

APVD INCLYTAM GARNATAM, ANNO M. D. XXXVI.

Portada del «Diccionario» de Elío Antonio de Nebrija. (Edición de 1536).

Consideraciones sobre la historia de la Lengua Literaria

Lección de clausura del II Simposio Internacional de Lengua Española,
celebrado en Las Palmas de Gran Canaria
los días 9, 10 y 11 de febrero de 1981.

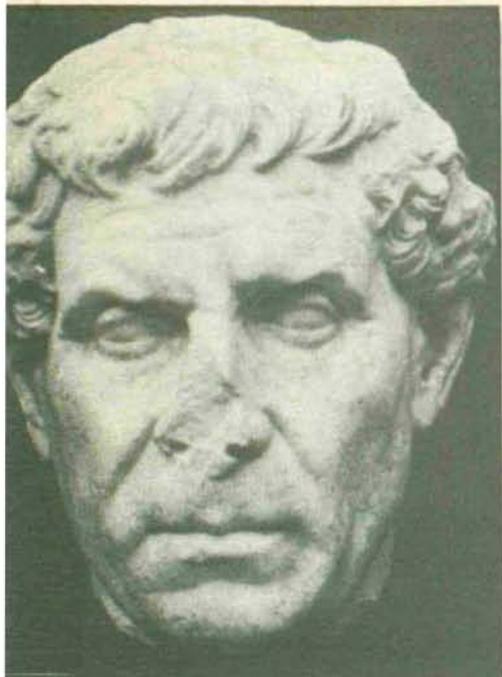
Fernando Lázaro Carreter

Universidad Complutense. Madrid

ESTOY trabajando en la historia de la lengua literaria del siglo XVI, y aprovecho la oportunidad de este Simposio para exponer a ustedes algunos de los problemas que he de afrontar. Porque difieren mucho de los que plantea al historiador la lengua estándar: la peculiaridad de la literaria salta a los ojos por el hecho de que sufre dos cifrados simultáneos (1): uno, empleando de un modo «sui generis» el sistema de la lengua natural a que corresponde; y un segundo, el puramente estético, ligado a la época, el género, la escuela, unas veces compartido por amplios grupos de escritores, otras por círculos menores, y hasta profesado por un solo artista. Ello determina que la historia de la lengua literaria, o Poética diacrónica, constituya una disciplina que debe ser abordada por sí misma. A la Filología hispánica le aguarda la ingente tarea de describir la naturaleza, la función y la evolución de nuestro idioma artístico. Existen aportaciones muy importantes en el ámbito de la Estilística, que poseen sobre todo un valor descriptivo; quiero decir que, normalmente, no han sido pensados tales estudios en una perspectiva diacrónica, ya que tal perspectiva es programáticamente negada por la *Stilforschung*. En la práctica, está casi todo por averiguar si queremos conocer científicamente la evolución de los materiales y de las operaciones que constituyen el soporte idiomático de nuestra literatura.

(1) Cfr. I. Lotman, «Sur le contenu et la structure du concept de littérature», *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, n.º 87, 1976, págs. 36-37.





Publio Virgilio Marón. (Busto en mármol de Romersk Digter. Ciptoteca de Copenhague).

PERO el primer problema que se plantea es el de si existe la **lengua literaria** con la misma autonomía ontológica que posee, al menos convencionalmente, la lengua estándar. ¿Podemos imaginar una especie de sistema común a los escritores de un determinado momento, poseído por ellos como una competencia específica, sistema que, dotado de sus propias reglas, permite cifrar los textos literarios? Tal ha sido el sueño de la Poética generativa, con Manfred Bierwisch al frente, y de algunas manifestaciones de las Gramáticas del Texto, cuya esfumación durante los últimos años ha estudiado en un libro ejemplar Víctor Manuel de Aguilar e Silva (2), Lo que llamamos lengua literaria, en su primer cifrado —el que resalta por su comparación con nuestro estándar—, no se presenta como un conjunto de signos y un conjunto de reglas socializados, sino más bien como un

(2) *Competencia lingüística y competencia literaria*, Madrid, Gredos, 1980.

cúmulo de tolerancias y de proscripciones no coincidentes con las del estándar, a las que se acoge, bajo su personal responsabilidad, el escritor. El idioma artístico parece el reino de la libertad, más patente en unas épocas y en unos géneros que en otros. Y, por supuesto, condicionado siempre por el segundo cifrado, que depende de numerosas variables, unas estrictamente literarias (la estética en que se sitúa el autor) y otras de inducción social, entre las que figura, por ejemplo, la recepción que el artista desea para su obra. No manipula el lenguaje del mismo modo quien escribe con fines directamente utilitarios, que quien lo hace para reproducir la realidad; o el que ofrece su texto como una confesión del yo íntimo; o el que lo utiliza con un exclusivo propósito estético, bajo cualquiera de las banderas del arte por el arte. Son cuatro de los tipos de recepción descritos por el polaco M. Glowński (3), cada uno de los cuales concede un grado distinto de libertad frente al estándar oral o escrito. Libertad, por supuesto, que incluye la de renunciar a ella. Ese doble cifrado a que somete el escritor su idioma, hace que sus datos deban ser interpretados siempre desde el segundo, desde el código artístico de época, género, escuela o grupo, y el individual del escritor dentro de ese marco. Código, como es natural, que ha de cumplir el requisito de ser sistemático. De lo contrario, no sería un código. Veámoslo con un sencillo ejemplo léxico. El vocablo **amador** se documenta en castellano desde la Edad Media, y alcanza su

(3) «*Literary Communication and Literary History*», *Neohelicon*, IV, 3-4, 1976, págs. 219-228.

mayor empleo literario en los Cancioneros del XV; atraviesa el siglo XVI, y empieza su decadencia en el XVII: Ayala Manrique informa en 1693 que es «voz algo antigua». Sólo la emplea una vez Garcilaso de la Vega (égloga II, v. 1091), el cual prefiere, en once ocasiones, **amante**, palabra que, según Corominas, empieza a documentarse en el siglo XV. Parece claro que es Garcilaso quien la confirma victoriosamente en la literatura, de la que pasará a la lengua común, donde experimentará importantes cambios semánticos. El mismo Ayala Manrique explica, acabando el siglo XVII, que no la autoriza con textos «por su frecuente uso» (4). Un historiador de la lengua, preguntándose el porqué de la introducción de **amante**, lo atribuirá quizá a la fuerte presión latinizadora que experimentó el castellano durante el cuatrocientos. Aunque puede pensar que se trata de influjo italiano. Desde la perspectiva de la Poética diacrónica, esto último parece lo razonable, habida cuenta de la elección garcilasiana. Petrarca, en efecto, usó dos veces **amador**, las dos en los **Trionfi**; en el **Canzoniere** sólo aparece **amante** (en treinta ocasiones) (5). Pero esta explicación resulta poco significativa, porque no se trata de un hecho aislado o fortuito, de una simple preferencia caprichosa o mimética. El empleo de **amante** por Garcilaso se asocia sistemáticamente a otros fenómenos, unos relacionados con Petrarca y otros no. Entre los primeros

(4) Apud S. Gili Gaya, *Tesoro lexicográfico*, Madrid, CSIC, 1947, s. v. **amador** y **amante**.

(5) Extraemos estos datos de K. McKenzie, *Concordanze delle rime di F. Petrarca*, Oxford, 1912, s. v. **amadore** (**amatore**) y **amante**.



Ilustración del libro III de «Las Geórgicas», en el Codex Vergilius Romanus. (Biblioteca Apostólica Vaticana).

está, por ejemplo, la renuncia al término **dama**, corriente en la poesía cancioneril para designar a la amada, en alternancia, sobre todo en vocativo, con **señora**. Pues bien, sólo una vez escribió Petrarca **dama**; siempre se refirió a la **donna**. Garcilaso, por su parte, jamás utilizó el galicismo **dama**, vocablo que en nuestros poetas del XV, herederos directos o indirectos de la tradición provenzal, se emplea anejada a la idea de servicio, conforme al modelo feudal:

*pues que no toue otra cosa
sino el tiempo que he seruido
aquella dama,*

escribió Garci Sánchez de Badajoz (6), el poeta contemporáneo de Garcilaso, tan bien leído por él. El toledano barre de su poesía el tópico del amor como servicio a la dama (7), en coincidencia con

(6) *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Foulché-Delbosc, NBAE, II, 1915, pág. 624 a.

