clase, y ansía alejarse de toda expectativa asociada a su pertenencia a este colectivo, en especial en lo que se refiere a su faceta de heredero del negocio de los Llovet. No es casual que Jordi identifique la editorial dirigida por su padre con la frivolidad y superficialidad burguesa, afirmando: “La Editorial Llovet fue subiendo fuerte y poderosa, siempre a partir de una demagogia que excluía la menor posibilidad de seriedad intelectual y se acogía a las ventajas que ofrecía el gusto de una sociedad tremendamente embrutecida” (Moix 1998: 148). Su manifiesto desinterés por el aspecto económico y su afán estético, resultante en su inclinación al arte “superior”, conducen a Jordi al desarraigo respecto a la realidad burguesa.

Otro de los aspectos fundamentales de la reticencia de Jordi hacia la clase burguesa es su papel histórico en la normativización franquista. En este sentido, en el plano de lo esencialmente nacional, Jordi parece asumir que la sombra del franquismo cubre indefectiblemente todo lo hispánico. Su consideración de la cultura nacional se identifica con su educación, religiosa y moralista, que bebe de los grandes relatos y mitos de la tradición nacional-católica. El mismo Andreu se percata de esta filiación franquista-nacional por parte del joven y trata de contradecirle: “Y no te armes un lío, ahora, con el concepto de patria que os enseñan en el colegio, que es totalmente distinto. No me refiero a amores de guerra novelesca, de defender el país

hasta la muerte y dejarte matar y todo eso... No, no te pido que seas un héroe. Sólo me refiero a tus raíces” (Moix 1998: 158).

Ante el espíritu supremacista e individualista de Jordi, es precisamente Andreu el personaje que más frecuentemente trata de contradecirle y forzarle a enfrentarse a una realidad externa que no se corresponde con sus expectativas y aspiraciones aristocráticas:

—¡Diferente! ¡Que te crees tú eso, majo! Es la mejor excusa que tendrás para luchar contra la vergüenza: procurar convencerte a ti mismo de que, en el fondo, eres diferente de estas mariconas que vienen a hacer el poseur dos o tres veces por semana, saliendo de la oficina. Por lo visto, en eso como en todo, hay clases: también existe una aristocracia en nuestra sociedad: maricas más elegantes, más cultas, más serias que las demás. Pero hay un momento en que todas somos iguales, aunque te duela: la misma ralea, la misma necesidad de placer cueste lo que cueste. Todas como perras solitarias que se buscan por los bares oscuros o por los cines de barrio. Los hay que intentan sublimarlo, pero, a fin de cuentas, la esencia es la misma... (Moix 1998: 162)

Y en este afán de diferencia que denuncia Andreu radican las tensiones existentes en la interseccionalidad identitaria de Jordi. Toda consideración o categorización colectiva, ya sea nacional, socioeconómica o política, está condenada a la otredad en la personal construcción de la interioridad del personaje. No obstante, quizá el aspecto de este consciente aislamiento supremacista que suscita mayor interés es aquel relativo a cuestiones más próximas a las problemáticas del sujeto *queer*.

Dentro del colectivo, y considerando la teorización anterior en su totalidad, es posible observar una suerte de jerarquización de maricas en el pensamiento de Jordi, que el propio Andreu reconoce. Así, del mismo modo que la construcción de las percepciones en los personajes está fuertemente condicionada por el cine (Marí 2000: 24), Jordi basa sus cribación en el valor cualitativo asignado a ciertos referentes culturales, aplicando este filtro en dos niveles: por un lado, definiendo a los sujetos homosexuales de acuerdo con el tipo de productos culturales que consumen; por el otro, identificando estos individuos con figuras de la cultura popular.

En el primer caso, merece especial atención la consistente consideración negativa de artistas españoles masivamente populares durante los años 50 y 60, con particular desprecio a las cupletistas, folklóricas y copleras de la época:

Todo eso de llevarme a jugar a la canasta con lesbianas demimondaines, de presumir de nuestro asunto en los estrenos de las folklóricas que os gustaban, de exhibirme como un triunfo ante tus amigos ajados, de caras mugrientas bajo el cosmético. [...] Y tú, Andreu, tú igual que ellos: locas de libros carísimos que nunca abríais, de discos de Bach y Haydn que nunca podíais escuchar porque Sara Montiel ocupaba todo vuestro tiempo y el que os quedaba lo dedicabais a Luis Mariano... Y yo, Andreu, yo que soñaba con el infierno de Rimbaud y Verlaine como realización de un sentimiento edificado sobre el afán creador de almas verdaderamente selectas (Moix 1998: 161- 162)

La concepción de ‘locas’ construida por Jordi, por ende, queda indefectiblemente marcada, además de por ciertos rasgos físicos y conductuales, por aquello que escuchan, ven o leen, y aquello que no. Existe para Jordi una distancia abismal entre Sara Montiel, española, aparentemente afín al régimen, y popular en la nación, muy especialmente entre la comunidad homosexual (Álvarez Rodrigo 2019: 3), y artistas excelsos como Bach o Verlaine, extranjeros, fallecidos, cosmopolitas y marcas de intelectualidad selecta.

El interés de esta distinción cualitativa entre artistas autóctonos y foráneos radica en su configuración en múltiples niveles. En primer lugar, debemos destacar la asociación inevitable de personajes del cine nacional de la época, así como del género musical de la copla o la canción española, con el Régimen. Las autoridades franquistas auspiciaban a estas estrellas y condicionaban su interpretación, independientemente de la ideología o las implicaciones potencialmente subversivas de la vida y obra de estas divas. De hecho, uno de los principales cauces de representatividad de estas celebridades es su identificación con la nación española *per se*, la esencia vernácula

del territorio, castizo y culturalmente unificado por la definición de España manejada por el poder (Fuente Cuesta: 58).

Simultáneamente, se ha de resaltar la inmensa popularidad de artistas como Sara Montiel, Concha Piquer o Lola Flores, todas ellas mencionadas en la novela de Moix. Estas estrellas eran tan reconocidas por el bando de los vencedores como por el de los vencidos tras la Guerra Civil, tanto por la burguesía como por las clases menos privilegiadas una vez el Régimen está asentado (Sieburth 2014: 5). Por el contrario, las obras de Verlaine o Rimbaud no estaban al alcance de todos, sino de una minoría intelectual que podía superar la censura sistemática, especialmente al inicio de la dictadura, leer en un idioma extranjero o hacerse con buenas traducciones. Considerando las tendencias elitistas de Jordi, no resulta descabellado pensar que esta oposición entre cultura de masas e intelectualidad selecta juega un papel crucial en su juicio artístico.

Finalmente, el éxito de estas celebridades entre la comunidad homosexual española desde una época muy temprana es ciertamente notoria. Alberto Mira destaca el papel de las grandes copleras y actrices durante el franquismo como objeto de imitación ultrafemenino e hipersexualizado para el colectivo gay español, comparándolas con iconos internacionales como Mae West o Marilyn Monroe (2007: 418). Estas artistas, en su calidad de estrellas para las masas, se convierten en catalizadores de una lectura puramente camp de las narrativas nacionales, de un modo muy similar a la recepción típicamente pre-Stonewall descrita por Doty (2012: 75). En este sentido, conviene apuntar al hecho de que la era de esplendor de estas divas como modelo de las *travestis* nacionales finaliza justamente con la transición a la democracia, la entrada del país a la posmodernidad (Mira 2007: 439), a una etapa pos-FAGC.

Sin embargo, estas artistas, sus filmes y su música, siguen en plena vigencia durante la juventud de Jordi. En la niñez del personaje, estas can-

tantes se mantienen como referentes de las denominadas “españoladas”, que Ortega define como “conjunto amalgamado de referentes iconográficos y temáticos, que contagian acciones y caracteres y se fijan y asocian a una cultura nacional [que] se presentaría como un espacio de construcción donde entra en juego el cruce de miradas, el reconocimiento de lo propio en la representación externa.” (2012: 102). En otras palabras, este término hace referencia a una serie de manifestaciones culturales caracterizadas por un uso exagerado de tópicos, estereotipos y lugares comunes en torno a lo castizo, sean o no reinterpretados a través del camp. Todo ello resulta, mediante la particular clasificación cultural de Jordi, en una reacción cosmopolita de rechazo a las grandes de la canción española, por su condición de castizas, populares, y gays en simultaneidad.

Partiendo de estas consideraciones, Jordi aplica sus conocimientos culturales, *a priori* jerarquizados, para criticar mordazmente a las ‘maricas’ de su entorno, a través de su identificación con ciertos personajes, patrones o moldes cinematográficos o literarios:

Arturu, pequeño pseudodandy de salón de la Diagonal, con sabiduría menos que superficial de todas las cosas à la page, podría practicar muy a gusto su frivolidad de vestal cursi. Poseía, claro está, aquel don tan estimable para hacerse una reputación en el seno de esta Sodoma sainetesca. (Moix 1998: 121)

Ah, locas de playa, presumidos pájaros de paso que no pasabais de Oscar Wilde —y decíais Úaild, para que se viera que ibais a la Berlitz— o de las novelas y las obras de teatro que dedicasen un poco de atención a vuestro problema sexual; vosotros, que sólo pensabais en el placer y el lucimiento de vuestros cuerpos esperpénticos. (Moix 1998: 161)

En suma, Jordi condena a las “locas” de Barcelona, aquella “Sodoma sainetesca”, por su frivolidad y superficialidad. En este sentido, no debemos obviar el hecho de que precisamente son estos mismos rasgos por los que Jordi ataca a la burguesía, siendo ambas, su orientación sexual y su clase, facetas inseparables de su propia identidad. No obstante, existe una diferencia

fundamental entre ambos componentes identitarios renegados, y esta se encuentra en el terreno de lo material, en la realización física de la sexualidad, asociada a la corrupción y al pecado. Así, Jordi terminará describiendo un “nosotros” como ‘criaturas irremediabilmente condenadas a la corrupción’ (Moix 1998: 119), al tiempo que se distancia del resto de la comunidad gay barcelonesa afirmando:

Claro que lo que *ellos* no podrían aceptar era el hecho de que en nuestro asunto, aparentemente vicioso, la pureza triunfaba sobre la corrupción; y al hablar de enemigos incluyo tanto a la gente normal como a las amistades de Andreu —capitaneados por Arturu «la Marlene» y Rafael, «la Suzie Wong»—. (Moix 1998: 132)

—Acepto mi corrupción, la asumo de veras, pero sólo mientras pueda encauzarla por el buen camino, a partir de mi voluntad de pureza. La acepto como una prueba muy dura que Dios me ha impuesto, pero nunca como una imperiosidad de placer. Si dentro de la corrupción es posible el orden, yo no dejaré que el desorden me destruya del todo. Quiero que lo sepas de una vez, Andreu: yo nunca seré como los demás. (Moix 1998: 162)

Su ostensible desprecio a los individuos que conforman el colectivo evidencia la existencia de cierto grado de homofobia internalizada en Jordi, que se manifiesta en su “voluntad de pureza”. Se establece de nuevo una radical oposición entre sí mismo y el otro, superficial y resignado al pecado carnal, identificado con los maricas de su círculo social. Esta homofobia, por otro lado, se originaría necesariamente a partir de su educación en el régimen franquista en el contexto burgués catalán, realidades que Jordi simultáneamente rechaza en su búsqueda de excelsitud a través de un supuesto superior espíritu artístico. En este sentido, la literatura en torno a la homofobia internalizada, que defiende la existencia de una coacción sistemática por parte de estructuras religiosas y construcciones nacionales cimentadas en la masculinidad (Kubicek *et al.* 2009: 602), apoyaría esta lectura.

A este respecto, quizá resulte conveniente retomar el análisis comparativo de *El día que murió Marilyn* con la tradición literaria “pre-Stonewall”.

En su artículo “Inmaculate Manhood” Harry Thomas defiende la existencia de un tipo particular de hombre homosexual que surge a mediados del siglo XX en el panorama literario americano: aquel que trata de reafirmar su masculinidad a través de la conservación de roles de género típicamente varoniles, que detesta profundamente al afeminado y lo considera parte de una categoría inferior (2013: 597). Si bien Jordi no da muestras de una visión tan marcadamente machista, su descripción elitista y ciertamente plumófoba del colectivo coincide con aquella llevada a cabo por Jim Willard, protagonista de *The City and the Pillar* de Gore Vidal, quien deshumaniza a los hombres de tendencias femeninas, reduciéndolos a “strange womanish creatures” (2003: 66).

No obstante, con esta tendencia en mente, es necesario volver a apuntar a la importancia nuclear de modelos de comportamiento positivos femeninos en el desarrollo de la personalidad de Jordi, que brillan por su ausencia en los personajes descritos por Thomas. Así, la homofobia internalizada de Jordi no parece vincularse tan claramente a una misoginia estructural patriarcal. En su lugar, se relaciona con una noción muy particular de “corrupción”, ligada a las ideas de pecado y enfermedad, ambas vertientes históricas de la ideología franquista en el tratamiento legal de la homosexualidad.

En este punto de la caracterización de Jordi, el célebre ensayo de Alberto Mira *De Sodoma a Chueca* (2007) ofrece un marco más localizado en la historia cultural española que puede ser de utilidad para los propósitos de este estudio. Mira defiende la existencia de tres matrices discursivas diacrónicas en la representación del colectivo homosexual en la España del siglo XX. Por un lado, el modelo malditista se asocia al sujeto homosexual consciente de su patologización y antagonización sistemática y que tiende a la absorción de moldes decadentistas. El segundo eje responde a un esquema homófilo, aquel que se aferra a la posibilidad de integración del homosexual

en la sociedad basada en su supuesta condición de ente normativo, al menos potencialmente. Finalmente, el acercamiento *camp* representa un cuestionamiento de la rebeldía y la asimilación manifestadas por las anteriores visiones a través de la ironía y el uso de imágenes de la cultura de masas.

Si bien estos modelos no son excluyentes, lo curioso del caso es que Mira coloca inequívocamente a Terenci Moix en el tercer grupo de autores, destacando su humor y su erudición en lo que respecta a la cultura popular nacional y global (2007: 339). Así, retomando el examen del elitismo de Jordi, nos encontramos con un problema similar al presente en estudio de McGovern. La generalidad de la obra de Moix invita ciertamente a una caracterización *camp* tendente a la utilización recursos paródicos, así como en la descripción de eventos y personajes estafalarios, inspirados por la cultura pop. Sin embargo, en el relato de la evolución hacia la madurez de Jordi, al menos en la versión de 1998, el componente humorístico *camp* no es tan relevante como el ejercicio de análisis y jerarquización a través de referentes culturales.

El propio Mira destaca en otra ocasión el uso de la cursilería como medio de ridiculización de los homosexuales de clase media en la obra temprana de Moix. No obstante, el académico también apunta a una corrección posterior localizada en los años noventa, motivada por la epifanía de la “perspectiva gay” en el autor catalán, que se manifiesta en la eliminación parcial de las descripciones homofóbicas en sus personajes (Mira 2016: 197). Se ha de recordar, pues, en este punto que la primera versión de la novela en catalán se publica en una fecha tan temprana como en 1969, mientras que su última versión en español no sale a la luz hasta 1998. Si bien el mismo autor reconoció en su momento que la principal razón para la reescritura de sus obras fue la adaptación a un contexto sin censura institucional (El País, 1998), los cambios con respecto al reflejo de la comunidad gay son también sustanciales.

Traspasando los límites de la novela objeto de este estudio, la obra autobiográfica del autor catalán apunta a una relación de correspondencia entre el relato de su propia trayectoria vital y el tratamiento del sujeto homosexual en su producción literaria. Al igual que Jordi, Moix parece en ocasiones debatirse entre un “yo individual” juvenil, víctima particular del entorno en su condición de *queer*, y un posterior “yo colectivo”, un nosotros que “le excluye de la «normalidad» [y] le aboca a la perspectiva diversa y creativa de la cultura” (Fone, 2019: 191), al tiempo que “alude al colectivo que reivindica la bandera de la homosexualidad, faceta personal que constituye el rasgo diferencial del personaje y el componente más explotado y desarrollado en la escritura de la memoria personal” (Fone, 2019: 194). En base a nuestro análisis previo, resulta evidente que este desarrollo ideológico autoral impacta en la descripción del personaje homosexual en *El día que murió Marilyn*, especialmente si se considera su publicación inicial en 1969 y su reescritura posterior.

En cualquier caso, la asunción inherentemente homofóbica de sí mismo como corrupto y la tendencia elitista de Jordi neutralizan de alguna forma el cuestionamiento de los márgenes moralistas y dicotómicos de la sociedad propio del camp, que no entiende de normas sociales o límites en el buen gusto. En este sentido, aplicando el marco propuesto por Mira, resulta imposible obviar la carga malditista de Jordi que, si bien expresada por cauces formales asociados al camp, supone la preservación de las ideas de clases, (in)moralidad, y degeneración. Jordi es, por tanto, un personaje atrapado entre ambas perspectivas históricas, la decadente y la camp, lo que podría ser explicado atendiendo a la naturaleza de *El día que murió Marilyn*: una novela de crecimiento, coral, de calado intergeneracional, en la que las circunstancias sociohistóricas tardo-franquistas tienen una importancia capital, y enmarcada en la producción peculiar de Terenci Moix.

A la luz de estas consideraciones, el sentimiento de pertenencia a una élite dentro de la clase social y de la comunidad sexual de Jordi, aun en su reconocida condición de corrupto, resulta más comprensible. En suma, su construcción identitaria se vincula a una aspiración a la diferencia, a la unicidad, a un desprecio por la otredad, incluso a razón de aquello que en principio definiría su propia identidad. Jordi, a través de una serie de mecanismos clasificadores basados en sus referentes culturales y una noción de moralidad ciertamente problemática y compleja, establece un modelo de aristocracia, o mejor mariconcracia, de la que se siente parte.

Un autor que maneja el concepto de “mariconcracia” es Frédéric Martel, quien en su ensayo *Global Gay*, define este término como “a derogatory term that describes the overly rapid upward mobility of gays” (2018: 23). Se ha de notar que, al igual que en el caso de Jordi, la mariconcracia descrita por Martel obedece a la creación de una élite dentro del colectivo. Sin embargo, existen dos diferencias fundamentales entre estas dos posturas: la primera es que el mencionado en *Global Gay* es un concepto de carácter despectivo, surgido de una conciencia de comunidad que critica a aquel individuo que cree formar parte de otra clase diferente a la de sus iguales; la segunda es que, mientras que Martel se refiere a una clasificación de naturaleza económica, basada en el poder adquisitivo y un mercado global, la mariconcracia de Jordi es esencialmente cultural. Así, es posible atribuir esta diversificación, al menos en parte, a un estadio pre-Stonewall, o pre-FAGC, o tardo-franquista, de la conciencia de comunidad de Jordi, para quien los sujetos gais no forman un colectivo frente a opresiones estructurales, sino que su condición se limita a la de “criaturas irremediabilmente condenadas a la corrupción”.

