MARESIA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE LUSITANISTAS DEL ESTADO ESPAÑOL (ALEE)

núm. 1/2006

DIRECTORES
PERFECTO E. CUADRADO
ELENA LOSADA SOLER

CONSEJO DE REDACCIÓN
PERE COMELLAS
LOURDES PEREIRA
GABRIEL SAMPOL
ISABEL SOLER IGNACIO VÁZQUEZ

COMITÉ CIENTÍFICO
Mª ROSA ÁLVAREZ SELLERS
CARMEN Mª COMINO FERNÁNDEZ
JOSÉ LUIS GAVILANES LASO
BASILIO LOSADA CASTRO
MARÍA JOSEFA POSTIGO
Mª SOL TERUELO NÚÑEZ
JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ
XOSÉ MANUEL DASILVA FERNÁNDEZ
NICOLÁS EXTREMERA TAPIA
ÁNGEL MARCOS DE DIOS
JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
LUISA TRÍAS FOLCH
PILAR VÁZQUEZ CUESTA

Dipòsit Legal PM-2820-2006

ÍNDICE

Presentación

5 Stephen Reckert:
"AL ALBA VENID, BUEN AMIGO".
ITINERARIO DE UN TEMA POÉTICO A TRAVÉS
DEL ESPACIO Y EL TIEMPO.

19 Leodegário A. de Azevedo Filho:
LA LÍRICA DE CAMOENS Y SUS PROBLEMAS.

31 Paul Teyssier:
LA INTERCOMPRENSIÓN ROMÁNICA.

42 Elena Losada Soler:
LOS VOCABULARIOS DEL *ROTEIRO DA PRIMEIRA VIAGEM DE VASCO DA GAMA* Y DE LA *RELAZIONE* DE PIGAFETTA:
DOS NIVELES DE CONCIENCIA LINGÜÍSTICA.

54 Nicolás Extremera Tapia y Luisa Trías Folch [entr.]
CONVERSA EM CASA DO POETA JOÃO CABRAL DE MELO
NETO NA PRAIA DE FLAMENGO, EM 14 DE JULHO DE 1993.

PRESENTACIÓN

En la Asamblea anual de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español (ALEE), celebrada en Palma de Mallorca en noviembre de 2003 se acordó la creación de una revista electrónica dedicada a los estudios literarios, lingüísticos y culturales relacionados con el ámbito lusófono y se nos designó para desempeñar las funciones de dirección durante los próximos tres años, designación que aceptamos con placer convencidos de la necesidad de contar con una herramienta de este tipo.

Es una gran satisfacción para nosotros presentar ahora este primer número de *Maresia*, que nace con la intención de ser un medio accesible, abierto y útil para la difusión de los trabajos realizados por nuestra área de estudios. *Maresia* está abierta a todos los socios de la ALEE y a los profesores de las diversas universidades del Estado Español que con nosotros comparten interés, pasión y esfuerzos dentro del vasto y riquísimo territorio de la lusofonía, al tiempo que mirará de enriquecerse y enriquecernos con las colaboraciones de prestigiosos lusistas internacionales como los que nos acompañan en esta primera salida. El consejo de redacción se ha constituido bajo un estricto criterio de funcionalidad: nuestros colegas más próximos son lógicamente nuestros más inmediatos colaboradores. El comité científico, como se acordó en la asamblea, está constituido por todos los socios fundadores.

Contamos para este primer número con los artículos de cuatro colaboradores de excepción, Stephen Reckert, Leodegário de Azevedo Filho, Paul Teyssier y Elena Losada, y con una excepcional entrevista con João de Melo Neto realizada por Lluïsa Trías i Folch y Nicolás Extremera; esperamos que sus textos, como tantas otras veces, nos sirvan de acicate en nuestros estudios. Con vuestra cooperación deseamos aumentar progresivamente el número de ensayos y poder abrir próximamente nuevas secciones, como la dedicada a reseñas y noticias de libros interesantes para nuestros estudios.

Como todo primer número este *Maresia* 1 está lleno de ilusión y de defectos. Esperamos en las próximas ediciones, con vuestra ayuda, poder mantener la ilusión y subsanar los defectos.

Perfecto E. Cuadrado - Elena Losada Soler

«AL ALBA VENID, BUEN AMIGO» ITINERARIO DE UN TEMA POÉTICO A TRAVÉS DEL ESPACIO Y EL TIEMPO.

Stephen Reckert

«AL ALBA VENID, BUEN AMIGO»
ITINERARIO DE UN TEMA POÉTICO A TRAVÉS DEL ESPACIO Y EL TIEMPO

Stephen Reckert

Según el trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras, en la cama con su amada allá hacia fines del siglo XII, el alba era algo que a ambos les inspiraba pavor:

> Quan la ren que plus m'es bon e bel
> ai a mi tros qu'a l'albe […],
> paor
> nos fai l'albe: l'albe, oc, l'albe.

La razón de su miedo, como explica al despedirse de mala gana de la dama, es que el romper del día le obliga a huir para no ser descubierto por el marido celoso y malvado, aun más enojoso que el alba: «el gelos vostre malvays senyor, enujos plus que l'albe»:

> Dona, adeu! que non puis mais estar:
> malgrat meu, m'en conven ad annar (*AIEC* 423)

En la tradición provenzal, el género poético conocido por el mismo nombre, *alba,* está rigurosamente codificado: cuenta la despedida de dos amantes al amanecer después de una noche de amor. La naturaleza obligatoriamente adúltera de ese amor exige de costumbre un reparto de cuatro *dramatis personæ:* además de los dos protagonistas, aparece en escena un centinela, que puede ser o el sereno o un cómplice, cuyo papel es evitar que alguien les sorprenda *in flagrante* (recuérdese la función de los criados de Calisto en la *Celestina*). Ese alguien, que se queda entre bastidores, suele ser por supuesto el propio *gelos*.

Por un accidente histórico debido sin duda al desarrollo tardío del estudio de la literatura comparada como disciplina académica, el alba provenzal todavía se considera a veces como el arquetipo del género, siendo en realidad más bien atípica. Para comprobarlo basta hojear la monumental antología del comparatista Arthur Hatto, *Eos*, dedicada por igual tanto al alba propiamente dicha como a su variante la alborada (que en vez de la despedida canta el anhelado encuentro matinal de los amantes) en la poesía de nada menos de cincuenta y dos lenguas, del albanés (con su nombre singularmente apropiado) al quechua.

En la siguiente alborada anónima, ésta sí típica, la amiga es tan discreta que no admite la presencia siquiera del centinela:

> Al alba venid, buen amigo,
> al alba venid.
>
> Amigo, el que yo más quería,
> venid al alba del día.
>
> Amigo, el que yo más amaba,
> venid a la luz del alba.
>
> Venid a la luz del día,
> non trayáis compañía.
>
> Venid a la luz del alba
> non traigáis gran compaña. (*Eos* 330)

El estudioso que confia su frágil barca al maremágnum del alba en sus múltiples variantes corre el mismo riesgo que el que pretende decir algo nuevo acerca de Dante o Shakespeare o el *Quijote*: ¿quién le garantiza que lo que va a decir no se ha dicho ya? El problema se agrava si ha llevado él mismo algunas gotas al océano bibliográfico, como es mi caso. Para evitar ese escollo, pues, trataré de navegar en la periferia del tema, limitándome en principio a ejemplos que se apartan del modelo provenzal y atendiendo más bien a ciertas situaciones típicas –la ansiosa espera de la dama por la llegada del amigo, los lamentos por su ausencia, con las dudas (o sospechas) acerca de su paradero, las referencias al barco que le lleva a tierras lejanas o le devuelve a la amiga– y algunos motivos simbólicos relacionados con esas situaciones, como el mar, el viento y la noche.

La obra conservada del juglar vigués Martín Codax consta de siete cantigas de amigo que vienen a constituir una especie

de villancico por entregas, dedicado al análisis minucioso de diversos aspectos de la ausencia del amigo, como la esperanza o convicción de su regreso, una invitación a la hermana o las amigas de la protagonista a acompañarla a Vigo para mirar las ondas de la ría o bañarse en ellas, o incluso para bailar en el santuario, en participación mágica con la naturaleza y el poder sobrenatural. La primera de las siete cantigas, equivalente a la cabeza del villancico, resume el tema de la ausencia y el motivo simbólico del mar:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus! se verrá cedo?

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus! se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ai Deus! se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
o por que hei gran coidado?
e ai Deus, se verrá cedo? (Pv1 / B1278 / v884)

La séptima y última cantiga condensa austeramente en sólo dos cuartetos la esencia de las otras seis, y la amiga se limita a preguntar:

Ai, ondas que eu vim veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo
sem mim?

Ai, ondas que eu vim mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo
sem mim? (Pv7 / B1284 / V890)

Al llegar a la última estrofa, pues, el poema (es decir, la amiga) ya no tiene ánimo siquiera para cumplir el esquema paralelístico sustituyendo *amigo* por *amado*, y el propio refrán queda reducido a dos sílabas, en las que la voz de la amiga se disipa ya sin esperanza, llevada por el viento y las ondas.

A pesar de no tener probablemente cualquier relación genética con él, la primera cantiga de Martín Codax no deja de parecer un lejano eco de otro poema de Rambaut de Vaqueiras:

Altas undas que venez suz la mar,
que fai lo vent çay e lay demenar,
de mun amic say mes novas comtar
qui lay passet? No lo vei retornar […]
Oy, aura dulza que venez dever lai
on mun amic dorm e sejorn e jai,
del dolz alein un beure m'aportai!
La bocha obre, per gran desir que n'ai! (*AIEC* 423)

Un poema de Victor Hugo que por casualidad oí, musicado por Liszt, en el mismo día en que empecé a redactar este texto, sí refleja casi seguramente la influencia de Rambaut: «Oh, quand je dors, viens auprès de ma couche [...], / Et qu'en passant ton haleine me touche... Soudain ma bouche / S'entrouvira!» (Hugo: 1086). El indicio decisivo es la coincidencia en ambos poemas de la palabra *[h]alein[e]* y de la sorprendente imagen sensual de la boca abierta para sorber el aliento de la persona amada.

Bien diferente de la dulce aura del poema de Vaqueiras es el viento fastidioso que en una de las cantigas más conocidas del rey Don Dinís enfurece a la niña blanca *(a alva)* que al amanecer *(à alva)* va a lavar y secar su ropa blanca:

Levantou-s' a velida,
levantou-s' àlva,
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar àlva.

Stephen Reckert

Levantou-s'a louçãa,
levantou-s' àlva,
e vai lavar delgadas
em o alto:
vai-las lavar àlva.

Vai lavar camisas
(levantou-s' àlva);
o vento lhas desvia
em o alto:
vai-las lavar àlva.

E vai lavar delgadas
(levantou-s' àlva);
o vento lhas levava
em o alto:
vai-las lavar àlva.

O vento lhas desvia
(levantou-s' àlva);
meteu-s' àlva em ira
em o alto:
vai-las lavar àlva.

O vento lhas levava
(levantou-s' àlva);
meteu-s' àlva em sanha
em o alto:
vai-las lavar àlva. (B569 / V172)

Puede parecer problemática la definición del poema del rey como un alba, a pesar de las catorce repeticiones de esa palabra, ya que no hay ni despedida ni encuentro, la cantiga es narrativa en vez de ser dialogada, y el único interveniente humano es la blanca niña. Sin embargo, del punto de vista simbólico podemos interpretarla simultáneamente como el preludio a un encuentro destinado a culminar (como advierte Helder Macedo en un ensayo fundamental sobre esta cantiga[1]) en una iniciación amorosa y al mismo tiempo como consecuencia de la despedida después de esa iniciación no menos inquietante que apetecida: las turbulentas emociones de la niña, sacudidas como su ropa por fuerzas cósmicas, son por el momento más asustadoras que agradables.

No me detendré a comentar la deslumbrante nevasca poética de Don Dinís, que he estudiado por extenso en dos libros[2]: me limito aquí a resumir *en passant* algunas observaciones hechas en ellos sobre la función onomatopéyica de ciertos microsignificantes como el fonema *a*, evocador de blancura, o las repetidas *v* y *l*, los componentes consonánticos de la palabra *alva*, sugestivos del veleidoso revoloteo de la ropa blanca llevada por la violencia del viento, con sus connotaciones eróticas universales que lo mismo pueden ser benéficas que amenazadoras. Ya en el Japón del siglo VIII, por ejemplo, una niña despabilada sabe invocar el viento como colaborador en un encuentro nocturno esperado:

Aparta la celosía de bambú,
amor, y vente a mí:
si por ventura mi madre oye,
diré: «fue el viento» (*MYS* 887)

y un milenio más tarde, todavía en el Japón, encontramos un eco del enfado de la niña alba del rey en la voz de la protagonista de un *haiku*:

(Una linda joven
codeada por el viento de la primavera:)
—¡Pero qué fastidio! (Blyth 199)

[1] «Uma cantiga de Dom Dinis», en Reckert y Macedo: 59-70.

[2] Reckert y Macedo: 219-30; Reckert 2001: 91-98. Tampoco me refereriré a la maravillosa alba de Nuno Fernandes Torneol, «Levad', amigo que dormides as manhãas frias», sobre la que no encuentro nada nuevo que añadir a lo dicho en Reckert 1998 (págs. 10-12 y 24) y Reckert y Macedo (págs. 49-53 y 137-39).

Stephen Reckert

El alba a la cual se levanta la *velida* de Don Dinís es el amanecer no solo del día sino de la vida adulta, y el vendaval que la perturba es una fuerza natural no solo meteorológica sino erótica, como «el viento, galán de torres» lorquiano cuyo brazo gris prende por la cintura a otra niña aún no despierta a la vida, o el que persigue a una aterrada gitanilla con una espada caliente y la súplica «niña, deja que levante / tu vestido para verte».

Una de las cantigas de interpretación más controversa de todo el cancionero de amigo es la única poesía conservada del juglar casi anónimo conocido solo por el nombre (mejor dicho, el mote) vagamente risible de Meendinho, que junta los temas de las ondas, el barco y la espera:

> Sedia-m'eu na ermida de San Simhon,
> e cercaron-mh'as ondas que grandes son: […]
>
> Estando na ermida ant'o altar,
> cercaron-mh'as ondas grandes do mar: […]
>
> E cercaron-mh'as ondas que grandes son;
> nem hei i barqueiro nem remador: […]
>
> E cercaron-mh'as ondas do alto mar;
> non hei i barqueiro nem sei remar: […]
>
> Non hei i barqueiro nem remador:
> morrerei eu, fremosa, no mar maior:
> Nem hei i barqueiro nem sei remar,
> e morrerei eu, fremosa, no alto mar […]

Después de cada dístico se introducen los dos versos del refrán:

> eu atendend' o meu amigo.
> eu atendend' o meu amigo. (B552 / v438)

Habiendo ya comentado en pormenor también esta cantiga[3], resumiré como antes el respectivo comentario. El prisma en que los significados primarios del poema se refractan, escindiéndose en un espectro de derivados, es a la vez sintáctico, en el repetido engarce del refrán con el verso anterior, y métrico, tanto en el desdoblamiento de ese refrán, sugestivo del monótono romper y recular de las ondas, como en el *leixa-pren*, cuyo avance pausado también recuerda el de la marea. En parte consiste también en una serie de microsignificantes onomatopéyicos. De las cuarenta y siete consonantes de la primera estrofa y el respectivo refrán, solo diez oclusivas perturban la fluidez, ocho de las cuales son las / *d* / y la / *t* / de «on***d***as», «gran***d***es» y «a***t***en***d***en***d***'»: palabra que se reitera obsesivamente veinticuatro veces en las seis estrofas de la cantiga, remedando en cuadruplicado, con el desdoblamiento del refrán, el incesante romper de las ondas en la arena. La combinación / *nd* /, a su vez, como componente consonántico de *on**d**a*, es de esperar siempre que surjan onomatopeyas de mar. Finalmente, podemos tener en cuenta ciertas asimetrías como la alternación *«non»* / *«nem»*, la de sinalefas e hiatos entre versos paralelos en *«na ermida»* / *«na* || *ermida»*, y la de «cercaron» / «***e*** cercaron» y «morrerei» / «***e*** morrerei», que aceleran y retardan por turnos el *temps de récit* ondulatorio del poema, sugiriendo las variaciones mínimas en un fondo inmutable que caracterizan el flujo y reflujo del mar.

La formulación más nítida del principio natural de que la única ley constante es la de la constante mudanza, ejemplificado por las ondas del mar y el correr de un río, se encuentra ya en el venerable tratado chino *Yì Jing* (o sea el *Clásico de la Mudanza,* del siglo XIV a. de C.), siendo la palabra *yì* traducible indiferentemente como *mudanza* o *inmutabilidad,* según el contexto. Un fenómeno análogo al del poema de Meendinho,

[3] Reckert y Macedo: 145-51.

como señalé en otro sitio[4], se encuentra en la primera cantiga de Martín Codax. donde la serie *evá-eve-eví* (en «*l**eva**do*», «*s**e** verrá*», «*d**e** **Vi**go*» y tres veces «*s**e** **viste**s*»), cuya repetición mínimamente variada colabora con las del paralelismo y del *leixapren* para crear una imagen acústica de pequeñas variaciones sobre una base invariante que refleja el retumbar hueco de las «ondas do mar de Vigo» batiendo en la playa.

Pero lo más distintivo de la técnica de Meendinho es el desdoblamiento del refrán. El hecho de tratarse de un procedimiento sin paralelo en el cancionero gallego-portugués motivó la gratuita enmienda «Eu atendend'o meu amigo! E verrá?», reiterada tercamente a lo largo de más de treinta años por un estudioso italiano[5] y basada en la lectura «meu amig eu a» de los apógrafos (con una señal indistinta, entre un tilde y una raya, sobre la *u*); pero como observa Gema Vallín (1999: 139), «*verra* habría de ser *u ra* y no *u a*»; y la interpretación corriente de las últimas tres letras sigue siendo para la mayoría de los estudiosos la más obvia de que indican la repetición de ese verso. El hecho de ser el refrán de esta cantiga el único ejemplo conocido de la repetición de un verso en esta posición, desde luego, no viene al caso, ya que se trata también del único poema conocido de Meendinho, de cuyo *usus scribendi*, por tanto, nada podemos saber. Roman Jakobson, en un *obiter dictum* a menudo citado, sostenía que la esencia de la poesía «réside en des retours réitérés». No cabe duda de que la esencia de la cantiga de este gran poeta estriba exactamente en los «retours réitérés» de las ondas de la Ría de Vigo (y sobre todo, según me parece, los de su refrán obsesivo).

El poeta contemporáneo Álvaro Cunqueiro –con Eduardo Blanco-Amor uno de los dos neotrovadorescos gallegos más destacados– sustituye la Ría de Vigo por la de Arosa y la isla de San Simeón (hoy San Simón) por la de Cortegada, y promete caballerosamente venir en socorro de la *fremosa* de Meendinho enviándole, con tal que baile para él al alba, un viento bonancible, una barquiña y el remador que le falta:

> Si miña señor á i-alba de Arousa beilar,
> poñereille, belida, un ventiño no mar […].
> Na illa Cortegada poñereille un galán
> por pastor das mareas co seu remo na man.
> A dorna vai e ven
> que meu amor ten! (65)

Como preludio al análisis de un alba inglesa es indispensable una breve digresión sociofilológica. En principios del siglo XIX las universidades inglesas servían más que otra cosa para preparar a los señoritos de la nobleza y la alta burguesía para brillar en la Corte y el Parlamento, gobernar las colonias o administrar sus solares rurales. Para ello bastaban unos rudimentos de las lenguas clásicas (el «little Latin and less Greek» que dos siglos antes se había atribuído a Shakespeare) que les permitiesen cambiar trilladas citas de Horacio o Virgilio con sus pares. Entretanto, Alemania (que era todavía una mera expresión geográfica sin colonias ni Cámara de Lores y no representaba ninguna amenaza como la tradicional enemiga, Francia[6]) estaba apostando en grande en la *Wissenschaft*, y el prestigio de sus universidades alertó a las inglesas a las ventajas de algo más de seriedad. Al darse cuenta, pues, de que los alemanes habían dividido su idioma premoderno en *Althochdeutsch* y *Mittelhochdeutsch*, los ingleses decidieron rebautizar el anglosajón, con su respetable pero exigua literatura, como *Old*

[4] Reckert y Macedo, 163.

[5] Tavani 1967.

[6] Un curioso paralelo con la germanofilia cultural inglesa del siglo XIX es el *engouement* francés con la vida social inglesa en el *temps perdu* evocado por Proust: una *anglomanie* ya centenaria que se manifiesta desde perspectivas distintas en el esnobismo cursi de Odette y la indumentaria y los modales de «vrai *gentleman*» de Swann.

English (que es más o menos equivalente a llamar «antiguo italiano» al latín).

El nacimiento de la gran poesía propiamente inglesa (e impropiamente llamada *Middle English*) puede fecharse exactamente en 1387: año en que el francés, al fin de más de tres siglos, dejó de ser el idioma oficial de Inglaterra, y Geoffrey Chaucer compuso su *Troilus and Criseyde*, que ha sido calificado de «the most beautiful long poem in the English language» y rebosa de galicismos e italianismos y recuerdos de Boccaccio y del *Roman de la Rose*[7]. Pero en realidad el inglés había dejado de ser una lengua germánica ya a partir del siglo XII para transformarse en un idioma híbrido, caracterizado por disponer de dos «registros» que constituyen uno de sus más valiosos recursos expresivos. El registro germánico es concreto, con palabras cortas e incisivas: al pan, pan y al vino, vino; el románico es abstracto, culto y alusivo; y una de las habilidades más útiles para un poeta inglés, aun hoy, es saber moverse libremente entre los dos. Chaucer, además de ser un maestro de ambos, maneja con suma destreza la alternación de uno con otro. Para ejemplificarla bastan las primeras estrofas de un episodio de *Troilus and Criseyde* que viene a ser en efecto una larga alba:

> But whan the cok, comune astrologer,
> Gan on his brest to bete and after crowe,
> And Lucyfer, the dayes messager,
> Gan for to rise and out hire bemes throwe,
> And estward roos, to hym that koude it knowe,
> *Fortuna Major*, that anoon Criseyde,
> With herte soor, to Troilus thus seyde:
> «Min hertes lif, my trist and my pleasaunce,
> That I was born, allas, what me is wo,
> That day of us moot make disseveraunce!
> For tyme it is to rise and hennes go,
> Or ellis I am lost for evere mo!
> O nyght, allas! why nil t'ow over us hove,
> As longe as whan Almena lay by Jove?» (Iii.1415-28)

En resumen: «Cuando el gallo cantó y salió Venus, mensajera del día, seguida de Júpiter, Criseyde se lamentó así a Troilus: ¡vida de mi corazón y todo mi gozo, ojalá que nunca hubiera nacido!, pues el día debe separarnos, y ya es hora de levantarte y partir, o soy perdida para siempre. ¡Ay, noche! ¿por qué te niegas a abrigarnos tanto tiempo como cuando Alcmena yacía con Jove?».

Ahora bien, de esos catorce versos, siete son puramente germánicos y los otros siete tienen palabras de origen románico. De las noventa y seis palabras germánicas, ochenta y dos son monosílabas, y las otras catorce disílabas; las románicas suman catorce, todas polisílabas, e incluyen las alusiones eruditas a Lúcifer (o sea Venus), Júpiter (*Fortuna Major* o Jove) y Alcmena, además de los nombres grecolatinos de los propios protagonistas.

Chaucer se aparta del prototipo occitano del alba en un particular significativo: falta el cuarto personaje, el *gelos*, porque el amor de Troilus y la viuda Criseyde no es adulterino, y la única preocupación de ésta es proteger su buen nombre. Como sustituto del *frisson* de lo prohibido, el poeta se aprovecha discretamente de la sensualidad atribuída tradiciónalmente a las viudas jóvenes.