(7) *Una única vez habla de servicio, pero es en una égloga (II, 821), refiriéndose al de un pastor a su pastora y, por tanto, en un sistema poético-*

Petrarca. Sin embargo, no es un estricto adaptador del código poético petrarquista (8), por cuanto, en su reacción contra la lírica del cuatrocientos, elimina también motivos —y, por tanto, léxico y formas retóricas— que aquella compartía con el **Canzoniere** a causa de su ascendencia trovadoresca común. (por ejemplo, el del amoroso bien alejado del de los Cancioneros.

(8) *Cfr. Rafael Lapesa, La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 2.ª ed., 1968, pág. 179 y ss.

amor como enfermedad o herida, el del poeta llagado que sufre). Garcilaso elabora personalmente un sistema poético del amor, en oposición al de los trovadores, pero también con diferencias importantes respecto del de Petrarca, aunque influido por ellos y por los eróticos latinos; es dentro de ese sistema personal donde alcanza sentido ese mínimo hecho de la renuncia a **amador** y a **dama**, y su predilección por **amante** y **señora**, que está en relación de solidaridad más o menos directa con los demás constituyen-

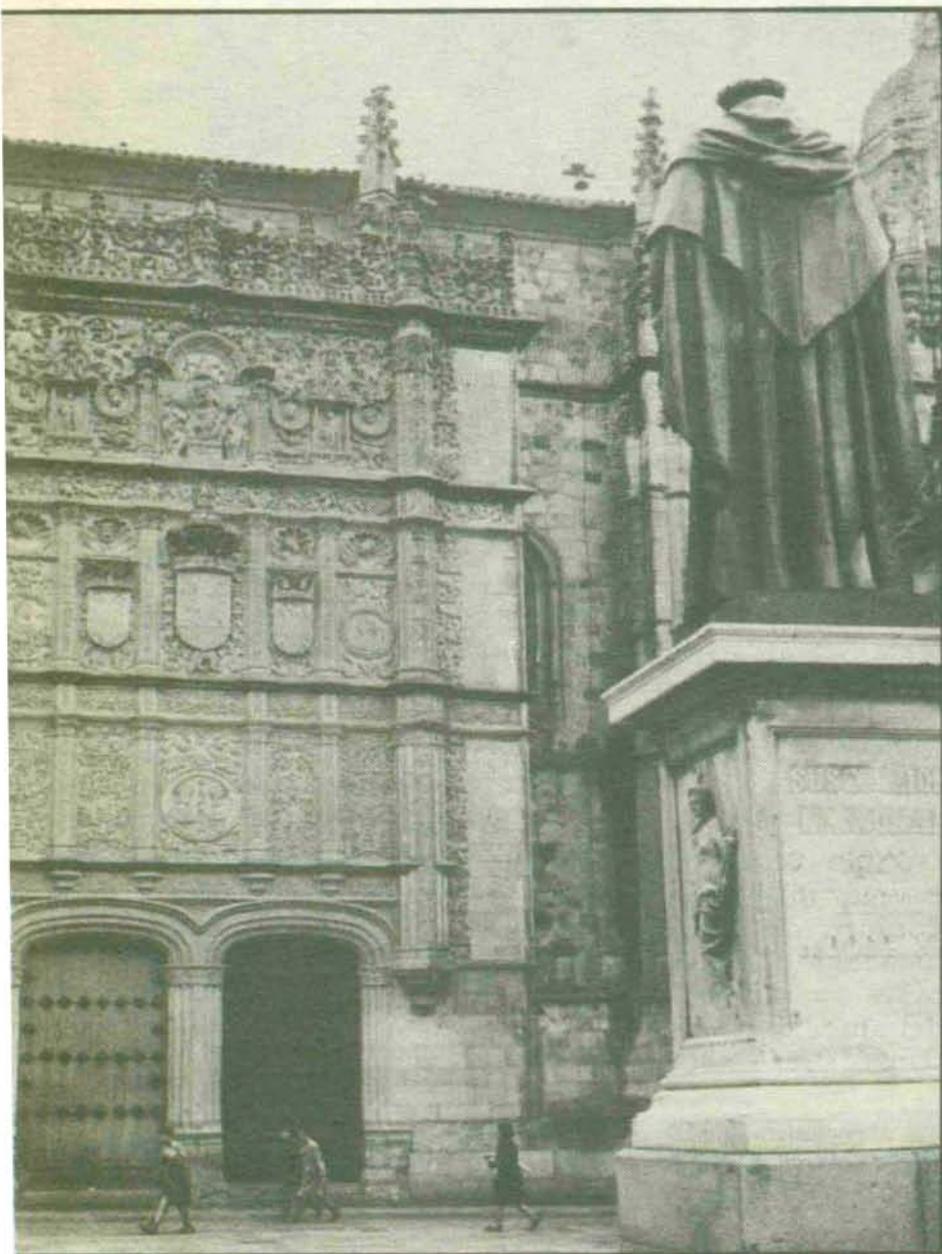
tes de la poética garcilasiana. Pongo por ejemplo, con la tendencia trocaica del endecasílabo en su segunda mitad (9) (y en todo él, si es heroico), que le facilita el que **amante** aparezca bajo uno de los ictus relevantes del verso «el miserable **amante** en tu figura», *canc.* V, v. 30; «la vida del **amante** embebecido», *son.* XXXIV, v. 6); o que pueda figurar en rima («del grave caso de este pobre **amante**», *égl.* II, v. 112), sin conflicto con su creciente

(9) Cfr. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, 1956, pág. 179.

aversión al endecasílabo oxítono (10), el cual se hubiera producido con **amador**.

Este tipo de explicaciones, abreviadas aquí por necesidad, me parece que es el característico de la Poética, disciplina, como sabemos que estudia las relaciones entre la literatura y su lenguaje. En su vertiente diacrónica, su objeto es el lenguaje cambiante de las obras artísticas, en cuanto constitutivo y característico de ellas; sólo de ellas, y no de otras formas de comunicación oral o escrita. Requiere hipótesis y métodos que no salgan de un ámbito estrictamente literario, en donde funcionan los códigos de época, género, grupo o autor, como he dicho, los cuales deciden lo permanente y lo cambiante de la lengua artística. El problema radica, claro es, en saber con exactitud qué es un ámbito estrictamente literario. Resulta fácil decir que la Poética diacrónica excluirá las explicaciones directamente psicológicas o sociológicas, ya que sus métodos, sincrónicos o diacrónicos, se basan en la inmanencia. Lo cual no niega que la posición o las cambiantes posiciones estéticas de un escritor y, por tanto, sus preferencias lingüísticas, estén social y psicológicamente condicionadas. Pero sí afirma que sólo son manejables por el investigador cuando han sufrido una transformación en rasgo formal recurrente, integrado en la estructura de un texto o de un conjunto de textos, y explicable solidariamente con los otros rasgos. Decidir

(10) Cfr. R. Lapesa, *op. cit.*, págs. 189-190, y el trabajo aún inédito de Francisco Rico, «El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)»; aparecerá en el *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos.



Fachada de la Universidad de Salamanca.

cuándo ocurre esto es muy difícil: apenas si cabe regla por la que corra un tiralíneas aislante. Sólo acierto a dar con alguna; ésta, por ejemplo: cuando entre varias explicaciones en pugna, las hay que se basan en hechos exclusivamente literarios, detectables sin salir de la serie artística, tienen alta probabilidad de ser verdaderas, o más verdaderas que las basadas en supuestos extra-artísticos.

Comprobémosla. Queriendo el ilustre profesor parisiense Augustin Redondo dar cuenta del dualismo típico del lenguaje de Fray Antonio de Guevara, patente en la abundancia de parejas sinónimas o antónimas, de simetrías y de paralelismos binarios en su prosa, trata de explicarlo por la visión cristiana del mundo que tenía el franciscano, fundada en oposiciones —una especie de maniqueísmo, dice él— entre Dios y el demonio, el bien y el mal, etc. Tal visión lo determinaría a la expresión dual de que dan testimonio períodos como éste:

Hasta que se acabe la Iglesia militante y nos vamos a gozar de la triunfante, de necesidad ha de estar la escoria con el oro, la paja con el trigo, la harina con el salvado, la rosa con la espina, la caña con el hueso, y aun el bueno con el malo.

