



# Romansk Forum Nr. 4 - 1996

Prytz, Otto: Refleksive pronomener - de finnes vel ikke?	3-11
Herslund, Michael: Passiv og antipassiv i de franske refleksiver	13-28
Marstrander, Leiv-Otto:	
Likhet som utgangspunkt og sammenligning som metode for språk-beskrivelsen	29-36
Øveraas, Anna Marie: La Dorotea, La dama boba og den barokke Lope de Vega	37-59
López, Juan A. Martínez: Palabras "canal" y "palabras idiomáticas"	61-76

## REFLEKSIVE PRONOMENER - DE FINNES VEL IKKE?

Otto Prytz

Definisjon av refleksivt pronomen:

Pronomen som viser identitet med subjektet uten selv å være subjekt.

Av dette følger at et refleksivt pronomen ikke kan ha subjektform.

Norsk bruker eget refleksivt personlig pronomen og refleksivt possessivt pronomen i 3. person unntatt høflig tiltale: «Har de vasket seg?/Har De vasket Dem?» «Han må ta sin hatt og gå/De må ta Deres hatt og gå». Dansk er som norsk, unntatt at det refleksive possessive pronomenet bare brukes i 3. person entall. I flertall brukes «deres». Slavisk har refleksivt personlig og refleksivt possessivt pronomen som viser identitet med subjektet uansett person («jeg føler seg vel», «jeg tok sin hatt og gikk»). Engelsk kan sies å ha refleksivt personlig pronomen i alle personer, nemlig formene på *-self* og *-selves*. Tysk og fransk har refleksivt personlig pronomen i 3. person, tysk inkl. høflig tiltale: «Haben sie sich gewaschen?». (På fransk brukes jo ikke 3. person høflig). Spansk kan sies å følge tysk.

Men er de romanske og germanske (når vi holder engelsk utenfor) «refleksive» pronomenene refleksive? Flere grunner taler mot det:

- 1) Det er ikke noe selvstendig refleksivt pronomen i 1. og 2. person: **me/meg** og **te/deg** brukes uansett identitet med subjektet: «jeg/du vasker meg, du/jeg vasker deg». Er da refleksivitet lingvistisk kodifisert bare i 3. person, dvs. viser **se/seg** alltid identitet med subjektet? Hør den svenske revy-kunstneren Povel Ramel alias Karl Nilsson: «dom lade **jag** för **sej**» (ikke identitet tross «refleksivt» pronomen) / «dom lade **jag** för **mej**» (identitet).
- 2) Det er stor formell likhet mellom de «refleksive» 3. personspronomenene og de tilsvarende pronomenene i 1. og 2. person entall. På spansk er det samme forhold mellom **ti te tu** som mellom **sí se su**.

- 3) På spansk kan parallellen med possessive pronomener trekkes enda videre enn på de fleste andre språk vi behandler her: Som **se** og **sí**, skiller heller ikke det possessive pronomenet **su** mellom entall og flertall eller mellom hankjønn og hunkjønn. Det possessive pronomenet **su** er avgjort ikke refleksivt, men kan brukes refleksivt. Er **su** ikke en del av subjektet, og er subjektet 3. person, vil den naturlige tolkningen av **su** være refleksiv: «Pedro cogió **su** sombrero» = «Per tok **sin** hatt». Men «Cogí **su** sombrero» = «Jeg tok hans/hennes/Deres hatt». Her kan ikke **su** vise at possessor er identisk med subjektet, fordi subjektet = 1. person, mens possessor = 3.

Dersom vi finner at heller ikke **se/sí** alltid viser identitet med subjektet, faller grunnlaget bort for å operere med kategorien refleksiv. Da er det kanskje ikke **se/sí** som må behandles særskilt, slik det gjøres i «tradisjonell framstilling»; det er formene i serie II på støttearkets s. 3, i det følgende kalt *I-formene*, som er spesielle.

Generelle merknader til det spanske pronomensystemet:

De trykksvake formene fungerer som direkte og indirekte objekt. Det er kasus-opposisjon akkusativ/dativ i 3. person etter tradisjonell framstilling, i serie II etter alternativ framstilling.

De trykksterke formene står som subjekt og predikativ (nominativ), samt etter preposisjon uansett syntaktisk funksjon (preposisjonalis). Bare i 1. og 2. person entall er det ulike former i nominativ og preposisjonalis, og det har i tradisjonell grammatikk vært grunn nok til å regne med denne kasus-opposisjonen. Men i de samme personene har pronomenet egne former etter preposisjonen **con**, uten at tradisjonell grammatikk har funnet det tilstrekkelig til å regne med en egen kasus som styres av denne preposisjonen. Historisk sett har disse formene oppstått av pronomen + etterstilt **cum**, men *synkronisk* fungerer de som egen kasus. Det er ikke merkeligere enn at vi for norske substantiv opererer med kategorien «ubestemt/bestemt», selv om den norske bestemte artikkelen historisk sett er et etterstilt demonstrativt pronomen. Med en term lånt fra beskrivelsen av finsk-ugriske språk, kaller jeg «**con**-kasusen» *k o m i t a t i v*.

Vi finner at det «refleksive» pronomenet også paradigmatiske ligner pronomenene i 1. og 2. person entall, med den forskjellen at det «refleksive» pronomenet ikke har noen nominativ (det kommer jeg tilbake til).

I den alternative framstillingen er pronomenene ordnet i to serier med ulike slags paradigmer. Begge seriene har trykksterke og trykksvake former, men mens serie I har kasus-opposisjon bare i de trykksterke formene, har serie II det bare i de trykksvake. Dessuten har de possessive pronomenene tilknytning til serie I.

Siden vi uttrykte mistanke om at det var l-formene som burde behandles spesielt, skal vi karakterisere dem:

- 1) Alle er grammatisk sett 3. person, også **usted(es)**, som semantisk sett er 2. person. Er **usted(es)** subjekt, kongruerer verbet med det i 3. person.
- 2) De trykksvake formene viser **aldri** identitet med subjektet: «**Ella la** lava» må bety «hun vasker **henne**» (en annen enn seg selv) eller «hun vasker **den/det**» (skjorta eller lakenet, f.eks.).
- 3) To trykksvake l-former kan ikke følge umiddelbart etter hverandre. Selv om dette regnes som spesielt for spansk, kan det anses som et tilfelle av et mer generelt prinsipp.

Et generelt prinsipp:

Et generelt prinsipp for nesten all språkbruk (unntaket er ordspill og annen bevisst sjonglering) er tendensen til å unngå å bruke ett og samme ord (eller leksem) flere ganger med ulik betydning i samme setning. På norsk er det ikke vanlig å «foreslå et forslag». Anvendt på de trykksvake pronomenene i spansk, innebærer prinsippet at ett og samme pronomen ikke kan forekomme flere ganger på rad (med ulik referanse eller funksjon). **Le(s)**, **la(s)** og **lo(s)** oppfører seg som former av samme pronomen. Jeg gir to eksempler:

- 1) **Di el dinero a Ana** (jeg ga Ana pengene). Pronominaliserer vi bare det direkte objektet, blir resultatet **Lo di a Ana**. Pronominaliserer vi bare det indirekte objektet, blir resultatet **Le di el dinero**. Pronominaliserer vi begge, blir **ikke** resultatet **\*Le lo di**.
- 2) **Dejé a Ana tocar el piano** (jeg lot Ana spille piano / spille på pianoet). Pronominaliserer vi bare det direkte objektet til **dejé**,

blir resultatet **La dejé tocar el piano** (også **le dejé tocar el piano** er mulig, dvs. at **dejar** kan ta i n d i r e k t e objekt, helst når det følges av infinitiv + d i r e k t e o b j e k t). Pronominaliserer vi bare det direkte objektet til **tocar**, blir resultatet **Dejé a Ana tocarlo**. Pronominaliserer vi begge, k a n resultatet bli **La dejé tocarlo**; men flytter vi infinitivens objekt foran det finite verbet, blir i k k e resultatet **\*La lo dejé tocar**.

Forslag til premiss:

Når ingen form fra serie II er mulig, brukes en 3.-personsform fra serie I. Følgende tilfeller utmerker seg:

- a) Siden serie II ikke inneholder possessive pronomener, må all referanse til medlem av serie II som possessor, **usted(es)** inkludert, skje ved det eneste possessive pronomenet i 3. person, **su**.
- b) Siden karakteristikum 2 ikke tillater trykksvak l-form for å betegne et objekt som er identisk med subjektet, brukes 3.-personspronomenet fra serie I, **se**, for å betegne et slikt objekt (refleksiv bruk av **se**).
- c) Siden karakteristikum 3 ikke tillater to trykksvake l-former på rad selv om ingen av de to objektene er identisk med subjektet, blir den ene av l-formene erstattet med 3.-personspronomenet fra serie I, **se**. Det hyppigste tilfellet er at ett og samme verb har direkte og indirekte objekt av 3. person (**Di el dinero a Ana**). Da er det det i n d i r e k t e objektet som får formen **se**. Derved går mindre informasjon tapt enn om det d i r e k t e objektet fikk den: l-formene i akkusativ har morfologi både for kjønn og tall, l-formene i dativ har morfologi bare for tall, og **se** har verken morfologi for kjønn eller tall. Siden dativformene gir mindre informasjon enn akkusativformene, kan det ofte generelt trenges mer kontekst for å gjøre det klart hvilken referanse en l-form har som indirekte objekt enn som direkte. Et annet tilfelle er at det direkte objektet for et finitt verb står sammen med det direkte objektet for et underordnet, infinitt verb (**Dejé a Ana tocar el piano**). Da er det objektet for det o v e r o r d n e d e , finite verbet som får formen **se**. Dette kan vi forstå hvis vi tenker oss subjektet, det indirekte og det direkte objektet stilt opp i et hierarki med subjektet øverst og det direkte objektet nederst. Da vil ob-

jektet for et underordnet verb så å si puffe det overordnede verbets objekt oppover til indirekte-objekt-posisjon (jf. vaklingen mellom direkte og indirekte objekt ved **dejar**, nevnt tidligere). Dette hierarkiet er en nyttig modell også til å beskrive andre fenomener i spansk (bl.a. «leísmo»), men det fører for langt å ta det opp her.

Bruken av **se** for **le(s)** (tilfelle c)) har tradisjonelt vært forklart som resultat av en lydutvikling: gammelspansk **ge**, som bare forekom umiddelbart foran trykksvak l-form, «ble til» **se**, bl.a. som følge av endringer i det spanske konsonantsystemet. Men det er minst like rimelig å anta at **ge**, som jo var en «truet» form fordi den forekom i så spesielle omgivelser, ble avløst av **se**. Det er ikke merkeligere enn at de latinske akkusativformene avløste f.eks. ablativ etter preposisjon: **de servis** ble avløst av **de servos**.

Godtar vi denne forklaringen, slipper vi komplikasjonen med å klassifisere **se** i **se lo di** og **se lo de** **dejar tocar** (de korrekte pronominaliseringsresultatene av hhv. **di el dinero a Ana** og **dejar a Ana tocar el piano**) som allomorf av både **le** og **les**. Vi kan også gjøre rede for annen ikke-refleksiv bruk av **se** og **sí**, som vi ellers ville få vansker med. Eksempel 3: **Para diferenciar a los vegetales entre sí, el botánico atiende en primer lugar al desarrollo de la semilla** (for å skille plantene fra hverandre, merker botanikeren seg i første rekke frøets utvikling). Her er det ikke identitet mellom **sí** og subjektet: **sí** viser til **los vegetales**, og subjektet både for det finite **atiende** og for infinitiven **diferenciar** er **el botánico**. Dette minner ikke så lite om Karl Nilssons «dom lade jag för sej».

Beskrivelse i tråd med «alternativ framstilling»:

Serie I inneholder de «egentlige» personlige pronomener, som også er basis for de possessive pronomener. Alle pronomener i serie I kan brukes både refleksivt og ikke-refleksivt; ingen av dem har «refleksivitet» spesifisert i sin betydning.

Pronomenene i serie II inntar en mellomstilling mellom personlige og demonstrative. Jeg kaller dem **deiktiske**. De trykksvake deiktiske pronomener er eksplisitt ikke-refleksive, dvs. de betegner eksplisitt objekt forskjellig fra subjektet. For de trykksvake deiktiske pronomener gir en slik spesifisering ingen mening, ettersom de selv kan være

subjekt. Hvorvidt de trykksterke deiktiske pronomenene etter preposisjon alltid refererer til noe forskjellig fra subjektet, kommer jeg tilbake til mot slutten av innlegget. Noe slikt kan i alle fall ikke spesifiseres i de trykksterke formenes betydning, ettersom de samme formene brukes både som subjekt og etter preposisjon.

De personlige pronomenenes vesen:

De personlige pronomenene refererer alltid til noe som er opplagt, noe som er lett å identifisere. I 1. og 2. person volder det ikke noe problem å identifisere referansen: pronomenet selv sier klart at det dreier seg om hhv. «den talende» og «den det tales til». For subjektets vedkommende ligger akkurat den samme spesifiseringen i verbendelsen. Slik sett skulle det ikke være nødvendig for å identifisere et subjekt av 1. eller 2. person at pronomenene hadde en egen subjektsform. Men det har de - til emfatisk bruk. Et subjekt av 1. eller 2. person kan knapt framheves på noen enklere måte enn ved pronomen. Men subjektsformene i 1. og 2. person er referensielt redundante, de refererer til noe opplagt.

Er subjektet derimot av 3. person, er identifiseringen vanskelig. 3. person omfatter alt, fra den det tales til (**usted**), over personer og ting det tales om, og til abstrakte begreper og komplekse størrelser (**ello**). Det kan derfor ikke finnes noen referensielt redundant subjektsform for 3. person. Når et subjekt av 3. person skal eksplisiteres - hva enten det skal spesifiseres eller bare framheves - må en altså ty til andre virkemidler enn personlige pronomen: substantiv, demonstrativt pronomen, deiktisk pronomen. All den stund det er nok å markere subjektet i verbendelsen - uansett person - når det ellers er opplagt ut fra konteksten hva som er subjekt, er nominativform av 3.-personspronomen uforenlig med de personlige pronomenenes vesen. Derfor mangler 3.-personspronomenet i serie I nominativ.

Vi har sett at subjektet primært markeres i verbendelsen. De andre syntagmene nærmest verbet, det direkte og det indirekte objektet, markeres ikke i selve verbet, men like ved - i form av trykksvake pronomen som står klitisk til verbet. (Denne markeringen kan droppes når objektet er spesifisert på annen måte, f.eks. ved substantiv, bare så det er sagt.) Et direkte eller indirekte objekt av 1. eller 2. person framheves ved hjelp av preposisjonen **a** + preposisjonalis av pronomenet, som jo er trykksterk. Den trykksvake formen beholdes. Dette kan sammenlignes med framheving av subjektet, der den

trykksterke subjektformen kommer i tillegg til markeringen i verbendelsen. Det alle de trykksvake personlige pronomenerne sier om sin referanse, er: «objekt, lett å identifisere». De inneholder altså ingen spesifisering mht direkte eller indirekte objekt. I 1. og 2. person er referansen som sagt lett å identifisere, men det skal den også være når 3.-personspronomenet **se** brukes! Skal det gå for seg, må konteksten inneholde en størrelse i 3. person som er så lett å identifisere at **se** uten problem kan vise til den.

Det mest opplagte i konteksten:

I de fleste kontekstene er **subjektet** den mest opplagte kandidaten for lett identifisering. Som direkte eller indirekte objekt viser **se** i de fleste tilfeller nettopp til subjektet og angir at subjektet spiller en annen rolle i tillegg (altså refleksiv bruk). Men dette forutsetter at subjektet er 3. person. Med 1. eller 2. person som subjekt, kan den mest opplagte referansen til **se** i konteksten **ikke** være subjektet. Siden det da kan være vanskelig å finne det mest opplagte som **se** kan vise til, forekommer ikke **se** sammen med verb i 1. eller 2. person unntatt når et deiktisk pronomen ikke er mulig.

Det hyppigste tilfellet er illustrert i eksempel 1): det direkte objektet er en trykksvak l-form, og det burde også det indirekte objektet være. Men siden to trykksvake l-former ikke kan stå etter hverandre, må den ene funksjonen fylles av **se**: **Se lo di** blir da en korrekt pronominalisering av **Di el dinero a Ana**.

Men selv om subjektet er 3. person, er ikke subjektet den mest opplagte referansen for **se** i enhver kontekst. Vi ser på setningen **El dinero se lo dio a Ana** (pengene ga han/hun til Ana). Her er subjektet 3. person entall, og så opplagt at det ikke sies eksplisitt hvem det er. Det har kanskje vært nevnt i setningen før. Likevel er det ikke sannsynlig at **se** viser til subjektet. For det første er en situasjon der en gir penger til seg selv, ikke vanlig. For det andre inneholder konteksten en annen kandidat, **a Ana**, som må være indirekte objekt. Siden **lo** utvilsomt er direkte objekt, må **se** være indirekte objekt. **A Ana** er indirekte objekt, **se** er indirekte objekt, altså viser **se** til **a Ana**, som er forskjellig fra subjektet.

Et annet tilfelle av at **se** ikke viser til subjektet, er illustrert i eksempel 2). Hvis vi pronominaliserer begge objektene i **Dejé a Ana tocar el piano** og flytter infinitivens objekt foran det finite verbet, fungerer **se** som objekt til det finite verbet: **Se lo dejé tocar**. Også her kan vi erstatte 1.person-subjektet med et subjekt i 3. person, uten at **se** nødvendigvis



må vise til dette: **El profesor normalmente no dejaba tocar su piano a nadie, pero a Ana se lo dejó tocar.** Resonnerer vi på samme måte som i eksemplet med pengene, finner vi også her at **se** bare kan vise til Ana.

De deiktiske pronomenernes vesen:

Om de trykksvake deiktiske pronomenerne har jeg allerede postulert at de eksplisitt uttrykker ikke-identitet med subjektet (en slags 4. person når subjektet står i 3.). De sier altså om sin referanse: «grammatisk 3. person, objekt, forskjellig fra subjektet». Dessuten plasserer de objektet i hierarkiet av verbnære nominalsyntagmer: **lo(s) la(s)** angir den nederste plassen, som direkte objekt, og spesifiserer referansens kjønn og tall; **le(s)** angir en plass høyere oppe, som indirekte objekt, og spesifiserer bare referansens tall. (At **le** under visse betingelser er et alternativ til **lo** som direkte objekt, tar vi som sagt ikke opp her, men disse «visse betingelser» gjør det mulig å «løfte opp» det direkte objektet til det området på skalaen som vanligvis er forbeholdt indirekte objekt.)

Trykksterke personlige og deiktiske pronomener etter preposisjon:

Problemet gjelder naturligvis bare grammatisk 3. person. Vi har sett at det personlige 3.-personspronomenet ikke har noen subjektsform. Er det behov for et trykksterkt pronomen som subjekt, er altså et deiktisk pronomen eneste mulighet. Men hva skjer etter preposisjon, der både personlig og deiktisk pronomen er mulig? Ifølge «tradisjonell framstilling» skulle en vente at **sí (consigo)** ble brukt bare når referansen var identisk med subjektet, og **l**-formene bare når den var forskjellig fra subjektet. Men eksempel 3) viser at **sí** ikke alltid viser identitet med subjektet.

Også tradisjonelle grammatikker innrømmer at **l**-former kan forekomme «istedenfor reflektivt pronomen» etter preposisjon. Eksempel 4) og 5) er hentet fra en slik grammatikk: 4), med bare et finitt verb: **Oía detrás de ella (sí) pasos furtivos** (hun hørte smygende skritt bak seg). 5), med finitt verb og infinitiv med ulike subjekt, der også norsk har valg mellom **seg** og «personlig» pronomen, kanskje avhengig av hvilket av subjektene en legger størst vekt på: **Vieron venir hacia ellos (sí) un señor de cierta edad** (de så en eldre herre komme mot seg/dem).

Det viser seg altså at både **sí** og **l**-formene kan brukes etter preposisjon både ved identitet og ved ikke-identitet med subjektet. Betydningsforskjellen mellom dem kan derfor ikke være reflektiv vs. ikke-reflektiv.

Sannsynligvis ligger den i graden av framheving: l-formene *peker* mer på referansen enn *sí*, som bare viser til den mest opplagte kandidaten i konteksten.

