



Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

JULIO 1981

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano Delegado

Dr. EMILIO KOMAR

Director del Departamento de Letras

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretaria Académica

Prof. MONICA JONGEWAARD de BOER

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretarios de Redacción

Prof. DOLORES de DURAÑONA y VEDIA, Prof. LUIS A. MARTINEZ CUITINO
y Prof. LIA NOEMI URIARTE REBAUDI

Consejo Asesor

Dr. ARTURO BERENGUER CARISOMO, Dr. CARMELO DI LEO,
Prof. ELENA JUNCAL, Prof. MARIA ESTHER MANGARIELLO,
Prof. TERESA IRIS GIOVACCHINI, Dra. NILDA E. BROGGINI
y Prof. OSVALDO BLAS DALMASSO

EL VIAJERO EN VIAJE A LA ALCARRIA DE CAMILO JOSÉ CELA

INTRODUCCIÓN

En *Viaje a la Alcarria*, Camilo José Cela se propone dejar que la Alcarria hable por sí misma, que muestre su paisaje y su gente. Y lo logra plenamente con un texto rico en imágenes, con diálogos fluidos y pintorescos, con apreciaciones profundas sobre el pasado de la región y su presente. El lenguaje, claro y sin complicaciones formales, transmite un contenido esencial, con la esencialidad que tiene lo sencillo, lo cotidiano y lo vital.

Por lo expresado anteriormente, he querido dejar yo también que el mundo del viajero se muestre por sí mismo. La mejor manera era, entonces, citar textualmente aquellos diálogos, descripciones y afirmaciones que creí más representativas. Mi trabajo ha consistido, pues, en seguir el derrotero del caminar y del pensar del viajero a través del texto mismo.

EL VIAJERO: EL VIAJE

“El viajero tiene su filosofía de andar, piensa que siempre, todo lo que surge, es lo mejor que puede acontecer...”.

El viajero tiene su filosofía, y por eso sabe que el viaje no se prepara, se hace, se camina. No se impone nada; las cosas salen espontáneamente, libremente, y los pasos se dirigen hacia tal o cual lugar, no importa hacia dónde exactamente.

Los mapas no sirven, los libros tampoco, hay que ir al terreno, hay que salir. Cela remarca esta característica: el viaje no es pensado ni calculado, al contrario, surge sólo a medida que se camina, que se ve, y también a medida de cómo las cosas quieran, de cómo las cosas se den.

“La habitación está revuelta. Sobre la mesa, cientos de cuartillas en desorden dan fe de muchas horas de trabajo. Extendidos sobre el suelo, clavados con chinchetas a las paredes, diez, doce, catorce mapas con notas y acotaciones en tinta, con fuertes trazos de lápiz rojo, con blancas banderitas sujetas con alfileres.”

“...Después, sobre el terreno, todos estos proyectos son papel mojado y las cosas salen, como pasa siempre, por donde pueden.”

Sólo hay que empezar el viaje, lo demás se dará por añadidura. Por eso, lo único que sirve es lo que el viajero llama: “la vieja sabiduría”: “los ríos unen y las montañas separan”. Puesto que el viaje no se piensa, no es una realidad intelectual, es una realidad concreta, práctica.

“El viajero... piensa, al final, que ya sólo falta empezar, que quizá esté dando demasiadas vueltas en la cabeza a un viaje que se quiere hacer un poco a rumbo, un poco como el fuego en una era: a la buena de Dios y a la que salga”.

EL VIAJERO: ÉL MISMO

La esencia del viajero es andar. Es por esto que su nombre no tiene importancia: es desde el principio al final, el viajero. Incluso, cuando hay oportunidad de nombrarlo, se rehúye hacerlo.

“El amigo de Martín tenía un alquiler de bicicletas. Martín hizo la presentación:

—Aquí, un señor de Madrid; aquí, Paco, al que decimos el Piñón Libre. Este chico bien entrenado sería un Delio Rodríguez.”

“...El viajero da su nombre y el alcalde el suyo: el alcalde se llama don Mónico Fernández Toledano, y es abogado y administrador del conde...”.

El viajero es presentado totalmente libre, desligado de una sociedad: no sabemos nada de su vida, de su trabajo y apenas si conocemos algo de su familia.

“...El viajero está casado. Los viajeros casados, cuando se echan a andar, tienen siempre, a última hora, una persona que les calienta el desayuno, que les da conversación mientras se afeitan a la estremecida luz eléctrica de la mañana”.

Además, él mismo se ve y se siente solo como viajero y así lo dice:

—Oiga, ¿usted a qué se dedica?

—Pues... ¡ya ve usted! Yo ando a la que salte.

—No, no, como si se lo preguntase la guardia civil. ¿Usted a qué se dedica?

El viajero no sabía qué contestar.”

El destino del viajero es siempre andar, no quedarse, renunciar a prometedoras comodidades, a lugares acogedores, a gente amable.

“Al viajero, como era de esperar, le parece muy bien lo de la merienda. Tiene hambre y en casa de Arbeteta se toma un vaso de leche espesa, de color de manteca, y un pedazo de pan blanco, macizo, tierno, de dos palmos de tamaño. Con la barriga llena, el viajero se torna sentimental. Lo nota y corta por lo sano.

—¿Vamos a lo de la Sinagoga?

—Vamos, si usted gusta.

El viajero empezaba a pensar, después de la merienda, en pajaritos silbadores, mariposas gentiles, niños errabundos y otras zarandajas. Las panzas llenas es lo que tienen: que pueblan la mente de ideas de señorita catequista”.

“El viajero, sentado a la mesa de don Severino, se hubiera estado toda la vida.

—Por aquí hay más de setecientas especies aromáticas diferentes; ésa es quizá la causa de la calidad de la miel.

—Claro...

Al viajero le invade un sopor peligroso. En la mecedora del médico de Budía se está demasiado bien. Hacia el mediodía de nuevo a la calle, con ánimo de echarse al campo en seguida...”.

El quedarse es para el viajero algo así como un vicio, algo malo contra lo que hay que luchar, aunque deje tristeza y dolor.

“El viajero bebe un cuenco de leche de oveja, que ha ofrecido una de las mujeres. Después se despide y se va. El camino se ha hecho para andar y el sentarse al borde del camino, a hablar con la gente, acaba enviciando.”

“...Hay, a veces, temibles sensaciones de bienestar capaces de derribar montañas; contra ellas hay que luchar con valor, como contra un enemigo. Después, cuando pasa el tiempo, se nota como una gotita de acíbar en el corazón...”.

El viajero camina, llega y pasa en seguida; si se quedara, dejaría de ser viajero. Así Cela lo define en una frase que es casi un axioma, una regla que no puede ser violada por el viajero:

“El viajero es un hombre con una vida tejida de renunciaciones”.

De tal manera es tan importante y está tan bien identificado ese andar caminando que, cuando decide viajar en autobús, lo tiene como un mal pensamiento, se avergüenza y trata de justificarse:

“Al llegar a la plaza, el viajero ve el autobús que se apresta a la salida, y tiene un mal pensamiento. Recoge su morral y se despide del ama de la posada.

...

—¿Se va usted en el coche de línea?

El viajero se sonroja.

—Sí, pero nada más que un poco.

—¿Hasta el empalme de Tendilla?

—Eso, hasta el empalme de Tendilla”.

El viajero es libre, sabe que puede decidir por sí mismo dónde ir.

“—Y tampoco importa que me salga un poco, si me salgo. Después de todo. ¿qué más da? Nadie me obliga a nada; nadie me dice: métase por aquí, suba por allí, camine aquel ribazo, esta laderilla, esta otra vaguada tierna y de bien andar.”

Por esta misma razón, el tiempo tampoco importa porque tiene todo el tiempo; no se preocupa por el mañana ni por el después.

“...El viajero baja el último; lo que tiene que hacer, se hace lo mismo un cuarto de hora antes que después. También se puede dejar sin hacer; no pasa nada”.

“—¿Hasta dónde va usted?

—Voy a Trijueque. Por las mañanas bajo con leña de Guadalajara. ¿Usted va muy largo?

—No; yo me quedo en Torija; yo quisiera dormir esta noche en Torija.

—Mañana. Dios dirá.”

“Ya en la cama y con la luz apagada, el viajante pregunta:

—¿Y le es igual ir a un sitio que a otro?

—Pues, la verdad, sí. ¿Que más da?

El viajero es feliz. Cuando decide viajar y cuando emprende el camino siente paz, tranquilidad; siente que en él renacen viejas sensaciones ya olvidadas:

“...Hacia años ya que no madrugaba tanto. Se siente una sensación extraña, como de sosiego, como de descubrir de nuevo algo injustamente olvidado...”.

“El viajero, de nuevo sobre la carretera, recién descansado, piensa en las cosas en las que no pensó en muchos años, y nota como si una corriente de aire le diese ligereza al corazón”.

Pero el viajero no sale a los caminos simplemente para ver, para llenarse los ojos de simples imágenes sino para conocer la verdad, para adentrarse en las cosas y en la gente, para convivir con ellas, para ser uno más entre ellas:

“El viajero va lleno de buenos propósitos: piensa rascar el corazón del hombre del camino, mirar el alma de los caminantes asomándose a su mirada como al brocal de un pozo. Tiene buena memoria y quiere deshacerse de la mala intención, como de un lastre, al dejar la ciudad...”.

—Quisiera poder decir, al volver, las verdades de puño que se explican, como el río que marcha, por sí solas. Rodeado de las gentes honestas que aho-

rran durante meses enteros, quién sabe si aún durante años enteros, para comprarse una alfombrita para los pies de la cama, quisieran poder repetir, con los ojos afables y el gesto como resignado, las sabias palabras de don Antonio...".

El viajero va con una actitud abierta hacia la realidad. No quiere forzarla, va hacia ella amable y cordial: que la realidad, que la gente se le presenten tal cual son. Sale al camino separándose de lo malo que le haya dado la ciudad. Así la Alcarria se manifestará por sí misma, a través de su gente y de su paisaje.

EL VIAJERO Y LA GENTE

Muchos son los personajes que se cruzan con el viajero. Este los deja actuar y hablar, los acepta tal cual son, llegando en muchos casos a trabar amistad con ellos. Pero a la largo de la obra observamos que el viajero tiene preferencia por un cierto grupo de hombres: los niños, los mendigos, los ancianos y los tontos.

Estos personajes comparten con él su soledad, su andar por los caminos, su apartamiento de la sociedad. Son seres sin complicaciones, sencillos, solitarios, prácticamente inútiles. Ellos se crean su propio mundo y son los mejores representantes del estado que Paul Ilie denomina primitivismo: síntesis de simplicidad y libertad "disponible en todo momento sin consideración a las obligaciones de la civilización".

LOS NIÑOS

El viajero muestra hacia los niños una ternura especial. Estos niños representan la ingenuidad, la inocencia, la libertad con respecto al mundo de los adultos, el desarraigo de una sociedad.

"El niño, que mira receloso como un perro castigado, tampoco sabe hasta qué punto el viajero siente una ternura infinita hacia los niños abandonados, hacia los niños nómadas, que, rompiendo ya el día, hurgan con un palito en los frescos, en los tibios, en los aromáticos montones de basura".

El viajero se encuentra representado, quizás, en cada uno de estos niños; quisiera parecerse un poco más a ellos.

"De vuelta al café, el viajero compra los periódicos a un niño pequeño, listo como un ratón de sacristía.

—¿Cuántos años tienes?

—Tengo cinco y medio.

—¿Cómo te llamas?

—Paco, para servir a Dios y a Usted.

—¿Vendes muchos periódicos?

—Sí, señor; todos. A las doce ya he vendido siempre todos. El año pasado, ¿sabe usted?, no ¡Cómo era más pequeño y corría menos!".

El episodio que reúne todas las características antes mencionadas: ingenuidad, inocencia, ternura, picardía, y también compañerismo y amistad de parte del viajero, es el episodio del "niño de los hectómetros".

"Un niño pelirrojo, con cara llena de pecas, advierte al viajero:

—Es sorda.

—Ya lo veo, hijo.

El niño sonríe.

—¿Va usted a Zaragoza de promesa?

—No, querubín; no voy a Zaragoza. ¿Tú sabes dónde puedo comprar tres cuartos de tomates?

—Sí, señor; venga conmigo.

...

El niño le había dicho:

—¿Me permite que le acompañe unos hectómetros?

...

El viajero le alargó la mano, y el niño la rehúye.

—Es que la tengo sucia, ¿sabe usted?

—Anda, ¡no seas tonto! ¿Qué más da?

El niño mira por el suelo.

—Es que me ando siempre con el dedo en la nariz.

—¿Y eso qué importa? Ya te he visto. Yo también me hurgo, algunas veces, con el dedo en la nariz. Da mucho gusto, ¿verdad?

—Sí, señor; mucho gusto—.

El viajero también se acerca a los niños enfermos, siguiendo siempre esa característica suya que es preferir a los relegados, a los disminuidos.

“Un niño enfermo lee, sentado al sol, los cuentos de Andersen en un libro hermoso, encuadernado en cartón. Cuando pasa el viajero, levanta la cabeza y mira. Es un niño moreno, de pelo rizo, con los ojos oscuros, la tez pálida y la sonrisa elegante, prematuramente amarga. Está baldado de cintura abajo, sentado siempre en su silloncito de mimbre. El viajero le dice que qué tal está y el niño le responde que bien, muchas gracias, que tomando un poco de sol...”.

Los niños son independientes, primitivos, anti-sociales:

“El viajero, mientras baja, hablando y fumando un pitillo con el pastor, ve a lo lejos un niño con aire salvaje, con el pelo cayéndole sobre la nuca y el pecho al aire. El niño está parado, de pie sobre una piedra, a unos cien pasos de distancia. El viajero lo llama y el niño ni se mueve, ni contesta. El pastor aconseja al viajero que lo deje.

—No le haga caso, yo lo conozco bien. Ese es uno de El Olivar que le dicen Saturnino. Anda siempre por ahí, a ver lo que caza. Es un chico muy guitarra, muy retoriquero; es un buen pardal. Yo, el año pasado, a poco más lo derribo de un cantazo. Me faltaron dos corderuelos de socesto y para mí que fue él quien se los llevó.

—¿Y está siempre en el monte?

—Sí, señor, siempre; es igual que un garduño, hasta tiene el pelo garduño. Pero lo que yo digo, ya lo domarán en las quintas. Vamos, si está apuntado; ése, a lo mejor, ni está apuntado”.

LOS MENDIGOS

Los mendigos en los que repara el viajero reciben los malos tratos de la gente. De ellos se burlan y de ellos las gentes hacen objetos para su agresividad. Su actitud es pasiva, resignada, sin esperanza.

“...Por el andén pasa un mendigo barbudo recogiendo colillas. Se llama León y lleva unas alpargatas color azul celeste. Un hombre le dice: Ven, León, que te tengo mucho cariño. ¿Quieres un pitillo? Cuando León se le acerca, le da una bofetada que suena como un trallazo. Todos se ríen mientras León, que no ha dicho una palabra y que lleva los ojos llenos de lágrimas, como un niño, se marcha silencioso, mirando para el suelo, agachándose de trecho en trecho

para recoger una colilla. Desde el final del andén, León vuelve la cabeza. En sus ojos no hay ni cariño ni odio; parecen los ojos de un ciervo disecado, de un buey viejo y sin ilusión. Va sangrando por la nariz”.

En este episodio, el mendigo es comparado con un niño. Tienen en común ese desarraigo, esa libertad propia de los marginados, pero también todo su desamparo.

“Pasa por la plaza un mendigo adolescente, tonto, a quien falta un ojo. Camina rígido, hierático, con lentitud, y va rodeado por dos docenas de muchachos que lo miran en silencio. El tonto tiene una descalabradura, aún sangrante, en la cabeza, y un aire de profunda tristeza, de una inusitada tristeza en todo su ademán. Anda arrastrando los pies, apoyado sobre un bastón de cayado, con el espinazo doblado y el pecho hundido. Con una voz chillona, cascada, estremeecedora, el tonto canta:

Jesús de mi vida,
Jesús de mi amor,
ábreme la herida
de tu corazón.

Una mujer con un niño a cuestas se ha asomado a un portal.

—¡Lástima no reventases puerco!”.

El viajero se compadece, se une al dolor del tonto. Sabe captar en su mirada su “profunda tristeza” y su total desamparo en su canto.

En este episodio, como en el anterior, se repite la misma situación: aquí, después de que el tonto canta su canto pidiendo amor, recibe la agresividad de la mujer. En el anterior, antes de que se desarrollase el episodio, el viajero estaba pensando en el amor. De esta manera, la crueldad de la gente es más evidente y la separación entre los dos grupos (desarraigados y gente normal) se hace total.

Un tercer mendigo es el que el viajero encuentra en Pastrana. Tiene la misma característica de los anteriores, pero no está entregado totalmente a su miseria, guarda aún un poco de su dignidad.

“...Pocos pasos más allá, un mendigo pintoresco se despioja al sol. En cuanto divisa a los tres hombres, se levanta y se acerca a pedir limosna. Se toca con una boina a la que los años han hecho una visera, y lleva los pantalones y la chaqueta colocados directamente sobre el curtido y duro cuero. Con la chaqueta suelta y el pecho al aire, el tío Remolinos parece un viejo guerrero en desgracia, un derrotado capitán que ya nada cree, ni nada espera, ni a nada, ni aún al frío, teme. Va sucio y sin afeitarse, pero en su cara se adivina aún cierta y escéptica socarronería. El tío Remolinos es un mendigo antiguo, lleno de empaque y de conformidad, un mendigo que sabe su papel, que jamás se apuró, jamás trabajó y jamás puso mala cara a la vida.”

LOS VIEJOS

Los viejos también son personajes marginados, inútiles para el trabajo y por eso separados de las demás personas.

El primer viejo con el que se encuentra el viajero es un mendigo, es un caminante. Los dos se hacen amigos, pues los dos comparten las mismas cosas: viajan continuamente, comen lo que encuentran o lo que pueden, duermen en cualquier lugar, están separados de la sociedad.

“Un viejo come sardinas ahumadas y un trozo de pan. Está sentado al pie de una columna con un burro al lado... El viejo levanta la cabeza al ver pasar al viajero. El viajero le saluda.

—Buenas tardes.

—Nos las dé Dios.

El viejo tiene el pelo blanco y los ojos azules y brilladores. Va derrotado, con las carnes pobres y escasamente cubiertas, pero sin aire de mendigo. El viajero piensa en estos pobres que no van caracterizados de mendigos, en estos pobres de los que podría decirse que todos son altos señores caídos, orgullosos y resignados como héroes en desgracia.

...

El viajero siente curiosidad ante el viejo del burro. El viajero no está acostumbrado a los mendigos de ojos azules y vieja cabalgadura, a los errabundos mendigos que andan de un lado para otro, sin cansarse jamás, y que hoy comen sardinas ahumadas en Brihuega; ayer, a lo mejor, ayunaron en un robleal o se almorzaron con cecina o sopas de ajo de Villavieja o en Valdesaz, y que mañana, como los pájaros del cielo, confían en que Dios proveerá.”

Ya en el segundo encuentro, habiendo intercambiado sólo unas palabras —las necesarias— y compartiendo un cigarro, se consideran amigos.

“Los dos amigos echan un trago de la cantimplora, y se levantan. El burro Corrión lleva la mochila del viajero. Caminan hasta la noche, poco ya, comen un bocado y buscan, con las últimas temblonas luces de la tarde, un sitio para dormir.

Sobre la yerba, al pie de las tapias de adobe de una harinera —la manta gris del algodón del viajero, debajo, la gruesa manta de lana a cuadros del viejo, por encima— los amigos se echan boca arriba, hombro con hombro, con la boina puesta y las cabezas reclinadas sobre el morral y la alforja. El viejo tiene un olor que alimenta, un olor tibio, pastoso, que hace propicio el sueño...

Los amigos comen, mientras marchan, un bocado de pan y de chorizo. El viajero va en silencio, oyendo al viejo, que canta, en voz baja, un aire alegre y despreocupado que empezaba: Mozas de Torrebeñena, mozas de Fuencemillán...”

Por un momento parece que el viajero dejará de ser el sujeto de las acciones, ya no es uno, son dos: “Los dos amigos echan un trago de la cantimplora”, “Los dos amigos comen”, “Los dos amigos llevan andando...”, “Los amigos... hacen un alto”.

En Durón, el viajero se encuentra con otro viejo pobre e inútil.

“Un viejo medio desdentado, con gafas, boina y cayado, con barba de seis días y la chaqueta, a la torera, habla con el viajero.

...

—Yo estuve en Madrid el año que acabó la guerra; fui a operarme unas cataratas. Me acompañó mi hijo Paco, yo no me podía valer. Ahora está en el campo; si usted se aguarda un poco lo podrá conocer; ya no creo que tarde. Yo ya no voy al campo, ya no valgo; estuve yendo más de cuarenta años, sin dejar un día, hasta que me rendí.