Con la alternación de registros que vemos en Chaucer contrasta marcadamente el vocabulario «germánico» de dos micro-

[7] La única otra obra contemporánea de importancia comparable es el poema anónimo de *Sir Gawayn y el Caballero Verde*, de fecha incierta (h. 1365), que pertenece a la tradición celta de los romances del ciclo artúrico y muestra la influencia de Chrétien de Troyes.

poemas anónimos ingleses que pertenecen a épocas muy diferentes. El primero (que cito de memoria) data obviamente del siglo pasado, e incluso recuerda, sin duda por pura casualidad, unos versos del brasileño Lêdo Ivo sobre «esse amor que move as estrelas / e fecha os amantes num quarto». Sus cuatro dísticos rimados son paradigmáticamente intraducibles, en virtud de su monosilabismo casi total:

> Somewhere, a door that locks;
> a room with no clocks.
>
> Day flows into night
> (they are out of sight).
>
> Each melts into each
> (they are out of reach).
>
> Night flowers into day
> (they have found a way).

Una versión castellana podría rezar aproximadamente así:

> En alguna parte, una puerta con cerradura,
> un cuarto sin reloj.
>
> El día fluye noche adentro
> (ellos se pierden de vista).
>
> Se funden uno en otro
> (ya están fuera de alcance).
>
> La noche florece hacia el alba
> (han encontrado su vía).

De las treinta y siete palabras del original, ninguna es abstracta, sólo dos no son monosílabas, y esas dos –*somewhere e into*– se componen de las monosílabas independientes *some, where, in* y *to.* A primera vista se diría tratarse de una celebración del triunfo del amor, pero nos damos cuenta en seguida del sentido ambiguo de ese inocente *somewhere*: en alguna parte, quizá; pero también, implícitamente, no aquí. Esos versos son en realidad la transcripción de un sueno: expresan la añoranza de una felicidad inalcanzable.

El segundo ejemplo es uno de los más conmovedores poemas breves del Siglo de Oro de la poesía inglesa: el siglo de Shakespeare[8], Donne y Marvell; y se encuadra, igual que los versos que acabo de citar, en el subgénero del alba dedicado al anhelo de una reunión amorosa nocturna de dos amantes que se encuentran separados por la distancia o el infortunio. Se distingue no solo, como la poesía anterior, por su desnudo monosilabismo, sino por una sucesión de aliteraciones y onomatopeyas:

> Westron wynd, when wyll thou blow,
> the smalle rayne downe can rayne?
> Cryst, yf my love were in my armys,
> and I yn my bed agayne! (Stevens 130)

De esas veintiséis palabras, sólo la primera y la última no son monosílabas. El significado literal viene a ser, aproximadamente:

> Viento del oeste, ¿cuándo has de soplar?
> la lluvia menuda, ¿cuándo podrá llover? [9]
> ¡Cristo, si mi amor estuviera en mis brazos,
> y yo en mi cama otra vez!

Las cuatro palabras sucesivas del primer verso que empiezan con la semivocal *w* –*westron, wynd, when* y *wyll*– imitan el silbido del viento, al paso que *ou* y *ow*, en *thou* y *blow*, traducen sus gemidos (una variante de ese verso empieza *O westron wynd)*; téngase en cuenta también que *wynd*, en el

[8] No se comenta aquí, por ser universalmente conocida, la escena V del tercer acto de *Romeo y Julieta*, que también constituye una extensa alba.

[9] O posiblemente «para que la lluvia menuda pueda llover».

siglo XVII, se pronunciaba *wined*, lo mismo el pretérito del verbo *whine*: 'gemir'. En el segundo verso, la sucesión de monosílabas entrecortadas *rayne downe can rayne* evoca el tamborileo de la lluvia, recordándonos «cómo chove miudiño, / cómo miudiño chove» en la Galicia de Rosalía Castro. Al movimiento *rallentando* de los dos primeros versos sucede el *appassionato con moto* de los últimos dos. *Cryst!*, a secas, es una invocación muchísimo más dramática y angustiosa que su equivalente castellana aproximada *¡Ay, Jesús!*; y la pequeña conjunción *yf* que se le sigue tiene toda la fuerza de un apremiante *¡ojalá!*.

Con el madrigal *Break of Day,* del propio John Donne[10], volvemos al subtema de la tristeza de los amantes por causa de la partida al alba:

'Tis true 'tis day: what though it be?
O, wilt thou therefore rise from me?
Why should we rise because 'tis light?
Did we lie downe because 'twas night? [...]

Stay, O sweet, and do not rise!
The light that shines comes from thine eyes;
The day breaks not: it is my heart,
Because that you and I must part [...] (I, 23)

A pesar de ser del mayor poeta y el representante más erudito de la llamada «escuela metafísica» inglesa, esos versos de Donne son casi tan austeramente monosílabos como los de las dos poesías anónimas anteriores: las únicas excepciones, *therefore* y *because*, son (como *somewhere* e *into*, en el poema contemporáneo) palabras compuestas, derivadas de otras monosílabas: *there, for, by* y *cause.* Y otra vez la economía verbal del poema dificulta sobremanera una traducción adecuada:

Es cierto verdad que es de día, mas ique importa?
¿Sólo por eso te quieres levantar y partir de mí?
¿Para qué levantarnos sólo porque ha venido la luz?
¿Fue sólo por ser de noche que nos acostamos?

Quédate, dulce amor; no te levantes:
la luz que brilla viene de tus ojos.
No es el romper del día, es el de mi corazón,
porque debemos separarnos tú y yo.

La mención de Rosalía Castro en el contexto del alba recuerda inevitablemente unos conocidos versos de *Cantares gallegos*, su primer libro en gallego, que empiezan con un dístico de tipo popular: «Cantan os galos pra o día: / érguete, meu ben, e vaite». *Cantares gallegos,* observa Xesús Alonso Montero (40), pretende exaltar la belleza de Galicia y el carácter puro y virtuoso de sus habitantes: «táctica [...] que a veces conduce a la cautelosa o inconsciente eliminación de ciertos aspectos reales». Es ésta una manera diplomática de aludir al tono un tanto empalagoso de algunos cantares como éste, en que el amigo, después de pasar la noche en la cama con su amada, revela que se ha contentado con mirarla, «e non con tanta pureza / ó pe dun ánxel velase», a lo que ella responde asegurándole de que le quiere «como un santo dos altares»; pero cuando se atreve, entusiasmado, a pedirle un beso, se lo niega porque tiene que confesarse, «e moita vergonza fora / ter un pecado tan grande». Así, acaban por despedirse castamente, aunque no sin un alarde ritual de machismo por parte del amigo decepcionado:

—Pois confésate, Marica,
que, cando casar nos casen,
non che han de valer, meniña,
nin confesores nin frades. (56-58)

[10] Los últimos cuatro versos han sido atribuidos también al gran vihuelista y compositor isabelino John Dowland, en cuyo cancionero figuran.

La Rosalía que escribió esos versos aun no tenía veinticinco años: sería injusto exigirle la madurez y la visión desengañada y a veces sombría de su segundo y último libro en gallego, veinte años más tarde. *Follas novas,* como dice el maestro Carballo Calero, se caracteriza por la ausencia de tópicos y de inhibiciones y prejuicios. Es a esta segunda Rosalía, que trae en el barco de su verso el dolor de Galicia, a quien se dirige Lorca al adaptar el refrán de su alba en una «Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta», añadiendo a los motivos ya familiares del barco, el mar y los gallos la extraña comparación del viento bramante a una vaca:

¡Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Érguete, miña amada,
porque o vento muxe, coma unha vaca! […]

Dende Belén a Santiago
un anxo ven en un barco.
Un barco de prata fina
que trai a door de Galicia […]. (223)

El poema de Lorca es de 1935: la fuente de la desconcertante metáfora de la vaca que muge puede encontrarse tal vez en una poesía de Álvaro Cunqueiro que data de 1932:

Esta é a noite de moer o grau do vento.
Bortela que bortela,
muiñeira.
Esta é a noite de muxir a vaca do vento.
Muxe que muxe,
leiteira.

—Eu teño medo de que o vento perdido
a min e o bortel nos leve consigo!
—Eu teño medo de que o vento irado
me turre na fita que por teu amor traio! (67)

Tal vez no sea gratuito explicar que un *bortel* es una criba, y la *fita* la cinta mencionada en tantas cantigas de amigo como típica prenda de amor, con el valor simbólico evidente de objeto que liga o ata a quien lo lleva. Más misterioso que estos símbolos o que el mugido del viento airado es el grano que el vendaval perdido amenaza llevar consigo junto con la propia amiga; y otra vez la pista tiene que buscarse en otro poema, ahora un alba medieval de Roi Páez de Ribela en que también aparece la cinta:

—Maria Genta, Maria Genta da saya cintada,
hu masestes esta noyte ou quen pôs cevada?
(Alva, abríades-m' alá!)

—Albergámos eu e outra na carreyra,
e rapazes con amores furtan ceveyra.
(Alva, abríades-m' alá!)

Hu eu maj' aquesta noyte, ouv' y gran cêa,
e rapazes con amores furtan avêa.
(Alva, abríades-m' alá!) (B1439 / V1049)

Esta ingeniosa cantiga, como la llama Gema Vallín en un análisis no menos ingenioso (1997: 342-48), se estriba en una serie de dobles entendidos sexuales: almacenar cebada, robar cibera y avena, cenar y albergarse en el granero; la investigadora advierte que *albergar* «adquiere connotaciones obscenas en algunas cantigas de escarnio». Cito en resumen la «composición de lugar» que propone para esta cantiga: «fue siempre costumbre pasar la noche junto al grano después de cribarlo, para evitar su robo. Esta vigilancia […], ante la llegada de los *rapazes* […] con la idea de apropiarse del cereal, se convierte en una noche placentera […][11]. El grano es simiente y conoci-

[11] Un papel análogo era desempeñado por el tradicional *hay-ride* norteamericano del siglo XIX y principios del XX, en que después de la recolección del heno los segadores y segadoras subían al carro que lo transportaba al henil y allí se amadrigaban en él para divertirse hasta altas horas.

do motivo sexual, con el que juega el trovador en todo el poema». Gema Vallín concluye por interpretar el enigmático refrán como «¡Al alba, me abríais (recibías, o *albergabas*) allá!». *Alva,* desde luego, significaría, igual que en la cantiga de Don Dinís, *à alva.*

Solo falta recordar que en una sociedad que profesa el ideal de «la mujer casada, la pierna quebrada y en casa», la molinera tiene la particularidad no sólo de trabajar durante la noche sino de recibir una clientela masculina, lo que le da cierto margen de libertad u oportunidad especial, y, por consiguiente, una fama equívoca comparable a la de la viuda alegre.

La cinta o *fita* evocada por Cunqueiro y Páez de Ribela aparece ya en otra alba de Don Dinís cuyo refrán ha sido objeto de varias interpretaciones diferentes (abrevio los versos paralelos):

— De que morredes, filha, a do corpo velido (o *loução*)?
— Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo (o *amado*)
alva e vai liero.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo (o *amado*)
quando vej' esta cinta que per seu amor cingo (o *trago*)
alva e vai liero.

E me nembra, fremosa, como falou comigo (o *falamos ambos*)
alva e vai liero. (B567 / V170)

En ambos apógrafos el refrán aparece sólo una vez, después de los dos primeros versos. Desde luego, tratándose de una fuente manuscrita medieval, no tiene ni puntuación ni acento, de modo que se presta a tres posibles lecturas: «alva, e vai liero», «alva é, vai liero» y «à alva, e vai liero». Esta ambigüedad ha dejado indecisos no sólo a los comentadores sino a por lo menos un poeta moderno. Álvaro Cunqueiro, que emplea el refrán en dos poemas, uno de 1933 y el otro de 1950, vacila: en 1933 opta por la segunda interpretación:

Ven e verás como soñan na mar
os laranxos e as illas, si a sirea cantar.
Alba é, vai liero! (64)

Al volver a citarlo, prefiere no apartarse de los manuscritos:

No bico do galo a i-alba,
alba e vayliero! (131)

Ahora bien, sólo un folio separa la cantiga «De que morredes, filha?» de «Levantou-s' a velida» en ambos manuscritos. Recuérdese el principio de esta última cantiga:

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar alva. (B569 / V172)

En cada una de las dos ocasiones en que aparece la palabra *alva*, hay que interpretarla como aplicable simultáneamente a la niña blanca (*a alva*) que se levanta y va a lavar su ropa blanca, y a la hora a que realiza las dos acciones (*à alva*). La crasis o contracción vocálica de *àlva* en esta cantiga implica, pues, la fuerte probabilidad de que también en el refrán de «De que morredes, filha?» habrá que reconocer la misma crasis y entender el significado como «al amanecer, y va ligero». Esa probabilidad se convierte en certeza cuando comprobamos que cada repetición de la palabra *alva* está ligada gramaticalmente a la frase que la precede: el amigo (o amado) «dio amores» –es decir, *chagrin d'amour*– a la amiga *à alva*, despidiéndose de ella; ella ciñe (o viste) su cinta *à alva*; él habla con ella (o hablan ambos) *à alva*. Mientras tanto, él «va ligero», partiendo rápido y airoso para el gran mundo masculino de la acción y la aventura; y al mismo tiempo vislumbramos el fugitivo brillo blanco de las velas del barco que le lleva hacia fuera. ¿Volverá pronto, triunfante y amigo del rey, para llevársela a

ella, quién sabe si a mirar las torres de Jaén? [12] ¿O será que otra amiga le detiene?

También el dístico popular aprovechado por Rosalía Castro y, a su vez, por García Lorca, ha sido recordado en una bella «Canzón de albada» de otro poeta moderno, el orensano Eduardo Blanco-Amor, que la publicó un año antes de la «Canzón de cuna» de Lorca. Citaré tan sólo unos pocos versos en los que oímos la voz desolada de la mujer que espera en vano la llegada del amigo:

Cantan os galos pra o día
¡meu amor! […]

Mal sabe amor porque alerta
o meu corazón me teña,
que esperando estou que veña
para dármelle desperta.
¿Quén te me demora? ¿A noite […]?

Ay amante,
toda a noitiña a agardarte […]. (51)

Una poesía enigmática de Cunqueiro reúne los familiares motivos del viento, el mar y el barco, pero sólo para despedirse del venerable topos poético del alba. Es la última poesía de su último libro de verso, pues en los treinta años que le quedaban de vida se dedicó casi exclusivamente a la prosa. Con esa despedida el alba se transforma, a la luz fría de la luna[13], en nocturno:

Agora trobo o vento e máila lúa fría,
non o cervo do monte que a ágoa volvía.

Agora trobo o mare e máila nao veleira,
non a amiga que canta só da abelaneira.

Agora trobo a lúa e máilo vento irado,
non o cervo do monte, meu amigo pasado.

Agora trobo a nao e máila mar maior
e non aquela amiga, miña branca señor. (132)

Pero ¿será éste en realidad el último adiós a la amiga alba? Al fin de tantos siglos, cabía dudarlo; y en efecto no falta quien mantenga vivo aún hoy el venerable tema, si bien de manera nueva. Terminaré con dos albas del poeta minimalista barcelonés Ramon Dachs, que además del catalán (y el castellano) cultiva también el gallego. *Llibre d'Amiga*, aun en su vestidura catalana, no es menos gallego en espíritu, y lanza por encima de la «cuña castellana» lingüística de Rafael Lapesa un puente aéreo que une los dos lados opuestos de la Península. Un ejemplo es la siguiente alba, que incorpora una frase notoriamente enigmática de la cantiga de amigo de Pedro Eanes Solaz «Eu velida non dormia, […] *edoy lelia doura*»[14]. En el *rifacimento* de Dachs (1998: 36) es el amigo quien habla, contando cómo la *velida* insomne y amorosa le recibía (o «albergaba») con satisfacción mutua:

[12] Compárese la cantiga de Pay Gomes de Charinho (B 843 / V 429) en que la amiga ruega a Santiago: «Vós mi adugades o meu amigo! / Sobre mar vem quem frores d'amor tem: / mirarei, madre, as torres de Geén!».

[13] Es un hecho curioso (y talvez sintomático de esa transformación) que la luna, si no me engaño, no aparece una sola vez en todo el cancionero de amigo.

[14] Después de casi un siglo de tentativas de solución, el misterio de este refrán, «the most famous textual crux in the corpus of 500 *cantigas d'amigo* and […] the most difficult and elusive one to solve», como dice Rip Cohen, ha sido aclarado definitivamente en un artículo importante de Cohen y Federico Corriente (2002). *Lelia doura*, los autores explican, es árabe, siendo *lelia* una transcripción de *leia* (con yeísmo típicamente andaluz), que significa «a mí» o «para mí»; y *doura* representa el árabe andalusí *ddáwra*, «turno». *Lelia doura* (o sea *leia ddáwra*) significa por tanto «me toca a mí». En cuanto a *edoy*, para Cohen y Corriente se trataría de una frase no árabe sino mozárabe, representando *et [h]oy*, con la característica sonorización de la sorda intervocálica *t*. Por una curiosa casualidad, Dachs, que en 1998 desconocía por fuerza el artículo entonces inédito, ha empleado *lelia doura* en un contexto singularmente apropiado: en la cantiga de Solaz era la amiga quien hablaba, y *hoy le toca* al amigo.

Meua amiga no dormia,
lelia doura, i em volia.

No dormia i em rebia,
lelia doura, i em tenia.

Sin ofrecerse como un *haiku* (quizá por razones métricas[15]), la otra alba de Dachs, incluida en sus *Poemes mínims,* comparte con ese género la característica esencial de sugerir en vez de afirmar. Los significantes del haiku son como aquel otro producto de la miniaturización típicamente japonesa, la bolita minúscula de papel que al ser introducida en un vaso de agua se expande hasta transformarse en flor. De la misma manera el micropoema, cuyas dimensiones reducidas no le permiten explicitar su significado, tiene que dejarlo brotar libre e intuitivamente dentro de la imaginación, y aun al arbitrio, de quien lee. Así, por ejemplo:

diàfan
vertigen
androgin

a l'alba

Podemos preguntarnos si la diafanidad que se evoca es propia de la luz matinal o de la ropa ligera de la amiga o de su cutis finísimo, y si el vértigo es emocional u orgásmico o las dos cosas al mismo tiempo. Y ¿de quién es la androginia, y por qué exactamente *a l'alba*? La respuesta podría encontrarse tal vez en el alba inglesa citada antes, donde los dos amantes se funden uno en otro a la luz tenue del amanecer, perdiéndose de vista, o bien en el bello poema de João Cabral (243-44), «Escrito com o corpo», en que la piel del amante se va disolviendo hasta que «ele assume / a pele dela, que ela empresta […], e tudo acaba confundido, / nudez comum, sem mais fronteira».

No: decididamente, aún no hay que temer, después de su travesía milenaria del cielo de la poesía mundial, el ocaso del alba.[16]

[15] Los tres versos del *haiku* clásico obedecen al esquema silábico 5-7-5, pero existen ejemplos antiguos de 6-8-5, 5-10-5 y 10-7-5, y la modalidad contemporánea es aun más libre (cfr. Satô, xi-xv, para ejemplos con 10 a 25 sílabas).

[16] Agradezco a Nicolás Extremera su amable invitación para presentar una versión preliminar de este texto en las V Jornadas de Cultura Gallega de la Universidad de Granada en octubre de 2002, y a María Xesús Bugarín López el regalo de un ejemplar de la *Obra poética* de Álvaro Cunqueiro que me introdujo a su obra.

AIEC = *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (Barcelona, 1907).

B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (facsímil, Imprensa Nacional: Lisboa, 1982).

Blanco-Amor, Eduardo, 1956. *Cancionero* (Buenos Aires: Galicia).

Blyth, R. H., 1957. *Haiku* (Tokio: Hokuseido), III.

Cabral de Melo Neto, João, 1963. *Poemas Escolhidos* (Lisboa: Portugália).

Castro, Rosalía, 1975. *Cantares gallegos,* ed. Ricardo Carballo Calero (Madrid: Cátedra).

Chaucer, Geoffrey, 1957. *Works,* ed. F. N. Robinson (Londres: Oxford University Press).

Cohen, Rip, y Federico Corriente, 2003. «*Lelia doura* Revisited», *La Corónica,* 31.1.

Cunqueiro, Álvaro, 1991. *Obra en galego completa* (Vigo: Galaxia), I.

Dachs, Ramon, 1998. *Llibre d'Amiga* (Valencia: 7 i Mig).

– 2001. *Poemes Mínims* (Barcelona: Proa).

Donne, John, 1912. *The Poems,* ed. H. J. C. Grierson (Oxford University Press).

García Lorca, Federico, 1980. *Obras completas,* ed. A. del Hoyo (Madrid: Aguilar), I: *Seis poemas gallegos* (1935).

Hatto, Arthur T., 1965. *Eos: An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry* (Haya: Mouton).

Hugo, Victor, 1964. *Œuvres poétiques* (París: Pléiade), I.

Montero, Xesús Alonso, 1972. *Rosalia de Castro* (Madrid: Júcar).

MYS = *Man'yôshû,* 1965. (Nueva York: Nippon Gakujutsu Shinkôkai).

PV = *Pergaminho Vindel* (facsímil en Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martim Codax,* Imprensa Nacional: Lisboa, 1986).

Reckert, Stephen, 1998. *Play It Again, Sam ('The Question of Repetition And Is There Any Such Thing'),* The Kate Elder Lecture, 8 (Londres: Queen Mary & Westfield College).

–, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre* (Madrid: Gredos).

– y Helder Macedo, 1996. *Do Cancioneiro de Amigo* (Lisboa: Assírio e Alvim).

Satô, Hiroaki, 2002. *Santoka: Grass and Tree Cairn,* ed. y trad. (Winchester, Virginia: Red Moon Press).

Stevens, John H., 1973. *Music at the Court of Henry VIII,* Musica Britannica, 18, 2a ed. (Londres: Stainer & Bell).

Tavani, Giuseppe, 1967. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (Roma: Ateneo).

V = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana* (facsímil, Távola Redonda: Lisboa, 1973).

Vallín, Gema, 1997. «Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas», en *O Mar das Cantigas* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

–, 1999. «Cantigas de Amigo», en A. García Patiño: *Cantigas de Amigo: Texto y Notas de Gema Vallín* (Barcelona: Moleiro).

LA LÍRICA DE CAMOENS Y SUS PROBLEMAS

Leodegário A. De Azevedo Filho
Universidad del Estado de Rio de Janeiro
Universidad Federal de Rio de Janeiro

Leodegário A. De Azevedo Filho

Desde 1968, año en que impartía enseñanzas en la Universidad de Colonia, esto es, desde hace más de tres décadas, he venido estudiando la lírica de Camoens y sus grandes problemas textuales y de autoría. En lo que a la crítica de autoría se refiere, he revisado críticamente los estudios anteriores de Emmanuel Pereira Filho (EPF), fallecido precisamente en ese año de 1968. En lo que a la crítica textual propiamente dicha se refiere, asunto que EPF no tuvo físicamente tiempo de estudiar, toda la metodología fue propuesta por mí, estableciendo los textos a la luz de la tradición manuscrita, directamente confrontada con la doble ramificación de la tradición impresa, según se puede verificar en una edición mía que está siendo publicada por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Lisboa, con ocho libros ya publicados.