### Ordstilling:

Når flere trykksvake pronomener står sammen, er ordstillingen følgende: *se først*, så 2. person, så 1. person, så l-form. Naturligvis forekommer sjelden flere enn to trykksvake pronomener etter hverandre. Lar vi entallsformene og hankjønnsformene representere hhv. både entall og flertall og både hankjønn og hunkjønn, er de vanligste kombinasjonene: *se te, se me, se le, se lo, te me, te le, te lo, me le, me lo*. Med den beskrivelsen jeg foreslår, kan vi si at den går fra det minst til det mest spesifiserende: 3. person + 2. person + 1. person + deiktisk.

### Røtter:

Selv om denne analysen er helt synkronisk, er det interessant at den har gitt som resultat at refleksene av det som på latin ikke var personlige, men demonstrative pronomener, heller ikke på moderne spansk er personlige pronomener på samme måte som de «opprinnelige» personlige pronomenerne.

# PASSIV OG ANTIPASSIV I DE FRANSKE REFLEKSIVER

Michael Herslund

Handelshøjskolen i København

## 1. TYPER AF REFLEKSIVER

Med visse varianter skelner de fleste fremstillinger 5 hovedtyper af refleksive konstruktioner på fransk (se især Stéfanini 1971, Ruwet 1972, Boons et alii 1976; en lidt anden inddeling hos Melis 1990):

### 1.1 Almindelig Refleksiv

Denne konstruktion anses for en variant af den transitive konstruktion, når subjektet (S) og objektet (O) denoterer samme entitet:

- (1) *Marie chatouille Pierre.*  
*Marie se chatouille (elle-même).*

*Pierre se regarde (dans le miroir).*  
*Pierre ne regarde que lui-même.*

Postverbalt kan man her sammen med det refleksive *se* 'sig' have et *lui/elle-même* 'sig selv'.

### 1.2 Reciprok Refleksiv

Denne type anses for at være en variant af 1. med morfologisk eller semantisk pluralis S:

- (2) *Pierre et Marie se chatouillent.*  
*Un couple s'embrasse sur un banc* (cit. Togeby 1982:420)

### 1.3 Inhærent (egentlig) Refleksiv

I denne konstruktion har man verber, som kun optræder refleksivt, dvs. at den refleksive konstruktion er leksikaliseret:

- (3) *Pierre s'est évanoui.*  
*Pierre se souvient de son enfance.*  
*Pierre s'en va.*

#### 1.4 Medio-Passiv Refleksiv

Her er det den transitive konstruktions O, der bliver S i den refleksive sætning. Disse konstruktioner kan ikke udvides med *lui-même* o.lign. De er leksikalsk afgrænsede til at forekomme med visse verber, og ingen Agent kan udtrykkes; derimod kan der tilføjes adverbialer som *de lui-même* 'af sig selv':

- (4) *Le soldat a abaissé le pont-levis.*  
*Le pont-levis s'est abaissé (de lui-même, tout seul).*

#### 1.5 Passiv Refleksiv

Denne konstruktion har ofte en almen, maksime-agtig betydning:

- (5) *Les cuisses de grenouilles se mangent avec les doigts.*

Der er underforstået en personlig agent, som eventuelle mådes- og andre adverbialer knytter sig til:

- (6) *Le caviar se mange avec de la vodka.*  
*Les vitres, ça se brise avec enthousiasme.*

## 2. LIGHEDER OG FORSKELLE

Man kan altså skelne 5 typer ret klart fra hinanden ved de forskellige egenskaber og de forskellige relationer til den transitive konstruktion, de har. Og man kan først og fremmest se dem som to hovedgrupper:

### 1. Aktiv variant af transitiv struktur:

Type 1. og 2.

### 2. Passiv variant af transitiv struktur:

Type 4. og 5.

men hvor type 3. skal placeres, er uafklaret.

Men det er også oplagt, at denne inddeling medfører og skjuler en mængde problemer: navnlig type 1. er slet ikke så entydig, blot man fjerner sig lidt fra lærebøgernes standardeksempler. Jf. følgende eksempler:

- (7) a. *Jean se trompe de porte.*  
b. \**Jean trompe Marie de porte.*
- (8) a. *Marie a réveillé les enfants.*  
b. *Marie s'est réveillée.*
- (9) a. *Pierre répète toujours la même blague.*  
b. *Pierre se répète toujours.*

I disse tilfælde kan de reflexive sætninger ikke uden videre ses som varianter af de transitive med identitet mellem S og O: i (7) optræder der et adverbial i a., som ikke kan forekomme i b. I (8) er der ikke synonymi mellem a. og b. (b. betyder nemlig ikke 'Marie har vækket sig', men 'Marie er vågnet'). Og i (9) må man næsten opfinde en ny type, den «metonymiske» reflexiv, som jo strengt taget også foreligger i standard-eksemplet, *Pierre se lave*. Så man står med en hel del eksempler, som man ikke rigtigt ved, hvordan man skal klassificere.

Inddelingen i fem typer maskerer også en masse ligheder. Det er således ikke klart, at det er hensigtsmæssigt at putte følgende i to forskellige typer:

- (10) *Pierre se lève.* (Type 1.?)  
*Le pont se lève.* (Type 4.?)

Lad os derfor forsøge at ordne materialet på en anden måde og se, om de forskellige betydninger, man finder ved reflexiver, ikke følger af nogle ret generelle fænomener og principper, således at reflexive konstruktioner i virkeligheden udgør en enhed. Det er også i dette perspektiv, at man tidligere har forsøgt at beskrive dem som udtryk for diatesen **medium** (Stéfanini 1971). Lad os se om vi kan komme det endnu nærmere, ved andre diateser.

### 3. PASSIV OG ANTIPASSIV

Ved diatese forstår man normalt den systematiske variation i koblingen mellem semantiske roller (SR) og grammatiske relationer (GR). Den kanoniske transitive konstruktion kan repræsenteres:

(11) **SR:** Agent V Patient

↓ ↓ ↓

**GR:** S V O

Når man har en sådan to-aktant struktur, så kan den ene aktant fremhæves ved at den anden marginaliseres eller ligefrem fjernes. De to procedurer kan sammenfattes under betegnelsen **nedskrivning**. Ved marginalisering forstås, at den pågældende aktant skubbes ud i sætningens periferi ved at miste eller ikke få tildelt en af de centrale GR, S eller O, men udtrykkes oblikt med en præposition, eventuelt som et adverbial/en fri tilføjelse, som kan undværes (jf. Hobæk Haff 1992 om gode og «mindre» gode aktanter).

En sådan nedskrivning er typisk, hvad der sker i passiv: Agenten nedskrives ved at blive fjernet eller marginaliseret. Men da sætningen skal have et S, bliver det Patienten, der overtager («forfremmes til») denne GR, mens verbet får en speciel «passiv» form. Og Patienten bliver således fremhævet:

(12) **Passiv:** Agent V Patient

✓

S V (Adverbial)

*Pierre a ouvert la porte.*

*La porte a été ouverte (par Pierre).*

I og med at Patienten overtager S-relationen, er der ikke nogen O-relation, og vi står med en intransitiv konstruktion.

Antipassiv er mindre velkendt, da det er en diatese, der findes i forskellige ergative sprog og ikke normalt har været erkendt eller brugt i beskrivelsen af europæiske sprog. Men den er faktisk meget nyttig som model eller **funktionel kategori**. Ved en funktionel kategori forstår jeg en indholdsmæssigt defineret grammatisk konstruktion eller proces, som genfindes tværsprogligt til trods for ofte meget store strukturelle forskelle i udformningen fra sprog til sprog. Således er der for eksempel væsentlige strukturelle forskelle mellem den latinske og den franske passiv. Men dette har aldrig forhindret, at man regner med et universelt

fænomen 'passiv', som begge strukturer anses for at være udgaver eller instantieringer af, idet forholdet til den transitive sætning og det funktionelle indhold er det samme i begge tilfælde, nemlig nedskrivning af Agenten og den deraf følgende forfremmelse af Patienten til S. Passiv har derfor status af funktionel kategori.

Antipassiv er et spejlbillede af passiv, idet den nedskriver Patienten, hvorved det er Agenten, der bliver fremhævet:

(13)	<b>Antipassiv:</b>	Agent	V	Patient
	↓	↓	↓	
	S	V (PO/Adverbial)		

Konstruktionen kan illustreres med grønlandsk (jf. Bittner 1987:195):

- (14) **Grønlandsk ANTIPASSIV:**  
a. *Jaakup illu sanavaa.*  
'Jakob byggede<sub>Trans</sub> et hus'  
b. *Jaaku illumik sanavuq.*  
'Jakob byggede<sub>Intrans</sub> på et hus'

Man har i dansk, som allerede antydnet i oversættelserne, et ret udbygget system, som kan fortolkes som en slags antipassiv, eller en funktionel ækvivalent heraf, idet man ved mange verber har en alternation mellem transitiv og præpositionel konstruktion, som har mange af de indholdstræk, der er karakteristiske for anti-passiven (jf. Durst-Andersen & Herslund 1996):

- (15) *skrive ngt - skrive på ngt*  
*flytte ngt - flytte på ngt*  
*røre ngt - røre ved ngt*  
*analysere ngt - analysere på ngt*

Selv om sådanne alternationer er meget udbredte (især med præpositionen *på*), er systemet (endnu) ikke blevet grammatikaliseret i samme forstand som den grønlandske antipassiv, hvor man ved hvert transitivt verbum skal vælge mellem transitiv og antipassiv konstruktion. På dansk er alternationen mellem transitiv og præpositionel konstruktion endnu leksikalsk afgrænset - men breder sig mere og mere - og optræder

ikke som det obligatoriske valg, der karakteriserer en grammatisk kategori.

Nu har man heller ikke nogen antipassiv i fransk. Men man har forskellige alternationer, som minder om det danske system:

- (16) *Elle a touché **le radiateur**.*  
*Elle a touché **au radiateur**.*

*Elle a goûté **les fraises**.*  
*Elle a goûté **aux fraises**.*

*Défense de toucher **aux objets exposés**.*

*Julie et Jean discutent **l'avenir**.*  
*Julie et Jean discutent **de l'avenir**.*

*Julie cherche **ses lunettes**.*  
*Julie cherche **après ses lunettes**.*

Disse alternationer er leksikalsk og ikke grammatisk betinget, men meget mere begrænsede end på dansk. I disse eksempler ser man dog de typiske antipassiv-træk: nedskrivning af Patienten og tab af O-relationen, hvorved man koncentrerer sig om Agenten og står med en intransitiv konstruktion. I stedet for at sige, at Agenten udfører en handling, der går ud over en Patient, siger man, at Agenten er involveret i en aktivitet, som måske, måske ikke, finder sted i forhold til en Patient; men denne integreres ikke i verbalsituationen i nogen central rolle (GR). Det er Agenten og dennes viljesbestemte og intentionelle aktivitet, der fremhæves. Og det er det typiske indhold i en antipassiv, jf. Bittner (1987), Cooreman (1994).

Det karakteristiske for antipassiven er altså nedskrivningen af Patienten og dermed fjernelse af O-relationen. En oplagt måde at fjerne en Patient på er at gøre den identisk med Agenten. Og flere ergative sprog bruger da også deres antipassiv til at udtrykke noget reflektivt. Tilsvarende har man et fint lille sub-system i de danske præpositionelle konstruktioner, som involverer reflektivitet:

- (17) *forstå ngt - forstå sig på ngt*  
*forberede ngt - forberede sig på ngt*  
*benytte ngt - benytte sig af ngt*



*bestemme ngt - bestemme sig til ngt*

...

En mere systematisk sammenhæng mellem antipassiv og reflexiv er altså ikke ukendt. Det kunne derfor være, at den indsigt antipassiven giver kunne udnyttes ved beskrivelsen af de franske reflexiver (jf. forslag i den retning hos Lazard 1994). Man har nemlig nogle reflexive udtryk, hvor man klart ser den anti-passive værdi, nemlig Agent-perspektivet, og en mere intentionel værdi:

(18) *Elle a décidé **de partir**.*

*Elle **s'est décidé à partir**.*

*Le ministre a tu **ce problème**.*

*Le ministre **s'est tu (sur ce problème)**.*

*Le ministre a attaqué **ce problème**.*

*Le ministre **s'est attaqué à ce problème**.*

Man kan faktisk citere adskillige eksempler på sådanne alternationer mellem transitiv og reflexiv konstruktion med præpositionel konstruktion af det samme led, som er O i den transitive sætning:

(19)	<i>plaindre qc./qc.</i>	-	<i><b>se plaindre de qc.</b></i>
	<i>apercevoir qc.</i>	-	<i><b>s'apercevoir de qc.</b></i>
	<i>occuper qc.</i>	-	<i><b>s'occuper de qc.</b></i>
	<i>décider qc.</i>	-	<i><b>se décider à qc.</b></i>
	<i>attaquer qc.</i>	-	<i><b>s'attaquer à qc.</b></i>
	<i>essayer qc.</i>	-	<i><b>s'essayer à qc.</b></i>
	<i>attendre qc.</i>	-	<i><b>s'attendre à qc.</b></i>
	<i>résoudre qc.</i>	-	<i><b>se résoudre à qc.</b></i>

Her er der ofte ret klare betydningsforskelle, men de synes alle at kunne afledes fra antipassivens grundbetydning af Agent-fremhævelse på Patientens bekostning. I disse konstruktioner sker der det, at Patienten identificeres med Agenten ved, at det reflexive pronomen *se* overtager Patient-rollen, og ved at O-relationen derved forsvinder. Det led, der optræder som O i den transitive konstruktion kan så genindføres som et præpositionelt objekt, da O-relationen jo netop gennem reflexiviseringen er blevet fjernet (eller optaget af *se*).

Men her løber man næsten ind i et paradoks: når Patienten identificeres med Agenten i refleksivkonstruktionen, så får den antipassive fjernelse af Patient-rollen jo nærmest karakter af forfremmelse. Og nogle skelner da også blandt antipassiver mellem **nedtonende** og **fremhævende** antipassiver (jf. Foley & Van Valin 1985). Man har fremhævende antipassiv i følgende eksempel:

- (20) *Cette nouvelle irrite le ministre.*  
*Le ministre s'irrite de cette nouvelle.*

Selv om denne type lidt paradoksalt ligner passiven ved sin Patient-fremhævelse, så ser man straks forskellen: i passiv nedskrives Agent-rollen og man får et patientivt S, men i antipassiv forfremmes Patienten til Agent-rollen, og man får et agentivt S. Dette er karakteristisk for psykologiske verber, hvor Experienten kan ses som både Patient og Agent, både som udsat for og ansvarlig for et sanse- eller psykisk indtryk. Denne type med klar Agent-fremhævelse er vel den, der har den klareste anti-passive værdi.

#### 4. ANTIPASSIVE REFLEKSIVER

I stedet for inddelingen i 5 typer kunne man nu forestille sig, at de refleksive konstruktioner grundlæggende falder i to store grupper: antipassiver og passiver, som jo trods deres forskelle har store ligheder, først og fremmest derved, at de begge er intransitive konstruktioner, som opstår ved nedskrivning af en af de to centrale roller, Patient og Agent.

Jeg kan ikke her gennemgå alle franske refleksive verber, så jeg vil nøjes med et par karakteristiske typer, navnlig dem, der ikke uden videre kan indplaceres i de fem typer. En antipassiv fortolkning synes faktisk at passe godt med følgende verber:

##### 4.1 Kommunikationsverber

Det er langt fra klart, hvor disse verber hører hjemme i den traditionelle inddeling i fem typer, medmindre man opretter en «metonymisk» type. Men de synes at falde fint på plads i en antipassiv-fortolkning:

- (21) *Jean exprime ses opinions clairement.*  
*Jean s'exprime clairement (sur ce problème).*
- (22) *Jean répète toujours les mêmes choses.*  
*Jean se répète toujours.*
- (23) *Je me suis tu, jusqu'à présent, sur les visages humains où s'est incarné mon désir (Yourcenar Alexis 69)*

Her finder man ofte tre trin: 1. transitiv, 2. reflektiv antipassiv; den «tidligere» Patient kan tilføjes som præpositionelt led, 3. reflektiv antipassiv med fjernelse af almen, generisk eller Patient, som simpelthen er uvigtig, fordi den er evident i sammenhængen (jf. Cooreman 1994); resultatet bliver i hvert fald Agent-koncentration:

- (23') *taire qc.*  
*se taire sur qc.*  
*se taire*

Andre eksempler kunne være:

- (24) *à partir du moment qu'on se raconte, on raconte les autres (Signoret Nostalgie 13)*
- Après quoi, une phlébite se déclara (Gary Promesse 349)*

### 4.2 Psykologiske verber

Her drejer det sig om en fremhævende antipassiv: Patienten fjernes ved at blive identificeret med Agenten, som skitseret ovenfor. Men i virkeligheden er der vel tale om at understrege Agent-siden af Experientens dobbelthed:

- (25) *Cette critique irrite le président.*  
*Le président s'irrite de cette critique.*
- Cette situation inquiète/étonne le ministre.*  
*Le ministre s'inquiète/s'étonne de cette situation.*

Andre eksempler er *s'émouvoir de*, *s'occuper de*, *se préoccuper de*.

Men hvor skal man finde den relevante type i den traditionelle 5-delning? Det er jo ikke 1. og det er ikke nogen passiv.

### 4.3 Enkelttilfælde

Et verbum som *tromper* hører måske til foregående gruppe, men synes ikke at være nogen fremhævende antipassiv:

- (7) a. *Jean se trompe de porte.*  
b. \**Jean trompe Marie de porte.*

Under alle omstændigheder er *se tromper*, som omtalt ovenfor, ikke uden videre en variant af den transitive struktur.

Her kan man også diskutere et verbum som *battre*:

- (26) *Jean bat son adversaire.*  
*Jean se bat contre son adversaire.*  
*Jean se bat.*

Igen ser vi de tre trin fra før (*taire* i (23')). Endelig et verbum som *dépenser*:

- (27) *Jean dépense beaucoup d'énergie.*  
*Jean se dépense (beaucoup).*

### 4.4 Almindelige reflexiver

Nu ligger det så lige for at erkende, at de såkaldte almindelige reflexiver, type 1., udtrykker nøjagtigt det samme, som kan afledes af nedskrivningen af Patient-rollen ved identifikation med Agenten. Referentielt er der ofte tale om noget metonymisk: *Jean se lave* betyder jo ikke uden videre *Jean lave Jean*, men *Jean fait sa toilette* el.lign. Og at man ikke kan bruge den primitive formel,  $S = O$ , til noget, fremgår af udtryk som:

- (28) *Julie est allée se changer.*  
*Julie est allée se préparer.*

«Almindelige» reflexiver passer helt fint ind i antipassiv-analysen: de har næsten altid nogle betydningsnuancer i forhold til den transitive konstruktion, som bedst forstås i dette perspektiv: nedskrivning af Patient, fordi den er uvigtig, dvs. banal eller helt forudsigelig. Også her finder vi tre trin, som for eksempel i *laver qc.*, *se laver de qc.*, *se laver*:

- (29) *Ah, se laver de tous ces souvenirs, de toutes ces images* (Deforges Tango 125)

### 4.5 Bevægelsesverber

Antipassivens karakter af Agent-fremhævelse fremgår også tydeligt ved den refleksive brug af adskillige bevægelsesverber. Dette er tydeligt ved forskellige transitive verber: *approcher, avancer, éloigner*, etc.:

- (30) *Lorsqu'une femme pénètre dans une pièce ou dans un bureau où plusieurs hommes travaillent, c'est un moment de récréation. On regarde ses seins lorsqu'elle s'avance. On lorgne ses fesses lorsqu'elle s'éloigne* (Wolinski Lettre 172)

Man har her ligefrem refleksive verber, som har fjernet sig så meget fra deres transitive betydning, at de nærmest må betegnes som leksikaliserede: *s'amener* 'komme'. Ved *approcher* har man tre konstruktioner:

- (31) a. *Jean approche sa main de la lampe.*  
b. *Jean approche de la quarantaine.*  
c. *Jean s'approche de la maison.*

hvor den refleksive antipassiv helt tydeligt understreger den agentive læsning (jf. forskellen i valg af objekt mellem den intransitive, b., og den refleksive antipassiv, c.).

Selv intransitive verber indgår i dette system (*s'en aller*), hvilket var meget mere udbredt i oldfransk (jf. Herslund 1983), og også typisk bevægelsesverber, der kan være både transitive og intransitive som *sortir*:

- (32) a. *Jean sort de la fenêtre.*  
b. *Les pieds de Jean sortent de la fenêtre.*

*Dans le champ lunaire des multiples avant-gardes, sa peinture s'en sort plutôt bien. Un beau désespoir laisse rarement indif-férent* (Elle 14.5.92, 84)

Ved disse verber i intransitiv brug «deler» Agent og Patient S-relationen, således at man kan have tvetydige læsninger, jf. (32) a. og b. Men en



S                      se                      V

Agenten fjernes, og fjernes faktisk så totalt, at verbal-handlingen ses som foregående af sig selv: der kan ikke udtrykkes nogen agent, ikke engang indirekte ved adverbialer, som det er tilfældet ved næste type. Patienten forfremmes til S, men dens Patient-rolle markeres ved refleksiven *se*.