El viejo sonríe.

—El tiempo acaba con todo, ya ve usted. Cuando me quedé inútil, mi hijo Paco andaba por los doce años aún no cumplidos...”

EL BUHONERO

Este es otro de los personajes desarraigados que se encuentra el viajero. Es despreciado por la gente y él mismo se ha creado una historia personal, una historia grandiosa y fantástica.

“Sentado sobre un mojón, un hombre arregla una bandeja de baratijas.

...

El buhonero tiene los párpados mondos y lirondos, sin una pestaña, y lleva una pata de palo, mal sujeta al muñón con unas correas. Tiene una cicatriz que le cruza la frente y una nube en un ojo, una nube color azul celeste, casi blanca. Es bajo y estrechito como un alfeñique, y tiene malas pulgas.

—A mí nadie me dice la verdad, me tienen asco. ¿Sabe usted cómo me llaman en Guadalajara?

—No.

—Pues me llaman el Mierda, ¿qué le parece?

—Pues, hombre, me parece mal, ¿qué quiere que le diga?

—¡Los arrastrados! ¡Así los arrastrasen hasta pelarlos!...

...

—Sí, los tiempos están malos...

El hombre levanta la cabeza y clava sus ojos en el viajero.

—¿Y usted se queja, siendo alto y teniendo dos patas?”

El buhonero es un resentido y no puede entender cómo el viajero se queja si tiene un cuerpo fuerte y sano. Es un personaje que a pesar de su aspecto, sus modales, su delirio, recibe la conmiseración del viajero. Es un ser desdichado, sin lugar en el mundo.

“El gorgotero se sentó en la cuneta, se desató la pata de palo y encendió la pipa.

—Bien, comamos entonces un bocado. ¿Qué quiere usted, mezclamos o cada cual come de su macuto?

—Es mejor que mezclemos, ¿no le parece?

—A mí, sí. Yo creo que usted hace un mal avío, pero ¡bueno! Yo no llevo más que un pellizco de cecina.

Los dos hombres comieron y bebieron del morral y de la cantimplora de quien tenía las dos patas sanas. Parece que no pero, en el campo, sentados al borde del camino, se ve más claro que en la ciudad eso de que, en el mundo, Dios ordena las cosas con bastante sentido.”

EL VIAJERO Y LOS PUEBLOS

El viajero entra en los pueblos para saciar sus necesidades físicas: comer y dormir; pero también para conocerlos, para hablar con su gente. En ellos, el viajero hace un alto en su vagabundear y vuelve a reintegrarse en la sociedad, aunque sólo por unas horas.

“—Las ciudades las bordearé, como los buhoneros y los gitanos, igual que el jabalí y el gato garduño.

Se rasca una ceja y arruga la frente. El viajero no está convencido.

—O no, no las bordearé. Las ciudades hay que cruzarlas, a media tarde, cuando las señoritas salen a pasear un rato, antes del rosario.”

El viajero nos da sus impresiones sobre los pueblos que visita, qué es lo que ve: su color, algunos detalles. No nos hace una descripción meramente

objetiva, sino que, a través de estos detalles vamos descubriendo el verdadero pueblo, su vida y su gente.

“Taracena es un pueblo de adobes, un pueblo de color gris claro, ceniciento; un pueblo que parece cubierto de polvo, de un polvo finísimo, delicado, como el de los libros que llevan varios años durmiendo en la estantería, sin que nadie los toque, sin que nadie los moleste. El viajero recuerda a Taracena deshabitado. No se ve un alma. Bajo el calor de las cuatro de la tarde, sólo un niño juega, desganadamente, con unos huesos de una plazuela. Unas gallinas pican en unos montones de estiércol. Sobre la fachada de una casa, unas camisas muy lavadas, unas camisas tiesas, rígidas, que parecen de cartón, brillan como la nieve”.

“Desde el atajo, Brihuela tiene muy buen aire, con sus murallas y la vieja fábrica de paños, grande y redonda como una plaza de toros. Por detrás del pueblo corre el Tajuña, con sus orillas frondosas y su vega verde.

Brihuela tiene un color gris azulado, como de humo de cigarro puro. Parece una ciudad antigua, con mucha piedra, con casas construidas y árboles corpulentos. La decoración ha cambiado de repente, parece como si se hubiera descorrido un telón.”

“Casasana es un pueblo subido encima de un monte, el cerro de la Veleta, un poco por el lado contrario, que es más tendido. Casasana no se ve hasta que ya se está encima. Es un pueblo minúsculo, con escaso cultivo y mucho ganado vacuno. . .

Casasana tiene un color entre verdinegro y gris azulado, muy bonito. . .”.

El viajero nos da de las personas y cosas notas pintorescas, propias, preocupado más por la intrahistoria que por la historia de los pueblos.

La gente de los pueblos cambia, cada uno tiene su propia personalidad, sus vicios, sus virtudes. Estas características se dan, en forma simple, sintética, en los apodos.

“...El viajero supo más tarde —en Cifuentes, pueblo donde aprendió muchas cosas— que a los de Tortola les llaman moros en la Alcarria, y a los de Fontanar, troncheros, porque una vez pusieron un troncho de berza por ojo a la imagen de San Matías, que es el patrón del pueblo. . .”.

“...Mientras echa un pitillo con el del carro, se entera de que a los de Cereceda les llaman pantorrilludos, igual que a los de La Puerta; a los de Mantiel, miserables y rascapieves; a los de Chillarón, tiñosos; a los de Alique, tramposos y a los de Hontanillas, gamellones, porque, para no ensuciar el plato, comen en el gamellón del puerco”.

El viajero va aprendiendo, por esta sabiduría popular y por la experiencia, “la Verdad” de la Alcarria.

Por esto, también los testimonios que han quedado de la historia: monumentos, palacios, conventos, le sirven y le enseñan sobre la realidad de hoy sobre la intrahistoria de estos pueblos.

“El viajero echa un trago fuera de tiempo, por consolarse, y se va a sentar al pie de un árbol, a las tapias del palacio de Ibarra, que está al borde de la carretera. El palacio de Ibarra es un caserón, semiderruido, con un jardín abandonado, lleno de encanto; parece un bailarín rendido, cortésano, enfermo, respirando al aire saludable de los campesinos. El jardín está ahogado por la maleza. Una cabra atada a una cuerda dormita, rumiando, tumbada al sol, un asnillo peludo retoza coceando al aire como un loco. Entre la maraña se yergue un pino japonés, alto y esbelto, lleno de empaque, de gracia y de señorío; un

pino que semeja un viejo y derrotado hidalgo, ayer aún arrogante y hoy deudor de todos los criados.”

“...En la plaza de la Hora está el palacio de los duques, donde estuvo encerrada y donde murió la princesa de Eboli. El palacio da pena verlo. La fachada aún se conserva, más o menos, pero por dentro está hecho una ruina. En la habitación donde murió la Eboli —una celda con una artística reja, situada en la planta principal, en el ala derecha del edificio— sentó sus reales el Servicio Nacional del Trigo; en el suelo se ven montones de cereal y una báscula para pesar los sacos. La habitación tiene un friso de azulejos bellísimos, de históricos azulejos que vieron morir a la princesa, pero ya faltan muchos y cada día que pase faltarán más; los arrieros y los campesinos en las largas esperas para presentar las declaraciones juradas, se entretienen en desplegarlos con la navaja. En la habitación de al lado, que es inmensa y que acoge toda la parte media de la fachada, se ven aún los restos de un noble artesanado que amenaza con venirse abajo de un día para otro.”

Esta es la característica de los pueblos que visita el viajero; reciben de la historia un pasado heroico, un pasado de esplendor, pero ese pasado se muere día a día. Los monumentos, los palacios, las fortalezas son abandonadas, hay como una dejadez, como una pasividad en las gentes de los pueblos que no hacen nada por mantener viva su historia. Un ejemplo de esto es el museo de Pastrana:

“En el museo está todo revuelto y cubierto de polvo. Es una tristeza, pero una tristeza que, probablemente, se podría arreglar en un mes metiendo allí un perito que fuese colocando las cosas en su sitio, y a una criada con una escoba en la mano”.

El viajero extiende el problema de Pastrana a toda España:

“...En Pastrana podía encontrarse quizá la clase de algo que sucede en España con más frecuencia de la necesaria. El pasado esplendor agobia y, para colmo, agota las voluntades; y sin voluntad, a lo que se ve, y dedicándose a contemplar las pretéritas grandezas, mal se atiende al problema de todos los días. Con la panza vacía y la cabeza poblada de dorados recuerdos, los dorados recuerdos se van cada vez más lejos y al final, sin que nadie llegue a confesárselo, ya se duda hasta de que hayan sido ciertos alguna vez, ya son como un caritativo e inútil valor entendido”.

El viajero es recibido en los pueblos de distinta manera, aunque predomina el trato afable. Generalmente el primer contacto con cada pueblo que visita lo tiene a través de sus posadas, paradores, fondas o merenderos. Estos lugares son necesarios para el viajero, son los lugares donde el viajero se reconforta y se prepara para una nueva etapa de su marcha.

“El viajero entra en la fonda; quiere desayunar algo caliente, lavarse y después sentarse a descansar un rato...”.

La gente de los pueblos es amable, sencilla, abierta.

“...En los pueblos suelen recibir bien al que va de paso, pero con alguna frialdad. Están escamados y hacen bien. Ha habido quien llegó pidiendo de comer por misericordia —y un saquito de judías para su mujer enferma, por amor de Dios— y después tiraron de documentación de agentes de fiscalía y levantaron acta.

“Es mala hora para entrar en el pueblo y el viajero decide buscarse un alojamiento, cenar, echarse a dormir y dejarlo todo para el otro día. La luz de la mañana es mejor, más propicia para esto de andar vagando por los pueblos, hablando con la gente, mirando para las cosas, apuntando de cuando en cuando

alguna nota o alguna impresión en un cuadernito. Por las mañanas parece, incluso, como que la gente mira al forastero con mejores ojos, recela menos, se confía antes, se muestra más dispuesta a facilitarle algún dato que busca, un vaso de agua que pide, un papel de fumar que precisa. La gente, por la noche, está cansada, y la oscuridad, además, la vuelve recelosa, desconfiada, precavida. A la mañana, en cambio, sobre todo cuando el verano está ya cerca y los días son más largos, la luz más clara y la temperatura más benigna, y la gente parece como si fuera más bondadosa y más acogedora, y los pueblos tienen otra cara más optimista, más jovial.”

El viajero no tiene problemas para hacerse amigos, precisamente porque esa era su intención cuando decidió salir de viaje.

“El viajero, cariacontecido, se fue a dormir a un tejár, a orillas del arroyo Empolveda. En el tejár vivía un hombre solo, un hombre que no se andaba con rodeos.

...

—...¿Vamos a ser amigos?

—Eso es lo que voy buscando.”

El viajero se hace de amigos que seguirá viendo por un tiempo —como el viajante de comercio Martín—, o pasajeros —como los alcaldes de algunos pueblos—, o los niños, etc. Pero de una forma u otra el viajero sabe que tienen que pasar, que él tiene que seguir andando; el adiós es inevitable.

“El viajero piensa en la despedida de los hombres que van de camino, que es un poco la despedida a las gentes a las que no se volverá a ver jamás. El adiós, que tenga usted suerte, que dice la campesina, o la tabernera, o la lavandera, o la arriera, o la pastora, es una despedida para siempre, una despedida para toda la vida, una despedida llena, aun sin saberlo, de dolor: un adiós, que tenga usted suerte, en el que se ponen el alma y los cinco sentidos.”

EL VIAJERO Y EL PAISAJE

El viajero se acerca a la naturaleza, está en la naturaleza, vive en ella. Su vista mira todo: hombres, animales, insectos. Es el hombre volviendo a la naturaleza.

“Poco más adelante, el viajero se sienta a comer en una vaguada, al pie de un olivar. Bebe después un trago de vino, desdobra su manta y se tumba a dormir la siesta, bajo un árbol. Por la carretera pasa, de vez en cuando, alguna bicicleta o algún coche oficial. A lo lejos, sentado a la sombra de un olivo, un pastor canta. Las ovejas están apiñadas, inmóviles, muertas de calor. Echado sobre la manta, el viajero ve de cerca la vida de los insectos, que corren veloces de un lado para otro y se detienen de golpe, mientras mueven acompasadamente sus largos cuernos, delgaditos como un pelo. El campo está verde, bien cuidado, y las florecitas silvestres —las rojas amapolas, las margaritas blancas, los cardos de flor azul, los dorados botones del botón de oro— crecen a los bordes de la carretera, fuera de los sembrados.”

El viajero mira con una mirada que atraviesa el paisaje, capta sus detalles, lo abarca todo. En sus viajes la naturaleza es su compañera, es el ámbito donde el viajero despliega su libertad.

Para describir lo que ve, el viajero toma distancia pero también se incorpora a ella, forma parte de esa naturaleza.

Sensaciones de olores, sonidos y colores se presentan mezcladas en las descripciones de *Viaje a la Alcarria*.

“Por poniente cruzan, lentas, alargadas como culebrillas, unas nubecitas rojas, de bordes precisos, bien dibujados. Dicen que las nubes de color de fuego, a la puesta del sol, presagian calor para el día siguiente. El río corre rumoroso, rápido, por la vega, y a su orilla silban los pajaritos de la tarde, croan las últimas ranas de la tarde. Se está fresco, sentado al borde de la carretera, a la sombra de un olmo, después de un día caluroso... Cruza, con su vuelo cortado, un caballito del diablo... Algún campesino que se ha pasado el día trabajando la tierra... vuelve, camino de Brihuela, con la azada al hombro, la tez curtida por el sol y el aire, la noble, antigua frente, sudorosa... Zumban los enjambres dentro de las colmenas, en el colmenar que hay a diez pasos del viajero, y el campo huele con un olor profundo, penetrante, distante, casi hiriente.”

CONCLUSIÓN

El viajero “se echa a los caminos” con el afán de alejarse de la ciudad.

Este deseo y esta necesidad tienen como objetivo: conocer y descubrir a la gente sencilla, sin complicaciones, casi sin cultura y sin instrucción, que puebla los campos no muy lejos de Madrid.

Esta gente no ha estudiado, pero sin embargo tiene la sabiduría propia de la experiencia, propia de los años y del contacto directo con la naturaleza.

Ya desde el primer momento, hay una intención en el viajero de alejarse de los libros y de los mapas. El quiere que las cosas surjan y se manifiesten por sí mismas, que hable la naturaleza.

Hay en *Viaje a la Alcarria* un alejamiento de todo intelectualismo y un acercamiento a la inocencia y a la ternura de los niños, al apartamiento de la sociedad y a la inutilidad de mendigos y viejos, a la belleza de la naturaleza, a la soledad de los campos.

Quizás *Viaje a la Alcarria* es un intento para alcanzar eso que el viajero llama “la Vieja Sabiduría”, la sabiduría que se extrae de la naturaleza.

“...Las cosas están siempre mejor un poco revueltas, un poco en desorden; el frío orden administrativo de los museos, de los ficheros, de la estadística y de los cementerios, es un orden inhumano, un orden antinatural; es, en definitiva, un desorden. El orden es el de la naturaleza, que todavía no ha dado dos árboles, o dos montes o dos caballos iguales... es mucho más grato encontrarse las cosas como por casualidad, que ir a buscarlas ya a tiro hecho y sin posible riesgo de fraude.”

NORMA SUSANA ALIOTO

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, JUAN LUIS, *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1958.
CELA, CAMILO JOSÉ, *Viaje a la Alcarria*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
DE NORA, EUGENIO, *La novela española contemporánea. 1898-1960* Madrid, Gredos, 1958/62.
GIL CASADO, PABLO, *La novela social española*. Barcelona, Seix Barral, 1968.
ILIE, PAUL, *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid, Gredos, 1963.
VIVANCO, LUIS FELIPE, *Una tierra, un escritor, una edición*. (En: CHA, agosto, 1960).
ZAMORA VICENTE, ALONSO, *Camilo José Cela. Acercamiento a un escritor*. Madrid, Gredos, 1962.

HENRY VAUGHAN, POETA DE LA ESPERANZA

HENRY VAUGHAN (1622-1695) pertenece a la corriente poética tardíamente denominada Metafísica, que surgió a partir de John Donne a comienzos del siglo XVII y se distinguió por sus profundas divergencias con las convenciones poéticas de entonces en materia de lírica amorosa.

Los caracteres de la poesía Metafísica desde un punto de vista formal consisten en una apertura provocativa que lleva a una discusión sostenida por medio de *conceits*, paradojas e imágenes cruditas expresadas en un lenguaje coloquial con ritmo de conversación, tal como lo ejemplifica *El Sol Naciente* de John Donne.

Esta clase de poesía, descalificada por Johnson y Dryden, que la encuentran obscura, fantástica, se centra en el análisis de situaciones, sentimientos y experiencias específicas así como también en la introspección. El tema es expuesto y analizado con precisión científica, en una gran variedad de modalidades, aludiendo a una amplia gama de experiencias. El resultado es una densa y compleja totalidad, una fusión armoniosa de intelecto y sensación, que deben su vitalidad arrolladora al profundo sentido del humor que la impregna y constituye, por así decirlo, su "marca de fábrica".

Pero no solamente en el amor los poetas "presumieron" de metafísica, también en los temas religiosos. George Herbert, de gran influencia en la formación de la personalidad poética de Vaughan, jamás escribió poesía amorosa; y en cuanto a Donne y Vaughan, cuando abandonaron los temas de amor por los religiosos, mantuvieron sin embargo sus actitudes e imágenes (*Muerte, no seas orgullosa* recrimina John Donne a la muerte como a una amante esquiva). Compárese también en Vaughan la imagen del rocío en la poesía a la hermosa Amyntas, y la que dedica a Santa María Magdalena:

Ella, como flores agobiadas por el rocío,
Más embellece y florece con sus lágrimas

(*Amyntas, go*)

Más fresca que flores mañaneras, que se muestran,
Como tú en tus lágrimas, mejor con el rocío.

(*St Mary Magdalen*)

En el caso de Vaughan, puede afirmarse que la experiencia religiosa fue la poderosa motivación que le obligó a comunicarse, intensificando su fuerza expresiva y enriqueciendo su universo poético.

Nota: El presente trabajo es traducción de una investigación personal del Seminario sobre Poetas Metafísicos realizado dentro del Programa de Actividades del Curso de Postgrado sobre Historia, Artes y Literatura del Siglo XVII en Inglaterra que tuvo lugar en el Colegio Exeter, Universidad de Oxford en julio-agosto de 1969.

El Profesor Louis Martz, al analizar los poemas religiosos del siglo XVII, advirtió que todos seguían cierto esquema afín con la organización de los ejercicios espirituales practicados y recomendados después de la Contrarreforma, en tratados que gozaron de amplia popularidad en toda Europa desde la segunda mitad del siglo XVI. Llega a la conclusión de que “el arte de la meditación se halla subyacente en el *ars* poética: en la poesía religiosa inglesa del siglo XVII las dos artes se funden, inseparablemente, ya que ambas están enraizadas en esta caridad”.

La tradición metafísica surgiría pues, de una fuente común, es decir, del arte de la meditación en la cual poetas y lectores, igualmente familiarizados, habrían encontrado una vía de comunicación y expresión satisfactoria, apropiada a sus necesidades creadoras. Esta fuente común explicaría similitudes y diferencias y nos permitiría avanzar en el análisis de las características individuales de los poetas, y en la valoración de sus aportes a la gran tradición poética universal. En el caso particular de Vaughan, entonces, la teoría propuesta por el Profesor Martz explicaría el hecho de que, a pesar de la fuerte influencia de Herbert, entusiastamente admitida por el propio Vaughan en el prólogo de su *Silex Scintillans*, él desarrollara un modo expresivo muy personal y definido, adecuado al mensaje que intentaba transmitir.

Herbert y la Biblia fueron para él inextinguible fuente de inspiración e imitación, pero recurrió además a otros dominios poéticos esencialmente a la Naturaleza y a la Filosofía Hermética, y fue de ellas que su poesía tomó ideas, encanto, individualidad. Todos estos elementos y cualidades se conjugan en su poema que comienza “Caminaba el otro día para pasar el tiempo...” en la primera parte de *Silex Scintillans* (Piedra Centelleante), su obra maestra que data de 1650.

Es uno de sus llamados “poemas visionarios” —una meditación sobre las raíces de una planta que lo lleva a una reafirmación de su creencia en la resurrección— pero también encontramos la expresión de su intensa nostalgia y deseo de participar en las glorias del Paraíso.