Tal actitud antagónica se reforzaría, piensa Redondo, por ser el propio Guevara hombre de contrastes: miembro de una ilustre familia, es hijo de un bastardo; con abolengo noble, tiene sangre hebrea quizá; aunque gentilhomme, carece de fortuna; poseído de ambiciones cortesanas, ha de retirarse *del mundo*; y es entonces cuando vuelve a la corte y triunfa. «Si es cierto que el

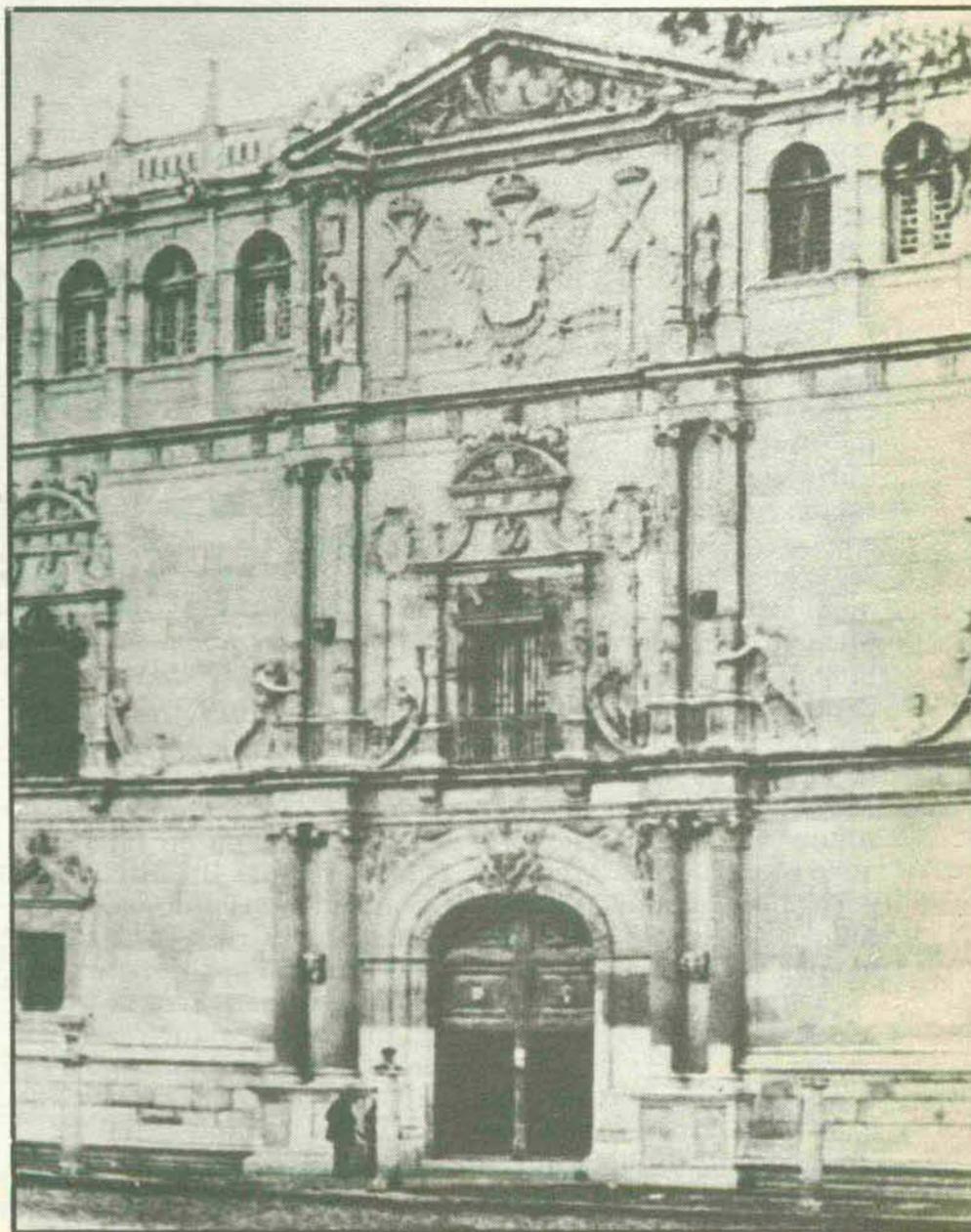
estilo refleja las profundidades del ser —cuenta nuestro colega—, es comprensible que el predicador se exprese frecuentemente en términos de dualidad. De ahí esa estructura a menudo binaria de la frase» (11).

Se trata de una hipótesis plausible, pero, por desgracia, no verificable, al menos con los instrumentos de la Poética, para la cual el estilo no refleja al hombre sino al artista, y que no debe poner su pie sobre apoyos extrali-

(11) Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps, Genève, Droz, 1976, pág. 198.

terarios. Cabe otra interpretación, que sólo puedo apuntar; la he desarrollado en otro trabajo en que sitúo los juegos geométricos de Guevara dentro de una tradición retórica bien definida, explicada con bastante precisión por Cicerón en el *Orator*, a la que, creo que sin duda alguna, se acogió el famoso predicador (por supuesto, sin ningún contacto con la prosa «colorada» de San Ildefonso de Toledo, que María Rosa Lida de Malkiel (12) proponía

(12) «Fray Antonio de Guevara. Edad Media y Siglo de Oro español», RFH, VII, 1945, págs. 346-388.



Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares.

como inductora de la guevariana). Se basa esa tradición retórica en la **concinnitas**, esto es, en el empleo de figuras de simetría que confieren al discurso un balanceamiento binario, y que exige además las similicadencias, básicas en Fray Antonio. Imagino que esta explicación es plausible y metodológicamente más correcta, porque no rebasa el marco de la literatura, donde los hechos son controlables con nuestros hábitos de lingüistas y de filólogos.

Pero es más fácil mostrar con ejemplos en qué consiste una explicación **literaria** del lenguaje artístico, que trazar la franja exacta por la que ha de moverse la Poética diacrónica en busca de los objetos historiables —sus unidades—, sus métodos y las causas que expliquen los cambios. Imitando a Chomsky —mejor: parodiándolo—, me atrevería a afirmar que es imposible planear «a priori» cómo han de ser las respuestas más adecuadas, y que, quizá, nuestra máxima aspiración en este punto consista en poder decidir con alguna seguridad entre dos o más métodos, entre dos o más explicaciones, cuál da cuenta mejor del problema dilucidado. Serán más idóneos los que operen con menos apelaciones a lo extraliterario, como he dicho, los que permitan verificaciones en la serie literaria, y los que proporcionen soluciones conciliables con las de otros problemas vecinos.

* * *

Las posibilidades de una Poética diacrónica han crecido en la medida en que se han negado las de la historia de la literatura, hasta el punto de haberse propuesto



Petrarca, obra de Justo de Gante y Pedro Berruguete. (Palacio Ducal de Urbino).

por abundantes investigadores que si esta última podía alcanzar alguna validez, había de ser adoptando la perspectiva de una historia de las formas literarias. Son conocidos los ataques de los formalistas rusos a la historia literaria positivista, y sus propuestas en favor de un estudio de la evolución de los **procedimientos** verbales, temáticos y constructivos (13), en los que situaban el

(13) Cfr. I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», en *Théorie de la littérature*, ed. T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, págs. 120 y ss.

secreto de la literariedad. La Estilística que, para entendernos, solemos llamar idealista, fue mucho más radicalmente ahistórica, al postular la unicidad irreductible de la obra literaria. Esta, escribía nuestro Dámaso Alonso en 1952, «es por naturaleza una permanencia cristalina, no hay en ella devenir [...]. No existe historia literaria, no existe historia del arte». Sí cabe, proseguía, considerar la inmensa masa de los productos literarios, excelsos o mediocres como un río que fluye, cuyo curso

puede ser observado como historia; pero como historia de la cultura literaria (14). Se recordará igualmente la aversión a la perspectiva evolutiva que manifestó, en general, el **New Criticism** americano (15). Y más cerca de nosotros, una parte importante de la **Nouvelle Critique** francesa. A los ocho años de escribir Dámaso Alonso las palabras que he mencionado, afirmaba Roland Barthes, en correspondencia casi exacta con ellas, que la obra literaria es «un núcleo duro, irreductible, en la masa indecisa de los acontecimientos, de las mentalidades colectivas; he aquí —continuaba— por qué no disponemos de una historia de la literatura, sino tan sólo de una historia de los literatos» (16).