Konstruktionen er leksikalsk determineret, for så vidt som ikke alle verber tillader den. Den forekommer i alle tempora, og kan derfor skelnes fra den næste type ved at forekomme i både passé simple og futur:

(35) *La porte s'ouvrit/s'est ouverte/s'ouvrira.*

Andre eksempler:

(36) *Mais l'ère de la «transparence» s'ouvrira-t-elle dès 1993? (Express 17.3.89, 57)*

*Sa dernière syllabe s'étouffa (Réouven Tueur 96)*

*Les sifflets de police se déchaînèrent (ib. 97)*

*Là, son regard bleu s'éclaira de tendre ironie (ib. 114)*

*un mouvement spontané de tendresse ou d'inquiétude qui toutefois s'interrompit (Gallo France 221)*

*Enfin, la route, si droite (...) s'incurva après le hameau de Lamothe (Deforges Tango 105)*

*Aux tables de lecture les lampes s'éteignirent (Sartre Nausée 117)*

Efter som verbalhandlingen ses som noget, der sker spontant, er konstruktionen følsom over for, hvilken Patient der kan blive S; som i eksemplerne ovenfor må det være referenter, der kan ses som handlende af sig selv:

(37) *L'écart s'est creusé progressivement.*

*\*Le tunnel s'est creusé petit à petit.*

idet det mediale indhold og den totale mangel på Agent kræver, at processen skal kunne fortolkes som noget, der sker af sig selv: døre kan åbne og lukke sig, perioder kan begynde, broer kan gå op og i, men tunneler kan ikke grave sig selv og skjorter kan ikke vaske sig selv:

(38) \**Ma chemise s'est lavée hier soir.*

### 5.2 Refleksiv passiv

I denne konstruktion finder man eksempler som:

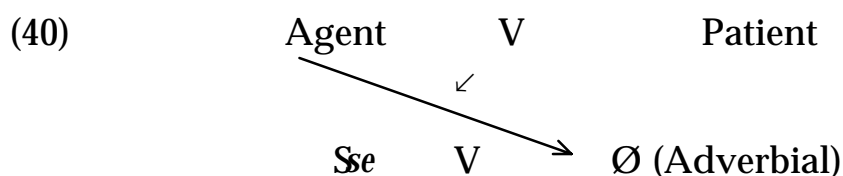
(39) *Ma chemise se lave à 40°.*

*Les erreurs, ça se paie.*

*Ce tissu se nettoie facilement.*

*Ce café se boit avec plaisir.*

Diateseskemaet for denne type ser således ud:



Her har man en Agent i baggrunden («un agent fantôme», Boons et alii 1976), hvis tilstedeværelse attesteres af adverbialer, som kun kan fortolkes som henvisende til denne Agent. Patienten forfremmes til S og får sin patientive rolle markeret af *se* som i den medio-passive konstruktion (type 4.).

Konstruktionen har ofte almen, maksime-mæssig betydning og optræder derfor typisk med *cela*-dislokering, hvorved man kan skelne den fra type 4., med hvilken den ellers er identisk i præsens:

(41) *Les vitres se brisent (\*avec enthousiasme).*

*Les vitres se sont brisées (\*avec enthousiasme).*

*Les vitres, ça se brise (avec enthousiasme).*

*\*Les vitres se sont brisées (avec enthousiasme).*

## 6. KONKLUSION

Konklusionen af denne hurtige oversigt er følgende skematiske fremstilling af de franske refleksive konstruktioner:



(42)	1. S:	<i>il s'approche de la maison</i> <i>il se tait</i>	} nedtonende	} AP
	2. S = O:	<i>il se lave</i>	} fremhævende	
	3. O:	<i>il s'irrite de la critique</i>	}	
		<i>la porte s'ouvre</i> <i>l'écart se creuse</i> <i>la vitre se brise</i>	} medio-passiv	} P
		<i>une porte, ça s'ouvre</i> <i>ce tissu se lave bien</i> <i>cette vitre se brise</i>	} refl. passiv	
			} refl. passiv	

De to hovedtyper, antipassiv og passiv, mødes, hvor det er det transitive skemas O, der er S i den refleksive konstruktion. Det de to typer ellers har tilfælles er en fremhævelse af én af de biaktantielle skemas aktanter: Agenten i antipassiv, Patienten i passiv.

Begge typer medfører dannelsen af intransitive strukturer. Og dette markeres formelt på den eneste måde, hvorpå man på fransk kan udtrykke intransitiv fleksion i verbet, nemlig ved brug af hjælpeverbet *être*. Den refleksive konstruktion kan altså ses som en grammatikalisering af den manipulation af den biaktantielle transitive konstruktion, som består i en nedskrivning af den ene af de to centrale aktanter: Patienten i antipassiv, Agenten i passiv. Uden for refleksiverne finder man på fransk grammatikalisering af Agent-nedskrivning i *être*-passiven, mens Patient-nedskrivning, altså antipassiv-mønsteret, kun findes som leksikalsk valg ved visse verber (for eksempel *toucher qc.* ovf. *toucher à qc.*).

**BIBLIOGRAFI**

- Bittner, Maria. 1987. On the Semantics of the Greenlandic Antipassive and Related Constructions. *International Journal of American Linguistics* 53.194-231.
- Boons, J.-P., A. Guillet & C. Leclère. 1976. *La structure des phrases simples en français. Constructions intransitives*. Genève-Paris: Droz.
- Cooreman, Ann. 1994. A Functional Typology of Antipassives. B. Fox & P. Hopper, eds. *Voice. Form and Function*, 49-88. Amsterdam: John Benjamins.
- Durst-Andersen, P. & M. Herslund. 1996. The Syntax of Danish Verbs: Lexical and Syntactic Transitivity. E. Engberg-Pedersen et alii, eds. *Content, Expression and Structure*, 65-102. Amsterdam: John Benjamins.
- Foley, W. A. & R. D. Van Valin, Jr. 1985. Information packaging in the Clause. T. Shopen, ed. *Language Typology and Syntactic Description. Part I. Clause Structure*, 282-364. Cambridge: The University Press.
- Herslund, Michael. 1983. La construction réfléchie en ancien français. P. Spore et alii, eds. *Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès des Romanistes Scandinaves*, 153-161. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Hobæk Haff, Marianne. 1992. Actants circonstanciels et circonstants actanciels - une analyse de la dichotomie actant/circonstant. *Revue Romane* 27.285-291.
- Lazard, Gilbert. 1994. *L'actance*. Paris: PUF.
- Melis, Ludo. 1990. *La voie pronominale. La systématique des tours pronominaux en français moderne*. Louvain-la-Neuve: Duculot.
- Ruwet, Nicolas. 1972. *Théorie syntaxique et syntaxe du français*. Paris: Seuil.
- Stéfanini, Jean. 1971. A propos des verbes pronominaux. *Langue française* 11.110-125.
- Togeby, Knud. 1982. *Grammaire française. Volume I: Le nom*. Edité par Magnus Berg, Ghani Merad et Ebbe Spang-Hanssen. Etudes Romanes de l'Université de Copenhague. København: Akademisk Forlag.

# LIKHET SOM UTGANGSPUNKT OG SAMMENLIGNING SOM METODE FOR SPRÅKBESKRIVELSEN

Leiv-Otto Marstrander

Hva menes med begrepet likhet i språkvitenskapen?

En likhetsrelasjon mellom to eller flere språklige størrelser består i at de ligner på hverandre. Det betyr ikke at de skal være identiske. Likhetsrelasjon er et svakere begrep enn identitet.

I dette innlegget, som jeg håper kan bli starten på en liten pennefeide ved instituttet, vil jeg ta for meg språklige størrelser av den tradisjonelle, ulne typen kalt «ord». Likhetsrelasjonen mellom ord kan være av ulik art ... Men mange språkvitere er i dag enige om at de fleste ord, *også når de ikke står i noen form for språklig kontekst*, har:

- I fonologisk form (dvs. de kan uttales),
- II kategoriell tilhørighet (dvs. de kan sorteres i klasser og undergrupper),
- III leksikalsk betydningsinnhold (dvs. vi har en følelse av at de betyr noe).

Jeg rører her ved sentrale, teoretiske problemstillinger knyttet til språktegnet og tenkningen omkring dets bestanddeler eller sammensetning, dets kjerne eller vesen.

Det er farlig å driste seg til å si noe om hva andre mener eller har ment om språktegnet! Man stiller seg lagelig til for hogg!

Men jeg tror at noen av de mest grunnleggende skillelinjene innenfor språkvitenskapen i dette århundret kan tilbakeføres til «enkle» (eller i hvert fall «begripelige») motsetninger i synet på språktegnet. Visse skoleledende språkvitenskapelige retninger har bevisst valgt å legge liten eller ingen vekt på tegnenes tilhørighet til *syntaktiske* kategorier eller ordklasser. Andre har valgt å minimalisere eller helt se bort fra tegnenes *semantiske* innhold.

Inntil nylig var jeg så naiv at jeg trodde at de fleste etter hvert hadde blitt enige om at ingen av disse «betraktningssmåttene» fører fram i lengden. Til og med de mest hardbarkede generativister har smått om senn integrert semantikken i språkbeskrivelsen!

Men så, i mars 1996, kom Ronald Langacker på visitt til Universitetet i Oslo ... Og jeg ble tvunget til å revurdere mine oppfatninger. Langacker er mester i å ironisere — han gjør det elegant! — over transformasjonsgrammatikkens forsøk på å opphøye syntaksen i sin mest ubesudlete form<sup>1</sup> til en frittstående, absolutt disiplin — den eneste som var et sant språkstudium verdig<sup>2</sup>. Men jeg har dessverre vanskelig for å forstå annet enn at han selv begår en tilnærmet utilgivelig synd mot språkvitenskapen satt i en større sammenheng ved å bevege seg faretruende mange skritt i retning av den motsatte ytterlighet. Det er til dels gammelt tankegods han forfekter, faktisk så gammelt at jeg trodde det var avdanket og funnet uhensiktsmessig. Han fjerner oppmerksomheten fra alt som har med syntaks (kombinasjonsmuligheter) å gjøre og fokuserer i stedet på betydning. Spørsmålet koker i bunn og grunn ned til hvilken relevans kategorier basert på ubesudlete «kognitive» kriterier har for språkbeskrivelsen. Kommer man noen vei med for eksempel rent semantiske definisjoner av verb og substantiver? Er det noe poeng i å forsøke å etablere slike definisjoner? Langacker mener det.

Jeg både ser og godtar at man kan ønske å gjøre denne type forsøk.

For førti år siden forsøkte Chomsky å betrakte språkvitenskapens gjenstand, språket, som noe rent formelt. Fordelen med hans prosjekt fra den gang består i at de formelle sidene ved språket er håndgripelige (eller direkte observerbare, om man vil). Ulempen med Langackers prosjekt av i dag består i at mening er amorf eller *uhåndgripelig*. Chomsky kom et stykke på vei før han ga seg. Langacker kommer kanskje også et stykke på vei mot det målet han har satt seg. Mitt problem er at jeg verken forstår hans subjektive hensikt eller evner å se noe objektivt mål.

Jeg tror at både Langacker og Chomsky er ofre for en slags «amerikansk» forenkling av eller reduksjonistisk syn på virkeligheten! Den franske tenkningen omkring språktegnet er etter min mening langt mer avansert. I det følgende støtter jeg meg på Jean-Claude Milner.

Jeg tror at man i språkbeskrivelsen bør ta hensyn til tre typer konstituerende og distinktive trekk (nevnt innledningsvis): språktegnet er **tresi-**

---

<sup>1</sup> les: *meningsløse* form (i bokstavelig forstand)

<sup>2</sup> Jfr. eksempel 25d på side 3 i eksempelsamlingen som ble delt ut under Langackers gjesteforelesning ved Universitetet i Oslo tirsdag 19. mars 1996: *The Autonomous Syntax Memorial is across the piazza, through that alley, over the bridge, and around the corner to the right.*

**dig**<sup>3</sup>. De fonetiske egenskaper (den fonologiske formen eller uttalen), de syntaktiske egenskaper (den kategorielle tilhørigheten eller distribusjonen) og de semantiske egenskaper (det leksikalske betydningsinnholdet eller meningen) er i grove trekk **nødvendige og tilstrekkelige** for å definere et språktegn av den typen vi vanligvis kaller ord.

Språktegnet bør med andre ord ikke betraktes som noe annet enn et **sett med egenskaper**. Disse egenskapene er av tre typer: (1) fonetiske (lydlige), (2) syntaktiske (kombinatoriske), (3) semantiske (betydningsmessige).

Ingen ser bort fra ordenes fonetiske uttrykk, alle er enige om at ord har fonologisk form, det er ikke mulig å forestille seg at noe er et ord uten å kunne uttale det. Men, og det er et viktig men, det at noe kan uttales / sies / skrives er i seg selv ikke tilstrekkelig for å kalle det et ord eller et tegn — det må mer til! Man verken bør eller kan se bort fra ordenes syntaktiske og semantiske egenskaper. Begrunnelsen er rett og slett at det i lengden har liten eller ingen hensikt å forsøke å unnsnippe en av virkelighetens dimensjoner. For meg er det reelt at hvert ord i språket har et visst uttrykk, visse kombinasjonsmuligheter og en viss betydning.<sup>4</sup>

Tilbake til dette med likhet og identitet.

To ord med identisk fonologisk form, men vesensforskjellig betydningsinnhold kalles homonymer. Substantivet «låve» og infinitiven

---

<sup>3</sup> Det er et rent lingvistisk «tresidig» syn på språktegnet jeg her ønsker å gjøre meg til talsmann for. Jeg ser helt bort fra de mer språkfilosofiske problemene knyttet til sammenhengen mellom språktegn, referanse og verdensanskuelse. Et lingvistisk tresidig syn på språktegnet har dermed lite eller ingenting med den tradisjonelle «tegn trekant» å gjøre.

<sup>4</sup> For dem som er spesielt interessert i denne problematikken, og som behersker fransk, vil jeg på det varmeste anbefale Jean-Claude Milners *Introduction à une science du langage* fra 1989, med særlig vekt på annen del, kapittel tre, og spesielt side 324-56. Her gir forfatteren en usedvanlig god innføring i problemene knyttet til leksikalsk individualisering, dvs. ordenes distinktive egenskaper. Gi ikke opp før de aktuelle sidene er lest minst to ganger! Det er mulig å lese disse sidene uten å ha lest de tre hundre første ... :-)

Forøvrig benytter Milner betegnelsen «term» i stedet for «ord», noe han antakelig gjør klokt i. Det mest elegante ved hans beskrivelse av termene i språket er at hans tilnæringsmåte gjør det mulig å operere med lingvistiske termer som **mangler** en eller flere typer konstituerende egenskaper. F.eks. hevder han at et av de grunnleggende kjennetegnene ved kategorien anaforiske pronomener er at de mangler leksikalsk betydningsinnhold (men at de på sett og vis får det via substantivsyntagmet de er satt til å representere).

«love» er homonymer på norsk (for enkelhets skyld benytter jeg her ordenes grafiske form, ikke den fonologiske). Men disse to ordene har ikke den samme kategorielle tilhørighet (det ene er et substantiv, det andre er et verb), og man vil derfor så godt som aldri ha noe som helst problem med tolkningen. Det er **tilfeldig** at to ord er eller blir homonyme.

Det er derimot **ikke tilfeldig** at to franske ord som *nettoyer* (å rengjøre) og *nettoyage* (rengjøring) ligner på hverandre. De er på ingen måte identiske, men de ligner uomtvistelig på hverandre — og det i mer enn én forstand:

1. For det første er de to ordenes stammer fonologisk sett identisk med hverandre. Det er verbalsuffikset *-er* og substantivsuffikset *-age* som gjør dem fonologisk (og grafisk) forskjellig fra hverandre.
2. For det andre ligner de to ordene på hverandre i en viss forstand også med hensyn til kategoriell tilhørighet. La gå at det ene ordet er et verb, det andre et substantiv — akkurat på dette punktet kommer de tradisjonelle ordklassene til kort. For ord kan sorteres og kategoriseres på mange måter! Verbet *nettoyer* og substantivet *nettoyage* har det til felles at de begge hører til en type ord som i språklig kontekst nesten alltid brukes i kombinasjon med bestemte andre språklige størrelser. Verbet *nettoyer* kombineres vanligvis med et språklig uttrykk som refererer til den som vasker, og med et språklig uttrykk som refererer til det som blir vasket. Og det interessante er at man kan kombinere substantivet *nettoyage* med nøyaktig tilsvarende språklige størrelser. Både verbet og substantivet uttrykker det som ofte kalles en handling, og de kan begge kombineres med språklige uttrykk for deltakerne i handlingen. Her er et eksempel på hvordan substantivet kan knytte til seg et uttrykk for det som blir vasket: *le nettoyage des toilettes*. Og her er nok et eksempel der jeg i tillegg sørger for å uttrykke hvem det er som vasker: *le nettoyage des toilettes par le général*. Poenget er at det ikke er et hvilket som helst substantiv som **ligner** på verbene i denne forstand. Det gjelder bare en undergruppe av substantivene som vi kan kategorisere som verbalsubstantiver.
3. For det tredje er det soleklart at de to ordene *nettoyer* og *nettoyage* ligner på hverandre med hensyn til deres leksikalske be-

tydningsinnhold. Noen vil faktisk hevde at de to ordene er identiske på dette punktet. (To så forskjellige teoretikere som Martinet og Milner vil si nettopp det.)

Avledningsmekanismen som gir *nettoyage* av *nettoyer* er helt og holdent regelmessig og kan beskrives i et synkront perspektiv.

Hva nå med to ord som *détruire* (å ødelegge) og *destruction* (ødeleggelse)? Vel, de ligner til forveksling på hverandre når det gjelder punkt 2 og 3, men ikke punkt 1. Litt forenklet sagt har substantivet de samme syntaktiske egenskaper som verbet i og med at man kan si *la destruction de Carthage par les Romains*. Dertil kommer at det avledede substantivet arver moderverbets betydning. Men det var altså dette med punkt 1 — den fonologiske formen. I dette tilfellet er det ikke bare suffikset som er forskjellig: stammene er heller ikke like. Verbets stamme er /detr̥i/ og substantivets /dɛstryk/. Forskjellen er faktisk større enn det er behagelig å være klar over<sup>5</sup>. For de fonologiske ulikhetene gjør det rett og slett problematisk å si at substantivet er avledet av verbet. Mens forholdet mellom *nettoyage* og *nettoyer* kan sies å være fullstendig regelmessig, ser det ikke ut til at det samme gjelder for *destruction* og *détruire*.