La estructura admite tres divisiones netas; cada una de ellas constituyen otras tantas etapas del proceso meditativo. Las tres primeras estrofas corresponderían al planteo del problema a analizar y consiste en la búsqueda del objeto de meditación. El “campo” en la primera, es una alusión bíblica (Gen 24,63) y un símbolo del hombre. La “flor galana”, un préstamo de Paz de Herbert, podría ser un atisbo de belleza celestial, el resultado de la actividad contemplativa, mientras que la “Reclusa” de la tercera estrofa, “cálida, fresca y verde” es la chispa divina, siempre viva, *esperando* para emerger a la plenitud de la inocencia y la belleza. El lenguaje familiar, despojado, fluye suavemente hacia las tres estrofas siguientes donde comienza a actuar la intelección; el poeta se esfuerza (“*all I could extort*”, todo lo que puede extraer) por encontrar la verdad científicamente, buscando evidencias de ella en la Naturaleza, planteando preguntas “*intricate and rare*” (cuarta estrofa) intrincadas y raras. La quinta estrofa se *colorea* de emoción ante la memoria de los seres queridos, y lágrimas de arrepentimiento fluyen sobre el lecho de la semilla como para ayudarla a florecer. Se recupera la objetividad sin embargo (“*doctrine*”) y el poeta es capaz de una observación general sobre la falta de interés de la gente por la naturaleza. Las últimas tres estrofas, encabezadas por una invocación, anuncian el último estadio del proceso meditativo: el coloquio con Dios, cuan-

do se formulan las peticiones y se adoptan las resoluciones. Comienza con una descripción hermética de la Creación (Dios como Principio del Fuego "*inflame and warm the dead*", inflama y calienta a los muertos; "*sacred incubation*" la sagrada incubación produce la vida) en la cual la fusión entre realidad y símbolo es completa; el poeta se ha identificado totalmente con la naturaleza ("*That... I may... climb to that day*", para que yo pueda ascender hacia ese día, esa luz): él es la semilla que lucha por alcanzar la superficie, la luz, para renacer en la flor. La imagen corresponde a la idea de Vaughan de que el deber del hombre es "cultivar" su interioridad. El principio alquímico de que Dios está "*in all things though invisibly*" en todas las cosas aunque invisible, se fusiona perfectamente con la regla de la meditación que quiere que Dios sea detectado en el aspecto exterior de las cosas primero, o sea, en la naturaleza, como escalón necesario para el descubrimiento de la Imagen Divina dentro de uno mismo.

Refiriéndose a este poema, el Profesor Martz dice que "su foco en las criaturas se desplaza de la Cruz que forma el Centro de las meditaciones de Southwell, Donne, Herbert y Crashaw y señala el camino hacia *Upon Appleton House*, de Marvell; hacia *Los Siglos* de Traherne y hacia el séptimo libro del *Paríso Perdido* de Milton.

En realidad, Vaughan ha escrito también poemas sobre los temas tradicionales, especialmente cuando se hallaba bajo la influencia de Herbert. Uno de ellos es *La Pasión* "boscoso, trabajado, forzado en su efecto para citar a Martz una vez más. La falta de "élan", evidenciado en dicho poema, puede deberse al hecho de que el poeta era incapaz de recrear el momento tan vívidamente como podía hacerlo por ejemplo con la naturaleza en todos sus modos, los paisajes en sus matices (*La Tormenta; La espera matutina; Regeneración*). En cambio una raíz, una semilla, un bulbo aparecía ante él como "*masques and shadows*", máscaras y sombras de la realidad última, detrás de la cual los sagrados caminos de Dios ("*sacred ways*") se escondían. Le revelaban el secreto de la creación: a pesar de las "pérdidas sufridas aquí" ("*losses that befell him in this air*") él debía renacer tan joven y hermoso ("*as fair and young*") como siempre. La promesa de la resurrección era para Vaughan una realidad tangible porque la veía producirse en la naturaleza; era reflejada por la naturaleza. Por lo tanto, este tema podía ser inmediatamente visualizado y aprehendido y su contemplación era siempre fecunda.

Insistiendo en el resultado de la Redención y no en la Redención misma, Vaughan se apartaba de la línea meditativa de su época, centrada como dijimos, en la devoción de la Cruz. La inmediatez con la que los poetas sentían la presencia de Dios en la Cruz es evidente en Donne, por ejemplo, en el uso de los demostrativos:

But *that* Christ on *this* Cross did rise and fall,
Sin had eternally benighted all.

(*Riding Westwards*)

(Pero ese Cristo en esta Cruz se levantó y cayó,
El Pecado había eternamente ennegrecido todo.)

(*Cabalgando hacia el Oeste*)

Herbert, por su parte, alcanza la unidad con Dios a través de los Sacramentos:

Love is that liquor sweet and most divine
Which my God feels as blood, but I, as Wine.

(*The Agonie*)

(El Amor es ese licor dulce y tan divino
que mi Dios siente como sangre, pero yo, como Vino).

And know you not, says Love, who bore the blame?
My dear, then I will serve.

You must sit down, says Love, and taste my meat:
So I did sit and eat.

(*Love*)

(Y no sabes tú, dice el Amor, quién cargó con la culpa?
Mi querido, entonces yo serviré.

Tú debes sentarte, dice el Amor, y probar de mi pan:
Entonces me senté, y probé...).

El temperamento altamente sensible, emocional, de Crashaw (católico) se conmueve por las Heridas del Señor:

Why should his unstain'd brest make good
My blushes with his own Heart-blood?

(*Charitas Nimia*)

(Por qué debía su inmaculado pecho hacer buenos
mis rubores con la sangre de su propio Corazón?)

La divergencia de Henry Vaughan con la corriente de su época enfatiza el carácter individualista, profundamente personal de su poesía, a pesar de las influencias indicadas, y lo sitúa como un poeta diferente en la escuela metafísica. Veinte años más tarde, su enfoque personal resonará en *Los Siglos de Meditación* de Tomás Traherne:

La cofradía del misterio que ha sido escondido en Dios desde la creación no es solamente la contemplación del trabajo de Su Amor en la redención... sino el fin por el cual somos redimidos; una comunión con El en toda su Gloria (1.5 *The Centuries*).

La Redención, que tal vez por razones psicológicas ha sido exaltada sobre todos los otros hechos de la vida cristiana, es así ubicada en su perspectiva como medio hacia un fin deseado: el establecimiento de un contacto directo con Dios. Parece como si las brisas de una primavera clásica, renovada, equilibraran nuevamente los términos, temporariamente distorsionados por una lente barroca, en la dirección anunciada por Vaughan en su propia época de conflicto y de barrocos contrastes.

El hombre podía conversar con Dios en el Paraíso; era aún puro e inocente. Pero con la Caída llegó el Silencio. La Redención hizo posible retomar el diálogo con la Divinidad, pero el hombre no puede lograrlo sino hasta que haya restaurado la Divina Imagen en sí mismo.

...he now
Did there repair
Such losses as befell him in this air.

(...él ahora
Allí reparó
Las pérdidas sufridas en esta atmósfera).

Traherne cree, con Milton, que al Hombre le fue dado no sólo un Paraíso sino también una fuerza creadora que nunca perdió. Al comienzo de su Poema, Milton invoca su Espíritu para que lo asista en su tarea (A la manera de la Musa Homérica, P.P., 1.19-20). Este Espíritu ayudará al hombre a recobrar su juventud "youth" y belleza "fairness" (palabras que también expresan equidad, justicia) y lo conducirá hacia arriba "above where light, joy, leisure, and true Comforts move", donde luz, alegría, placeres y verdaderos Consuelos se mueven.

Así como Vaughan buscó y encontró pruebas de la regeneración humana en la naturaleza, también Traherne y Milton más tarde. Ambos alabaron a la naturaleza como el regalo más precioso dado al hombre y como evidencia de la infinita bondad de Dios. Puede oírse la voz gozosa de Traherne cuando exclama:

What could I, O my Lord, desire more than such a world!
Such Heavens and such an Earth!... O what praises shall
I return unto there, the wisdom of the Father, and the
brightness of the glory of his Eternal Goodness!

(*The Centuries*, 1.64)

(Qué podría yo, Oh mi Señor, desear más que tal mundo! Tal Cielo y tal Tierra! Oh, qué alabanzas elevaré hacia Ti, la sabiduría del Padre, y el esplendor de la gloria de su Eterna Bondad!).

y la canción de Milton donde la gozosa exaltación es controlada por la enseñanza moral de las últimas dos líneas:

Thrice happy Men,
And sons of Men! Whom God hath thus advanced,
Created in his image, there to dwell
And worship him and in reward to rule
Over his works on earth, in sea, or air
And multiply a race of worshippers
Holy and just; thrice happy, if they know
Their happiness and persevere upright! (P.L., 7.625/632)

(Hombres tres veces felices,
e hijos de Hombres! A quien Dios hubo así ayudado
A Su imagen creados, para allí habitar
y adorarlo y en recompensa reinar
sobre Su obra en tierra, en cielo y en mar
y una raza de adoradores multiplicar
santos y justos; tres veces felices si supieran
de su felicidad y en rectitud perseverar).

Milton intensifica la belleza y bondad del Mundo por comparación con el Cielo afirmando la cercanía de uno y otro, es decir, la cercanía del Hombre con Dios,

Witness this new-made World, another Heaven
From Heaven-Gate not far... (7.617/618)

(Presencia de este Mundo recién formado, otro Cielo
De la Puerta del Cielo no lejos...)

Vaughan había sabido de esto mucho antes de que *El Paraíso Perdido* apareciera. Su *Silex Scintillans* era un sendero abierto en su alma que lo llevaría hacia esa Puerta que él estaba buscando ansiosamente.

MALVINA ISABEL APARICIO

BIBLIOGRAFÍA

- *Poems of Henry Vaughan*, London, 1896.
- *The Metaphysical Poets*, H. Gardner, London, 1968.
- *Metaphysical Lyrics and Poem of the XVIIth Century*, Grierson, Oxford, 1966.
- Thomas Traherne, *Centuries of Meditation*, Dobell, London, 1908.
- Milton, *Paradise Lost*, Verity, Cambridge, 1934.
- Martz, Louis, *The Paradise Within*, 1964.
- Martz, Louis, *The Poetry of Meditation*, Yale, 1965.
- Pettet, *Of Paradise and Light*, Cambridge, 1966.
- Wright, *Milton's Paradise Lost*, London, 1968.
- C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, Oxford, 1967.

FUNCION DE LA TEORIA Y CRITICA DE ARTE

"El proceso creador y su interpretación"

La crisis actual

En primer lugar conviene distinguir entre lo que es la teoría y la crítica del arte. Hacer teoría del arte supone reflexionar sobre el sentido y la esencia de lo que el arte es. Aquí entramos, pues, en un dominio de carácter filosófico. La crítica del arte que implica un "enjuiciamiento", una valorización del arte y de su obra, posee, en cambio, una finalidad más práctica que teórica. Sobre la esfera actual del arte, en la que se postula la absoluta libertad creadora, sin vallas ni límites de ninguna especie, impera, sin duda, la motivación esencialmente subjetiva de la creación artística. Con ella se rompen de algún modo todos los cánones objetivos o normativos, "extrínsecos" a la obra misma, y de esta suerte se inauguran las mil y una tendencias de la expresividad. Si anteriormente regía una determinada escuela artística, o a lo sumo existían una o dos direcciones a seguir, en la realización de la obra, ahora, en cambio, existen todas las tendencias artísticas posibles a las cuales puede adherir un creador de arte. Más aún, cada artista pregona su propia escuela, su propia tendencia artística, que no es medible o interpretable por nada ajeno a su original y única manera de hacer arte. Si en la Edad Media, el arte se hizo exclusivamente bajo las dos dominantes de lo románico y de lo gótico, o sea, de lo clásico y de lo expresionista, amalgamados en distinta proporcionalidad, según la mayor o menor preponderancia del elemento "bárbaro"; actualmente, por el contrario, en nuestra propia época contemporánea, se gesta la obra bajo los más diversos denominadores de lo clásico, de lo expresionista, de lo abstracto, lo informalista, lo cinético, lo hiperrealista, lo gestual, lo surrealista, lo romántico, lo impresionista, lo óptico, lo pop y tantos otros más, que a su vez reciben una modificación según la personalidad de cada creador. Es así como se ha producido una división *ad infinitum* de las modalidades expresivas posibles, y en consecuencia, también la desarticulación de lo que es el significado, no sólo del arte en general, sino también de lo que puede ser y es cada obra en especial. Desde el punto de vista teórico, esto da lugar a una multiplicación de las teorías artísticas, mediante las cuales cada artista trata de justificar su "propio y original estilo o forma de ver y hacer el arte"; de ahí que apenas exista algún artista que no publique un

manifiesto o teoría sobre lo que su obra quiere decir o significa. El creador de arte accede entonces a la teoría para hacer viable el sentido de su que-hacer artístico. Por eso la comunicación con el público no puede ser, en la mayoría de los casos, directa sino indirecta. La subjetividad, dentro de la cual se encierran la mayoría de los artistas actuales, trae aparejada esta desconexión con los espectadores. A la obra sólo es posible llegar por el rodeo de una "explicación" —si es que el arte es realmente "explicable"— o mejor dicho, de una justificación de lo que se quiso hacer. Por cierto que esto conduce a un incremento de la teoría; aún más, hay una necesidad perentoria de hacerla. Sin embargo, aquí no está en juego la auténtica teoría filosófica, más bien, y al contrario, una deformación de ella, ya que ha perdido su universalidad, y en cambio adquirió un carácter particularizador, que la pone sobre el nivel de lo "opinable" y no de lo "científico", de acuerdo con la distinción platónica entre *doxa* y *episteme*. El error consiste en creer que la teoría del arte es algo que incumbe a los propios artistas, cuando tan sólo la filosofía tiene el derecho de reflexionar sobre el sentido y la esencia de la obra de arte, y esto siempre a un nivel objetivo y universal, tal como lo intentan la estética como teoría de lo bello o del placer sensible intelectualizado y la filosofía del arte. El problema básico reside, en este caso, en el subjetivismo extremo del artista, que condiciona el "hermetismo" de la obra, rodeándola de un halo de impenetrabilidad. La proliferación de las teorías significa una complicación y confusión sobre el dominio del arte, y no una solución. Pero la salida de este laberinto hay que buscarla por otro lado.

Situación de la crítica del arte.

Para la crítica tiene primordial importancia la justeza y el tino del juicio valorativo. En efecto, el sentido de la crítica del arte, a diferencia de lo que sucedía con la teoría del arte, depende de una cierta solvencia práctica, de un desempeño idóneo, dentro del campo periodístico o literario de un profesional dedicado al enfrentamiento si no a la compenetración, actual y siempre renovada con la obra de arte. Esta labor exige la penetración en la misma motivación que dio origen a la obra. Un examen más detenido del proceso creador revela que éste precisamente se inicia en un estado psíquico de naturaleza peculiar. Al comienzo del proceso encontramos como un estado de "encantamiento", en el cual el artista queda cautivado por una idea o imagen. El espíritu se va templando en concordancia con lo que siente y percibe. He aquí el "temple artístico" dentro del cual la obra es promovida. Existe entonces como una unión valorativa entre el mundo interno del artista y el mundo externo, en el cual se halla situacionalmente enraizado. De acuerdo con lo dicho, la obra siempre supone este intercambio entre el yo y el mundo, por más mínimo que éste pueda ser y por más replegado que el creador esté sobre sí

mismo. Absorto en esta atmósfera de encantamiento, el artista irá recolectando los elementos de la vida propia y de la ajena, del mundo y de la naturaleza. Sobre ellos trabajará hasta transformarlos e integrarlos finalmente en el complejo organismo de la obra por hacerse. Aunque semejante proceso artístico se desarrolle en un estado "recolecto", en una suerte de silenciosa quietud del sujeto "poiético", comparable de alguna manera con la experiencia mística, no por eso la fantasía creadora es aquí menos activa. Podríamos caracterizarla como "la callada actividad de un teorizar práctico", al estar volcada sobre la realización final del objeto artístico. La fantasía, en su constante ir y venir del mundo a la subjetividad, y viceversa, suscita al término de su deambular, un complejo de imágenes que se convierten en las iniciadoras y directoras de toda la tarea creativa posterior. Tales imágenes no han sido fijadas directamente por la impresión sensible, es decir, no son simples reproducciones de una realidad previa, sino que son "imágenes primordiales", originales o generadoras, con respecto a la obra y han sido acrisoladas en la interioridad del artista. Esta clase de imágenes fueron llamadas "ideas" por Pierre Bonnard. El célebre pintor nabí exigía que el pintor o escultor no las perdiese nunca de vista, pues si así lo hiciera, correría el riesgo de desviarse de su intención originaria, y caer bajo el cautiverio de la visión directa e inmediata del objeto, más exactamente, del modelo. Sólo el artista que se mantuviese fiel a la seducción originaria, a la "idea primaria", sería capaz de crear una pintura de lo universal. En cambio, cuando la idea se ha borrado, queda únicamente el motivo, y el pintor se deja invadir por el objeto externo. En relación con estas reflexiones, pensamos que el crítico de arte debería captar esta "idea" de la obra si desea hacer una crítica valedera, ya que el origen de la actividad creadora no es la misma sensación de lo que podría inspirar al artista, sino ya una "respuesta" que la fantasía da a los estímulos externos o internos, respuesta que, en realidad, se fue gestando en un estado pre-consciente del alma. Dichas respuestas no son otra cosa que los temas, las imágenes o las ideas que presiden a toda creación artística. La idea es entonces el equivalente del motivo, pues ella deja de ser un modelo o paradigma para la copia, y, en cambio, adquiere la nueva acepción de incentivo en la creación, de un sustitutivo plástico de la realidad. Desde este ángulo, todo objeto real, siempre que se renuncie al conocimiento que se posee de su forma, de su color y de su materia, se convierte en una fuente de insospechadas imágenes que, captadas en la "atmósfera de encantamiento", ofrecen sugerencias sin precedentes a la fantasía creadora.

La labor del crítico consistirá por lo tanto en remontarse a esta imagen más o menos fluida, a este fermento, o mejor aún, a este esquema móvil, a partir del cual se desencadena todo el proceso creador, y que, sin duda, es mucho menos que un germen de lo que será la obra. Una vez destacado este elemento incitador, es posible reconstruir todo el resto, al mismo tiempo

que se podrán percibir los valores y cualidades, tanto como las deficiencias o desaciertos en la realización. En consecuencia, es fundamental que el crítico capte este núcleo irradiante de lo que cada obra singular y particular es y significa. Tal cosa requiere, además, una compenetración con el objeto, una introducción simpática dentro de su realidad más auténtica, en pocas palabras, requiere una disposición "endopática". Semejante hacerse uno con la obra de arte que la crítica aborda "valorativamente", supone, por parte del crítico, una especie de transvase de su propio ser al de la obra. El problema fundamental que ahora se plantea es el del "cómo", o sea, el de las condiciones que posibilitan la captación de esa idea medular del objeto artístico, sin olvidar tampoco el interrogante acerca de la expresión lingüística de semejante intuición. Con respecto a lo último, sostenía Etienne Gilson que la pintura es un dominio "silencioso" del arte, es decir, es una forma de expresión que no usa voces, sino que simplemente emplea el "material" callado de las formas, de los colores y de las líneas. Tal cosa no puede vertirse en palabras. También el crítico, según esta especial visión del arte pictórico, estaría condenado al silencio. Sobre la obra no es posible decir nada, y ella misma es una especie de nada ya que no posee verdadera realidad sustancial. Aunque no concordemos completamente con Gilson, nos preguntamos, sin embargo, hasta qué punto el crítico no se pierde en un insustancial paráfrasis cuando intenta emitir un juicio sobre un determinado cuadro o escultura, eludiendo el verdadero núcleo de la cuestión. Más aún, podríamos preguntar al unísono con Gilson, cómo es posible superponer algo esencialmente literario, como lo es la crítica, a algo esencialmente plástico; como lo es la obra pictórica o escultórica. La función de la crítica quede tal vez reducida a "sugerir" lo que la obra vale mediante la precariedad de las palabras, que no alcanzan para expresar una realidad sensible que las desborda. También el pintor y el escultor, en el fondo, se limitan a sugerir plásticamente a través de su obra, quedándose a medio camino entre la imagen puramente sensible y el concepto que se transmite por el "decir".

Possibilidad y objetivo de la teoría y de la crítica del arte.