Habiendo examinado las tensiones identitarias existentes en la construcción de Jordi en sus múltiples niveles, resulta claro que el personaje ansía distanciarse de su entorno a través de la configuración de un elitismo

o clasismo de carácter mayoritariamente cultural. Jordi maneja su propio canon y asigna diferentes valores a diversos productos culturales al tiempo que los asocia a los individuos de su círculo social. En este proceso, el joven se localiza, o pretende localizarse, consistentemente en la clase superior, despreciando al otro. Sin embargo, esta otredad no se identifica simplemente por las referencias culturales que manejan sus miembros, sino que tiene un calado socioeconómico, geográfico e incluso sexual muy destacado. De este modo, los artistas vinculados a la burguesía y a la comunidad gay local quedarán definidos por su frivolidad y simpleza, muy especialmente si son españoles.

En su proceso hacia la madurez y el descubrimiento del mundo y de sí mismo, Jordi comienza por una búsqueda desesperada de moldes que encajen con su sensibilidad temprana, asociados a la cultura cinematográfica de la época y la estética camp. No obstante, a partir de su adolescencia Jordi termina creando una personal taxonomía cualitativa de su realidad, identificando al otro como ser inferior. En su cruzada contra la mediocridad, contra todo lo que le es ajeno, incluye aquello que *a priori* le caracterizaría de un modo superficial como burgués, español, barcelonés y homosexual. Para Juan Bonilla es este precisamente el impulso de la generación representada en la novela, una huida de la mediocridad de los padres, de su cobardía y sus herencias, que desemboca en la construcción de un “inmenso caparazón de ficciones” que capacita al personaje para liberarse del lastre de un pasado que no es el suyo (Bonilla 2011: 39). Así, en la mirada crítica de Jordi, la comunidad gay barcelonesa se vería reducida a locas y maricas pecaminosas y vanidosas, mientras que la burguesía local se limitaría a un grupo de ricos embrutecidos y simplones.

No obstante, como colofón a este estudio, conviene ahondar en las posibles motivaciones de este particular elitismo. Para ello, se ha de apuntar al sistemático aislamiento al que Jordi se ve sometido desde su infancia.

En este sentido, la construcción de sí mismo a través de patrones fílmicos y su configuración de una ideal aristocracia cultural no dejan de ser indicios de una concepción de sí mismo como diferente al resto, como *queer*. Jordi se esfuerza a justificar su soledad por medio de su afán de superioridad, de su profundo individualismo, como modo de autodefensa ante los ataques estructurales desde todos los frentes: nacional-catolicista, familiar y comunitario. Así, su lectura camp de productos cinematográficos y su consiguiente aplicación a la realidad, esencialmente heteronormativa, apoyan también esta visión.

En última instancia, Jordi no es capaz de liberarse de su propia homofobia internalizada, que aparentemente no puede encontrar salida en ausencia de un sentimiento de pertenencia a un colectivo, en su predisposición al individualismo. Lo que en un principio podría interpretarse como una caracterización presuntuosa, una opinión de sí mismo que roza el delirio de grandeza, se debe realmente a un profundo desarraigo, producto de una exploración atormentada de su propia identidad no deseada. No podemos olvidar que esta construcción elitista, el establecimiento de la mariconcracia cultural en el pensamiento de Jordi, es esencialmente aspiracional, no efectiva, y, por tanto, en sus esperanzas de pureza, de mejora, existe una conciencia clara de sí mismo como ser imperfecto.

## BIBLIOGRAFÍA

- versalÁlvarez Rodrigo, Álvaro (2019), *Sara Montiel: Las Transgresiones al Ideal de Género Franquista en El Último Cuple (1957), Origen de un Icono Gay de la Democracia*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URI: <http://hdl.handle.net/10045/96030>
- BONILLA, JUAN (2011), “En pos de Terenci Moix”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N.º 728, pp. 31-39. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-pos-de-terenci-moix/>
- BROOKES, LES (2009), *Gay Male Fiction Since Stonewall: Ideology, Conflict, and Aesthetics*, New York: Routledge.
- DOTY, ALEXANDER (2012), “There’s Something Queer Here”, *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Corey K. Creekmur (ed.), Durham: Duke University Press, pp. 76-96.
- FONE, THOMAS (2019). “Persona y personaje en la escritura memorialística de Terenci Moix”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, N.º 39, pp. 185-200.
- HUARD, GEOFFROY (2016), “Els homosexuals a Barcelona sota el franquisme. Prostitució, classe social i visibilitat entre 1956 i 1980”, *Franquisme Transició. Revista d’Història i de Cultu-*

- ra, 2016, N.º 4, pp. 127-51, URL: <https://www.raco.cat/index.php/franquismeitransicio/article/view/n4-huard>
- KUBICEK, KATRINA, BRYCE MCDAVITT, JULIE CARPINETO, GEORGE WEISS, ELLEN IVERSON, AND MICHELE D. KIPKE (2009), "God Made Me Gay for a Reason: Young Men Who Have Sex with Men's Resiliency in Resolving Internalized Homophobia from Religious Sources", *Journal of Adolescent Research*. Vol. 24, pp. 601-633. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20160996/>
- MARI, JORGE (2000), "La astronomía de la pasión: espectadores y estrellas en *El día que murió Marilyn* de Terenci Moix", *Modern Language Notes*, Vol. 115, N.º 2, pp. 224-247. URL: <https://muse.jhu.edu/article/22615>
- MARTEL, FRÉDÉRIC (2018), *Global Gay: How Gay Culture Is Changing the World*, Massachusetts: The MIT Press.
- MCGOVERN, TIMOTHY (2004), "The Subversive Processes of Camp Production in the Novels of Terenci Moix", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 10, pp. 45-59. URL: <https://doi.org/10.1080/1470184042000236279>
- MIRA, ALBERTO (2007), *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona: Egales.
- MIRA, ALBERTO (2016), "El niño queer en El peso de la paja de Terenci Moix", *Masculinidades disidentes*, Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), Barcelona: Icaria, 2016, pp. 185-206.
- MOIX, TERENCE (1998), *El día que murió Marilyn*, Barcelona: Planeta.
- MOIX, TERENCE (2002), *Mujercísimas*, Barcelona: Planeta.
- MOIX, TERENCE (2013), *Garras de astracán*. Barcelona: Planeta.
- MORALES GUEVARA, CARMEN (2008), "El espacio de la ciudad de Barcelona: Eduardo Mendoza y Terenci Moix", *Revista de Filología Románica*, Vol. VI, pp. 169-175. URL: <https://dx.doi.org/10.5209/RFRM>
- OLMEDA, FERNANDO (2007), "La homosexualidad en España desde el Franquismo hasta hoy", *Cultura, homosexualidad y homofobia, vol. I: Perspectivas gays*, Félix Rodríguez González (ed.), Barcelona: Laertes, pp. 21-32.
- ORTEGA, MARÍA LUISA (2012), "De la españolada al *fake*. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales", Nadia Lie (ed.), *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Bruselas: Peter Lang, pp. 99-118.
- EL PAÍS (1998), "Terenci Moix reescribe el día que murió Marilyn: "Mundo macho"", Madrid: 16 diciembre de 1998. URL: [https://elpais.com/diario/1998/12/16/cultura/913762804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/12/16/cultura/913762804_850215.html)
- SIEBURTH, STEPHANIE (2014), *Survival Songs: Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*, Toronto: University of Toronto Press.
- SONTAG, SUSAN (2018), *Notes on 'camp'*, Londres: Penguin Modern.
- THOMAS, HARRY (2013), "Immaculate Manhood": The City and the Pillar, Giovanni's Room, and the Straight-Acting Gay Man", *Twentieth Century Literature*, Vol. 59, No. 4, pp. 596-618. URL: <https://doi.org/10.1215/0041462X-2013-1002>
- VIDAL, GORE (2003), *The City and the Pillar*, New York: Vintage.

Recibido: junio de 2020

Aceptado: octubre de 2020

# ACERCA DE LA DESAPARICIÓN DEL ANTEFUTURO DE SUBJUNTIVO DEL ESPAÑOL PENINSULAR

WITOLD SOBCZAK  
Universidad de Łódź

**Title:** On the disappearance of the future perfect subjunctive from Peninsular Spanish

**Abstract:** The aim of this article is to comment on the elimination of the future perfect subjunctive (*hubiere cantado*) from Peninsular Spanish. Apart from drawing attention to the history, the usage and the causes of the disappearance of this form, the author uses the data gathered in the Corpus Diachronic of Spanish (CORDE) to register the first symptoms of its weakness in the Spanish verb system.

**Key words:** Future subjunctive. Future perfect subjunctive. Posteriority. Compound tenses. Verb tenses.

## 1. INTRODUCCIÓN

No cabe la menor duda de que el antefuturo de subjuntivo (*hubiere cantado*) es una forma poco estudiada en comparación con el futuro de subjuntivo (*cantare*), al que se ha dedicado mucha atención, analizando, entre otras cuestiones, las causas de su desaparición. El hecho de que la forma compuesta despierte menor interés que la simple puede estar vinculado con su empleo relativamente reducido ya en la Edad Media y en los siglos posteriores (Ramos y Folgar, 1992: 408), lo cual se debe al valor temporal denotado por dicho tiempo. Recordemos que *hubiere cantado* expresaba una acción contingente anterior a otra que era posterior a algún punto de referencia (NGLE, 2009: 1812-1813), es decir, su significado correspondía a situaciones poco frecuentes en la vida cotidiana. Además, a nuestro juicio, la escasez de estudios sobre este tiempo se ve relacionada con cierta tendencia a entender el futuro de subjuntivo y su correspondiente compuesto como un solo tiempo con dos formas, cuestión en la que se fijó en su día Zamorano Aguilar (2005: 360). Observemos que ambos tiempos no tenían equivalentes en latín clásico (Penny, 2014: 194), se sometían desde siempre a numerosas restricciones sintácticas y actualmente su empleo está limitado a los textos

jurídicos, administrativos, etc. En otras palabras, *cantare* y *hubiere cantado* tenían mucho en común y “la diferencia entre ellas era solo temporal, postura que resulta, cuando menos, discutible” (Zamorano Aguilar, 2005: 361).

Dado el escaso número de trabajos acerca del empleo del antefuturo de subjuntivo, en las líneas que siguen intentaremos presentar concisa y brevemente su historia, centrando la atención en las causas de su eliminación del español peninsular. Para determinar en qué siglo empieza a caer en desuso la forma que nos interesa, aprovecharemos los datos recopilados en el corpus CORDE.

## 2. ORIGEN Y USO DEL ANTEFUTURO DE SUBJUNTIVO

Como señala Penny (2014: 194), el tiempo antefuturo de subjuntivo carecía de antecedentes latinos y se creó como equivalente del paradigma del futuro de subjuntivo (HABERE HABUERO/HABUERIM CANTATUM) > *ovier(e) cantado* > *hubiere cantado*, etc. Sin lugar a dudas, la forma compuesta (*hubiere cantado*) se documenta más tarde que la simple (*cantare*), siendo rarísima en los primeros documentos literarios, al igual que los demás tiempos compuestos del subjuntivo cuyo desarrollo se registra hacia mediados del siglo XIII<sup>1</sup> (Andres Suárez, 1994: 277).

Desde el punto de vista sintáctico, el antefuturo de subjuntivo era empleado ante todo en oraciones relativas con pronombre *que* y con antecedente expreso determinado. El determinante aparecía como primer elemento de una frase nominal o precedía directamente a la oración relativa:

1. [...] conuiene que tales obras fagan por que con derecho acresçienten su regno et fagan en guisa que en su vida sean muy loados de las gentes, et despues de su muerte

---

<sup>1</sup>Curiosamente en la misma época, es decir, a mediados del siglo XIII la forma *cantare* demuestra los primeros indicios de debilidad, ya que su empleo empieza a retroceder, aunque todavía no de forma significativa ante una frecuencia cada vez más elevada de las formas sustitutas (Luquet, 1988: 168; Camus Bergareche, 1990: 420; Andres Suárez, 1994: 159; De Sterck, 2000: 267).

finquen buenas fazannas de las buenas obras que ellos **ovieren fechas**. (Lucanor, 41, 30, apud Folgar y Ramos, 1992: 415)

2. [...] a las que **fueren costunbradas** de comer dos uезes al dja çéuenlas a la ora de las biésperas. Cetrería, 14, 8, apud Folgar y Ramos, 1992: 415

Amén de ello, *hubiere cantado* se utilizaba con frecuencia en oraciones subordinadas adverbiales introducidas por algunas de las siguientes conjunciones o locuciones conjuntivas: *como*, *después que*, *desque*, *pues que*, *quando* y *si*:

3. [...] S. M. desea tanto venir á proseguir las que aquí dejó comenzadas, que no dará lugar á mas tiempo, sino á concedellos algunas gracias, como seria quitarles los presidios del reino, y perdonar algunos caballeros y personas que estan culpadas de las inquietudes pasadas; esto se irá entendiendo como **hubiere entrado** en el reino. (Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614, Cabrera de Córdoba Luis, c 1599-1614 en CORDE)
4. [...] las sesenta y dos libras y media antes de principiар la obra, y quando **hubiere acabado** el quadro de medio del Baptismo de Xesucristo Nuestro Redentor... (Alberto Claramun, señor de Artajona, encarga al pintor Pedro Orfelín nueve lienzos para su capilla e ..., Anónimo, 1605 en CORDE)

Asimismo, el antefuturo de subjuntivo denotaba una situación contingente anterior a otra que era posterior a algún punto de referencia (NGLE, 2009: 1812-1813):

5. Si dentro de treinta días a partir de la fecha de inscripción del registro del jugador, los clubes no **hubieren llegado** a un acuerdo sobre el monto de la indemnización, el Comité Ejecutivo tiene facultad para establecer el monto de la indemnización. (ABC Color 17/9/1996, apud NGLÉ, 2009: 1814)

Está claro que la prótasis condicional aporta en (5) el contexto modal (*Si dentro de treinta días...*). El texto informa, por tanto, de que algo ocurrirá si la consecución de cierto acuerdo no tiene lugar en un momento anterior al final de un lapso de treinta días que se cuentan desde el momento en que se realiza determinada inscripción.

Hoy en día, la forma compuesta del futuro de subjuntivo sigue apareciendo en los textos jurídicos con el fin de atenuar el carácter hipotético de la situación que se describe. Sin embargo, desde hace tiempo viene reemplazada en muchas ocasiones por *hubiera-se cantado*, tanto en el sentido en el que hace referencia a lo venidero como en el que alude a una situación pasada que se considera improbable:

6. En el caso de que se **hubieren producido** esas circunstancias, entonces el proyecto histórico que se propuso escribir, habría sido notoriamente acertado. (Magallón, Renacimiento, apud NGLE, 2009: 1815)

Por último, el antefuturo de subjuntivo puede expresar probabilidad con respecto al presente o antepresente. De este modo, *hubiere venido* admite la paráfrasis *puede (ser) que haya venido* en el texto siguiente:

7. Yo creo que la vida no debe ser una meditación sobre la muerte sino una meditación sobre la vida, y solo me retiene a su lado la gente que mira las cosas, aun las más insignificantes, aun las que parecen invitar menos a la meditación, con la actitud de quien **hubiere venido** desde una región noble a este planeta para hacer una compulsión sincera. (Mallea, Bahía, apud NGLE, 2009: 1815)

Conviene subrayar que no existe unanimidad entre los estudiosos sobre los tiempos que sustituyeron al antefuturo de subjuntivo, lo que nos recuerda la polémica entre Rojo y Montero, y Veiga en torno a las formas que reemplazaron al futuro de subjuntivo en las oraciones condicionales. Rojo y Montero (1983) afirmaban que “si tuviere” se reemplazó con “si tuviese” o

“si tuviera”, opinión con la que polemizaba Veiga (1989), destacando que “si tuviere” cedió lugar a “si tengo”. Ese problema también atrajo la atención de Nowikow (1995: 114) quien consideraba indispensable distinguir entre el «cambio nuclear» y el «cambio periférico» (*acompañante*). El primero se referiría a la sustitución de *cantare* por *cante* o *canta*, mientras que el segundo se produciría mediante la “invasión” de *cantara* en las «zonas» reservadas en principio para el futuro de subjuntivo<sup>2</sup>.

En lo referente al reemplazo del antefuturo de subjuntivo, Gili Gaya (1994 [1943]: 183) advertía que las funciones de *hubiere cantado* las han tomado *haya cantado* y *hubiera-se cantado*. Sin embargo, a la vista del valor temporal del antefuturo de subjuntivo que acabamos de ver *supra*, nos convence más la opinión de Lope Blanch (1972: 141-142), según la cual las funciones de dicho tiempo se reparten en el español contemporáneo entre el antecopretérito de subjuntivo (*hubiera-se cantado*), el antepresente de subjuntivo (*haya cantado*) y el presente de subjuntivo (*cante*):

8. Si alguien infringe esta disposición, será castigado con arreglo al daño que **haga**.  
(Lope Blanch, 1972: 142)

Considerar el presente de subjuntivo como uno de los sustitutos del antefuturo de subjuntivo parece perfectamente comprensible si tenemos en cuenta que *cante* reemplaza en algunas ocasiones al contenido temporal transmitido por *haya cantado*<sup>3</sup>:

9. Cuando lo **leas/haya leído**, me lo devuelves.

<sup>2</sup>Pare leer más sobre esta cuestión remitimos al lector al artículo de Nowikow (1995).

<sup>3</sup>Esto no quiere decir que el antepresente de subjuntivo desaparezca de la lengua contemporánea. En realidad, es un tiempo verbal que goza de vigencia y que, además de cumplir la función que le corresponde, sustituye con frecuencia al antecopretérito de subjuntivo (*hubiera cantado*) en gran parte de Sudamérica. Para leer más sobre este fenómeno véase Veiga (2011).

10. En cuanto **se duerma/se haya dormido**, nos vamos.

(Lope Blanch, 1972: 147)

El caso aún más peculiar lo constituye el uso del antefuturo de subjuntivo en la prótasis de oraciones condicionales en la que el tiempo en cuestión es sustituido por el presente o el antepresente de indicativo:

11. Si dentro de treinta días a partir de la fecha de inscripción del registro del jugador, los clubes no **hubieren llegado/llegan/han llegado** a un acuerdo sobre el monto de la indemnización, el Comité Ejecutivo tiene facultad para establecer el monto de la indemnización. (ABC Color 17/9/1996, apud NGLÉ, 2009: 1814)

Como se ve, en (11) podríamos emplear *llegan* o *han llegado* en vez *hubieren llegado* para denotar una situación contingente anterior a otra que es posterior al origen.

Vista la complejidad de las relaciones temporales en el sistema temporal castellano, creemos que las formas que desempeñaron un papel decisivo en la eliminación de *hubiere cantado*<sup>4</sup> del sistema temporal castellano fueron *haya cantado* y *cante*, mientras que en la prótasis de oraciones condicionales la forma que nos ocupa quedó reemplazada por *canta* y *ha cantado* a causa de una serie de restricciones de índole sintáctica. En cambio, la sustitución de *hubiere cantado* por *hubiera-se cantado* puede considerarse un cambio acompañante y se parece a la mencionada «invasión» de *cantara* en las zonas ocupadas originalmente por *cantare*. El hecho de que el futuro de subjuntivo y su correlato compuesto fueran sustituidos por más de un tiempo verbal parece aún más comprensible si tenemos en cuenta que el grado de exactitud de localización temporal (GELT<sup>5</sup>) de los tiempos del subjuntivo es

<sup>4</sup>Andrés Suárez (1994: 268) destaca que “todos los tiempos del subjuntivo son aptos para expresar acción futura; por consiguiente, han ido haciéndose innecesarios tanto el futuro simple como el compuesto de dicho modo [...]”. En nuestra opinión, tal afirmación requiere indudablemente algunas precisiones, sobre todo con respecto a las formas compuestas que en principio denotan anterioridad.