En aquella «historia de la cultura literaria» cuyas posibilidades vislumbraba el maestro español, incluía el estudio del «pugnar de las épocas, el encenderse de los estilos, la curva creciente con que éstos se forman y cómo se deshinchon y desaparecen» (17). Es por aquí por donde los formalistas galos han ido planteando una salida a su antihistoricismo radical. Gerard Genette, en un trabajo de 1969 (18), confesaba que, en su escuela, aquella actitud había sido puramente táctica y provisional. Al igual que ocurrió a los formalistas rusos, los franceses tenían que encontrarse fatalmente con la his-

(14) *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1952, págs. 206-208.

(15) Cfr. R. Wellek, *Conceptos de crítica literaria* (1963), Universidad Central de Venezuela, 1968, págs. 11 y ss.

(16) «Histoire ou Littérature» (1960), en *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, pág. 139.

(17) *Op. cit.*, pág. 208.

(18) «Poétique et histoire» (1969), en *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.



Miniatura que representa el triunfo de la Castidad, del «Libro de Sonetos, Canciones y Triunfos» de Petrarca. (Biblioteca Nacional. Madrid).

toría; las formas literarias no pueden estudiarse —ni descubrirse siquiera, añado yo— sin considerar su evolución. En 1971, Tzvetan Todorov rompía otra lanza a favor del estudio diacrónico del arte verbal (identificándolo igualmente con la historia de la literatura), y señalaba cómo las sendas abiertas por los filólogos eslavos necesitaban ser prolongadas y desarrolladas con todas sus consecuencias. Estamos, decía, ante un territorio virgen, en el que si apenas se ha

construido (19). Por fin, el año pasado, el profesor de Columbia University, Michael Riffaterre, reiteraba la misma invitación, en el marco de sus peculiares preocupaciones, con la conclusión de que «la historia literaria no tiene validez más que si se hace historia de las palabras» (20) (en su contexto, por **palabras** hemos de entender **lenguaje**).

(19) «L'histoire de la littérature», *Langue Française*, 7, 1970, pág. 19.

(20) «Pour une approche formelle de l'histoire littéraire», en *La production du texte*, Paris, Seuil, 1980.

El momento parece, pues, propicio para inventariar lo que ya se sabe sobre el idioma artístico español, para proseguir las averiguaciones y para actuar desde un punto de vista diacrónico. Tengo mis reservas acerca de que, procediendo así, construyamos una historia de la literatura que sea propiamente literaria. Temo que muchos fenómenos a los que no podemos negar la condición de literarios, habrán de quedar fuera de nuestras indagaciones. Pero creo que podrán revelarse múltiples

aspectos de lo que, con actitud reverente, suele llamarse misterio artístico. Es la empresa que se proponían los formalistas rusos, y que hay que proseguir, como sugería Todorov.

Porque esa tarea no niega que las obras maestras sean ahistóricas en un sentido: el de que su permanencia en la estima pública resiste al impulso destructor del tiempo; y en otro más: el de que las emociones que producen en el lector —o en el crítico— no son sucesivas, sino que con-

viven en él simultáneamente sin devenir. Pero no se puede desconocer la modesta verdad, para moverse en sus confines, de que tales obras, siendo monumentos inmarcesibles, son también documentos que han nacido de una tensión histórica concreta, en un momento exacto de la historia de la literatura, y que en ella han vivido sus propias vicisitudes antes de ascender a su cielo. Y que sus autores han tenido que tomar partido ante las propuestas de toda índole, temáticas y formales, que la serie literaria les brindaba en aquel momento, para aceptar unas, rechazar otras y construir en definitiva su propia solución.

Es esa zona la que resulta en ellas historiable, y muy concretamente las formas (aunque éstas nunca aparezcan o cambien sin acarrear a la vez una aparición o una mutación de contenidos). Aquí es donde el historiador tiene que trabajar, conduciendo su atención, como veremos en seguida, hacia aquello que en el artista es deliberado, es técnica o artificio. Y ello, lo mismo en las obras maestras que en las mediocres. A estas últimas afluyen, sin duda, los hallazgos ajenos, las empapan (con rebeldía tal vez de sus autores, que, aun sin talento, aspiran a ser también pintores), y corren y pasan de unas a otras, y su curso puede ser seguido por el historiador. En las obras maestras —me refiero a las que tienen el carácter de fundadoras— el problema es otro, pero no menos historiable. En ellas existe un proceso de génesis y de constitución de una nueva estructura formal, que puede ser dilucidado. No hay nunca una creación *ex nihilo*, como han proclamado

PRIMERA

AEDICION DE LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA DE GEORGE DE Monte Mayor.

Ha se añadido en esta vltima impresiõ los verdaderos amores del Abencerraje, y la hermosa Xarifa. La historia de Alcida y Siluano. La felice historia de Piramo y Tisbe. Van tambien las Damas Aragonesas, Catalanas, Valencianas, y Castellanas, que hasta aqui no auian sido impressas.

DIANA.

Sireno.



Syluano.



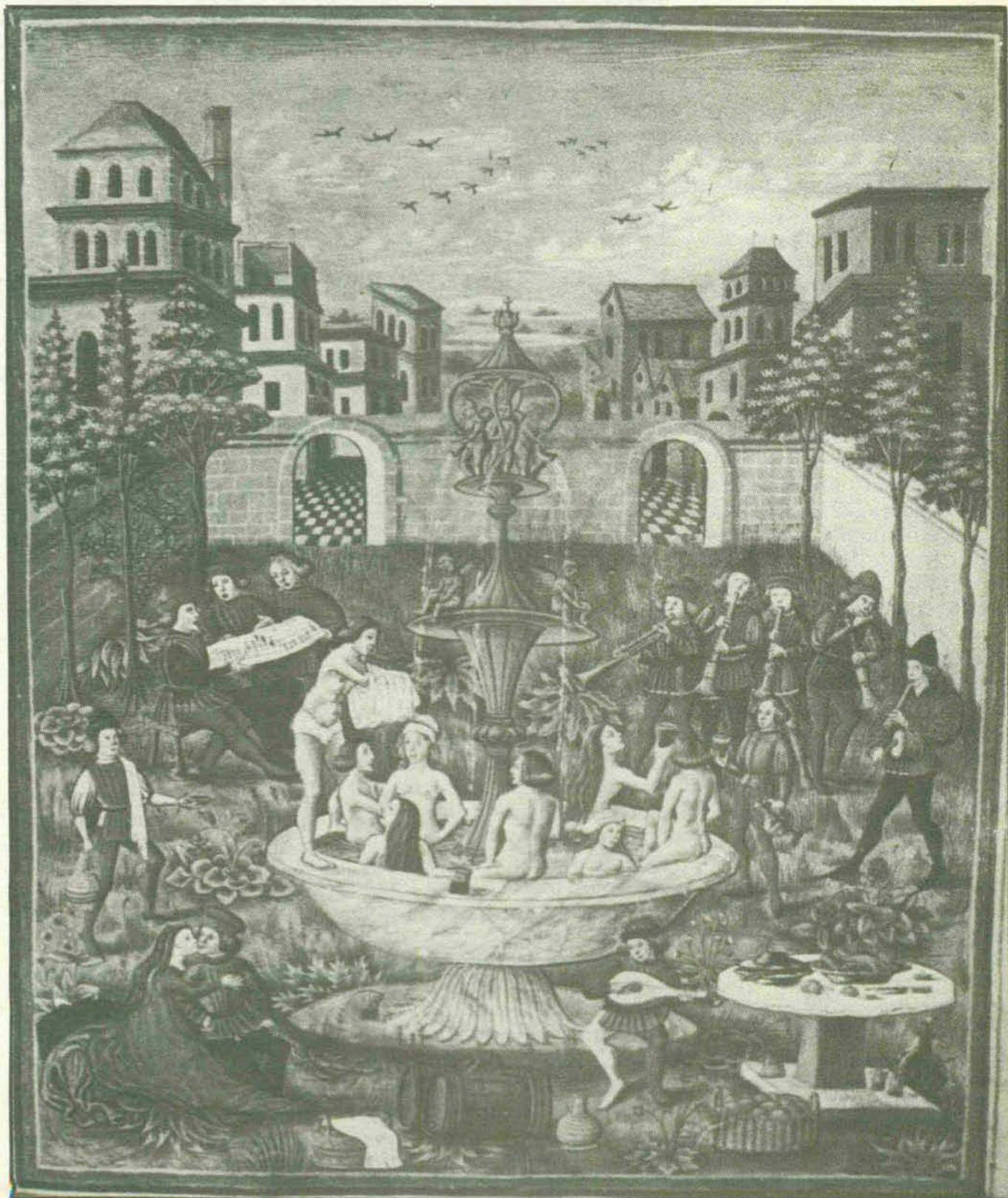
¶ Vista y con licencia impressa, En çaragoça, por la viuda de Bartholome de Nagera Año. 1570.