At den fonologiske formen til disse to ordstammene er ulik (dvs. langt fra identisk) er imidlertid ikke til hinder for at vi mer enn gjerne setter dem i relasjon til hverandre. Nøyaktig hva det er som forårsaker eller muliggjør denne type språklig assosiasjon har vært og er fortsatt et forsømt emne i lingvistikken. Jeg vil friste den påstand at det **ikke** først og fremst er ordenes fonologiske form som i vårt tilfelle gjør dem «like», for «le signifiant» er temmelig ulik for de to ordenes vedkommende. Det som derimot er likt, er ordenes betydning; «le signifié» er identisk eller tilnærmet identisk i de to tilfellene. Det dreier seg for begge ordenes vedkommende om en handling som involverer to deltakere: noe(n) som ødelegger og noe(n) som ødelegges. Vi har altså to ord med **ulik** «signifiant» og **lik** «signifié». Legg så merke til at det er vanlig å definere begrepet synonymi nettopp på denne måten. Likevel vil ingen sann språkviter se på disse to ordene som synonymer. Hvorfor? Fordi deres

---

<sup>5</sup> Substantivstammen er bygd opp rundt to stavelsesbærende vokaler. Den første, som fra å være lukket i verbet nå er åpen, følges av en /s/ (som ikke er til stede i verbet). Den andre, som fra å være halvvokal i verbet nå er selvstendig, følges av en /k/ (som heller ikke er til stede i verbet).

kategorielle tilhørighet er vesensforskjellig; det ene ordet er et transitivt verb, det andre er et substantiv av hunkjønn<sup>6</sup>. Men, som jeg var inne på tidligere, tradisjonelle ordklasser og måter å kategorisere på kommer dessverre til kort på dette punktet. For de to ordene har unektelig en del kategorielle fellestrekk: substantivet er et **verbalsubstantiv** og har dermed arvet ikke bare moderverbets betydning, men også en del av moderverbets syntaktiske egenskaper. De to ordene kan inngå i konstruksjoner som ligger svært nært opp til hverandre. Forskjellen mellom de to konstruksjonene nedenfor består hovedsaklig i aspektuelle og temporale «nyanser» og i framgangsmåten (dvs. de syntaktiske operasjoner) som er benyttet for å knytte de språklige uttrykkene for deltakerne i handlingen til uttrykket for selve handlingen:

- i) les Romains détruisirent Carthage
- ii) la destruction de Carthage par les Romains

Jeg vil nå definere en type ord som kan kalles regelmessig avledete verbalsubstantiver. Forholdet mellom et moderverb og et regelmessig verbalsubstantiv kan karakteriseres på følgende måte:

- I **Moderverb og substantiv har røtter som fonologisk sett er *identiske*.** Verbet har et verbalsuffiks. Substantivet har et nominalsuffiks. (Det er bare den fonologiske forskjellen mellom verbalsuffikset og nominalsuffikset som gjør det mulig å skjelne de to ordene fra hverandre i et rent fonologisk perspektiv).
- II **Moderverb og substantiv har en bestemt type syntaktiske egenskaper som er *identiske*.** Sagt mer presist: substantivet kan knytte til seg den samme type og det samme antall argumenter som verbet. (Forskjellene vedrører utelukkende framgangsmåten eller de syntaktiske operasjonene som benyttes for å sette

---

<sup>6</sup> I praksis er det ikke hensiktsmessig å bruke begrepet synonymi i tilfeller som dette, men ønsker man å arbeide med presise definisjoner innenfor et strengt synkront perspektiv, har man faktisk ikke noe valg... Det er et faktum at innholdet er det samme mens uttrykket er forskjellig for disse to ordene. (Løsningen er eventuelt å gjøre som Langacker og si at nettopp fordi det ene ordet er et substantiv og det andre et verb, så må også betydningensinnholdet være forskjellig - det ene er en slags abstrakt «ting», det andre en slags abstrakt «handling». For så vidt er dette et genialt trekk, men det er verdt å merke seg at «betydningsforskjellen» i så fall ikke springer ut fra våre oppfatninger om et konkret saksforhold, men er en nødvendig følge av teoretiske betraktninger.)



sammen de språklige uttrykkene til en større enhet. Et intransitivt verb knytter til seg et foranstilt nominalsyntaxme (et subjekt). Et transitivt verb knytter til seg et foranstilt og et etterstilt nominalsyntaxme (et subjekt og et direkte objekt). Verbalsubstantivet på sin side knytter til seg ett eller to etterstilte preposisjonssyntaxmer. Hvis det forekommer bare ett preposisjonssyntaxme, innledes det av preposisjonen *de* og tilsvarer subjektet *eller* objektet til moderverbet. Hvis det forekommer to preposisjonssyntaxmer, innledes det første av *de* og tilsvarer objektet til moderverbet, det andre av *par* og tilsvarer subjektet til moderverbet.)

III **Moderverb og substantiv har *identisk* leksikalsk betydningsinnhold.** (Det er bare aspektuelle og temporale nyanseforskjeller mellom konstruksjoner med verb og verbalsubstantiv, men disse forskjellene springer ikke ut fra ulik leksikalsk grunnbetydning hos moderverbet og verbalsubstantivet.)

Med denne definisjonen av **regelmessige verbalsubstantiver** som utgangspunkt skrev jeg i sin tid en hovedoppgave der jeg redegjorde for en lang rekke **uregelmessigheter** som raskt volder komplikasjoner når man ønsker å beskrive franske verbalsubstantiver. Det er fort gjort å fastslå at langt de fleste franske verbalsubstantiver er regelmessige i henhold til definisjonen ovenfor (typen *nettoyer* / *nettoyage*). De regelmessige tilfellene representerer imidlertid ikke noe **problem**. Problemstillingen besto i å redegjøre for det kaotiske (dvs. uregelmessighetene). Mitt mål var derfor å gi en «forklaring» på de mer eller mindre innlysende uregelmessigheter som forekommer innenfor dette feltet på fransk (ikke alle ligger like langt opp i dagen, noen ligger faktisk temmelig godt skjult). Jeg fant det hensiktsmessig å «sortere» eller «gruppere» uregelmessighetene. Noen var av fonologisk art (ikke samme rot eller stamme), andre av syntaktisk art (ikke samme kombinasjonsmuligheter), atter andre av semantisk art (ikke samme betydningsinnhold).

Vi har allerede sett på ordparet *détruire* / *destruction* og fastslått at avledningsforholdet er fonologisk (og bare fonologisk) uregelmessig. Som ytterligere eksempler på hva det her er snakk om, kan det nevnes at forholdet mellom f.eks. *admirer* og *admiration* er syntaktisk (og bare

syntaktisk) uregelmessig<sup>7</sup>. Og forholdet mellom *équiper* og *équipage* er semantisk (men også syntaktisk) uregelmessig<sup>8</sup>.

Videre la jeg raskt merke til at en del verb slett ikke hadde noe «tilsvarende» verbalsubstantiv (f.eks. *englober*, *subir*).

Det sto altså klart for meg at de aller fleste franske verb hadde et substantivisk motstykke som kunne sies å stå i et «regelmessig» avledningsforhold til verbet. Men en del verbalsubstantiver måtte kalles «uregelmessige» — i hvert fall i et synkront perspektiv. Og atter andre verb hadde ikke noe «tilsvarende» verbalsubstantiv i det hele tatt. Dette krevde en forklaring!

Min arbeidshypotese gikk med andre ord ut på at «uregelmessighetene» og «hullene» (dvs. enten «uregelmessig tilstedeværende» eller «fullstendig fraværende» verbalsubstantiv) måtte ha en eller annen grunn.

Jeg er ubeskjeden nok til å mene at jeg etter hvert kom på sporet av denne grunnen! Men, og dette er et viktig *men*, den kunne ikke utkrystalliseres uten å ta i bruk et beskrivelsesapparat som involverte det tidligere nevnte **tresidige** synet på språktegnet (ord har uttrykk, kombinasjonsmuligheter og betydning).

Her skal jeg bare kort antyde en mulig aktuell årsakssammenheng: Når verbet er *inagentivt*, er dette til hinder for at det kan eksistere et regelmessig avledet verbalsubstantiv<sup>9</sup>.

Mitt poeng her er at uten den nevnte tresidige forståelsen av språktegnet ville store deler av problemkomplekset forbli *usynlig* og dermed heller ikke kunne beskrives eller forklares.

Jeg har lyst til å avslutte dette innlegget med en påstand fulgt av en oppfordring: Språkvitenskapen står i fare for å framstå som mindre interessant dersom den bortdefinerer en av språktegnets **tre** dimensjoner. Kognitivist og generativist, foren dere!

---

<sup>7</sup> Se side 87 i min hovedoppgave.

<sup>8</sup> Se side 22 i min hovedoppgave.

<sup>9</sup> For flere detaljer, se Leiv-Otto Marstrander: *Du verbe transitif au substantif verbal régulier — restrictions sémantiques à une transformation*, hovedoppgave i fransk, Klassisk og romansk institutt, Universitetet i Oslo, 1993 I.

## «ESTA DIGRESIÓN HA SIDO INEXCUSABLE»

### *La Dorotea, La dama boba* og den barokke Lope de Vega

Anne Marie Øveraas

#### INNLEDNING

Den interesserte leser av Lope de Vegas alderdomsverk *La Dorotea* (1632)<sup>1</sup> kommer ikke utenom Leo Spitzers artikkel *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea*.<sup>2</sup> Til tross for at denne artikkelen utkom så tidlig som i 1932, er den fremdeles meget relevant, noe som senest ble påpekt 1988 av Francisco Márquez Villanueva.<sup>3</sup> Men under arbeid med dette stoffet, trådte et uventet aspekt frem: Det syntes klart at Spitzers observasjoner ikke bare er interessante i forhold til *La Dorotea*, men at de kan kaste nytt lys også over Lopes dramatekster - og dertil dramatekster som er blitt til opptil 20 år tidligere. Hvordan Spitzers artikkel kan bidra til forståelsen av disse dramatekstene, og hvorfor dette er av interesse, vil denne artikkelen søke å redegjøre for. Presentasjonen vil bli todelt: først en presentasjon og vurdering av Spitzers *Dorotea*-lesning, deretter (og med utgangspunkt i første del) en nylesning av et av de relativt tidlige av Lopes dramaer, nemlig *La dama boba* (1613).

#### LA DOROTEA

Ovenfor er benyttet to ord som i forhold til *La Dorotea* ikke er uproblematisk: «alderdomsverk», og Spitzers begrep «Literarisierung». Noen ord må sies om dette innledningsvis. Deretter er der to momenter som må tas opp dersom leseren skal få et bilde av hva slags verk vi her står overfor: et kort innholdsreferat, og en presentasjon av *La Doroteas* ikke uproblematisk genretilhørighet.

---

<sup>1</sup> Edwin S. Morbys utgave er benyttet (Clásicos Castalia. Madrid, 1987). Alle sidehenvisninger er til denne utgaven.

<sup>2</sup> Kölner Romanistische Arbeiten. Bonn og Köln 1932.

<sup>3</sup> Lope: Vida y valores. Puerto Rico, 1988.

*Et alderdomsverk? - Utgivelsesår og tilblivelsesprosess*

*La Dorotea* kom ut fire år før Lopes død. Men Lope sier selv i dedikasjonen at han skrev den i sine unge år.<sup>4</sup> Deretter sier han at han har mistet manuskriptet, og at han nå har skrevet det på nytt og endret endel. Dette har gitt støtet til at litteraturhistorikere og biografer diskuterer i hvor stor grad vi står overfor et alderdomsverk - og i hvor stor utstrekning *La Dorotea* inneholder trekk som kan spores tilbake til den tapte, opprinnelige versjonen. De fleste sentrale litteraturhistorikere og Lopebiografer synes å ha kunnet enes om at *La Dorotea* i hovedsak er et alderdomsverk, og at rettelsene i forhold til et eventuelt forut eksisterende manuskript er helt vesentlige.<sup>5</sup> Betegnelsen alderdomsverk skal derfor i denne sammenheng få lov til å bli stående.

*Selvbiografi, nøkkelroman, skriveterapi eller erindringsbok?*

Flere av de kritikere og litteraturhistorikere som har deltatt i debatten om dateringen av *La Dorotea*, argumenterer for sitt syn med utgangspunkt i begivenheter fra Lopes liv - i den forstand at man setter likhetstegn mellom episoder i *La Dorotea* og virkelige episoder i den virkelige forfatters, Lopes, liv. Vet man når disse episodene i Lopes liv fant sted, vet man også at *La Dorotea* må være skrevet senere enn dette tidspunkt. For å ta et eksempel: Lázaro Carreter<sup>6</sup> argumenterer blant annet på følgende måte for sitt syn på *La Dorotea* som alderdomsverk: riktignok beskriver *La Dorotea* begivenheter fra Lopes liv som fant sted så tidlig som 1588, sier han, men også begivenheter fra så sent som 1631 (altså fem år før forfatterens død). Følgelig må man anse at verket er vesentlig omarbeidet i forhold til en tidligere versjon. Til grunn for denne typen argumentasjon ligger - som man vil skjønne - en oppfatning av *La Dorotea* som et sterkt selvbiografisk verk. Denne oppfatningen synes ikke bare indirekte, gjennom den typen argumentasjon som er eksemplifisert ovenfor, å være alment akseptert blant litteraturhistorikerne, men også meget direkte, idet man omtaler *La Dorotea* som selvbiografi, even-

---

<sup>4</sup> Verket er tilegnet don Gaspar Alfonso Pérez de Gúzman el Bueno, conde de Niebla. I dedikasjonen skriver Lope følgende: «Escribí *La Dorotea* en mis primeros años» ('Jeg skrev *La Dorotea* som ung').

<sup>5</sup> Cf. f.eks. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*; R.O. Jones, *Siglo de Oro: Prosa y poesía*; Hugo A. Rennert & Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*; Fernando Lázaro Carreter, *Lope de Vega: Introducción a su vida y obra*; introduksjonen i Morbys utgave av *La Dorotea*.

<sup>6</sup> Op. cit.

tuelt «selvbiografisk preget verk». Dette er en vurdering - eller genreplassering - det ikke uten videre er rimelig å slutte seg til, ei heller er den spesielt interessant, idet den styrer lesningen i en lite fruktbar retning og stenger for mer interessante perspektiver. For med en selvbiografisk lesning som utgangspunkt, har den rådende kritikertradisjon i stor utstrekning lest *La Dorotea* som en nøkkelroman, og forsøkt å finne ut hvilke historiske personer som svarer til tekstens skikkelser. Handlingen skal være basert på kjærlighetshistorien mellom Lope og skuespillerinnen Elena Osorio, og den opprinnelige, tapte versjonen skrevet i raseri over historiens utfall.<sup>7</sup>

Den versjonen vi kjenner, den som ble utgitt i 1632, skal representere en modnere og mer avbalansert tolkning av begivenhetene enn den opprinnelige, fordi det hele har kommet på avstand tidsmessig, og fordi forfatteren med årene har vunnet i klokskap og klarer å vurdere det hele uten det overdrevne følelsesmessige engasjement.

Det dreier seg altså, ifølge autoritative kilder, om en litterær bearbeiding av en kjærlighetsaffære fra forfatterens liv, en «litterarisering». Flere synes her å ha tatt Spitzers begrep fra artikkeltittelen fra 1932 til inntekt for en selvbiografisk lesning. Men samme begrep dekker her to vidt forskjellige fenomener, hvorav det første - en punkt for punkt sammenligning mellom liv og litteratur - skal forlates her og nå. For en «gjettelek» som går ut på å finne en historisk parallell til hver skikkelse og hver episode i *La Dorotea* kan være morsom nok, men samtidig en delvis farlig lek: i den grad det hersker enighet om at *La Dorotea* er en beskrivelse av forholdet mellom Lope og Elena Osorio, synes det som om man til tider har fylt ut Lopes biografi med opplysninger som stammer fra *La Dorotea*, der andre kilder mangler. Det andre fenomen som begrepet «litterarisering» dekker i denne sammenheng, beskrives av Spitzer, og er etter min oppfatning langt mer interessant. Dette skal vi derfor straks komme tilbake til, men først de to resterende, innledende punkter: genretilhørighet og hendelsesforløp.

---

<sup>7</sup> Som 17-åring forelsker Lope seg i skuespillerinnen Elena Osorio, datter av teaterdirektøren Jerónimo Velázquez, og gift med en skuespiller. Lope får etterhvert en konkurrent i forholdet til Elena, Francisco Perrenot Granvela, og føler seg av den grunn dødelig krenket. Han hevner seg ved å skrive smededikt om Elena og hennes familie, noe som fører til at han fengsles, anklaget for å ha skrevet og latt sirkulere injurierende skrifter. I en rettssak i 1587 dømmes Lope til 8 års forvisning fra hovedstaden, og 2 års forvisning fra provinsen Castilla. Kilde: Rennert & Castro (op. cit.), Lázaro Carreter (op. cit.).

### *Genretilhørighet*

På tittelbladet velger Lope å karakterisere *La Dorotea* som «acción en prosa», handling på prosa. Sett i forhold til spørsmålet om genretilhørighet, er betegnelsen interessant. Denne genrekarakteristikken - eller mangel på sådan - gir jo ingen holdepunkter for hvordan *La Dorotea* skal leses, om vi skal følge Philippe Lejeunes teori om den selvbiografiske kontrakt.<sup>8</sup> Som man vil huske, legger Lejeune vekt på at der allerede ved lesning av tittelbladet inngås en «kontrakt» med leseren om hvordan teksten skal oppfattes. Står der «selvbiografi», innretter leseren sine krav og forventninger etter det denne genren krever. Står der roman, vil leseren forvente at romangenrens konvensjoner ivaretas og at teksten skal forståes ut fra disse. Lejeunes hovedanliggende er å definere selvbiografien; den selvbiografiske kontrakt inngås dersom det, i tillegg til genrebetegnelsen «selvbiografi», foreligger identitet mellom forfatter, forteller og hovedperson. Dette er irrelevant i vår sammenheng. Her er vi bare ute etter å presisere at genrebetegnelsen på tittelbladet definerer teksten og dermed styrer lesningen, og at mangelen på en slik genrebetegnelse - eller bruken av en som er uortodoks - stiller det hele tilsvarende åpent. Tvetydigheten hersker. Og den forsterkes av de formelle trekk vi finner i selve teksten. *La Dorotea* synes i første rekke å bære dramaets kjennetegn: Handlingen er utformet som dialog og delt inn i fem akter. Men i motsetning til datidens dramatik generelt - og Lopes dramatiske produksjon spesielt - er verket ikke skrevet på vers, men på prosa. Dertil er det delt inn i fem akter, i motsetning til de tradisjonelle tre. *La Dorotea* inneholder flere - for ikke å si mange - lengre dikt. Dette er imidlertid i seg selv ikke noe som «fjerner» verket fra dramagenren. Lopes «comedias» preges av det samme. Mer problematisk er det at *La Dorotea* er en meget omfangsrik tekst - over 400 sider i Morbys utgave - slik at den neppe egner seg for oppførelse - enn si er *beregnet på* oppførelse.

Men til tross for at *La Dorotea* er skrevet på prosa, og etter formatet å dømme ikke er beregnet på oppførelse på en teaterscene, kan den heller ikke knyttes til noen av datidens eksisterende prosagenre. Den kan hverken sies å være beslektet med hyrderomanen, ridderromanen eller den pikareske romanen. Riktignok står vi overfor en kjærlighetshistorie, slik som i hyrderomanene og delvis også i ridderromanene (ridderens tilbudte er jo en uomgjengelig ingrediens), men den mangler disse gen-

---

<sup>8</sup> *Le pacte autobiographique*. Paris, 1975.

renes eskapistiske preg og idealiserte «setting», både med hensyn til tid, sted og skikkelser - *La Dorotea* foregår i samtidens Madrid og er befolket av ditto skikkelser. Denne realismen er på den annen side heller ikke av samme type som i pikareskromanen; her er det ikke slik at hovedpersonen gjennom sine reiser, sin omskiftelige skjebne og sine mange hårde arbeidsgivere presenterer leseren for sin samtid, «sett nedenfra». Hovedpersonene representerer snarere et middelsjikt, trygt bosatt i rikets hovedstad, og hendelsesforløpet viser kjærlighetens ubestandighet, ikke samfunnets brutalitet og hykleri. Av denne vurderingen av *La Dorotea* i forhold til eksisterende prosagenre, utkrystalliserer det seg derfor paradoksalt nok en forståelse av at verket har viktige trekk til felles med den dramatiske undergenre «la comedia de capa y espada» (i engelsk overs.: «cloak and sword comedy»): Her er handlingen lagt til samtidens hverdagsliv i Madrid, det er kjærlighetsintriger som står i sentrum, som oftest med en rekke misforståelser, forviklinger, forkledninger, dueller o.l. *La dama boba*, som vi senere skal se nærmere på, hører hjemme i denne kategorien.

Til tross for verkets gjennomgående tvetydighet med hensyn til eksisterende litterære tradisjoner, er det likevel blitt plassert inn i en sammenheng. Men da i forhold til et enkeltverk, snarere enn i forhold til en genre. De fleste litteraturhistorikere trekker paralleller mellom *La Dorotea* og *La Celestina*.<sup>9</sup> Som *La Dorotea* er *La Celestina* delt inn i akter og basert på dialog, men til tross for denne dramatiske strukturen er den i praksis umulig å oppføre (21 akter). Dertil er handlingene beslektet: Calisto elsker Melibea. For å oppnå at Melibea gjengjelder hans kjærlighet ber Calisto Celestina om hjelp - mot betaling. Navnet Celestina kommer dermed for all fremtid til å være synonymt med koblerske. I *La Dorotea* vil vi få se at det er det «den kloke konen», Gerarda, som har rollen som koblerske. Mot økonomisk gevinst i form av praktfulle gaver fra en viss don Bela, setter hun ham i kontakt med den kvinnelige hovedpersonen, Dorotea.