<sup>5</sup>Criterio introducido y descrito detalladamente por Nowikow (1993) y (2010).

inferior a los del indicativo. A nuestro modo de ver, esta diferencia se debe, entre otros, al número de tiempos de los que disponen dichos modos (¡4 vs. 9!). A consecuencia de ello, es natural que tanto *cantare* como *hubiere cantado* se reemplazaran por más de un tiempo verbal para “rellenar los huecos” temporales y modales dejados por ellas en el sistema temporal castellano.

### 3. DESAPARICIÓN DEL ANTEFUTURO DE SUBJUNTIVO DEL SISTEMA TEMPORAL CASTELLANO

Aunque escasean los trabajos en los que se comenta la eliminación del antefuturo de subjuntivo del sistema temporal castellano, vale la pena subrayar que ya en 1881 Commerelán lo clasifica como un tiempo poco usado, mientras que Lenz en 1920 pone de manifiesto que es un tiempo totalmente anticuado, desaparecido del lenguaje corriente. Seco (1990 [1930]), por su parte, apunta que el antefuturo de subjuntivo tiene cierta funcionalidad hasta el siglo XVIII, limitada sobre todo a las oraciones condicionales, lo que coincide en gran medida con las observaciones de Penny (2014: 247), según quien el antefuturo de subjuntivo desaparece a partir del siglo XVIII. Curiosamente, en la datación propuesta por estos lingüistas no se distingue entre el español peninsular y su variedad americana, factor que puede ser relevante a la luz de la polémica acerca de la desaparición de la forma simple (*cantare*) en el español de América y en las Islas Canarias<sup>6</sup>.

A la hora de tratar la eliminación de *hubiere cantado*, hay que tener presente que estamos ante un tiempo compuesto, es decir, se trata de

una creación románica basada en la desemantización del verbo auxiliar y en la gramaticalización paulatina de la construcción que desempeña un papel importante en el establecimiento de las relaciones de anterioridad siempre

---

<sup>6</sup>Según algunos estudiosos *cantare* no solo pervivía todavía en el siglo XX en el norte de Colombia, Puerto Rico, Santo Domingo (Granda, 1968; Álvarez, 1972; Jorge Morel, 1974), sino que también se documentaba en las Islas Canarias (Donni de Mirande, 1984; Luquet, 1988). Por lo que se refiere al continente americano, hemos de tener en cuenta que la afirmación sobre la pervivencia del futuro de subjuntivo no ha sido corroborada por muchos otros estudiosos (Veiga, 2006: 136).

con respecto al tiempo de su verbo auxiliar: *ha escrito* anterior a *escribe*, *habrá escrito* anterior a *escribirá* (Nowikow, 2012: 132).

Sin distinguir entre los modos indicativo y subjuntivo, parece que los tiempos compuestos resultan por varios motivos “menos resistentes”<sup>7</sup> frente a los simples a los cambios sucedidos en el sistema verbal del español a partir de la Edad Media (en el castellano contemporáneo no se emplean prácticamente las formas *hubo cantado* y *hubiere cantado*). En cambio, el único tiempo simple que dejó de usarse durante el pasado del español medieval al español actual fue el futuro de subjuntivo. De este modo, el número de tiempos se ha reducido a 7 formas compuestas (incluidas en estas los alomorfos en *-se* y *-ra*) y a 8 simples (también incluidas en estas los alomorfos en *-se* y en *-ra*). Fijémonos en que en el otoño de la Edad Media y en los Siglos de Oro, es decir, en la época en la que se produjo una consolidación de las formas compuestas, el número de tiempos simples y compuestos era igual en ambos modos (cinco tiempos en el modo indicativo y cuatro tiempos en el subjuntivo).

#### 4. ANÁLISIS DEL CORPUS

Tal y como hemos señalado *supra*, en nuestro análisis del empleo del antefuturo de subjuntivo manejamos los datos recopilados en el corpus CORDE con la finalidad de precisar el momento en el que dicha forma empieza a perder vigor en el español peninsular. Los ejemplos estudiados (1180) com-

<sup>7</sup>En este caso no nos referimos exclusivamente a los tiempos compuestos que han desaparecido del sistema temporal castellano, sino que también consideramos oportuno llamar la atención sobre tales tendencias como el reemplazo de *ha cantado* por *cantó* en gran parte del mundo hispanohablante y el uso actual de *habrá cantado* que queda limitado al valor modal (su valor temporal tiende a ser sustituido, entre otros, por *tener* + participio o *ir a* + infinitivo (Moreno de Alba 2010 [1988]: 239). Sin embargo, todo ello no quiere decir que los tiempos compuestos dejen de utilizarse y no se produzcan cambios entre los tiempos simples. Recordemos que existen múltiples trabajos en los que se estudia pormenorizadamente la sustitución del futuro (*cantará*) por la perífrasis verbal (*va a cantar*), es decir, un fenómeno opuesto en el que la forma compuesta reemplaza a la simple.

prenden los siglos XVI-XX<sup>8</sup> y proceden de todos los tipos de textos, salvo la prosa jurídica (documentos notariales, ordenamientos, códigos legales, etc.). Es de subrayar que el lenguaje legal es un caso peculiar en el que se siguen utilizando las formas simple y compuesta del futuro de subjuntivo y, por eso, nos vemos obligados a excluirlo del análisis. Además, hemos decidido eliminar una serie de ejemplos provenientes de la Reina Valera 1909, puesto que es una revisión de la llamada “Biblia del oso” editada en el año 1569, época en la que se empleaba mucho más el antefuturo de subjuntivo que a principios del siglo XX. De esta manera creemos que será más fácil observar el proceso de la paulatina desaparición de *hubiere cantado* del sistema temporal castellano.

Forma	Número de ejemplos
<i>hubiere cantado</i> <sup>9</sup>	780
<i>hubieres cantado</i>	39
<i>hubiéremos cantado</i>	14
<i>hubiereis cantado</i>	10
<i>hubieren cantado</i>	337
<b>Total</b>	<b>1180</b>

Tabla 1: Repartición general de las formas del antefuturo de subjuntivo (Fuente: elaboración propia)

Según se aprecia en la tabla 2, la desaparición del antefuturo de subjuntivo en la península ibérica se nota en la lengua escrita a partir del siglo XVIII, aunque sus primeros síntomas se registran en el siglo XVII. Esta última observación no se basa exclusivamente en la cantidad de ejemplos documentados en esas dos centurias, sino que también viene respaldada por la diferencia que se da en la frecuencia de empleo de *hubiere cantado* en la

<sup>8</sup>En el corpus CORDE hay poquísimos ejemplos procedentes de las centurias anteriores. A pesar de ello, creemos que la época estudiada es bastante extensa y permite observar la decadencia del uso de *hubiere cantado*.

<sup>9</sup>Debido al número de ejemplos estudiados no distinguimos entre la primera y la tercera persona del singular. La forma *hubieres cantado*, etc. se usa prototípicamente para referirse a todas las formas de la segunda persona del singular recopiladas en el corpus.

Siglo	Número de ejemplos
XVI	439
XVII	387
XVIII	98
XIX	168
XX	88
<b>Total</b>	<b>1180</b>

Tabla 2: Repartición de las formas del antefuturo de subjuntivo por siglos (Fuente: elaboración propia)

primera y en la segunda mitad del siglo XVII (345 vs. 42 casos). Todo ello nos hace suponer que el antefuturo de subjuntivo presenta debilidad ya hacia mediados del siglo XVII. El empleo del tiempo en cuestión crece un poco en el siglo XIX, pero no se acerca de ningún modo a la frecuencia con la que se usaba en los siglos XVI y XVII. El siglo XX, a su vez, confirma de nuevo que *hubiere cantado* es una forma empleada en raras ocasiones.

Aunque el CORDE no nos ofrece la posibilidad de calcular con precisión la frecuencia normalizada del empleo del antefuturo de subjuntivo, hemos de tener presente que los datos recopilados en el corpus están distribuidos de la manera siguiente: Edad Media (1250-1492): 21 %; Siglos de Oro (1493-1713): 28 % y Época Contemporánea (1714-1974): 51 %, lo cual, sin lugar a dudas, facilita la interpretación de los resultados obtenidos. A nuestro juicio, el decreciente número de formas del antefuturo de subjuntivo, que se registra con claridad en el siglo XVIII, es inversamente proporcional al número de textos recopilados en el CORDE, cuya cantidad es mucho más representativa para los siglos XVIII-XX (en concreto para el periodo que abarca los años 1714-1974) que para las centurias anteriores. Ese último factor contribuye a que en el siglo XIX se registren más ejemplos de *hubiere cantado* que en el XVIII y, a consecuencia de ello, puede darse la falsa impresión de que el uso de dicho tiempo verbal era más elevado en el siglo XIX que en el precedente. Además, a tenor de los datos extraídos del corpus, se observa que el antefuturo de subjuntivo, siendo la forma usada sobre todo

en el registro formal, aparecía raras veces en la segunda persona del singular y en la primera y en la segunda persona del plural:

12. Y si no lo **hubieres llamado** con fiador, echarle has allí la lonja, atándola en el siñuelo antes que acabe de comer; porque, después de haber comido, no se te levante y se vaya. (Libro de cetrería de caza de azor, 1565, Zúñiga y Sotomayor Fadrique de en CORDE)
13. Yo muy contento, pues pagarse tiene; que, en el cambio de la otra vida, prestan dineros para que paguemos todos los mendigos lo que **hubiéremos usurpado** a pesar de sus dueños. (El guitón Onofre, 1604, González Gregorio en CORDE)
14. Últimamente ha llegado aquí una carta vuestra fechada el 22 de agosto, por avión; y a los pocos días otra del 20 por un vapor. Me sorprende que el día 22 no **hubiereis recibido** la primera mía, del 8 de agosto, que mandé por el aire; será debido a vuestros traslados. (Carta [Cartas de Manuel Azaña y Cipriano de Rivas Cherif], 1929, Azaña Manuel en CORDE)

Si aceptamos la afirmación de Andres Suárez de que el desarrollo del antefuturo de subjuntivo se nota a partir de la mitad del siglo XIII, podemos llegar a la conclusión de que su uso “relativamente” frecuente dura unos 400 años. Dicho de otra manera, *hubiere cantado* es la forma más “débil” de las que formaban originalmente el subsistema de tiempos compuestos al lado de *hubo cantado*<sup>10</sup>.

##### 5. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Recapitulando todo lo que hemos dicho, podemos extraer las siguientes conclusiones con respecto al antefuturo de subjuntivo:

1. El tiempo en cuestión empieza a caer en desuso en la península ibérica en el siglo XVIII, pero los primeros síntomas de su debilidad en la

---

<sup>10</sup>Según advierten Octavio de Toledo y Huerta y Rodríguez Molina (2008: 277), el llamado pretérito anterior (*hubo cantado*) goza de una vigencia extraordinaria el siglo XIII, pero a lo largo del otoño de la Edad Media y durante los Siglos de Oro esta forma aparece cada vez con menor frecuencia en la documentación.

lengua escrita<sup>11</sup> se observan en la mitad del siglo XVII. Aunque su empleo siempre ha sido bastante reducido, cabe suponer que la mayor productividad de esta forma tuvo lugar entre los siglos XIII y XVII.

2. En el corpus CORDE se recopilan contados ejemplos de la segunda persona del singular, de la primera persona del plural y de la segunda persona del plural del antefuturo de subjuntivo, lo cual confirma de algún modo que la forma en cuestión siempre ha sido típica del registro formal.
3. La forma *hubiere cantado* quedó reemplazada en primer lugar por *haya cantado* y *cante*, mientras que en la prótasis de oraciones condicionales, por restricciones puramente sintácticas, la sustituyeron las formas *canta* y *ha cantado*. Además, el contenido de no-realidad, que denotaba en algunos casos el antefuturo de subjuntivo, pasó a expresarse mediante el antecopretérito de subjuntivo (*hubiera-se cantado*).
4. El hecho de que *hubiere cantado* dejara de utilizarse no solo se debe a su contenido temporal y modal, sino también a numerosas restricciones sintácticas a las que se sometía dicha forma.
5. Sin hacer caso a la distinción entre los modos indicativo y subjuntivo, cabe destacar que *hubiere cantado*, al lado de *hubo cantado*, constituye la forma más débil del subsistema de tiempos compuestos que no consiguió resistir los cambios sucedidos en el sistema temporal castellano a partir de la Edad Media.

---

<sup>11</sup>Es perfectamente posible que esa tendencia se registrara más temprano en la lengua hablada

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ NAZARIO, Manuel (1972), *La herencia lingüística de Canarias en Puerto Rico*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- ANDRES SUÁREZ, Irene (1994), *El verbo español. Sistemas medievales y sistema clásico*, Madrid: Gredos.
- CAMÚS BERGARECHE, BRUNO (1990), “El futuro de subjuntivo en español”, Ignacio Bosque (ed.), *Indicativo y subjuntivo*, Madrid: Taurus, pp. 410-427.
- COMMERELÁN Y GÓMEZ, Francisco A. (1881), *Gramática de la lengua castellana compuesta con arreglo al plan y método más generalmente seguidos en la enseñanza del latín, y para facilitar a los alumnos de segunda enseñanza el estudio de este idioma*, Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- DE STERCK, Goedele (2000), *Registros y áreas geográficas en lingüística. Usos y valores de las formas en -ra, -se, -ría y -re*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- DONNI DE MIRANDE, Nélica, E. (1984), “Sobre la variación diatópica del español en la Argentina”, en *Segundo Congreso Nacional de Lingüística. Actas*, I, San Juan: Universidad Nacional de San Juan, pp. 43-56.
- FOLGAR, Carlos y Manuel RAMOS (1992), “Privilegios de figuración del futuro de subjuntivo en español medieval”, Manuel Ariza Viguera et al. (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid: Pabellón de España, vol. I, pp. 403-427.
- GILI GAYA, Samuel (1994 [1943]), *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona: Bibliograf.
- GRANDA, Germán de. (1968), “Formas en -re en español atlántico y problemas conexos”, *BICC*, XXIII, pp. 445-470.
- JORGE MOREL, Elercia (1974), *Estudio lingüístico de Santo Domingo*, Santo Domingo: Taller.
- LENZ, Rodolfo (1944 [1920]), *La oración y sus partes: Estudios de gramática general y castellana*. Cuarta edición. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- LOPE BLANCH, Juan M. (1972), *Estudios sobre el español de México*, Ciudad de México: UNAM.
- LUQUET, Gilles (1988), “Sobre la desaparición del futuro de subjuntivo en la lengua hablada de principios del siglo XVI”, Manuel Ariza, Antonio Salvador y Antonio Viudas (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid: Arco/Libros, vol. I, pp. 509-514.
- MORENO DE ALBA, José G. (2010 [1988]), *El español en América*, México: Fondo de Cultura Económica.
- NOWIKOW, Wiaczesław (1993), *Evolución funcional de los esquemas condicionales no reales en el español de los Siglos de Oro*, Łódź/Frankfurt am Main: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego/Vervuert.
- NOWIKOW, Wiaczesław (1995), “Sobre las causas de la eliminación del futuro de subjuntivo del sistema verbal español”, Anna Bochnakowa y Stanisław Widłak (eds.), *Munus Amicitiae. Studia Linguistica In Honorem Witoldi Mańczak Septuagenarii*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński, pp. 111-117.
- NOWIKOW, Wiaczesław (2010), “En torno a la interferencia en la enseñanza de los pretéritos a los alumnos polacos: tiempo vs. Aspecto”, Gilles Luquet, Wiaczesław Nowikow, (eds.), *La recherche en langues romanes. Théories et applications*, Łódź: Lodz Academie of International Studies / Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, pp. 289-302.
- NOWIKOW, Wiaczesław (2012), “La organización de los sistemas temporales del español y del polaco: análisis contrastivo de los tiempos verbales”, *Studia Iberystyczne*, 11, pp. 119-134.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. y Javier RODRÍGUEZ MOLINA (2008), “En busca del tiempo perdido: historia y uso de *hube cantado*”, Ángeles Carrasco Gutiérrez (ed.), *Tiempos compuestos y formas verbales complejas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 275-357.
- PENNY, Ralph (2014), *Gramática histórica del español*, Barcelona: Ariel
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009), *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe.

- ROJO, Guillermo y Emilio MONTERO (1983), *La evolución de los esquemas condicionales (Potenciales e irreales desde el Poema del Cid hasta 1400)*, *Verba*, 22.
- SECO, Rafael (1990 [1930]), *Manual de gramática española*, Madrid: Aguilar.
- VEIGA, Alexandre (1989), “La sustitución del futuro de subjuntivo en la diacronía del verbo español”, *Verba*, 16, pp. 257-338.
- VEIGA, Alexandre (2006), “Las formas verbales subjuntivas. Su reorganización modo-temporal”, *Concepción Company Company (coord.), Sintaxis histórica de la lengua española (Primera parte, La frase verbal)*, vol. I, pp. 95-242.
- VEIGA, Alexandre (2011), “Algo más sobre la doble organización temporal en la diacronía del sistema verbal español”, Carsten Sinner, José L. Ramírez Luengo, María J. Torrens Álvarez (coords.), *Tiempo, espacio y relaciones espacio-temporales desde la perspectiva de la lingüística histórica*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 297-330.
- ZAMORANO AGUILAR, Alfonso (2005), *El subjuntivo en la historia de la gramática española, 1771-1973*, Madrid: Arco/Libros, S.L.

**Corpus:**

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [Fecha de la consulta: 28.03-14.04.2020]

Recibido: agosto de 2020

Aceptado: diciembre de 2020

# PROCEDIMIENTOS LINGÜÍSTICOS EN LA REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO: RASGOS PARA LA CARACTERIZACIÓN DE TEXTOS DESCRIPTIVOS

RAQUEL TARANILLA  
Universidad Complutense de Madrid

**Title:** Linguistic procedures in spatial representation: features for the characterization of descriptive texts

**Abstract:** Despite the centrality that space has recently acquired in cultural studies, we still do not have a clear idea of the linguistic procedures involved in spatial representation. In fact, in the literature on descriptive texts, the resources involved in the description of space are not singled out, and identifying characteristics other than static scenes is unusual. In order to providing tools for a systematic and contrastive analysis of descriptive sequences on space, this paper identifies the linguistic resources involved in the description of the territory. In addition, it provides a list of features for defining and establishing contrasts between descriptive sequences in different discursive genres. This research is based on a short corpus made up of court judgments on land demarcation, on the one hand, and, on the other, online advertisements for plots of land for sale.