Para comprender mejor el problema, conviene observar que a lo largo de más de cinco siglos le fueron atribuidos al Poeta más de setecientos textos, formándose un inmenso universo lírico, confuso y heterogéneo. Se imponía portanto la definición preliminar de un *corpus* unitario y homogéneo dentro de ese vasto universo lírico de textos bien o mal atribuidos al vate lusitano. Para eso, partiendo de estudios anteriores de EPF, establecí el criterio del doble testimonio indiscutido del siglo XVI, aplicado objetivamente a todos los textos, para lograr el pretendido *corpus minimum*, con 133 textos. En lo que al *corpus addititium* se refiere, está formado por los textos de la autoría de Camoens que tienen un testimonio indiscutido del siglo XVI, de lo que resulta un total de 113 poemas. Hay todavía un *corpus possibile*, constituido por textos que, a la luz de la crítica erudita, presentan, por oposición a la autoría poco consistente, alguna posibilidad de ser de Camoens, con un total de 10 poemas. Así pues, se trata de un total de 256 piezas líricas. Lo que queda fuera de eso, pertenece, clara y comprobadamente, a un *corpus alienum*, indebidamente incluido en el universo lírico de Camoens. Todo eso será visto minuciosamente a continuación, después de una breve e indispensable digresión histórica.

En efecto, nueve años antes de la publicación de *Os Lusíadas* (1572), en los *Colóquios dos simples e drogas e cousas medicinais da Índia* (1563), de Garcia d`Orta, fue publicado el primer texto impreso de Camoens: «Ode ao Conde do Redondo», D. Francisco Coutinho, Vice-Rei da Índia. Todavía en vida del autor, cuatro años antes de la publicación de *Os Lusíadas* (1576) y cuatro años antes de la muerte del poeta (1580), otros dos textos fueron impresos y publicados: un soneto, dedicado a D. Leonis Pereira, y una composición en tercetos (*terza rima* italiana), también dedicada a D. Leonis Pereira, ambos en la *História da Província Santa Cruz*, de Pero de Magalhães de Gândavo, en el año de 1576. Y ningún otro texto lírico de la autoría de Camoens se imprimió en vida del poeta.

A finales del siglo XVI, la gloria creciente de *Os Lusíadas* atrajo el interés de los editores por la obra lírica del poeta, que andaba dispersa por los cancioneros (manuscritos apógrafos). De esa tarea, según informó más tarde Domingos Fernandes, en la edición de las *Rimas* de 1616, se ocupó el poeta y licenciado Fernão Rodrigues Lobo Soropita, publicándose entonces póstumamente la *editio princeps* de las *Rhythmas* (1595), a costa de Estevão Lopes, mercader de libros, quince años después de la muerte de Camoens. Tres años después, en 1598 - con pretensiones de corrección y con adición de nuevos poemas, todos extraídos del llamado Manuscrito Adjunto (MA) a un ejemplar de las *Rhythmas* (*Appendix Rhythmarum*), hoy perteneciente a la Biblioteca Nacional de Lisboa y del cual el profesor brasileño Emmanuel Pereira Filho nos dejó una excelente edición diplomático-interpretativa, con el título de *Rimas* de Camões (Rio de Janeiro, INL, 1974), -fue publicada la segunda edición de las *Rimas*, ahora con ortografía actualizada en el título: *Rimas* y no *Rhythmas*. Según se cree, el llamado *Appendix Rhythmarum*, como manuscrito apógrafo, fue preparado entre

los años 1595 y 1598, exactamente con la finalidad de incluir nuevos poemas en la segunda edición de las *Rimas*. Y eso es todo lo relativo a los textos líricos de Camoens, impresos y publicados en el siglo XVI.

En el siglo XVII, exactamente en 1607, con dos tiradas (Quinas y Esfera Armilar), Domingos Fernandes sólo reeditó los textos de la edición de 1598 (RI), en homenaje a la Universidad de Coimbra. En 1614, el mismo Domingos Fernandes reprodujo las dos ediciones del siglo XVI (*Rhythmas*, 1595) y *(Rimas*, 1598), mencionadas aquí con las abreviaturas RH y RI, respectivamente. En 1616, aparece la segunda parte de las *Rimas*, también editada por Domingos Fernandes, aunque, como las anteriores, sin ningún criterio de tipo ecdótico aceptable. Además de eso, aquí comienza la penetración abusiva de textos apócrifos o falsos en el universo lírico de Camoens. En ella se reproduce el prólogo de la edición de 1595 (RH), atribuido a *Surrupita* (Fernão Rodrigues Lobo Soropita). En 1645, nueva edición de las *Rimas*, primera parte; fue publicada, incluyendo en ella, por primera vez, el auto-comedia *El-Rei Seleuco*, con varios y arbitrarios «perfeccionamientos» textuales. En 1663, la edición de las *Rimas* de Luís de Camões, primera parte, acoge un soneto inédito (Doce contentamento já passado), aunque sin ninguna garantía de autoría camoniana. En 1666, nuevamente, aparecen las *Rimas de Luís de Camões*, reproduciendo los textos antes editados por Domingos Fernandes, bajo la responsabilidad de João Franco Barreto. La llamada segunda parte, que repite los textos de 1616, también de Domingos Fernandes, solo aparecerá en 1669. Entre una y otra, con fecha de 1668, fue impresa y publicada la llamada tercera parte, por António Álvares da Cunha, quien recurrió a manuscritos dejados por Manuel de Faria e Sousa, entre otras fuentes. En 1685, las *Rimas várias de Luís de Camões*, organizadas por Manuel de Faria e Sousa (FS), fueron publicadas en más de un tomo. En el primero y en el segundo, fueron impresas la primera, la segunda y la tercera centurias de sonetos. En el tercero, cuarto y quinto, segunda parte, fueron impresas las canciones, las odas y las sextinas en el tercer tomo; las elegías y las octavas en el cuarto tomo; y las primeras ocho églogas en el quinto tomo. La edición dejó de publicar siete églogas que FS también atribuía a Camoens, dejando también sin imprimir las *Redondillas* y los *Autos*. Los cuadernos inéditos de FS fueron aprovechados más tarde por el padre Tomás José de Aquino, en el siglo XVIII y por el Visconde de Juromenha, en el siglo XIX. La edición de FS es muy importante por los comentarios que hace a los versos, con muchas y preciosas informaciones relativas a la tradición indirecta de los textos, además de una crítica de fuentes bien desarrollada. Pero, desde el punto de vista de la crítica textual propiamente dicha, deja mucho que desear, por dos razones: amplía abusivamente el universo lírico de Camoens, sin ningún criterio aceptable y objetivo de crítica de autoría, e interfiere en los textos con la buena (aunque desastrosa) intención de «perfeccionarlos». En 1779-80, aparece la edición preparada por el padre Tomás José de Aquino, en cuatro volúmenes, con base textual en Faria e Sousa, sin olvidar las siete églogas encontradas en los cuadernos del famoso escritor del siglo XVII, pero casi todas de la autoría de Diogo Bernardes. La observación crítica ya hecha a FS, por consiguiente, se aplica aquí en su totalidad. En 1834, los editores J.V. Barreto Feio y J.G. Monteiro publicaron *As obras completas de Luís de Camões, correctas e emendadas,* en tres volúmenes. La edición reproduce los textos antes publicados por el padre José Tomás de Aquino, con notas y una biografía de Camoens. En 1860, aparecerá la conocida edición del Visconde de Juromenha, en seis volúmenes y un pequeño folleto. Además de las Redondillas no editadas por FS, la obra incluyó numerosos textos apócrifos o falsos, sin ningún criterio aceptable de crítica de autoría. Así, en el siglo XIX, el Visconde de Juromenha, recurriendo a varios cancioneros manuscritos,

dio continuidad al trabajo de FS, ampliando increíblemente el universo lírico (ya bastante confuso) de Camoens. En 1873-74, Teófilo Braga publicó las *Obras completas de Luís de Camões*, ampliando aún más el heterogéneo universo lírico atribuido al poeta. En 1880, nuevamente Teófilo Braga, en el llamado *Parnaso de Luís de Camões*, edición consagrada a las conmemoraciones del tercer centenario de la muerte del poeta, incluyó nuevos textos apócrifos o falsos en la lírica de Camoens. Por otra parte, el título de la edición es perturbador, pues ella nada tiene que ver con el *Parnaso*, a que se refiere Diogo do Couto, en la *Década VIII*, de Asia. En 1880-85, aparece la edición *Sämmtliche Gedichte. Zum ersten Male deitsch von Wilhelm Storck* [...]. Edição bilingüe, en seis volúmenes, con la publicación de la llamada obra completa de Camoens y con la traducción de los textos al alemán, con preciosas observaciones críticas. Entre 1923-35, Agostinho de Campos publicó su *Camões lírico-antologia portuguesa*, con base únicamente en la tradición impresa, pero ya con visible preocupación frente a los graves problemas de crítica de autoría y de crítica textual en la lírica camoniana. En 1932, apareció la edición preparada por José Maria Rodrigues y Afonso Lopes Vieira, eliminando nada menos que 248 textos apócrifos que, arbitrariamente, habían penetrado en el universo lírico del Poeta. En ese sentido, ambos editores utilizaron ampliamente los estudios anteriores de Wilhelm Storck y Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Pero solo dieron importancia al problema de autoría, pues, en lo que se refiere al problema textual, solo reprodujeron pasivamente los textos «perfeccionados» por FS. En 1944, apareció la edición del profesor A.J. da Costa Pimpão, quien publicó *Rimas, autos e cartas*, obra más tarde reeditada con el título de *Rimas*, en 1953, por orden de la Universidad de Coimbra, y en 1973 por la editorial Atlântica. Sin duda la edición da principio a la revisión crítica de los texos atribuidos a Camoens por una larga tradición impresa, pero sin traer a colación de una forma metódica y sistemática los manuscritos de la época. Pimpão se basó sobre todo en las dos ediciones del siglo XVI (RH y RI), en la edición de 1616 y en la edición de 1668, con radical oposición a FS. En 1946-47, el profesor Hernâni Cidade, en la Colección Sá da Costa, de Lisboa, publicó las *Obras completas de Luís de Camões*. El respetable editor recurrió, como A.J. da Costa Pimpão, a las mismas fuentes, pero también se quedó en la tradición impresa y no trajo a colación los manuscritos de la época. Fue más condescendiente que Costa Pimpão con la obra de FS. En 1963, António Salgado Jr. publicó la *Obra completa de Luís de Camões*. Partiendo de la observación de que «el criterio del doctor Hernâni Cidade debe haber dado entrada a muchos apócrifos, y que el doctor Costa Pimpão debe haber excluido algo auténtico», como se lee en la página LXXV de la obra, el editor siguió un criterio ecléctico, valiéndose también de trabajos anteriores de Agostinho de Campos, además de los ya citados anteriormente Costa Pimpão y Hernâni Cidade. Constituye la primera parte de las *Rimas* con los textos de RH y RI, dejando para la segunda parte los poemas aparecidos desde el siglo XVII en adelante, siempre que hubieran sido contemplados, al menos una vez, por los editores arriba indicados. Con dicho criterio añadió muy poco a las investigaciones anteriores, basándose únicamente en la tradición impresa y sin traer a la indispensable colación los manuscritos de la época. Además de eso, como en las ediciones precedentes, es muy discutible el método usado para la fijación de los textos, ya que *apenas parte de cualquier edición en que ellos hayan sido impresos por primera vez*. Así, edita los textos «en la versión en que fueron presentados por el primer editor que los encontró y publicó», como se lee en la página 17 de la obra. En 1980, la profesora Cleonice Berardinelli, notable lusitanista, publicó el libro *Sonetos de Camões (corpus dos sonetos camonianos)*, en el cuarto centenario de la muerte de Camoens, por el Centro Cultural Português de la Fundação

Calouste Gulbenkian, de París, en colaboración con la Fundação Casa Rui Barbosa, de Rio de Janeiro. La obra recoge, eruditamente, todos los sonetos publicados hasta la fecha, al menos una vez, en cualquier lugar, en nombre de Camoens, con un total de 400 textos, número superior al que se encuentra en las ediciones del Visconde de Juromenha y de Teófilo Braga. En rigor no se trata de un *corpus*, donde habría que presuponer homogeneidad, sino de un vasto universo lírico heterógeneo de textos atribuidos al Poeta, por lo menos una vez y en algún lugar, a lo largo de varios siglos. Dentro de ese inmenso conjunto, intenta definir un subconjunto aceptable, en función de los comentarios que hace sobre problemas de autoría, en general con rigor y loable erudición, pero sin establecer un criterio objetivo de crítica de autoría. Luego, para la fijación de los textos, toma como base -y eso ya había sido hecho por António Salgado Jr.- el soneto en su primera publicación, antes de los siglos XIX y XX, con minucioso registro de variantes encontradas en la doble vertiente de las tradiciones impresa y manuscrita. En tales condiciones, consideró como texto base, además de los que habían aparecido en RH y RI, los sonetos publicados por Domingos Fernandes, Álvares da Cunha y Faria e Sosa. En síntesis, sin desconocer el ingente esfuerzo de la investigación y el mérito innegable de la obra, sobre todo en lo que se refiere a la cuidadosa investigación de fuentes manuscritas e impresas, no se propone un criterio (por discutible que fuese) para el problema de la crítica de autoría, ni hay un procedimiento de fijación de textos, sobre todo en lo que a la *selectio* y crítica de variantes se refiere.

En 1980-81, Maria de Lourdes Saraiva, en la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Lisboa, publicó su *Lírica Completa*, con la preocupación, presente en varios editores, de lograr la llamada «lírica completa», como si eso fuese posible. La base editorial es, más o menos, la misma seguida por Cleonice Berardinelli, pero sin el aparato erudito de la editora brasileña, aunque el libro sea muy rico en notas y comentarios informativos de buena procedencia. La separación de los textos considerados auténticos, aunque eso se haga con mucha generosidad, de aquellos que son tenidos por apócrifos o falsos, ya representa un intento muy loable en el sentido de tratar de delimitar un probable *corpus* de autoría camoniana indiscutida.

Como se deduce de lo que anteriormente ha sido ampliamente expuesto, podemos dividir en tres fases el análisis de criterios metodológicos aplicados al problema de la lírica de Camoens, sin duda el mayor problema ecdótico de la literatura portuguesa de todos los tiempos: la fase inicial, la intermedia y la contemporánea.

La fase inicial, además de los tres poemas impresos y publicados en vida de Camoens antes referidos, incluye las dos ediciones del siglo XVI (RH y RI), todo en el siglo XVI. La fase siguiente es la intermedia, que va desde el siglo XVII al siglo XIX, incorporando dos ramificaciones de la tradición impresa no siempre concordantes: la primera procede de RH y RI, especialmente de la última, y la segunda de FS. Esta fase duró varios siglos, echando profundas raíces, razón por la cual algunos editores, en plenos siglos XX y XXI, áun se prenden a ella, publicando los textos sólo a la luz de la tradición impresa y dilatando abusivamente el universo lírico atribuido al Poeta. Finalmente la fase contemporánea, de algún modo precedida por la *Antologia portuguesa*, organizada por Agostinho de Campos, comienza, en lo referente a la crítica de autoría, con la edición de José Maria Rodrigues y Afonso Lopes Vieira, en 1932, y llega hasta la edición de la *Lírica completa*, de Maria de Lurdes Saraiva, en 1980-81. De manera general, esta fase se caracterizaba por un mayor cuidado en lo relativo a los problemas de autoría, aunque con criterios todavía un tanto subjetivos, y por el establecimiento de los textos en función de la doble tradición impresa, la que procede de RI y la que procede de FS, sobre todo de la primera, pero sin traer a colación

sistemáticamente los manuscritos de la época y tomando como base el texto impreso por primera vez, lo cual es ecdóticamente inaceptable en nuestros días.

En cuanto a la primera fase, los tres poemas editados en vida de Camoens, muy probablemente no fueron sometidos a la revisión del Poeta. En efecto, la «Ode ao Conde do Redondo», impresa en Goa, en los *Colóquios dos simples e drogas e cousas medicinais da Índia*, de Garcia d'Orta, en 1563, ni siquiera fue entregada al impresor principal de la casa editora, sino a un sustituto suyo, explicándose así los errores de revisión que contiene. Los «Tercetos» y el «Soneto», ambos dedicados a D. Leonis Pereira y estampados en la *História da Província Santa Cruz*, de Pêro de Magalhães de Gândavo, en 1576, no presentan discrepancias mayores en relación con la tradición manuscrita, siendo quizá posible admitir aquí la hipótesis de que el poeta habría revisado la pruebas tipográficas, o habría sido consultado sobre las dudas existentes en su manuscrito, pues el libro fue impreso en Lisboa, con él presente. Todavía en la primera fase, las dos ediciones del quinientos (RH y RI), ambas de publicación póstuma, no partieron de autógrafos del poeta. En realidad, las fuentes que utilizó el editor de RH, muy lejos de ser autógrafas, fueron los «libros de mano» o cancioneros apógrafos, en general misceláneos, de la época. Eso mismo es lo que se deduce del prólogo de la *editio princeps*, que llegó a recoger textos de la del *Cancionero General*, de Garcia de Resende (escritos antes del nacimiento del Poeta), además de composiciones de la autoría de Diogo Bernardes. Por otra parte, la disputa Camoens/Bernardes, desde la edición de 1595 y a través de los siglos, ha sido una constante en la lírica camoniana. Otros poemas presentes en RH son atribuidos a Vasco Mousinho de Quevedo (o de Castel Branco), a Francisco de Andrade, a Garcia de Resende y a João Pereira Pinheiro, mostrando todo esto la fragilidad o inconsistencia de los criterios de atribución de autoría adoptados entonces. En lo que a la fijación de los textos se refiere, pese a las intenciones de fidelidad declaradas en el prólogo, el editor debe haber llevado muy lejos el concepto de *lapsus calami*, pues hace «correcciones» donde la tradición manuscrita demuestra que no hay error de ningún tipo, sino sólo la existencia de *lectio difficilior*, en general de naturaleza lingüística o métrica, responsable de la banalización o trivialización posterior de muchos versos. Se torna, en consecuencia, muy discutible (extremadamente discutible, incluso) la credibilidad que hasta hoy le ha sido atribuida a la *editio princeps*, como si su editor hubiese tenido cualificación filológica suficiente para empresa de tanta complejidad. Por otra parte, en el mismo caso se encuentra la segunda edición de la Rimas (1598), a pesar de sus propósitos correctores. Realmente, el editor de RI revisó el problema de autoría en RH, enmendó muchos versos y eliminó textos enteros, procediendo de idéntico modo en relación a los poemas sacados de MA, con numerosas enmiendas que revelan incapacidad filológica, pues intefieren en los textos de modo completamente arbitrario. Todo eso, claro está, compromete la fijación de los textos hecha en RI. Por tanto, la fase inicial, situada en el mismo siglo XVI, no es digna de la fe que los editores modernos le han concedido.

La fase intermedia es aun más grave. Comienza con las ediciones de Domingos Fernandes, sobre todo la de 1616, ya que abre sus puertas a la penetración de textos apócrifos, y ocurre lo mismo, e incluso se intensifica, en las ediciones de João Franco Barreto (1666-1669); Álvares da Cunha (1668); Manuel de Faria e Sousa (1685), aquí de forma realmente impresionante; Tomás José de Aquino (1779-1780), continuador de los procesos adoptados por FS, ahora en el siglo XVIII; Visconde de Juromenha (1860-69), con nuevos e increíbles añadidos; y Teófilo Braga (1880). Con los dos últimos editores, ahora en el siglo XIX, se instauró un verdadero caos en el uni-

verso lírico atribuido a Camoens, sin rigor alguno de crítica textual para la fijación de los textos y sin ningún criterio aceptable de crítica de autoría.

Finalmente la fase contemporánea, precedida por la *Antologia Portuguesa*, organizada por Agostinho de Campos (1923-35), aunque realmente iniciada con la edición de José Maria Rodrigues y Afonso Lopes Vieira (1932), que ya expurga 248 textos indebidamente atribuidos al Poeta, se preocupó mucho más del problema de autoría que del problema textual propiamente dicho, pues, en lo referente al último aspecto, apenas si reprodujo, pasivamente, los textos fijados por FS. Inmediatamente, dándole poca importancia a los manuscritos de la época, que no fueron trabajados de modo metódico ni sistemático, surgen las importantes ediciones de A. J. da Costa Pimpão (1944, con reediciones en 1953 y 1973) y de Hernâni Cidade (1946, con varias reediciones posteriores), que son las mejores con depuración textual a la luz de la tradición impresa, ya que no trajeron sistemáticamente a colación los manuscritos ya conocidos de la época. António Salgado Jr., después de eso, adoptó una especie de criterio ecléctico, en su edición de 1963, útil desde varios puntos de vista, pero sin ninguna renovación metodológica importante. Además, en ese aspecto de renovación metodológica, la edición parcial (solo los sonetos), de Cleonice Berardinelli, publicada en 1980, y la llamada edición completa de Maria de Lurdes Saraiva, publicada en 1980-81, ambas muy importantes por el aprovechamiento de estudios anteriores, no llegan a innovar metodológicamente, ya que, en general, dejan de presentar un criterio objetivo para el análisis riguroso de la cuestión de autoría y depuran los textos con predominio de la tradición impresa sobre la tradición manuscrita. Por consiguiente, desde el punto de vista de la elaboración de nuevos criterios o de una nueva metodología, se impone el conocimiento y el análisis de la obra del profesor brasileño Emmanuel Pereira Filho, prematuramente fallecido el 31 de enero de 1968. Y eso es lo que haremos a continuación.