numerosos investigadores (21), sino nuevos relieves cualitativos o cuantitativos que se otorgan a materiales anteriores; nuevas combinaciones; nuevas valoraciones

(21) Cfr. Todorov, art. cit., pág. 18.

de lo que, en temas y lenguaje, es artístico o no... Northrop Frye es, en esto, tajante: «Todo lo nuevo en literatura es lo viejo reelaborado». La constitución de las nuevas estructuras lingüísticas está destinada, unas veces, a pro-

longarse, a imponer su vigencia hasta que sucumben exhaustas en epígonos sin talento, y puede ser reconstruida y, por tanto, historia; otras, a no triunfar, a quedarse como intentos solitarios. Solitarios no quiere



Miniatura del siglo XVI, que refleja las costumbres de la época. (Biblioteca de Módena).

decir aislados, porque son normalmente respuestas a un estímulo, a una necesidad de época, en las que tales intentos se muestran solidarios con otros, tal vez más afortunados, a los que acompañan. Y esa solidaridad es estructuralmente histórica.

* * *

¿Cuál ha de ser el objeto de una Poética diacrónica? La respuesta parece sencilla: todo aquello que, manifestándose lingüísticamente, contribuye a la organización artística de los textos, obedeciendo a la intención de los autores. Y ello en los planos fónico, léxico y gramatical, con una atención continuada a su interdependencia mutua y con los contenidos. Pero este propósito —que no es otro que el de entrar en lo que Carducci llamaba el taller del poeta (22), o analizar el mecanismo del acto de escribir, como pedía Paul Valéry (23)— choca frontalmente con una poderosa corriente hermenéutica actual, que niega la posibilidad de acceder a los propósitos del artista. Su cabeza visible, bien conocida, es Hans-Georg Gadamer, el cual, elaborando en su libro *Wahrheit und Methode* (1960) (24) conceptos de Bultmann y Heidegger, consagra tal inaccesibilidad, así como el ahistoricismo, tan grato a las escuelas críticas a que me he referido. Es conocida también la reacción de otros hermeneutas, como la de

(22) Cfr. D'Arco Silvio Avalle, *Formalismo y estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1974, pág. 22.

(23) *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, I, 1957, pág. 1442.

(24) *Hay traducción española*, de Ana Agud y R. de Agapito, *Realidad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.



Garcilaso de la Vega. (De «Retratos de los Españoles Ilustres». Madrid, 1791).

Eric D. Hirsch, Jr., en un inteligente libro de 1967 (25). Los términos de la polémica son extensos e irresumibles. Para Gadamer, el salto al pasado y a la conciencia del escritor es imposible. No podemos reconstruir las intenciones y el sentido de un texto pretérito, ya que se interfiere siempre la concreta situación histórica del intérprete, produciéndose lo que él llama una perturbadora *Horizontverschmelzung* o «fusión de horizontes». Hirsch argumenta que, si se produce en el intérprete tal fusión, hay que admitir la posibilidad de que pueda evadirse de su propia pers-

(25) *Validity in Interpretation; manejo la traducción italiana*, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Eolonia, Il Mulino, 1973.

pectiva personal. Y que la intención del autor, tal como intentaron reconstruirla siempre los filólogos, hasta la reciente ola de los escépticos, es empresa posible.

Confieso que, en este enfrentamiento entre Gadamer y Hirsch, me encuentro más cerca de este último. No es fácil, ni mucho menos, estar seguros de que las intenciones que atribuimos a tal o cual escritor son exactas en todos los puntos. Pero hay uno en que sí cabe tener cierta confianza. Me refiero al hecho de que un individuo, al concebir el propósito de ser escritor, lo hace con una actitud definida. Si un objeto cualquiera, para ser historiable, necesita tener como propiedades fundamentales la permanencia y

OBRAS DE

GARCILASSO DE LA VEGA
CON ANOTACIONES DE
FERNANDO DE HERRERA.
AL ILVSTRISSIMO I ECELEN-
tissimo Señor Don Antonio de Guzman,
Marques de Ayamonte, Governador del estado
de Milan, i Capitan General de Italia.



Con licencia de los S S. del Consejo Real.

EN SEVILLA POR ALONSO DE LA BARRERA,
Año de 1580.

Portada de las «Obras» de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera. Sevilla, 1580. (Biblioteca Nacional de Madrid).

la variación, la literatura las reúne bien claramente. Se advierte la variación intuitivamente, con sólo pasar de unas obras a otras. Y ¿qué es lo que permanece? Para mí, no cabe duda: la decisión de los escritores de reiterar los procedimientos recibidos, o de romper con ellos. Los primeros contribuyen a fijar determinadas constelaciones formales, hasta su extinción, como hemos dicho. Los que intentan romper, afir-

man, simplemente, el ansia de originalidad, en que tanto insistieron los formalistas eslavos para explicar el cambio de las formas literarias. Pensamos que la naturaleza psicológica de este impulso no lo invalida como explicación. Basta con observar cualquier sincronía: es siempre el escenario de una dura batalla de autores para introducirse o permanecer en él. La instalación de un joven escritor de talento

implica una toma de posición; no siempre sabe qué quiere ser, quién será; pero sí sabe con quién no desea ser confundido. Y se sentirá pleno si, en un momento dado de su vida, puede afirmar: esto es nuevo, o esto es mejor que lo anterior. Declaraciones así no escasean desde Boscán a Cervantes, pasando por las muy enigmáticas de Fray Luis de León sobre sus innovaciones en la prosa.

Iuri Lotman, en sus *Lecciones de Poética estructural* (1964), distinguió dos tipos de obras literarias, que es fácil poner en relación con las actitudes descritas. Están, en primer lugar, aquellas que no intentan transgredir las expectativas del oyente o del lector. En ellas, dice el gran semiólogo, el lenguaje está ritualizado, como corresponde a lo que él llama un *estética de la identidad*, frente a la cual se alzan autores y obras rebeldes, que adoptan una *estética de la oposición*, con la consiguiente ruptura idiomática. Esa ruptura crea, a su vez, sus propias reglas de interrelaciones estructurales, porque carecer de ellas «estaría en contradicción con el carácter de la obra de arte» (26).

Tal es el movimiento que, en mi opinión, importa básicamente al historiador de la lengua literaria; ante un texto, lo primero que ha de preguntarse es a qué o a quién se somete el autor, o contra qué o contra quién reacciona. La renuncia o la aspiración a la originalidad son fuerzas poderosas que contribuyen a consolidar o a arruinar los

(26) Sólo conozco de esta obra el capítulo que, traducido como «Le hors-texte. Les liaisons extratextuelles de l'oeuvre poétique», apareció en *Change*, 6, 1970, págs. 68-81.

sistemas poéticos formales. De este nombre a lo que el lingüista yugoslavo Aleksandar Flaker llama, desde 1958, **formaciones estilísticas**, término que ha conocido un notable éxito en la teoría poética de la Europa oriental (27). El cual tiene, metafóricamente, un sentido similar al geológico, y es eso, justamente, lo que me hace desecharlo: sugiere una especie de petrificación, cuando en realidad un sistema poético formal constituye un conjunto de interrelaciones di-

(27) «Stylistic Formation», *Neohelicon*, III, 1-2, 1975, págs. 182-207.



Fray Luis de León. (Dibujo de Francisco Pacheco).

L A P E R F E C T A

C A S A D A

P O R E L M A E S T R O

Fray Luys de Leon.



Con priuilegio.

EN SALAMANCA,
En casa de Iuan Fernandez.