**Key words:** Textual Typology, descriptive texts, linguistic representation of space, discursive genres, court judgement, online sale advertisement.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el seno de los estudios culturales de las últimas décadas es común reivindicar lo que se ha dado en llamar *giro espacial*, que tiene que ver con el papel cada vez más central que, tras la Segunda Guerra Mundial, desempeña el concepto del espacio (Jameson, 1991: 44; Tally 2013: cap. 1). Al parecer, nuestra comprensión y nuestra vivencia del espacio están volviéndose cada vez más complejas, en un proceso espolado por la globalización, el aumento de la movilidad y el auge de las experiencias virtuales. Por lo que respecta al ámbito de la lingüística, el desarrollo del paradigma cognitivista y, en particular, la asunción de la naturaleza experiencial del lenguaje han servido de base para investigaciones sobre la esencialidad del espacio en la comprensión humana del mundo y, en particular, en el sistema lingüístico (Levinson, 2003; Levinson y Wilkins, 2006; Talmy, 1983; Tversky y Hard, 2009), de ahí el interés renovado en temas como los verbos de movimiento (Slobin, 1996), el funcionamiento de las preposiciones (Tyler y Evans, 2003)

o la repercusión lingüística de nociones esenciales implicadas en la navegación de los objetos por el espacio, tales como la trayectoria o la dirección.

Con todo, y al margen de su papel como estructura cognitiva básica, lo cierto es que solo recientemente han empezado a surgir estudios que, desde la lingüística, abordan el modo como se trata el espacio en tanto que tema de los textos. Pueden verse, para el español, Bernárdez (2000), Berruecos (2008), Bustos (2017), Burdach y Pons (2006), Sánchez (2002) y Marimón (2006). En realidad, esas propuestas están lejos de hacer aportaciones de carácter general y con capacidad sistematizadora, de modo que ese objetivo está quedando, a lo que parece, en manos de los especialistas en la lengua literaria (véase, entre otros, Herman, 2002: cap. 7; Tally, 2013). La finalidad del presente trabajo es empezar a suplir esa laguna en la disciplina: se caracterizarán los recursos lingüísticos propios de las secuencias textuales que se ocupan de representar lugares, es decir, textos de tipo descriptivo que suelen etiquetarse como *topográficos*. Se empleará para ello un corpus breve formado por dos tipos de géneros: sentencias judiciales que resuelven acciones de deslinde y anuncios de parcelas en venta.

Es una realidad incontestable que la cuestión de las tipologías textuales ha ido perdiendo el interés de los lingüistas en las últimas dos décadas, y que no ha producido una descripción exhaustiva y minuciosa desde los planteamientos más generales de la materia (Adam, 1992; Adam y Petitjean, 1989; Álvarez, 1993; Apotheloz, 1983; Loureda, 2013). En parte, esa línea de investigación ha quedado relegada por el estudio de los géneros discursivos. De hecho, la principal aplicación de los estudios en tipología textual es a día de hoy la investigación en didáctica de la lengua (tanto de lengua nativa como de lengua extranjera), ámbito en el cual la distinción entre tipos de textos sigue teniendo una notable rentabilidad; así ocurre en Sa'diyah, (2011) y Tolchinsky (2019), por poner dos ejemplos de didáctica de textos descriptivos.

En lo que sigue, se parte de la necesidad de plantear criterios y rasgos que permitan caracterizar de una manera más granulada la categoría de los textos descriptivos. Eso habrá de permitir ir más allá de la *estaticidad*, que es la cualidad que suele predicarse de las descripciones, sobre todo para poder distinguirlas de los textos narrativos (que se definen por representar eventos y acciones).

## 2. LA REPRESENTACIÓN LINGÜÍSTICA DEL TERRITORIO

No son pocos los estudios en gestión y gobierno de los recursos naturales que han puesto de relieve el papel crucial del lenguaje en la comprensión y configuración del entorno (Dryzek, 1997; Fishhendler, 2015; Hajer y Versteeg, 2005). En ese sentido, el lenguaje ha de ser visto como una tecnología que crea conocimiento y, además, derechos sobre el territorio (Di Giminiani, 2015), algo que ha sido puesto de manifiesto con relación a la posesión de tierras desde tiempos ancestrales, pero que puede predicarse también de los tiempos recientes. Así, según explica Arruñada (2018), hasta hace poco en España no se requería medición ni mapas para el registro de la propiedad de una finca, y bastaba la delimitación en términos generales: como una simple descripción verbal basada en las características topográficas y referencias a las parcelas colindantes y sus propietarios. No fue hasta la reforma que introdujo la Ley 13/1996 (de medidas fiscales, administrativas y del orden social) cuando empezó a exigirse que, en las transacciones de tierras, la parcela en cuestión esté realmente acorde con su inscripción en el catastro (en términos de ubicación, nombre y superficie). En ese sentido, aún hoy la manera habitual de conceptualizar y darle carta de naturaleza a una finca en España es describirla en los correspondientes títulos de propiedad, algo que puede tener un estilo tan sencillo —de hecho, tan telegráfico— como en el ejemplo que sigue:

1. Tierra de secano, excluida de concentración, en término de Fontanillas de Castro (Zamora), polígono 1234, parcela de cuarenta dos áreas y treinta centiáreas que lin-

da: Norte y Este, Pedro Suárez; Sur, Simón Márquez, y, oeste, con Embalse del Esla.

La técnica de demarcar la tierra y asignarle propietario está basada, tal como se ve, en la explicitación de su ubicación, de su medida y de los propietarios de las fincas vecinas. Sin el requisito de un plano, esa descripción funciona como una suerte de mapa en código lingüístico. Con el objeto de caracterizar los procedimientos lingüísticos de la tecnología que crea saber y regula la tierra, la presente investigación recurre, en primer lugar, a un género discursivo básico de la gestión de la propiedad sobre la tierra: la sentencia judicial que resuelve acciones de deslinde. En concreto, se ha compilado un corpus de diez sentencias de deslinde, en las que se han seleccionado las secuencias en las que se describe la demarcación de una finca. Se trata de diez sentencias emitidas entre 2013 y 2019, por tribunales de distintas provincias españolas, a saber: cuatro sentencias fueron dictadas en Cantabria, una en León, una en Barcelona, una en Toledo, una en Asturias, una en las Islas Baleares y una en Zamora.

El derecho de deslinde consiste en la facultad del propietario de una finca de establecer y marcar claramente los límites que la separan de los predios colindantes (Vitalia, 2015). En ese sentido, todo propietario tiene derecho a acudir a los tribunales civiles para que determinen con precisión los lindes de su finca, a la luz de las pruebas oportunas. En las sentencias de deslinde, a la luz de las pruebas oportunas, un juez demarca un terreno a través de procedimientos lingüísticos y, en última instancia, resuelve un conflicto de delimitación de fincas basado en configuraciones territoriales dispares e incompatibles, mediante procedimientos discursivos. Es por ello que en tales sentencias se combinan, como se verá, recursos textuales propios de la descripción y la argumentación.

De otra parte, entre las tecnologías para la gestión de la tierra propias de nuestra cultura también hay que contar, de un modo destacado, los

discursos implicados en la trasmisión de fincas. Estos textos (que suelen ir acompañados de varias fotografías) ponen de manifiesto el modo como se concibe el territorio y qué se valora en él, y además muestran los recursos discursivos empleados en ello. Aquí se han seleccionado diez anuncios de fincas y parcelas puestas a la venta a través de internet, y se han analizado las secuencias en que se describe el territorio, como en el caso siguiente:

2. Preciosa finca de 120.000 m2 en la zona de El Escorial, completamente llana y vallada en zona norte de Madrid a tan solo 50 km de la capital, ideal para caballos o cualquier otro tipo de ganadería, dispone de núcleo zoológico autorizado por la consejería de agricultura para cría de corzos y muflones, turismo rural, así como actividades de aventura y campamentos. Espectaculares vistas de la Sierra del Guadarrama, cuenta con dos construcciones de 225 y 25 m2 respectivamente, abundante arbolado compuesto por fresnos, robles, espinos y arces así como sotobosque de endrinos y zarzales. Muy buen camino de acceso, apto para todo tipo de vehículos. Precio 850.000€

El primer objetivo de esta investigación (apartados 3 y 4) es presentar un catálogo de procedimientos lingüísticos implicados en la descripción del territorio. Esa lista ha de permitir, en futuros trabajos, una caracterización sistemática y pormenorizada de los géneros discursivos habituales en la gestión de la tierra (además de sentencias de deslinde y anuncios para la venta, otros documentos, como informes topográficos, geológicos o urbanísticos). Asimismo, esa clasificación de recursos ha de facilitar el diseño de materiales didácticos en técnicas de escritura. El segundo objetivo (apartado 5) es establecer criterios precisos para abordar las distintas clases de textos descriptivos.

### 3. RECURSOS LINGÜÍSTICOS EN LA DESCRIPCIÓN DEL TERRITORIO

En su estudio sobre la lógica del razonamiento y el discurso descriptivo, Apotheloz (1983) parte de la idea de que el espacio, el territorio, se le ofrece a nuestra mirada de un modo global, y sus componentes se encuentran con nosotros de un modo simultaneo y continuo. De ello se deriva

que toda descripción implica, al menos, tres grandes operaciones: un troceamiento de ese continuo, una selección de elementos y un ordenamiento de ellos, en un texto que (a diferencia del espacio real) es un producto lineal (Marimón, 2006: 2809-2810). En este apartado van a desglosarse los recursos lingüísticos habituales con que se materializan esas tres operaciones. Eso nos obliga a determinar, de entrada, que los elementos del espacio que se incorporan al texto pertenecen a las siguientes categorías temáticas, que se abordarán con detalle a continuación: (i) existencia, (ii) ubicación, (iii) medida, forma y dirección, (iv) posesiones y atributos, (v) contornos y (vi) historia del terreno descrito.

### 3.1. *La expresión de la existencia*

El recurso lingüístico más sencillo para describir un espacio es el empleo de un verbo de existencia y, en particular, de *existir* o *haber*. Estos verbos tienen escaso peso semántico, y en ellos prima la función presentativa, en el sentido de que configuran un esquema informativo que sirve para abrir paso al núcleo del contenido. Se trata de una construcción temática que López Ferrero (2011: 187) denomina “patrón de nueva información”:

3. en la parte posterior de ambas fincas *existe* una rampa de acceso a los aparcamientos situados en la planta 1<sup>a</sup> de los dos edificios. [S]<sup>1</sup>
4. El linde oeste es la carretera, y al sur *existen* postes de hormigón y malla metálica además de mojones ... [S]
5. entre ellas [las fincas colindantes] *hay* una valla y una zona de arbolado ... [S]

El patrón de nueva información organiza el flujo informativo de un texto en términos de Tema-Rema, estableciendo un orden de constituyentes determinado (López Ferrero, 2011: 182-183): primero, un locativo, en

<sup>1</sup>En los ejemplos que se empleen se utilizará [S] para indicar que es un fragmento extraído de una sentencia de deslinde, y [A] para indicar que es un fragmento de un anuncio de parcela en venta.

posición temática (que, en los ejemplos anteriores, correspondería respectivamente a *en la parte posterior de ambas fincas*, a *al sur*, y a *entre ellas [las fincas colindantes]*); segundo, el verbo *existir* o el verbo *haber*; y, para acabar, el sujeto, en posición sintáctica postverbal y en posición informativa de rema (en los ejemplos, *una rampa de acceso...*, *postes de hormigón y malla metálica además de mojones*, y *una valla y una zona de arbolado*).

Pese a que la dimensión del corpus de análisis no es suficiente como para hacer afirmaciones rotundas, hay que advertir que no se han registrado verbos de existencia entre los anuncios de venta analizados. Esto puede deberse a las razones que se expondrán en el apartado 3.4.

### 3.2. La expresión de la ubicación

La ubicación de la parcela que se describe tiene dos facetas. En primer lugar, la que individualiza y se refiere al municipio o región concretos, como el sintagma *en término de Fontanillas de Castro (Zamora)*, *polígono 1234*, que se ha visto en el ejemplo 1, o como el sintagma en cursiva del ejemplo 6. En segundo lugar, está la ubicación genérica, inespecífica, como en el ejemplo 7:

6. *En Sierra Morena*. El campo se compone de una gran dehesa ... [A]
7. Parcela de 937,23 m2, con una edificabilidad de 328,03 m2. *En una zona residencial* con vigilancia privada, zonas infantiles, piscina, club social. [A]

Hay que precisar que las dos facetas de la ubicación (la individualizadora y la inespecífica), en realidad, forman un continuo, de modo que puede haber marcas de ubicación que tengan elementos de ambas:

8. En definitiva, interesante finca rústica *a hora y media de Madrid* (casi todo autovía). [A]

Si la operación de describir conlleva inevitablemente la selección de elementos y su organización, parece una regla bastante fija que la ubicación

es una información que se proporciona pronto, al inicio de la secuencia descriptiva o, por lo menos, antes de aportar detalles más concretos. Se produce, en ese sentido, un movimiento de generalidad y, luego, aproximación a los pormenores del territorio, como en un *zoom* cinematográfico.

Como ocurre en todos los fragmentos anteriores, la construcción lingüística de la ubicación acostumbra a recurrir a un sintagma preposicional sin un verbo explícito, contribuyendo a un estilo notablemente telegráfico, sobre todo en las descripciones de los anuncios de venta de parcelas. En las sentencias judiciales, de hecho, no es infrecuente registrar verbos de ubicación, de los que, siguiendo a Cifuentes (2004: 78), pertenecen a la clase de los verbos locales estativos, porque seleccionan un complemento de lugar que no indica dirección ni desplazamiento. Es el caso de los dos verbos pronominales *situarse* y *hallarse*:

9. porción de terreno de 558,70 metros cuadrados ocupado por la Junta Vecinal de Salces y que *se sitúa entre* el cerramiento antiguo de piedra de la finca del actor [...] y la ribera del río. [S]
10. elementos dejados para señalar los límites establecidos en la parcelación que dio origen a las fincas: [...] Una estaca de hierro pintada de color rojo que *se halla en* el vértice común de las parcelas núm. 1 y núm. 2. [S]

### 3.3. *La expresión de la medida, la forma y la dirección*

La descripción de un terreno puede incluir sus dimensiones. Esa información se introduce mediante un complemento predicativo a un verbo como *medir* u *ocupar* (ejemplo 11), o, mucho más frecuentemente, mediante un complemento del sustantivo (ejemplos 12 a 14). Por el propósito que persiguen (el reconocimiento legal y la compraventa), en los dos géneros analizados en este trabajo se acostumbra a proporcionar las medidas precisas de una parcela, requisito que queda desdibujado cuando se describen los elementos concretos que contiene la finca (ejemplo 14)

11. casa de planta baja y buhardilla, en término de Cueto, parroquia de San Pedro de Navarro, municipio de Avilés, que *mide* nueve metros de fondo por siete veinticinco de frente, [...], teniendo su entrada al sur, con su terreno que todo *ocupa* incluso el solar de la casa, mil doscientos veinte metros y veintidós decímetros cuadrados ... [S]
12. la comunidad es propietaria de un pasaje particular, destinado a vial de acceso, *de superficie* 108,17 m<sup>2</sup> [S]
13. Parcela *de* 937,23 m<sup>2</sup> [A]
14. Totalmente vallada con un lago, un pantano y en la entrada un gran estanque *de más de* 100 m<sup>2</sup>. [A]

A diferencia de lo que ocurre con las medidas, a la luz del corpus, ni en las sentencias de deslinde ni en los anuncios de venta de fincas se informa de la forma geométrica que tiene una parcela. Esa información se supe siempre mediante la explicitación de sus lindes, que será el tema del apartado 3.5. Por otro lado, sí es habitual, en las sentencias, hacer referencia a la dirección de alguno de los componentes de la finca, cuando sirven para delimitarla, como en los fragmentos siguientes:

15. un pasillo que va desde el Pasaje n<sup>o</sup> 1, *paralelo al* muro de contención que actualmente separa la rampa de la finca de la demandante, hasta la planta segunda de la finca ... [S]
16. el camino de acceso a las indicadas parcelas que bordea la parcela número 6 o, como veremos después, discurre por dicha parcela, incide *perpendicularmente* con otro camino paralelo al lindero este de la parcela número 1. [S]
17. existe un muro que partiendo de la vivienda de los actores se construye *en sentido noreste sureste* en longitud de 4,78 metros. [S]

### 3.4. *La expresión de posesiones y atributos*

Una de las posibilidades más evidentes de las descripciones de los espacios tiene que ver con la referencia a sus componentes y sus atributos —esto es, la *aspectualización* en términos de Apotheloz (1983) y Adam (1992)—. Y, sin embargo, al menos en el corpus manejado, no hay sentencias de deslinde que seleccionen y textualicen los elementos de una finca, salvo que sirvan para establecer sus límites. De hecho, en las sentencias judiciales del corpus aparece una única vez el verbo *tener*, que es el prototípico para la expresión de las posesiones:

18. casa de planta baja y buhardilla, [...] que mide nueve metros de fondo por siete veinticinco de frente, con tres diez de altura, *teniendo* su entrada al sur ... [S]

Por el contrario, en los anuncios de parcelas en ventas resulta crucial aludir a los elementos que integran la propiedad, así como explicitar sus atributos positivos, con el ánimo de persuadir a los posibles compradores. Arriba se dijo que en el corpus de anuncios de venta no se registran enunciados de existencia (apartado 3.1.), y la razón de ello puede explicarse en correspondencia con el hincapié que se hace en las posesiones y las virtudes de las fincas: poner de relieve y mostrar ostensivamente sus cualidades busca generar un efecto publicitario, en el que ningún recurso deje de ser promocionado en pro de la venta que se espera.

Los recursos lingüísticos que se emplean para ello son (i) adjetivos calificativos, muy a menudo en posición prenominal (*preciosa, importante, excelente*); (ii) oraciones copulativas (*Es una dehesa llena de encinas*); (iii) verbos y preposiciones posesivos (*tener, componerse de, constar de, con*); y (iv) enumeraciones de componentes (*Luz y agua corriente. Pozo de sondeo. Piscina. Casa de invitados, nave, etc.*):

19. *Preciosa* finca rústica. *Es* una dehesa llena de encinas y alcornoques. *Tiene* un pantano de más de 200 metros de largo. *Tiene* una casa de más de 700m2. *Con* 7 dormi-

torios, cocina de 60m2, etc. Luz y agua corriente. Pozo de sondeo. Piscina. Casa de invitados, nave, etc. En definitiva *la finca de recreo ideal para una familia grande*. [A]

20. En Sierra Morena. El campo *se compone de* una gran dehesa con mucha densidad de encinas ... [A]
21. *Importante* dehesa de encinas y alcornoques, repoblación forestal. *Excelente* coto de caza mayor *con* malla cinegética y gran cantidad de palomas torcaces. [...] *Consta de* 2 cortijos, uno de ellos nuevo con 200 m2 aproximadamente, *con* calefacción, agua, luz solar con generador eólico y generador de apoyo [...]. Muchas subvenciones. [A]

Por su naturaleza, y frente a otro tipo de textos, el descriptivo permite un desarrollo temático peculiar, puesto que permite ampliar secuencias, sumar datos, sin que las continuaciones se vean afectadas. Su crecimiento, como afirma Apotheloz (1983), es arborescente, según se puede comprobar en los ejemplos previos, que adicionan componentes de las fincas sin más limitación que el espacio y la expectativa sobre la atención que el texto va a recibir del lector.