Partiendo de la evidencia de que hasta hoy nadie ha conseguido establecer el canon de la lírica camoniana, habiendo naufragado en ese sentido las mejores intenciones a lo largo de varios siglos, el recordado camonista brasileño propuso la teoría del canon mínimo, como base realmente sólida para futuras discusiones de crítica de autoría y de crítica textual. Con eso queremos decir que el canon mínimo no pretende agotar los graves problemas relacionados con la lírica de Camoens, porque se trata solamente de su punto de partida, con nuevos criterios y nuevas bases metodológicas, divididas éstas últimas en dos etapas fundamentales de trabajo. La primera etapa, como se ve en el libro *As Rimas de Camões* (1974), de publicación póstuma, y donde se incluye la pionera comunicación presentada por EPF al *I Simpósio de Língua e de Literatura Portuguesa* (1967), con *Actas* publicadas por nosotros en 1968. Esta comunicación está dirigida hacia la crítica de autoría o hacia la construcción de un *Índice básico de autoria*, pretendiendo la constitución de un *corpus mínimum*, realmente fiable e indiscutido. Tal *corpus* fue delimitado con extremo rigor, dentro del vasto y hetereogéneo universo lírico atribuido al poeta a lo largo de muchos siglos. Para eso formuló el criterio del triple testimonio del quinientos indiscutido, en función del cual un texto lírico, para ser atribuido a Camoens, debería atender a tres exigencias preliminares:a) Testimonio del siglo XVI, b) Un mínimo de tres testimonios procedentes de las tradiciones manuscrita e impresa de la época o incluso de épocas posteriores, siempre que el documento remitiese el texto a otro documento del siglo XVI, de donde procediera, y c) Incolumidad de los testimonios, o sea, testimonios indiscutidos, porque no presenten ninguna divergencia no gratuita de atribución de autoría ni ningún rechazo fundamentado por la crítica erudita. Con tal criterio, extremadamente objetivo, se puede considerar concluida la larga fase de atribución subjetiva de textos líricos a Camoens. A continuación, poniendo en práctica el nuevo crite-

rio, en una experiencia todavía inaugural, pionera y por tanto provisional, EPF reunió cuatro documentos manuscritos y cuatro documentos impresos, dando comienzo a la abrumadora investigación. Como textos manuscritos, recogió el inequívoco testimonio del Ms. b - IV - 28, de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde se encuentra la primitiva versión de la *História da Província Santa Cruz*, de Pero de Magalhães de Gândavo, con los ya mencionados «Soneto» y «Tercetos» dedicados a D. Leonis Pereira; el Manuscrito Adjunto (MA) a un ejemplar de las *Rhythmas* (1595), perteneciente a la Biblioteca Nacional de Lisboa, con manifiesta declaración de autoría camoniana para sus textos, razón por la que fueron incorporados a la segunda edición de las *Rimas* (1598), habiendo sido hecho precisamente para esa finalidad; el *Cancioneiro de Luís de Franco Corrêa*, importante códice manuscrito comenzado en la India a 15 de enero de 1557, con el Poeta vivo, y terminado en Lisboa, en 1589, ocho años después de la muerte de Camoens; y el *Índice* del Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro (PR), publicado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, documento tardío de finales del siglo XVII, pero que remite a un importante códice de siglo XVI, hoy perdido, fechado en 1577, cuando el Poeta aún vivía. Como textos impresos, además de la «Ode ao Conde do Redondo», publicada con el Poeta vivo (1563, como vimos antes), y del «Soneto» y los «Tercetos» dedicados a D. Leonis Pereira, también publicados en vida del Poeta, tuvo en cuenta, aunque con cautelas, las atribuciones de autoría de las dos ediciones del siglo XVI (RH y RI) la primera de 1595 y la segunda de 1598. Partiendo de esas ocho fuentes, cuatro manuscritas y cuatro impresas, EPF puso en práctica el criterio del triple testimonio del quinientos indiscutido, antes explicado, para concluir que, salvo prueba en contrario, ya podrían ser atribuidos a Camoens 65 textos líricos, constituyendo así su *Índice básico de autoría camoniana*, aunque en términos provisonales que deberían ser revisados en función de investigaciones documentales posteriores. Entre esos 65 textos, relacionó: 37 sonetos, 9 canciones, 2 odas, 1 sextina, 2 octavas, 5 églogas y cuatro composiciones en versos de redondilla. Era el paso inicial (nunca definitivo) para establecer un *corpus* realmente fiable y que está lejos de confundirse con un *Índice canónico* o *Canon máximo*, como él mismo se empeñó en acentuar, pues nuevas investigaciones o hallazgos de nuevos documentos podrían incluir otros textos en la relación presentada, o, incluso, excluir alguno o algunos por divergencia de atribución de autoría que pudiese ser encontrada en códices que él no pudo consultar. A eso añade: «Son 65 textos, distribuidos en 8 géneros diferentes, con un total de 5.599 versos y que, tanto en calidad como en cantidad, serían suficientes para consagrar a su autor como igual a Camoens.» (*As Rimas de Camões*, pp. 277-278). En seguida, previendo incomprensiones de la crítica tradicional y acomodada, que todavía hoy perdura, aclaró:

> Es evidente que tal programa de trabajo exige antes que nada un completo desarraigo de ciertas tradiciones, que incluso están arraigadas en nuestra propia sensibilidad. Habrá poemas cuya no inclusión en este Índice entrará en evidente conflicto con predilecciones personales y colectivas. Es pues necesario tener presente que ese Índice es de naturaleza estrictamente positiva, esto es, se limita únicamente a fijar un cierto número de atribuciones de autoría que, en los límites de los recursos de que disponemos, se presentan como inequívocas. No niega; sólo afirma lo que es posible afimar, dentro del criterio preestablecido. El que un texto cualquiera sea excluido no implica ni remotamente que le sea negada la autoría camoniana; significa solamente que no reunió los requisitos de evidencia documental indiscutible y que por tanto solo deberá ser apreciado *a posteriori*, cuando podamos disponer de los elementos proporcionados por el canon básico. (op. Cit. P. 272).

Tal observación es extremadamente importante, y debemos recordar bien lo que en ella se declara. Otra cuestión, también importante, se relaciona con la posibilidad de que aparezcan atribuidos a otros poetas, en cancioneros aún desconocidos, uno o más textos incluidos ahora en el *Índice básico de autoria*. Pues bien, la excelencia del método EPF consiste, precisamente, en ser dinámico y abierto; nunca cerrado. Por eso mismo, cuando me fue dado proceder a la revisión crítica de las conclusiones a las que había llegado EPF, eliminé del *corpus minimum* los sonetos «Por que quereis, Senhora, que ofereça» y «Quem vê, Senhora, claro e manifesto», ambos con triple testimonio del siglo XVI de autoría camoniana, pero atribuidos también al Duque de Aveiro, en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates*, publicado por Arthur Lee-Francis Askins, en 1968, exactamente en el año en que fallecía el recordado camonista brasileño. Por otro lado, si no hubiese muerto, habría incluido en su Índice básico de autoría los textos para los cuales encontré nueva atribución de autoría camoniana en el *Cancionero de la Real Academia de la Historia* de Madrid, según demostré en el libro *O cânone lírico de Camões*, publicado en 1976, y también en mi edición de la *Lírica de Camões*, en varios volúmenes, que viene siendo publicada por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Lisboa, desde 1985. En la misma ocasión, dejé de incluir en el *corpus minimum* el soneto «Conversação doméstica afeiçoa», aunque haya para él tres testimonios del siglo XVI a nombre de Camoens, pues aparece atribuido a Fernão Roiz Soropita en el *Cancioneiro Fernandes Tomás*, folio, 27. v. Después de eso han llegado a mis manos otros cancioneros del XVI, en microfilmes o en copias fotostáticas, lo cual me ha llevado a revisar totalmente no solo las conclusiones parciales presentadas por EPF, sino también nuestros propios estudios anteriores.

¿Y qué ha resultado de eso?

Pues que si bien es cierto que tuve que excluir algunos textos del Índice básico de autoría camoniana, no lo es menos que también fueron incluidos muchos otros, de tal modo que de los 65 textos iniciales (EPF), se aumentaron hasta 133 textos. Así, partiendo de mi propia experiencia, se pone de manifiesto que el descubrimiento de nuevos cancioneros, por mero cálculo de probabilidades, debería contribuir para una posible ampliación del *corpus minimum* y nunca para su disminución. En suma, el método es dinámico y estará siempre abierto a futuras revisiones, hasta que podamos llegar a resultados completamente satisfactorios, en lo que a la autoría de los textos se refiere. Por lo demás, por lo que conozco, no existe ningún criterio que sea más objetivo y más funcional que el criterio inicialmente propuesto por Emmanuel Pereira Filho. El *corpus* básico al que hemos llegado es más que suficiente, tanto en calidad como en extensión, para demostrar las verdaderas dimensiones de Camoens como poeta lírico. Frente a la imposibilidad histórica de alcanzar el canon máximo, y han fallado todos los intentos en ese sentido, lo que se debe hacer, asumiendo la humildad del método, es invertir los términos de la cuestión: en lugar de buscar un canon total inalcanzable, la camonología debe dirigirse hacia la constitución preliminar de un canon mínimo, perfectamente viable y confiable, como punto de partida para cualquier discusión posterior de crítica de autoría o de crítica textual propiamente dichas. Tomando en consideración el índice de autonomía de los numerosos códices que he traído a colación, muy superiores en número a los cuatro manuscritos utilizados al principio por EPF, decidí sustituir el triple por el doble testimonio del XVI indiscutido, siempre que el texto se encuentre en la tradición manuscrita. Si el testimonio único aun no es suficiente por falta de la indispensable confirmación, es evidente que el doble testimonio, siempre que esté revestido del indispensable índice de autonomía, ya puede ser suficiente como prueba de autoría recíprocamente confirmada. De hecho, con las numerosas fuentes que hemos traído a colación, se ha tornado exagerada la exigencia del triple testimonio. Por eso nues-

tro *corpus minimum* fue constituido, en función del criterio del doble testimonio indiscutido del XVI, con 133 textos. Para los textos con un único testimonio indiscutido del XVI, creé el *corpus addititium*, constituido por 113 textos. Y hay todavía un *corpus possibile*, que comprenderá textos que, a la luz de la crítica erudita puedan presentar posibilidad de autoría camoniana, con alrededor de 10 textos. De este modo, he distribuido los textos que integran el vasto universo lírico atribuido a Camoens, a lo largo de cinco siglos de pocos aciertos y continuos desaciertos, en tres *corpora*: *minimum*, *addititium* y *possibile*. Y lo que queda fuera de eso, sin ninguna sombra de duda, pertenece a un *corpus alienum*, o sea, constituido por textos que son comprobadamente de otros autores.

Pero ya es hora de que tratemos de la segunda etapa del proceso o método, no desarrollada por EPF, pues su vida se vio prematuramente interrumpida. Esta fase no es menos compleja que la primera, ya que se relaciona con la dificilísima tarea de establecer críticamente los textos. En el caso, el texto-base debe ser escogido, después de un riguroso análisis de crítica interna, entre uno de los testimonios de la tradición manuscrita y no entre uno de los testimonios de la tradición impresa, de manera totalmente innovadora, frente al procedimiento adoptado por las ediciones anteriores. En verdad, y al contrario de lo que pensaban los editores del pasado, no tiene aceptable credibilidad el texto impreso por vez primera, sabe Dios cómo. Hay aquí, por tanto, otra innovación de extrema importancia, pues la lírica de Camoens ha sido invariablmente publicada en función de la tradición impresa, sin ningún examen metódico y sistemático de la tradición manuscrita conocida. El retorno a los códices de la época, por tanto, viene a ser primero un compromiso metodológico del editor, en busca de las lecciones muy probablemente auténticas, o, por los menos, más próximas del original perdido. Además de eso, los manuscritos apógrafos son la primitiva y única fuente de la lírica camoniana, partiendo incluso de la publicación de las dos ediciones del XVI (RH y RI), hechas ambas de modo precario y sin un método riguroso. En nuestros días, con los progresos alcanzados por la moderna crítica textual, todo debe ser revisado, siempre en busca de la buena lección de los textos, frecuentemente «perfeccionados» por editores del pasado, como en el caso de FS, quien ciertamente obró con las mejores intenciones, pero con resultados muy discutibles e incluso desastrosos. Por tanto, después de la elección de un texto-base entre los manuscritos de mayor garantía, el paso siguiente consistirá en confrontar las lecciones de los otros testimonios del XVI también manuscritos. Después de eso, serán también traídos a colación los testimonios de lectura de las dos ramas básicas de la tradición impresa, la primera procedente de RH-RI y la segunda de FS.

Así, cada poema debe ser críticamente analizado verso por verso, en busca de la lecciones más probablemente auténticas y exactas, en un trabajo exhaustivo de análisis crítico de todas las variantes encontradas tanto en la tradición manuscrita como en la tradición impresa en su doble ramificación general. Por otra parte, las formas lingüísticas de la época deben ser rigurosamente respetadas, teniendo siempre en cuenta el *usus scribendi* del poeta en *Os Lusíadas* (1572), obra publicada en vida de Camoens. No solo las formas lingüísticas, sino también las cuestiones de versificación del siglo XVI, desgraciadamente poco estudiadas en lengua portuguesa, al contrario de lo que ocurre en francés, italiano o castellano. En el caso, el régimen de los encuentros vocálicos, importantísimo para la determinación de la medida y del ritmo de los versos, debe ser objeto de constante estudio, ya que muchos versos camonianos fueron alterados por supuestas correcciones métricas, cuando no por incomprensión de ciertas formas lingüísticas o por censura religiosa preventiva. En suma, el principio de la *lectio difficilior*, siempre preferible a la *lectio facilior*, ésta última resultante de la banalización o trivialización posterior de versos, debe orientar

los pasos del editor en su actividad de crítica textual reconstitutiva. Así, nuestro *corpus minimum* (y solo de él hemos tratado hasta el momento presente, dejando para más tarde la discusión en torno a los *corpora addititium* y *possibile*) presenta 133 textos, distribuidos del siguiente modo: 65 sonetos, 10 canciones, 6 odas, 6 composiciones en tercetos, 1 sextina, tres composiciones en octavas, 5 églogas y 37 composiciones en versos de redondilla. Tanto en extensión como en calidad, los textos que han respondido afirmativamente al riguroso criterio aquí establecido representan lo que de mejor hay en la tradición impresa atribuida al Poeta, formándose así un *corpus* perfectamente homogéneo y de alta credibilidad, cuyos textos deben ser establecidos por *judicium*, ya que estamos ante una *recensio* abierta y no cerrada.

Al tratarse de una propuesta de trabajo con una metodología completamente nueva que parte de los manuscritos apócrifos de la época, pues ahí es donde se encuentran sin lugar a dudas las raíces perdidas de la lírica camoniana, para confrontar sus lecciones con las lecturas de la doble ramificación de la tradición impresa «perfeccionada» por el tiempo, ha habido natural curiosidad por los resultados de la investigación y, también, dudas. Claro está que hay, en varios manuscritos desde el siglo XVII en adelante, textos atribuidos a Camoens con testimonio sencillamene nulo, pues son apenas copia de la tradición impresa. Como es evidente, dichos manuscritos no han sido traídos a colación, y se les ha aplicado el principio de la *eliminatio codicum descriptorum*. En cuanto a que sea posible encontrar, en una copia manuscrita del siglo XVII o de siglos posteriores, un texto transcrito de un «misterioso» autógrafo camoniano (o copia directa de un autógrafo) o incluso apógrafo terciario (copia de una copia ligada a un perdido autógrafo), o hasta incluso un idiógrafo, con mayor valor que un testimonio del siglo XVI, éste último resultante de varias copias anteriores, y eso como secuencia de hipótesis formuladas para cuestionar el rigor de la expresión «quinientismo del testimonio», empleada por mí: está claro que tales hipótesis no resisten el menor examen crítico. Antes que nada, el carácter fantasioso de tales hipótesis reclama la indispensable confirmación, presentándose textos dentro de las condiciones descritas. En verdad, y no todo el mundo ha conseguido entender eso, el «quinientismo del testimonio» está asegurado por un documento del siglo XVI o (vamos a ponerlo en itálica) *un documento descendiente de otro que sea inequívocamente del siglo XVI.* Sirva de ejemplo el «Índice» del perdido *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, siendo el *Cancioneiro* de 1577, con el poeta vivo, y su «Índice» de finales del siglo XVII. ¿Qué tenemos pues? Simplemente un testimonio del siglo XVI que se revela en un documento tardío, aunque descendiente comprobado de un códice del siglo XVI, asegurándose así el «quinientismo del testimonio».

Con una pretendida restricción de carácter metodológico se quiso también cuestionar la autonomía o la independencia de algunos testimonios del siglo XVI traídos por mí a colación, duda que se disipa fácilmente, frente a la teoría de las lecciones disyuntivas o separativas. Como es obvio, por más que desciendan de un solo y mismo antígrafo, dos o más testimonios, desde el momento en que presenten lecciones separativas, serán perfectamente autónomos o independientes.

También ha habido quien confunda *corpus minimum* con la totalidad de los textos líricos que podrían haber sido escritos por Camoens. Confusión, por lo demás, propia de quien no se preparó suficientemente para hacer críticas procedentes al nuevo método de investigación. Tampoco han conseguido comprender que tal método es, sobre todo, afirmativo y no propiamente negativo. En efecto, en relación a los textos que no se han ajustado a las exigencias del criterio adoptado para la constitución del *corpus minimum*, en ningún momento hemos declarado que tales textos no puedan ser de Camoens. Por el contrario, dentro del vasto y desordenado universo lírico atribui-

do al poeta a lo largo de los siglos, procuramos extraer, además del *corpus minimum*, con 133 textos, el *corpus addittium*, con 113 textos, e incluso el *corpus possibile*, con 10 textos más o menos, que suman un total probable de 256 textos líricos. Lo que se quedó fuera, salvo prueba en contrario que nadie ha dado, sólo puede integrar el *corpus alienum* de textos inauténticos, en su inmensa mayoría, comprobadamente obra de otros poetas y que, por eso mismo, solo pueden tener como destino la indispensable expurgación. Con eso, siempre en función de lo que dispone la crítica hasta el momento, será posible ofrecer, en términos de probabilidad, una comprensión totalizadora del perseguido *corpus* lírico de Camoens, enteramente libre de la presencia dañina de cuerpos extraños. Poco a poco, por consiguiente, la lírica del poeta va encontrando un tratamiento ecdótico adecuado, exactamente porque el nuevo método (sin abandonar la tradición impresa, pues nos sirve de permanente referencia) propone un movimiento de retorno a la tradición manuscrita donde, incuestionablemente, se encuentran las raíces auténticas de la lírica camoniana. Para todo esto hay que tener siempre presente que no hay ningún autógrafo de Camoens, ni siquiera un idiógrafo comprobado, debiendo partir todo de los manuscritos apógrafos. Y la tan deseada sistematización, en lo que se refiere a los problemas de autoría o textuales, poco a poco, y con trabajo exahustivo, va llegando a las buscadas dimensiones ecdóticamente aceptables. Sobre los *corpora addititium* y *possibile*, hay aun mucho que investigar. Sobre el *corpus minimum*, viene siendo publicado por mí en Lisboa, faltando solo el segundo tomo de las *Éclogas*, los tres tomos de las *Redondilhas*, además del volumen final de *Glossário*. Después de eso, en un volumen solo, con presentación general, serán reunidos todos los textos del *corpus minimum*, para facilitar la consulta de los interesados en la depuración de los textos líricos de Camoens a la luz de la tradición manuscrita, en confrontación crítica con la tradición impresa. Y son los siguientes los volúmenes ya publicados: *Lírica de Camões. História, metodologia, corpus*. (1985); *Lírica de Camões. Sonetos.* Tomo I (1987) y Tomo II (1989); *Lírica de Camões. Canções*. (1995); *Lírica de Camões. Odes.* (1997); *Lírica de Camões. Elegias.* (1998); *Lírica de Camões. Oitavas.* (1999); *Lírica de Camões. Éclogas.* Tomo I. (2001). Todos los volúmenes están siendo publicados por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda de Lisboa, Portugal. En total, ocho libros dados ya al público interesado.

LA INTERCOMPRENSIÓN ROMÁNICA

Paul Teyssier

Paul Teyssier

El proyecto del que vamos a hablar concierne a cuatro de los cinco idiomas románicos que tienen en el mundo actual el estatuto de lenguas nacionales: el español, el francés, el italiano y el portugués. El quinto, que es el rumano, no pudo, por razones prácticas, figurar en la lista y lo sentimos mucho.

– | –

Por más extraño que pueda parecer, este proyecto nació... en Dinamarca, muy lejos del mundo latino. El danés, el noruego y el sueco son, como se sabe, los tres principales idiomas escandinavos, constituyendo la rama nórdica del germánico común. Son bastante parecidos entre sí, de modo que quien conoce bien uno de ellos (quien tiene en él, diremos, una *competencia activa*) puede con relativa facilidad entender los otros dos (tener en ellos una *competencia pasiva*), por lo menos en su forma escrita. Para facilitar las relaciones entre los tres países escandinavos, fue creada en cada uno de ellos una enseñanza elemental de la lengua de los otros dos. Así, por ejemplo, un danés de cultura media puede, después de algunos meses, descifrar textos simples escritos en noruego y sueco. Prosiguiendo su aprendizaje, adquirirá finalmente la capacidad de escuchar la radio, mirar la televisión y tener con interlocutores noruegos y suecos conversaciones en las cuales cada uno habla su propia lengua y entiende la de los otros.

Fundándose en esta experiencia, se les ocurrió a algunos lingüistas daneses la idea de aplicar el mismo método a los cuatro idiomas románicos enseñados en sus universidades, que son el español, el francés, el italiano y el portugués. Se pusieron a trabajar en este sentido, creando cursos especiales, imaginando una nueva didáctica, publicando gramáticas y diccionarios. Y comprobaron que eso funcionaba bien. Un alumno danés que ya tiene, por ejemplo, un conocimiento activo del español (que es capaz no solo de entender sino también de hablar y escribir esa lengua) puede adquirir en algunos meses, mediante un aprendizaje apropiado, un conocimiento pasivo del francés, del italiano y del portugués.

Los mismos lingüistas quisieron experimentar esa idea a nivel internacional. Así se constituyó un equipo de «romanistas» españoles, franceses, italianos, portugueses y brasileños, sin olvidar a los daneses iniciadores del proyecto. Fui uno de los miembros franceses del grupo. El profesor Jørgen Schmitt Jensen, de la universidad de Aarhus (Dinamarca), fue nombrado coordinador de la operación, que fue designada por la sigla «I.C. 4» (Intercomprensión Románica – cuatro lenguas), y se empezó en seguida el trabajo. La primera reunión tuvo lugar en París en 1992 y se realizaron desde entonces reuniones regulares en Francia («Maison des Sciences de l´Homme», Paris), Italia (Academia de la Crusca, Florencia), Dinamarca (Universidad de Aarhus), Brasil (Universidad Federal de Rio de Janeiro), España (Universidad de Valladolid) y Portugal (Universidad de Porto). Esas reuniones fueron facilitadas por las autoridades universitarias y académicas de cada país. En Francia, hemos tenido un aliado precioso en la persona del profesor Maurice Aymard, administrador de la «Maison des Sciences de l´Homme», que nos ha apoyado desde el principio. El programa que teníamos a la vista era el de definir la problemática de nuestro proyecto, discutir sus diversos aspectos y reunir los elementos necesarios para redactar cuatro libros escritos en cada una de nuestras cuatro lenguas. Por mi parte, fui encargado de la redacción del volumen francés.

Llegado a este punto de mi exposición, quisiera hacer algunas reflexiones preliminares acerca del método a adoptar en una operación de este género. Se trataba de determinar la mejor manera de preparar a los usuarios de cada una de nuestras lenguas (en mi caso el francés) para que pudieran entender rápidamente las otras tres. Para alcanzar este objetivo hay que conocer con precisión los obstáculos que se deben supe-

rar. Ahora bien, pueden imaginarse para eso dos procedimientos opuestos. Podemos, por un lado, partir de la observación concreta, estudiando lo que sucede cuando, por ejemplo, un locutor francés que no ha estudiando nunca el español se encuentra repentinamente en presencia de un texto escrito en esa lengua. Ese locutor notará inmediatamente que ciertas palabras son muy parecidas a las del francés: estas zonas de menor resistencia le permitirán hacer conjeturas más o menos válidas sobre el sentido global del texto. Otras partes del mismo texto, al contrario, permanecerán para él totalmente opacas. De observaciones de este tipo se puede deducir una gramática contrastiva que después será aprovechada para elaborar una verdadera pedagogía y redactar manuales. – Pero podemos también, adoptando un método opuesto, fundarnos en la competencia personal de lingüistas bilingües, o trilingües, o (¿por qué no?) tetralingües, que analizarán *desde dentro* la experiencia que tienen del plurilingüismo y de la intercomprensión. Esos observadores privilegiados pueden también elaborar una gramática contrastiva. Claro está que los dos métodos son complementarios y que debemos, en la práctica, adoptar los dos al mismo tiempo, acentuando simplemente ora el primero, ora el segundo. En nuestro caso fue el segundo el que privilegiamos.

– II –

Volviendo al trabajo efectuado desde 1992, diré solamente que hemos podido, a lo largo de estos cinco años, acumular un gran número de datos. Todos los aspectos de una gramática contrastiva de los cuatro idiomas fueron analizados y discutidos. Al mismo tiempo que íbamos recogiendo toda esa «materia prima» veíamos elaborarse poco a poco una doctrina sobre la «tipología» de las lenguas derivadas del latín. Finalmente, después de una última discusión durante la reunión que tuvimos este año en Florencia, fue aprobado el texto francés, que consta de unas trescientas páginas mecanografiadas, - y que paso ahora a resumir.