Hemos visto que la teoría del arte es necesaria para proporcionarnos una visión universal y objetiva de lo que el arte es. Con más justeza podríamos decir que debe aclarar el mismo concepto de arte. Desde este punto se abre un venero de infinitas reflexiones y consideraciones sobre el arte y la actividad creadora que permiten delimitarlo con mayor rigor así como también contribuyen a destacar su verdadero sentido. En toda época de crisis, inclusive la nuestra, los interrogantes se formulan con renovada insistencia. Cuando algo está en cuestión y ya no se sabe bien lo que es, tal vez porque inclusive hay peligro de desintegración o de aniquilación, es cuando se exige la revisión de los fundamentos y el esclarecimiento conceptual. Por todas estas

consideraciones, la teoría del arte es más actual que nunca, pero ella debe inscribirse en la esfera de la filosofía y no pulverizarse en innumerables puntos de vista. Una tarea básica de la teoría es la de indagar el quehacer artístico, así como también la de verter sus conceptos en un lenguaje claro y preciso, comunicable. Si bien atañe tanto a los artistas como a los críticos y al público, debe ser ejercida por los filósofos. Sólo el filósofo tiene en sus manos la cosa pensante, y es él a quien le incumbe meditar sobre la realidad y el ser de las cosas, para poder sacar de ellas su luz imperecedera, aquella luz que las ilumina desde dentro y las hace brillar en lo que verdaderamente son. El artista, a diferencia del filósofo o teorizador del arte, depende esencialmente del "hacer"; una de sus tareas específicas es la de realizar creativamente un nuevo orden, que instala en la realidad mundanal, para cambiarla, transformarla y así hacerla dúctil a lo que ella "debería ser". Existe en el artista una pizca de teoría, ya que toda su actividad creadora se desencadena y desarrolla desde el esquema móvil y orientador de lo que la obra será. Empero, este momento teórico está completamente subordinado a lo práctico y la teoría, en este caso, sólo tiene sentido en función de la *praxis*. Este mínimo de teoría coincide con lo que hemos denominado el "esquema móvil" de la obra, que no sólo empuja compulsivamente a su realización, sino que además es reabsorbido y como gastado en la progresiva dinámica creadora, hasta culminar en la nada total, frente a la obra hecha y terminada. Al crítico se le escapa de algún modo el primer aspecto del objeto artístico, y por empezar sólo conoce una realidad estática, silenciosa y muda, manifestada por mediación del ropaje esplendoroso de líneas, colores, formas y luces. A pesar de todo, la función de la crítica no se limita a la pura visualización de tales cualidades, fijadas de una manera más o menos inamovible, sino que desde ellas debe elevarse hasta el resorte dinámico de su creación, y reproducir los distintos ítems del proceso generador. De la realidad actual, el crítico debe pasar a la realidad potencial, en tanto potencial, pues que expresa la naturaleza dinámica del proceso artístico. Por eso la función del crítico no puede ser reducida a la contemplación de la obra acabada y hecha. Más importante es para él la valorización del "cómo" fue hecha. Únicamente si la crítica llena tales requisitos podrá pronunciarse sobre el valor del objeto artístico, enjuiciándolo con medida y ponderación, y a la vez logrará incentivar la misma creatividad del autor para que realice nuevas obras. Pensamos que este incremento de las posibilidades creadoras del arte es la única y verdadera función de la crítica del arte, sin que esto implique el escamoteo de la crítica negativa, o sea, el poner límites al poder creativo, cuando las deficiencias, imperfecciones o deformaciones de la obra así lo exigen.

Por último, la teoría del arte asimismo es necesaria para el público. En este sentido contribuye a formar su sensibilidad estética y a desarrollar el gusto. Sobre este sector social, la teoría puede aclarar y orientar lo que el arte

y la obra, en esencia, son. Por medio de la teoría se facilita además el acceso del público a la obra, abriéndolo a un mayor entendimiento de su valor plástico, de su naturaleza y cualidades, a la vez que hace nacer en el ánimo de los espectadores, el juicio equilibrado y cierto. Por otra parte, al mismo tiempo que consigue echar un puente entre el público y la obra, despierta dentro de los espectadores la actividad creadora que de esta manera queda sintonizada con la que está implícita en el objeto artístico contemplado. En última instancia, la auténtica función de la teoría y de la crítica del arte residiría en hacer surgir en el hombre sus posibilidades creadoras, base de la misma libertad humana, y, por ende, fomentaría lo que hay de humano en el hombre.

CARMEN BALZER

UNA NOVELA DEL OCHENTA: LA GRAN ALDEA

En el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires.

En el centenario de la generación del ochenta.

La Gran Aldea de Lucio Vicente López se da a conocer en forma de folletín como muchas novelas del realismo europeo que intentan ofrecer al público, a través de “documentos novelados”, los perfiles de una cambiante realidad histórica con la descripción de sus clases, hábitos, ambiciones, fracasos y triunfos.

El autor argentino, educado en las preocupaciones costumbristas por su maestro Juan María Gutiérrez, atento a las novedades literarias francesas e inglesas y activo militante liberal del momento que le toca vivir, inicia la publicación de la novela el 20 de mayo de 1884 en el “Sud América”, periódico lanzado en apoyo de la candidatura de Juárez Celman y del proyecto de ley de educación 1420.

TÍTULO

En el título *La Gran Aldea* juega ya una intención satírica sintetizada por el empleo del oxímoron: con el adjetivo subraya el crecimiento y las pretensiones de un pueblo que se siente cosmópolis y con el sustantivo refirma el aspecto de lo que éste no ha dejado de ser.

La visión de un mundillo inquieto, bordada con los hilos menudos que la historia grande descarta, se realiza a través de presentaciones que, a manera de cuadros de costumbres, despliegan con riqueza de color local los aspectos más salientes de la sociedad porteña. Procedimiento que anticipa en el subtítulo “Costumbres bonaerenses” y que emparenta a López con idénticos enfoques, por cierto más logrados, de los grandes realistas franceses: Flaubert subtítulo “Costumbres de provincias” a *Madame Bovary*, Balzac “Estudios de la vida parisién, de provincias...” a las secciones de *La Comedia Humana* y Daudet —el más cercano como fuente literaria— “Costumbres parisienses” a *Safo*.

También interesa la elección del epígrafe del comediógrafo Pailleron que apunta a las fuentes reales: *J'ai pris dans les salons et chez les individus les traits dont j'ai fait mes types...*¹

¹ LÓPEZ, LUCIO VICENTE, *La Gran Aldea*, Buenos Aires, Albatros, 1939, p. 3.

Título, subtítulo y epígrafe subrayan recurrentemente su centro de predilecciones.

DISEÑO Y TONOS

Si desmontamos los artificios fabulatorios de la obra y reducimos la historia a esquema lineal nos resta un hilo que, tendido en sentido prospectivo, atraviesa la niñez, adolescencia y juventud del protagonista, se ciñe en torno de un endeble conflicto central de matrimonio por conveniencias, y se sostiene sobre un fondo que abarca las décadas del 60 y el 80, tan decisivas en la conformación político-social de la Argentina. El interés del narrador por destacar este último aspecto permite clasificar la novela como de espacio, clasificación provisional que se irá confirmando a lo largo del trabajo.

Estudiando el "montaje" de los hechos escogidos por el autor interesa observar los procedimientos combinatorios, las curvas del arte de contar que en busca de un diseño atractivo tejen la acción de la manera siguiente:

El narrador protagonista abre su relato *in medias res* en 1884, muy avanzado el conflicto central. Una frase inicial que constituye el motivo dinámico: "Sobrino, me caso..." desencadena el primer *racconto* de un pasado próximo, cuyo objetivo es dar a conocer las personalidades contrastantes de Medea y Ramón con tono humorístico cercano al grotesco. El comienzo *in medias res* es una inteligente elección pues despinza el hilo de la acción central que muchas veces pasa a segundo plano pero que de esta manera queda advertida:

"Así habían pasado los días del primer matrimonio de mi tío. El hacía *in petto* grandes programas de enmienda: se creía un culpable, un malvado, pero no podía con sus extravíos de ternura, y a fe que tenía razón: mi tía era refractaria por índole y por naturaleza a todo afecto íntimo, y sus caricias debían ser, si alguna vez las hizo a alguien, como las manotadas de una pantera."²

En los capítulos II y III se produce otro salto hacia atrás, evocación de un pasado mediato cuyo tono varía:

"... ¡Pobre libro mío! A los diez años muy lejos estaba de amarlo por el valor moral de sus páginas: era el *Ivanhoe*, el primer romance que debía deslumbrar más tarde mi imaginación virgen de impresiones. Lo amaba porque había sido de mi padre. ... Entraban y salían peones con muebles... ¡Desalojaban! ¡Qué triste es una mudanza, y cuánto más triste cuando tiene lugar porque han muerto los que habitaban la casa...!"³

El estilo exclamativo, la fuerza evocadora del pretérito imperfecto con su aspecto durativo, la alusión a Walter Scott, los temas de la partida y la muerte conllevan la entonación romántica que la evocación del bien perdido exige.

Con el cambio de hogar (cap. IV) el centro de interés narrativo se desplaza desde el protagonista a la figura de Medea como simpatizante de un poderoso grupo político. La ironía se enseñoorea del texto para fustigar los

² *Ibidem*. Cap. I, p. 9.

³ *Ibidem*. Cap. III, p. 14/18.

vicios sociales; una escena de prepotencias políticas e ignorantes institucionalizados configura el primer cuadro de costumbres. Lucen las dotes de ingenio y fino espíritu de observación de López en un como episodio menor de la historia que encuentra aquí su sitio:

“En el partido de mi tía, es necesario decirlo para ser justo, y sobre todo para ser exacto, figuraba la mayor parte de la burguesía porteña: las familias decentes y pudientes, los apellidos tradicionales, esa especie de nobleza bonaerense pasablemente beótica, sana, iletrada, muda, orgullosa, aburrida, honorables, rica y gorda.”⁴

Hasta el capítulo VIII el narrador hace avanzar lentamente la acción central para demorarse con placer en la evocación de los años 60; homenaje zumbón a una realidad que ha quedado atrás: tiendas, paseos, veladas de gala se suceden en expresivos *tableaux*.

El capítulo IX constituye un “intermedio” provinciano construido sobre dos secuencias menores: un primer momento descriptivo, breve “juvenilia” al estilo de Cané, con los cuadros correspondientes a dos sistemas opuestos de enseñanza, y un segundo momento narrativo que se ocupa del amor adolescente de Julio, ensombrecido por la presencia del pretendiente oficial Don Benito; este relato se constituye en motivo integrado con la acción central, especie de extensión del primer plano que abarca así una realidad más amplia.

Este intermedio es también recurso planeado para evitar la morosidad descriptiva de dos décadas de transformaciones porteñas. Con el regreso (caps. X-XII), tiempo ya contemporáneo a la redacción de la novela, los años 80, sumerge bruscamente al protagonista en el escenario renovado. Abandona los *racconti* y pasa revista al medio y al momento:

“¡Cómo habían cambiado en veinte años las cosas en Buenos Aires!... No era «chic» hablar español en el gran mundo; era necesario salpicar la conversación con algunas palabras inglesas y muchas francesas... , yo que había conocido aquel Buenos Aires de 1862, patriota, sencillo, semitendero, semicurial y semialdea, me encontraba con un pueblo con grandes pretensiones europeas, que perdía su tiempo en «flanear» en las calles y en el cual ya no reinaban generales predestinados, ni la familia de los Treveño, ni la de los Berrotará... La moda, aquella que envolvía a las mujeres en verdaderas bolsas de tela, había desaparecido; ni los filósofos podían pasear de cuatro a cinco de la tarde en el invierno por la calle de la Florida, sin conmoverse ante los cuerpos de las mujeres del día, dibujados *d'après nature* por Mesdames Carreau y Vigneau...”⁵

El acercamiento al presente trae paulatina pérdida del humor narrativo. López, a través del narrador delegado, enjuicia la nueva sociedad antiheroica que, beneficiada por la paz y el progreso, devela sordidez moral bajo el brillo de las apariencias. Con el excelente capítulo XI nos sitúa en el Club del Progreso donde en una especie de “danza de la vida” se ponen de manifiesto los apetitos. Espigamos a continuación algunos aspectos significativos del cambio psicológico como la demonía del dinero, la obsesión por el ascenso social, el

⁴ *Ibidem*. Cap. IV, pp. 23/24.

⁵ *Ibidem*. Cap. X, pp. 97/98.

culto de la sensualidad refinada. A través del diálogo se desnudan las almas y la declaración de una adolescente descubre, por ejemplo, el primer rasgo:

"...Y tanto más, cuanto que usted no tiene fortuna y la fortuna es hoy indispensable en Buenos Aires. Sin fortuna la vida debe ser abominable. Al menos yo no la concibo."⁶

"...Yo soy una mujer que ama mucho el mundo y el lujo... Necesito un marido que sea capaz de proporcionarme todos mis gustos... Deje que se presente, y entre tanto, ámeme..."⁷

El encubramiento con sus secuelas de rechazos queda ilustrado con el relato de otra de las figuras:

"De repente... "¡Malheur!" me divisa, me conoce entre la ola de la muchedumbre y me grita: —¡Señor Montifiori, paisano, compatriota, venga a salvarme, me quieren llevar a la comisaría! ¡Figúrese usted, doctor, yo iba en en aquel momento nada menos que del brazo de ese espléndido *Prince de Trois Lunes, un homme charmant, comme cicéroné!* Salíamos de Bignon, era imposible codearme con aquel *rastaquouère* guaraní... — *c'est un parvenu, je ne le connais pas...*"⁸

El nuevo sensualismo en la caracterización directa de Montifiori:

"...era un epicúreo, y por eso, el salón de Fernanda era renombrado por el gusto... Montifiori pasaba con razón por un *gourmet* de estirpe, por un paladar maestro para catar una becaza *au madère*, servida sobre un plato de Saxe. Y así aquel gran vividor, acostumbrado a mirar los zafiros y rubíes de sus anillos de oro mate al través del diáfano cristal, lleno con los topacios líquidos del Sauterne, y a saborear la nube perfumada del tabaco de Cuba, debía sufrir mucho, cuando mi tía Medea, a quien frecuentaba, lo sentaba a su mesa..."⁹

Este capítulo brillantemente resuelto constituye el más extenso friso de la novela y el cierre de una primera unidad presentativa muy lograda. Desde este punto fuertes dosis de resentimiento empañan la ficción: desahogos anticlericales en el burdo retrato del fraile que asiste a Medea, crudeza naturalista en la descripción de la agonía —desconcertante en un escritor que rechaza esas técnicas de Zola—, denuncia exasperada en la escena del cementerio:

"¡Cuánta vana pompa! ¡Cómo podía medirse allí junto a los mamarrachos de la marmolería criolla, la imbecilidad y la soberbia humanas. Allí la tumba pomposa de un estanciero... muchas leguas de campo, muchas vacas; los cueros y las lanas han levantado ese mausoleo que no es ni el de Moreno, ni el de García, ni el de los guerreros, ni el de los grandes hombres de letras"¹⁰.

La cita pretende ilustrar el cambio estilístico: la ingeniosa sugerencia de la ironía deja paso al sarcasmo; la sonrisa volteriana se ha convertido en mueca amarga.

⁶ *Ibidem.* Cap. XI, p. 131.

⁷ *Ibidem.* Cap. XI, pp. 134/135.

⁸ *Ibidem.* Cap. XI, p. 128.

⁹ *Ibidem.* Cap. XI, p. 125.

¹⁰ *Ibidem.* Cap. XII, p. 151.

Entre los capítulos XII y XIV se produce la falla de construcción más notable: cuando debió retomar el cabo apuntado con el comienzo *in medias res* del primer capítulo lo olvida y sigue despreocupadamente adelante. Sólo dos cuadros conservan sus condiciones de pintura de espacio: la fiesta de bodas en el palacio Montifiori y el baile de los Tenorios. El primero, elaborado casi como catálogo de objetos, es deslucido así intencionalmente para sugerir en la multiplicidad de obras y calidades el dudoso gusto de la gente pudiente¹¹.

“Entre las telas, algunos bajorrelieves en bronce; y sobre los muebles, piezas de todas clases, bronces antiguos y modernos; terracotas de Carpeaux, Chapu y bustos de Cordier, de Monteverde y de Dupré; un sinnúmero de reducciones de Barbedienne; vasos, ánforas y objetos menores sobre tapices orientales...”¹².

Y el baile de los Tenorios, parodia de los bailes de sociedad por parte de los servidores como intencionado juego de espejos deformantes:

“Las cuadrillas se bailan, con una seriedad rígida, casi británica... la mazurka era de un remeneo de ancas de dudosa moderación... En medio de aquellos variados modos de bailar, se notaba en aquel salón, donde había una absoluta proscripción del perfil griego, una suma tendencia al tono y a la elegancia. Los «tenorios» se llaman como sus amos; se dan su nombre y apellido; usan su papel timbrado, se ponen sus fracs, sus guantes, sus corbatas y sus camisas; la única nota discordante es el pie, el pie de un Tenorio es algo melancólico: un pedicuro con cierto talento dramático podría escribir una tragedia...”¹³

Desde el XVI limita los capítulos a una extensión promedio de dos páginas, acelera el ritmo narrativo y precipita la catástrofe con tonos melodramáticos. Atribuida por la crítica esta “caída” a premuras periodísticas, es necesario marcar el desnivel que malogra la factura y convierte la obra en una realización lograda a medias.

EL NARRADOR Y LOS PERSONAJES

La novela realista ha utilizado por lo general la convención del relato en tercera persona con narrador omnisciente u olímpico; de esta manera el autor se reservaba una privilegiada postura para organizar el mundo representado y juzgar hechos y personajes desde una perspectiva infalible.

Pero en este caso el autor delega la voz en un “narrador protagonista” y en forma de relato autobiográfico de herencia romántica. Tal elección conduce por una parte a la falta de profundización en la psicología de los personajes y por otra a enfatizar dramáticamente los sucesos a través de las resonancias subjetivas del narrador delegado.

El protagonista que, por su condición de tal, podría moverse con una vida más compleja resulta sin embargo un simple personaje testigo, quien presencia

¹¹ Esta larga lista de objetos, es muestra válida que explicará el inmediato éxito del modernismo en su aspecto preciosista. El gusto por los “sueños de museo” se hace presente en la generación del 80.

¹² *Ibidem*. Cap. XIV, p. 169.

¹³ *Ibidem*. Cap. XVIII, pp. 198/199.

la carrera de apetitos, sin querer competir por un sitio en esa sociedad que desprecia y que le es hostil; figura romántica, en suma, héroe pasivo de socorridos perfiles: orfandad, pobreza, virtud y amor desestimados, que lo conducen al aislamiento.

Buen retratista de tipos, López hace alarde de su técnica en una extensa galería que dibuja con trazo seguro. La descripción de los rasgos físicos más salientes, de las notas espirituales más definitorias, adelanta siempre en caracterización directa a cargo del narrador lo que la conducta y el habla del personaje confirmarán de inmediato.

Hemos dicho buen retratista de tipos y no de personas literarias pues, una vez presentados, actuarán a lo largo de la novela sobre sus notas definitorias sin depararnos jamás una sorpresa; regidos desde fuera no tendrán ocasión de mostrar evolución o crecimiento espiritual.

Medea, desde la intencionada elección del nombre se mostrará orgullosa y violenta:

"Mi tía... ¡Ah!, el corazón se me parte de pena al recordarla... Una señora feroz, hija de un mayor de caballería que había servido con Rauch, que había heredado el carácter militar del padre, su fealdad proverbial, un gesto de tigre y una voz que, cuando resonaba en el histórico comedor de la casa, hacía estremecer a mi tío y el temblor de la víctima transmitía su fluido a las copas y a los vasos que se estremecían a su turno... Sus iras inclementes y casi mitológicas brotaban de sus labios como lava hablada..."¹⁴

Don Ramón transitará a lo largo de la obra como un ser bondadoso, débil y sensual:

"Mi tío estaba lejos de ser un apóstol, pero era un santo. El lado débil de mi tío era el amor... Al oír una voz juvenil brotando de una garganta esbelta y alabastrina, al ver un cuerpo elástico y nervioso modelado por los contornos de la carne viva y suave a la presión, mi tío que era alto y flaco como un junco de las islas, gemía involuntariamente como un arpa eólica, y no contento con saborear la estatua con los ojos, cedía, sin querer a los movimientos irrespetuosos de la electricidad animal..."¹⁵

Don Trevejo reflejará al político ignorante, Don Eleazar de la Cueva a tanto personaje tartufiano de la Bolsa de Comercio, Montifiori al extranjero elegante y epicúreo que la sociedad admira y copia:

"Era un personaje de edad reservada pero con aire de *garçon*. Sabía llevar con cierta elegancia negligente la ropa que vestía y se conocía que el gusano había vivido siempre dentro de la seda..."¹⁶

La figura de mayor humanidad resulta don Benito, a quien Danero señala como "clave" del uruguayo Juan Carlos Gómez. No todos los personajes son de ficción entonces; de la historia argentina ha tomado algunas siluetas que dieron a la novela un picante sabor de veracidad y aseguraron el interés de sus contemporáneos: Don Buenaventura emboza, o descubre, a Bartolomé

¹⁴ *Ibidem*. Cap. I, pp. 5/6.

¹⁵ *Ibidem*. Cap. I, p. 7

¹⁶ *Ibidem*. Cap. XI, p. 124

Mitre, Bonifacio de las Vueltas, al hábil político Bernardo de Irigoyen, el caballero de "fisonomía árabe" que conocemos en el Club, a Nicolás Avellaneda.