### 3.5. *La expresión de los contornos*

Si en el género de los anuncios de venta es importante remarcar los atributos de una finca, en las sentencias de deslinde lo fundamental es señalar dónde están sus límites. El procedimiento lingüístico más sencillo para hacerlo es recurrir a un verbo específico como *limitar*, *delimitar* o *lindar*, cuyo sujeto es la finca (o un sinónimo de esta):

22. el inmueble *limita con* un pasaje particular ... [S]
23. la parcela está *delimitada con* las parcelas 2 y 3, por el Norte con poste de hormigón de mediana de vallado antiguo y valla de malla y postes metálicos por donde está cercada la finca. [S]
24. El campo se compone de una gran dehesa con mucha densidad de encinas de unas 375 hectáreas y el resto, unas 175 hectáreas de monte pardo, *lindando con* un pantano en más de 5 kilómetros. [A]

Con mucha frecuencia se registran textos esquemáticos, muy funcionales y de un estilo casi formulaico, muy típico de las partes más burocráticas de los géneros judiciales. Como se ve en el ejemplo siguiente, en ellos es posible omitir algunos elementos sintácticos, pues la interpretación no peligra:

25. [el terreno] *linda al norte*, camino; *sur*, parte de la finca principal que se dio a su hermana Dña. Erica y *al oeste*, herederos de Jaime Gómez. [S] (= *el terreno linda al norte con el camino; al sur linda con la parte de la finca principal que se dio a su hermana, Dña. Erica; y al oeste linda con la finca de los herederos de Jaime Gómez*)

Frente a esas construcciones, es habitual que la propia linde se convierta en sujeto oracional, de modo que se propicia una formulación que, al hilo de las teorías de la cognición corporizada, se ha dado en llamar *movimiento ficticio* (Valenzuela y Rojo, 2009) —también movimiento *subjetivo*, *abstracto* o *virtual* (Langacker, 1987; Matsumoto, 1996; Talmy, 2000)—. Consiste en un verbo de movimiento que, junto a un sujeto no animado y no móvil, produce un *borrado* del rasgo dinámico, que tiene como efecto una interpretación estativa (Marqueta y Horno, 2015: 148). Así, por poner un caso, sucede con los verbos *arrancar* y *dirigirse*, en el par de enunciados que siguen. Si en el primero sí se produce un verdadero movimiento, en el segundo la acción dinámica desaparece:

El caminante *arranca* de la puerta de la iglesia y *se dirige* hacia el río.  
El camino *arranca* de la puerta de la iglesia y *se dirige* hacia el río.

Y, con todo, lo cierto es que hay un rastro de acción que permanece, no en lo que ocurre en el espacio definido, y sí, en cambio, en la mente de emisor y receptor del mensaje, que inician un trayecto secuencial, pero simulado, por el espacio referido. En palabras de Méndez (2009: 28), “el movimiento no está en las escenas descritas, sino en el ‘espectador’, que desplaza mentalmente su mirada por el escenario como si se tratase de

un *travelling* cinematográfico”. Véase cómo en el ejemplo 26 el lector se ve inmerso en una suerte de itinerario por los contornos del terreno, un recorrido —adaptando aquí la idea de paseo, que apunta Apotheloz (1983)— que ordena los elementos a fin de crear una circunvalación que ha de generar en los lectores un mapa mental:

25. el linde de la finca [...] *arranca* de la esquina sur del muro de piedra que *rodea* el corral y *se dirige* dirección oeste hacia el río en una longitud de 15 metros, luego *quiebra* en dirección norte y *discurre* paralelo al cauce del río en un tramo de 44 metros hasta que *vuelve a girar* en dirección este durante 26,5 metros hasta *alcanzar* la esquina nordeste de la finca y, desde allí, *cierra* la esquina nordeste de la vivienda.  
 [S]

El recurso de los verbos de movimiento ficticio, además de con la linde, pueden construirse con otros sujetos que, por lo común, son muros, caminos, vallas, etc:

26. el camino de acceso a las indicadas parcelas que *bordea* la parcela número 6 o, como veremos después, *discurre* por dicha parcela, *incide* perpendicularmente con otro camino paralelo al lindero este de la parcela número 1. [S]

Conviene advertir la ausencia de construcciones de movimiento ficticio en los anuncios de parcelas en venta. Eso vendría a contradecir una idea común en los estudios de este tipo de estructuras, según la cual “el sistema cognitivo de los humanos manifiesta una inclinación natural hacia lo dinámico. Para las descripciones topográficas preferimos un *tour* guiado a un pase de diapositivas estáticas” (Méndez, 2009: 30, citando a Talmy, 2000: 171-172; Matlock, 2004). Como se explicará más adelante, los textos de descripción espacial alternan entre los que propician construcciones dinámicas y los que (como los anuncios de ventas) prefieren la estaticidad.

En todo caso, es un hecho que, frente a las formulaciones que se han presentado antes, en las estructuras de movimiento ficticio la perspectiva antropocéntrica se introduce en la descripción espacial. Eso quiere decir que

la mirada del emisor y el receptor se hacen presentes en el discurso. Tversky y Hard (2009) proponen una distinción útil para explicar este punto: hablamos de perspectiva *egocéntrica* cuando los objetos se presentan con respecto al cuerpo humano (al de quien habla, al de quien escucha, o al de quien participa de la escena descrita), y hablamos de perspectiva *alocéntrica* cuando los objetos se explican en relación con un marco ambiental (por ejemplo, aludiendo a los puntos cardinales). Esos dos conceptos corresponderían, en cierto sentido, con la oposición entre localizaciones *cronotópicas* y localizaciones *topográficas* (Hanks 1990, Zoran 1984), así como con el *plano de percepción* y el *plano de objetivación* que distingue Carbonero (1988: 17) en su análisis de descripciones en textos literarios. En efecto, una de las grandes divisiones entre los textos descriptivos radica en la constatación de que algunos recurren a la perspectiva subjetiva y otros, en cambio, intentan presentarse como al margen de ella. Entre los primeros figurarían aquellos que emplean recursos como el del fragmento 28, que consiste en simular un recorrido humano por la finca que se describe:

27. la zona ajardinada de la finca de la demandante, consistente en un pasillo que va desde el Pasaje nº 1, paralelo al muro de contención que actualmente separa la rampa de la finca de la demandante, hasta la planta segunda de la finca, a la que *se llega* tras unas escaleras que descienden. [S]

### 3.6. *La relación de la historia de la finca*

En general, también enfatizan la presencia humana en el espacio las alusiones al pasado de un terreno, que se registran, en nuestro corpus, en las sentencias de deslinde, pero no en los anuncios de venta. Se trata de los únicos fragmentos de la descripción de la tierra en que se usan verbos en tiempos del pretérito, y propician una mirada histórica que pone en relación los avatares por los que atravesó una finca y su forma y su contorno actual:

28. Ambas fincas proceden de una finca matriz de la que *segregaron* varias fincas entre los herederos en el año 1966, estando todos conformes firmando la partición y el

deslinde de común acuerdo, dejando de una parte la casa para un heredero y de otra la cuadra colindante, y el resto de la finca *se dividió* horizontalmente en parcelas. Posteriormente y en años sucesivos, los antecesores del demandado  *fueron adquiriendo* los lotes adjudicados a los otros herederos llegando a adquirir la casi totalidad de la parcela inicial, cediendo en el año 1970 la parcela de 1.222 metros cuadrados que se corresponde con la casa que adquieren los actores, y las fincas que inicialmente *se dividieron* en horizontal se dividen en vertical partiendo de las edificaciones. [S]

29. El actor, una vez adquirida la *valló* de acuerdo con don Simón Márquez por los linderos Norte y Este, y por el lado oeste de acuerdo con la Confederación Hidrográfica del Duero, *vallando* por dicho lado, pero *dejando* una franja de servidumbre de seguridad de cinco metros. [S]

Las alusiones a la historia de las parcelas son secuencias de tipo narrativo que se subordinan a la descripción. Eso pone en cuestión otra de las ideas más asentadas acerca de los textos descriptivos, y que tiene su origen en los estudios literarios: que su existencia se supedita a los discursos narrativos, en los que siempre resultan imbricados.

Por su parte, cuando los anuncios de venta hacen alusión a las construcciones que integran la finca o conforman sus límites, en ningún caso aluden a su historia, por lo menos en el corpus manejado. No se indica ni quién ni cuándo cambió los elementos que limitan la tierra:

30. Parte de la finca ganadera *está cercada* con malla ganadera perimetral y acuartelada. [A]

#### 4. RESPALDOS Y REFERENCIAS A INSTANCIAS DE AUTORIDAD

En la teoría de la argumentación, y en particular en el modelo propuesto por Toulmin (1958), se considera que, para funcionar como tales, los argumentos han de poseer un respaldo (*backing*), esto es, aquel apoyo sobre el que se asienta una afirmación, una creencia, una idea, etc., y le otorga autoridad (Toulmin, 1958: 103). Inspirándose en ello, este apartado sostiene

que a menudo las descripciones recurren a respaldos a fin de apuntalar la validez y el crédito de algunos de sus elementos. Según Toulmin, los respaldos son contextuales, esto es, son específicos de cada ámbito en particular. Así, en las sentencias de deslinde se recurre a los respaldos propios de los saberes autorizados y las especialidades del estudio del territorio, a saber, periciales y documentos topográficos (ejemplos 32 y 33). Por su parte, los anuncios de venta de parcelas ocasionalmente ocurren a certificados oficiales, que avalan la verdad de los atributos que se predicán:

31. se solicita que se dicte sentencia por la que se condene a la Junta Vecinal de Salces a restituir los 558,70 metros cuadrados de su propiedad que le ha usurpado *según levantamiento topográfico aportado* o, subsidiariamente, la porción de terreno que resulte de *pericial técnica* que se practique ... [S]
32. En la realidad y *así se pudo comprobar por la perito* existe un muro que partiendo de la vivienda de los actores se construye en sentido noreste sureste en longitud de 4,78 metros. [S]
33. [la finca] dispone de *núcleo zoológico autorizado por la consejería de agricultura* para cría de corzos y muflones, turismo rural, así como actividades de aventura y campamentos. [A]

Todo eso concuerda con el hallazgo de segmentos argumentativos al servicio de la descripción, que ha sido apuntado en algún estudio previo (Marimón, 2006: 2814-2815). Así, en las sentencias de deslinde, resulta habitual encontrar segmentos textuales en los que el discurso descriptivo incorpora trazos argumentativos, dirigidos a lograr el propósito del género (motivar la decisión judicial). En el fragmento 35, el juez describe la linde en conflicto, de la que afirma que separa dos fincas que “no están delimitadas”; a continuación justifica esa conclusión, empleando un segmento argumentativo —destacado aquí en cursiva—, al servicio del texto descriptivo:

34. las fincas colindantes por el lindero controvertido no están delimitadas, *pues si bien es cierto que entre ellas hay una valla y una zona de arbolado, la valla colocada es parcial*

*y no coincide la superficie escriturada de las fincas colindantes con la superficie real, sin que exista ningún elemento físico que sirva para delimitar sin duda alguna ambas fincas por el lindero controvertido. [S]*

## 5. RASGOS PARA LA CARACTERIZACIÓN DE TEXTOS DESCRIPTIVOS ESPACIALES

La atención a los recursos lingüísticos que emplean los textos descriptivos pone de relieve la insuficiencia de caracterizarlos meramente como producciones estáticas que informan sobre el aspecto de un objeto, una persona o un lugar. Así, de acuerdo con lo planteado hasta ahora, cabría al menos distinguir los textos descriptivos en función de si cumplen o no (o en mayor o menor medida) los rasgos que siguen:

- (a) +/- *Dinamicidad*. Entendemos por descripciones [dinámicas] aquellas que limitan la referencia a acciones y movimientos. Prefieren los verbos de existencia, y la expresión de la ubicación a otro tipo de contenidos. Por su parte, son descripciones [+ dinámicas] las que incluyen acciones o procesos, aunque sean mentales y circunscritos al ámbito de la interpretación (por ejemplo, mediante verbos de movimiento ficticio).
- (b) +/- *Subjetividad*. Son textos [subjetivos] aquellos que prefieren verbos de existencia y una perspectiva alocéntrica (esto es, que emplea en la descripción referencias contextuales, no personales). En cambio, son textos [+ subjetivos] los que recurren a una perspectiva egocéntrica.
- (c) +/- *Individualización*. Los textos descriptivos [+ individualizados] son aquellos que especifican el objeto descrito y sus complementos.
- (d) +/- *Enumeratividad*. Son textos descriptivos [+ enumerativos] aquellos que recurren a la adición libre de componentes, creando listas que

pueden ser ampliadas sin afectar a la estructura del texto, siguiendo una composición arborescente.

- (e) +/- *Presencia de otros tipos textuales*, como el narrativo o el argumentativo, que se subordinan a los componentes descriptivos. Es el caso de las secuencias narrativas que relatan la historia del objeto descrito o uno de sus componentes, o de las secuencias argumentativas que acreditan la verdad de uno de los elementos del objeto descrito.
- (f) +/- *Uso de sistemas de acreditación*, esto es, incluyen el respaldo de autoridades externas al emisor, que certifican las informaciones que se proporcionan.

A partir de todo ello, es posible definir las secuencias descriptivas de las sentencias de deslinde como dinámicas, subjetivas, individualizadoras, no enumerativas, dadas a incluir secuencias narrativas y argumentativas, y dadas a incluir sistemas de acreditación externa. Por su parte, las secuencias descriptivas de los anuncios de parcelas en venta son no dinámicas, no subjetivas, escasamente individualizadoras, enumerativas, no dadas a incluir otros tipos de textos textuales y no claramente proclives a usar sistemas de acreditación externos. Para decirlo mediante un par de imágenes, las descripciones del espacio en el ámbito judicial usan el lenguaje para componer un simulacro de viaje por las lindes de una finca, mientras que las descripciones de anuncios de venta de parcelas configuran una suerte de fotografía panorámica que pone el foco en los elementos estimables del territorio.

## 6. DESARROLLOS DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo ha identificado una serie de recursos lingüísticos propios de los textos que describen el territorio y, además, ha establecido seis rasgos que permiten hacer distinciones en el conjunto de textos descriptivos de contenido espacial. Ello ha de permitir análisis más sistemáticos de

los discursos en los que se emplean secuencias descriptivas, que incluyan, además, elementos contrastivos entre géneros. En ese sentido, en esta investigación se ha iniciado una descripción contrastiva entre el género de la sentencia de deslinde y el anuncio de venta de parcelas, que ha establecido sus peculiaridades y sus diferencias. Idealmente, esas conclusiones deberían ser corroboradas con estudios con corpus suficientemente representativos, que podrían, además, incluir otros géneros en los que se describen territorios (como guías de viaje, trabajos académicos en geología, arqueología, etc., informes topográficos o textos literarios, entre otros).

Esta línea de trabajo ha de permitir profundizar en el giro espacial que se viene predicando en las disciplinas sociales y humanas, a través del saber propio del estudio del lenguaje. Se trata de proponer herramientas lingüísticas y, en general, comunicativas que den cuenta de los cambios en la comprensión y la discursivización del espacio que, según parece, son definitorios de nuestro tiempo.

## REFERENCIAS

- ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes: types et prototypes*, París: Nathan.
- ADAM, Jean-Michel y Petitjean, André (1989), *Le texte descriptif*, París: Nathan.
- ÁLVAREZ, Miriam (1993), *Tipos de escrito, I: narración y descripción*, Madrid: Arco/Libros.
- APOTHELOZ, Denis (1983), “Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial”, *Degrés*, 35-36, pp. 1-19.
- ARRUÑADA, Benito (2018), “Evolving practice in land demarcation”, *Land Use Policy*, 77, pp. 661-675.
- BERNÁRDEZ, Enrique (2000), “Estrategias constructivas de la descripción oral”, *Revista Española de Lingüística*, 30(2), pp. 331-356.
- BERRUecos, M<sup>a</sup> Lourdes (2008), “La descripción en el discurso de divulgación científica”, *Estudios de Lingüística Aplicada*, 48, pp. 41-64.
- BUSTOS GIBERT, José Manuel (2017), “La conexión discursiva en textos escritos descriptivos”, *Rilce*, 33(2), pp. 443-479.
- BURDACH, Ana M<sup>a</sup> y PONS, Hernán (2006), “Estructura del texto descriptivo de productos farmacéuticos difundidos por medio de internet”, *Filología y Lingüística*, 32(1), pp. 121-130.
- CARBONERO, Pedro (1988): “Modelos de organización sémica de la lengua en textos descriptivos”, *Cauce*, 11, pp. 9-22.
- CIFUENTES, José Luis (2004), “Verbos locales estativos en español”, *ELUA: Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, núm. extra 2, pp. 73-118.
- DI GIMINIANI, Piergiorgio (2015), “The Becoming of Ancestral Land: Place and Property in Mapuche Land Claims”, *American Ethnologist*, 42 (3), pp. 490-503.
- DRYZEK, John (1997), *The politics of the earth. Environmental discourses*, Nueva York: Oxford UP.

- FISCHHENDLER, Itay (2015), "The securitization of water discourse: theoretical foundations, research gaps and objectives of the special issue", *International Environmental Agreements: Politics, Law and Economics*, 15, pp. 245–255.
- HAJER, Maarten y VERSTEEG, Wytske (2005), "A decade of discourse analysis of environmental politics: Achievements, challenges, perspectives", *Journal of Environmental Policy and Planning*, 7(3), pp. 175–184.
- HANKS, William (1990), *Referential Practice: Language and Lived Space among the Maya*, Chicago: University of Chicago.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism*, Durham: Duke UP.
- LEVINSON, Stephen (2003), *Space in language and cognition*, Cambridge: Cambridge UP.
- LEVINSON, Stephen y Wilkins, David (eds.) (2006), *Grammars of space: Explorations in cognitive diversity*, Cambridge: Cambridge UP.
- LÓPEZ FERRERO, Carmen (2011), "Grammatical patterns in Spanish: verbs of existence and appearance", *Corpora*, 6 (2): pp. 179–199.
- LOUREDA, Óscar (2013), *Tipología textual*, Madrid: Arco/Libros.
- MARIMÓN, Carmen (2006), "La descripción del espacio: modelos cognitivos y recursos expresivos en la Crónica del Perú de Pedro Cieza de León (1553)", José Luis Girón y José Jesús Bustos (coords.) *Actas VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Madrid, 29/9/03-4/10/03), vol. 3, pp. 2807-2820.
- MARQUETA, Bárbara y HORNO, Carmen (2015), "Procesos sintácticos implicados en el movimiento ficticio en español. Un estudio basado en un corpus de 158 reseñas de arquitectura", Iraide Ibarretxe-Antuñano y Alberto Hijazo-Gascón (eds.), *New horizons in the study of motion: bringing together applied and theoretical perspectives*, Cambridge: Cambridge Scholars, pp. 134-167.
- MATLOCK, Teenie (2004), "The Conceptual Motivation of Fictive Motion", Günter Radden y René Dirven (eds.), *Motivation in Grammar*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 221-248.
- MATSUMOTO, Yo (1996), "Subjective motion in English and Japanese verbs", *Cognitive Linguistics*, 7, pp. 183-226.
- MÉNDEZ, Julián (2009), "Movimiento ficticio en griego antiguo: tras las huellas del viajero (in)visible", *Revista Española de Lingüística*, 39(1), pp. 5-32.
- SA'DIYAH, Halimatus (2011), "Improving students' ability in writing descriptive texts through a picture series-aided learning strategy", *The English Teacher*, vol. XL, pp. 164-182.
- SÁNCHEZ, Alicia (2002), "La macrooperación descriptiva: sus operaciones lógico-discursivas", *Cuicuilco*, 9(24).
- SLOBIN, Dan (1996), "Two ways to travel: Verbs of motion in English and Spanish", Masayoshi Shibatani y Sandra Thompson (eds.), *Essays in semantics*, Oxford: Oxford UP, pp. 195-219.
- TALLY, Robert (2013), *Spatiality*, Londres: Routledge.
- TALMY, Leonard (1983), "How language structures space", Herbert Pick y Linda Acredolo (eds.), *Spatial Orientation: Theory, Research and Application*, Nueva York: Plenum, pp. 225-282.
- TALMY, Leonard (2000), *Toward a cognitive semantics*, Cambridge: MIT Press.
- TOLCHINSKY, Liliانا (2019), "Evolving Structure of Descriptive Texts and Learners' Abilities", *Journal of Literacy Research*, 51(3), pp. 293–314.
- TOULMIN, Stephen (1958), *The Uses of Argument*, Cambridge: Cambridge UP.
- TVERSKY, Barbara y Hard, Bridgette (2009), "Embodied and disembodied cognition: Spatial perspective taking", *Cognition*, 110, pp. 124–129.