Después de un breve prólogo y de una introducción en la cual se exponen el tema y la finalidad del libro, tenemos dos capítulos introductorios sobre el lugar ocupado por el francés en el conjunto de la Romania y sobre el alfabeto y la pronunciación del español, del italiano y del portugués. La originalidad del francés se explica por el hecho de que esta lengua ha evolucionado más que las otras tres a partir del latín. Ha llevado más lejos ciertas tendencias que existían en ciernes en toda la familia románica. El resultado es que el francés, lengua del Norte, se aparta notablemente de sus tres hermanas del Sur. Su fonética tiene ciertos rasgos, como por ejemplo la existencia de una serie de vocales palatales labializadas (*mur, fleur, deux*), que son desconocidas para el español, el italiano y el portugués, y que por eso lo alejan de estas lenguas y lo acercan por el contrario a las lenguas germánicas como el alemán. Podemos hacer muchas observaciones semejantes en lo que se refiere a la morfología y al léxico. En el sistema del verbo, por ejemplo, el empleo de los pronombres personales sujetos es imperativo en francés, como en inglés y alemán, cuando no lo es en las tres lenguas del Sur (se dice *je parle* como *I speak* o *ich spreche*, cuando los otros pueden decir simplemente *hablo, parlo* y *falo*). En el léxico existen listas impresionantes de palabras en las cuales el francés se aparta del español, del italiano y del portugués, tres idiomas que forman al contrario un frente unido (por ejemplo *aveugle – ciego, cieco, cego,* o *danger – peligro, pericolo, perigo*). Estas observaciones son importantes para nuestro propósito: significan que la intercomprensión será más difícil entre el francés y cualquiera de las tres lenguas del Sur que entre una de éstas y las otras dos.

Después de estos preliminares nuestro libro comprende tres capítulos dedicados, precisamente, al léxico: 1) El léxico: características generales, 2) La historia de las palabras, 3) La organi-

zación del léxico. Así tratamos del léxico antes de tocar los temas considerados como centrales en las gramáticas tradicionales, que son la morfología y la sintaxis. Esta innovación merece un comentario. A propósito del léxico se pueden enfocar de manera más nítida ciertos temas fundamentales de nuestro libro. La organización del léxico es un campo ideal para definir la «personalidad» de una lengua y mostrar de qué manera se distingue de otras que pertenecen a la misma familia histórica. Por eso nos pareció oportuno adoptar este plano poco conformista.

Vienen después quince capítulos de factura más clásica, que se ocupan de la morfosintaxis (los nombres, los adjetivos, los artículos, el verbo etc.) y constituyen una especie de gramática comparada de las cuatro lenguas. Pero el punto de vista es siempre el de una gramática contrastiva, que, sin dejar de señalar las identidades, insiste en las divergencias. Y el volumen se concluye con una serie de «anejos» que contienen, en particular, un resumen de las conjugaciones del español, del italiano y del portugués.

Al emprender nuestro trabajo teníamos la intención de hacer sobre todo una obra útil, y hasta utilitaria, para poner a disposición de los lectores francófonos un instrumento práctico que les proporcionara las informaciones necesarias para adquirir en español, italiano y portugués esa competencia pasiva de que hablé hace poco. De ahí proceden ciertas particularidades del libro. Como no nos dirigimos a un público especializado, siempre hemos tenido empeño en que el libro sea de lectura fácil. Por eso evitamos toda forma de erudición, empleamos siempre una terminología de tipo tradicional, pese a que algunos de nosotros lo lamentaban, y huimos de un vocabulario hoy de moda que transforma a veces el lenguaje de la gramática en una verdadera jerigonza.

Por otro lado el objetivo que perseguíamos concernía sobre todo a la lengua escrita en su forma más simple. Nuestro proyecto inicial consistía, en suma, en redactar un resumen de gramática contrastiva de nivel elemental. Imaginábamos un folleto de unas cien páginas. Pero a medida que íbamos trabajando, veíamos ampliarse y dilatarse nuestro horizonte. En lo que me concierne, al escribir el volumen francés, se me ha ido imponiendo poco a poco la idea de que estaba haciendo un trabajo que, en verdad, no había sido nunca intentado, el de redactar una «gramática contrastiva» de las cuatro lenguas románicas sin partir del latín. Entonces me dejé llevar sin reservas por esta ambición, y en vez de un librito de cien páginas tenemos finalmente un volumen de trescientas. Y pienso que está bien así. Podremos interesar a todo tipo de lectores. Los que quieran utilizarlo con fines puramente utilitarios lo tomarán como un libro de referencia del cual sacarán informaciones prácticas. Los alumnos de español, italiano o portugués, encontrarán en él todos los elementos de un manual. Los profesores de lengua, por su parte, tendrán a su disposición una obra de consulta. En fin, un público más general quizá será atraído por el carácter bastante nuevo de nuestra empresa.

– III –

Quisiera ahora comentar ciertas particularidades de este trabajo.

En primer lugar es una obra colectiva, que resulta de la colaboración de un grupo internacional de especialistas. Todo el contenido de este libro ha sido largamente discutido, enmendado y revisado a lo largo de una «gestación» que ha durado cinco años. El carácter internacional del equipo es la garantía de que todos los puntos de vista pudieron expresarse.

En segundo lugar este libro, escrito en francés, es, como ya dije, el primero de un conjunto que comprenderá finalmente cuatro volúmenes. Cada uno de nuestros cuatro idiomas tendrá su volumen propio. Habrá necesariamente una gran unidad en estos cuatro volúmenes, pero sin embargo no serán de ningún

modo idénticos. Serán cuatro miradas dirigidas a una realidad compleja, que permitirán tener en cuenta la personalidad y originalidad de cada una de las cuatro lenguas.

En tercer lugar hemos querido hacer una especie de gramática comparada de las lenguas románicas sin exigir de los lectores el conocimiento del latín. Es una limitación deplorable, ya que se puede explicar mucho mejor lo presente cuando se conoce lo pasado. Pero hay que confesarlo: hoy en día los estudios latinos están en crisis, y el latín se ha vuelto, en todos los sentidos de la palabra, una lengua muerta. Para resolver el problema así planteado, limitamos a lo mínimo el recurso al latín, aunque sin llegar a eludirlo por completo. Pensamos, en efecto, que es posible presentar al lector los caracteres principales de la lengua latina de un modo simple, indicando, por ejemplo, los rasgos generales de su sistema fonético, enseñando en qué consiste una declinación, cómo funciona una lengua desprovista de artículos, etc.

Por otro lado es posible explicar muchos aspectos de las lenguas románicas sin salir de nuestra época, por medio de una observación sincrónica de las lenguas actuales. Así, por ejemplo, para describir la oposición entre el francés *vie*, el italiano *vita* y el español-portugués *vida*, no es imprescindible presentar toda la evolución de las oclusivas sordas del latín clásico hasta las lenguas modernas: basta decir que la forma italiana *vita* es la más arcaica, que por desgaste fonético la sorda *t*, en un primer momento, se sonorizó en *d* (conservada en español y portugués), y que finalmente, en una tercera etapa, desapareció por completo en el francés *vie*. Prosiguiendo la descripción, se pasará después a otros fonemas, y se mostrará que la evolución fonética va siempre en la misma dirección, por ejemplo con el italiano *amico*, el español-portugués *amigo* y el francés *ami*. Ese tipo de descripción, en la que la comparación sincrónica desempeña el papel de la evolución diacrónica, puede emplearse en muchos casos. Tomemos por ejemplo la diptongación vocálica. Al francés *neuf* corresponden el español *nuevo*, el italiano *nuovo* y el portugués *novo*. Aquí es en portugués donde se mantiene la vocal etimológica *o*, la cual se diptonga en las otras tres lenguas, pero de un modo desigual y progresivo: *uo* en italiano (*nuovo*), *ue* en español (*nuevo*) y *eu* en francés (n*euf*, que proviene de un más antiguo *nuef*). Y la misma progresión en el desgaste fonético se encuentra en otras palabras, por ejemplo en el portugués *pode* (sin diptongación), el italiano *può* (diptongo *uo*), el español *puede* (diptongo/*ue*) y el francés (*il*) *peut* (vocal *eu*).

Los mismos ejemplos pueden servir para ilustrar otros fenómenos, que las gramáticas históricas describen generalmente desde un punto de vista diacrónico, pero que nuestro libro presenta en su realidad actual, y nada más: muchas palabras obviamente emparentadas con *vida* (en español y portugués) o con *vie* (en francés) tienen formas en las que se conserva la *t* del italiano *vita*: por ejemplo *vital*, *vitalizar*, *desvitalizar*, (en español y portugués) o *vital*, *vitaliser*, *dévitaliser* (en francés). Las personas acostumbradas a los conceptos de la lingüística histórica reconocen aquí inmediatamente las palabras llamadas «eruditas» o «cultas», introducidas o reintroducidas en las lenguas modernas a partir del latín, que se oponen a las palabras del «patrimonio hereditario» (*vida* y *vie*), que nunca dejaron de existir, siendo trasmitidas de padres a hijos a través de los siglos. La identificación de estas dos categorías es muy importante, pues es una clave fundamental con la cual podemos reagrupar las palabras por familias. Poca importancia tiene para nuestros lectores, a pesar de su interés cultural, la determinación de la fecha y de las circunstancias en las que las palabras «eruditas» fueron introducidas en las lenguas modernas. Basta conocer la existencia de las dos categorías, que permite orientarse en la inmensidad de los vocabularios y dominar el «océano de las palabras».

Para proporcionar a nuestros lectores un instrumento de fácil consulta, figura entre los «anejos» del libro un prontuario

de las correspondencias fonéticas de mayor frecuencia entre nuestras cuatro lenguas, del tipo de las que acabamos de ver a propósito de *vita* o *nuevo*. Se trata de recetas cómodas y no de reglas rigurosas. Pero aun dentro de estos límites estas listas pueden ser muy útiles. Se fijan en la memoria y crean asociaciones regulares que resumen ciertas correspondencias muy frecuentes. De este modo se pasa de una lengua a otra como si se tratara de simples variantes, como si por ejemplo el español, el francés, el italiano y el portugués fueran cuatro dialectos de una misma y única lengua. Claro está que en este volumen tomamos siempre el punto de vista del locutor francés. Aquí están algunos ejemplos:

- Cuando aparece en francés un acento circunflejo, la palabra correspondiente en las otras tres lenguas tiene a menudo una *s*. P. ej. fr. *pâte* → esp., it. y port. p*asta*.

- Cuando el francés tiene *cha–* ou *che–*, las otras tres lenguas tienen muchas veces *ca–* . p. ej. fr. *chameau* → esp. *camello*, it. *camello*, port. *camelo*.

- Los grupos consonánticos que corresponden al francés *cl–*, *fl*, y *pl–* son los indicados en los ejemplos siguientes:

Fr. *clef*	→esp. *llave*,	it. *chiave*,	port. *chave*
Fr. *flamme*	→esp. *llama*,	it. *fiamma*,	port. *chama*
Fr. *plein*	→esp. *lleno*,	it. *pieno*,	port. *cheio*

- Los grupos franceses escritos *–eau* y *–au* y pronunciados [o] proceden respectivamente de *–el* y *–al*, que se mantienen en las otras tres lenguas. P. ej.:

Fr. *peau*	→esp. *piel*,	it. *pelle*,	port. *pele*
Fr. *aucun*	→esp. *algún*,	it. *alcuno*,	port. *algum*

- Las correspondencias de la vocal francesa escrita *eu* (vocal palatal labializada) son de dos tipos, ilustrados por los ejemplos siguientes:

1) Fr. *neuf* (ver más arriba)	→esp. *nuevo*,	it. *nuovo*,	port. *novo*
2) Fr. *fleur*	→esp. *flor*,	it. *fiore*,	port. *flor*

- Al grupo francés *–ill–* (=*yod*) corresponden *–j–* en español (=fricativa velar sorda), *–gli–* en italiano (= *l* palatal) e *–lh–* en portugués (id.). P. ej.:

Fr. *paille*	→esp. *paja*,	it. *paglia*,	port. *palha*

Las correspondencias que acabamos de indicar son solo algunos ejemplos de una realidad mucho más vasta.

– IV –

Considerando ahora otro aspecto de nuestro trabajo, me propongo mostrar cómo la comparación de los cuatro idiomas románicos en su forma actual, y con referencias limitadas a su historia, permite poner en evidencia las peculiaridades de cada uno, –lo que se llamaba en otro tiempo su *genio*, y que los lingüistas designan hoy como su *tipo*. Vamos a tomar el caso del francés, y veremos que la comparación de esta lengua con el español, el italiano y el portugués hace resaltar un aspecto importante de su morfología, que es el empobrecimiento de la derivación nominal.

Observamos en primer lugar que el francés moderno, en su forma hablada, ha perdido las desinencias del plural. Con excepción de unas pocas palabras como *cheval*, plural *chevaux*, o *oeil*, plural *yeux*, nada distingue en la pronunciación el singular del plural: *livre* (singular) es idéntico a *livres* (plural) y *château* (singular) es idéntico a *châteaux* (plural), a pesar de la presencia, puramente gráfica, de una *s* o de una *x*. La única ocasión de resucitar la difunta *s* (o *x*) es lo que llamamos la *liaison* («ligación»), por ejemplo en los grupos soldados como *livres* – z – *anciens* («libros antiguos») o *châteaux* – z – *histori-*

ques («castillos históricos»). Al contrario, las tres lenguas del Sur oponen siempre, tanto en la escritura como en la pronunciación, el singular y el plural: tenemos en español *libro* / *libros* y *castillo* / *castillos*, en italiano *libro* / *libri* y *castello* / *castelli*, en portugués *livro* / *livros* y *castelo* / *castelos*. Ahora bien, sabemos que la categoría del número existe en todas las lenguas del mundo, y es, como se dice, uno de los «universales» del lenguaje humano. Los franceses tuvieron necesariamente que remediar esta pérdida catastrófica. ¿Cómo lo hicieron?

La solución consistió en reemplazar, como expresión del plural, las desinencias colocadas al final de las palabras por morfemas gramaticales situados antes de ellas. Estos morfemas son los artículos, demostrativos, posesivos etc., en suma todas las palabras que se designan generalmente como «determinantes». En la mayoría de los casos esos determinantes ya existían en el plural, con una forma que las distinguían de los singulares (*le livre / les livres, ce livre / ces livres, mon livre / mes livres*). El problema ya estaba resuelto. Pero en un caso no había ninguna forma de plural, y se trataba de un caso muy frecuente: el artículo indefinido *un*. Entonces se forjó un plural, que fue *des*. Se dice en francés *un livre /des livres*, cuando las lenguas del Sur dicen *un libro / libros*, *un libro / libri, um livro / livros*. Solo el italiano puede también decir *un libro / dei libri*, pero la forma simple *libri* es normal, cuando en francés es imposible: * *j'ai livres* no existe, y solo se puede decir *j'ai des livres*.

He insistido en este caso, porque sirve para caracterizar una tendencia general del francés, que lo aparta del español, del italiano y del portugués, y que consiste en dejar caer los sufijos y en reemplazarlos por morfemas situados delante de las palabras. La carga semántica salta, por decirlo así, por encima de esta palabra. Esta tendencia es visible en todos los campos de la lengua. Podemos comprobarla de muchas maneras.

Consideremos, por ejemplo, el sistema del verbo, que ya mencioné en el principio de esta conferencia: los verbos deben obligatoriamente tener un sujeto expresado. En francés no se puede emplear simplemente la forma verbal, como en el español *hablo* o *hablas*, o en las formas correspondientes del italiano y del portugués. Se dirá, pues, *je parle, tu parles* etc.. La razón es clara: las desinencias de las formas verbales *parle, parles, parlent,* distintas en la escritura, se confunden en la pronunciación. Aquí también, para remediar esta situación, las desinencias gramaticales fueron reemplazadas por morfemas colocados delante del verbo.

Tercer ejemplo: ciertas profesiones o funciones, que en otro tiempo estaban reservadas a los hombres, son ahora ejercidas también por mujeres. Acontece, sin embargo, que los nombres de esas actividades no tienen formas femeninas en francés. Es el caso de *professeur* (una profesión en la que las mujeres ocupan hoy la mayoría de los puestos) o *ministre* (una función que todos los partidos políticos se vanaglorian de abrir a las mujeres). De ahí resultan problemas insolubles y situaciones bastantes ridículas. La Academia Francesa nos ha enseñado que debemos decir, por ejemplo, «Madame le professeur» y «Madame le ministre», que «Madame l'Ambassadrice» es la esposa de «Monsieur l'Ambassadeur», cuando la señora que desempeña el cargo de embajador es «Madame l'Ambassadeur». ¡Qué mezcolanza! Y ¿cómo decirlo si no empleo la palabra «Madame»? ¿Diré, por ejemplo, hablando de una señora que es *professeur* y que no puede dar clase por estar encinta, que «*le* professeur est *enceinte*» o que «*le* professeur est *enceint*»? (lo que daría en español, traducido al pie de la letra: «el profesor está encinto»). Es así como, en el país de Descartes, nos armamos un lío con las exigencias contradictorias de la lógica y de la gramática, cuando se dice *profesora* en España, *profesora* en Portugal y *professoressa* en Italia. Y todo proviene de una única causa: el francés aborrece los sufijos y por eso se resiste a ciertas formas nuevas de derivación. Los derivados femeninos que existen desde hace muchos siglos,

como *boulangère* («panadera») pueden usarse, porque para ellos hay bula, pero la puerta de la lengua está terminantemente cerrada para los derivados nuevos.

Mi cuarto ejemplo es relativo a una categoría bien particular de derivados: los diminutivos y aumentativos. En español, italiano y portugués existen muchos sufijos que permiten formarlos. En lo que se refiere a estos derivados, el francés contemporáneo es, por el contrario, de una pobreza desoladora. Tomemos el italiano, que se lleva sin duda la palma en esa materia, y limitemos nuestra pesquisa a los diminutivos. Hay en esta lengua una cantidad impresionante de sufijos, por ejemplo *–ino*, *–etto*, *–otto*, *–ello*, *–(u)olo*, *–uccio*, *–uzzo* y sus femeninos. Se dice *tavolino*, *cittadina*, *giardinetto*, *stanzetta*, *vecchiotto*, *ragazzotta*, *poverello, finestrella, sassuolo, pietruzza* etc., etc. Los gramáticos italianos los llaman *vezzeggiativi*, o sea «cariñosos». Pueden combinarse entre sí (*basso* → *bassotto* → *bassottino*) o con los sufijos aumentativos y peyorativos que son sus contrarios (*libro* → *libretto* → *librettuccio* → *librettucciaccio*). Los juegos de estos sufijos pueden ser muy sutiles. Están siempre presentes en la literatura, en la historia, en el paisaje italiano. El aeropuerto de Roma, situado cerca de la embocadura del río Tíber, se llama *Fiumicino*; san Francisco de Asís es el *Poverello de Assisi*; a Lorenzo de Medicis, que mató a su primo Alejandro, se le llamó *Lorenzaccio*, un personaje horrible y corrompido; una película famosa de Pier Paolo Pasolini tiene el título de *Uccellini e uccellacci* («Pajaritos y pajarracos»); el personaje de Mickey Mouse se llama en italiano *Topolino* («el ratoncito»), etc. etc.

El español y el portugués poseen también un acervo impresionante de sufijos diminutivos y aumentativos, que se pueden combinar de mil maneras. Es inútil insistir en este punto. Las tres lenguas románicas del Sur forman, en lo que concierne a los diminutivos y aumentativos, un frente unido, al cual el francés se opone radicalmente.

Vale la pena recordar la historia de los diminutivos (y aumentativos) en francés. Hasta el siglo XVI esta lengua conoció una situación comparable con la del español, el italiano y el portugués: existían en francés muchos sufijos diminutivos, que se usaban como en esas lenguas. Pero todo cambia a partir del siglo XVII. Desaparecen de repente los diminutivos. Por lo que se refiere a la derivación nominal ha sobrevivido prácticamente una única forma: el sufijo femenino *–ette*, como en *maisonnette* o *chemisette*. Aún se pueden forjar neologismos de este tipo, como *calculette* (calculadora pequeña) o *gendarmette* (mujer policía), que aparecieron hace poco. Pero de modo general desaparecieron por completo los sufijos diminutivos en la derivación nominal. Muchos antiguos diminutivos se lexicalizaron como palabras normales, y los hablantes franceses han olvidado su origen: es el caso, por ejemplo, de *moineau* (gorrión), diminutivo de *moine* (monje), así llamado porque el plumaje gris de este pájaro se parece al buriel del hábito monacal.

Pero esta desaparición de los sufijos concierne solamente a la derivación nominal (la de los nombres y adjetivos). Para los verbos la situación es muy diferente. Existe todavía en francés un rico acervo de sufijos verbales, que tienen en general un matiz iterativo y frecuentativo, por ejemplo:

eter : voler (volar) → *voleter* (revolotear),
oter : parler (hablar) → *parloter* (parlotear, charlatanear);
iller : sauter (saltar) → *sautiller* (dar saltitos).

También se pueden crear derivados con series enteras de sufijos, por ejemplo:

Tourner (dar vueltas, girar) → *tournailler, tourniquer, tournicoter* (andar de acá para allá).

Pero, para atenernos a los nombres y adjetivos, el francés imaginó otra solución al problema planteado por la desapari-

ción de los sufijos diminutivos: el uso del redoblamiento expresivo de la primera sílaba. A imitación del lenguaje infantil (*papa, maman,* o *dodo* = «sueño» o «cama», de *dormir*), se crearon un gran número de «hipocorísticos» (formas cariñosas de los *prénoms*, o «nombres de pila»), como *Lulu* (de *Louis*), *Jojo* (de *Joseph*) o *Gigi* (de *Ginette*, diminutivo de *Geneviève*). Esta forma de derivación fue finalmente extendida al vocabulario general, p. ej. *chien* (perro) → *chienchien*; *fille* (muchacha) → *fifille, guerre* (guerra) → *guéguerre* etc. Se observará que estos «diminutivos por redoblamiento» deben obedecer a una condición imprescindible: no pueden tener más de dos sílabas.

¿Cómo se puede explicar esta desaparición de los sufijos diminutivos en la derivación nominal del francés? Para muchos gramáticos, esta «excepción francesa» tendría motivos profundos: el francés sería una lengua intelectual, que rechaza aquellos morfemas impresionistas y sentimentales que son los diminutivos y aumentativos. El francés, lengua clásica; el español, el italiano y el portugués, lenguas barrocas: ¡Qué linda antítesis! Y recordemos que el jesuita Bouhours, uno de los padres fundadores del clasicismo francés en el siglo XVII, había condenado precisamente los diminutivos.

La razón verdadera de la desaparición de los diminutivos en el francés moderno debe buscarse, a mi parecer, en las tendencias generales que rigen toda la evolución del idioma desde su origen. Es un caso particular del empobrecimiento de la derivación, que ya observamos a propósito del plural de los nombres, de la expresión de las personas verbales y de la imposibilidad de dar un femenino a ciertas palabras como *professeur*. Y este empobrecimiento de la derivación resultó de una tendencia que domina su evolución fonética: la pérdida de los fonemas al final de las palabras. Un gran número de desinencias, en cierto momento de la historia del francés, dejaron de ser pronunciadas, aun cuando se mantuvieron en la escritura. Eso explica la supervivencia de las formas en *–ette*, porque la presencia de una *t* da más cuerpo a la sílaba. Explica también la resistencia de los sufijos diminutivos en los verbos (tipo *voleter, parloter*) porque en las formas verbales estos sufijos están protegidos por las desinencias. Cuando la pérdida del sufijo es irremediable, se reemplaza por un morfema colocado delante de la palabra (es el caso de los redoblamientos como *Lulu* o *chienchien*). La solución más frecuente en la lengua viva de hoy consiste en emplear un adjetivo (que naturalmente estará antepuesto). Así, por ejemplo, cuando se dice *una viejita* en español, *una vecchietta* en italiano y *uma velhinha* en portugués, se dice en francés *une petite vieille*. Y la misma diferencia se comprueba en las formas aumentativas o peyorativas. Cuando se dice por ejemplo *una palabrota* en español, *una parolaccia* en italiano y *um palavrão* en portugués, se dice en francés *un gros mot*.