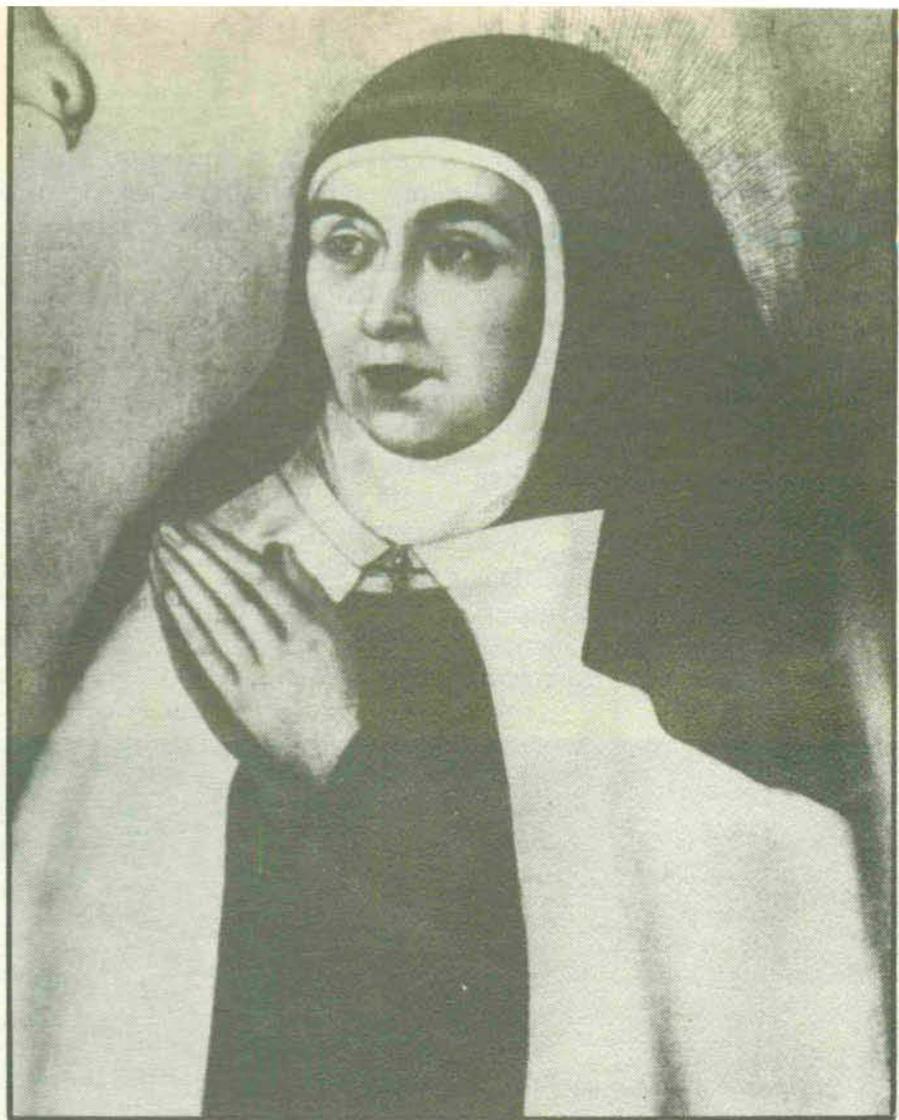
M. D. LXXXIII.

Portada de «La Perfecta Casada», de Fray Luis de León. Publicada en Salamanca en 1583.

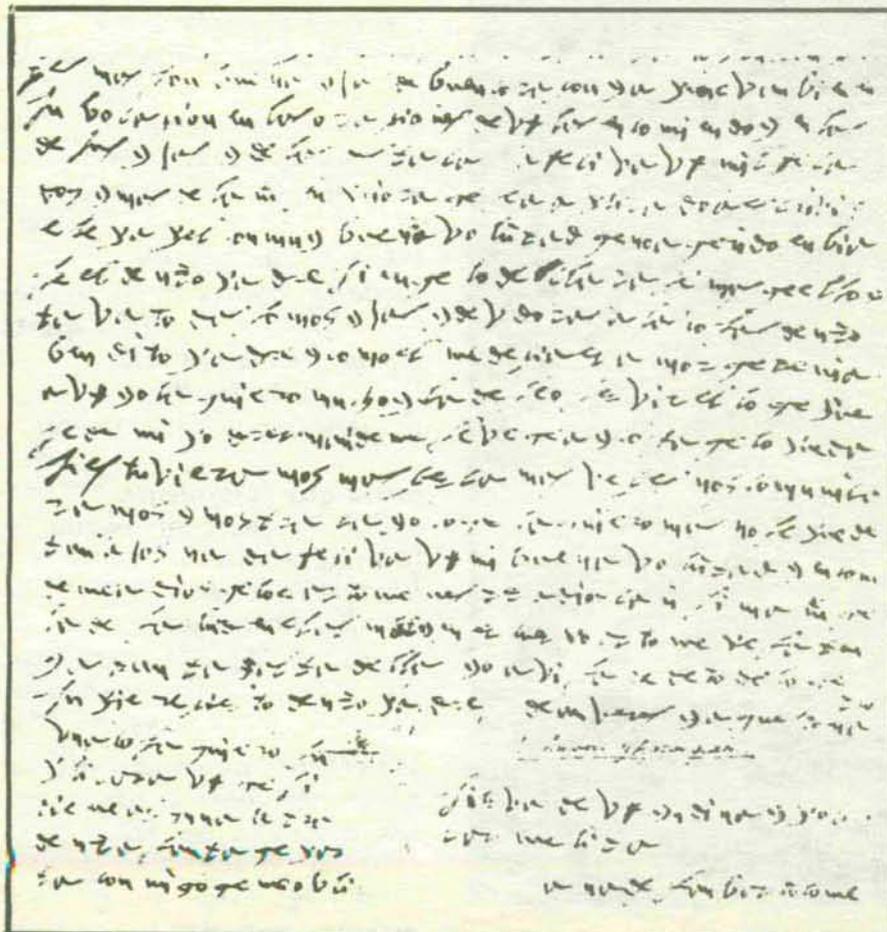
námicas. Aunque no necesariamente, pero sí con alguna insistencia, **formación** induce a pensar en algo ya constituido, estático, cerrado en sí mismo; los sistemas poéticos, por el contrario, tienen un proceso de gestación normalmente rápido, en el que absorben y transustancian elementos de la más variada procedencia, por obra normalmente de un genio; y viven luego su vida más o menos azarosa, pero no siempre tranquila, hostigados desde dentro por la acción de algunos epígonos inquietos, y, desde fuera, por los nostálgicos del sistema anterior y por quienes tarde o temprano intentarán romperlo. La historia de la lengua literaria ha de recoger ese extraordinario proceso,

que parte de un polo fundador, con caracteres revolucionarios, y acaba apagándose como antigualla reaccionaria.

Un nuevo sistema, he dicho, absorbe muchos elementos anteriores y los transforma. Volviendo otra vez a Garcilaso, desde Herrera se afirma el influjo de Sánchez de Badajoz en el estribillo «Salid sin duelo, lágrimas corriendo». A mí me parece indudable que el toledano recordaba tiradas enteras suyas, porque repitió algunas acunaciones verbales del gran lírico cancioneril: el **amor quiere que muera** (égl. II, v. 374), el **trátame como ajeno** (canc. I, v. 53), el **sembrar querellas** los pájaros (égl. I, v. 242), son recuerdos inmediatos de Garci Sánchez; como el verso en que asegura que, a Mario Galeota, el mayor amigo **le es importuno, grave y enojoso**, es



Santa Teresa de Jesús. (Detalle del lienzo de Pacheco).



Fragmento de una carta autógrafa de Santa Teresa

un eco nítido de éstos de su predecesor:

A mí mesmo me soy hecho graue, importuno, enojoso (28).

Pero obsérvese cómo el orden de esos tres idénticos adjetivos revela en ambos escritores la sumisión a dos sistemas poéticos radicalmente diversos. Garci Sánchez los ordena como octosílabo dactílico **graue, importuno, enojoso**, en paralelo con la dominante del arte mayor: el pie acentual que requiere la existencia de dos sílabas átonas entre dos tónicas. Garcilaso, a quien ronda en la memoria ese verso, habrá de alterarlo («le es **importuno, grave y enojoso**»).

(28) Cancionero castellano cit., II, pág. 625 a.

so»), para que pueda encajar dentro del ritmo trocaico del endecasílabo, que privilegia los acentos en las sílabas pares. Parece, pues, clara, la transustanciación que un sistema poético realiza para adaptar elementos que provienen de otro anterior.