- TYLER, Andrea y Evans, Vyvyan (2003), *The Semantics of English Prepositions: Spatial Scenes, Embodied Meaning, and Cognition*, Cambridge: Cambridge UP.
- VITALIA, Esther (2015), *Expediente de deslinde y acción de deslinde y amojonamiento*, Madrid: Wolters Kluwer.
- ZORAN, Gabriel (1984), "Towards a theory of space in narrative", *Poetics Today*, 5(2), pp. 309-355.

Recibido: agosto de 2020

Aceptado: diciembre de 2020

## RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

## RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO MONTERO, Xesús, *Alfredo de la Iglesia. O intelectual, o educador e o autor do primeiro manual de literatura galega para escolares de Instituto.*, A Coruña: Real Academia Galega / Deputación de Pontevedra, 2018, 225 pp.

A familia De la Iglesia, na cal sobrancean pedagogos, literatos, historiadores, republicanos, arqueólogos, xornalistas, investigadores, librepensadores, anticlericais (pero bos cristiáns), galeguistas..., é sen dúbida unha das que máis leva contribuído ó renacer cultural de Galicia dende que por mediados do século XIX Antonio de la Iglesia (1822-1892) e o seu irmán Francisco (1827-1897) se erixisen nuns dos principais animadores do chamado *Rexurdimento* ou *Rexurdimento* galego. O seu nome e apelido aparece vencellado ás máis sonadas empresas culturais galeguistas da época: foron os artífices d'*O Vello do Pico Sagro* (1860), a primeira publicación periódica seriada escrita totalmente en galego; os promotores da revista cultural *Galicia* (1860-65), a primeira de importancia do Rexurdimento e de cuxas prensas saíra en 1863 tamén o primeiro dicionario galego de F.J. Rodríguez, editado e moi ampliado por don Antonio; os organizadores dos simbólicos Xogos Florais celebrados na Coruña en 1861 e posteriormente os compiladores do *Álbum de la Caridad* que orixinaron aqueles. Foron tamén os De la Iglesia co-fundadores e participantes activos da sociedade do *Folklore-Gallego* e, así mesmo, pioneiros no cultivo literario do galego, da súa compilación e do seu estudo, fose na lírica, na prosa ou no teatro, xénero este no que don Francisco se destaca como o autor d'*A fonte do xuramento* (1882), o primeiro drama representado en galego. Seguiríanlles na seguinte xeración os fillos de don Francisco: Santiago, Alfredo, Álvaro e Eladia; e xa, dúas xeracións posteriores, Rosa María Saurín de la Iglesia, Catedrática de literatura na Universidade italiana de Urbino, que nas últimas décadas se significou por reivindicar o realizado pola súa familia en varios traballos e monografías sobre a vida e a obra dos seus bisavós decimonónicos, don Antonio, don Francisco e don Benigno de la Iglesia (1836-1871).

Debemos congratularnos polo libro que nos dispoñemos a recensionar e felicitar o seu autor, o profesor e académico Xesús Alonso Montero, xa que o seu coidadoso traballo entronca precisamente con ese desexo da catedrática Saurín á quen o autor lle dedica o libro de querer rescatar do esquecemento o inxente labor desenvolto por algúns dos membros desta familia. No estudo que nos ocupa, Alonso Montero debrúzase, coa rigorosidade que é habitual nas súas investigacións, na reconstrución da biografía intelectual do pedagogo Alfredo de la Iglesia fillo de don Francisco e avó de Rosa María Saurín, e na análise e edición facsimilar dun ata agora descoñecido manuscrito, obra de Alfredo, titulado *Resumen de Historia de la Literatura Gallega*. A redacción e descuberta de tal inédito, datado en 1920, constitúe un fito importante na nosa historiografía literaria xa que supón o primeiro manual de literatura galega destinado a escolares. Ademais, o estudo consegue achegar novidasas informacións non só de Alfredo senón tamén dos seus irmáns, e mesmo algunha sobre o pai e o tío, mercé ó manexo de primeira man da abundante e variada documentación que aínda agocha o arquivo De la Iglesia. Así e todo, segundo recoñece o biógrafo, a súa intención primeira non era abordar a personalidade e obra de Alfredo senón a de seu irmán maior Santiago de la Iglesia (1851-1931), a quen define como masón, republicano

de corazón e de paixón, “librepensador de sólida cultura e un activista cultural preclaro e eficaz” (p. 25). Non obstante, a merecida monografía sobre Santiago deberá esperar polo de agora, pois, certamente, nesa paciente investigación iniciada por Alonso Montero en 2014, serían os inesperados e insospitados datos e textos que sobre a experiencia pedagóxica de Alfredo lle ían aparecendo, moi especialmente o achado do seu manual, o que o obrigaron a facer unha pausa no estudo de Santiago e centrarse en Alfredo. As primeiras informacións xa nolas dera a coñecer nun traballo de 2017 publicado na revista *Grial* (nº 216).

A monografía sobre Alfredo de la Iglesia, co-editada pola RAG e a Deputación de Pontevedra en 2018, artéllase en tres “partes” principais (pp. 19-90), que van precedidas da dedicatoria a María Rosa Saurín (p. 11), dun antepólogo cunha microficha bibliográfica de Alfredo (p. 13), dun prólogo do propio Alonso Montero (pp. 15-17); e rematada cuns xenerosos “Anexos” que recollen varias edicións facsimilares (pp. 98-225, entre elas a do manual.

Na “Primeira parte” (pp. 19-44), o biógrafo traxea a personalidade intelectual de Alfredo. Sitúanos no contexto familiar e logo revisa e puntualiza os escasos datos biobibliográficos coñecidos para finalmente completalos enormemente grazas á documentación examinada do arquivo familiar. Alén da súa folla de servizos (pp. 30-31), resulta interesante unha longa e reivindicativa carta manuscrita de Alfredo a Manuel Azaña, daquela Presidente do Consello de Ministros da República (pp. 28-31), xa que constitúe unha autobiografía súa como pedagogo. A partir disto, Alonso Montero recompón, acrecenta e debulla o camiño vital e intelectual transitado polo abnegado educador.

Eugenio Alfredo de la Iglesia Santos nacera na Coruña en 1861 e finaría na mesma cidade en 1933. Era fillo de Francisco de la Iglesia, sobriño de Antonio e irmán de Santiago, recoñecido médico e intelectual de Ferrol; de Álvaro, que desenvolveu carreira literaria en Cuba; e de Eladia, a gran esquecida da familia como nos recorda o biógrafo, tamén poeta e novelista, autora dunha biografía inédita de seu irmán Santiago e doadora en 1938 dos escritos da familia ó arquivo da Real Academia Galega (RAG), onde actualmente se custodian. O investigador percorre nesta parte o tempo de formación e a experiencia pedagóxica de Alfredo: os seus estudos de bacharelato nun Instituto coruñés, a obtención do título de mestre de instrución primaria; o iniciático exercicio como tal na escola de seu pai; a súa actividade como poeta en castelán, do que é reflexo o seu inédito *Flores de antaño / A Maruja* (1884), dedicado á que sería posteriormente a súa muller; o traslado en 1886 a Ferrol, onde formará familia e xa vivirá permanentemente ata 1917; a creación e dirección alí dun prestixioso colexio no que exercía de “profesor de case todo” como refire o biógrafo: de Gramática castelá, Preceptiva literaria, Historia da literatura, Latín, Francés, Historia... pero tamén de Teneduría de libros e contabilidade, Aritmética mercantil, Álgebra, Xeografía estatística e comercial, Economía..., logo de alcanzar o título de Perito e Profesor mercantil na Escola de Comercio da Coruña.

Alonso Montero rexistra outros acontecementos tamén decisivos, como o seu labor social como docente sen cobrar cos orfos da Mariña desde 1896; a obtención da Licenciatura en Filosofía e Letras pola Universidade Central de Madrid en 1900, xa case entrando na corentena; ou a conquista por oposición en 1917, tras varios intentos, da cátedra de “Lengua y Literatura castellana” no Instituto das Palmas de Gran Canaria, ben que por poucos meses, pois en maio de 1918 conseguiría o traslado ó Instituto de Pontevedra. Aquí será profesor xa ata a súa xubilación en 1931 e desempeñará tamén o cargo de bibliotecario á súa chegada e, durante toda a súa estancia, o de Secretario do centro (1919-1931), que levaba

aparellado entre outras funcións a redacción das *Memorias* de curso, das cales as dos anos 1922, 1923 e 1931 foron publicados baixo a súa autoría.

O biógrafo examina, igualmente, a súa enorme actividade intelectual. Como conferenciante dá conta dunha listaxe de máis de vinte conferencias de temas educativos, sociolóxicos, políticos, literarios..., unha boa parte delas lidas no Ateneo Ferrolán, do que Alfredo foi presidente varios anos. Como redactor de artigos para xornais e revistas, destaca algúns de tema literario sobre o *Quijote* ou Valle Inclán e o titulado “Los dos fulcros<sup>1</sup>. del moderno renacimiento gallego” (1922), no que Alfredo reivindica un papel central para seu pai e seu tío entre os precursores do Rexurdimento. E como autor de libros e publicacións froito da súa actividade como profesor, salienta, amais do manuscrito *Resumen de Historia de la literatura gallega* (1920), un *Método de lectura graduada* (1902), continuada logo no manualiño espiritual *La oración dominical* (1902), o *Compendio de lexicología francesa* (1905), un mecanoscrito inédito de *Historia de la Literatura Española* e tamén unha máis que estimable *Gramática de la lengua española* publicada en 1917, reeditada en 1918 e “notablemente aumentada y corregida” en 1925; nela, Alfredo deixa ver a súa débeda coa doutrina lingüística e pedagóxica de Eduardo Benot e da metodoloxista estadounidense Laura Brackenbury.

Na titulada “Segunda parte” do seu estudo (pp. 45-59), Alonso Montero atende a contextualizar as dúas singulares e extraordinarias experiencias pedagóxicas galegas que protagonizará Alfredo no seu Instituto de Pontevedra: isto é, a impartición de clases de literatura galega e a redacción do que será o primeiro manual de Literatura Galega *ad usum scholarum*. En efecto, neste punto da súa investigación, trasládanos ó Instituto de Pontevedra arredor de 1920 e a un claustro de profesores no que sobrancean os catedráticos Caballero Bellido, Sobrino Buhigas, o galeguista Losada Diéguez e, por suposto, o acabado de chegar Alfredo de la Iglesia, que se ocupaba das materias relacionadas coa lingua e literatura castelás. Nesa altura, case entrado na sesentena de anos, Alfredo xa presentaba unha dilatada biografía como educador e conferenciante, sabía varios idiomas, posuía unha atractiva e culta oratoria e era xa autor dunha boa *Gramática* (que o axudara moito no seu traslado de cátedra das Palmas a Pontevedra) pola que estudaba o seu alumnado. Era, xa que logo, en palabras do biógrafo, “un docente de notable predicamento non só no Instituto senón na cidade” (p. 47), e moi querido e respectado por como o recordou o alumnado: “un catedrático que tenía alma de niño y corazón de padre” (p. 47). Vai ser, pois, neste escenario, cando no curso 1918-1919 leve a cabo unha “proeza pedagóxica” insólita para daquela, como foi dedicar unhas horas a explicar un temario de literatura galega dentro da materia de “Elementos de Historia General de la Literatura” e, no curso seguinte de 1919-1920, ter xa disposto para a imprenta o manuscrito do *Resumen*, que non era senón os apuntamentos das leccións que impartía. Alonso Montero dedica varias páxinas a pór de relevo o extraordinario destas aulas, pois a literatura galega estaba daquela ausente de calquera programa oficial. Ninguén antes en Galicia asumira esa responsabilidade e, ademais, Alfredo non o faría só nese curso senón que esas leccións seguiron cando menos ata o curso 1925-1926, xa en plena Ditadura de Primo de Rivera. De por parte, todo isto era protagonizado por un profesor que tampouco se declaraba “galeguista”, como podían ser daquela Losada Diéguez no seu mesmo Instituto ou Otero Pedrayo no de Ourense.

<sup>1</sup>Comenta Alonso Montero (p. 72) o erro de imprenta maiúsculo no título nesta palabra, xa que en lugar de *fulcros* ‘sostén, puntal’, o *Almanaque Gallego* (1922), onde se publicara, publicou *fuleros*

E aínda noutro acto simbólico máis foi pioneiro o catedrático De la Iglesia. Alonso Montero rescata dunha nota a rodapé do *Resumen* unha interesante primicia de carácter sociolingüístico. Nesa nota, Alfredo confesa a tristeza que lle supuxo a gargallada xeral do alumnado a primeira vez que na clase de Gramática explicou en galego e en galego preguntou a un dos asistentes: “Todos aquellos *ingenuos* naturales de Galicia encontraban ridículo que el catedrático del Instituto explicase en gallego. No tardaron mucho, afortunadamente, en reconocer su error, principalmente cuando vieron que su compañero había entendido la explicación y en mal castellano contestó con acierto” (p. 51). Nunca antes desta data de 1919 pondera o biógrafo, un catedrático de Instituto explicara en galego un tema do programa oficial e menos aínda de Gramática castelá, ademais de que aquela non debeu ser a única vez porque na nota escribe Alfredo “La primeira vez que...”. Estráñase o investigador de como puido ser que non quede ningún escrito no que se manifeste sorpresa ou desconcerto ante estas experiencias inauditas na época, e máxime cando lembra que polas aulas de don Alfredo pasaron alumnos tan galeguistas como Bouza Brey, Filgueira Valverde, Fraguas ou Gumersindo Placer. E o seu abraio esténdeo tamén ó feito de que tampouco teñan falado destes atrevidos episodios compañeiros seus de claustro como Losada Diéguez ou o mesmo Castela, profesor auxiliar de Debuxo naquel centro dende 1916.

Xa na “Terceira parte” da súa monografía (pp. 61-90), Alonso Montero analiza o manuscrito, valora o seu contido e deixa constancia da existencia tamén doutras versións dos apuntamentos tomados por algúns dos seus alumnos. Certamente, o manuscrito que nos dá a coñecer en edición facsimilar nos “Anexos” (pp. 101-190) permaneceu inédito nos arquivos da RAG nunha libreta de título *Resumen de Historia de la Literatura Gallega*. Nunha folla solta manuscrita, que o editor considera que debía ser o prólogo, recóllese o motivo da súa redacción. Quería o profesor don Alfredo facilitarlle ós seus pupilos unha idea de conxunto da literatura galega, “tan desconocida como falseada” (p. 65), e evitar, dándoos á imprenta, as alteracións que seguramente observaba que ían sufrindo as copias que circulaban entre os estudantes. Buscaba tamén inspirar entre eles o amor pola literatura e “fala” de Galicia.

O manual, como di o seu editor e estudoso, constitúe unha “sorprendente alfaia da nosa Bibliografía” (p. 16), que interesa por igual á erudición literaria e á pedagóxica polo que ten de pioneiro tanto como manual de historia da literatura galega como por ir destinada a bachareis. Consta o opúsculo manuscrito de 62 páxinas numeradas, máis outras 16 sen numeración, que se distribúen en catro capítulos. O primeiro leva por título “Época de los trovadores” e refírese á literatura medieval. Vén a seguir o epígrafe “Consideraciones acerca de esta época”, no que se salienta a idea de maior perfección e variedade das composicións galegas fronte a tosquidade das castelás. Séguelle despois a parte dedicada á “Decadencia de la literatura gallega”, que pon en relación coa decadencia tamén da lingua durante os que logo foron chamados *Séculos Escuros*. E remata o *Resumen* co apartado “Época del Renacimiento literario contemporáneo”, o máis extenso, no que se repasan as principais obras e autores do século XIX: Pintos, Fernández Morales, Rosalía de Castro, Lamas, Pondal, Curros... e especialmente o labor de seu pai e seu tío. Alonso Montero enfatiza neste punto que Alfredo de la Iglesia polemiza, sen dicir o nome, con Murguía e Carré Aldao por considerar que non tiñan recoñecido como merecían o feito por Francisco e Antonio de la Iglesia. E en efecto, unha boa parte das páxinas do capítulo destínaan Alfredo a falar do que el considera que foron a “chispa que dió fuego a la hoguera en que el fénix de las letras gallegas resurgió de sus cenizas” (p. 67), aludindo á revista *Galicia. Revista Universal de este Reino*, creada, sostida e dirixida por seu pai e seu tío; e ó *Álbum de la Caridad*, do

que novidosamente sabemos agora que foi coleccionado polos dous irmáns e non só por don Antonio como ata agora se cría. Esta mesma reivindicación tamén a detecta Alonso Montero na análise doutros dous traballos posteriores ó *Resumen*, tanto no extenso artigo xa aludido de “Los dos fulcros...”, coma no discurso, aínda inédito, que Alfredo escribiu sobre don Francisco con motivo da velada que a RAG celebrou en 1927 para conmemorar o centenario do seu nacemento.