Om vårt tvetydige verk skal kunne sees i forhold til noen eksisterende genre, må det, som vi har sett, bli «la comedia de capa y espada». Samtidig er altså påvirkningen fra *La Celestina* meget tydelig. Kan man gå så langt som til å si at *La Dorotea* er en videreutvikling, eller en variant av

---

<sup>9</sup> Opprinnelig (*Tragi*)comedia de Calisto y Melibea, av Fernando de Rojas. Den eldste utgaven man kjenner er fra 1499, men teksten er muligens eldre. Fra 1519 benyttes tittelen *La Celestina*, etter en av handlingens sentrale skikkelser.

«la comedia de capa y espada»? Det er dette spørsmålet som vil bli forsøkt besvart gjennom en sammenligning og «felles lesning» av henholdsvis *La Dorotea* og *La dama boba*. Men først, *La Dorotea*.

### *Innholdsreferat*

#### *1. akt*

Den unge dikteren Fernando og den vakre Dorotea elsker hverandre. Tilskyndet av venninnen, den kloke konen Gerarda, vil Doroteas mor få en slutt på forbindelsen. Gerarda ønsker heller å koble Dorotea sammen med en rik, ung mann som nylig er kommet hjem fra koloniene i Amerika - don Bela. Med fysisk vold og trusler får moren overtalt datteren til å bryte med Fernando. Han reiser fra byen i fortvilelse, men av stolthet spiller han likegyldig overfor Dorotea. I sin tur blir hun fortvilet, tror han ikke bryr seg om henne lenger, og forsøker å ta livet av seg ved å svelge en diamantring.

#### *2. akt*

Gerarda arrangerer et møte mellom Dorotea og den rike don Bela. Begge mottar flotte gaver av ham.

#### *3. akt*

Fernando vender hjem. Han har bestemt seg for å vinne Dorotea tilbake. Derfor stiller han seg opp utenfor vinduene hennes en sen kveldstid for å synge og spille. Men don Bela er ute i samme ærend. Det ender med kamp, der don Bela blir såret. Stolthet og sjalusi hindrer Fernando i flere forsoningsforsøk.

#### *4. akt*

Under en spasertur en tidlig morgen får Dorotea øye på Fernando og hans følgesvenn og tjener Julio. Hennes turfølge, Gerardas datter Felipa, foreslår at hun dekker seg helt til med sløret. Imens påkaller Felipa herrenes oppmerksomhet, og får dem i tale. Fernando forteller sin livshistorie til den tildekkede, tause damen. Slik forteller han - uten å vite det - til Dorotea at han fortsatt elsker henne, og at han alltid har gjort det. De to gjenforenes.



5. akt

Dorotea mottar ved en feiltagelse et galant brev som Fernando har skrevet til «gamlekjæresten» Marfisa. Hun blir rasende, og bryter på nytt med Fernando. De to elskende forsøker å glemme hverandre. Don Bela blir drept i duell. Når Dorotea får denne nyheten, besvimer hun. Gerarda går i kjelleren etter vann til henne, snubler i trappen, og slår seg i hjel.

*Vurderinger, oppfatninger og kvalitetsbedømmelse*

Handlingen er, for å si det mildt, ikke veldig sammensatt og komplisert. Det første bruddet mellom de elskende skjer tidlig i 1. akt, og deretter består hele 2., 3., og nesten hele 4. akt av én hovedkonflikt: de elskende som ikke får hverandre. Deretter kommer en ny forsoning, og et nytt brudd. På sidelinjen står Marfisa og don Bela og lider sjalusiens kvaler. Tekstens store omfang, kombinert med en ukomplisert handling, er et fenomen som blir forskjellig vurdert av de forskjellige kritikere. Der enkelte kort og godt hevder at vi står overfor et mesterverk, påpeker andre at *La Dorotea* er blant Lopes beste, men at teksten tross alt skjemmes av for mange og lange digresjoner, lærde samtaler, innskutte fortellinger og dikt. Lope berører selv fenomenet i prologen, når han bemerker at han setter inn dikt for at leseren skal kunne hvile fra prosaen, og for å gi verket variasjon, slik at det blir vakkert. Dette er forøvrig i samsvar med det estetiske prinsipp Lope målbærer i sin poetikk *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, der han argumenterer for at skjønnheten i verket oppnås ved å blande forskjelligartede elementer, i første rekke det tragiske og det komiske.<sup>10</sup>

Det synes som om velviljen overfor forfatteren Lope er avgjørende for hvor overbærende man er med digresjonene. Bare i liten grad har man stilt seg spørsmålet om hvorvidt de har en funksjon, og i tilfelle hvilken. Men en av dem som faktisk har stilt dette spørsmålet, er Leo Spitzer, i den tidligere nevnte artikkel om litterariseringen i Lopes *La Dorotea*. Som nevnt er det slik at i og med at den selvbiografiske lesningen står så sterkt, kan Spitzers tittel, løsrevet fra hans argumentasjon, oppfattes som om kjernepunktet er Lopes «litterarisering» av sitt eget liv gjennom skrivingen av den selvbiografisk pregede *La Dorotea*. Men det er en annen form for «litterarisering» som i første rekke interesserer Spitzer.

---

<sup>10</sup> «Buen ejemplo nos da naturaleza/que por tal variedad tiene belleza» (vv. 179-80).

*Leo Spitzer og den barokke språkbevissthet*

Spitzer tar utgangspunkt i tjeneren Laurencios beretning om drapet på sin herre, don Bela. Beretningen er preget av en overdådig, utbroderende stil. Gerarda kritiserer dette - hun mener den ikke passer til det budskap som formidles: et dødsfall. Straks etter faller hun i kjellertrappen når hun skal hente vann, og dør. Spitzer vurderer denne scenen på følgende måte: en beretning om et dødsfall gjøres om til en antologi over samtidige, litterære uttrykksmåter. Deretter klandres denne mangelen på harmoni mellom utsagn og budskap. Denne kritiske kommentaren etterfølges av nok et dødsfall. Interessen dreies fra livets realiteter og over mot det formelle, det litterære, ved det at et dødsbudskap overbringes i et uforholdsmessig utstaffert og «blomstrende» språk. Spitzer bruker denne scenen som utgangspunkt for å kunne beskrive det han oppfatter som typisk for *La Doroteas* stil. Han karakteriserer verket som en «plauderkomödie»; hendelser blir ustanselig kommentert gjennom det han kaller «ziervolles Ritardando der Rede» (s. 17). Derigjennom blir hendelsene estetisert og litterarisert, som i scenen med dødsbudskapet. Denne estetiseringen og litterariseringen er, i følge Spitzer, viktigere enn hendelsenes funksjon i handlingen. Scenene har en verdi qua konversasjon, og finner sitt mål i seg selv. I dette inngår det at man innplasserer filosofi o.l. som ikke passer inn, for deretter å kritisere nettopp dette. Samtalene havner stadig på et sidespor, hales deretter tilbake.

Eksemplene som underbygger Spitzers observasjoner kunne flerfoldiggjøres, noe som imidlertid ikke skal gjøres her. Det skal her bare konstateres at den oppmerksomme leser av *La Dorotea* ikke vil kunne unngå å komme til den konklusjon at Spitzer faktisk har funnet frem til og beskrevet et gjennomgående og typisk trekk ved de fleste scener i verket, mange av dem kanskje mer eksplisitte og typiske enn den scenen han selv har valgt som eksempel.

Spitzer hevder videre at gjennom den forskjønnende stilen og den led-sagende kritikken av den, oppstår en spenning: mellom den heslige døden og ordenes skjønnhet, mellom dikterens skapende og dikterens komenterende språk, mellom den idealiserende overdrivelse og bevisstheten om denne overdrivelsen (i Spitzers egne ord). Her er det etter min oppfatning i realiteten tale om to typer spenning, eller to motsetningspar: på den ene side en billedrik, overdådig tekst *versus* den gro-

teske historien denne teksten formidler; på den annen side teksten *versus* kommentarene til - eller kritikken av - denne samme teksten.

Litterarisering, i Spitzers betydning av ordet, vil pr. definisjon nødvendigvis måtte være en del av all litteratur. Dette presiserer han da også i sin artikkel. Men mer oppsiktsvekkende er hans begrunnelse for å fremheve dette fenomenet i forhold til *La Dorotea*: Han knytter det til verkets epoketilhørighet: I barokken, sier han, blir fenomenet tydeliggjort fordi man i denne perioden er spesielt opptatt av spenningen mellom form og innhold. Man er seg smertelig bevisst umuligheten av å reprodusere nøyaktig i språket dét man ønsker å uttrykke. Denne bevisstheten avfører en omskrivning i form av en forskjønnelse, for å dekke over eller skjule språkets/litteraturens utilstrekkelighet. Men paradoksalt nok er man seg samtidig bevisst at en slik forskjønnelse ikke er annet enn en illusjon - noe som kommer frem gjennom de kritiske kommentarer til den. Spranget fra enkeltverket *La Dorotea* over til barokken foregår så å si umerkelig, men innebærer at Spitzer indirekte proklamerer at det han ønsker, er å sirkle inn og beskrive det barokke språk ved hjelp av *La Dorotea*. Denne er dermed, mer eller mindre indirekte, karakterisert som et barokkverk - så sant man kan gå med på at Spitzers observasjoner er relevante. Det er de åpenbart, ettersom hans lesning får «brikkene til å falle på plass»: De mange og lange digresjonene får en strukturelt fornuftig plass, de har en funksjon, de blir den tematiske bærebjelke. Dette er en lesning der vurderingen av verket ikke blir avhengig av hvorvidt man har så stor respekt for nasjonaldikteren at man ikke tør å kritisere fortellingens mange irrelevante sidespor eller om man med freidig mot etterlyser et mer enhetlig preg (cf. det innledende avsnittet om vurderinger av *La Dorotea*).

På et visst punkt gjør Spitzer et sprang fra sine i utgangspunktet stilistiske observasjoner og over til det tematiske. Den bevisste språkforskjønnelsen er en stil som representerer den forføreriske sanseverdenen, sier han. Liksom språket er livet en illusjon, og dikteren vet det. At det forskjønnende språk i *La Dorotea* i første rekke dekker over en grotesk handling, og at de kritiske kommentarer til dette språket står som sinnbildet på en bevissthet om at denne handlingen ikke lar seg «estetisere bort», det vil si: som sinnbilde på at døden innhenter oss uansett hvor mye vi søker å dekke over dette faktum - dét er jeg ikke sikker på. For det første er det i de fleste tilfeller tale om lange digresjoner fremfor å «retusjere» fortellingen, «pakke inn» et sørgelig budskap. For det andre

er ikke handlingen påfallende tragisk; om den ene scenen formidler et dødsbudskap i et forskjønnet språk, er der en rekke andre som er utbrodert uten at hensikten er å dekke over grelle hendelser. For det tredje er ikke *La Dorotea* noen tragedie med døden som eneste løsning og utvei, slik det kan se ut når man leser Spitzer: At Gerarda snubler i kjellertrappen og slår seg ihjel, er ikke nok til å gi verket den tragiske dimensjon. Det samme kan sies om at den mannlige hovedpersons rival blir drept i duell. Det kan synes som om Spitzer her har latt den forskjønnende stilen og den ledsagende kritikken av den få en metaforisk betydning som er bestemt av dens særpreg som barokt språk og barokk språkbevissthet: Denne stilen representerer bevisstheten om kontrasten mellom liv og død, mellom det skjønne og det forråtnende - kort sagt, den er det adekvate uttrykk for barokkens «memento mori»-tematikk.

Det påfallende med dødsbudskap-scenen, og med hele *La Dorotea*, er altså, i følge Spitzer, at «litterarisering» i betydningen «forskjønnende språk» og «utbroderinger» går hånd i hånd med kritikk av denne samme litterariseringen. At så er tilfelle, er det som nevnt ikke vanskelig å være enig i. Men på samme tid fremstår Spitzers bruk av begrepet «litterarisering» som noe uklar: Mener han med dette begrepet å betegne bare fenomenet «forskjønnende språk», eller mener han å betegne det fenomen at det forskjønnende språk går hånd i hånd med en eksplisitt uttrykt bevissthet om språkets utilstrekkelighet? Jeg har forstått ham dithen av «litterarisering» er lik forskjønnende språk, mens de kritiske kommentarer til dette språket avslører den barokke bevissthet om språkets og litteraturens begrensninger. Er dette korrekt, er jeg ikke uten videre enig i hans kategoriseringer. Jeg vil mene at de kritiske kommentarer snarere er en variant av litterariseringen, enn en avstandstagen fra den. Disse kommentarene representerer et selvreflekterende, metalitterært nivå som fremstår som en undervariant av det kanskje vanligste metalitterære tema, nemlig verket som kommenterer sin egen tilblivelse: Her er det tale om en kritisk kommentar til denne tilblivelsesprosessen, til den fortellingens vakre utformning som er nevnt ovenfor. Dermed blir «litterarisering» i betydningen «metakommentar», eller selvreflekterende verk, en viktig del av den barokke språkbevissthet, det barokke litterære uttrykk. En slik utvidelse, eller omdefinering, av Spitzers litterariserings-begrep viser sin berettigelse om man kaster et blikk på *La Doroteas* 4. akt:

Denne akten er lang, i likhet med de øvrige i *La Dorotea*. Men der skjer ikke annet enn at de to elskende gjenforenes (cf. innholdsreferatet), en hendelse som fyller bare 5 av de totalt 70 sidene akten består av. Derimot møter leseren en rekke innskutte dikt, fortellinger - og litterære debatter. Den mest utpregede i så henseende er aktens 2. scene. Her møtes Fernandos to venner César og Ludovico, og i den samtale som følger, stopper handlingen - Doroteas og Fernandos kjærlighetshistorie - helt opp. Ingen av dem deltar i samtalen, de to vennene er på sin side slett ikke med i handlingen andre steder enn akkurat her. Det hele begynner med at de to konstaterer at Fernando er forhindret fra å komme fordi han er opptatt med å skrive et dikt. Det hele dreier seg høyst sannsynlig om et uformelt akademi<sup>11</sup> som de tre har sammen. Det faktum at Fernando *vanligvis* deltar, rettferdiggjør en 20 siders digresjon der disse to - som knapt nok engang kan betegnes som bipersoner - drøfter så å si samtlige av tidens sentrale litterære spørsmål. Utgangspunktet er en sonette av Lope, der han fleiper med «el *cultismo*» - altså med den stil som blant andre Góngora representerer. (I likhet med endel av de øvrige dikt av Lope som inngår i *La Dorotea*, finnes det i andre Lope-sammenhenger, med noen varianter). Analysen av diktet, eller kommentarene til det, rammer inn hele den litterære debatten - idet man mot slutten vender tilbake til det, i form av detaljerte språkkommentarer. Vi står overfor en nærlesning av en sonette av Lope inne i et verk av Lope. I løpet av debatten nevnes navn som går igjen i *La Dorotea* forøvrig. Denne scenen samler dermed i seg alle lærde referanser som ellers er spredt rundt i verket: Aristóteles (som bare omtales som «el *filósofo*»), Ficino, Horats. I løpet av den litterære debatten som analysen av sonetten gir støtet til, tas følgende temaer opp: *cultismo*-debatten (der det hevdes at den nye stilen er bra, men etterlignerne er dårlige); litterære kommentators status i forhold til dikterne; ; dagens diktere, der det gis en dikterkatalog som avsluttes slik: «Y este Lope de Vega que comienza agora» (s. 351); den moralske debatten om teatret; akademiene.

Kjærlighetshistorien trer her ikke bare i bakgrunnen til fordel for de mange digresjoner, den er totalt fraværende. Digresjonene på sin side

---

<sup>11</sup> Et akademi, i datidens litterære liv, var intet annet enn en mer eller mindre formell sammenkomst der skjønnånder og forfattere drøftet litteratur og presenterte sine nyskrevne diktverk. Helst under beskyttelse av en mesen. Cf. José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro*. Se også min artikkel i *Romansk forum* 2 (1994).

«eser ut»; scenen fremstår i sin totalitet som digresjon - som igjen avfører en ny digresjon (diktanalysen som leder til en generell diskusjon av tidens aktuelle, litterære temaer). Allusjonene til filosofer og forfattere som finnes spredt rundt i verket, er her samlet og konsentrert: Alle er sitert på samme sted. Vi finner altså en konsentrasjon av særtrekk ved *La Dorotea* på et og samme sted i teksten. Men dette «konsentratet» er av en spesiell karakter: Som vist ovenfor, forstørres og intensiveres de aktuelle særtrekk. Dermed blir de deformert som i en karikatur, de blir komiske. Vi står i siste instans overfor et komisk «sitat» av teksten inne i teksten, en egenparodi. Om vi følger Bertel Pedersen<sup>12</sup>, som understreker at parodien på samme tid benytter seg av og forkaster de litterære former den tar i bruk, kan vi si at gjennom denne egenparodien både illustreres og kritiseres verkets viktigste komposisjonsprinsipp. Gjennom sin parodiske struktur speiler scenen både de mange digresjoner og de kritiske kommentarer til de samme digresjoner. Alt i alt fremstår den som en «mise-en-abyme» - og derigjennom som en bekreftelse på at det metalitterære tema står helt sentralt i *La Dorotea*: I form av spillstrukturen i seg selv, i form av generelle litterære debatter, i form av selvkritiske kommentarer og i form av et intertekstuelte forhold til Lopes øvrige produksjon.

Spitzer ser sitt innledende spørsmål om hvordan det er mulig å skrive i en forskjønnende stil, og samtidig kritisere denne, som del av et større, mer vidtrekkende spørsmål når det gjelder Lopes forfatterskap: Hvordan kan Lope *både* kritisere og parodierte sin dikterkollega Góngora for hans stil *og* selv utvilsomt fra tid til annen skrive i denne samme stilen? Det generelle svaret har vi allerede, cf. det som er tatt opp ovenfor: Det barokke språk, eller den barokke språkbevissthet, bærer i seg både visse stilistiske særtrekk og vissheten om dette uttrykks utilstrekkelighet. Men dermed har Spitzer indirekte karakterisert Lope som en barokk forfatter, ikke bare i *La Dorotea*, men gjennom hele hans forfatterskap. Dette er interessant, men ikke uproblematisk. For det første er det vel tvilsomt om Lopes satirer over Góngoras diktning utelukkende kan forklares som et utslag av en barokk språkbevissthet; personlig fiendskap og rivalisering mellom de to (ihvertfall i perioder) har nok hatt en vel så avgjørende rolle. For det andre, og mer fundamentalt: Lope begynner å skrive mot slutten av 1500-tallet, og skriver frem til sin død i 1636. Årene før og etter dette århundreskiftet er et epokemessig «uklart» og noe

---

<sup>12</sup> Bertel Pedersen, *Parodiens teori (Teoriens parodi)*. København, 1976.

problematiske tidspunkt. Renessansens stilidealer og litterære konvensjoner er fremdeles gjeldende, men er i ferd med å løses opp og erstattes av nye tendenser. Hvor renessansen «slutter» og barokken «begynner», er et tema som er svært omdiskutert, også blant de litteraturhistorikere som beskjeftiger seg med Spania.<sup>13</sup> Dette epokeproblemet skal selvsagt ikke tas opp i sin fulle bredde her. Men sammenfallet mellom Lopes livsløp og overgangen fra renessanse til barokk, viser hvor komplisert en periode-plassering av Lope egentlig er. Om Spitzers beskrivelse av det barokke språk og den barokke språkbevissthet kan hjelpe oss til å komme nærmere en slik plassering, er intet bedre. For det er ingen tvil om at han har fokusert på et problem som ingen andre har villet formulere, såvidt jeg vet: Selv i relativt tidlige Lope-tekster finnes en underlig sameksistens av gongorismer og Góngora-parodier.

Etter disse generelle betraktninger tar Spitzer for seg hver enkelt av verkets skikkelser, eller gruppe av skikkelser for å vise hvorledes literariseringen rent konkret kommer til uttrykk. Vi skal følge hans resonneringer bare når det gjelder en av gruppene, nemlig tjenerne.

Ifølge Spitzer kontrasterer det overlessede, prektige språk som Fernando og Doroteas replikker preges av, med tjenerens språk. Deres uttrykk domineres av flau vitser, og av kritikk av det overlessede og høytflyvende som har gått forut. Det overdrevne uttrykk blir «halt inn» og satt i sammenheng med de praktiske, jordiske muligheter som gis - og dermed blir det satt spørsmålsteget ved det overlessede språkets gyldighet. Slik inngår tjenerspråket i den språkkritikk eller språkbevissthet som ifølge Spitzer er typisk for det barokke uttrykk. Spitzer henter et eksempel fra 1. akts 5. scene. Fernando klager over at han er forlatt av Dorotea, og uttrykker dette ved å si at jorden blir liggende i mørke. Tjeneren svarer: «Encender quiero un hacha» (jeg vil tenne en fakkell, ss. 21-22). Det vil si, tjeneren Julio oppfatter ikke at Fernando taler i bilder. Han tror at det blir mørkt, helt konkret.