Veamos otro ejemplo. Ese verso pertenece, como es sabido, al único poema garcilasiano escrito en liras. Dámaso Alonso ilustró a la perfección el origen de esa estrofa, inventada por Bernardo

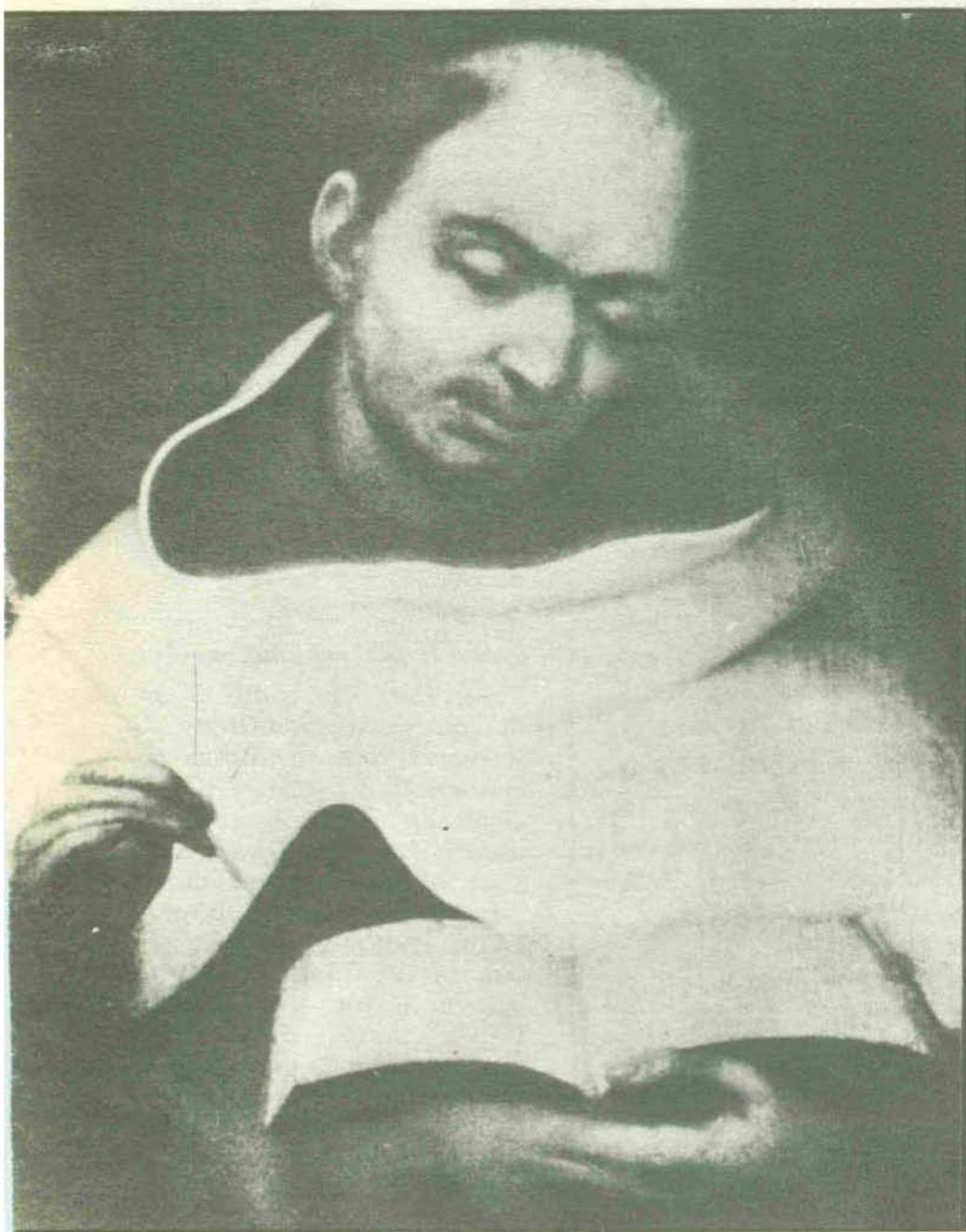
Tasso (29), el cual quería imitar en lo posible la estructura y el movimiento de la estrofa más frecuente en Horacio, que tiene cuatro versos. Pero éste y otros experimentos métricos suyos estaban al servicio de algo: de un proyecto renovador de la lírica italiana, que incorporaba a ella el talante moral horaciano y la inspiración salmística. Del primer tipo es, precisamente, la que comienza **O pastori felici**, la

(29) *Op. cit.*, pág. 613 y ss.

única que, por la fecha de su publicación (1534) pudo conocer Garcilaso. Y, sin embargo, él toma esa estrofa para una exhortación amorosa, entretejida con una fábula mitológica: lo más alejado del elogio de la vida quieta y envidiable de los pastores. Convendremos en que fue ocurrencia bien extraña por parte de nuestro poeta: la lira aparece como una pieza extravagante en su sistema. Y ¿cómo la trata? Tasso tiende a dar autonomía a cada estrofa; sólo siete, de un total de veintiuna, se encadenan gramaticalmente. Garcilaso reúne trece, de un total de veintidós. Prácticamente, deja correr el discurso por el cauce de las estrofas sin represarlo, sin detenerlo, sin tener en cuenta que está haciéndolo atravesar unidades formales en cierto modo autónomas. He aquí la conversión de Anájárate en mármol:

*Los ojos se enclavaron
en el tendido cuerpo que allí
[vieron;
los huesos se tornaron
más duros y crecieron
y en sí toda la carne convir-
[tieron;
las entrañas heladas
tornaron poco a poco en pie-
[dra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natu-
[ra,
hasta que finalmente,
en duro mármol vuelta y
[transformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada
cuanto de aquella ingrati-
[vengada.
(vs. 86-105)*

Fray Luis, que incuestionablemente conoció los intentos métricos de Tasso y el sentido renovador de su nueva temática, acoge esta estrofa autorizado por el



San Juan de la Cruz. (Anónimo).

ejemplo de Garcilaso, pero no como mero capricho formal, sino para convertirla en centro de su poética, haciéndola solidaria de su proyecto global de conferir al español la dignidad misma del latín, según proclamó en una conocida declaración. Si en Garcilaso la lira parece un elemento formal extravagante, para Fray Luis es centro de su voluntad de escritor. Y el tratamiento que le dé será también muy personal: construye cada una de ellas como pieza autónoma de sentido, dentro de cada oda. Puede verse gráficamente en la edición de Oreste Macrí, que, invariablemente, pone punto detrás de todas las liras. El detalle no es insignificante: implica un modo de concebir el poema, más próximo a Bernardo que a Garcilaso, pero diferente del de ambos, y con consecuencias claras para el reparto del discurso en el molde estrófico. Este rasgo, mantenido también estrictamente por San Juan de la Cruz, se incorporaba así al sistema poético de nuestras liras espirituales áureas, procedente de una transformación debida al genio de Luis de León. Una vez más se confirma que todo sistema procede de lo anterior reformándolo. A la aserción anterior de Frye, añadamos esta otra de T. S. Eliot, recordada por Todorov (30): «La originalidad poética es, en gran medida, una manera original de reunir los materiales más diferentes y más dispersos, para hacer un todo nuevo con ellos».

Fray Luis se nos aparece así, pues, como un rectificador de los elementos garcilasianos que recibe. En un reciente trabajo (31) he señalado

la fuente directa del famoso pasaje de Garcilaso, en que evoca, también en la canción V, a los capitanes alemanes y franceses **el fiero cuello atados**; aparece, referido igualmente a jefes militares cautivos, en **Pónticas**, II-I, donde Ovidio escribe: escribe:

...duces captiuos addita collis uincola...