A “Terceira parte” péchase cuns apartados dedicados á examinar algúns programas da materia feitos por alumnos e, sobre todo, a analizar o inusitado opúsculo manuscrito de 20 páxinas que contén os “Apuntes de Literatura Gallega” (pp. 203-222) tomados por dous irmáns alumnos seus, Elvira e Manuel García Salgado. Estes apuntamentos son tamén os primeiros de carácter escolar de que se ten constancia na historia da educación en Galicia, como nos recorda Alonso Montero, que finaliza o seu estudo preguntándose que lles tería deparado o futuro a estes dous irmáns e expresando o desexo de que pagaría a pena indagar sobre eles. Aceptando o seu reto, fixemos pola nosa conta unha pequena pescuda na hemeroteca dixital *Galiciana*, rastrexando os seus nomes na prensa da época. A exploración resultou frutuosa e, así, demos sabido que Elvira e Manuel García Salgado naceran en Codeseda - A Estrada (Pontevedra), e que eran fillos de Dolores Salgado e do médico veterinario José García Buela, Inspector Provincial de Hixiene Pecuaria de Pontevedra. No curso de 1925-1926, cando os irmáns redactan os “Apuntes” tomados de don Alfredo, eran alumnos de 5º ano e conseguirían en “Historia Literaria”, Elvira, a nota de Matrícula de Honor e Manuel, a de Sobresaliente (véxase o *Diario de Pontevedra*, 25/06/1926). Ambos acabarían con “brillante hoja de estudios” o Bacharelato en 1927 (véxase *El Progreso de Pontevedra*, 11/06/1927, p. 2). Posteriormente, Elvira remataría tamén con brillantez a carreira de Farmacia na universidade compostelá en 1931 e cursaría tamén asignaturas na Facultade de Ciencias (véxase *El Progreso de Pontevedra*, 14/06/1931, p. 2). Como farmacéutica de Pontevedra figura, asinando un manifesto de mulleres con título académico en favor da candidatura galeguista para as eleccións constituíntes de 1931, que encabezaban Castela, Paz Andrade e Ramón Cabanillas (véxase *El Pueblo Gallego*, 27/06/1931, p. 6); casaría con Domingo Pérez Ruiz, médico oculista tamén de Pontevedra. Pola súa parte, Manuel acabaría tamén en Santiago a carreira de Medicina en 1934 (*El Pueblo Gallego*, 02/06/1934, p. 11) e no curso seguinte continuaría co Doutoramento en Madrid e ampliando estudos no Instituto Medinaveita (*El Pueblo Gallego*, 27/12/1935, p. 11). En 1936 conseguiría o Título de Inspector Provincial de Sanidade en Pontevedra (véxase *El Correo Gallego* 30/06/1936, p. 1) e 1939 vémolos nomeados Médicos Titulares Colexiados en Pontevedra, do distrito de Mourente (véxase *Diario de Pontevedra* 04/01/1939). Morrería en Pontevedra en 1971, onde vivía coa irmá dende había anos (véxase *El Pueblo Gallego*, 20/04/1971, p. 10)

A monografía complétase co apartado de “Bibliografía” (p. 93-97), na que se diferencia a “primaria” (de Alfredo de la Iglesia) da “secundaria” (manexada polo investigador), e cos ilustrativos “Anexos” que recollen as edicións facsimilares do *Resumen* de 1920 e dos “Apuntes” de 1926 dos irmáns García Salgado, amais doutros manuscritos do propio Alfredo e dalgún programa destas clases.

Non nos resta máis que celebrar a sólida, meticulosa e clarividente investigación do profesor Alonso Montero publicada en decembro de 2018, ben que non foi presentada ata setembro de 2019, coincidindo así co centenario do seguramente inicio da redacción do *Resumen*. A súa monografía réndelle merecida homenaxe ó sabio pedagogo Alfredo de

la Iglesia e, por ende, á súa familia que, como se di nalgún intre do estudo, é unha honra literaria de Galicia. Esperamos polo libro sobre o seu irmán Santiago.

Xosé A. Fernández Salgado  
Universidade de Vigo

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *El estrellado establo: infinito e improvisación en el Siglo de Oro.*, Madrid: Cátedra, 2019, 270 p.

El estudio del Barroco como época de drásticos cambios en la cosmovisión de Europa lleva décadas explorándose y aún revela resultados inéditos. Eso mostró décadas atrás y en clave de ficción el relato “La esfera de Pascal”, donde Borges sintetiza qué pudo significar la noción de infinito para quien fuera consciente de las nuevas versiones del mundo defendidas por las mentes punteras del momento: “Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara”. Esta angustia por el vértigo ante la falta de límites fue comentada también por Tierno Galván a tenor del afán expansionista de la Corona de Castilla con las primeras incursiones en el Nuevo Mundo: “Para luchar con la inquietud y la extrañeza, el hombre común, que no gusta de hacer esfuerzos intelectuales, solo dispone de un medio: agarrarse a la vida, a lo sensual, a lo urgente y arriesgado” (“La angustia del tiempo y del espacio. Fundamento de la conquista de América”). Roberto González Echevarría añade a esta genealogía un importante número de publicaciones académicas. Ya conocíamos sus estudios sobre el derecho en el *Quijote*, o la yuxtaposición de mito y archivo en la concepción del Nuevo Mundo mediante una particular prosa, consolidación esta de una futura narrativa latinoamericana. En el nuevo libro del académico cubano también hay espacio para figuras aparentemente dispares a ese campo, como las de Louis Armstrong y Julio Cortázar, que conviven en la obra con Miguel de Cervantes, Lope de Vega o Sor Juana Inés de la Cruz. Como veremos, son los conceptos enarbolados en su título los que aglutinan tal nómina sin necesidad de recurrir a la sobreinterpretación o a un agrupamiento forzado.

De los trece capítulos del libro, los primeros seis se centran en Cervantes. Parten todos de la hipótesis según la cual la primera parte del *Quijote* se gestó más como una constante improvisación (un *work in progress*) que como una novela predefinida en estructura y extensión (recordemos la intervención de Geoffrey L. Stagg y su defensa de la “teoría de las interpolaciones”, en el Primer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de 1964, a partir de la conocida conjetura de Martín de Riquer y rechazada por Martínez Pidal a causa de su insostenibilidad [Stagg, 1964]). El plan inicial, pues, era el de un cuento remedo de las *novella* italianas relatando la primera salida del hidalgo y su prematura vuelta a casa. A partir de ese supuesto final Cervantes considera que debe continuar las aventuras de su héroe. Una vez inventa (improvisa) a Sancho (probablemente a partir de los héroes de las narraciones picarescas) la parodia de la novela de caballerías se sitúa en un mundo realista. Hasta la fecha no existía un modelo para una novela protagonizada por dos personajes, por lo que las marcas de la constante improvisación que conducen el desarrollo de la historia se revelan por doquier; pero, no solo por las numerosas interrupciones drásticas del relato principal, tampoco por ciertos descuidos en los datos que aporta Cervantes, sino porque se escenifica la improvisación misma utilizando a sus personajes. González Echevarría se refiere, por ejemplo, al célebre momento en que el narrador de la historia admite que no tiene más que contar hasta que “Estando un día en el Alcaná de Toledo llegó un muchacho a vender unos cartapacios de papeles viejos”, desvelando así que lo siguiente es

resultado de una traducción del árabe. Otra muestra de improvisación dramatizada –*estric-tu sensu*– apunta al pasaje en que Dorotea se hace pasar por la princesa Micomicona. Como se sabe, en el momento en que ignora cómo seguir con su papel es auxiliada por el párroco. Para el profesor González se trata de una alusión crítica a la preceptiva renacentista como “una parodia de la improvisación en el *Quijote* mismo y en la literatura en general” (34).

En este ensayo se recuerda que tanto para Menéndez Pidal como para E. C Riley la caída en la improvisación es propia de la idiosincrasia española, acercándose así al costado negativo de su significado, y apartándose por ello de la acepción que denota destreza o talento para crear en “un instante, en cualquier circunstancia y con los materiales a la mano” (36). Más adelante se contraponen la propia versión de Cervantes y según el autor del ensayo, en realidad esta práctica casa con las tendencias artísticas e intelectuales europeas de la época (38). Por eso, la centralidad del *estrellado establo*. Recordemos. En la venta de Juan Palomeque el caballero andante pernocta en la buhardilla, que antes había sido pajar, bajo un techo desvencijado plagado de agujeros. La visión enmarcada de las estrellas a través de uno de los huecos del tejado contiene lo que ya se sabe infinito cielo. Lo contiene como hasta hace bien poco lo hacían la cosmología tolemaica, dibujada en los techos de los palacios renacentistas, como el cosmos dantesco, de “orden reconfortante ya periclitado” (50). Tal visión –con su delimitación constituyente: su marco– opera de igual forma que la improvisación, rompiendo en su caso con la monotonía de lo cotidiano, “Por eso los productos de la improvisación aparecen enmarcados –el marco puede ser la obra dentro de la cual emerge o lo prosaico de la vida diaria, ese sordo sonido de lo ordinario” (17)–. Más adelante, en “Cervantes, lector de la primera parte del *Quijote*” (capítulo 5) hay una vuelta a la reflexión alrededor de la posible improvisación en la gestación de la novela. Se postula que hay capítulos de la segunda parte que reescriben algunos de la primera entrega, y que muchos de los personajes que circulan por el libro de 1616 han leído la entrega anterior. En este punto se trae a colación la hipótesis esgrimida por Francisco Rico –recogiendo una idea de Francisco Ayala– que defiende la idea de esta segunda parte como reescritura en un intento de “ennoblecere” al hidalgo (92). Para el profesor de Yale, matizando tal análisis, la abundancia de personajes lectores-escritores en el volumen de 1616 implica varios *alter ego* del creador necesarios para la continuación de la escritura especular o, en otras palabras, una escritura generada por el reflejo de la relectura de la primera parte. Sansón Carrasco o la sucesión de Caballeros en la tercera salida (de los Espejos, de la Blanca Luna o el del Verde Gabán) operarían como topos en la nueva historia, como si Cervantes requiriese ahora de lo poliédrico más que de lo meramente reflexivo. Desde la intuición de Cervantes como lector de sí mismo y suerte de glosador de su ya célebre novela, con un reparto colocado en la narración para ayudarle a indagar, el ensayista repasa momentos de la segunda parte y sus posibles orígenes en la primera, ilustrando con éxito la plausibilidad de su análisis.

Si parte de lo dicho concierne a los tres primeros ensayos dedicados al hidalgo manchego, el capítulo 4 analiza hasta rincones inexplorados (ignorados, diría, según lo conocido por este reseñista) los reflejos con los que el arte arquitectónico alimenta la novela cervantina. Aquí entran en juego conceptos relacionados con un campo de estudio tan en boga en la crítica y teoría literaria como el espacio y sus múltiples concomitancias con los cuerpos de los personajes de la narración. Hay momentos en que reverberan ecos posestructuralistas, sedimentos de juventud del académico y resonancias a lo Severo Sarduy (viejo amigo de González Echevarría); como ejemplo, las siguientes líneas: “la arquitectura convalida el significado de su prefijo *arch* –*arch* es lo antiguo y secreto, pero esencial, del origen y principio–, y de su raíz-*texto*, un entramado de signos, como las galerías de un

edificio o los corredores infinitos de un laberinto. Arquitectura: orden secreto que salvaguarda cuerpos vivos y muertos y los traduce a caracteres, a escritura” (76). Por fortuna, este episodio termina siguiendo una senda más *bachelieriana* desentrañando sentidos a través de dicotomías entre dentro y fuera, campo y ciudad, salida y regreso o poblado y despoblado, parejas conceptuales que a su vez son englobadas en el conjunto del par antagónico caballero-escudero. Pero insistimos en lo prolífico de este apartado. De estas bipolaridades tan evidentes el ensayista logra sonsacar razonamientos realmente estimulantes; a saber: si en el Medioevo los edificios tienen valor alegórico, a partir del siglo XVI la novela moderna convertirá los espacios arquitectónicos en lugares “marcados social y políticamente en su constitución [...] Edificios y campos tiene ahora funciones específicas sujetas a reglamentos inscritos en leyes de tenencia de la tierra y de la institución del poder estatal sobre ellos” (77); o, como otra muestra, la lectura en clave de metaficción del momento en que el caballero visita una imprenta donde se estampan sus pasadas aventuras, un lugar (el edificio donde se aloja la imprenta) en el interior de una ciudad (Barcelona), es decir: “este es un texto a la segunda o tercera potencia –*un architexto*– que prefigura la muerte de don Quijote y su enclaustramiento textual definitivo y supervivencia textual –literalmente en las letras del libro” (88).

Aun reconociendo la presencia explícita de lo económico en el *Quijote*, el sexto capítulo practica el comparatismo emparejando la obra de Cervantes con el *Decamerón*. Sin embargo, más que entrar a identificar las escenas en las que únicamente el dinero (o su falta) cobran peso en la trama, el ensayo se centra en el intercambio –o en la entrega y consecuente deuda en la que queda a quien se entrega– de distintos objetos entre los que deben incluirse las acciones verbales y su entramado retórico (113). Ya que parece probada la influencia de Boccaccio en Cervantes, el profesor González considera desde esa evidencia que el español supera en este aspecto a su antecesor cuando, al tratar en su obra lo económico, relaciona la producción literaria con las otras formas de producción humana, desde la sexual a las comerciales; “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros” serían dos referencias en las que apoyarse.

Que el autor de las *Novelas ejemplares* supiera de los descubrimientos de su época no puede llevarnos a creer que, aquel a quien se ha colocado como su opuesto, creara de espaldas a la nueva cosmología, fiel al dogma católico. El autor de *Estrellado establo* también se propone desquitar a Calderón del prejuicio religioso al que lo ha fosilizado una parte importante de la crítica y la historia literaria. Para ello se plantea una lectura del final de *La vida es sueño* que postula que Pedro Calderón de la Barca era consciente de la nueva perspectiva superadora de la neotomista tolemaica. Precisamente, el Barroco deriva de la fricción entre dos cosmovisiones, de la que solo quedará una para superar la anterior con la llegada de la Modernidad. Pero mientras conviven ese universo finito y organizado junto a los nuevos descubrimientos de Galileo, Kepler, Descartes y el Nuevo Mundo –más su consiguiente revelación de una realidad infinita– el Barroco pergeña su contrapartida apoyándose en la omnipresente muerte en toda obra de arte. Por eso el final de *La vida es sueño* se vuelve pertinente. En realidad, Calderón reaccionó a las nuevas ideas, por lo que llegó a saber de ellas; se escudó en su mundo haciéndose cargo de que se aferraba a “creencias obsoletas y metáforas gastadas para representar el universo, y por lo tanto”, de que se situaba como “el vocero de una España amurallada en sí misma y aislada del resto de Europa” (189). González Echevarría deduce lo que pudo saber Calderón porque en Salamanca ya se enseñaba a Copérnico y no se habían rechazado las ideas de Galileo. Recurriendo a un viejo estudio calderoniano firmado por Felipe Picatoste en 1889, el ensayista considera que, aunque al

autor de *La vida es sueño* los nuevos aires le hicieran tambalearse su edificio de creencias, apostó sin embargo por sujetarse fuertemente a este. No obstante, su ficción traslucía estas grietas de dudas. Su conocida comedia, por lo tanto, acaba con un gesto indefectiblemente cristiano (¿reaccionario?, ¿contrarreformista?) acorde al todavía vigente esquema de caída y redención. La misma senda sigue el capítulo 7 del libro que nos ocupa, también sobre la célebre comedia de Calderón y a propósito de las nociones centrales del ensayo. Fiel a la idea con que Américo Castro consideraba el pensamiento cervantino (“Verdad de fe, verdad de razón”) el profesor cubano juzga a Calderón y su obra. La cosmología tolemaica sirve de decorado a la vida de sus personajes, con similar validez a la mitología clásica (217), cual alegorías con aparente inmovilidad entre signo y significado. Aparente por lo que hemos dicho, esa fricción o cosmovisión bipolar, simultánea que cuestiona dicha equivalencia. Pero, además, por la hipótesis recogida del difunto hispanista Alexander A. Parker, según la cual con el confinamiento de Segismundo su creador crea un nuevo mito; un mito con trasfondo cristiano, en efecto, pero abierto al dilema o duda sustancial de por qué cielos existimos.

Para continuar, recordemos las palabras de Enrique Tierno Galván citadas al inicio de esta reseña: el hombre común del barroco necesita “agarrarse a la vida, a lo sensual, a lo urgente y arriesgado”. ¿No es justamente eso lo que ponen en práctica los personajes de Lope de Vega y Tirso de Molina? Ese infinito incipiente en el imaginario de la época impele al Burlador a agarrarse a lo tangible por falta de un norte existencial; porque, como se apunta a pie de página, don Juan ya es ateo (“lo cual lo hace más moderno y hasta fáustico” [179]) y es por ello por lo que flota a la deriva sin conciencia de principio ni fin. Esto último encuentra solución en su aceptación de la mano tendida por el Comendador. Al Don Juan se le llama en este análisis el “Improvisador de Sevilla”.

Lope de Vega fue criticado precisamente por su talento para la improvisación. Más arriba aludimos a la misma falta denunciada en Cervantes, identificando improvisación con descuido y falta de método. A pesar de ser también Lope blanco de las críticas del cura en el capítulo cuarenta y ocho de la primera parte del *Quijote*, para el ensayista cubano ambos entrarían en la misma calificación de improvisadores gracias a un don particular y a una destreza y conocimiento magistral de la técnica. Como explica el mismo Lope en su *Arte nuevo*, la aparente ausencia de planificación es “la esencia de su práctica poética e implícita preceptiva” (131, González). En este capítulo 7 consagrado al Fénix de los Ingenios disfrutaremos, primero, del agudo análisis de la comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, donde un estrambótico personaje de la Imaginación del Conquistador encarnaría la poética manifestada en *Arte nuevo*; a continuación, de lecturas sucesivas de *La niña de Plata* y del *Peribáñez* para seguir defendiendo que tales “descuidos de la improvisación” son justamente lúcidas respuestas a la recién descubierta sensación de infinito.

En tanto se extiende la visión heliocentrista, arramplando con gastadas preceptivas y transformando los perfiles de personajes de ficción estereotipados, tampoco es concebible, por lo tanto, un don Juan pretolemaico. Este, como los caracteres de Calderón y Lope revisados, pero también como el Fausto de Goethe son víctimas o, más bien, criaturas del nuevo vacío instaurado en derredor. Necesitan conquistar: tierras, mujeres o conocimiento.

Sor Juana Inés optó por lo último (capítulo 12). Hay que destacar su estrecha relación con Carlos Sigüenza de Góngora (además de poeta, dramaturgo y cronista, matemático y cosmógrafo), figura intelectual de referencia en la Nueva España al tanto de lo que sucedía en la punta de flecha de la ciencia europea. Se deduce, por consiguiente, amén de su evidente pulsión fáustica por el saber, que Sor Juana anhelaba llegar a tocar la sustancia

aristotélica del conocimiento. Por ello, “Sueño” (título original del célebre poema) describe una suerte de *camino de perfección* laico, moderno, donde Dios es la Causa Primera, camino nocturno que realiza un cuerpo dormido y que llega a su fin cuando amanece, una “égloga al revés”, “una pastoril nocturna, algo poéticamente imposible y por eso mismo significativo” (245). Su significado: la razón por la que la religiosa es incluida en este libro, quiere distanciarse de una tradición neoplatónica que exalta –a través del género pastoril, por ejemplo, la belleza de lo externo–; “Sueño” por su parte trasluce una mirada prerromántica, un yo que no termina de brotar, anunciando, en opinión de González, al Yeats de “A vision” (246).

La capacidad del autor para establecer relaciones diacrónicas o, atrevámonos a decirlo, anacrónicas es envidiable, acabamos de verlo: de Sor Juana a William Butler Yeats, del México virreinal a la Irlanda del XIX y XX. Así puede permitirse cerrar el libro invocando tres momentos cumbres en el arte de improvisar como las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, las obras de James Joyce o la música de Charlie Parker. Para ello rememora sus tiempos de estudiante cuando las lecturas prescriptivas de los clásicos del XVII se entremezclaban con nuevas narraciones de lo que se llamaría el *Boom*. Amén del Severo Sarduy, claro, junto a Lacan y Barthes. Es asimismo envidiable la libertad con la que menciona incluso a Paul de Man y su útil herramienta conceptual de *insight*, en un contexto de estudios del Siglo de Oro; concepto clave, según el mismo autor, para las interpretaciones que antes nos ha brindado. Imposible ejecutar una glosa como la que desarrolla en el capítulo en torno a *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle (capítulo 11) sin esa capacidad de *visión* de la que ya hace gala en *Mito y archivo* (2000). Sea bienvenida esta clase de lecturas críticas cargadas de intuiciones (“Una visión o instantánea que surge del contacto con el texto que su lectura provoca [...] ideas, tan solo ocurrencias” [17]). Intuiciones u ocurrencias que no por eso carecen, en absoluto, del rigor de la mejor *close reading* o de la más objetiva interpretación netamente filológica.