– V –

De todo lo que ha sido dicho hasta ahora se puede concluir que la comparación de uno de los idiomas románicos con los otros tres tiene para los usuarios de ese idioma un gran valor educativo y cultural. Hace en suma el papel que en otro tiempo era confiado al latín. No será inútil reflexionar un momento sobre este punto. Durante muchos siglos el estudio del latín fue, en nuestra Europa, el fundamento de la educación. Quien sabía leer y escribir debía tener por lo menos un barniz de latín. Era a través del latín como un hombre, principalmente en los países románicos, miraba su propia lengua. Esta situación tenía dos consecuencias opuestas y complementarias. Por un lado revelaba el parentesco que existe entre los idiomas «vulgares» y su fuente histórica, poniendo así en plena luz la formación de su léxico y proporcionando un medio sencillo para crear palabras nuevas. Pero mostraba también las grandes diferencias que separan, desde el punto de vista estructural, la madre latina de sus hijas románicas. El estudio del latín, al mismo tiempo

que revelaba las semejanzas, provocaba una «distanciación». Es una situación particularmente favorable para la adquisición de una cultura verdadera.

Ahora bien: pienso que una buena parte de los beneficios que se iban a buscar antiguamente en el estudio del latín pueden ser alcanzados hoy en día mediante el aprendizaje de las lenguas románicas. Aquí también el usuario de una de ellas descubre al mismo tiempo en las otras tres profundas similitudes y sorprendentes diferencias. El efecto de «distanciación» funciona perfectamente. Ya hemos tenido en buen ejemplo de lo que quiero decir con el problema planteado por la desaparición de los sufijos diminutivos en francés moderno. Pero quisiera proseguir esta reflexión mediante otros ejemplos, que sacaré de la organización del léxico.

Todas las palabras tienen varios sentidos al mismo tiempo: son, como se suele decir, *polisémicas*. Esta característica no es un defecto, una imperfección: es un rasgo universal del lenguaje humano. Con excepción de algunos términos científicos creados artificialmente, todas las palabras de todas las lenguas humanas son polisémicas. Además sucede que muchas palabras que aparecen simultáneamente en varias lenguas con formas emparentadas, y que, como es normal, son todas polisémicas, tienen un contenido semántico en parte idéntico y en parte divergente. Los «sentidos» no se superponen exactamente de una lengua a otra.

Un ejemplo sencillo es el del verbo español *esperar*, que tiene una polisemia elemental, con dos significados fundamentales 1) tener esperanza, 2) aguardar. Idéntica situación en portugués con el verbo *esperar*. Pero el francés tiene dos verbos diferentes para expresar estos dos significados: *espérer* (tener esperanza) y *attendre* (aguardar). El italiano posee también dos verbos: *sperare* y *aspettare*.

Tomaré ahora un caso más complicado: la palabra española *letra*. Entre los sentidos múltiples que tiene hay cuatro principales, que aparecen en los ejemplos siguientes: 1) Las *letras* del alfabeto, 2) Facultad de *Letras*, 3) Tener una buena *letra*, 4) La *letra* de una canción. – La misma polisemia se encuentra en portugués: 1) As *letras* do alfabeto, 2) Faculdade de *Letras*, 3) Ter uma boa *letra*, 4) A *letra* duma canção. – Pero el francés y el italiano tienen una organización deferente: 1) Les *lettres* de l'alphabet – le *lettere* dell'alfabeto, 2) Faculté des *Lettres* – Facoltà di *Lettere,* 3) Avoir une belle *ècriture* – avere una bella *scrittura*, 4) les *paroles* d'une chanson – le *parole* di una canzone. Hay, pues, un paralelismo completo, por un lado, entre el español y el portugués, y por otro lado entre el francés y el italiano, ya que el grupo franco-italiano se aparta del grupo peninsular para los sentidos 3 y 4. Y la situación se torna aún más complicada si tenemos en cuenta el hecho de que la palabra «franco-italiana» *lettre / lettera* tiene otros empleos, para los cuales diverge una vez más de las dos lenguas peninsulares: una *lettre / lettera* es una misiva que se manda por el correo, - en español y portugués: una *carta*. Este ejemplo relativamente sencillo muestra que los «campos semánticos» de las palabras no coinciden, que no se recubren entre sí. Cada lengua es una red que echamos para coger las cosas. Pero estas redes tienen mallas diferentes, de modo que lo que «pescan» no es ni constante ni universal. Esta conclusión fundamental también se puede decir de otro modo: las lenguas son instrumentos al mismo tiempo maravillosos y peligrosos. El conocimiento del mundo que las palabras nos transmiten es parcial y relativo. Debemos desconfiar de las palabras.

Como se puede ver, la empresa que acometimos hace cinco años y que está llegando hoy a su término procedió de una idea sencilla, la de proporcionar a los usuarios de cada una de nuestras cuatro lenguas románicas un instrumento que les permita entender las otras tres. Pero a medida que íbamos progresando, nos dimos cuenta con una nitidez cada vez mayor de que el alcance de nuestro trabajo superaba con mucho el proyecto ini-

cial. No se trata solamente de facilitar el aprendizaje práctico de las lenguas: se trata de un esfuerzo que puede concluir a un cierto renacimiento de los estudios latinos a través de los idiomas románicos, y aun, ¿porqué no decirlo?, a una cierta renovación de la cultura literaria.

LOS VOCABULARIOS DEL *ROTEIRO DA PRIMEIRA VIAGEM DE VASCO DA GAMA* Y DE LA *RELAZIONE* DE PIGAFETTA: DOS NIVELES DE CONCIENCIA LINGÜÍSTICA.

Elena Losada Soler
Universidad de Barcelona

LOS VOCABULARIOS DEL *ROTEIRO DA PRIMEIRA VIAGEM DE VASCO DA GAMA* Y DE LA *RELAZIONE* DE PIGAFETTA: DOS NIVELES DE CONCIENCIA LINGÜÍSTICA.

Elena Losada Soler

En 1989 se formó en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona un equipo interdepartamental de investigación bajo la dirección de la Profa. Emma Martinell, catedrática de Filología Española. El título de nuestro proyecto era «La adquisición de la conciencia lingüística de los hablantes de lenguas europeas frente a los hablantes de lenguas no europeas». Se trataba de un estudio de sociolingüística histórica destinado a analizar un aspecto muy poco estudiado de los textos generados por la expansión europea hacia otras culturas.

Mi trabajo en este equipo ha sido el estudio de los textos portugueses de los siglos XVI y XVII, cuando los europeos ya habían alcanzado un alto nivel de conciencia lingüística y se vieron enfrentados, a veces violentamente, con la lengua del Otro.

Partimos para nuestro trabajo de algunos interrogantes que plantea el contacto entre lenguas derivado de los grandes viajes, entre ellos los siguientes: ¿Desde cuándo y en qué circunstancias los viajeros son conscientes de que un cambio de espacio implica un cambio de lengua? ¿Era esa lengua diferente reconocida como elemento cultural diferenciador? ¿Cómo fueron los primeros contactos cuando no había una lengua común o un intérprete? ¿Quienes eran los intérpretes y qué importancia tenían? ¿Cómo es descrita la lengua «otra» en un estadio de reflexión pregramatical? etc. Todas estas preguntas, que definen el grado de conciencia de la alteridad lingüística, se plantean y a veces encuentran respuesta en dos textos: el *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama*[1], atribuido a Álvaro Velho y la *Relazione*[2] de Antonio Pigafetta, que narra el viaje de Magallanes.

Los dos textos contienen el testimonio de dos viajes fundacionales, ambos con contacto en algún momento con un Otro completamente desconocido y con una diferencia en el tiempo de veinte años. El análisis contrastivo de ambos, en especial de los vocabularios que ambos contienen, puede ayudarnos a rehacer una parte del camino recorrido por los europeos en su proceso de adquisición de la conciencia de lo que Mª Leonor Carvalhão Buescu llamó «a galáxia das línguas»[3].

El *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama,* nos ha llegado en un único manuscrito de mediados del siglo XVI copia de un ejemplar anterior perdido[4], fue publicado por primera vez en 1832. El manuscrito comprende el relato del viaje, un apéndice geográfico-comercial y un apéndice lingüístico: un rudimentario vocabulario portugués-malayalam.

Redactado en una fecha muy próxima al viaje, presenta aspectos cercanos todavía al mundo medieval –pervivencia del vínculo feudal y del espíritu de cruzada, dificultad para percibir la pluralidad cultural y religiosa, etc.– pero preludia ya una cosmovisión nueva, que se manifiesta en el interés por los fenómenos naturales, en la curiosidad por los animales extraños (aunque los masacren o les disparen con los cañones, como hacen en Sudáfrica) y muy especialmente en la actitud de Fernão Veloso, que baja a tierra y se mezcla con los nativos que encuentran en la ensenada de Santa Elena para saber qué comen y cómo viven: la experiencia empieza a desbancar a la *auctoritas*.

El *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama* es una representación clara de la primera fase de los encuentros lin-

[1] Para un estudio de la polémica sobre la autoría de este texto véase Franz Hümmerich: «O autor e a autenticidade do *Roteiro...*», en *Diário da Viagem de Vasco da Gama*, [Facsímil, edición diplomática y estudios de Damião Peres, Gago Coutinho y Franz Hümmerich] Porto, Livraria Civilizacão Editora, 1945 (2 vols.)

[2] El título completo del manuscrito de la Biblioteca Ambrosiana de Milán es *Notizie del Mondo nuovo con le figure de'paesi scoperti, descritte da Antº pigafeta vicentino cavaglier di Rodi. Vi sono aggionte nel fine alcune regole per sapere la longitudine e l'altura da levante a ponente.*

[3] Buescu, Mª Leonor Carvalhão: *A Galáxia das Línguas na Época da Expansão* , Lisboa, Comissão Nacional para as Comemoracões dos Descobrimentos Portugueses, 1992

[4] Este manuscrito se encuentra en la Biblioteca Municipal de Porto, ms. 804. Procedía del monasterio de Santa Cruz en Coimbra.

güísticos entre europeos y no europeos. Podríamos establecer tres épocas –y tres actitudes– en el proceso de comprensión y asimilación de las lenguas asiáticas. En los primeros años se recurrió a los intérpretes locales y al árabe o al malayo (según las zonas) como lengua puente. El interés por la lengua del Otro fue sólo pragmático, no científico ni filosófico. Las lenguas orientales eran vistas como un obstáculo para la comprensión del mundo del Otro. Más adelante se enseñó portugués a los nativos para convertirlos en intérpretes. Poco a poco los portugueses fueron aprendiendo también los rudimentos de las lenguas. Se producen en esta fase los primeros intercambios léxicos que serán la base de los criollos orientales y de los términos asiáticos aún hoy vivos en el portugués. Finalmente, el momento decisivo del cambio en la concepción lingüística se produjo cuando los jesuitas llegaron a Goa en 1542. Las necesidades lingüísticas de los misioneros eran mucho más sofisticadas que las de los comerciantes y embajadores. Éstos necesitaban sólo un buen intérprete en quien pudiesen confiar, los misioneros no podían utilizar un intérprete en la confesión más que con dispensa y en casos de extrema necesidad y no podían tampoco confiar en que un hinduista, un budista o –peor aún, un musulmán– pudiera hablar de la Santísima Trinidad con la convicción necesaria para convertir a los paganos. La estrategia de los jesuitas fue, pues, hacer que los misioneros aprendiesen la lengua ajena y para ello emprendieron una colosal labor de descodificación y gramaticalización de las lenguas orientales para la cual contaron con políglotas y lingüistas de la talla de Matteo Ricci o Alexandre de Rhodes.

La *Relazione* de Pigafetta representa un estadio más avanzado en el camino hacia esa nueva valoración de las lenguas ajenas. La cultura italiana y renacentista de su autor, muy distinta de los ideotopos del *Roteiro* implica una visión diferente del Otro y de su realidad lingüística, que Antonio Lombardo –puesto que así es como aparece en los registros de la expedición– siente ya como plural y a la que se acerca siempre con curiosidad y a veces con respeto. Esto nos indica que no basta la simple datación cronológica de un texto para informarnos sobre su nivel de conciencia lingüística aplicando una fórmula simplista del tipo más medieval = menos consciente, más renacentista = más consciente; los veinte años que separan estos dos relatos son más de un siglo en términos culturales por la diferente personalidad de sus redactores.

Las motivaciones del caballero Pigafetta para acompañar a Magallanes en su viaje, contra todos los miedos, contra todas las *auctoritates*, contra el rey de Portugal, sin demasiado entusiasmo tampoco por parte de Carlos V y a través de una ruta en gran parte incógnita, son las de un hombre del Renacimiento:

> *[…] avendo io avuto gran notisia per molti libri letti e per diverse persone, che praticavano con Sua Signoria, de le grande e stupende cose del Mare Oceano, deliberai, con bona grazia de la Magestà Cesaria e del prefato signor mio, far esperienzia di me e andare a vedere quelle cose che potessero dare alguna satisfazione a me medesmo e potessero parturirmi qualche nome apresso la posterità* [Pigafetta: 110].[5]

Frente a esta rotunda afirmación de un yo casi moderno debemos recordar la fórmula que inicia el *Roteiro*: «Em nome de Deus, amém.» [Roteiro: 19]

La *Relazione* de Pigafetta alcanzó una notable difusión dado que Ramusio publicó una versión italiana de la edición de Paris en el primer volumen de sus *Navigationi et Viaggi.* Durante el siglo XVI la *Relazione* fue traducida al latín, al alemán y al inglés. La primera traducción española data de 1860 y la primera portuguesa, a cargo del Visconde de Lagoa, es de 1938.

[5] Pigafetta, Antonio: *Il primo viaggio intorno al mondo*. Ed. Di Mario Pozzi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1994, 2 vols., Vol.1 p. 109. Todas las citas del texto proceden de esta edición.

Como ya hemos señalado, el nivel de conciencia de la Babel lingüística es muy diferente en uno y otro texto. El *Roteiro* presenta un nivel muy elemental de conciencia lingüística. Veamos sólo dos de los aspectos en que esto se muestra más claramente: no considera la lengua entre los rasgos etnológicos de las descripciones y frecuentemente no indica la presencia de intérpretes en situaciones en las que sin duda fueron necesarios. Si lo comparamos con la narración que del mismo viaje hace João de Barros en las *Décadas de Ásia* veremos clara la diferencia: el único nombre de un tripulante que el gran humanista menciona es el de Fernão Martins, el intérprete de árabe. Da además una enorme importancia a los dos «línguas», Monçaide y Gaspar da índia. Su conciencia lingüística, como era de esperar, es muy superior a la del autor del *Roteiro.* Por otra parte el relato atribuido a Alvaro Velho presta mucho interés a las analogías entre lo *otro* y lo *propio*, la conciencia de la diferencia, que es la base de la imagen de lo «exótico» es muy débil todavía.

Las menciones a las lenguas del Otro sólo aparecen cuando llegan a la costa oriental de África y oyen hablar árabe. Ésta es una lengua que el imaginario lingüístico todavía medieval del autor puede identificar, significa además la posibilidad de comunicarse a través de su intérprete. Es una lengua que simboliza al enemigo, pero es un enemigo con el cual la comunicación es posible. Sin lengua común sólo puede existir la gestualidad, que es mencionada muchas veces en el texto, aunque nunca encontramos una descripción exacta de los gestos utilizados. En la costa oriental de África empieza el trabajo de los «língua». Pero el intérprete es una figura ambigua. Necesario y temido, el políglota, en algunos casos, sobre todo si es un europeo, está tocado por el milagro de Pentecostés y posee, como los apóstoles, el «don de lenguas». Esta es una imagen recurrente en los textos jesuíticos, usada para completar, por ejemplo, la hagiografía javierana. Pero si el intérprete es un nativo es posible que sea una figura diabólica –también los endemoniados «hablan en lenguas"– que cause la desgracia de una embajada[6] o que incluso envenene a su amo, como nos cuenta Mestre Afonso en su *Itinerário*[7].

¿Quiénes eran los intérpretes de Vasco da Gama? Los que llevó de Europa eran portugueses ex cautivos en África: Martim Afonso, *«[...]que andou em Manicongo muito tempo[...].»* [*Roteiro* : 31], y Fernão Martins –*«[...] Fernão Martins, o que sabia falar aravia, [...]»* [*Roteiro* : 64]– que embarcó ya como intérprete de árabe, lo que nos indica que eran conscientes de la necesidad de su función.

Los no europeos son judíos, o musulmanes de África o de la India. Recién llegados a Calicut encuentran a Monçaide (El-Mas'ud), un musulmán de Túnez, que los recibe en una lengua mezcla de español y portugués:

[6] La diferencia en la transcripción de las cartas para el emperador de China fue uno de los factores del desastre de la embajada de Tomé Pires (1517-1521):

Quando Fernão Peres chegou ao porto da China mandou aos língoas que fizessem cartas como vinha capitão moor e trazia embaixador pera o Rei da China(...) esta he a sustancia da carta que fizerão sem darem conta della a Fernão Perez nem elle em nenhum tempo ser de tal sabedor somente os lingoas dezião que a carta estava bem feita segundo o custume, e a sustancia della calavão.[...]Em a cidade de Pinquim foi dentro nas casas do Rei aberta a carta del Rei nosso Sñor e foi nella achado ao reves [...]

Cristovão Vieira, Vasco Calvo: *Duas cartas de prisioneiros portugueses em Cantão* 1524 [Junto a otras "Enformações" sobre China en *Enformação das cousas da China,* Ed. De Raffaella d'Intino, Lisboa, IN-CM, Lisboa, 1989] p. 8

[7] António Tenreiro e Mestre Afonso: *Viagens por terra da Índia a Portugal* . Introdução e notas de Neves Águas. Colecção "A aventura portuguesa" , nº 11, Lisboa, Publicações Europa América, 1991 "*[...]faleceu o meu companheiro João Jorge, o qual levava em sua companhia três turcos que o serviam e ajudavam, e havia -se entregado tanto a eles, principalmente a um Coja Beirão, que não fazia mais que o turco queria e mandava, porque o João Jorge era um pouco fraco de siso. E segundo subitamente se achou mal ao sábado, não o estando tanto, e logo ao domingo morreu, presumi que o turco lhe dera alguma cousa em um pouco de leite azedo..."* p. 134

Elena Losada Soler

—Al diabro que te doo! Quen te traxo acá?

E perguntaram-lhe que vínhamos buscar tão longe; e ele lhe respondeu:

—Vimos buscar cristãos e especiaria.

E eles lhe disseram:

—Porque não mandam cá el-rei de Castela e el-rei de França, e a senhoria de Veneza?

E ele lhes respondeu que el-rei de Portugal não queria consentir que eles cá mandassem. E eles disseram que fazia bem.

[...]

E veio com ele um daqueles mouros, o qual, tanto que foi em os navios, começou de dizer estas palavras:

—Buena ventura! Buena ventura! Muitos rubis, muitas esmeraldas! Muitas graças deveis de dar a Deus por vos trazer a terra onde há tanta riqueza!

Era para nós isto de tanto espanto, que o ouvíamos falar e não o críamos —que homem houvesse tão longe de Portugal que nos entendesse nossa fala! [Roteiro: 54-55]

Lo que hablaba Monçaide era en realidad un español corrupto, no portugués. Ahora bien, pese a ello, los navegantes recibieron una fuerte impresión al encontrar lo familiar en lo desconocido. Frente a la inmensa distancia —también lingüística— que separa Portugal de la India cualquier lengua peninsular sería «nuestra habla».

El más importante de los intérpretes orientales fue sin duda Gaspar da Índia, también llamado Gaspar da Gama. El encuentro no pudo ser peor, Gaspar da Índia —un judío de origen polaco, nacido en Alejandría y que llevaba muchos años como comerciante en el Malabar— había subido a la nave de los portugueses como espía y, una vez descubierto, fue azotado y llevado prácticamente como rehén a Portugal. Pese a ello se convirtió en la figura clave para facilitar el asentamiento de los portugueses en la India. En la primera descripción de este personaje se menciona que habla veneciano, es decir una lengua nada neutral, puesto que era la de sus enemigos comerciales. La lengua se convierte así en el primer elemento de sospecha.

La *Relazione* de Pigafetta presenta sin duda, como ya hemos destacado, un nivel mucho más avanzado de conciencia lingüística. Cuando se aproximan a Tierra del Fuego Pigafetta hace subir a bordo un «gigante patagón» de quien obtendrá información para el segundo de sus vocabularios. Como vemos, para Pigafetta el Otro tiene voz, no como los habitantes de Santa Elena para el autor del *Roteiro*, y su lengua es la llave para comprenderlo. La sensibilidad lingüística de Pigafetta llega hasta mencionar particularidades fonéticas de la lengua ajena:

Tutti questi vocabuli se pronunziano in gorga, perché cusì li prenunziavano loro. Me disse questi vocabuli quel gigante che avevamo nella nave, perché, domandandome capae, çioè pane, che cusí chiamano quella radice che usano loro per pane, e oli, *çioè acqua, quando el me vite scrivere questi nomi, domandandoi poi deli altri con la penna in mano, me intendeva.* [Pigafetta: 124]

Una vez en las islas de las especias, tras la aterradora travesía del Pacífico, Pigafetta prosigue su labor de recogida de vocabularios. Sabe que para él mismo en otro viaje o para los futuros navegantes serán de extraordinaria utilidad, y en esto consiste lo que hemos llamado «conciencia lingüística» en el conocimiento de que la lengua es la llave para entrar en los nuevos mundos que encontraban.

Pero Pigafetta no es un contramaestre, ni siquiera un escribano que escribe al dictado del piloto o del capitán. Él es, no lo olvidemos, un hombre libre que ha embarcado por la curiosidad de ver con sus propios ojos lo que otros cuentan. Y esta curiosidad es también una motivación para compilar repertorios léxicos y para lanzarse a explicaciones casi lingüísticas sobre el origen de las palabras que nunca habrían preocupado al autor del *Roteiro.*

La chiamano caiumana; [a la canela] caiu *vol dire legno, e* mana *dolce, çioè legno dolce.* [Pigafetta: 160]

También los intérpretes tendrán un papel destacado. Son tres los mencionados en la *Relazione*: el piloto João Carvalho, que había estado cuatro años en Brasil; Henrique, el esclavo malayo de Magallanes y Manoel, el indio esclavo de Pedro de Lorosa.

De João Carvalho, un ex «lançado»[8], se nos dice apenas el tiempo que pasó en Brasil y debemos deducir de ello su función de guía y de intérprete.

En cuanto a Henrique, nacido en Sumatra, fue verdaderamente el primer ser humano en dar la vuelta al mundo, probando que la tierra era redonda cuando el 28 de marzo de 1521 consiguió hacerse entender en malayo.

El tercero de los intérpretes, Manoel, el indio esclavo de Pedro de Lorosa, no embarcó como Henrique al inicio de la expedición sino que fue reclutado en las Molucas porque hablaba portugués, cualidad muy apreciada por los sucesores de Magallanes.

Pasemos ya, y con esto terminaré, a un breve análisis del vocabulario portugués-malayalam que aparece en el *Roteiro* y de los cuatro vocabularios de la *Relazione* de Pigafetta.

El apéndice lingüístico que encontramos al final del manuscrito del *Roteiro* tiene un extraordinario interés. Bajo el epígrafe «Esta é a linguagem de Calicut» encontramos un vocabulario compuesto por 123 términos (sustantivos, adjetivos y formas verbales) más 15 nombres propios en portugués y malayalam. El vocabulario no sigue ningún orden preestablecido, ni alfabético, ni tampoco temático, aunque presenta secuencias de un mismo campo léxico interrumpidas y desordenadas. Cinco palabras aparecen tachadas pero legibles. Todas ellas son de significado obsceno o grosero.