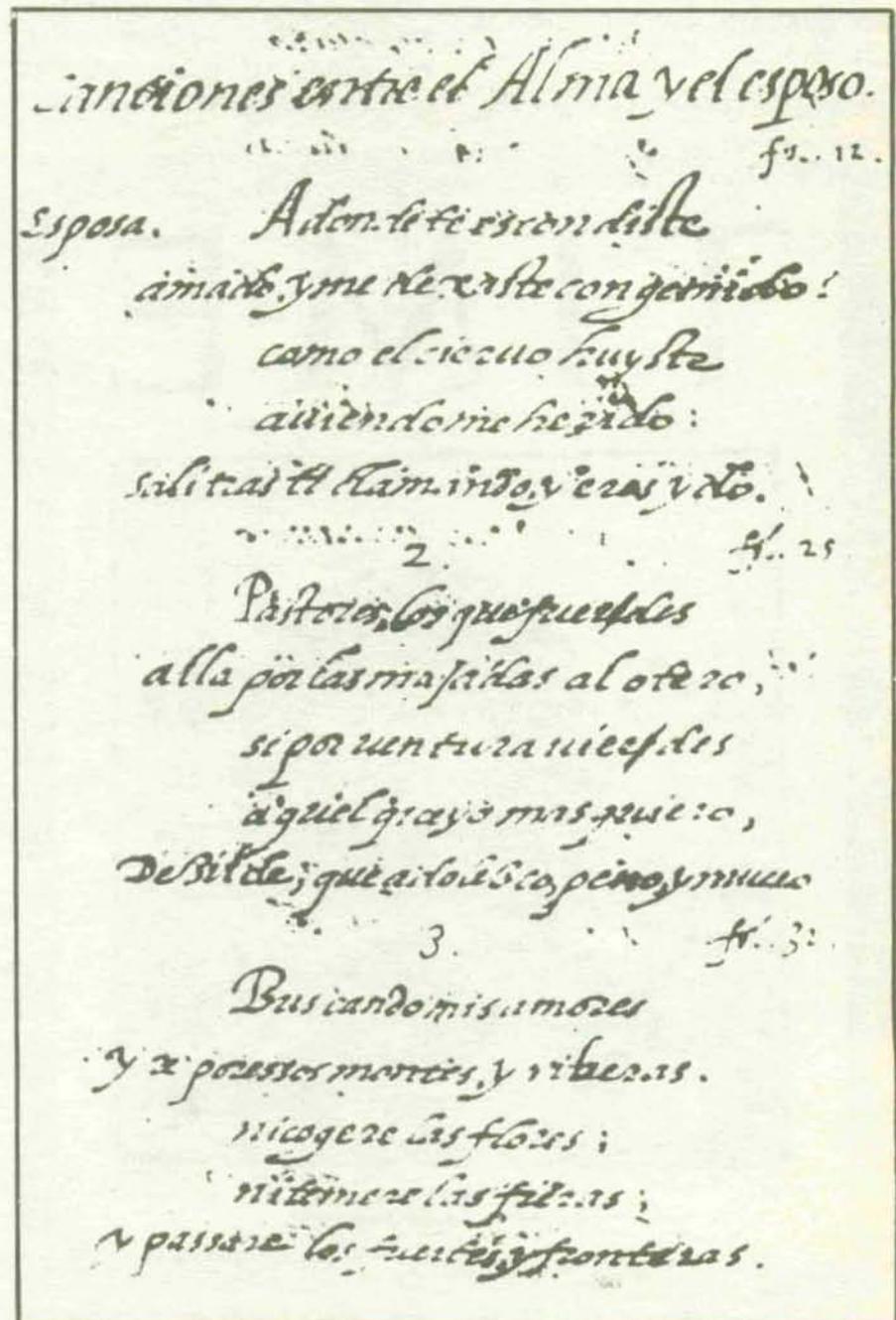
retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II, 1979, pág. 108.

El P. Llobera, que llamó a Fray Luis de León «el discípulo de Garcilaso» (32), señaló que el conquiso lo había imitado en el cuadro otoñal de la **Oda a Grial**:

y el yugo al cuello atados,
los bueyes van rompiendo los
[sembrados.

Es doctrina común, y la imitación parece clara; pero, ¿nada significa la reducción del tema heroico a que Gar-

(32) *Obras poéticas del Maestro Fray Luis de León*, Cuenca, 1932, I, pág. 210.



(30) Art. cit., pág. 18.

(31) «Imitación compuesta y diseño

cilasos había aplicado el sintagma helenizante? ¿No se está viendo que, al igual que en el caso de la adopción de la lira, el agustino construye «un todo nuevo» para afirmar su personalidad, para ser él, en el coro de los meros seguidores del Archipoeta? Al igual que hizo éste, Fray Luis actúa sobre el sistema poético heredado con el afán de ser original, poniendo en marcha ese motor decisivo de la evolución de las formas (y, en definitiva, de la literatura toda), para edificar otro nuevo, que, tarde o temprano, acabará por ser roído u olvidado.

En el trabajo antes aludido,

señala Flaker, con todo acierto, que esas formaciones —esos sistemas— han de estudiarse induciendo sus rasgos de las obras individuales, pero construyendo un modelo para cada género literario. (Lo cual no exime, claro, de explorar las relaciones que pueda haber entre los géneros). Porque, en efecto, se diría que cada uno de ellos crea sus propias condiciones de existencia en cada período. Mientras en la lírica, por ejemplo, se constituye el sistema formal garcilasiano, en la prosa doctrinal ha cuajado el de Guevara, y, en la narrativa, se prolonga el de las novelas sentimental



Dámaso Alonso.

y de caballería, confiriendo a ese momento un extraño abigarramiento de formas y procedimientos literarios. En la novela, concretamente, habrá que esperar a 1559, fecha probable de la **Diana**, para que se instaure un sistema de prosa en que se perciban homologías con el sistema poético formal de Garcilaso. Hay que contar también con los «outsiders», que ofrecen sus soluciones aisladas, aunque con las conexiones que he dicho: Santa Teresa, por ejemplo, rodeada de experimentos prosísticos, en la literatura espiritual, que van en dirección bien contraria a la suya.

* * *

Debo acabar. Describir e interpretar el curso de la lengua artística es no sólo posible sino necesario. Se trata de una variedad del lenguaje que nos resulta total o casi totalmente accesible. Si pensamos bien las cosas, nos daremos cuenta de que el historiador del estándar tiene un campo de acción más reducido, ya que sus reconstrucciones topan pronto con la escasez de material,

TIME

THE WEEKLY NEWSMAGAZINE



T. S. ELIOT

No middle way out of the waste land?

Una portada de «Times», de 1950. Dibujada por Artzibasheff, rinde homenaje al poeta Thomas Stearns Eliot, con un interrogante no retórico: «¿Ninguna otra vía, fuera de la tierra asolada?».

con zonas totalmente en sombra de lo que han sido los usos reales de la lengua. Ha de apelar a los testimonios escritos necesariamente, que son fiables en una medida siempre sospechosa para su objeto. Porque el idioma escrito, aunque no posea fines literarios, no consiste en una mera transustanciación del oral, sino en un sistema especial, a veces sumamente alejado del que articula el hablar. En muchas ocasiones, forzados por la carencia de datos, de lo que se ocupan verdaderamente los investigadores de la diacronía es de las variedades escritas. Y forzando un poco más los límites de su exploración, entran de lleno en el lenguaje artístico, con una confusión tan disculpable como dudosa metodológicamente. Si es urgente la tarea de trazar unos procedimientos seguros para afrontar el estudio de la expresión literaria y de su evolución, no creo que sea menos precisa una reflexión de los historiadores del estándar acerca de lo que pueden y de lo que no pueden hacer. El ámbito de sus estudios es muy grande, pero han de explicar siempre en qué función del lenguaje se sitúan, sin salirse de ella, sin mezclar datos de otras funciones, caracterizando las unas por las otras y mezclándolas. Pienso en la necesidad de emprender investigaciones sistemáticas sobre las diversas variedades de la lengua escrita como tal lengua escrita, y no como presunto sucedáneo de la oral. Pero hay que distinguir muy bien ese territorio de los que ocupan la lengua o las lenguas de la literatura, cuyos caracteres son tan marcadamente autónomos. Tengo la impresión de que la **Lingüística, que, en su aspecto sincrónico gramatical y hasta en ciertos aspectos de**

la diacronía, ha experimentado tan hondas y fecundas innovaciones, ha de renovarse también en aquellas partes de la vieja Filología cuyo dominio le corresponde. Una de ellas es ésta: la del lenguaje literario, para cuyo afrontamiento —lo decía al principio— los métodos que se le han aplicado, aun siendo válidos para investigar el estándar, no sirven. Me están escuchando muchos jóvenes a quienes esa empresa renovadora les aguarda tal vez.

Les he planteado esta tarde, con la rapidez que requería la ocasión, sólo algunas cuestiones de las que han de dilucidarse por quien pone su interés en el idioma de las

bellas letras. Me he permitido exponérselas porque corresponden a nuestros compartidos intereses de lingüistas, sin rebasar mucho el tema general del presente Simposio: unidad y variedad del español. No puede ser más varia la sucesión de los sistemas poéticos que han ido constituyendo el soporte formal del discurso literario en toda la historia y en todo el ámbito de nuestra lengua. Pero es también cierto que su cambiante sucesión no entorpece su sustancial unidad, que corre por debajo de las transformaciones, como el río soriano de Gerardo Diego, cantando «siempre el mismo verso, / pero con distinta agua». ■ F. L. C.



Ramón Menéndez Pidal con Gerardo Diego.