Daniel Santana Hernández  
Universidad del País Vasco

TORRES MONREAL, Francisco, *Introducción a la poesía*. Madrid: Cátedra, 2019.

Pocas obras se han hecho eco de la necesidad de reflexionar en profundidad sobre la *ars poética*. Valdría señalar algunos hitos, como *Entre lo uno y lo diverso* (1985), de Claudio Guillén en lo que respecta a Literatura Comparada y ya en otros territorios, *El arco y la lira* de Octavio Paz (2015). Murcia no es solo huerta, sino en el caso de la poesía, jardín y vergel. En él han florecido curtidas voces a favor de la poesía. Desde que José María Pozuelo Yvancos escribiera su *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía* allá por 2009, digna secuela de su renombrado *El lenguaje poético de la lírica* de 1979, no contábamos con novedades importantes. En la misma región, con este ensayo enjundioso, acude a suplir la laguna el catedrático Francisco Torres Monreal.

Sabemos de sus abundantes publicaciones sobre dramaturgia, autores franceses, traducciones e incluso estrenos teatrales. La pista de este interés por la poesía, se rastrea en sus traducciones de Baudelaire (*Escritos íntimos* en 1994 y *El Esplín de París*, en 2014), así como en: “Del ensayo a la poesía”, publicado en la revista *Almunia* (2003).

Nos encontramos ante un libro de madurez, compilado a lo largo de los años y macerado en lecturas pausadas, tejido de reflexión y poso, sesudo en el detalle y las referencias, magnánimo en la libertad que el tema exige. El discurso fluye como elegante corriente

de pensamiento, con un raciocinio estructurado, de raigambre clásica. Amable para el lector, anuncia de qué hablará y cuándo. Sirve de manual, de libro de cabecera, de deleitable conversación con un amigo.

Porque el asunto no es abarcable, tal vez, el título es antes un alarde de humildad que una descripción certera: lo que Torres Monreal nos presenta dista de ser una mera introducción. Así lo comprueban las más de 300 páginas, con una organización de contenidos frondosa y mención a autores de un arco temporal milenario y un alcance geográfico global. La estructura de la obra parte de unos “Avisos iniciales”, en la tradición de los proemios, y que recuerda a la *Carta a un joven poeta* de Rilke, con el aroma epistolar del *Werther* de Goethe. Con pluma aguerrida, se debate ante los tópicos manidos: si el poeta nace o se hace. Con lucidez diáfana, sienta cátedra y dicta sentencia con opiniones bien jalonadas. Se trata de un texto crítico, personal, que conduce de la mano amistosamente por la historia de la literatura, con anécdotas refrescantes y fragmentos escogidos que actúan como gancho para el lector. Hay didactismo, pero no rancio, sino apasionado y experimental, fruto de décadas de trayectoria.

Titula la primera parte “Recorridos”. En efecto, el ensayo discurre con citas al inicio, que inspiran, nutren y refrendan. El primer capítulo ahonda en la importancia de los sentidos como percepción y su relación con el sentir y el pensar. Enseguida lo asocia con la búsqueda de la belleza y el sentir estético. Desde la filosofía, aborda como factores de la percepción al sujeto, el objeto y la situación. Son punto de partida para realzar la importancia del contexto en la comprensión de una obra poética. Esta idea constituye uno de los pilares: a ella regresará en diversos momentos. Reconoce en la poesía confesión y sacralidad, pasa por su textura gráfica y su relación con otras artes (*ut pictura poesis*). El primer capítulo es una seducción, un despertar las sensibilidades y deshacer creencias limitantes (“la poesía es difícil o para unos pocos”), que han poblado nuestras aulas y calles. Lo que la poesía tiene de inteligible, precisamente, penetra por los sentidos y no por la razón. Este es el convite y el método de Torres Monreal: de la belleza al placer, de ahí al interés, al conocer, al amar.

También con la música traza similitudes. De especial brillo, resalto el capítulo 3.1 “Nombrar las cosas, seleccionarlas, combinarlas”. Es encomiable la manera en que simplifica el proceso creador para hacerlo comprensible a una amplia masa. Y ese es otro valor: su discurso no es elitista o solo para filólogos, sino llano y cercano, en su cultura. De la percepción al sentimiento, y de ahí a la relación de este con la razón.

Nos adentramos en el segundo capítulo con fruición adolescente, despejada la aparente maleza inicial. Vencidas las aprensiones iniciales, el lector ya no ve la poesía como enemigo o ente abstruso, si alguna vez lo hizo, sino que encuentra templado su corazón. “El dialogo con las cosas. Asociaciones” es el título del segundo capítulo. En él, nos acerca al pathos, la empatía y la simpatía, y de ahí a la amistad y hermandad. Como hiciera en el primer capítulo, el avance gradual resulta convincente y ligero, sin frialdades ni rupturas. Se extiende sobre la cualidad de la imaginación poética, dirimiendo cómo lo exterior se introduce en nuestra intimidad y cómo interpretamos. El capítulo 6, mediante las asociaciones superrealistas nos explica la relación entre poesía y sueño, con sentencias clave como que “el contexto especifica y limita la significación”. En efecto, el poema constituye, en sí, un sistema. El poeta sabe de esas fronteras y sus consecuencias: un poemario es, bajo esta concepción, un intrasistema de referencias, (de intrarreferencias, si se me apura, pues cada autor cuenta con un imaginario connotativo y experiencial personal).

Torres Monreal incluye la apología del desertor como héroe y hasta la reivindicación de tinte político de ciertas gestas: “Alguien ha dicho que, en momentos sangrientos, el poeta debe aparcarse la poesía y poner el hombro donde haga falta. Yo pienso, no obstante, que el poeta no tiene que abandonar la poesía, al contrario, debe poner su sensibilidad al servicio del mundo”. Son bienvenidas sus sinceridades y su estilo claro, aun en la duda: “Escribo lo que antecede y me pregunto si no me estoy desviando del camino de la poesía, que es el tema de estas páginas, y con ello desviándolos a los lectores. Reflexiono y concluyo que me parece oportuna esta divagación [...]. Creo que en la historia moderna...”. Con esa jovialidad, aproxima y convence, huye de ampulosidades, legitima la duda y la digresión oportuna como partes de la construcción del pensamiento. Tampoco habla desde el trono del plural mayestático: la mayoría de sus opiniones van en primera persona, lo que no merece la calidad de las aseveraciones, sino que las dota de un tono de diario trabajado, de científico meticuloso. Nuestra intuición se confirmará en la p.170, cuando reconoce cuánto le marcó *El joven observador*.

Se declara antipositivista y contra el realismo (“La actitud realista [...], me horroriza”, p.106). Continúa: “En ocasiones, quizá sea suficiente percibir su belleza. Sin razonamientos”, (pp.106-107). Se carga de lirismo en frases como “Procuraré que mi glosa la roce lo menos posible” (p.108). Late ahí la incandescencia de esa “mano de nieve” que sabe que la “rosa” es intocable. Crítica que los programas docentes hayan dejado de lado el arte contemporáneo. O rescata voces antiesclavistas como la del olvidado Aimé Césaire (110). Hacia lo inmaterial y simbólico, el capítulo tercero se adentra en la mística desde el mito y en la poesía simbolista deteniéndose en Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, y en idioma hispano, en Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Como ejemplo y excusa toma la manzana, que a modo de magdalena proustiana va sirviendo de *leit motiv* e hilo de la explicación. Alcanza en estas páginas otro de los ejes que se ha ido pergeñando en las alusiones previas a la espiritualidad: la poesía mística. Su concepción de lo sacro va de la visión cristiana de San Juan de la Cruz a la “sin Dios”, de Blake, hasta decantarse hacia la contemplación de los cuerpos celestes, porque la *inve convivium* se convierte en otras voces en unión cósmica.

Se abre a continuación la Segunda Parte, con el cap. 4 sobre los tópicos de la poesía (libertad, amor, tiempo): épica, erotismo y memoria. Otros tópicos como el *ubi sunt*, y el *carpe diem*, (ante *Collige, virgo, rosas*) son abordados. Las estaciones de la naturaleza valen su propio epígrafe, por la receptividad de muchos poetas a los cambios atmosféricos. Cierra con la oposición entre Naturaleza y Ciudad.

El capítulo 5 se dedica a la relación entre poesía y música: desde los lied, corales o réquiems a los cantautores. Solo en el capítulo 6 entrará de lleno en la escritura y la lectura del poema: la oposición complementaria, (como en la música), entre silencio y palabra. La poesía frente a la prosa, y las formas (ritmos) de los poemas, son objeto de estudio denodado, antes de pasar a analizar en concreto el acto de la lectura del poema. Lector sagaz y profesor dedicado, sus observaciones conducen con claridad, pasión y cientifismo.

Todos los temas son abordados de manera orgánica, vivaz, exhaustiva. El epílogo nos deja con una pregunta, un llamado a leer poéticamente el mundo, un renacer de la sensibilidad hoy por hoy, más que necesario.

Alicia Silvestre Miralles  
Universidad de Zaragoza.

## RESÚMENES/RESUMOS

UNA “GLOSA” DE EUGENIO D’ORS SOBRE ANTONIO MACHADO PUBLICADA TRES SEMANAS DESPUÉS DE LA MUERTE DEL ESCRITOR REPUBLICANO

XESÚS ALONSO MONTERO  
Catedrático Emérito de la USC

(Presidente de la Real Academia Galega en el período 2013-2017)

**Resumen:** Este artículo, complemento y continuación del aparecido en el número XXIII, 1 (2020), sobre “Por qué y por quién fue posible leer la poesía de Antonio Machado en la España de los primeros años de la Posguerra (Lección pensada, especialmente, para el profesorado joven)”, analiza la aproximación de Eugenio d’Ors a la figura de Antonio Machado en 1939 a partir de un artículo periodístico publicado por aquel apenas unos días después de la muerte del autor republicano.

**Resumo:** Este artigo, complemento e continuación do aparecido no número XXIII, 1 (2020), sobre “Por que e por quen foi posible ler a poesía de Antonio Machado na España dos primeiros anos da posguerra (Lección pensada, especialmente, para o profesorado xove), analiza a aproximación de Eugenio d’Ors á figura de Antonio Machado en 1939 a partires dun artigo xornalístico publicado poucos días despois da morte do autor republicano.

**Palabras llave:** Antonio Machado. Poesía española en 1939. Eugenio d’Ors. Historiografía literaria.

**Palabras chave:** Antonio Machado. Poesía española en 1939. Eugenio d’Ors. Historiografía literaria.

LOS ESPACIOS DE LA REALIDAD DESEADA: EDUARDO WILDE ENTRE EL FUEGO DE PROMETEO Y EL YO BAJO LA LLUVIA

MARÍA DE LOS ÁNGELES MARTÍN PEÓN  
Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** A través de una serie de composiciones de la obra publicada en 1899 *Prometeo&Cía*, su autor, Eduardo Wilde, nos mostrará que el proceso moderno que en las últimas décadas del siglo XIX experimentó la sociedad argentina, conllevó el triunfo de un mundo secularizado, intrascendente, terrenal, con marcado apego a lo contingente y pragmático, en el que parecía no haber espacio para la emergencia de cualquier actividad perteneciente a los registros de lo irracional, de la espiritualidad, de la Belleza y, consecuentemente, de lo poético. Contra aquella civilización que garantizaba un progreso de orden exclusivamente material, Wilde propuso los valores ideales de su civilización de Prometeo y contra la fealdad objetiva, funcional, del mundo, la belleza de su subjetividad: a ella y a través de un elemento, el agua, nos conducirán sus textos.

**Resumo:** A través dunha serie de composicións da obra publicada en 1899 *Prometeo Cía*, o seu autor, Eduardo Wilde, mostraranos que o proceso moderno que nas últimas décadas do século XIX experimentou a sociedade arxentina, conlevoou o triunfo dun mundo secularizado, intrascendente, terreal, con marcado apego ao contingente e pragmático, no que parecía non haber espazo para a emerxencia de calquera actividade pertencente aos rexistros do irracional, da espiritualidade, da Beleza e, consecuentemente, do poético. Contra aquela civilización que garantía un progreso de orde exclusivamente material, Wilde propuxo os valores ideais da súa civilización de Prometeo e contra a fealdad obxectiva, funcional, do mundo, a beleza da súa subxectividade: a ela e a través dun elemento, a auga, conducirannos os seus textos.

**Palabras llave:** Eduardo Wilde. Progreso material y espiritual. Prometeo. Formas del agua. Espacios poéticos.

**Palabras chave:** Eduardo Wilde. Progreso material e espiritual. Prometeo. Formas da auga. Espazos poéticos.

UNA CUESTIÓN DE CLASE. JORDI, ELITISMO Y MARICONCRACIA EN “EL DÍA QUE MURIÓ MARILYN”

SERGIO MARTÍNEZ REY  
Universidad de Utah

**Resumen:** *El día que murió Marilyn* (1998) de Terenci Moix, en su calidad de relato coral de la sociedad burguesa tardofranquista en Barcelona, constituye uno de los ejemplos más destacados de novela de aspiración descriptiva intergeneracional de la narrativa española. El conjunto de sus personajes-narradores construyen un completo cuadro de su tiempo aportando su personal perspectiva y locus de enunciación, profundamente influenciado por su contexto sociohistórico. No obstante, quizá la figura más descollante entre todos ellos sea Jordi Llovet, mejor amigo de Bruno y homosexual. A partir de un examen de la caracterización de este personaje en la novela, el presente estudio analizará la construcción de una noción muy particular de “clase” derivada de la acumulación y nivelación de diferentes referentes culturales, y justificada por la continua tensión entre élite y mediocridad patente en la mirada de Jordi. Para ello, se tendrán en consideración aspectos ligados a la conciencia de clase, a la identidad sexual y al contexto inmediato del personaje, aplicando marcos procedentes de los estudios queer, así como reflexiones relevantes en cuanto a la trayectoria autoral de Moix.

**Resumo:** *El día que morreu Marilyn* (1998) de Terenci Moix, na súa calidade de relato coral da sociedade burguesa tardofranquista en Barcelona, constitúe un dos exemplos máis destacados de novela de aspiración descriptiva interxeracional da narrativa española. O conxunto dos seus personaxes-narradores constrúen un completo cadro do seu tempo achegando a súa persoal perspectiva e locus de enunciación, profundamente influenciado polo seu contexto sociohistórico. Con todo, quizá a figura máis descollante entre todos eles sexa Jordi Llovet, mellor amigo de Bruno e homosexual. A partir dun exame da caracterización deste personaxe na novela, o presente estudo analizará a construción dunha noción moi particular de “clase” derivada da acumulación e nivelación de diferentes referentes culturais, e xustificada pola continua tensión entre elite e mediocridade patente na mirada de Jordi. Para iso, teranse en consideración aspectos ligados á conciencia de clase, á identidade sexual e ao contexto inmediato do personaxe, aplicando marcos procedentes dos estudos queer, así como reflexións relevantes en canto á traxectoria autoral de Moix.

**Palabras llave:** Elitismo. Mariconcracia. Camp. Queer. Tardofranquismo. Homofobia.

**Palabras chave:** Elitismo. Mariconcracia. Camp. Queer. Tardofranquismo. Homofobia.

## ACERCA DE LA DESAPARICIÓN DEL ANTEFUTURO DE SUBJUNTIVO DEL ESPAÑOL PENINSULAR

WITOLD SOB CZAK  
Universidad de Łódź

**Resumen:** El presente artículo gira en torno a la eliminación del antefuturo de subjuntivo (hubiere cantado) del español peninsular. Además de analizar la historia, el empleo y las causas de la desaparición de dicha forma, el autor aprovecha los datos recopilados en el corpus CORDE para registrar los primeros síntomas de su debilidad en el sistema verbal castellano.

**Resumo:** O presente artigo vira ao redor da eliminación do antefuturo de subxuntivo (hubiere cantado) do español peninsular. Ademais de analizar a historia, o emprego e as causas da desaparición da devandita forma, o autor aproveita os datos recompilados no corpus CORDE para rexistrar os primeiros síntomas da súa debilidade no sistema verbal castelán.

**Palabras llave:** Futuro de subjuntivo. Antefuturo de subjuntivo. Posterioridad. Formas compuestas. Tiempos verbales.

**Palabras chave:** Futuro de subxuntivo. Antefuturo de subxuntivo. Posterioridade. Formas compostas. Tempos verbales.

## PROCEDIMIENTOS LINGÜÍSTICOS EN LA REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO: RASGOS PARA LA CARACTERIZACIÓN DE TEXTOS DESCRIPTIVOS

RAQUEL TARANILLA  
Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** Pese la centralidad que el espacio ha adquirido recientemente en los estudios culturales, lo cierto es que todavía no disponemos de una idea clara de los procedimientos lingüísticos implicados en la representación espacial. De hecho, en la literatura sobre los textos descriptivos no se singulariza los recursos implicados en la descripción del espacio, y es inusual que se propongan rasgos que vayan más allá de su estaticidad. Con el objetivo de proponer herramientas que permitan un análisis sistemático y contrastivo de las secuencias descriptivas que

se ocupan del espacio, esta investigación identifica los recursos lingüísticos implicados en la descripción del territorio y, además, proporciona una lista de rasgos que permiten definir y establecer contrastes entre las secuencias descriptivas de distintos géneros discursivos. Para ello, este estudio parte de un breve corpus formado, de un lado, por sentencias judiciales de deslinde de fincas y, de otro lado, por anuncios online de parcelas en venta.

**Resumo:** Pese a centralidade que o espazo adquiriu recentemente nos estudos culturais, o certo é que aínda non dispoñemos dunha idea clara dos procedementos lingüísticos implicados na representación espacial. De feito, na literatura sobre os textos descriptivos non se singulariza os recursos implicados na descrición do espazo, e é inusual que se propoñan trazos que vaian máis aló do seu estaticidade. Co obxectivo de propoñer ferramentas que permitan unha análise sistemática e contrastivo das secuencias descriptivas que se ocupan do espazo, esta investigación identifica os recursos lingüísticos implicados na descrición do territorio e, ademais, proporciona unha lista de trazos que permiten definir e establecer contrastes entre as secuencias descriptivas de distintos xéneros discursivos. Para iso, este estudo parte dun breve corpus formado, dun lado, por sentenzas xudiciais de deslinde de leiras e, doutro lado, por anuncios en liña de parcelas en venda.

**Palabras llave:** Tipología textual. Textos descriptivos. Representación lingüística del espacio. Géneros discursivos. Sentencia judicial. Anuncio de venta online.

**Palabras chave:** Tipoloxía textual. Textos descriptivos. Representación lingüística do espazo. Xéneros discursivos. Sentencia xudicial. Anuncio de venta en liña.