Franz Hümmerich, en su exhaustivo estudio lingüístico de este vocabulario, afirma, sin lugar a dudas, la identidad del autor del *Roteiro* con el autor del Apéndice. Así pues, el vocabulario es indudablemente contemporáneo del resto del texto, hecho que convierte a este modesto vocabulario, tan parecido a los modernos manuales de «aprenda usted no importa qué lengua en 10 días», en un fundamental testimonio sobre un primer encuentro lingüístico.

Su exactitud resulta también fascinante. Según el estudio de Hümmerich, sólo 17 de los 138 términos son irreconocibles. Es un alto grado de fiabilidad para un vocabulario recogido a partir de la producción oral por alguien que no era, en modo alguno, un lingüista experto.

Durante las siete semanas que estuvieron en la costa de Malabar debieron de recoger las primeras informaciones, contrastadas a lo largo del viaje de vuelta con la experiencia de Monçaide y de Gaspar da Índia, que viajaban a bordo. Este vocabulario no parece haber sido obtenido a través de un intérprete, como en el caso de Pigafetta, ni mucho menos por medio de cuestionarios como los utilizados en el siglo XVIII por la expedición Malaspina. En este caso se trata de un vocabulario fruto de la gestualidad, como era de esperar en un primer encuentro lingüístico. La presencia de un término tan específico y poco común como «*decepado de mão*» refuerza la idea de un vocabulario recogido *in situ*.

[8] Nombre que recibían los condenados que obtenían su libertad a cambio de permanecer durante un tiempo en un lugar desconocido y presumiblemente peligroso para servir después como guías e intérpretes.

Veamos el desglose de los ámbitos lingüísticos presentes en este vocabulario:

1. CAMPOS LÉXICOS QUE COMPRENDEN SUSTANTIVOS DENOMINADORES DE REALIDADES CONCRETAS:

PARTES DEL CUERPO: 23 términos (p.ej. «beiços», «pernas»); FUNCIONES FISIOLÓGICAS: 2 términos («peido» y «cópula»); EDAD, SEXO: 4 términos («home», «molher», «moço», «mjnjno» [9]); DEFECTOS FÍSICOS: 3 términos («mãco», «ferida», «çego»);.ANIMALES COMESTIBLES Y OTROS TÉRMINOS PARA DESIGNAR COMIDA: 1 término («pescado»); ANIMALES NO COMESTIBLES: 5 términos (p.ej. «cam», «papagayo»); INDUMENTARIA: 3 términos («pelote», «calça», «barrete»); ELEMENTOS NATURALES Y ASTRONÓMICOS: 14 términos (p.ej. «soll», «çeo», «chuuva»); ELEMENTOS TOPOGRÁFICOS: 1 término («terra»); INSTRUMENTOS Y TÉRMINOS DE NAVEGACIÓN: 10 términos (p.ej. «masto», «gavea», «driça»); INSTRUMENTOS DE LA VIDA COTIDIANA: 4 términos (p. ej. «corda», «paoo»); LA CASA Y SUS OBJETOS: 1 término («casa»); ARMAMENTO: 6 términos (p.ej. «bombardas», «espada», «frecha»).

2. CAMPOS LÉXICOS QUE COMPRENDEN SUSTANTIVOS DENOMINADORES DE REALIDADES CONCEPTUALES:

DEFECTOS Y CUALIDADES MORALES HUMANOS: 2 términos («sesudo», «doudo»); EMBLEMAS: 1 («bandeiras e estedartes»); ELEMENTOS CULTURALES (CASTIGOS): 2 términos («decepado de mãoo» y «pancadas»)

3. ELEMENTOS DE FUNCIÓN VALORATIVA:

CANTIDAD: 2 términos («mujto», «pouco»).

4. TÉRMINOS ALUSIVOS AL COMPORTAMIENTO HUMANO:

4.1. ACCIONES INDIVIDUALES: VERBOS QUE REFLEJAN ACCIONES INDIVIDUALES: 15 términos (p.ej. «beber», «cajr»).

4.2. ACCIONES INTERACTIVAS, ESTADOS PRODUCTORES DE INTERACCiÓN O TÉRMINOS QUE LA REFLEJAN: VERBOS QUE REFLEJAN ACCIONES INTERACTIVAS: 4 términos: (p.ej. «falar», «abraçar»); ÓRDENES: 14 formas imperativas (p.ej. «tiralhe», «come», «nam quero», «cal.te», «bem qua»).

Contemplando este apéndice desde la sociolingüística histórica podemos observar algunas cuestiones interesantes. En primer lugar su propósito pragmático, ausente de cualquier nivel de gramaticalización. Podemos aplicar a este caso lo que afirma Emma Martinell respecto a los vocabularios de la expedición Malaspina: esta selección de términos responde al interés de los europeos de actuar sobre los nativos, de ahí la gran abundancia de formas imperativas[10]. Si bien es cierto que este vocabulario y los que le sucedieron actuaron como elementos descodificadores de las culturas fue una consecuencia secundaria de su primer interés, que era permitir que el europeo fuera comprendido y obedecido por el Otro, nunca al revés.

Casi una tercera parte de los vocablos corresponden a áreas relacionadas con el cuerpo humano. Ese interés por el cuerpo del Otro alcanza incluso las zonas más íntimas y las fragilidades y defectos de ese cuerpo, ya sean naturales o producto de castigos. Podemos atribuir este apego a lo corporal a la facilidad con que estas palabras pueden ser obtenidas mediante gestos, pero también parece como si se buscara la confirmación de la humanidad del Otro. Debía de resultar tranquilizador para el navegante no encontrar los monstruos del imaginario medieval sino poder reconocerse en otros, humanos como él, que com-

[9] Respeto la grafía de la transcripción realizada por Hümmerich.

[10] *"No se trata tanto de dar a conocer las voces indias, como de ilustrar al expedicionario español acerca de cómo dirigirse al nativo para ser comprendido."*, Martinell, Emma: "La comunicación con los naturales en la expedición Malaspina: La conciencia lingüística a fines del siglo XVIII.", in *La conciencia lingüística en Europa. Testimonios de situaciones de convivencia de lenguas (ss.XII-XVIII)* (Emma Martinell Gifre y Mar Cruz Piñol Eds.) Barcelona, PPU, 1996, p.286

partían también las clasificaciones básicas por sexo y edad y las funciones fisiológicas y acciones humanas básicas.

Junto a los grupos léxicos directamente relacionados con el cuerpo hallamos otros aspectos que también configuran la imagen de lo humano. Encontramos a los animales que les acompañan, desde los más exóticos hasta los conocidos, como el perro, que de tan doméstico tiene derecho a una subdivisión según su sexo («cam», «cadella»). También se nos indican los instrumentos con los que el hombre construye su vida como humano: «corda», «paoo» etc.

Tan interesantes como los campos léxicos presentes son los ausentes. Hay en este vocabulario vacíos sorprendentes. ¿Por qué a un miembro de una expedición que declara explícitamente ir en busca de especias no le interesan sus nombres en la lengua nativa? No aparece ni uno solo de los nombres que designan ese oro del siglo XVI. Veinte años más tarde Pigafetta consignará escrupulosamente los nombres de esos elementos valiosísimos. Tampoco interesaron al autor del *Roteiro* los nombres para designar relaciones de parentesco, ni los pronombres interrogativos (qué, quién) o personales (yo, tú), ni los numerales, tan necesarios para el comercio –apenas reseña vagos adverbios de cantidad como «muito» y «pouco»– ni pesos o medidas, ni preguntas completas, esenciales y simples, del tipo «¿Cómo se llama?». Y finalmente, para una expedición que iba en busca de «cristãos e especiaria» ¿qué sentido tiene que tampoco aparezca ni un solo término relacionado con la religión?

Los vocabularios de Pigafetta son mucho más completos y complejos, una prueba más de su más acentuada conciencia lingüística. El navegante vicentino incluye en su *Relazion* cuatro vocabularios de extensión muy desigual. En el *Manuscrito Ambrosiano* aparecen insertos en el mismo texto, no son un apéndice como en el caso del *Roteiro*; esto nos indica que para el autor formaban parte de la narración, y eran tan importantes como ella.

El primero –«Alcuni vocabuli de questi populi del Verzin» (Brasil)– consta apenas de 9 términos y fue recogido en los trece días que allí estuvieron. El segundo lo recoge en Tierra del Fuego a través de las informaciones del «gigante patagón» –«Vocabuli de li giganti patagoni»– y contiene 90 términos. En Filipinas recopila «Vocabuli de questi populi gentili», compuesto por 160 términos. Finalmente, en las Molucas, compone un importantísimo vocabulario de 426 términos y expresiones –«Vocabuli di questi populi mori»– que, como afirma Bausani, constituye el más antiguo documento europeo sobre el malayo.

Todos estos vocabularios utilizan la misma fórmula A+ palabra en italiano + palabra en la otra lengua («A la scutella elo» [Patagonia]). No aparecen con ningún orden preestablecido, ni alfabético, ni rigurosamente temático. Aunque la tendencia sea a agrupar los vocablos por áreas léxicas estas listas son frecuentemente interrumpidas (quizá con la excepción notable de las partes del cuerpo que siempre constituyen un bloque homogéneo) por términos de otras áreas completamente diferentes.

El vocabulario del Brasil es muy simple. Se trata de un repertorio léxico obtenido por designación gestual, aunque el adjetivo «bueno» implica ya una valoración subjetiva, por lo tanto un nivel más sofisticado. Contiene los siguientes ámbitos: INSTRUMENTOS DE LA VIDA COTIDIANA: 5 términos (p.ej. («forfice», «amo»); COMESTIBLES: 2 términos («miglio» y «farina»); TÉRMINOS VALORATIVOS: 2 adjetivos («buono» y «più que buono»).

El vocabulario recogido del «gigante patagón», basado por lo tanto en un informador único y claramente identificado, se compone de los siguientes ámbitos:

1. CAMPOS LÉXICOS QUE COMPRENDEN SUSTANTIVOS DENOMINADORES DE REALIDADES CONCRETAS:

PARTES DEL CUERPO: 41 términos (p.ej. «capo», «testiculi») El cuerpo humano es siempre descrito en un riguroso orden: de la cabeza a los pies; DEFECTOS FÍSICOS: 1 término («uomo

sguerço»); EDAD: 1 término («giuane»); ANIMALES COMESTIBLES Y OTROS TÉRMINOS PARA DESIGNAR COMIDA: 5 términos (p.ej. «oca», «misiglion», «polvere d'erba che mangiano»); ANIMALES NO COMESTIBLES: 6 términos (p.ej. «gabiota ucelo», «papagalo»); CROMATISMO: 3 términos («negro[11]», «rosso», «gialo»); INDUMENTARIA: 2 términos («bonet», «panno rosso»); ELEMENTOS NATURALES, ASTRONÓMICOS Y DE NAVEGACIÓN: 8 términos (p.ej. «sole», «mare», «neve», la presencia del término «nieve» se justifica porque se hallan en Tierra del Fuego pero ¿por qué no lluvia también?); INSTRUMENTOS DE LA VIDA COTIDIANA: 3 (p.ej.«scutella»); METALES Y PIEDRAS PRECIOSAS: 2 términos («oro» y «petre lazure»); ARMAMENTO: 1 término («freze»).

2. CAMPOS LÉXICOS QUE COMPRENDEN SUSTANTIVOS DENOMINADORES DE REALIDADES CONCEPTUALES:

CONCEPTOS ABSTRACTOS: 1 término («fortuna»); TÉRMINOS RELACIONADOS CON LA RELIGIÓN: 2 términos («diavolo grande»y «diavoli piccoli»). Estos curiosos términos los obtuvo en una conversación más avanzada, posiblemente ya a bordo de la nave, con el gigante patagón que acabó convirtiéndose al cristianismo poco antes de morir y que tomó el nombre de Paulo.

3. TÉRMINOS ALUSIVOS AL COMPORTAMIENTO HUMANO:

3.1. ACCIONES INDIVIDUALES: VERBOS QUE REFLEJAN ACCIONES INDIVIDUALES: 9 (p.ej. «covrire», «andare»).

3.2. ACCIONES INTERACTIVAS, ESTADOS PRODUCTORES DE INTERACCiÓN O TÉRMINOS QUE LA REFLEJAN: VERBOS QUE REFLEJAN ACCIONES INTERACTIVAS: 2 («demandare» y «usar con esse». Entre las acciones humanas Pigafetta incluye siempre el coito en forma eufemística: «A l'usar con esse/loro», forma que aparece después de designar las partes sexuales); ÓRDENES: 1 forma («Vien qui»); AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN: 2 términos («no»y «sí»).

El vocabulario de las Filipinas fue recogido en tierra, posiblemente de diversos informantes. Su desglose es el siguiente:

1. CAMPOS LÉXICOS QUE COMPRENDEN SUSTANTIVOS DENOMINADORES DE REALIDADES CONCRETAS:

PARTES DEL CUERPO: 41 términos, algunos tan detallados como «gengive» o «polpa de la gamba»; ENFERMEDADES : 1 forma («al mal de santo Job» (viruela)); EDAD, SEXO: 3 términos («omo», «donna», «iovene»); ANIMALES COMESTIBLES Y OTROS TÉRMINOS PARA DESIGNAR COMIDA: 24 términos, entre ellos cuatro variedades de peces: «pesce», «a uno pesce tuto depinto», «a uno altro rosso»; ANIMALES NO COMESTIBLES: 2 términos («cane»y «gato», sólo animales domésticos); ESPECIAS (no aparecían en los vocabularios anteriores): 5 términos (p.ej. «cannella», «gengero»); INDUMENTARIA: 5 términos (p.ej. «a le veste imbotide per combater», «camisa»); ELEMENTOS NATURALES, ASTRONÓMICOS Y TOPOGRÁFICOS: 9 términos (p.ej. «aurora», «fumo», «fiume»); INSTRUMENTOS Y TÉRMINOS ASOCIADOS A LA NAVEGACIÓN: 4 términos (p.ej. «batello»); INSTRUMENTOS DE LA VIDA COTIDIANA: 9 términos: (p.ej. «petine», «la gugia de cosire»); INSTRUMENTOS Y OBJETOS NECESARIOS PARA COMERCIAR: 4 términos (p.ej. «belance», «porcelana»); LA CASA Y SUS OBJETOS: 6 términos (p.ej. «casa», «store de palma»); LA PESCA Y LOS OBJETOS NECESARIOS: 3 formas (p.ej. «al risaio per pescare»); INTRUMENTOS MUSICALES Y OBJETOS RELACIONADOS: 2 términos («zampogna» y «corde de le sue viole»); METALES Y PIEDRAS PRECIOSAS: 6 términos (p.ej. «oro» y «perla»); ARMAMENTO: 6 términos (p.ej. «freza», «lancia»); NÚMEROS: 10 términos (numeración del 1 al 10).

2. CAMPOS LÉXICOS QUE COMPRENDEN SUSTANTIVOS DENOMINADORES DE REALIDADES CONCEPTUALES:

TÉRMINOS RELACIONADOS CON LA RELIGIÓN: 2 términos («al suo Idio» y «paternostri d'ogni sorte». Notemos que las oracio-

[11] Respeto la grafía de la transcripción realizada por Mario Pozzi aun cuando no concuerde con la ortografía italiana actual.

nes del Otro son denominadas por analogía directa con las cristianas).

3. ELEMENTOS DE FUNCIÓN VALORATIVA:
   TAMAÑO Y CALIDAD: 2 términos («buono» y «grande», Pigafetta era un optimista); CONDICIÓN SOCIAL: 4 términos («maritata», «schiavo», «omo ben ornato», «uno re o capitanio generale»); CANTIDAD: 2 términos («tuto e uno». Esta es una expresión muy ambigua, la tomo como dos designadores de cantidad en el sentido «quiero todo»/«quiero uno»).

4. TÉRMINOS ALUSIVOS AL COMPORTAMIENTO HUMANO:
   4.1. ACCIONES INDIVIDUALES: VERBOS QUE REFLEJAN ACCIONES INDIVIDUALES: 6 (p.ej. «sofiare», «bere»)
   4.2. ACCIONES INTERACTIVAS, ESTADOS PRODUCTORES DE INTERACCiÓN O TÉRMINOS QUE LA REFLEJAN: VERBOS QUE REFLEJAN ACCIONES INTERACTIVAS: 1 («usar con loro», ver explicación en el vocabulario del «gigante patagón») ÓRDENES: 2 formas («portame» y «vien qui»); AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN: 1 término («non», curiosamente no aparece la afirmación);

El último –y más extenso de los vocabularios– ha sido también el más estudiado. El léxico recogido no es el malayo local de las Molucas sino una especie de «koiné», dado que ya entonces el malayo era la «lengua franca» del Pacífico. Según supone Bausani, los esclavos Henrique y Manoel podían haber enseñado algo de ese malayo común a Pigafetta antes de llegar a las islas. Así se explicaría que en ocho meses hubiera conseguido recoger un vocabulario tan amplio y tan exacto en el cual los errores son mínimos y especialmente irrelevantes si tenemos en cuenta la rudimentaria transcripción fonética de una lengua completamente desconocida, y abundante en conceptos abstractos, expresiones hechas y locuciones. Incluso en algún momento la secuencia de elementos léxicos parece reproducir un diálogo: «Quanti linguaggi sai? - Molti» / «Come stai? - Bene / Male».

1. CAMPOS LÉXICOS QUE COMPRENDEN SUSTANTIVOS DENOMINADORES DE REALIDADES CONCRETAS:
   PARTES DEL CUERPO: 47 términos (p.ej. «lingua», «spalle», «dito», distingue incluso el nombre para cada dedo.); ENFERMEDAD Y SALUD: 11 términos (p.ej. «sangue buona», «salassare», «mato»). Descubren que en el otro extremo del mundo también se practica el único remedio frecuente en la Europa del XVI: sangrar al enfermo); EDAD, SEXO: 4 términos (p.ej. «omo iovene», «vecchio»); ANIMALES COMESTIBLES Y OTROS TÉRMINOS PARA DESIGNAR COMIDA: 33 términos (p.ej. «mele», «pecora», «porco», «coco», en este caso anota los diferentes nombres que recibe en las diversas islas). Hay una distinción antropológica muy interesante entre «cucinato» y «molto cucinato»; ANIMALES NO COMESTIBLES: 15 términos (p.ej. «sansuga», «elefante»); ESPECIAS: 6 términos (p.ej. «pevere», «noce moscada»); CROMATISMO (los adjetivos designadores de colores aparecen como variaciones posibles unidos al sustantivo «panno»): 5 términos (p.ej. «bianco»); INDUMENTARIA: 7 términos (p.ej. «panno de seta», «camise»); ELEMENTOS NATURALES Y ASTRONÓMICOS: [12] términos (p.ej. «fuoco», «stelle»); INSTRUMENTOS Y TÉRMINOS ASOCIADOS CON LA NAVEGACIÓN: 15 términos (p.ej. «nave», «proa», «popa»); VIENTOS: 9 términos (p.ej. «tramontana». Es interesante notar que utiliza los mismos nombres que recibían los vientos del Mediterráneo, no los propios de los vientos del lugar donde se halla); ELEMENTOS TOPOGRÁFICOS: 9 términos (p.ej. «terra ferma», «isola»); INSTRUMENTOS DE LA VIDA COTIDIANA: 19 términos (p.ej. «pentine», «cepi de fero», «martelo»); TÉRMINOS RELACIONADOS CON EL COMERCIO: 6 términos (p.ej.

[12] Bausani, Alessandro: "The first italian-malay vocabulary by Antonio Pigafetta", in *East and West*, N.S. , Roma, Vol. 11, nº4, Dec.1960, p.246

«cristalini», «mercadante»); LA CASA Y SUS OBJETOS: 8 términos (p.ej. «cuchiaro», «piato di legno»); LA PESCA Y LOS OBJETOS NECESARIOS PARA ELLA: 3 términos («amo da pescare», «esca», «corda del amo»); ARMAMENTO: Hay referencias a las armas de los europeos y a las de los indígenas. 10 términos (p.ej. «bombarda», «zorabatana», «freze», estas flechas aparecen dos veces con término diferente en la lengua nativa); METALES Y PIEDRAS PRECIOSAS: 10 términos (p.ej. «perla», «oro», «argento», este término aparece dos veces, una vez con el equivalente *pirac*, la otra como*soliman danas*); MATERIALES: 2 términos («legno» y «pietra»); TEMPERATURA Y FENÓMENOS METEREOLÓGICOS: 5 términos («fredo», «piogia»); CALENDARIO: 7 términos (p.ej. «anno», «mese»); ORGANIZACIÓN URBANA: 2 términos («citade» y «castello»); NÚMEROS: 55 términos. Pigafetta indica la forma de construir los numerales cardinales entre 1 y 1.000.000. Me pregunto si la misteriosa expresión «due cose», sobre cuya interpretación Bausani plantea dudas 12 y cuyo equivalente en la lengua otra parece ser una versión corrupta de un término árabe, no podría referirse a la existencia de número dual.

2. CAMPOS LÉXICOS QUE COMPRENDEN SUSTANTIVOS DENOMINADORES DE REALIDADES CONCEPTUALES:

EMBLEMAS: 1 («bandiera»); RELACIONES FAMILIARES: 9 términos (p.ej. «fratello», «socero»); CONCEPTOS MORALES: 2 términos («verità» y «bugia»); TÉRMINOS ASOCIADOS A LA RELIGIÓN: 12 (p.ej. «Cristiano», «le sue meschite», «il Moro musulman»); SITUACIÓN SOCIAL: 7 términos (p.ej. «re», «schiavo»).

3. DEÍCTICOS:

ADVERBIOS DE TIEMPO: 4 («ieri», «adesso»); ADVERBIOS DE LUGAR: 2 («quivi», «là»).

4. ELEMENTOS DE FUNCIÓN VALORATIVA:

DESCRIPCIÓN FÍSICA (TAMAÑO): 6 términos («grasso», «grande», «picolo», «corto»); SENSACIONES GUSTATIVAS: 2 términos («dolce», «amaro»); DEFECTOS MORALES : 3 expresiones («ebriaco», «questo uomo è un poltrone»); CANTIDAD: 2 («poco», «mezo»); ADVERBIOS DE MODO: 2 términos («bene» y «male»).

5. TÉRMINOS ALUSIVOS AL COMPORTAMIENTO HUMANO:

5.1. ACCIONES INDIVIDUALES: VERBOS QUE REFLEJAN ACCIONES INDIVIDUALES: 21 (p.ej. «mangiare», «pagare», «navegare»).

5.2. ACCIONES INTERACTIVAS, ESTADOS PRODUCTORES DE INTERACCIÓN O TÉRMINOS QUE LA REFLEJAN: VERBOS QUE REFLEJAN ACCIONES INTERACTIVAS: 9 términos (p.ej. «usare con loro» –ver explicación en el vocabulario del «gigante patagón»–, «essere maritato»); ÓRDENES: 10 formas imperativas (p.ej. «vien qui» –que es la orden más repetida en estos vocabularios–, «portame quello»); PREGUNTAS: 5 (p.ej. «como se chiama questo?», «dove viene il jonco?», «che voleti?»); EXPRESIONES REACTIVAS: 5 (p.ej. «già ho mangiato», «Oh, como puza», «certo è»); RELACIONES HUMANAS: 3 formas («amico», «nemico», «uno baso dolce»); FÓRMULAS DE CORTESÍA: 9 fórmulas (p.ej. «sédeti, gentilomo», «quando stranutano diceno», «buon giorno», «signori, bon pro vi facia»); AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN: 2 adverbios («sí», «no»).

6. ELEMENTOS DE FUNCIÓN METALINGÜISTICA:

TÉRMINOS RELACIONADOS CON LAS LENGUAS: 3 formas («intérprete», «quanti linguaggi sai?», «al parlare de Malaca»). TÉRMINOS RELACIONADOS CON LA ESCRITURA: 7 (p.ej. «letera», «carta». Me parece que la inclusión por parte de Pigafetta de un bloque léxico compuesto por elementos relacionados con la escritura, incluyendo «inchiostro» y el animal de donde procedía la tinta –«calamaro»–, implica una intención precisa por parte del autor, que presta atención al lengua en sus dos variantes, oral y escrita).