La mayoría de sus tipos, recogidos de la oligarquía porteña, ilustran la descomposición social de clase. No había sonado para López la hora de sondear en otros grupos; el pueblo bajo, el arrabal esperan a Podestá, Sicardi y Gálvez para mostrar sus miserias. De sectores humildes sólo el mulato Alejandro y la mucama francesa apuntan al crisol racial. La turba en el paseo del Bajo y los negros del baile de los Tenorios constituyen las únicas presencias, decorativas, de otras clases sociales.

Amigo de las dicotomías románticas gusta enfrentar personajes contrastantes para dramatizar sus cuadros: Medea y Ramón (cap. I), Fernanda y Medea (cap. VII), Don Pío y Don José (cap. IX), Don Eleazar y Don Benito (cap. X). Observemos el juego de opuestos en el tratamiento de los dos personajes femeninos que solicitan la atención del protagonista:

"(Valentina)// ... Ella nos esperaba en la puerta de calle con un vestido de gasilla blanca, cerrado por un cuellecito plegado, sobre el cual se destacaba su cabecita adorable y llena de inocente coquetería...¹⁷.

"(Blanca)... una pollera corta de tul de seda color fuego estrecha, determinaba como un calco las líneas misteriosas de su cuerpo... Una bata de terciopelo fuego encerraba apenas el misterio de su pecho, dejando adivinar las líneas audaces de sus senos altos y erguidos."¹⁸

Sobre la interpretación estilística de este recurso, que se reitera en otros planos del relato, volveremos más adelante.

Para concluir, si ni el narrador protagonista ni criatura alguna alcanza mayor relieve, ello obedece a la intención final de la novela de espacio. Son todos en conjunto quienes componen la figura total. Hablar de un protagonista colectivo: la ciudad y mejor aún la clase dominante, es situarse en la perspectiva del autor y explicar sus preferencias por los *tableaux*, los tipos e inclusive la recurrencia a fórmulas colectivas de estilo en las desviaciones electivas de la lengua:

"El empresario de pompas fúnebres conoce *los gustos de la gran capital...*"

"*La cazuela* dio cuenta de la reputación de mi tío...".

"*Buenos Aires* regala un poco por el qué dirán...".

ESPACIO Y TIEMPO

Decíamos que los abundantes escenarios y personajes signan a López como escritor de espacio; dentro de esta actitud observamos su predilección por aquellos que se relacionan más con planos públicos que privados: paseos, reuniones políticas, bailes, veladas de gala, bodas y duelos permiten apreciar los protocolos de una sociedad que anhela brillar, destacarse, ascender.

Estampa inolvidable de un tiempo perdido es la descripción de los tenderos *dandies* y los tenderos "sirena" de la calle de la Victoria con la marcación de sus atuendos y ceremonias sociales:

¹⁷ *Ibidem*. Cap. IX, p. 89.

¹⁸ *Ibidem*. Cap. XI, p. 121 .

“...¡Y qué mozos! ¡Qué vendedores los de las tiendas de entonces! ¡Cuán lejos están los tenderos franceses y españoles de hoy de tener la alcurnia y los méritos sociales de aquella juventud dorada, hija de la tierra, último vástago del comercio al menudeo de la colonia! No pasaba una señora ni una niña por la calle sin tributarle los más afectuosos saludos a la rueda de contertulianos sentados cómodamente en sillas colocadas en la calle y presididos por el dueño del establecimiento... cuando las lindas transeúntes penetraban en la tienda, el dueño dejaba a sus amigos, saludaba a sus clientas con un efusivo apretón de manos, preguntaba a la mamá por ese «caballero»... tomaba el mate de manos del «cadete» y lo ofrecía a las señoras con la más exquisita amabilidad...”¹⁹

Pero es en la recreación de los años 80 con el baile de julio cuando pone de manifiesto el tono ligero de la crítica intencionada, el sentimiento de exclusividad de clase, la desilusión frente a la realidad obtenida:

“...ser del Club del Progreso... era «chic», como era «cursi» ser del Club del Plata, con perdón previo de sus socios.

“La entrada era cosa ardua: no entraba cualquiera: era necesario ser crema batida de la mejor burguesía social y política para hollar las alfombras del gran salón...”²⁰

“De pie, delante de la puerta que da paso a la gran escalera del comedor, yo seguía el vuelo espiralado de las parejas... Cuánta mujer ideal y atractiva bajo la trama cariñosa de esas telas modernas cómplices de la carne y del contorno que este siglo materialista teje con alas de pájaro...”

Cuánto ser grotesco de fealdad repugnante...

Cuánta cara foránea ahorcada por cuellos anticuados...

Cuánto gallo viejo sin púas forcejeando contra el tiempo.

Cuánto marido tolerante...

Cuánto muchacho alegre... que toma la partida con el buen humor de los descreídos...”²¹

Conviene observar, de paso, el acierto expresivo de esta última cita que, en la gracia de la enumeración anafórica obtiene una visión impresionista de los rostros que se suceden con los giros de la danza. La atención recaerá también sobre ropas, mobiliarios, carruajes como indicios del *milieu* en transformación.

El análisis del tratamiento del tiempo en la narrativa puede resultar un asunto complejo según atendamos al *tempo* del relato, a la cronología de los hechos, al tiempo interior o psicológico de los personajes o al histórico que sirve de fondo a la acción. Con López el campo se nos acorta; no le preocupó demasiado el desarrollo cronológico ni el crecimiento de sus figuras; toda su atención giró en torno de la fijación del *tiempo histórico* con el engarce del relato sobre las consecuencias de Pavón, los preparativos de la candidatura de Mitre y la situación de Buenos Aires hacia 1884. No sorprende ese interés pues

¹⁹ *Ibidem.* Cap. V, p.44.

²⁰ *Ibidem.* Cap. XI, p. 116.

²¹ *Ibidem.* Cap. XI, p. 119.

el autor pertenece a una familia protagonista y fijadora de la historia argentina.²²

Ambientar sus personajes sobre el devenir político correspondiente es para López explicar el modo de pensar y actuar de aquéllos. La primera parte descubre las rivalidades latentes entre provincianos y porteños. De un pantallazo, a través del estrato dialógico, pone de relieve los enconos aún no superados:

—“¿Y este niño es de usted?”

—No señor... (de) Tomás Rolaz.

—¡Ah! Sí. ¡Uno muy urquicista!... Adiós amiguito... Cuatro balas merecería éste como el padre...

Yo me escurrí y me prendí del brazo de mi tía, llevando impresa la fisonomía de aquel señor, en quien había tenido la desgracia de levantar tanto odio y tanta pasión de venganza.”²³

Hay lugar también en el relato para la burla al partido mitrista en la figura del doctor Trevejo y la parodia de elección de listas:

—“¿Qué sería de nosotros, señores, el primer partido de la república, el partido que derrotó a Rosas, que abatió a Urquiza... si entregásemos a las muchedumbres el voto popular? Nosotros somos la clase patricia de este pueblo, nosotros representamos el buen sentido, la experiencia, la fortuna, la gente decente en una palabra. Fuera de nosotros es la canalla, la plebe quien impera... Podemos formar la lista con toda libertad y en seguida lanzarla. Todo el partido la acatará.”²⁴

Esta sátira sobre el ayer posee un cierto tono de burla juguetona que varía cuando enfoca los años 80. El acercamiento al presente acidula su expresión; la alarma por el olvido del pasado idealista lo impulsa al severo enjuiciamiento:

“Y entre esa sociedad híbrida e incolora como la memoria de un Ministro, mi amigo Benito, cuya acrisolada y noble honradez se confunde por el positivismo contemporáneo con el sueño de un iluso, solía de repente estallar con noble sarcasmo, sintiendo probablemente cuán estériles han sido las desgracias del pasado y cuán injustamente ha repartido el destino sus favores en el presente.”²⁵

Otras veces la confrontación del ayer con el hoy se resuelve con entonación elegíaca; así cuando evoca las representaciones teatrales:

“¡Oh «Flor de un día»! ¡Oh Pavón del teatro dramático español...! ¿Por qué mi fantasía excéntrica te ve desaparecer en el pasado, en la misma tumba que tragó los miriñaques y el peinado de bananas?... ¿Por qué has de ser un disparate?... ¡Qué diablo! ¡Tú has tenido también tu lugar en el siglo de

²² Vicente López y Planes, su abuelo militante desde mayo y poeta cívico; Vicente Fidel López, su padre, exiliado, autor de novelas históricas y de la *Historia de la República Argentina*; Lucio, activo político del alsinismo, después adversario de Juárez Celman, revolucionario del 90 y autor de *Lecciones de Historia Argentina*.

²³ *Ibidem*. Cap. V, pp. 54/55.

²⁴ *Ibidem*. Cap. IV, p. 35.

²⁵ *Ibidem*. Cap. XI, pp. 118/119.

Hernánil Presidentes y ministros, generales y grandes abogados de la República Argentina han creído en ti, como la república ha creído en ellos.”²⁶

Rasgo nostálgico generacional, sólo en apariencia contradictorio, de quienes están haciendo el cambio del país: cierta resistencia, un no terminar de desasirse del pasado en medio de las tentaciones de la modernidad.

ESTILO

Los defectos del lenguaje de *La Gran Aldea*: abundancia de galicismos, anglicismos, giros galicados, descuidos de construcción, han sido señalados por los críticos. Es interés nuestro, en cambio, subrayar los aciertos de estilo.

Nos hemos referido al registro de tonos que componen la novela de manera diversa. Podemos agregar ahora algunas consideraciones sobre la lengua conversacional con la que acierta López muy tempranamente. Nos sirve para ello la pintoresca escena callejera de la llegada de los triunfadores de Pavón cuando enfoca un grupo familiar integrado por la madre y sus hijas Raquel y Judit:

“Yo, desde los hombros elevados de mi conductor, veía a la pobre misia Donata y a sus dos bíblicas criaturas, víctimas del pronóstico de su marido y manoseadas por aquella turba indisciplinada entre la cual había mocitos que le «pirateaban» las hijas y groseros que le deshacían las bananas y le arrancaban su espléndido vestido color cotorra, admiración suprema del barrio de Monserat en la misa de una”.²⁷

Este episodio de materia popular está contado sin embargo con las artes de un código culto: alusiones librescas, ironías, aplebeyamiento intencional del vocabulario constituyen un juego intelectual para quienes pueden disfrutar entre líneas; literatura “entre nos” como subtítulo Mansilla a las *Causeries*...

Con esa misma intencionalidad muestra su variada información cultural en las referencias al órgano de Albert Hall, Tartufo, Polión, en el primer capítulo, o al frac de Pool, el par de *pums* de Thomas, “La Revue”... en el baile del Club. Alusiones abundantes que nunca, y aquí radica lo asombroso, lo hacen caer en empacamiento de estilo.

En el estrato dialógico se mueve con soltura; algunos ejemplos ya han sido presentados. Posee un oído atento y sabe plasmar la gracia, la espontaneidad de la lengua oral en sus diversos niveles. Cualidad poco común en su siglo y por la cual se anticipa largamente a la línea de escritores argentinos que sólo en el actual lo lograron. Aquí una muestra de uso coloquial:

—¡Ay, mi hija, mi hija! ¿Dónde está mi hija? ¿Se me ha perdido mi hija! ¡Judit ¡Judit! —exclamaba la señora prolongando el grito...

—No te muevas de acá, bribona; no te me separes. Ven tú también, Raquel... ¡Ay Jesús! ¡Bien me decía tu padre! No te metas mucho entre la gente con las muchachas, Donata; mira que no faltan atrevidos que las manoseen en los entreveros y que a ti también te han de manosear: ¡Qué gente, por Dios; qué gente! ¡Qué falta de respeto con las señoras...!”²⁸

²⁶ *Ibidem*. Cap. VIII, p. 71.

²⁷ *Ibidem*. Cap. VII, p. 67.

²⁸ *Ibidem*, pp. 66/67.

Pero más nos interesa destacar la constante estilística que sostiene toda la obra: la antítesis. Ella enfrenta violentamente los opuestos y crea en el lector una vacilación del espíritu que se siente solicitado por extremos antagónicos.

El autor nos somete desde el oxímoron del título (intensificación máxima del recurso) a este forcejeo con el cual da al relato su dramatismo disimulado al principio por el tono ligero, la caricatura y la agilidad del *tempo* narrativo. Tensión del narrador-protagonista entre la sencillez del pasado y el boato del presente, el amor de su padre urquicista y el desprecio de su tía mitrista, entre los diversos métodos de enseñanza, el sentimiento amoroso por la angelical Valentina y la pasión por la frívola Blanca, el decoro de Don Benito y la inmoralidad de los Montifiori y de la Cueva.

La puja de opuestos en el personaje central es trasladada por López a otros planos del relato: la brutalidad de Medea frente a la blandura de Don Ramón, los viejos autodidactas políticos y los jóvenes de las nuevas generaciones universitarias, los sucesivos gustos literarios, las tradicionales tiendas y el mundo europeizado de Florida, el pudor y el desenfado en las conductas, la juventud de Blanca y la decrepitud de su marido, los bailes de la gente bien y los de sus servidores. En fin, la extensión de la figura sobre distintos campos del nivel fáctico obra como una especie de juego de círculos concéntricos que al multiplicarse abarcan la realidad toda. Tantas contradicciones sugieren por efecto acumulativo los desajustes de un mundo en transformación.

EL TEMA

Y así hemos llegado, como corolario del análisis, a encontrar el tema al que todos los apartados del trabajo han ido apuntando. Entendemos que si bien hay historia de personajes y resolución de destinos individuales, éstos actúan sólo como elementos necesarios para la consecución del verdadero objetivo de la novela: la visión de una sociedad en cambio que, adherida a postula los positivistas, abandona sus valores espirituales y corre ciegamente al fracaso.

El brevísimo cierre del libro apunta en anticipación simbólica al destino general que López presente:

“Blanca, la linda porteña, corre *la vida fácil y elegante* pero... el brazo rígido de su hija muerta, se levanta como una *eterna amenaza*.”²⁹

Este final parece anticipar la visión apocalíptica de la sociedad que seis años más tarde dará Julián Martel en el capítulo “Corriendo al abismo” de *La Bolsa*.

CONCLUSIONES

Las notas de enjuiciamiento social seguirán más sombrías en los libros de Cambaceres, Martel, Sicardi, Podestá. La urgencia por dar su voz de alarma ante el materialismo que va condicionando la vida explica ciertas falencias esti-

²⁹ *Ibidem*. Cap. XXI, p. 211.

lísticas de estos elegantes hombres públicos que sólo de a ratos pueden ser escritores. La abusiva recurrencia a préstamos franceses e ingleses, tanto en el léxico como en alusiones artísticas, refleja también el común anhelo de europeización que, exageraciones al margen, no resulta desestimable como apertura cultural.

Sin embargo, es necesario definir a Lucio López como un realista-romántico pese a las coincidencias de técnicas e intenciones con los escritores del 80; el subrayado de algunos rasgos que realizamos a lo largo del trabajo lo muestra vinculado todavía al romanticismo precedente.

Los valores estéticos de la obra radican en la capacidad de su autor para dejar plasmados en vivos cuadros, cuando la acción central comienza explícitamente a olvidarse, momentos de un pasado contradictorio y pujante. Como desde los campos de un retablo de factura despareja, algunas luminosas figuras en escorzo continúan sugiriéndonos, por encima de los años transcurridos, las xenofobias, las ansias de progreso y las filosofías limitadoras con las cuales se iniciaron, quizá, los desencuentros de esta no ya "gran aldea" sino gran Argentina postergada.

GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO

LAS NUEVAS TENDENCIAS NARRATIVAS EN ITALIA

La profunda transformación operada en Italia como en todo el mundo moderno, debido al progreso de la ciencia y de la técnica, trae aparejado un cambio, una crisis también en la narrativa. Se siente la necesidad de apelar a nuevos medios de expresión.

Como siempre, las tentativas de afrontar nuevos problemas se manifiestan a través de las revistas literarias. *Officina* (que significa taller, laboratorio) fundada en 1955 por Pasolini, se propone llevar la tarea literaria a un nivel más técnico. Propicia la experimentación entendida como búsqueda abierta, como "hipótesis de trabajo", profundización de los instrumentos críticos, no sólo con respecto a la literatura sino también a otras ciencias humanas: sociología, antropología, psicología. Ciertos grupos de intelectuales se entregan a una continua experimentación literaria a nivel lingüístico y estructural. Se multiplican los métodos, se emplean nuevos y bien afinados instrumentos. Pero esto, en los casos extremos, entraña sus peligros: cuando sólo responde a un afán de innovación por la innovación misma, cuando se da excesiva importancia a la técnica, cuando se hace del arte una ciencia. Es el caso de las vanguardias que pretenden arrasar con todo y son las que más rápidamente pasan de moda. En Italia tenemos el ejemplo más reciente en el *Gruppo '63*, integrado por Sanguineti, Arbasino, Balestrini, Guglielmi, Barilli, entre otros. La actividad de sus componentes tuvo por objeto una operación de hábil filología entendida como cálculo de efectos lingüísticos pero no como interpretación de objetos reales, de eventos concretos, de ambientes, de sentimientos. El mismo Umberto Eco, integrante del grupo, llegó a reconocer que la vanguardia italiana, nacida de una necesidad de oposición, comenzaba a convertirse en tradición, en código. Evidentemente, lo que pretende ser lo más nuevo es lo que más pronto se gasta, se convierte en lo más viejo. A menudo estos experimentos de las vanguardias se reducen a ser una técnica en lugar de una visión del mundo, una creación de lenguaje, no un pensamiento.

Muy distinta y muy positiva es la actitud de Italo Calvino quien en uno de sus escritos dedicados al futuro de la narrativa declara:

"Yo auspicio en el porvenir un tiempo de bellos libros plenos de inteligencia nueva, de nuevas energías que influyan en la renovación que el mundo debe tener, pero no pienso en novelas, pienso en ciertos ágiles géneros de la literatura del Setecientos: el ensayo, el viaje, la utopía, el diálogo, el cuento satírico o filosófico, el apólogo. La futura narrativa ha de nacer de este terreno."

El mismo Calvino funda en 1859 la revista "Il Menabò" y en un famoso ensayo intitulado *El mar de la objetividad*, constata que se ha producido un vuelco entre la corriente subjetiva que se iniciara a principios de siglo con Joyce, Kafka Proust, Pirandello, Svevo, y la tendencia por parte del hombre

actual a asimilarse, a quedar absorbido por lo exterior. Cosmos, mundo natural, hombre, fiebre mecánica de la ciudad moderna, todo queda encerrado bajo el mismo signo. De modo que el impulso que movía a toda la vanguardia de los primeros cuarenta años del Novecientos ha invertido su dirección. Se pasa de la afirmación de lo subjetivo a la tendencia opuesta. Las cosas ya no emanan del poeta, sino del mundo exterior, de lo "otro" en lo cual el poeta se arroja.

Las palabras de Calvino son un toque de alarma. El se opone al objetivismo que caracteriza a la famosa escuela francesa, "La Escuela de la Mirada" cuyos representantes tendieron a despojar a los objetos (incluyendo hechos y personas entendidos en su objetividad) de su interioridad y de sus secretos. Toda intervención del yo queda excluida. Todo se reduce a un inventario de la realidad física y dinámica. El hombre acaba por ser reducido al nivel de cosa.

Las últimas novelas y cuentos de Moravia (*La Atención, Una cosa es una cosa*), plantean precisamente este problema: ¿puede el hombre o no, establecer una relación con las cosas, con el mundo, con la realidad? el único medio que tiene para ello es el lenguaje: no podemos tomar conciencia de las cosas si no las nombramos, si no las transformamos en palabras. Pero las palabras se han ido deteriorando con el uso, se han vuelto convención, se han alejado de la realidad. Para revitalizar este lenguaje gastado, reflejo de una conciencia también gastada, viciada, hay que volver a un hipotético grado cero del habla y de la escritura. No se trata sólo de rechazo de la narrativa tradicional sino de toda una forma de comunicación y de lenguaje.

En Italia, en coincidencia con las transformaciones político-sociales, sufren una profunda modificación las costumbres, sobre todo en las zonas del centro y del norte, proceso definido por los economistas como "fenómeno de acelerada industrialización". En esas zonas se concentran las masas obreras cada vez en mayor número, sustraídas a sus seculares actividades campesinas y artesanales. Un gran número de ciudadanos del sur son absorbidos en este proceso. Todos estos cambios y los problemas que traen consigo son registrados por la nueva narrativa. Es el gran motivo de la *alienación*: toda esta gente se ve obligada a moverse por valores ajenos a los propios y siente los síntomas de una desazón espiritual.