Det Spitzer ikke tar opp, og som etter min oppfatning er meget interessant som en videreføring av hans observasjoner, er at denne typen kommentarer ikke utelukkende er knyttet opp mot tjenerspråket i *La Dorotea*, men er uavhengig av person og persons anseelse. Selv Fernando, som i sin beskrivelse av Doroteas skjønnhet forholder seg til

---

<sup>13</sup> Se for eksempel introduksjonskapitlet i *Historia y crítica de la literatura española. 3/1. Siglos de Oro : Barroco. Primer suplemento.* (Hovedredaktør: Francisco Rico. Red. av supplementsbindet: Aurora Egido. Barcelona, 1992.)

det høytflyvende, litterære språk - tar dette i bruk på en misforstått, konkret måte ved enkelte anledninger. Han bemerker at rosene og jasmინene nok består av det som var igjen av råvarer etter at naturen hadde skapt Dorotea (s. 240). En slik naiv, konkret forståelse av tidens mest brukte metaforer for kvinnelig skjønnhet skaper en komikk der latteren er rettet mot Fernando, dikteren og den elskende. Men det er Fernando selv, ikke hans tjener, som punkterer det opphøyde, dikteriske kjærlighetsspråk. (Andre steder taler han som forventet i nettop slike vendinger - men da på en konvensjonell og korrekt måte). På samme tid er også denne gang heltens replikk ledsaget av en kritisk tjenerkommentar. Bare at nå er rollene omsnudd: Julio rister på hodet over sin herres manglende evne til å skjelve mellom det billedlige uttrykk og realitetene: «Pobre juicio!» (dårlig dømmekraft, s. 240). En lignende episode finnes i fjerde akt, der Fernando beskriver Doroteas skjønnhet som et destillat av det vakreste som finnes i naturen (321), helt konkret. Dette utkrystalliserer seg deretter i fortellingen der Fernando ødelegger og deretter gravlegger portrettet av Dorotea, et sinnbilde på hans tidvise mangel på evne til å skjelve mellom det billedlige uttrykk og realitetene. Handlingen er absurd, og komisk. Men ikke i dette universet: «Mataste a Dorotea?», ('Drepte du Dorotea?', s. 333) spør Felipa når hun hører hva han har gjort. Identiteten mellom portrettet og den portretterte er blitt total.

Om herren til tider overtar tjenerens manglende forståelse for det poetiske språk, deltar tjenerne på sin side i de lærde, litterære diskusjoner: Doroteas tjenestepike Celia vet alt om betydningen av elvenavnet Guadalquivir, Julio blir bedt om å kommentere og vurdere en sonette av Lope, på lik linje med Fernandos venner. Tjener og herre er blitt likestilte, rollene er blitt reversible, begge parter kan tale i metaforiske vendinger og begge parter kan punktere dette opphøyde språk med en altfor konkret forståelse. Det vil si: Begge parter kan spille begge roller som må til for at den barokke språkbevissthet skal tre frem - språkforskjønnelse, og kritikk av språkforskjønnelse. Det fenomen at rollene er blitt reversible, tematiseres og problematiseres eksplisitt i teksten. Julio blir flere ganger irettesatt fordi han oppfører seg mer som venn enn som tjener, don Bela påpeker overfor sin Laurencio at hans gode råd og bemerkninger er blitt plagsomme etter at han fikk «opptrykk» i form av status som venn istedenfor som tjener.



Tjenerens manglende sans for språkets poetiske uttrykksformer er et viktig komisk virkemiddel i flere av Lopes dramatiske tekster, også de relativt tidlige (fra perioden ca. 1610 - 1620). Men i utgangspunktet er dette et fenomen som er knyttet til tjenerens sosiale status, og det er naturlig å se hans jordnære bemerkninger og den derav følgende komikk i forhold til renessansens krav om samsvar mellom sosialt nivå, litterær genre og språkføring. Likefullt er allerede her endel tjenere svært beleste, kjenner til gresk mytologi osv. Dette gjelder blant annet «El perro del hortelano» fra 1613-15. Og i én av disse tidlige «comedias» finner vi til og med et tilfelle av reversible roller, på linje med det vi har observert i *La Dorotea*. Det gjelder *La dama boba*.

### LA DAMA BOBA

Fernandos gravlegging av Doroteas portrett blir altså stående som sinnbildet på den konkrete forståelsen av det billedlige. En parallell scene, om enn i burlesk og komisk variant, finnes i *La dama boba*.<sup>14</sup>

En kort redegjørelse for hendelsesforløpet er nødvendig før vi kan gå videre: Dramaet har to kvinnelige hovedpersoner, søstrene Nise og Finea. Nise er meget dannet og belest, «discreta», og omgås stort sett unge menn som skriver dikt og diskuterer litteratur. Finea er den som har gitt dramaet navn, hun er «boba» (dum), hun kan hverken danse, lese, skrive, eller konversere - og hennes referanseramme er hele tiden det hverdagslige, konkrete, til tider plumpe. Men hun elsker Laurencio, og dette blir vendepunktet for Finea. I siste akt priser Finea kjærligheten i veltalende vendinger, fordi den har evnet å forvandle henne. Hun er blitt klok, kultivert og kunnskapsrik takket være kjærligheten til Laurencio.

På et visst tidspunkt fremkommer det at Finea har fått et portrett av forloveden Liseo. På portrettet er han avbildet fra livet og opp. Hun tror umiddelbart at Liseo mangler ben. Senere bebreider hun faren for hans dårlige hukommelse når han vil presentere henne for den virkelige Liseo - hun har jo allerede «fått» sin ektemann, for hun har fått portrettet («¿No me lo diste en un naipe?» ‘Gav du meg ham ikke på et kort?’; v. 899). Disse scenene er i første rekke et morsomt utslag av Fineas dumhet. Så dum er hun, at hun ikke forstår at et portrett males etter visse

---

<sup>14</sup> Jeg har i første rekke benyttet meg av Diego Maríns utgave av *La dama boba* (Madrid, 1976).

konvensjoner, og at kunstnerens redigering av virkeligheten ikke nødvendigvis svarer punkt for punkt til denne samme virkelighet. Hun klarer ikke å skjelve mellom kunst og virkelighet, mellom fiksjon og realitet: har hun fått bildet, har hun fått mannen. Men disse passasjene representerer også på en meget eksplisitt måte en understrekning av at fiksjonen aldri fullt ut kan reprodusere virkeligheten. Det dekkende uttrykk finnes ikke. Fineas dumhet blir dermed i første rekke et redskap til å illustrere dette problemet. I den grad vi følger Spitzer, og ser denne type bevissthet som ett - blant flere - uttrykk for barokkens språk og barokkens tematikk, er det interessant at *La dama boba* inneholder en slik scene. For denne «comedia» settes vanligvis ikke inn i en slik barokk sammenheng, men sees i første rekke som en illustrasjon og hyllest til neoplatonske ideer, slik disse var kjent og dyrket i Lopes samtid: I sin essens dreier det seg om troen på kjærligheten som alle tings kilde og opphav.<sup>15</sup> Fineas metamorfose skulle således forstås som en hyllest til kjærlighetens evne til å omskape selv den dummeste og mest uvitende til en klok og innsiktsfull person. I de senere år har denne - om vi kan kalle den det - neoplatonske tolkningen av *La dama boba* fått stå uimotsagt, så vidt jeg har kunnet bringe på det rene.

Fineas dumhet er hele tiden definert i forhold til søsteren. Den dumme er dermed i første rekke den som ikke er belest, ikke er interessert i litteratur. Når leser/tilskuer for første gang får seg presentert Finea, er det i en overdådig, farseaktig scene mellom Finea og hennes huslærer. Det fremkommer at hun ikke greier å lære seg å lese. Ikke engang den grunnleggende forutsetningen for å tilegne seg litteraturen, behersker hun. Ut fra Fineas sosiale rang, skulle hun kunne dette. Lavkomikken dominerer, blant annet ender det hele med at hun denger opp læreren. Men de fornøyelige misforståelser som oppstår underveis, er alle basert på at Finea ikke forstår at språket, bokstavene, står i stedet for noe annet, har tegnfunksjon. I prinsippet er det ingen vesensforskjell mellom dette, det å ikke skjelve mellom et portrett og den portrettede, og det å ta en metafor bokstavelig.

Mer eksplisitt kommer Fineas dumhet, i form av manglende forståelse for litteraturen, til uttrykk i scenene mellom henne og Laurencio. La oss

---

<sup>15</sup> Se James E. Holloway, «Lope's Neoplatonism in 'La dama boba'». *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, 1972 (ss.236-55) og Aurora Egido, «La universidad de amor y 'La dama boba'». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, 1978 (ss. 351-71).

se på en av dem: Laurencio elsker Fineas beleste søster Nise, men han vet at Finea har den største medgiften. Derfor er det Finea han til sist forsøker å vinne for seg. Dette gjør han ved å overøse henne med komplimenter, som er bygget opp av strålende, metaforiske vendinger. Blant annet sammenligner han Fineas øyne med solen (vv746-755). Han utnytter dobbeltbetydningen i verbet «salir», som brukes om solen som står opp - og også i den mer generelle betydningen «komme frem»: Når Finea kommer, stråler hennes øyne, liksom solen stråler når den står opp. Altså, Fineas øyne stråler om kapp med den oppadstigende sol. Slik utvikles sammenligningen videre: når Fineas øyne stråler omkapp med solen allerede fra soloppgang, hvordan vil det da gå «al mediodía», midt på dagen, når solen står på sitt høyeste? Finea har svaret parat:

Comer, como vos decís,  
no pirámides ni peros,  
sino cosas provechosas.  
(v. 756-58)

(‘Ikke spise hverken pyramider eller «men» (konjunksjonen «men»), men næringsrik mat’).

Ordet «mediodía» (middagstid/midt på dagen) er for Finea i første rekke synonymt med «spisetid», hennes referanserammer er det konkrete, prosaiske dagligdagse. De to ordene «pirámides» og «peros» betegner, som vi vet, ikke spiselige ting. I sitt svar bruker Finea konjunksjonen «pero» (men) som om den var et substantiv. Ikke bare har metaforbruken gått henne hus forbi (sammenligningen mellom solen og hennes øyne forstår hun ikke), hun har ikke engang forstått oppbygningen av Laurencios setning. «Tingliggjøringen» av ordene, ved at «pero» brukes som substantiv og ved at de begge behandles som om de betegnet levnetsmidler - skaper en spenning mellom ordene, og det ordene betegner. Men den på alle måter misforståtte bruken av ordene setter også dem, ikke bare Finea, i et kritisk lys: hun synes også å si til Laurencio at han kan ikke leve av poesi alene.

Slik blir scenen ikke bare nok en illustrasjon av Fineas dumhet, men også en kritisk kommentar til samtidens litterære konvensjoner innen kjærlighetsdiktningen. Når metaforer tas bokstavelig, kan det også være fordi likheten som søkes uttrykt gjennom dem er nettop - søkt. Og når setningens oppbygning ikke forståes, kan det være fordi denne er

komplisert, og ordstillingen merkelig. Det hele skyldes ikke nødvendigvis leserens, eller tilhørerens, utilstrekkelighet. Nettop søkte metaforer og uvanlig ordstilling karakteriserer den nye, poetiske stilen - og den derav følgende utilgjengelighet blir flittig fremhevet av Góngoras kritikere.

De øvrige dialoger mellom Laurencio og Finea viderefører den samme tematikken. Finea spør ham flere ganger hva kjærlighet er. Laurencio klarer ikke å få henne til å forstå det, uaktet at hun insisterer flere ganger, og får ham til å utbre seg i den samme, metaforrike stilen - med små variasjoner for hver gang han svarer. Umiddelbart vil man tolke det som et uttrykk for Fineas dumhet når hun ikke forstår hverken kjærligheten eller Laurencios poetiske beskrivelser av den. Men Laurencio selv mislykkes jo også, fordi han er ute av stand til å legge om stilen slik at en person utenfor hans litterære klikk forstår hva han snakker om. Han er «fanget» i sin egen, blomstrende litterære stil. Det hele fremstår til syvende og sist som intet annet enn en antologi over tidens galante diktning.

### *Finea og tjenerskikkelsen*

Laurencio taler i bilder, Finea tar alt bokstavelig. Fallhøyden fra Laurencios poetiske språk og ned til Fineas hverdagslige og konkrete referanseramme er stor: spise sunt, ikke sove uten nattlue (som Finea nevner et sted). Mekanismen er den samme som i tjenerens jordnære replikker til sin herres høytflyvende tanker. I sin praktiske, dagligdagse og latterlig konkrete oppfatning av ethvert poetisk utsagn, av ethvert bilde i konkret og overført betydning, nærmer Finea seg tjenerskikkelsen. Dertil kommer at scenene med Finea ikke rent sjelden er preget av lavkomikk og farse: en litterær sfære som er tjenerens snarere enn herrenes (hun denger opp læreren sin, er uforskammet mot husets gjester, snubler i sine egne ben når hun skal danse, osv.) Også hennes analfabetisme knytter an til tjenerens sosiale sjikt, snarere enn til hennes eget. Allerede i dramaets tittel - i karakteristikken av Finea - ligger en indikasjon på hvilken funksjon Finea-skikkelsen har. Ordet «bobo» betyr «dum», treg til å forstå ting. Men ordet betegner også en bestemt rollefigur i Comedia-tradisjonen, nemlig mellomaktsfarsens underholdende «gracioso», som eksellerer i morsomme replikker som i stor utstrekning er basert på det banale.

Det spesielle i *La dama boba* er at denne typen komikk ikke er knyttet opp mot kontrasten og spillet mellom herre og tjener, men derimot involverer stykkets to kvinnelige hovedpersoner. Spillet mellom det opphøyde og det prosaiske blir dermed dramaets hovedanliggende. Med andre ord: Nise og hennes litterære venner dyrker det forskjønnende språk, Fineas holdninger markerer indirekte den ledsagende, kritiske replikk. I den innledende scenen med huslæreren resulterer Fineas mangel på kunnskap om konvensjoner (hun denger opp læreren) i at rollene snus på hodet: det er den kunnskapsrike (læreren) som får straff. Dette peker frem mot de påfølgende scenenes «straff» til litteratene gjennom Finea-skikkelsens indirekte kritikk.

Slik formidler altså *La dama boba* den barokke språkbevissthet, og i dette perspektivet endrer Finea-skikkelsen karakter: Hun er ikke bare dum og morsom, hun representerer bevisstheten om det jeg - med Spitzer - har betegnet som litteraturens utilstrekkelighet. Dermed blir heller ikke Nise en entydig positiv skikkelse, slik det ved første øyekast kan se ut som - og er ment å skulle se ut som. Fra Lopes egen korrespondanse vet vi at dramaet ble skrevet for Jerónima de Burgos. Rollen som Nise var tiltenkt denne vakre og meget populære skuespillerinnen, og altså ment som heltinnerollen.<sup>16</sup> Gjennom en slik «nyansert», barokk forståelse av henholdsvis Nise og Finea faller endel brikker på plass. Og hvordan skal man ellers kunne forklare den tvetydige holdning til Nises litterære interesser, og derigjennom til litteraturen, som fremkommer gjennom farens, Otavios, kritikk? Allerede tidlig uttrykker Otavio misnøye med Nises litterære interesser. Etterhvert som komplikasjonene øker og Otavio ser sin ære truet - i stor grad på grunn av den diktskrirende og litteraturinteresserte Laurencios tilstedeværelse i huset - antar kritikken mot de litterære interesser en stadig krassere form. Der er svært mange kritiske kommentarer fra Otavio, rettet mot Laurencio. Grunnlaget for et solid ekteskap er ikke tilstede: Laurencio er for opptatt av å skrive dikt: «No son gracias de marido/sonetos» (å skrive sonetter er ingen tiltrekkende egenskap ved en ektemann, v. 2105-06). Heller ikke den vordende ektemann står fritt til å velge sine interesser, han har også plikter, slik Otavio tidligere har beskrevet hustruens plikter. Han er like fortvilet over Nises litterære interesser som over Fineas dumhet, han har

---

<sup>16</sup> Cf. C.A. de la Barrera, *Obras de Lope de Vega*. Publicadas por la Real Academia Española, I, *Nueva Biografía*, s. 199. Lope gav forøvrig også originalmanuskriptet til Jerónima de Burgos.

ikke sans for friere med poetiske ambisjoner, og han sier rett ut at han er redd for at han med Nise har fått en kvinnelig don Quijote i huset. Her refereres det altså til et samtidig litterært verk (1. bd. kom i 1605, som man vil huske, bare 8 år før *La dama boba* ble oppført), og til et verk som også har «litteraturen» som tema. Nise på sin side har latt seg «forføre» av litteraturen: Hun er forelsket i poeten. At hun har latt seg blende av Laurencio og hans blomstrende formuleringer, bunner selvsagt i at hennes referanseramme ikke er virkeligheten - men litteraturen.

*Reversible roller, litteratur og litteraturkritikk*

I siste akt er Finea blitt «discreta». Men ved to anledninger spiller hun dum for å berge seg ut av vanskelige situasjoner. Begge ganger lar omgivelsene seg lure. Fineas fingerte dumhet representerer et spill i spillet, som foruten å knytte *La dama boba* til komedietradisjonen også har en tematisk funksjon. Fineas fingerte dumhet fungerer som et speil: her gjentas og gjenspeiles den Finea vi møter i første akt, «la dama boba». Omgivelsene klarer imidlertid ikke å skjelne mellom spill og virkelighet, mellom Finea som er «boba» og Finea som mimer seg selv som «boba». Det er de andre som denne gangen ikke klarer å se forskjell på fiksjon og virkelighet, lik Laurencio den gang han ikke klarte å beskrive kjærligheten i forståelige vendinger for Finea. Kjærligheten var, for ham, de blomstrende vendinger den er beskrevet med i litteraturen. Det er ham, og de øvrige skikkelsene rundt Finea, som her blir de naive, de som er i god tro, som ikke ser den kløften som skiller ordet og det fenomen ordet betegner. Den smertelige, barokke bevissthet om litteraturens utilstrekkelighet i forhold til livets realiteter fremkommer gjennom Fineas kommentarer, spillet mellom henne og de øvrige. Det neoplatonske tankegodset, som skal rettferdiggjøre Fineas store metamorfose, er i så måte intet annet enn et velegnet middel til å få frem en radikal endring, slik at rollene kan snus på hodet, og tematikken dermed varieres og nyanseres. Rollene er reversible, slik vi så at de var det i *La Dorotea*. Det er snart den ene, snart den andre, som gjennom sine direkte eller indirekte kritiske replikker stiller spørsmålstegn ved det forskjønnende språks funksjon - ved fiksjonens og illusjonens gyldighet. Men det hører også med at Fineas spill representerer det grep som til sist bidrar til at «alle får hverandre», og dermed til at intrigen løses som det seg hør og bør i en «comedia de capa y espada» - komediens krav er ivaretatt.

Spill blir virkelighet (Fineas spill, portrettet av Liseo), virkelighet blir spill (Fineas dumhet blir til fingert dumhet). Men hvem er det egentlig

som ikke klarer å skjelne mellom fiksjon og virkelighet, spill og realiteter? Er det Finea i sin første fase, som forveksler bokstaver med kálholder? Eller er det Laurencio som har satt kjærligheten lik de ordene han behersker for å uttrykke den, og Nise som har latt seg forføre av hans litterære uttrykk? Hvem er egentlig «discreto»? Dette spørsmålet gir ikke *La dama boba* svar på, og skal det heller ikke: nettopp i dette spørsmålet ligger dramaets barokke egenart.

## KONKLUSJON

Det er altså etter min oppfatning i første rekke det selvreflekterende, metalitterære aspekt ved Spitzers begrep «litterarisering» som bidrar til at en helhetlig lesning av *La Dorotea* er mulig. I tillegg er det slik at i den grad dette aspektet er en del av det jeg ovenfor har kalt «den barokke språkbevissthet», vil andre verk av Lope som bærer de samme særtrekk, måtte karakteriseres som barokke. Kan vi, om slike trekk forefinnes, slutte oss til Spitzers indirekte karakterisering av Lope som barokkdikter? Å ta standpunkt til dette store spørsmålet på grunnlag av bare én annen tekst, nemlig *La dama boba*, synes vågalt. Mine avsluttende vurderinger må derfor betraktes som foreløpige.