En conclusión, pues, podemos afirmar que el trabajo de Pigafetta como lexicógrafo «avant la lettre» fue impresionante.

Sin preparación lingüística previa, sin instrumentos ni método, sólo con su interés, su curiosidad y una rudimentaria trancripción fonética nos dejó unos repertorios léxicos que son la base más antigua del interés europeo por las lenguas indonésicas. Su actitud de respeto hacia esa alteridad que se le ofrecía, hasta donde tal concepto era comprensible para un europeo del siglo XVI, se manifiesta en el escaso número de formas para dar órdenes, es decir para someter al Otro. Pigafetta parece querer comprender más que dominar. Como afirma Isabel de Riquer:

> *Las islas a las que llegó Pigafetta, paradisíacas desde luego, están para él llenas de voces. El atractivo para él era escuchar nuevas palabras, saber cómo se llamaban las cosas más cotidianas, y cómo las decían los indígenas. Pero Pigafetta no se limitó a conocer y a transmitirnos unas lenguas comerciales o de relaciones primarias, una lengua franca que sirviera a otros navegantes y mercaderes, sino algo más que la forma y el color o la justa pronunciación de los nombres que tienen las nuevas cosas y los nuevos animales y frutos. Pigafetta llegó a entender las expresiones emotivas propias de la retórica y el pensamiento oriental, y logró plasmarlo en un lenguaje que el primer destinatario, Villiers, pero también el Papa y los Gonzaga, entonces, y nosotros, ahora, comprendemos.*[13]

En efecto, tanto el vocabulario del *Roteiro* como los de Pigafetta, a pesar de sus limitaciones y de los interrogantes que aún nos plantean, son un elemento precioso para los que, como mis compañeros de equipo y yo, nos preguntamos cómo fue en cada continente, en cada playa, el primer contacto después de la primera mirada entre el europeo y ese *Otro/Mismo* que allí estaba.

[13] Riquer, Isabel de: "Las islas parlantes", *Cuadernos del CEMYR*, nº 3, 1995, p. 118.

CONVERSA EM CASA DO POETA JOÃO CABRAL DE MELO NETO, NA PRAIA DO FLAMENGO, EM 14 DE JULHO DE 1993[1]

Nicolás Extremera Tapia
Luisa Trías Folch

[1] Com gentileza e por amizade, o Professor Leodegário Amarante de Azevedo Filho levou-nos (Nicolás Extremera Tapia e Luisa Trías Folch) à casa do poeta João Cabral e, depois de nos ser apresentado, iniciamos de forma espontânea uma conversa, que com licença do poeta gravamos e que hoje aqui reproduzimos quase literalmente.

Nicolás Extremera Tapia
Luisa Trías Folch

Existe alguma relação entre a sua atitude ante o surrealismo com a sua primeira vinda a Espanha e o contacto com os poetas espanhóis?

Não, é anterior. A coisa que me deu coragem de ser contra essa espontaneidade, esse automatismo do surrealismo, foi a arquitectura. No fundo devia ser arquitecto. Eu convivia com um grupo de arquitectos, no Recife, uma das primeiras cidades com arquitectura funcional inspirada em Le Corbusier. Eles me deram ler livros de Le Corbusier que me marcaram profundamente. Me deu a coragem de ir contra a espontaneidade do surrealismo. Ele detestava o surrealismo. Me deu coragem para não ter vergonha do meu constructivismo; me deu coragem de ir a contrapélo, coisa que depois achei em Valéry, em Pound.

O Professor Secchin pediu para fazer a edição dos primeiros poemas que eu fiz com 17 ou 18 anos, poemas que eliminei de *Pedra de Sono,* e um poema posterior que inclui em *Museu de Tudo.*

Qual é a relação da sua poesia com a música e a pintura?

Tudo quanto entra pelo ouvido... Eu perdia o interesse nas conferências. A pintura tem relação com a minha poesia. Eu estou muito mais perto da pintura do que da música. Qualquer linguagem participa das duas.

Jorge Guillén tem um verso superior ao meu, mas não tem a minha creatividade. A poesia dele e mais abstracta do que a minha. A linguagem participa da música e da pintura. Mas a pessoa pode tratar a linguagem com a música ou com a pintura.

Eu sempre fui muito interessado pelo cinema. Pedaços dos meus poemas são puro cinema. Pode-se dizer: «muitos cavaleiros morreram», mas é puro cinema dizer: «muitos cavalos fugiram sem seus donos». Berceo em Santa Oria, quando ela é levada para o Céu dormida, é a mesma coisa. Encontram lá um palácio furado (*horadado*); é um Céu concreto, cheio de janelas, com entrada e saída: imagem material e visual. Estava o Céu fechado, com hora de entrada e saída! Gonzalo de Berceo não imaginava um Céu abstracto. Pousaram a alma de Santa Oria a espera de que abrissem.

Dentro do visual, o Joan Miró não tem perspectiva?

Ora, eu escrevi um livrinho sobre o Miró. A perspectiva é uma criação do Renascimento. A perspectiva, a composição triangular, começava a dirigir a pintura posterior. Eu tenho a maior admiração pelos cubistas, o abstraccionismo concreto, seguem as leis da composição do Renascimento, apesar de não terem a figura, de não serem figurativistas. O primeiro pintor, Joan Miró, começou a pintar do meio do quadro para o lado; sem consideração do limite do quadro, como se o quadro dele estivesse derramando: pintura de dentro para fora. Em Berna, Paul Klee fez a mesma coisa. São dois pintores que romperam com essa coisa que vem do Renascimento.

O senhor conhecia a obra de Picasso antes da do Miró?

Picasso sempre me interessou muito, como os poetas chamados na França cubistas. O livro de Reverdy[2], que eu li no Recife, me marcou muito, não o lado religioso, mas compreendi que ele tratava a linguagem de forma concreta. Poeta cubista era chamado, mas não tem nada a ver com ele.

[2] Pierre Reverdy (Narbonne 1889 - Solesmes 1960), poeta francês que a partir de 1910 pertenceu ao grupo de vanguarda de Apollinaire e Picasso. Em 1917 fundou a revista *Nord-Sud*, revista surrealista; mas o poeta teve escassa intervenção nas actividades de vanguarda e preferiu uma existência anónima em armonia com o sentimento de solidão e dúvida espiritual, que se encontra na sua obra. Em *Plutard du temps* (1945) aparece esta dúvida em poemas de agudo detalhe visual, próprias do cubismo na sua sensibilidade ante os valores plásticos. Em 1926 foi viver junto da abadia de Solesmes à procura de uma solução religiosa. A poesia escrita em Solesmes (recolhida em *Main d'oeuvre,* 1949) manifesta as suas preocupações com maior riquesa e complexidade. Obras em prosa: *Le gant de crin* (1927) e *Le livre de mon bord* (1948).

Nicolás Extremera Tapia
Luisa Trías Folch

Formalmente a sua poesia está perto do romance. Que relação tem com a literatura espanhola?

Os versos de sete sílabas que vocês (os espanhóis) chamam de oito, é o verso popular. Na França o verso popular é de oito, que para vocês é de nove. Quando eu comecei a metrificar, o meu mestre foi Joaquim Cardoso[3], de cultura extraordinária, e ele disse-me: «A gente não metrifica numa medida, a gente metrifica em volta duma medida». É dizer, quando, se metrifica em sete, se está metrificando em oito ou em seis. Depende muito do leitor. Eu, com o meu sotaque pernambucano, tenho versos que eu leio diferente dum paulista. A gente não metrifica, a gente metrifica em volta duma medida. Apenas eu me voltei para o verso metrificado (eu não tenho nada de espontâneo), porque eu precisava de uma coisa exterior que me obrigasse. A minha imaginação funciona melhor canalizada do que espontaneamente. Em *Paisagem com figuras* eu metrifico com sete que é o verso do romance; em *Vida e morte Severina*, com verso do romance também. O verso de sete sílabas é a medida natural, é um verso muito fácil. Eu passei a metrificar a partir de certa época no metro de oito sílabas, para que não fosse fácil. Não é espontâneo e por isso me interessa. O verso de sete sílabas sem acentuação interna regular; o verso de oito precisa duma cesura. Eu pretendi fazê-lo sem cesura. Manuel Bandeira me deu uma folha que dava todos os tipos possíveis de verso de oito sílabas com acentuação interna. O que me interessa é fazer um verso de oito sílabas, mas sem cesura regular, que não tenha uma acentuação interna regular.

Disciplina mas não hábito?

Educação pela Pedra tem um verso mais longo, em volta de oito; o usei com o propósito de evitar o decassílabo camoniano, que viciou o ouvido brasileiro. Evitei fazer decassílabos com a cesura na sexta sílaba. Eu fiz versos mais longos, mas não sempre iguais.

Os decassílabos franceses são de origem italiano. Valéry nunca põe a cesura na sexta. Ele utilizou o decassílabo, porque disse que foi uma medida desprezada pelos franceses. Ele acentuou a quarta sílaba. Camões estragou tudo o que veio detrás dele, automatizou o ouvido brasileiro.

Eu uso o verso de oito sílabas sem acentuação interna; não uso de sete, porque me parece fácil de mais e me parece cantante demais, e eu procuro evitar o cantante quanto posso; o verso de oito não é cantante e, além de mais, faço a cesura anarquicamente, onde «*me da la gana*».

Em *Educação pela Pedra* fiz a propósito para evitar o verso camoniano, nove, dez, onze e doze, mas nunca com acentuação camoniana, na sexta sílaba.

Há na sua obra um interesse contínuo pelos poetas de Mester, poetas de ofício, Berceo, o Poema do Cid?

Sim. Berceo, Arcipreste, Góngora, o Século de Ouro. A literatura espanhola perde com a invasão dos franceses. Até Felipe V, a literatura espanhola é de coisas concretas.

E o Romanceiro espanhol?

Eu estudei sistematicamente a Literatura espanhola. Estudei o Romanceiro.

E o flamenco? Qual é a relação do flamenco com a sua obra?

É um género muito especial. Tem a letra, tem essa concretude da poesia primitiva espanhola, de Góngora, e até inclusive de Lorca. «*Los ojitos de tu cara tienen los cristales muertos*». É

[3] Joaquim Cardoso, (Recife PE 1897-1978) poeta e arquitecto; trabalhou com Oscar Niemeyer e estreou na poesia aos 50 anos (*Poemas,* 1947). Outras obras: *Preludio e elegia de uma despedida* (1952) e *O coronel de Macambira* (1963).

uma mineralização duma coisa animal: «*los ojos*». Depois volta a animalizar uma coisa que não morre, como os cristais. Isso é que eu chamo objetividade: a concretude do flamenco.

Gosta mais da letra do que da música?

Gosto da música, mas a letra do flamenco não tem concessão com o popular. Eu conheci pessoalmente e ouvi cantar, e depois nos discos, a Manolo Caracol, a Antonio Mairena. Deste último gosto mais porque era mais frio. Toureiros: conheci a Manolete, a Ordoñez...

O senhor acha que há alguma relação entre a poesia primitiva espanhola e o flamenco?

Gosto muito do flamenco, mas da literatura primitiva ainda mais. Eu prefiro a palavra concreta. Quando eu descubri a literatura espanhola foi um deslumbramento. Compreendi que estava feita com coisas. Eu conheci o flamenco, cantores, bailarinos. Depois disso, Lorca perdeu um pouco de originalidade.

Mas Lorca está perto do flamenco, como Falla!

Eu conheci o flamenco não estilizado.

Qual é esta relação entre Andaluzia e a feminidade, e Pernambuco e a masculinidade?

A primeira vez em Barcelona, eu não tinha vontade de ir para Sevilha. Em Barcelona comecei a conviver com o flamenco, em «*casas de fiestas*». Os meus amigos catalães não o compreediam. Eu não queria ir para Sevilha, porque era muito longe. Era uma coisa inconsciente. Eu tinha medo de ficar fascinado por Sevilha.

Sevilha é uma cidade profundamente feminina. Pernambuco, a zona de mata, onde nasci e cresci, (o meu pai tinha um engenho de açúcar) é húmedo; mas o agreste sertão é mais masculino, sua virilidade, sua aspereza. Alguns poemas meus, quando viagei por Castela, achei muito de Pernambuco; ainda não conhecia Andaluzia. Nesta obra de 9/9, há um único poema do flamenco que conheci em Barcelona.

Tinha algum círculo de poetas em Sevilha?

Sim, um grupo de amigos; mais velhos do que eu, dois poetas: Rafael Laffón[4] e Julio (sic) Joaquin Romero Murube, director del Alcázar[5]. Mais moços, Julio Mariscal[6], Manuel Mantero[7], Aquilino Duque[8]. Detesto escrever cartas. Quando deixo um

[4] Rafael Laffón poeta sevilhano, nascido em 1900, a sua poesia está caracterizada por uma determinada tendência preciosista derivada do modernismo. Posteriormente evoluiu para um mundo poético mais simples e humano. É autor de *Cráter* (1921), *Signo +* (1927), *Identidad* (1934), *Romances y madrigales* (1944), *Adviento de angustia* (1948) e *Vigilia del jazmín* (1952). Em prosa publicou *La rama ingrata* (1959) e *La cicatriz y el reino* (1964).

[5] Joaquin Romero Murube (Sevilla, 1904-1969), poeta, que se deu a conhecer em revistas literárias de Sevilha, onde dirigia *los Jardines del Alcázar*. A sua poesia, construída com uma dedicada elaboração formal, tem predilecção pelos metros clássicos. A sua obra poética é a seguinte: *Canción del amante andaluz* (1941) e *Kasida del olvido* (1945). Em prosa escreveu: *Sevilla en los labios* (1938) e *Discurso de la mentira* (1943). João Cabral cita-o num poema intitulado «O Segredo de Sevilha», em *Sevilha andando.*

[6] Julio Mariscal Montes (Arcos de la Frontera, (Cádiz), 1922-1977). Dedicado ao ensino primário, foi um dos poetas mais significativos da Geração de 50. Da sua obra destacamos *Corral de muertos* (1953), *Pasan hombres oscuros* (1955), *Poemas de ausencia* (1957), *Tierra* (1965), *Último día* (1971) e *Trébol de cuatro hojas* (1976). Em 1978 a Universidade de Sevilha publicou uma antologia da sua obra poética. A sua poesia parte de acontecimentos biográficos que procuram uma reflexão existencialista, misturando imagens trascendentes com elementos quotidianos. Encontra-se na sua obra um marcado fatalismo para o ser humano, que faz necessária a ajuda de Deus, adquirindo a sua poesia a forma de uma prece.

[7] Manuel Mantero, poeta sevilhano, nascido em 1930, foi Catedrático de literatura espanhola na Universidade de Georgia e publicou *La carne antigua* (1954), *Tiempo del hombre* (1960) (Prémio Nacional de Literatura), e *Misa solemne* (1966) (Prémio Fastenrath). Autor também de uma Antologia poética. Publicou um artigo intitulado «Juan Cabral de Melo Neto y el pueblo español» en *La poesía del «yo» al «nosotros»; introducción* a *La poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 199-204.

[8] Aquilino Duque (Sevilla, 1931). Poeta e romancista, mora em Italia. Podemos destacar das suas obras poéticas *El campo de la verdad* (1958), *De palabra en palabra* (Prémio Leopoldo Panero, 1967) e os romances *La operación marabú* (1966) e *Los consulados del Más Allá* (1966).

posto, nunca escrevo aos amigos, penso neles mas nunca escrevo. Eu passaria uma vida para escrever uma carta.

E Joan Brossa[9]?

Com *Dau al Set*, era muito amigo meu. Pons veio para São Paulo, mas depois morreu.

Os meus poemas sobre Andaluzia foram publicados numa edição para a Expo de Sevilha. Só tenho um exemplar. Sebastião Lacerda ficou com um só. Foram editados em Itamarati, pela Nova Fronteira, que financiou a edição, muito cuidada, mas foram distribuídos antes da minha chegada a Sevilha, onde fui como representante de Collor, a 6 de Setembro de 1992. O editor também não tem.

Há traduções para o espanhol de Crespo[10] e outra em Visor de Pablo del Barco[11]. Também Santos Torroella[12], que foi muito amigo meu, traduziu alguns poemas meus.

Eu servi seis vezes em Espanha, duas em Barcelona, duas em Sevilha e duas em Madrid. Em Abril do 1947 cheguei a Barcelona como Vice-Cônsul até Agosto de 1950, que fui para Londres. Durante o ano 1960 e 1961 morei em Madrid; estive em Sevilha, primeiro, de 1956 até 1958 e depois, voltei para ficar durante os anos 1962-1964. Nos anos 1967-1969, estive como Cônsul Geral em Barcelona.

Acha alguma relação entre a literatura de cordel e a literatura espanhola?

Eu conheci de menino a literatura de cordel. A sua complexidade estrófica me marcou, mas os temas dramáticos não têm nada com a minha obra.

A paisagem: os canaviais de Pernambuco e de Málaga?

Pernambuco é latifundio «a perder de vista». A primeira vez em Málaga, fiquei impressionado porque era no quintal. Em Málaga a produção de cana é menor do que no Rio!

Há uma coisa que eu detesto, o abstraccionismo lírico. Adoro Mondrian. Eu procuro escrever como vigia, sem espontaneidade.

E Lorca. Qual é a presença de Lorca na sua obra?

Eu li a Lorca. É um grande poeta, dos maiores do século em Espanha, mas um pouco decorativo: é um «moinho de imagens». Eu conheci o flamenco em Sevilha; os touros em Barcelona no ano 1947. Mas achava Lorca um pouco decorativo; Miguel Hernández *«mas entrañable, porque viene de las tripas»*. Na falta de decorativismo de Berceo, do Mester de

[9] Joan Brossa, escritor em língua catalã, desaparecido recentemente, nasceu em Barcelona em 1919. Ligado estreitamente ao movimento vangardista da posguerra espanhola, junto de J.V. Foix e Joan Miró. Editou o único número da revista *Algol* com Arnau Puig, Joan Ponç e Antoni Tàpies. Em Setembro de 1948, fundou com Tharrats e Cuixart *Dau al set.* Relacionado com artistas plásticos, publicou a sua primeira obra poética *Poesia rasa* em 1970 e em 1974 *Poesia escènica. Em va fer Joan Brossa* é um volume no qual exprime a anti-poesia; o prefácio da primeira edição é da autoria de João Cabral de Melo Neto.

[10] Angel Crespo, poeta desaparecido recentemente, nasceu em Ciudad Real, em 1926. Fundou e dirigiu a revista *Deucalión* (1951-53). Publicou vários livros de poesia como *Una lengua emerge* (1950), *Quedan señales* (1952), *La pintura* (1955), *Todo está vivo* (1956) e *La cesta y el río* (1957). Posteriormente apareceu *Pausa de otoño* (1962) e *No sé cómo decirlo* (1967). Traductor e estudoso da obra de Fernando Pessoa. Da poesia de João Cabral publicou um estudo com a sua mulher, Pilar Gómez Bedate, «Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo» na *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, (3-98):5-69,(Marzo de 1964). Além disso, foi autor, além de outras traduções de poemas para espanhol, de uma *Antologia Poética* de João Cabral. (Madrid, Ed. Lumen, 1990). João Cabral dedica-lhe um poema intitulado «Para a Feira do Livro» em *A Educação pela Pedra* (1962-65).

[11] Pablo del Barco (Burgos, 1947) poeta da geração posterior a 1975, destacamos da sua primeira obra *Piedra quejida* (1975), *Versounverso* (1979) *14x14 sonetos* (1980). Mais recentemente tem publicado *Popular* (1987). Da sua responsabilidade é o prefácio, a tradução e as notas de *La Educación por la Piedra* , Madrid, Visor, 1982.

[12] Rafael Santos Torroella, poeta nascido em Port Bou, em 1914, foi tradutor de poetas e prosistas estrangeiros, dirigiu a revista *Cobalto* e tem sido secretário de diversos congressos de poesia, em Segovia, Salamanca e Santiago. Entre os seus livros destacamos *Ciudad perdida* (1949), *Altamire* (1949), *Sombra infiel* (1952), *Nadie, Poemas del Avión* (1954), *Hombre antiguo* (1956) (Prémio «Ciudad de Barcelona») e *Cerrada noche* (1959). João Cabral dedica-lhe um poema intitulado «A Palo Seco», en *Poesia/Quaderna.*

Clerecia, no Século de Ouro há coisas que me entusiasmam, Góngora... Mas a literatura espanhola primitiva foi a que mais me marcou. Soto de Rojas, Espinel me influenciaram. O Romantismo espanhol, nunca me entusiasmou. A literatura de influencia francesa foi má. Aqui negativamente. A Geração de 98, Machado, Valle Inclán, mas não tenho interesse por Juan Ramón Jiménez. O mundo das preferências é o mundo mais misterioso que há. Da Geração de 27, tenho grande entusiasmo por Cernuda, Aleixandre, influenciados pelo surrealismo. O carácter espanhol tem tanta força! Acho-os melhores do que os surrealistas franceses.

Miguel Hernández foi influenciado pelo surrealismo. Espanha tem esta coisa que para mim é um secreto: o popular. Não sei se foi Ortega quem disse: *«en España lo que no es popular es pedantería»*. É esta coisa do popular no cante flamenco que me entusiasma.

E Antonio Machado?

Gosto muito de *Campos de Castilla*, *Galerías* interessa-me menos.

Qual é a sua relação com Fernando Pessoa?

A literatura portuguesa está hoje toda movilizada em torno a Fernando Pessoa. *Mensagem* me pareceu um livro construído e me interessa muito. Devo dizer que aquele excesso de subjectividade de Pessoa não me interessa; e não o entendo. Isso é quase uma blasfémia. Para mim, o resto de Pessoa não me interessa. É um poeta tão múltiple, mas não tem uma teoria poética.

Considera-se um poeta objectivo?

Acontece que por mais objectivista que seja um sujeito, ele é um sujeito. Porque é que eu falo da cabra e não falei do carneiro? Aí há uma coisa subjectiva, mas não em me confesar. Em *Sevilha andando*, a primeira parte é sobre a minha mulher; agora, porque esta mulher me interessou e não uma inglesa loura? Na escolha há subjectividade.

Continua interessado por Sevilha?

Sevilha andando. A primeira parte é um retrato da minha mulher: *Sevilha andando*. A segunda parte é a cidade de Sevilha: *Andando Sevilha*. Temas sevilhanos e temas anteriores.

Sevilha andando é o seu último livro?

Não estou bem de saúde, faltam-me forças físicas para trabalhar. Uma vez perguntei a Cardoso: Como é que escreveu tão pouco? Cardoso riu e disse: «é muito melhor ler do que escrever». Estou de acordo inteiramente com ele.

Escreveu crítica em 1954 em São Paulo, num Congresso.

Também nos *Cuadernos Hispanoamericanos, Poesia e Composição*. Aguilar está fazendo as minhas obras completas. Aguilar pertence a Nova Fronteira. A minha mulher está a fazer a introdução.

Para quando vai ser a edição de Aguilar[13]?

Para fim do ano.

Qual é o seu melhor crítico?

É difícil dizer. A crítica... «uma obra de arte é como um diamante», dizia Valéry. Se eu escrevesse uma autocrítica não seria melhor. Cada pessoa tem o seu ponto de vista.

[13] A edição da *Obra Completa* de João Cabral de Melo Neto, organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor, foi publicda em 1994 no Rio de Janeiro, pela editora Nova Aguilar s.a.

MARESIA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE LUSITANISTAS DEL ESTADO ESPAÑOL (ALEE)