Es también la desorientación del literato profesional que al no estar preparado para ese cambio, para esa nueva sociedad, busca apresuradamente ponerse a la par, integrarse culturalmente. Esta misma necesidad de ponerse al día se repite cuando, en periodos sucesivos, se "descubren" la antropología, el estructuralismo, cuando se hace inevitable escribir sobre la "cosificación". El hombre y su trabajo se han vuelto *cosas* para la sociedad de producción. Se produce una crisis entre el hombre y la sociedad de masas.

El fenómeno industrial preocupa también a las editoriales que deben colocarse en un plano de industrialización para responder a la creciente demanda o para provocar esa demanda mediante la persuasión más o menos oculta (presentación pública de libros, panegírico de la obra hecha por críticos de las mismas editoriales).

La geografía narrativa italiana que era sobre todo meridional (con excepción de la Florencia de Pratolini y el Piamonte de Pavese), se va desplazando hacia el norte. Las ciudades industriales, como la Milán de Gadda,

la Génova de Calvino, la Turín de Arpinó y Volponi, la Ivrea de Ottieri (con ese gran complejo industrial y cultural que constituye la Olivetti) forman el fondo vital que alimenta esta narrativa.

Giovanni Arpinó afronta en parte esta temática industrial en su novela "*Una nuvola d'ira*" (*Una nube de ira*): su protagonista vive enamorado, ensimismado en este mundo de máquinas y engranajes. Cada nuevo motor lo fascina, queda en extática contemplación ante un Diesel como ante un ídolo y le entusiasma la idea de que aun ese motor maravilloso será suplantado por la electrónica, nuevo numen que habrá de transformar al mundo.

Volponi en cambio, en su libro *Memoriale*, desarrolla esta misma temática con inesperado tono lírico. Su protagonista es un obrero, un hombre de mente limitada y enferma. La fábrica, el paisaje, las personas, se reflejan en su mente que las deforma y las envuelve en su niebla. A través de este caso personal que en esta realidad no halla solución, el neocapitalismo, los sindicatos, son juzgados insuficientes para ofrecer soluciones a esta nueva condición obrera. La prosa de Volponi, entretejida de imágenes, tiende a mostrar el contraste entre una técnica productiva avanzada y una situación social antropológica atrasada, entre fábricas de acero y fibrocemento y una Italia oscuramente biológica.

Pero la novela más representativa de este tipo de "cosificación" del hombre es *Il Padrone*, de Goffredo Parise quien describe cómo un joven libre se transforma gradualmente en un objeto pasivo, manejado y dominado totalmente por el "Patrón". Los seres que animan esta novela tienen nombres de personajes de historieta, de ciencia ficción: el doctor Max (el patrón), Lotar, Rebo, Bómbolo, Selene, Pluto, la doctora Uraza. El único nombre humano es el de una pobre muchacha mongoloide con quien el protagonista-cosa acabará por casarse por orden del "patrón". La "cosa" y su mujer producirán los hijos perfectos que el doctor Max desea. La acción se desarrolla en un clima surreal, alucinado, en un país imaginario, con personajes abstractos, donde todo es antinatural, a pesar de estar expresado en los términos de la realidad común.

Es que la nueva novela tiende precisamente a representar la realidad en forma simbólica e indirecta. A este propósito debemos referirnos una vez más a la acción desarrollada por las revistas: se trata en este caso de "Il caffè" que de más de veinte años a esta parte viene cumpliendo, por obra de su director y animador G. Vicari, lo que él llama la "verificación de la sátira". Ya en el número 6, de octubre de 1957, Vicari aconsejaba: "Desconfiemos sobre todo del moralismo directo, de lo patético explícito e indiquemos genéricamente la ironía, la comicidad, la parodia, lo grotesco, lo excéntrico; o sea, las deformaciones, y no las más fáciles, como estímulos fecundos para llegar a significados y perspectivas constantemente nuevas".

Otro aspecto de constante interés en la narrativa italiana es el de la asimilación de los modos dialectales a la lengua. En la obra literaria, la adopción de formas dialectales se convierte en un problema de estilo y, como tal, cada escritor lo resuelve según sus exigencias e intentos expresivos. Los dos polos entre los que oscila este problema pueden definirse con dos términos ilustrativos: *registrar* y *recrear*. En el primer caso el escritor se limita a repetir lo oído como lo haría un grabador. Pero la conversación corriente, tan fielmente reproducida, da una paradójica sensación de no-espontaneidad. El

uso del dialecto para pintar la realidad de las clases bajas es una utopía porque esa realidad no se agota en el lenguaje hablado sino que posee una compleja vida interior. El escritor tiene forzosamente que hacerse intérprete de esa vida.

El segundo caso estaría representado por escritores como Carlo Emilio Gadda cuya obra ha alimentado todo un filón de la actual narrativa. Gadda ensaya audazmente combinaciones dialectales y mezclas lingüísticas en todos los idiomas porque siente la urgencia de dar a su expresión una fuerza nueva y deja que sean las circunstancias las que le dicten un modo expresivo adecuado.

Otro aspecto dentro de la nueva narrativa, que es fruto de un exacerbado intelectualismo, consiste en descubrir los mecanismos de la narración. Los procedimientos técnicos se dan como contenidos, o sea, como objetos de la narración. Este experimentalismo que considera el experimento como parte integrante de la novela y que consiste en hacer objeto de la novela a los mismos procesos operativos, parece demostrar que el arte contemporáneo estaría caracterizado por un prevalecer de la poética sobre la obra misma. Pero se trata de casos límite, destinados a permanecer en la frialdad de un laboratorio literario, fuera del ámbito del arte.

Tal, en síntesis, el panorama de la narrativa italiana de estos últimos treinta años, la que acusa, en sus exponentes más valiosos una *toma de conciencia* de los problemas que padece el mundo actual como efecto del desajuste entre progreso técnico y retroceso espiritual, un *llamado a la reflexión* acerca del peligro de destrucción total que amenaza al mundo, debido a la carrera armamentista emprendida por las grandes potencias.

A este respecto es oportuno destacar la actitud asumida por Carlo Cassola; el famoso escritor se ha pronunciado recientemente (para sorpresa de los que lo creían ajeno a todo interés histórico y para escándalo de los militaristas) por el desarme de Italia.

“Tenemos treinta años como máximo para impedir que el mundo salte por los aires. Por eso le corresponde a los escritores dar la alarma”.

Y avanza esta hipótesis:

“La nación que tuviera la inteligencia y el valor de ser la primera en proceder al desarme se convertiría en un nuevo faro de civilización para las gentes. Es probable que en un primer momento fuera escarnecida e insultada. No sé cuánto podría durar ese período de incompreensión, pero, con el tiempo la fuerza de la verdad se impondría. El gesto que en un principio podría provocar la ironía de los retrógrados, ciegos mentales e inmaduros, procuraría luego la admiración y el reconocimiento de todos los pueblos civiles.”

Estas palabras le han valido la irrisión de los ideólogos que lo tildan de ingenuo. Lo cierto es que no es fácil lograr el alto grado de madurez espiritual, la valentía, el respeto por la vida que tal actitud comporta.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

EL UNIVERSO POETICO DE FRANCISCO LUIS BERNARDEZ

Ocuparnos en este número de Francisco Luis Bernáñez no es más que rendir un modesto homenaje a quien, allá por el año 1933, frecuentara los Cursos de Cultura Católica, germen de esta Universidad, y reflejara en su obra poética posterior una visión del mundo y del hombre profundamente cristiana.

Bernáñez nace en Buenos Aires en octubre de 1900; su adolescencia transcurre en Galicia. Tres libros de poesía publicados en España — *Orto*, *Bazar* y *Kindergarten*— lo ubican entre el grupo de jóvenes poetas animados de espíritu renovador. De vuelta en Buenos Aires participa del grupo de Florida, haciendo suyas las posturas y técnicas literarias que esta vanguardia poética había traído de Europa. *Alcándara* (1925) consolida la fama del joven poeta. Se dedica por entero a la creación poética, alternando su vocación de escritor con colaboraciones en "La Nación" y diversas funciones diplomáticas. En 1944 obtiene el Premio Nacional de Poesía. Muere en esta ciudad el 23 de octubre de 1978.

La lectura atenta de su obra nos permite advertir que el poeta desarrolla una lírica muy personal, de carácter religioso, en donde la idea del Amor adquiere un valor preponderante.

Publica un libro de poesías, en 1925, de corte vanguardista —homenaje entusiasta, fervoroso, a su propia generación, la de Florida— pero, gradualmente, indaga rumbos líricos ajenos a la moda literaria y produce una obra poética de tipo intimista, atenta a destacar valores espirituales y cristianos.

Esta completa independencia de rumbo, esa recurrencia a los mismos temas —compárense sus obras de 1938 con las de 1963— y la falta de difusión editorial son, según parece, las responsables del desconocimiento de la obra de este poeta argentino.

¿Cómo se organiza, entonces, el universo poético de Francisco Luis Bernáñez? El poeta maneja una idea medular, la clave para la interpretación de su obra, y que no es otro concepto que el "amor"; amor pensado como *caritas*, elemento unificador y vivificante que da sentido a su vida, que ilumina y encauza su relación con la mujer amada y las cosas próximas de su mundo cotidiano. Porque este poeta, bueno es adelantarlo, no canta sino a las cosas pequeñas, que viven con él, y a aquella realidad profunda que lo enraiza, y que es el amor a Dios, Dios Padre, misteriosamente vivo entre sus criaturas.

Esta sangre de su poesía circula por distintos cauces-temas, tan estrechamente vinculados que separarlos significa correr el riesgo de quebrar su unidad.

El centro del universo lo ocupa Bernáñez-poeta, hombre que reflexiona acerca de su condición humana, en relación filial con Dios.

El modo de vivir esta relación, de cantar a la criatura —humana o de la naturaleza— es religioso, “religado” a la Divinidad, cobijado en el Ser Superior. Esta actitud es la característica cabal de su poesía.

¿Cuál es la materia prima de este universo interpretado en clave cristiana? Está formado por sus experiencias vitales, la búsqueda de Dios, el amor a la Virgen, a los santos, la devoción por las historias sagradas, su propensión a destacar los valores hondos y sencillos de la realidad vivida por él: el hijo, los poetas-maestros, la Patria, Córdoba.

LOS TEMAS

I. EL POETA

a. *Para una biografía espiritual del poeta.*

El lector atento de la obra de Bernárdez puede rastrear en ella datos claves de su vida.

Así, por ejemplo, el “Poema de las Cuatro Fechas”¹ es la confesión de los momentos esenciales de su vida: su infancia en Galicia, un día iluminador en la Iglesia de Notre Dame, el recuerdo de una agonía y la evocación de un período de soledad y reflexión que decidirán el rumbo de su vida. Esta última época marca el reencuentro con la alegría, la esperanza y el amor. En “La Ciudad sin Laura”² plasma esta experiencia plena del amor humano. El poema entero es una metáfora en torno a esta mujer cordobesa que por la magia de su dulce nombre ha desterrado la soledad estéril en que vivía para lanzarlo a una vida nueva. Este tema de la soledad esencial transformada en un mundo de gozo y dolor compartido se repite en composiciones de libros posteriores. Merecen citarse “La Noche”, “Romance” y “Las Nubes”³. Coinciden en trazar esa dirección vital del poeta, desde un universo oscuro hacia una gradual plenitud. Los dos planos “soledad”/“amor” se delinean con claridad, sin zonas intermedias.

b. *El amor a la mujer*

En *Cielo de Tierra* (1937) y la *Ciudad sin Laura* (1938) el poeta recoge la experiencia capital del amor humano. Esta vivencia transforma su vida espiritual y es la inspiración que fructifica en sus composiciones más valiosas.

En *Alcándara*, obra de juventud, se observan rasgos de estilo y concepto, anuncios de la profundidad y sencillez posteriores. Todavía es el poeta jugando a enamorarse:

¹ *Idem.* “Poema de las Cuatro Fechas”, *Cielo de Tierra*, p. 71.

² *Idem.* “La Ciudad sin Laura”, *La Ciudad sin Laura*, p. 79.

³ *Idem.* “La Noche”, “Romance” y “Las Nubes”, *La Ciudad sin Laura*, pp. 82, 85 y 126.

"Iluminaba a mi amor
tu amor, pero no sabía
mi amor, cuando se encendía,
que su sombra era mayor". (1925)

Compárese con esta estrofa de "Romance" (1938):

"¡Aquel corazón oscuro
Luce una luz infinita
desde que el amor lo alumbra
con su verdadero día".

Ya se perfila netamente el contraste entre luz y sombra, planteo estético, visual, de un conflicto humano.

El "Soneto de Córdoba", el "Romance de la Niña Cordobesa", el "Soneto Ausente" y el "Soneto Unitivo" recogen idéntico tema: homenaje a la mujer amada y amarga reflexión en torno al dolor que entraña la separación del ser querido. La ausencia lo obliga a revisar su noción del tiempo, que por obra y gracia de un corazón de mujer, de mujer enamorada, se vuelve subjetivo y precario.

"Desde que somos de la lejanía
el espacio, que apenas existía,
existe por habernos apartado.

Y el tiempo que discurre hacia la muerte
no existe por el tiempo que ha pasado
sino por el que falta por verte".

("Soneto Ausente")⁴

c. *La búsqueda de Dios*

Junto con la necesidad de describir poéticamente su proceso de formación como hombre, Bernárdez desarrolla, a partir de las poesías de 1940 —principalmente desde *Cielo de Tierra*—, el tema de la búsqueda de Dios. El poeta es una pregunta viva por el fundamento de las cosas y de su propio ser de hombre. No hay en la formulación angustia o descreimiento; más bien subyace el temor al desencuentro con el Ser Divino, como si, conociendo la órbita del Supremo, fuera incapaz de acomodarse a ella.

El tema adquiere desarrollo notable, y de alguna manera definitivo en *El Buque*, poema de 1935⁵.

El poeta, lanzado a resolver la incógnita de una voz sin causa, de una "música lejana" que lo perturba y conmueve, llega atravesando su propia "noche oscura", a la certeza incommovible de la existencia de un Dios Padre, fundamento y reposo, principio y término de su angustia.

⁴ *Idem*. "Soneto Ausente", *Cielo de Tierra*, p. 69.

⁵ *Idem*. *El Buque*, fragmentos, pp. 31/44.

“Que busque por adentro
la figura del ser por excelencia;
círculo cuyo centro,
cuya circunferencia,
significan esencia y existencia”, dice el poeta ⁶.

El poema narra en liras un episodio de su vida. Impulsado hacia lo alto por una voz lejana, Bernárdez explora un buque, símbolo de la Trinidad, para concluir que el misterio no se devela, ya que la voz que lo habita sigue eludiéndolo. Lo que vale para el poeta es el acto de fe, el ciego abandono, la confianza de niño que se deposita en esa música solitaria, perfecta, inasible.

“Pero, ¿para qué quiero
saber la causa y el significado
del canto prisionero
sabiendo que a su lado
se vive dulcemente acompañado!

Estas estrofas implican toda la actitud de Bernárdez frente al misterio: respeto y confianza. Consecuentemente, inserta el mundo de las cosas naturales dentro de un círculo más amplio, el del plan divino. Bajo esta óptica las cosas se nos aparecen con su cara y cruz de dolor-gozo, que el poeta acepta y encarna.

El “Soneto de la Unidad del Alma” ⁷ traduce su aspiración a poner paz y unidad entre su espíritu y la carne. El “Soneto nocturno” es una nueva variante del tema de la búsqueda. Aquí Dios es concebido como voz que “anuda el corazón y la garganta”, como ser personal que, aunque lejano, “se acuerda de mi pobre mano”. Dios palpable, misteriosamente solidario del hombre.

El tema de la pregunta por el Dios que se manifiesta en la noche está tratado a la manera de San Juan de la Cruz. Establecer las relaciones entre ambos poetas es tarea que supera los límites de este análisis. El epígrafe del soneto es por demás revelador ⁸. En cuanto a rasgos formales, conviene apuntar el uso frecuente de la antítesis, de los contrastes barrocos, de los juegos de palabras, característicos de la poesía mística española.

II. LOS TEMAS RELIGIOSOS

Estos temas, englobados con el nombre genérico de religiosos, son recurrentes en la poesía de Bernárdez.

Aparecen definitivamente desarrollados en *Cielo de Tierra* (1938). Nos habla allí de la Virgen, del Niño Jesús y su pobrísimo nacimiento —siempre con un dejo de alegría—, de santos a quienes venera particularmente; nos describe la fuente a la que vivimos unidos, como si fuéramos un río; nos cuenta a nosotros, lectores-niños, bellas historias sagradas; nos enseña que la naturaleza refleja lípidamente la presencia de Dios en el mundo.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.* “Soneto de la Unidad del Alma”, *Cielo de Tierra*, p. 56.

⁸ *Idem.* “Nocturno”, *Cielo de Tierra*, p. 62.

Es con estos temas que el poeta nos desafía a penetrar en su universo poético; una crítica a su obra, desde la periferia se limitaría a registrar los valores formales y pasaría por alto el densísimo contenido que ha volcado en cada uno de sus poemas.

a. *El tema de la fuente*

Dentro de la cosmovisión de Bernárdez, que no es hermética ni producto de una particular intuición estética sino que adhiere a la concepción cristiana, el mundo y el hombre son creados por Dios, directamente, mediante un acto de su voluntad. Nada puede romper ese vínculo "personal" que liga a la criatura con su Creador, que "ata al río con la fuente que lo llora", como dice en *La Ciudad sin Laura*. Todo lo que sale de las manos de Dios, lo que se mueve según el ritmo marcado por esa música lejana, es anuncio y signo de su gloria.

"Al escuchar la voz maravillosa
el árbol siente que su entraña es dura
la rosa empieza a conocer que es rosa
y la noche recuerda que es oscura"

(“Alguien”) ⁹

Esa causa primera, con olor a metafísica es pensada como "luz", "voz", "fuego eterno", "música", metáforas para nombrar lo Innombrable. Con entera soltura Bernárdez anda por caminos tradicionales, utilizando moldes muchas veces repetidos, y que, de puro conocidos, se han transformado en símbolos comunes a muchos hombres y épocas.

Uno entre tantos ejemplos de este tema de la fuente lo constituye el poema inicial de *El Ruiseñor* (1945). El poeta parte de la observación de un elemento sensible, el canto de un pájaro. Gradualmente llega a la convicción de que su melodía se origina en una voluntad que no es la de la criatura sino de alguien poderoso. El canto se transforma, entonces, en manifestación de la gloria del Creador. Bernárdez cree en su carácter de señal y como tal lo incorpora a su vivencia. El camino que recorre para llegar de la experiencia sensible a la certidumbre de la bondad divina es semejante al de San Francisco o al de cualquier hombre, sabio en su humildad, que reconoce las pisadas divinas en las cosas de este mundo. Es Santo Tomás desde una perspectiva estética.

b. *Devoción a la Virgen María*

En toda su obra, el amor del poeta a la Madre de Dios se manifiesta limpio y hondo. En *Poemas Elementales* dedica una composición en verso de 22 sílabas —tipo al que recurre con frecuencia— a la Doncella. Toma el hecho histórico y escatológico del *Fiat* para componer un canto de alabanza, en todo semejante a un salmo.

Consagra en 1952 un libro a este tema, *La flor*. Retomando el procedimiento de *El Buque*, el poeta tiene la visión de una flor de rara belleza. Una vez dentro de ella nos describe, lleno de asombro, la mujer misteriosa que la

⁹ *Idem*. "Alguien", *Poemas de Carne y Hueso*, p. 126.

habita. Aquí la poesía se hace enteramente religiosa; la fusión del contenido religioso y la forma cuidadosamente elaborada son un rasgo ya característico de la poesía de Bernárdez.

c. *El niño Jesús*

El poeta demuestra por él una predilección particular. Son frecuentes las canciones navideñas, los villancicos, como si quisiera poner al alcance de un niño algo tan profundo e incomprensible como la Encarnación del Señor. No puede dejar de mencionarse una composición de *Poemas Elementales*, en verso de 22 sílabas, de ritmo pausado, en la que Bernárdez desarrolla el nacimiento de Cristo en Belén. La frontera entre la poesía y la alabanza religiosa se esfuma y ya no se sabe bien dónde la belleza cede paso a lo sagrado.

d. *La dimensión religiosa de la realidad*

Ya hemos señalado cómo la óptica del poeta engarza las cosas que lo rodean en una realidad trascendente, fundamento o "fuente" de ellas.

Es propio de Bernárdez cantar a las cosas más humildes y aparentemente sin gracia, para darles lugar preponderante. En cada uno de sus libros brota esta actitud, maravilla del amor que hace únicas las cosas amadas.

La madera de un árbol y la harina de una espiga lo satisfacen en su cuerpo y en su espíritu, asumiendo una insospechada misión santificadora. Así se refiere al leño:

"Y eras hermano de Jesús,
para representarte su memoria,
un día, tu materia transitoria
jerarquizaste eternamente en cruz".