Tidligere er det argumentert for at herre-tjener får reversible roller i *La Dorotea*, når det gjelder de to aspektene ved den barokke språkbevissthet: språkforskjønnelse - kritikk av språkforskjønnelse. Videre at dette representerer en frigjøring fra renessansens stilkodeks - og dermed et skritt i retning av barokken. I *La dama boba* er ikke engang rollene **reversible** på dette punkt: Tjener og herre har **byttet plass**, idet det til stadighet er en **dame av rang** som inntar tjenerens tradisjonelle rolle. (Tvetydigheten i forhold til det forskjønnende språk, i denne sammenheng: til litteraturen, er likevel ivaretatt; den er bare ikke lenger knyttet til herre-tjener forholdet). På dette punktet er *La dama boba* «mer barokk enn barokken», den går lenger enn *La Dorotea*.

Men på samme tid er det helt klart at *La dama boba* står på egne ben som forviklingskomedie, tildels som farse. De burleske utspill i de store Finea-scenene har sin komiske egenverdi. Kjærlighetsintrigen, med tilhørende forviklinger, står i sentrum, og driver stykket fremover helt til alle til sist har fått den de elsker. Behovet for å forklare tilstedeværelsen av litterære debatter er derfor ikke i samme grad tilstede som i *La Dorotea*, der disse antar dimensjoner av frittstående digresjoner, og

intrigen nesten stopper opp. Det barokke språk, og den barokke språkbevissthet, eller med andre ord: det litterære tema og dets utformning, ligger ikke like åpent i dagen som i *La Dorotea*.

Samtidig er det tydelig at en lesning av *La dama boba* der man forutsetter at en slik tematikk er tilstede, endrer fortolkningen av Finea-skikkelsen, og dermed av hele dramaet, fundamentalt. Det fremstår knapt nok som noen illustrasjon og hyllest til neoplatonske ideer, slik man hittil har hevdet. Dette er i seg selv interessant nok, uavhengig av hvordan dette dramaet kan plasseres i forhold til epoker.

Fra mitt arbeide med Comedia-tekster fra den samme perioden som *La dama boba*, har jeg observert at det ligger en tilsvarende selvreflekterende, litterær tematikk som et delvis «skjult lag» i tekstene. Vi finner altså kimen til den barokke språkbevissthet i disse forholdsvis tidlige «comedia»-tekstene. En generell karakteristikk av Lope som barokkdikter gir ikke dette grunnlag for. Det ville antagelig være riktigere å si at *La Dorotea* representerer en utvikling i forfatterskapet i barokk retning, i det vi nærmer oss forfatterens død - og Calderón-generasjonens store år. Videre at dette i seg selv ikke er så påfallende, men at det er interessant å kunne observere at de første ansatser til denne utviklingen finnes allerede rundt 1610. Men - og dét er interessant - muligens er det mer enn ansatser; det litterære tema er faktisk tilstede i Lopes «comedias» fra disse årene. Men når den barokke tematikk ligger mer skjult i drama-tekstene, må det også tas hensyn til at enhver «comedia» var skrevet for oppførelse, på teatre der alle gikk. Behovet for å tjene penger, for å skape lavkomikk og spenning og god stemning i salen var sterkt: Både forfatter og teater skulle ha sine inntekter. Lange filosofiske og litterære debatter hører ikke hjemme her, men kan lettere innplasseres i *La Dorotea*, som er beregnet på å leses. I hvor stor grad disse ytre betingelser spiller inn og modifierer teorien om en utvikling i forfatterskapet, er vanskelig å vite. Om vi nå vender tilbake til *La Dorotea* og karakteristikken av den som et «alderdomsverk», ville det i denne sammenhengen vært meget interessant om den opprinnelige, tidlige versjonen hadde eksistert og kunne leses. Ville denne tidlige versjonen vært mindre preget av de barokke sidesprang og frodige digresjoner? Ville kjærlighetshistorien vært mer dominerende i teksten? Med andre ord: Ville litterariseringen, litteraturen som tema, vært mer skjult, mer subtil - slik at den tidlige *Dorotea* lignet mer på de tidlige «comedia»-tekstene? I så fall ville utviklingen i Lopes forfatterskap, i retning av stadig tydeligere og mer



eksplisitte barokke trekk, kunne spores via de to versjoner av denne éne teksten, én tidlig og en meget sen. Men dessverre, på denne måten kan teorien om Lopes utvikling mot det barokke hverken bekreftes eller avkreftes, ettersom den første versjonen er gått tapt.

Om vi vender tilbake til *La Doroteas* noe problematiske genretilknytning: Vi har sett hvordan det mest åpenbare utslaget av litterariseringen, av temaet «litteratur», er verkets store omfang. Det er dette omfanget som i første rekke gjør en entydig tilknytning til dramagenren problematisk: Verket lar seg ikke oppføre. At det er skrevet på prosa og delt inn i fem akter er et brudd med gjeldende konvensjoner, men i seg selv ikke til hinder for at man kunne oppføre verket på scenen. Innledningsvis ble *La Doroteas* slektskap med «la comedia de capa y espada» påpekt. Sett i forhold til dette - og i forhold til at det er litterariseringen, det barokke språk, som forårsaker det store omfanget, kan man si at *La Dorotea* fremstår som en «comedia de capa y espada» som har «est ut», der det skjulte metalitterære, barokke tema har tatt overhånd på en slik måte at grensene for genren sprennes, ikke bare i den forstand at subtilitetene får forrang fremfor en spennende kjærlighetsintrige slik at publikumsappellen svekkes - men også i den forstand at det rent praktisk blir uoppførbart på en scene. Slik blir *La Dorotea* i siste instans stående som et uttrykk for at det er umulig å la litterariseringen tre i forgrunnen som tema dersom man ønsker å fylle benkeradene. Dobbeltheten i tematikken, kjærlighet og litteratur, er tydelig i *La Dorotea*, den er problematisert, den er plagsomt tilstede. Men i dramaene er det som om Lope vil trekke et illusjonens slør over den beske sannhet om litteraturens utilstrekkelighet. Som om han ville dekke over sin barokke innsikt med muntre innfall og spennende intriger. For en mann som skal leve av de inntekter teatret gir, ville ikke kunne kommentere en eventuell tilstedeværelse i dramaene av vidløftige litterære debatter, av digresjoner som sinker handlingen, på annen måte enn det gjøres i *La Dorotea*:

*Esta digresión ha sido inexcusable*  
'Denne digresjonen var utilgivelig.'

## PALABRAS «CANAL» Y PALABRAS «IDIOMÁTICAS»

Juan A. Martínez López

### 0. INTRODUCCIÓN.

El objetivo de este artículo no es otro que contribuir a delimitar el complejo panorama desde el que se puede aprehender lo que objetivamente se ha denominado *palabra*; hecho que repercutirá en la propia definición del término, al poner sobre la mesa diferentes funciones y comportamientos semánticos que antes habían pasado desapercibidos. En este sentido, basándonos en las diferentes estructuras sobre las que se articula el lenguaje hemos observado un cierto número de vocablos carentes de significado por sí mismos (palabras idiomáticas), a los que se ha dedicado poca atención hasta el momento. De otro lado, se han tenido en cuenta palabras que, a pesar de ser formas propias del lenguaje común, poseen funciones muy diferentes a las que, en general, se les han atribuido tanto en los estudios antiguos como en los contemporáneos. Estos últimos vocablos, productos exclusivos del habla coloquial y denominados por nosotros «palabras canal», han pasado totalmente desapercibidos en la lingüística moderna, al menos a toda la amplia bibliografía a la que hemos tenido acceso. El resultado de esta investigación incrementa de forma considerable las dificultades que ya planteaban los anteriores intentos de definición del término *palabra*, lo que contribuye, una vez más, a darle la razón a Saussure cuando afirmaba sobre las palabras:

No es posible dispensarse de conocerlas, ni dar un paso sin recurrir a ella [sic]; y, sin embargo, su delimitación es un problema tan delicado que uno se pregunta si tales unidades están realmente dadas.

La lengua presenta pues ese carácter extraño y sorprendente de no ofrecer entidades perceptibles a primera vista, sin que pueda dudarse, sin embargo, de que existan y de que es su juego lo que la constituye. Ese es sin duda un rasgo que la distingue de todas las demás instituciones semiológicas.

---

<sup>1</sup> F. de Saussure, *Curso de lingüística general* (traducción castellana y notas de Mauro Armiño), Madrid, Akal, 1980, pág. 153.

## 1. TIPOS DE LENGUAJE

Como introducción a los dos tipos de vocablos que constituyen la parte central de este artículo, haremos un breve comentario en relación con el tipo de lenguaje donde éstos aparecen.

### 1.1.

Es bien sabido que los procesos de comunicación se articulan en dos modalidades estructurales bien diferenciadas. Una primera, a la que podemos denominar *estructura literal*, está fundamentada sobre los componentes léxicos de lo que objetivamente se han denominado *palabras*. De forma que el resultado comunicativo es, en gran medida, una suma de los constituyentes léxicos de dichos términos. La segunda modalidad está formada por estructuras, generalmente insertas en la modalidad anterior, cuyo significado no es deducible a partir de las unidades léxicas que lo fundamentan, al menos en sentido estricto. Este componente del lenguaje lo podemos llamar *estructura figurada*. A él responde todo lo que globalmente se ha denominado «metáfora». Ahora bien, dentro de este último grupo ha de establecerse, antes de continuar, otra división necesaria. Por una parte, la metáfora creativa, la cual aflora de un proceso de evocación poética necesitado de originalidad para lo cual se utilizan palabras cuyo significado puede presentar ciertas derivaciones del que generalmente se le atribuye; de otro lado, y también dentro de lo que hemos denominado estructura figurada, se hallan ciertas estructuras pluriverbales petrificadas que son reproducidas por los hablantes en ciertos actos de habla y que, salvo pocas excepciones, mantienen un significado no deducible de sus componentes léxicos. Es decir, este apartado lo constituye el conjunto de lo que se ha venido denominando en época reciente *expresiones fijas* o *unidades fraseológicas*.

En todos los casos se parte de la palabra como unidad léxica ya creada en la lengua y con un significado propio de todos los hablantes conocido. En este último grupo, estudios muy recientes, cuyo objeto de análisis era el discurso intercomunicativo, han puesto en evidencia la existencia de *palabras* que, apareciendo insertas en otras estructuras mayores ya fijadas, carecen de significado a pesar de que sí lo posea la construcción en su totalidad. Nos referimos, pues, a las denominadas palabras *idiomáticas*. A título ilustrativo propondremos los siguientes ejemplos:

«buten» -> *de buten*  
«ajas» -> *de ajas, pajas*  
«traque», «barraque» -> *a t raque barraque*  
«bruces» -> *de bruces*  
«birlibirloque» -> *por arte de birlibirloque*  
«calonje» -> *ni monje ni calonje*  
«garete» -> *irse al garete*

## 1.2.

Si anteriormente hemos establecido diferencias entre el lenguaje *literal* y el lenguaje *figurado* para terminar extrayendo la base de lo que posteriormente será objeto de un análisis más detallado, en el presente epígrafe vamos a situar las características del lenguaje en cuyo entorno tienen lugar lo que nosotros hemos denominado *palabras canal*. Parece ocioso decir hoy que las diferencias entre el lenguaje tal como es usado en el decurso del habla (lenguaje oral) y el lenguaje tal como se desarrolla en los textos (lenguaje escrito), alcanzan niveles que pocos en siglos anteriores podían prever; hechos que han empezado a ser evidenciados a partir de las modernas teorías basadas en el análisis del discurso. Es bien conocido -a este respecto- que el lenguaje escrito (ya sea una obra literaria, ya sea una simple carta familiar) presenta una configuración más cuidada y precisa, fruto de una mayor disponibilidad de tiempo y de un intento de perfección de aquello que está destinado a perdurar<sup>2</sup>. Además -y esto es lo más importante-, nuestro receptor no está presente, por lo que el mensaje no está necesitado de poner en alerta a nuestro intercomunicador previo lanzamiento del mensaje; y, por otra parte, este mensaje poseerá un solo sentido, esto es, del escritor al receptor (lector), hecho que deja fuera todo un cúmulo de *presuposiciones* y *sobreentendidos* propios de la comunicación coloquial que, en consecuencia, han de ser suplidos por una mayor precisión en el lenguaje escrito.

Una cosa ha de quedar clara antes de proseguir; no debe confundirse el lenguaje escrito con la *escritura*, pues ésta, a diferencia de la anterior, sólo es una transcripción fiel del lenguaje oral al lenguaje codificado mediante letras (transcripción fiel del fonema a la letra). Quiere decirse

---

<sup>2</sup> Véase F. Lázaro Carreter («El mensaje literal» en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980), quien ha estudiado en profundidad los objetivos y las particularidades de esta modalidad del lenguaje.

con esto que la escritura no es más que un decurso coloquial cuya estructura se ha pasado fielmente al papel.

Situándonos en el plano puramente coloquial, hemos podido observar que a lo largo de la intercomunicación, los hablantes utilizan ciertas palabras al inicio de cada alegación, incluso a veces, en varias ocasiones en el transcurso de una misma alocución. Este hecho – como posteriormente veremos de forma más detallada – responde a dos necesidades propias de la comunicación directa:

a) El hablante, al iniciar su alocución, tiene la necesidad de poner en alerta a su oyente con el fin de que preste atención a su discurso, tanto a sus palabras como a su gesticulación; hecho que permitirá mantener un alto nivel de comprensión al evitar la ambigüedad derivada de la distracción del oyente<sup>3</sup>.

b) Además, el tiempo de pronunciación de estas palabras, que generalmente se hace de forma muy pausada, permite segundos (o décimas de segundo) al que va a iniciar su alegación, vitales para estructurar en las palabras correctas la base de su pensamiento.

Las palabras canal más usuales, a tenor de lo observado en las transcripciones de encuestas, han resultado en español ser las siguientes: *bien, bueno, sí, ya, hombre*. Posteriormente nos referiremos a ellas de forma más detallada. Tanto uno como otro tipo, palabras idiomáticas y palabras canal, se articulan fundamentalmente -como ya hemos dicho- en el habla coloquial. A este hecho se debe que hasta hoy poco o ningún caso hayan recibido de manos de los lingüistas.

## 2. LA PALABRA IDIOMÁTICA

La palabra idiomática ha sido definida en relación con su particular forma de aparición en el decurso comunicativo: «un elemento lingüístico que, por razones diversas -históricas principalmente-, aparece única y

---

<sup>3</sup> Obsérvese que en situaciones del habla coloquial en las que no se tiene presente al interlocutor (por ejemplo en los casos en que la comunicación se lleva a cabo mediante radioteléfonos), existen vocablos como «cambio», «corto», cuyo objeto no es otro que dar la palabra al interlocutor y dar por terminada la conversación, respectivamente. En la conversación telefónica, más lineal, el sistema es más parecido al cara a cara. No obstante, en todos estos tipos de conversación inciden otros factores como es la *entonación*, que previene al interlocutor ante el inminente final de la alegación.

exclusivamente dentro del marco de una locución»<sup>4</sup>. El término «locución» ya quedó definido por J. Casares de la siguiente forma: «Combinación estable de dos o más términos, que funcionan como elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica sin más, como una suma del significado normal de los componentes»<sup>5</sup>.

Estamos, pues, ante un tipo de palabra cuya aparición en un texto determina la existencia de una locución. Ahora bien, dentro del marco de las locuciones, y salvo casos extremos que no aceptan la definición apuntada por Casares, un hecho fundamental es que su significado «no se justifica sin más, como una suma del significado normal de los componentes». A pesar de ello la mayoría de las locuciones están constituidas por «palabras» libres de aparecer en otros contextos fuera del contorno locucional, como se observa en los siguientes ejemplos:

*estar* [alguien] *a la luna de Valencia* = estar distraído, absorto  
*hacer* [alguien] *de su capa un sayo* = obrar libremente en un asunto que sólo a él le atañe  
*colgar* [alguien] *el mochuelo* [a alguien] = cargar la culpa injustamente a alguien

Unos de los rasgos fundamentales de estas expresiones es que en muchos de los casos la estructura es poseedora a la vez de dos sentidos: uno derivado del propio significado de las palabras, y otro «idiomático» (figurado) que se ha forjado en la memoria de los hablantes a partir de una circunstancia particular, y que ha terminado generalizándose en el devenir de la propia lengua. De hecho, vistas fuera de contexto, yace la duda de si estamos realmente ante una expresión fija (locución) o por el contrario, es una formación del discurso libre.

A diferencia de las anteriores, las locuciones siguientes presentan particularidades dignas de notar:

*poner* [alguien] *pies en polvorosa* = huir

---

<sup>4</sup> Cfr. M. García-Paje, «Léxico y sintaxis locucionales: algunas consideraciones sobre las palabras idiomáticas» en *Estudios Humanísticos. Filología*, 12, 1990. No obstante, el término «palabra idiomática» parece haber sido acuñado por A. Reichling (*Das Problem der Bedeutung in der Sprachwissenschaft*, Innsbruck, 1963). Cfr. A. Zuluaga (*Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt a M., Verlag Peter D. Lang, 1980, pág. 18). A. Zuluaga prefiere el término «signo diacrítico» (pág. 102-3).

<sup>5</sup> J. Casares, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, C.S.I.C., 3ª edición, 1992, pág. 170 (la primera edición data de 1950).

*de bóbilis, bóbilis* = gratis, de balde  
*andar* [alguien] a *la bardanza* = ir de un lado para otro

En dichos casos, las palabras *polvorosa*, *bóbilis* y *bardanza* carecen de significado por sí mismas en la propia lengua, de forma que su simple aparición muestra de forma inequívoca que estamos ante una expresión fija. No es, por tanto, extraño que no formen parte del caudal léxico de los diccionarios cuyo objetivo es únicamente el significado léxico de las palabras (vocablos). En los grandes diccionarios de lengua (D. R.A.E. y D.U.E.), aparecen, algunas, haciéndose la salvedad de que subsisten exclusivamente en el marco de una determinada locución, para lo que aportan el significado de la locución en conjunto, no, obviamente, el de la palabra idiomática. A priori, esta diferenciación entre palabras con significado y palabras que carecen de él puede parecer fácil de determinar, sin embargo, el análisis pormenorizado de este asunto arroja problemas que aún hoy están sin delimitar claramente. A este hecho nos vamos a referir con más detalle.

## 2.1. Procedencia de las palabras «*idiomáticas*». Tipos.

### 2.1.1.

Se ha hecho hincapié, ya en la misma definición de palabra idiomática que hemos aportado en líneas anteriores, en que una de las causas fundamentales de la existencia de éstas es el factor diacrónico. Y en efecto, la propia andadura de la lengua a lo largo de los siglos ha llevado aparejada una incesante evolución de la estructura y significado de los vocablos, creando o prestando términos nuevos y condenando a otros al olvido y, como consecuencia, a su desaparición. Así, era en general la palabra, tomada como unidad de forma y significado, la que sufría dichos procesos. Sin embargo, cuando se pone en funcionamiento el lenguaje figurado, los significados no se hallan sustentados -como ya hemos visto- en las palabras individuales, sino que se derivan del conjunto de la construcción compleja. Ha de suponerse, por poner un ejemplo que lo ilustre, que la expresión *a calzas prietas*, se forjó en un determinado momento cuando *calzas* formaba parte del léxico corriente de la lengua, cosa poco probable cuando el término deja de ser utilizado por los propios hablantes. De hecho, los hablantes en general, a excepción de los que posean cierta formación en la diacronía de la lengua española, ignoran el significado histórico de dicha palabra y, en consecuencia, estarán de acuerdo en que esa palabra existe exclusivamente

en dicha expresión; es decir, conocen el significado de esa expresión, pero no el de la palabra en sí. Cuanto más nos retiremos en el tiempo y se vaya perdiendo la relación etimológica, mayor será el problema para determinar la esencia de dicha palabra. No obstante, han de tenerse en cuenta otros factores que han incidido en la formación de estas expresiones portadoras de palabras asemánticas sobre las que se ha hecho poco hincapié por parte de los investigadores.

2.1.2.