("Palabras a una Cruz de Palo")¹⁰

e. *Temas de Santos e historias religiosas*

Para un estudio de la sensibilidad espiritual de Bernárdez puede resultar útil, aunque más no sea superficialmente, recorrer la galería de Santos que elige para cantar: San Martín de Porres, San Isidro Labrador, San Francisco de Asís, Santa Teresa del Niño Jesús, San Juan de la Cruz. Todos ellos son, sin lugar a dudas, testimonios del humilde vivir cotidiano, de la alegría sencilla, de la santificación del pan de cada día.

El poeta nos cuenta a su manera, quizás por aquello de que la poesía es más verdadera que la historia, de qué barro divino está hecho el hombre, cómo se hace carne lo Infinito, cómo sucede nuestra salvación.

Poemas Elementales es un ejemplo cabal de esta peculiar poetización a que somete los contenidos religiosos.

¹⁰ *Idem*. "Palabras a una Cruz de Palo", *Cielo de Tierra*, p. 49.

III. EL POETA Y SU MUNDO INMEDIATO. HECHOS Y PERSONAS

Bernárdez canta con especial devoción a las personas y circunstancias que configuran sus aficiones y su vida espiritual.

a. *El hijo*

Un renglón importante lo ocupa su hijo, que, al igual que la mujer, transforma su vida de raíz, y un tanto mágicamente le hace ver con perspectiva de niño todas las cosas:

“Al florecer y al dar su fruto de bendición, mi corazón mira y se asombra/

No sé si el mundo es el de siempre, pero lo cierto es que lo veo en otra forma/”.

Así canta Bernárdez el nacimiento de su primer hijo, en el libro de 1943, *Poemas de Carne y Hueso*, poemas “esenciales”. Con su ya habitual verso de 22 sílabas, y disponiendo la materia poética en dos planos, uno de pasado yerto, de soledad desarraigada, contrastando con otro de rumbo seguro, el poeta nos canta gozoso este nuevo milagro de amor.

“Mi corazón estaba seco, mi corazón en este yermo
estaba mustio. Pero por fin ha retoñado, y en este yermo
ha dado flor y ha dado fruto/”¹¹

Interesa aquí destacar ese sentimiento de ser “raíz”, afincada y potencialmente fructífera, que experimenta el poeta.

Las canciones paternas de *El Ruiseñor* ahondan esta línea de canto a su niño. Constituyen una serie de deliciosas composiciones donde puede rastrear-se el gusto del poeta por la metáfora y la greguería.

“Al campo recién nacido
la madre primaveral
lo lía con el pañal
del almendro florecido”

(“Metáforas de los Almendros”)¹²

b. *Homenaje a poetas y músicos*

Una serie de composiciones permiten conocer las preferencias del poeta en el campo de la literatura.

En *Alcándara* escribe una poesía en honor de Antonio Machado, instalándose en la sensibilidad despojada y un tanto angustiosa del español. Imagina a Machado errando por Castilla, meditabundo. Destaca, delicadamente, su gesto religioso:

¹¹ *Idem.* “El Hijo”, *Poemas de Carne y Hueso*, p. 121.

¹² *Idem.* “Metáforas de los Almendros”, *Alcándara*, p. 124.

“Delante, todo el viento de Castilla.
Tú detrás, en silencio,
crucificas las manos en la espalda
para ocultar una actitud de rezo”.¹³

El mismo proceso de “empatía” ocurre en la poesía dedicada a Juan Ramón Jiménez, en la cual recrea su universo poético utilizando sus términos más usuales: “aljibe de tu verso”, “musicalidad del agua”, entre otros.¹⁴

Los sonetos dedicados a Mozart, Bach, Chopin o Debussy apuntan sus inclinaciones musicales.

IV. LA PATRIA

A fin de completar este breve esquema del universo poético de Bernárdez he seleccionado cuatro poemas, para referirme al último gran núcleo temático que observo en su obra.

La idea que el poeta trabaja estéticamente es la del amor a la Patria, expresada en cuatro direcciones: la Patria, entidad histórico-espiritual; la Bandera, el alma de esta Patria; San Martín, el héroe, arquitecto de su forma libre; y el soldado, mártir anónimo de sangre fecunda.

En 1950 reúne en un volumen, *Poemas Nacionales*, cuatro composiciones anteriormente publicadas. Las encabeza un prefacio del autor: “Cumplo al publicarlo no sólo un viejo y secreto anhelo de mi alma, sino también una clara exigencia unitiva impuesta por la afinidad temática, arquitectónica y emocional de estas cuatro composiciones. Cada una de ellas desarrolla un lenguaje poético distinto. (...) Desarrollo esta sola y constante idea de que la verdadera vocación de nuestro ser como nación y como pueblo es una profunda vocación de caridad, de justicia y de libertad”.¹⁵

a. *La Patria*

La Patria es una estructura con diferentes niveles de significación. A una realidad histórica y geográfica se superpone una modalidad ética y religiosa:

“Dios la fundó sobre la tierra para que hubiera menos hambre
y menos frío/.

“Dios la fundó sobre la tierra para que fuera soportable su
castigo/”.¹⁶

Bernárdez la concibe como lugar de refugio y de amparo en momentos difíciles; es la pasión que nos congrega en la empresa histórica de ser argentinos. Y nuestro vivir en la Patria está encaminado al amor y la justicia:

¹³ *Idem*, p. 21.

¹⁴ *Idem*, p. 21.

¹⁵ *Poemas Nacionales*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950.

¹⁶ *Idem*, p. 19.

“Caridad es quien inspira su vocación de manantial y de refugio”.

b. *La Bandera*

Utilizando el molde poético de 22 sílabas, en 5 estrofas de 10 versos, el poeta rinde homenaje a la Bandera.

Nuestra bandera celeste y blanca cumple una función precisa: recordarnos la unidad a que estamos llamados y enseñarnos a vivir en libertad.

La intención didáctico-estética del poema queda así expresada:

“Esta es el alma de la Patria: su voluntad, su entendimiento y su memoria”¹⁷

c. *San Martín*

El poeta ha titulado: “Meditación ante la tumba del General San Martín”, una composición escrita en el centenario de la muerte del Libertador.

Hallamos aquí nuevamente la idea de la Patria, encarnada en un hombre ejemplar, que supo llevarla de la sombra a la luz y consagrarse a ella con generosidad:

“Como la fuente, como el río, como la luz, como la llama, como el viento”, así es para Bernárdez la grandeza de San Martín. El poeta señala de qué manera estamos ligados a la hazaña gloriosa de San Martín:

“Nuestro destino y su destino se confunden como el hierro con la fragua”¹⁸

Al igual que en los dos poemas anteriores, concluye con una invocación a la unidad y a la fidelidad para con la causa de nuestra Patria. Es 1950. Quizás el poeta perciba el desasosiego que en ella reina y quiera brindarle el modelo para seguir adelante.

d. *El soldado*

Esta composición también lleva la indicación de ser una meditación junto a la urna del soldado desconocido en la Catedral de Buenos Aires.

El poeta recuerda agradecido el valor y desinterés de los primeros soldados en las luchas por la Independencia. Son los hombres que, anónimos y escondidos, oyen el llamado de la Patria, “la voz de un río que resonaba en lo más hondo del terruño”, y le responden con coraje.

Con la abundancia de anáforas, construcciones paralelas y comparaciones Bernárdez expresa sus convicciones con entera claridad. Interesa ver que la pureza y la hondura de la composición están puestas al servicio de una causa que engloba y supera lo puramente estético.

¹⁷ *Idem*, p. 35.

¹⁸ *Idem*, p. 46.

V. CONCLUSION

He intentado abarcar y exponer, sintéticamente, los temas que conforman el mundo poético de Francisco Luis Bernárdez.

He observado la fidelidad del poeta a una concepción del mundo, del hombre y de Dios. Fidelidad guardada por vocación ética y estética durante más de treinta años. Ella permite diseñar los elementos vitales que el poeta recrea: él mismo, las cosas de su mundo y esa luz increada, de origen misterioso pero de realidad palpable, que le señala el rumbo.

Construye un mundo de ideas y sentimientos al cual se accede con un único pasaporte: el del amor y el sufrimiento vitalmente asumidos.

OBRAS

1922, *Orto, Bazar*; 1923, *Kindergarten*; 1925, *Alcándara*; 1935, *El Buque*; 1937, *Cielo de Tierra*; 1938, *La Ciudad sin Laura*; 1942, *Poemas Elementales*; 1943, *Poemas de Carne y Hueso*; 1945, *El Ruiseñor*; 1947, *Las Estrellas*; 1949, *El Angel de la Guarda*; 1950, *Poemas Nacionales*; 1951, *La Flor*; 1952, *Florilegio del Cancionero Vaticano (traducción)*; 1953, *El Arca*; 1963, *Poemas de Cada Día*; *La Copa de Agua (prosa)*.

MARIA ELENA DE LAS CARRERAS

PERSONAJES RELIGIOSOS INSPIRADORES DE DOSTOIEVSKI

Sería una redundancia escribir sobre las ideas —religiosas en este caso— que influyeron en la formación de la mentalidad de Dostoievski; podrían correr torrentes de tinta en la exposición de los análisis más detallados sobre las convicciones y sentimientos de este autor tan famoso, tan leído. Maestro del análisis psicológico, en sus novelas y protagonistas ha dispersado sus propios datos autobiográficos con una abundancia y paradojicidad desconocidos en otros casos; así el material analítico dostoievskiano ha estado al alcance de los estudiosos de todo tipo y orientación que han viviseccionado la riquísima personalidad del literato ruso. Aquí queremos exponer, con la modestia y limitación que nos impone la falta de fuentes originales, cuáles han sido los elementos del mundo religioso y sobre todo quiénes y cuáles fueron los personajes concretos que han influido en la formación de la mentalidad religiosa de Dostoievski. Nuestra finalidad es más bien de tipo histórico, y no puramente ideológico, o lo que es tan frecuente en este caso, de investigación psicológica.

La religiosidad de Dostoievski es patente en sus obras. Además de algunos personajes esencialmente religiosos y eclesiásticos, como el inmortal monje Zosima de *Los Hermanos Karamazov* y el obispo Tikhon del capítulo a veces omitido de *Los Endemoniados*, están los que reflejan la pureza evangélica, como Aliosa en *Los Hermanos Karamazov*, el príncipe Misikin en *El Idiota*, Sonia Marmeladova en *Crimen y Castigo*, y otros de importancia secundaria. Estos tres últimos reflejan aspectos personales del autor, si bien hay en ellos ecos de personajes concretos a quienes Dostoievski conocía personalmente. Los primeros, en cambio, son personajes que han existido en la realidad, si bien con nombres distintos de los que el autor les ha dado; a éstos, él agregó datos o cualidades de otras personas o también propios.

Fedor (Teodoro) Mihailovic Dostoievski era nieto de un sacerdote; pertenecía a la "clase" eclesiástica. El clero ruso ortodoxo, casado en su mayoría debido a las reformas sociales y eclesiásticas del emperador Pedro I el Grande (1689-1725), se vio recluso en su propia casta: los hijos de sacerdotes, diáconos y hasta los de lectores, eran destinados a las escuelas eclesiásticas, primarias o parroquiales (en muchas regiones remotas eran las únicas existentes), secundarias o seminarios y algunos finalmente a las cuatro Academias o facultades de Teología. De aquí salieron muchas lumbreras de la Iglesia rusa, como los obispos Filaretos (Drozdov) de Moscú, Filaretos (Gumilevski) de Kiev, Nikon de Odessa, Antonio (Vadkovski) de San Petersburgo y otros. Muchos de sus alumnos optaban por alguna vocación laical. Así el padre de nuestro autor, Miguel Andreevic Dostoievski, hijo de un sacerdote, decidió seguir estudios de Medicina. Sin embargo conservó siempre las costumbres de la clásica familia clerical: la piedad cristiana bizantino-eslava, el amor a la cultura nacional y el contacto con el pueblo. Una buena parte de los literatos rusos descienden de familias clericales, como Leskov, Sibirjak-Mamin, nuestro

autor, Chejov. No faltaron entre ellos autores contestatarios, como Dobroljubov, Pisarev, etc.

De sus padres, F. M. Dostoievski conserva un buen recuerdo, no obstante las exageraciones con que los distintos biógrafos psicologizantes pintaron a su progenitor. Era éste una persona instruida, con ideas humanísticas y un gran amor hacia su mujer y sus hijos. Nunca aplicó a éstos el castigo físico, cosa común en la Rusia de aquel tiempo. En sus años póstumos sus sentimientos se deterioraron, y llegaron en ciertas ocasiones a lo patológico. Finalmente, odiado y odioso, fue asesinado, según parece, por los campesinos-siervos de la gleba de su propiedad. De la madre, muerta joven, el autor conservó siempre afectuosa memoria. "He nacido en una devota familia rusa; todos mis recuerdos están unidos a la esfera de amor que configuraban mis padres. En la más tierna infancia todos nosotros conocíamos el Evangelio. A los diez años yo ya estaba familiarizado con todos los acontecimientos de la cultura rusa según el texto de Karamzin: mi padre nos lo leía por las noches... Cualquiera visita al Kremlin o a alguna de las iglesias de Moscú era para mí una fiesta...".

Así se familiarizó nuestro autor, ya desde su niñez, con el Evangelio, con la oración, con la liturgia ortodoxa. Sus recuerdos los pone en boca del "staretz" Zosima, quien cuenta sus visitas a las iglesias durante su lejana infancia, sus lecturas de *Historia Sagrada*, la asistencia a diversos servicios litúrgicos, etc. La piedad popular siempre impresionó bien a Dostoievski. En cierta ocasión siendo niño, paseaba por el bosque, cuando oyó el grito de "¡viene el lobo!"; corrió aterrado, y en un claro encontró a un campesino que estaba arando. Este persignó al chico asustado y le dijo: "Cristo está contigo, nunca te dejaré al lobo". Siempre vivió convencido de que el pueblo ruso "nunca lo dejará al lobo".

Su primer maestro de letras fue un diácono ortodoxo. La instrucción fue como era habitual durante siglos: catecismo, salterio, liturgia, *Historia Sagrada*, y por último, literatura profana.

El período de su adolescencia y juventud fue más bien espiritualmente tenebroso. Talento genial, dotado de una sensibilidad e intuición muy superiores a lo común (la intuición en general es muy fuerte en los eslavos), vivió los acontecimientos habituales de la vida con un dramatismo terrible. Es propio de los espíritus superiores vivir tanto los hechos gozosos como los dolorosos con sentimientos muy profundos. Los distintos protagonistas de las novelas dostoievskianas nos patentizan este extremo dramatismo. Finalmente su juventud concluye con la experiencia tremenda de la espera de la ejecución capital y luego de su vida como presidiario en Semipalatinsk, en Siberia. En el camino hacia el lugar de la condena interviene la piedad popular y evangélica: al ponerse en marcha la columna de los condenados, una mujer del pueblo, como una nueva Verónica, se acerca para dar una limosna a Fedor Mihailovic y le regala un ejemplar de los Evangelios, único libro permitido en las cárceles rusas de ese tiempo. Esta ha sido su lectura constante durante los años de la desgracia; lo conservó y relejó durante toda su vida. Es archiconocido su final: declarada la embolia pulmonar, pide a su mujer Ana Grigorievna que abra el libro al azar y lea; ella abre y lee el cap. VII de S. Juan, donde el Bautista dice que es necesario que Jesús aumente y él disminuya; oído esto, el moribundo hacer llamar al sacerdote para que le ad-

ministre los últimos Sacramentos; al día siguiente había muerto; el sepelio fue una apoteosis de piedad y estima al ilustre escritor.

La permanencia en el presidio, que relata en *Recuerdos de la Casa de los Muertos*, sirvió a nuestro autor para transformarlo interiormente. En contacto constante con el pueblo, conociendo su degradación, sus errores y pecados, pero viendo también en ese fango la pureza de la piedad cristiana, este nuevo ambiente influyó en él en forma benéfica: sus ideas se serenaron, se equilibraron, sus sentimientos se armonizaron, se volvió mucho más hacia Cristo, cuyas palabras meditó continuamente y a quien entrevió en medio del mundo, tan variado y contradictorio. Así llegó a su madurez y a sus años más productivos.

Después de la amarga experiencia del presidio, Dostoievski volvió a la Rusia metropolitana radicalmente transformada. Si bien no fue en todo un cristiano ejemplar, debido en gran parte al desorden y descontrol de sí mismo, sin embargo, en medio de sus dudas y vacilaciones, optó por Cristo y por su Iglesia. Este amor a Cristo lo expresó en cierta ocasión en una forma poco lógica pero muy sentida y sincera: "Si supiera, en una suposición absurda, que Cristo se opone a la verdad, yo optaría por Cristo y no por la verdad". Así, con sus dramas y deficiencias personales y familiares, llegó a la madurez. Precisamente en este período de su plenitud fisiológica y espiritual, escribió las obras que lo inmortalizaron. Nos interesan aquí cuatro de éstas: *Crimen y Castigo*, *El Idiota*, *Los Endemoniados*, y *Los Hermanos Karamazov*, esta última póstuma del 1879. En las cuatro encontramos personajes de inspiración religiosa.

El monumental *Crimen y Castigo* nos presenta el Evangelio como solución para el grave problema del pecado, que es al fin de cuentas la insubordinación a Dios. El protagonista del libro, el criminal Rodion Raskolnikov, inspirado por el drama de tantos seres sufrientes que encuentra en su ambiente de degradación, y sobre todo al conocer a la prostituta inocente y víctima de las circunstancias, Sonia Marmeladova, reconoce su pecado y decide aceptar voluntariamente la condena al presidio como expiación y purificación. No conocemos los nombres de los personajes concretos que el autor ha visto en esas condiciones. Lo cierto es que los "puros de corazón", como es el caso de Sonia, resuelven el enigma de la trama de la vida, tan embrollada fuera de la sumisión a Dios y a su Ley.

Igualmente no conocemos quién ha inspirado el personaje principal del *Idiota*. Por sus características vemos que tiene rasgos autobiográficos del autor; justamente el mal de la epilepsia había aquejado a Dostoievski mismo. Hasta un cierto punto sería la persona de Cristo. Sin duda alguna se trata de un personaje idealizado.

Los Endemoniados presenta al socialismo ateo como factor disolvente y aniquilador de Rusia. El título ha sido tomado del Evangelio de San Marcos (V, 1-17): como los demonios expulsados por Jesús entraron en los cerdos y éstos se precipitaron al lago, así los ateos corrompen a Rusia y la llevan a la perdición. Algunos de los protagonistas del libro fueron tomados de las agendas de la policía o de los tribunales de aquel tiempo; esos procesos llamaron mucho la atención del profundo psicólogo Dostoievski. El libro resultó profético en el futuro no tan lejano. Con toda razón no ha sido editado por los so-

viéticos hasta la impresión crítica de todas las obras de Dostoievski que todavía está en curso.

En *Los Endemoniados* hay un capítulo que se omite en ciertas ediciones y en otras se agrega como anexo. Es el que relata la entrevista del socialista Stavroguin con el obispo jubilado Tikhon. ¿Quién ha sido este personaje? Probablemente el obispo de Voronez, Tikhon (Timoteo Savelic), quien renunció a su sede y se retiró al monasterio de Zadonsk donde vivió como ermitaño durante quince años. Murió con fama de santidad en 1783. Por motivos de salud y por inspiración y deseo de una vida de oración y silencio, se había retirado a ese lugar apartado, pero, siguiendo el itinerario clásico de los ascetas rusos, su persona y su piedad fueron conocidas por miles de cristianos, peregrinos de ese monasterio y otros, quienes recurrieron a él en la confesión o para las más variadas consultas y necesidades. Así el ermitaño que había buscado la soledad, llegó a tratar más gente que si se hubiese quedado en la cátedra episcopal. Su recuerdo y su tumba siguieron siendo frecuentados por miles de peregrinos. Fue canonizado oficialmente. En vida había sido una persona muy culta y con gran sensibilidad social. Ha dejado varios tomos de obras ascéticas y de correspondencia que luego ha sido publicada. Dostoievski lo conoció por referencias de su biógrafo Cebotarev y por sus escritos.

Contemporáneos del autor fueron otros dos obispos, igualmente famosos por la perfección de sus vidas, por sus escritos y por su situación similar a la de Tikhon: Ignacio Brjancaninov, obispo de Stavropol (1807-1866) y Teófanés (Govorov) el Recluso, obispo de Tambov (1815-1894), este último traductor al ruso moderno de la compilación clásica de textos ascéticos: la *Filokalia*. Ambos renunciaron a sus sedes episcopales en búsqueda de mayor soledad y oración. Se puede suponer que la situación eclesiástica general ha influido en éstas y otras renunciaciones: la Iglesia Ortodoxa sintió duramente la "protección" de los Zares absolutistas e incluso déspotas a partir de la imposición del *Reglamento Eclesiástico* de Pedro I. Muchos obispos no podían conciliar su conciencia con las exigencias de la administración eclesiástico-estatal; su único camino de salida fue el del retiro, ya que ni se podía pensar en una reforma. Esta motivación situacional no está excluida de la actitud del mismo Tikhon de Zadonsk. Varias personalidades de estos "ermitaños" de vida y obras santas han servido para retratar al obispo Tikhon de *Los Endemoniados*.