Palabras idiomáticas derivadas de préstamos de otras lenguas. A veces ocurre que una palabra extranjera, que no ha pasado a formar parte de una lengua como mera unidad semántica, es incluida por un hablante<sup>6</sup> dentro de una estructura compleja que, por su significado global fácilmente sobreentendido (aunque figurado), queda petrificada y es repetida así por los hablantes como unidad léxica de la lengua. Dicha palabra -como ya queda dicho-, no ha pasado a formar parte del caudal léxico de la lengua tal cual, sino que queda aprisionada en una estructura que es repetida por los hablantes, y fuera de esta misma estructura es totalmente desconocida para aquellos que no poseen conocimientos sobre la lengua donante. Obsérvense los siguientes ejemplos

*A todo full*

*Al bies*

*De postín*

---

<sup>6</sup> Las causas por las que inicialmente un hablante introduce un término dentro de una estructura compleja de significado figurado pueden ser varias y, por su complejidad, difíciles de delimitar. No obstante, es generalmente admitida la tendencia de los hablantes a la originalidad y a la necesidad de que el mensaje extrañe al oyente. Para lograr esto, el hablante pone en funcionamiento sus recursos expresivos. Uno de ellos consiste en poner en evidencia sus conocimientos lingüísticos tanto de la lengua propia como de una ajena, y es esta última tendencia la que parece ser la causante de los préstamos en las estructuras idiomáticas. Evidentemente, el hecho de que un hablante utilice en una ocasión cierto recurso expresivo no crea la expresión fija portadora de la palabra idiomática, sino que es la reutilización de ese recurso por otros hablantes, generalmente como el mismo afán que el originario, a lo que debemos atribuir su generalización hasta formar parte de una unidad léxica compleja de la lengua.



Como palabras idiomáticas no son utilizables libremente en el español. Se trata de vocablos procedentes del inglés, francés e hindú<sup>7</sup>, respectivamente, que sólo funcionan en las construcciones estables que hemos presentado. El significado de la expresión puede estar en mayor o menor medida relacionado con el vocablo originario, aun así parece difícil establecer reglas del comportamiento semántico, máxime si se tiene en cuenta la modificación categorial sufrida.

No es de extrañar, en consecuencia, que los hablantes desconozcan el significado de dicho vocablo en su lengua originaria, a pesar de usarlo en una estructura compleja portadora de un significado unitario, imposible de delimitar unidad por unidad.

### 2.1.3.

Palabras idiomáticas originadas por la desfiguración fónica de los hablantes en virtud de diferentes factores: cómicos, lúdicos, rítmicos, etc. Este hecho ha sido mejor estudiado por la paremiología en relación con las particularidades formales que representan algunas palabras insertadas en los refranes<sup>8</sup>. Algo similar en este sentido, aunque en una escala mucho menor, ha ocurrido con ciertas palabras que se han constituido como parte esencial de algunas locuciones, fundamentalmente en las de carácter adverbial<sup>9</sup>. Estas deformaciones vienen en muchos casos derivadas de búsquedas rítmicas cuyo interés no es otro que llamar la atención sobre la propia forma del mensaje, como se observa en las siguientes expresiones:

---

<sup>7</sup> Según afirma M. Moliner en su *Diccionario de Uso* (Madrid, Gredos, 1992), se trata de una palabra gitana originada en el hindú, en cuyo idioma significa «piel».

<sup>8</sup> Sin duda, los refranes, poseedores de una estructura más compleja, dan más juego a la hora de configurar su carácter rítmico. Ello, unido a su independencia discursiva, explica por qué este tipo de rasgo ha quedado más patentizado en estas peculiares construcciones, las cuales han sido objeto de estudio durante varios siglos al presentar ciertas semejanzas con el lenguaje literario, con la poesía en particular.

<sup>9</sup> Esta afirmación la hacemos en base al estudio desarrollado durante el transcurso de la redacción del *Diccionario de expresiones y locuciones del español* (en elaboración), donde hemos podido constatar que la inmensa mayoría de las palabras idiomáticas constituyen locuciones adverbiales, del tipo: *a ojos cegarritas*, *a cercén*, *de consuno*, *a coxcojita*, *de coza en corozas*, *en cuclillas*, *a espetaperro*, *en un periquete*, etc. No obstante, también se encuentran estas palabras en la estructura de locuciones verbales como lo demuestran los siguientes ejemplos: *tirar* [alguien] *de cupitel*, *tomar* [alguien] *el pendengue*, *dar* [alguien] *en el quid*, *irse* [algo] *al garete*, etc.

De *coza* en *coroza*  
Vuelve *uste* donde *fuste*  
Mondo y *lirondo*  
*Ito* y *vito*  
Sudar el *hopo* y el *jopo*<sup>10</sup>  
Seco y *merendeco*  
*Penséque, sanéque, burréque*; todos son hermanos

Estas nuevas configuraciones fónicas, que posteriormente se transcriben en función de la pronunciación sin referencia a ningún significado particular, pueden crear serios problemas en el lenguaje si se tiene en cuenta que, como hijos del más puro estilo coloquial, nunca han sido llevadas a la escritura en el marco de la norma culta y, por tanto, su pronunciación y escritura están en función de los matices fónicos del dialecto particular donde es de uso general. Por otra parte, como se desprende de los ejemplos anteriores, pueden distinguirse dos tipos básicos de entre las nuevas configuraciones:

- Las que parecen puras creaciones lúdicas sin referencia de aproximación a otro término. Son, en consecuencia, creaciones íntegras cuyo único fin es llamar la atención del interlocutor mediante una palabra inusual y vacía de contenido intrínseco. De nuestros anteriores ejemplos podemos destacar: *lirondo, ito, merendeco, sanéque, burréque*.

- Otras veces la nueva configuración toma como base otra palabra de uso común, cuya forma se ha visto modificada en función de necesidades rítmicas o cómicas, fundamentalmente. Así, en referencia a nuestros anteriores ejemplos, «*coza*» no es más que una deformación de *coz* con el fin de buscar la rima con el vocablo «*coroza*». En el siguiente caso, vuelve *uste* donde *fuste*, la intención de rimar dos términos tan alejados fónicamente como *usted* y *fuiste* se ha visto en la necesidad de modificar ambos con el fin de que ninguno termine de perder por completo su identidad semántica. La solución ha sido la pérdida de consonante final en el primero y la eliminación del diptongo en el segundo. Como resultado, la expresión ha quedado fijada en dicha forma con la seguridad de que los hablantes, no sin cierto esfuerzo,

---

<sup>10</sup> La palabra «*jopo*» no es más que la transcripción directa de una pronunciación dialectal de «*hopo*» que revela hasta que punto la creatividad es un factor fundamental a la hora de estudiar el lenguaje coloquial y, en particular, aquellas expresiones portadoras de palabras «extrañas» en su estructura.

alcanzarán a asociar los lexemas con su forma primitiva, sobre la que se fundamenta el significado en conjunto.

#### 2.1.4. Palabras procedentes de otros lenguajes.

Este cuarto tipo al que nos estamos refiriendo lo constituyen aquellas palabras que siendo originarias de lenguajes técnicos, o pertenecientes a un determinado dialecto, no son de uso común, lo que conlleva un alto índice de extrañeza para la generalidad de los hablantes. Se trata, por tanto, de elementos que, aun perteneciendo a la misma lengua, serán incomprensibles para aquellos individuos que carezcan del conocimiento de la terminología propia de diferentes ámbitos como pueden ser las matemáticas, la música, el lenguaje militar, el lenguaje taurino, etc. El origen de dichas expresiones hay que situarlo como un intento de precisión, por lucimiento, por ironía o por otras causas, que en definitiva propiciarán el que dichos términos pasen a formar parte del caudal léxico general. Ello ha determinado que palabras que corrientemente portan un significado en su entorno natural, carezcan de él cuando se insertan en una expresión en un registro diferente. De esta forma, la expresión *irse [algo] al garete* procede del lenguaje marinero con el significado de ‘ser llevada por la corriente una embarcación sin gobierno’<sup>11</sup>, pero muy pocos hablantes tendrán noción de esta realidad. La expresión *a la funerala* es originaria del lenguaje militar, y es en este contexto donde toma el significado recto de ‘manera de llevar las armas los militares en señal de duelo, con las puntas hacia abajo’<sup>12</sup>; en sentido general coloquial significa ‘en mal estado, de mala manera’. Reparemos en un último ejemplo. La expresión *al alimón* es utilizada frecuentemente en la terminología taurina para designar la ‘manera de torear en cierta suerte en que manejan el capote entre dos toreros’<sup>13</sup>. En el lenguaje coloquial toma el significado de ‘conjuntamente, entre varios’. Como norma general puede decirse que las expresiones fijas portadoras de palabras idiomáticas sufren dos procesos semánticos en su paso al lenguaje coloquial de uso general: de un lado, de un significado en un plano muy particular se proyecta hacia otro mucho más general. Por

---

<sup>11</sup> Definición en sentido recto que, en el lenguaje marinero, se da a la expresión según el *Diccionario de la R.A.E* (vigésima primera edición, Madrid, Espasa Calpe, 1992). A su vez indica que la expresión *irse al garete* puede quizás proceder del francés *être égaré*, ‘andar extraviado’.

<sup>12</sup> M. Moliner (op. cit.).

<sup>13</sup> M. Moliner (op. cit.).

otro, de significados de gran concreción se pasa a otros con un mayor grado de abstracción.

Como colofón a esta breve exposición sobre la existencia en las lenguas de palabras asemánticas insertas en unidades complejas de significado, y a tenor de lo observado en los varios ejemplos propuestos, ha de señalarse que las palabras a las que en este trabajo hemos denominado «idiomáticas» genéricamente, pueden ser, en sentido estricto, bien realmente idiomáticas, supuestamente idiomáticas, o bien mantener un uso muy reducido. Aún así, el hecho de poseer un significado desconocido para la mayoría de los hablantes las traslada automáticamente al conjunto de elementos carentes de significado. En resumen, cabe advertir sobre el carácter relativo de tal clasificación por cuanto que lo «idiomático» depende no sólo de factores lingüísticos, sino también sociales, culturales, geográficos, particulares, etc.

### 3. PALABRAS CANAL

Hemos advertido en algunos textos la presencia de palabras que -como ya hemos adelantado anteriormente- poseen una función claramente diferenciada de la común de éstas<sup>14</sup>. Dichas palabras son observables en ciertos textos literarios dialogados donde el autor se propone alcanzar un alto grado de realismo llegando a ser semejantes a la transcripción de un diálogo real. No obstante, es en los diálogos reales donde las especiales características de éstas se ponen en evidencia, razón esta por la que hemos tomado como base de estudio un libro de encuestas reales, transcritas letra a letra. Fruto de este estudio hemos hallado un pequeño grupo de palabras: *bueno, bien, sí, ya*, entre otras menos usuales, cuyo contenido no es el que en los diccionarios se le atribuye. Más aún, no parece que posean ningún significado léxico en estos usos, sino más bien -como ya hemos dicho- mantienen diferentes funciones comunicativas. Tomemos directamente algunos ejemplos sobre los que trataremos de especificar dichas funciones.

---

<sup>14</sup> Nótese que este hecho es inherente al habla dialogada coloquial, si bien una transcripción fidedigna de un diálogo es quizás la mejor forma de observar desde una perspectiva estática la función, uso y significado de dichos términos. Como base de trabajo en el ámbito que nos ocupa nos hemos decantado por un libro cuyo objeto ha sido transcribir fidedignamente encuestas reales. Se trata en definitiva de *Encuestas del habla urbana de Sevilla. -nivel culto-*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1983.

### 3.1. *Función de seguimiento*

El objetivo fundamental del uso de estas palabras en contextos como el que sigue no es otro que asegurar al interlocutor que, a pesar de su larga dicción, se sigue escuchando con interés todo lo que él manifiesta, y, por otro lado, hacerle saber que estamos entendiendo correctamente todo lo escuchado hasta ahora y que, en consecuencia, puede continuar. Las más usuales para este menester son *sí, ahá, ya*, etc.<sup>15</sup>

(entrevistado) -[...] que hay una gran afluencia a la plaza de San Lorenzo exclusivamente por esta devoción al Gran Poder que es tradicional. Y sin embargo quizás la Magdalena más que barrio es el centro de Sevilla.

(entrevistador) -Sí

(entrevistado) -Un poco como hacen algunas agencias publicitarias, «el corazón de Sevilla», o sea, que vienen todos los de Sevilla y su provincia [...].<sup>16</sup>

### 3.2. *Función de ralentización*

En el transcurso de la comunicación parece obvio que es más rápida la conceptualización general de la idea que se pretende comunicar, que la disposición secuencial, articulada mediante palabras, que da forma al acto de habla. Cabe advertir por tanto que los hablantes deben disponer de una pequeña cantidad de tiempo, a veces décimas de segundo, para dar una forma gramaticalmente correcta y lo mejor estructurada posible al concepto que se quiere comunicar. La función de ralentización, a diferencia de la anterior, es usada, por lo general, por todos los interlocutores al inicio de su intervención. La parada, no obstante, dependerá de la dificultad para articular el discurso, la rapidez mental del individuo que lo articula y, por último, del nivel de perfección gramatical y discursivo que se quiere alcanzar en dicha exposición<sup>17</sup>. Para evitar los

---

<sup>15</sup> Dicha función de seguimiento se observa más claramente durante las conversaciones telefónicas en las que un interlocutor realiza una larga intervención. Es general, a este respecto, que el oyente interfiera de forma leve la comunicación mediante alguna de las palabras susodichas, con el fin de dar a entender que se continúa atento por muy larga que pueda parecer su intervención.

<sup>16</sup> *Encuestas del habla urbana de Sevilla*, pág. 3.

<sup>17</sup> Compárese el tiempo dedicado a este menester en los ejemplos que siguen. A) Dos interlocutores bien conocidos mutuamente, cuyo coloquio en un registro familiar casi no se ve necesitado de tiempo para coordinar las frases, debido a la

«vacíos» discursivos, los hablantes recurren a ciertas palabras a las que la propia tradición ha decantado para este fin. Las palabras más utilizadas para esta función son las siguientes: *bueno, bien, ya, y, hombre, sí*, aunque también puede ser realizada esta función por expresiones que lógicamente presentan una mayor longitud, lo que facilita más su propio objetivo: *vamos a ver; óigame usted; oye, mira*, etc.<sup>18</sup> Otras veces, la propia función de ralentización no se hace a través de palabras especiales, sino que se utiliza la pronunciación lenta de las primeras palabras del discurso como maniobra para organizar el lenguaje, evitando así los «vacíos» discursivos.

Ha de señalarse, además, que dicha función (y por tanto dichas palabras o expresiones) puede ser una o varias veces utilizada dentro de una misma intervención discursiva; generalmente al principio de ésta y, posteriormente, tantas veces como el hablante las requiera en función de sus necesidades. Los ejemplos de este tipo de función son innumerables. Veamos algunos:

(entrevistador) -Tú, en realidad, ¿comulgas con la policía?.

(entrevistado) -Hombre... .

(entrevistador) -El comulgar va entrecomillado, eh?

(entrevistado) -Sí, ya. No, mira, a mí la policía no me gusta de ninguna manera [...].<sup>19</sup>

(entrevistado) -[...] Yo, cuando me quedo en mi casa solo y no me ve nadie, me pongo a leer filosofía.

    Cuando no me ve nadie.

(entrevistador) - *Bueno. Vamos a ver, de todos los filósofos, ¿Has leído alguno de ellos, así, que tenga un papel ...?.*<sup>20</sup>

---

poca gravedad de las discordancias gramaticales y las redundancias, por un lado, y a los sobreentendidos propios de este registro por otro. B) Un debate entre políticos retransmitido por televisión requiere que las ideas se adapten perfectamente a las formas gramaticales y que haya una perfecta coordinación entre lo pensado y lo expresado. Lógicamente, es en este segundo tipo de conversaciones donde se observa más claramente la función de ralentización.

<sup>18</sup> Puede parecer que estas palabras y expresiones realizan la función c), la interpelativa, sin embargo, en ocasiones, esta forma de interpelar al lector no supone más que una estratagema para ampliar el tiempo necesario para la configuración del mensaje, más que a la necesidad de llamar su atención.

<sup>19</sup> *Encuestas del habla urbana de Sevilla*, pág. 44. El subrayado es nuestro.

<sup>20</sup> *Encuestas del habla urbana de Sevilla*, pág. 45. El subrayado es nuestro.

(entrevistador) -Bien, Alberto, vamos a ver, vamos a pasar a otro tipo de pregunta, o sea, no otro tipo, sino de índole más personal.

(entrevistado) -Di.

(entrevistador) -Vamos a ver, tú crees ...<sup>21</sup>

### 3.3. Función interpelativa

Esta función se pone en marcha cuando un interlocutor siente la necesidad de llamar la atención sobre la persona que escucha con el fin de asegurarse que el proceso de comunicación se va a llevar a buen fin. Las palabras más usuales usadas con esta finalidad son: *oye*, *mira*, además de expresiones a las que ya nos hemos referido del tipo *vamos a ver*. Así puede verse en los siguientes ejemplos:

(entrevistador) -Oye, Alberto, tú me has dicho que estuviste en la escuela primaria en un colegio con mucha «miga».

(entrevistado) -O sea, no, no con mucha «miga», o sea, es que aquí se le llama a esos colegios de niños chicos [...].<sup>22</sup>

(entrevistador) -Bueno. Pero entonces ¿el ritmo de vida ...?.

(entrevistado) -Vivir, fatal.

(entrevistador) -También será más bajo que en España, no?

(entrevistado) -Mira, los precios ... Yo me quedé helada cuando vimos, sobre todo, los precios. [...].<sup>23</sup>

Las palabras a las que hemos ido haciendo referencia a lo largo de estas tres funciones son pronunciadas con una entonación diferente a la realizada cuando funcionan como unidades semánticas dentro del entramado del propio discurso. Dicha especial entonación contribuye a aislarlas del discurso en el sentido estrictamente comunicativo y facilitan su significado autónomo por parte del interlocutor.

No pueden, por otra parte, compararse a las llamadas «coletillas», ya que éstas tienen una función especial muy clara, si bien presentan una forma reducida debido a que tanto su reducción como su objetivo comunicativo son suficientemente claros para los hablantes.

Es necesario, por último, hacer referencia a un hecho que puede haber creado cierta confusión. Estas tres funciones no se presentan separadas

---

<sup>21</sup> *Encuestas del habla urbana de Sevilla*, pág. 46. El subrayado es nuestro.

<sup>22</sup> *Encuestas del habla urbana de Sevilla*, pág. 40. El subrayado es nuestro.

<sup>23</sup> *Encuestas del habla urbana de Sevilla*, pág. 85. El subrayado es nuestro.

de forma estable, así que puedan ser perfectamente identificadas. Más bien parece que exista una superposición de funciones en muchos casos, de manera que resulta casi imposible observar nítidamente la función específica de dicha palabra. Queremos decir con esto que a veces la función interpelativa sirve de base también para llevar a cabo la función de ralentización. Dicho de otro modo, el tiempo utilizado para interpelar al interlocutor puede ser aprovechado, a la vez, para terminar de coordinar el mensaje. La dificultad de separar estas funciones yace en la propia subjetividad con la que el hablante pone en marcha estos mecanismos, que desde fuera son vistos *grosso modo*, pero cuya función real presenta un bajo índice de nitidez. Ello puede observarse claramente en un fragmento del siguiente diálogo al que ya hemos hecho referencia en líneas anteriores:

(entrevistador) -Tú, en realidad, ¿comulgas con la policía?.

(entrevistado) -Hombre... .

(entrevistador) -El comulgar va entrecomillado, eh?

(entrevistado) -Sí, ya. No, mira, a mí la policía no me gusta de ninguna manera [...].

Parece difícil determinar la función de cada una de las palabras que se presentan subrayadas. Cualquiera de ellas puede tener el significado real de afirmación, con lo que sería una palabra semántica por sí misma, pero, a la vez, cualquiera de ellas, o ambas, podría tener tal vez la función de ralentización, y, en ese caso el discurso real sería el iniciado mediante la partícula «No».

#### 4. CONCLUSIONES

No sin razón, los intentos de definir la *palabra* han presentado múltiples inconvenientes a lo largo de los estudios cuyo objeto era desentrañar las unidades que componían las lenguas. A las dificultades ya apuntadas por la lingüística tradicional habría que añadir las que se derivan de las especiales características de las palabras «canal» y de las palabras «idiomáticas»; ya que su existencia no viene, por diferentes razones, dada como unidades de significado, al menos, en el sentido estricto en que son tratadas las demás unidades de la lengua. De otro lado, su existencia como unidades entre espacios en blanco en la escritura o como simples unidades independientes en el plano fonológico presenta otra



dificultad; nos referimos a los casos en los que la propia lengua acepta tanto una única forma de pronunciación y, por tanto, de escritura como dos formas pronunciadas y dos unidades en la escritura. Por ejemplo casos como *en frente* o *enfrente*, *bien hablado* o *bienhablado*, etc., carecen de una regla que justifique una u otra forma. Ello puede deberse a factores derivados del propio devenir de la propia lengua cuya evolución trastoca también lo podría ser la unidad lingüística por excelencia.