Los Hermanos Karamazov es una especie de enciclopedia en novela. Hay aquí psicología, moral, religión, filosofía, historia, derecho y política. Nos interesa la personalidad del inmortal Zosima, el inspirado director de conciencias, "staretz-anciano", sacerdote y monje. No cabe duda de que el personaje real que ha inspirado a este protagonista ha sido el ermitaño Ambrosio (Alejandro Grenkov, 1812-1891), "staretz" del monasterio Optyna Pustin', en la región de Kaluga, Rusia Central. Dostoievski lo conocía personalmente, además de las abundantísimas referencias. Ha descrito muy bien el monasterio y el eremitorio contiguo; ambos están hoy en ruinas, después de la expulsión de los monjes. La misma figura de Zosima, sin embargo, no coincide totalmente con la auténtica de Ambrosio: este último sobrevivió en diez años a Dostoievski; muchos datos de su biografía no coinciden tampoco; las ideas y actitudes difieren también, en cierto modo; incluso los monjes de Optyna nunca estuvieron conformes con la descripción de su héroe. No sabemos qué habrá opi-

nado el mismo P. Ambrosio, quien pudo leer la novela. Parecería más bien que el autor ha buscado presentar el monje ideal, y para esto Ambrosio le sirvió muy adecuadamente. Desde ya que hubiera sido desagradable que la descripción coincidiera con una persona aún viviente. Junto a Zosima han sido retratados algunos personajes monásticos secundarios, como el P. Paisio, el prior José, el absurdo Teraponte; todos éstos han tenido sus equivalentes en el monasterio de Optyna o en algún otro. La figura de Aliosa Karamazov coincide con la del filósofo Vladimir Soloviev († 1900), aunque solamente en la pureza de los sentimientos. Así se podría encontrar el equivalente de Ivan Karamazov y de otros.

La inclusión de estos monjes en la trama de la novela no ha sido hecha solamente para completar el elenco de los protagonistas. Dostoiévski fue buen conocedor de la historia rusa y de la importancia del monaquismo en ésta, como también en la actualidad contemporánea de la composición del libro. Los "startzy" se habían hecho famosos en todo el Imperio ruso, especialmente los tres que se sucedieron en Optyna, Leónidas, Macario y Ambrosio.

El monaquismo, en efecto, ha tenido su enorme importancia en la historia de la Iglesia y del Estado rusos. Lamentablemente, ya con la influencia de José de Volokolamsk († 1515), abad cuyas ideas llevaron a los monasterios a exagerar en las formalidades, en el poderío social y económico, se dio la consecuente disminución del espíritu de piedad y de la influencia evangélica e intelectual. Un golpe grave al monaquismo lo ha dado el emperador Pedro I con la imposición de su *Reglamento Eclesiástico* absolutista y protestantizante. Catalina II, haciendo eco a las ideas "iluministas" tan en boga en Europa occidental durante el s. XVIII, oprimió aún más a los monjes. Así se llega al s. XIX, cuando Rusia inaugura su renacimiento espiritual, mientras su Iglesia se veía trabada aún por la legislación imperial. La reacción en los monasterios se había incubado en el período peor, pero sin pretensiones de imponer un orden nuevo; esta reforma ha sido interior y discreta, y se ha notado luego, sobre todo en los famosos "startzy".

La reforma monástica fue comenzada por Paisic (Pedro Velickovskij, 1722-1794). Al sentir la vocación monástica, abandonó sus estudios de Teología, trasladándose primeramente al monte Athos, en Grecia. Allí vivió en una pequeña comunidad de ermitaños, del tipo de "skitos". Por no hallarse a gusto en su patria, cuya situación eclesiástica no soportaba, se estableció en Moldavia, en la frontera, donde se reunieron en torno a él dos numerosas comunidades de rumanos y rusos (ucranianos). Su ideal era el monaquismo original de S. Pacomio, Basilio, Teodoro Studita y Nilo de Sorá († 1508). Entre otras cosas, daba gran importancia a la lectura y estudio de los textos sagrados, para lo cual fundó una escuela de monjes traductores. Tenemos así la primera traducción eslava de la *Filokalía*.

Los "startzy-ancianos" no son ninguna institución oficial de la Iglesia, ni siquiera en los monasterios. Desde los orígenes del monaquismo en el Cercano Oriente se ha encomendado a los novicios a la dirección de algún monje experimentado, llamado "anciano" o *géroon*, en griego. Esta dirección no lo era como la de los "maestros de novicios" en los monasterios occidentales; el "anciano" debía ser una persona con larga experiencia religiosa y ascética. El novicio debía confiarle su conciencia y obedecerle con absoluta sumisión. Ter-

minado el noviciado, los monjes igualmente debían someter sus conciencias a la guía de estos “ancianos” experimentados. En esta obediencia vemos mucho parecido con la sumisión que se debía a los profetas en el Israel veterotestamentario. La confesión de las faltas que se les hacía no tenía carácter sacramental como la imposición de la penitencia que imponían los obispos y sacerdotes paleocristianos, originariamente una sola vez después del Bautismo. Vemos que en siglos posteriores la Penitencia se convierte en reiterativa; desde ya por las necesidades concretas, pero sobre todo a ejemplo de la confesión de las faltas a los “ancianos” y a los abades en los monasterios. Esta tradición monástica se siguió de continuo en los monasterios bizantinos. Paisio Velickovskij reintroduce este uso arcaico en los monasterios rusos. De allí que se la haya considerado una “novedad” en la Rusia del s. XIX, no obstante el epíteto de “anciano” se haya usado siempre en el monacato ruso. Los de Optyna Pustín’, han sido los más famosos.

En los últimos años del s. XVIII, el metropolitano Platón Levsin de Moscú, pasando por la región de Kaluga, reparó en el decadente monasterio de Optyna Pustín’ y se propuso renovarlo. Pidió al discípulo de Paisio Velickovskij, el archimandrita Macario, que le enviara a alguno de sus colegas. Con este fin llegó a Optyna el monje Abraham. Este impuso allí el más severo cenobitismo, como se practicaba en los monasterios reformados de Moldavia. Fue el comienzo de la nueva comunidad.

En 1821 el nuevo obispo de Kaluga, luego metropolitano de Kiev, Filareto Anfiteatrov, quiso establecer cerca del monasterio de Optyna Pustín’ un eremitorio del tipo de “skitos” para los religiosos deseosos de mayor soledad. Hizo esta nueva fundación con los dos hermanos Putilov, Moisés y Antonio, ambos eremitas y discípulos de la nueva reforma. En 1829 llegó desde el monasterio nórdico de Vallama (sobre el lago Ladoga) el eremita Leónidas (Nagolkin). Este era un hombre dotado del carisma de dirigir las conciencias. Simple y atrayente, pronto se impuso como consejero y consultor, no sólo de sus hermanos del monasterio, sino de un sinnúmero de gentes que venían a verlo de todas partes. Su palabra era sencilla y directa, sincera, valiente. Tenía el don de dioratismo, es decir, de entrever las conciencias sin que se le refirieran los hechos. Tuvo no pocas dificultades con las autoridades eclesiásticas, pero el metropolitano de Kiev, Filareto Anfiteatrov, supo protegerlo oportunamente; Leónidas murió en 1841, pero a su lado emergió la notable figura de Macario (Miguel Ivanov, 1788-1860); de origen noble, inteligente y muy instruido, física y temperamentalmente se distinguía de su maestro. Inmediatamente ocupó el lugar que éste había dejado vacío. Ahora comenzó a afluir a Optyna Pustín’ lo más selecto de la intelectualidad rusa, comenzando con el filósofo eslavófilo Kirevskij, luego el escritor Nicolás Gogol’, el filósofo Leontiev, el escritor León Tolstoy, Fedor Dostoievski, Vladimir Soloviev y otros. El “staretz” Macario se encargó del meritorio trabajo de editar las obras de Paisio Velickovskij y muchos otros trabajos ascéticos de los SS. Padres y demás autores. Entre otros colaboradores tuvo al talentoso monje Ambrosio, ex-profesor de griego en el seminario de Lipeck, conocedor de cinco idiomas. El sacramento de la Penitencia y la colaboración en las traducciones acercaron muchísimo al colaborador a su director. Este gran trabajo de traducción e impresión de textos relacionó mucho más al monasterio con la gente instruida de Rusia, mientras que las gentes sencillas peregrinaban por millares a Optyna

Pustin', como lo hacen a todos los monasterios rusos, siempre centros de peregrinación. Con todo, la gloria de Macario no se fundamenta en las ediciones que dirigió, sino en la dirección de las conciencias. En ello mostraba no solamente su extraordinaria inteligencia, sino también su gran piedad, rectitud, comprensión al prójimo. No había problema, desde los más elevados o complicados, hasta las dificultades más comunes de la vida de los campesinos, que no comprendiera y para el que no dijera su palabra inspirada y oportuna. Tenía una memoria excepcional, además del carisma del dioratismo; miles de peregrinos se sorprendían cuando les recordaba detalles de sus vidas e intuía lo que ellos ni mencionaban. Era el confesor ordinario de todo el monasterio y de un sinnúmero de personas eclesiásticas y laicas. Desempeñó un apostolado vastísimo haciendo recordar a todos sus obligaciones cristianas. Tenía una gran sensibilidad por los problemas sociales de su tiempo; hizo todo lo posible para mejorarlos. Murió en 1860 con fama de santidad. Unos años después su amigo y colaborador el filósofo Kireevski fue sepultado junto a su confesor. La viuda de este último editó cinco volúmenes de la extensísima correspondencia del P. Macario.

El puesto dejado por el "staretz" fue ocupado por su colaborador y amigo el P. Ambrosio. Este "puesto" no era un cargo oficial, ni se necesitaba nombramiento alguno. La personalidad del "sucesor" era la única condición para suceder al maestro difunto. Ambrosio fue un sucesor más que digno. Era de hermosa presencia, agradable y docto en la conversación, excelente humorista, con un conocimiento enciclopédico de dichos y proverbios; desde su juventud fue un piadoso y sincero asceta. Un hombre de tales cualidades llamó la atención de todos, no obstante su insistencia en pasar desapercibido. Después de pocos años de vida en la comunidad, se retiró al eremitorio, donde lo conoció Dostoievski. Cuando iba a su Ordenación sacerdotal, Ambrosio resfrió su estómago, lo cual le minó la salud para siempre; quedó demasiado débil para poder celebrar los oficios regulares. No obstante esa fragilidad física, desempeñó un trabajo enorme en la atención de miles de gentes que venían a verlo desde todas partes o lo consultaban por cartas; él a su vez respondía con toda paciencia a este sinnúmero de preguntas. Desde su juventud mostró las cualidades de confesor carismático. Su actuación tenía claras características proféticas, incluso con predicciones de acontecimientos futuros, con conocimiento de cosas ocultas o con intuiciones que superaban todo razonamiento normal. Atendió a toda clase de personas en todas las cuestiones posibles. Dostoievski estuvo con él dos días, durante los cuales sostuvo una larga conversación; por otra parte lo conocía muy bien por las referencias. Desde ya que en su descripción minimiza los carismas de Ambrosio; es archisabida la antipatía de Dostoievski por todo lo que sea milagroso. Una vez editado *Los Hermanos Karamazov* los monjes de Optyna Pustin' quedaron bastante descontentos de la figura de Zosima, que consideraron muy inferior al prototipo que era Ambrosio. En todas las ediciones de ese monasterio no se encuentran elogios para Dostoievski. Dicen que Ambrosio comentó brevemente la larga entrevista con el escritor diciendo que "ése es un arrepentido"; es la única opinión del renombrado "staretz" que encontramos en las biografías y en los distintos artículos. Ambrosio murió en 1891, escuchando hasta el último momento las innumerables confesiones, dirigiendo conciencias, consolando, amonestando, profetizando a veces, siempre con excepcional clarividencia e innagotable buen humor. Optyna Pustin', lamentablemente, no tuvo ya un sucesor para continuar

esa "dinastía" carismática. El famoso monasterio fue confiscado y cerrado en 1922 por el Gobierno soviético; hoy se ven solamente los muros destruidos. Con todo, a pesar del descontento de los monjes, el "staretz" Ambrosio, como en cierta medida sus predecesores, quedó inmortalizado en la hermosa figura de Zosima. Se puede decir que ésta ha sido inspirada directamente por su personalidad, aunque veamos también en ella rasgos de otros "starzy" famosos incluso algún detalle de S. Serafín de Sarov († 1833) v. gr. el de su muerte. Dostoievski ha querido presentar en su novela no solamente una persona concreta, sino un monje ideal, por eso se ha permitido modificar detalles biográficos del "staretz" Ambrosio, quien por otra parte vivía aún mientras el libro era escrito.

DOMINGO KRPAN

EL COSTUMBRISMO FRAGMENTARIO EN EL TEATRO ARGENTINO ACTUAL

(A propósito de Enrique Wernicke, Oscar Viale y el café-concert)

1. ENRIQUE WERNICKE Y SUS SAINETES CONTEMPORANEOS

El sainete criollo es sólo una forma local de la comedia de costumbres, de tal modo que posee unas coordenadas no sólo históricas sino geográficas. Las coordenadas históricas de nuestro sainete coinciden con las de la llegada de los inmigrantes y la evolución de toda la clase media baja y pobre, y las coordenadas geográficas coinciden con las de la centralización de esas clases en una ciudad: Buenos Aires.

“Aunque la vigencia del sainete haya cesado, el que se lo revoque constituye un acto lógico de revisión que comporta una reivindicación justiciera”. Con estas palabras Enrique Wernicke declara manifiestamente su predilección por esta forma escénica¹ aun cuando también reconozca que el título de *Sainetes contemporáneos* dado a varias de sus obras es más una pretensión que un hallazgo y que sólo son cuentos teatralizados que “quieren de algún modo acercarse al espíritu del sainete en su época de oro”.

En aquel sainete que reflejaba las actividades cotidianas de un pueblo.

“La vida sin restricciones es captada: el acaecer político, las ideas ácratas, el cuento del tío, la cachada, las manías colectivas, el drama amoroso, el problema íntimo, la redención y la perdición y no falta el trascendente rasgo metafísico. A través de su prisma el sainete muestra al mundo en su prosperidad y miseria...”²

La ciudad y sus gentes, y las preocupaciones de esas gentes han cambiado sin duda desde 1930 —fecha en la que el sainete desaparece para dar paso al grotesco— pero los vicios, las pasiones, los ímpetus, los extravíos, los instintos y los intereses, las presunciones y las rebeldías, las vanidades y las prosopopeyas no dejan de ser siempre parecidas. Pero sobre todo si el sainete se trasciende —el sainete meramente fotográfico, naturalista, a estas alturas carecería de sentido, de vigencia e interés—, se esperpentiza y se profundiza en el mundo,

¹ Lleva escritos más de cincuenta sainetes. Seis estrenados en Nuevo Teatro, otros tantos en el Casal de Cataluña y una tercera tanda en el Miguel Cané. Publicados: *Otros sainetes contemporáneos* (Buenos Aires, Buchinon, 1963); *Los apartados* (Buenos Aires, Buchinon, 1964); *Sainetes contemporáneos* (Buenos Aires, Talía, 1965).

² CARELLA, TULIO. Estudio preliminar de *El sainete criollo*. Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 17.

en los tiempos, en las situaciones que intenta expresar, entonces sigue siendo un sistema válido. Y de esta manera lo ha entendido Wernicke.

La problemática que le apasiona es el hombre en su tiempo que lucha por transformar su sociedad; ante ella se ubica con un criterio científico, busca los antecedentes históricos de una situación dada, analiza la conducta de quienes participan en ella y extrae sus conclusiones. Pero su procedimiento consiste en mostrar a aquellos que no luchan sino que se encuentran adaptados y que, por consiguiente, han perdido la capacidad de rebeldía o a aquellos otros que se han convertido en meros e inconscientes engranajes. Sus personajes se dividen en víctimas y victimarios. Sin embargo no le interesa la indagación psicológica, sino expresar sintéticamente el momento clave, el instante crítico del conflicto a través del cual el hombre se muestra tal cual es:

“Los decorados apenas se sugieren. La caracterización de los personajes y las acotaciones para la acción también son muy sintéticas. El objetivo: que los actores trabajen libremente. Los diálogos reproducen un lenguaje cotidiano y vulgar, de fácil recordación para cualquiera y han sido planteados en forma tal que cualquier variante improvisada no modifique la situación”³.

Esta postura de Wernicke se amplía a raíz de las declaraciones que realizara en relación al estreno de *Ese mundo mundo absurdo*: “para mí el teatro es situación; se debe definir a los personajes por la situación. Y éstas pueden dar una psicología mejor que un desarrollo literario”⁴

Sus *Sainetes contemporáneos* son los que más se acercan al sainete tradicional. Sólo en dos (*Tanguito* y *El Cabezón*) cultivó el sainete breve y jocoso; en el resto mostró predilección por lograr una atmósfera tragicómica que permitiera aflorar su intención satírica, inscribiéndose así en la línea intermedia de que hablara el crítico Luis Ordaz⁵. Muestra las dolorosas verdades del fracaso (*Un diálogo*); la miseria y las bajas pasiones del mundo ciudadano (*El paquete*); el mundo del delito (*A las tres de la mañana* y *El Mago*); la promiscuidad y el conventillo (*La trampa*).

Y también elige los tipos predilectos de nuestros viejos saineteros: el inmigrante (*La bicicleta*); los muchachos porteños con vocación para la versificación (*Tanguito*) y para la haraganería (*En la plaza*); la piba del conventillo (*Tanguito*) y los delincuentes menores —fulleros, coimeros, estafadores— (*La trampa*, *En la plaza*, *El mago*).

Pero estos personajes sainetescos no son ni ridiculizados ni humillados por Wernicke. Sólo funcionan como distintas excusas para presentar situaciones a

³ WERNICKE, ENRIQUE, *Sainetes contemporáneos*. Buenos Aires, Talía, 1965. Prólogo.

⁴ WERNICKE, ENRIQUE, “El mundo en problema” en *Teatro XX*, 1965, N° 14, p. 13.

⁵ “La línea intermedia utiliza el reflejo costumbrista de la zarzuelita hispana, aunque en determinado momento llegue hasta el melodrama a través del realismo romántico con que aborda temas y resuelve tipos” ... “en un momento dado se dramatiza ante la topada inevitable que, a veces, alcanza a esbozar ciertos amagos trágicos”. *Siete sainetes porteños*. Buenos Aires, Losange, 1958. (Introducción y nota biográfica de Luis Ordaz), p. 12.

través de las cuales enjuiciar —o simplemente presentar— la debilidad y estupidéz humana.

Otros *sainetes contemporáneos* presentan varios puntos de contacto con el expresionismo y el absurdo (sobre todo *Un test en blanco y negro* y *Dilecta SA*) lo que hace discutible su denominación de sainetes, con el agravante de que sus personajes ni siquiera son tipos sino "individualidades en estado salvaje, piezas inocentes de un juego entre absurdo y fantástico". Es tal vez *Un sainete a domicilio* la única pieza breve que integra el volumen que responde a su título, al mostrar a la vista del público cómo, con el material simple que le ofrecen unos actores a un pobre escritor, se arma un sainete con amor, intrigas, celos y muerte.

Pero la gran diferencia se da con *Los Aparatos*, diez dramas conectados con diez aparatos: el teléfono, el cine, el ticondón, la máquina de escribir, el tirabuzón, la máquina de sumar, la cama, el grabador, la picana. El desenlace es aquí la muerte y no el fracaso (al menos en la mayoría); el sentimentalismo es reemplazado por la deshumanización; los protagonistas no son ya los seres mediocres y miserables sino los "aparatos", que destruyen o se burlan, o se vengan de los pobres tipos resignados, de los que sólo aspiran a "subir" y de los poderosos sin escrúpulos, respectivamente.

Wernicke ataca así frontalmente a todas las vanidades, prejuicios y locuras de los porteños: el poder, el estatus, el dinero, la fama, el egoísmo. Y lo hace a través del grotesco (*El tirabuzón*, *La cama*); del absurdo (*El teléfono*, *El cine*), del expresionismo (*El grabador*, *La máquina de escribir*), o de lo paródico (*El poeta*).

Cada una de las secuencias que integran *Los aparatos* se acerca más al *shetch* que al sainete, del cual no hay ya ni tipos, ni ambiente, ni lenguaje. La carencia de un hilo unitario, que no necesariamente tiene que ser temático, determinó que el autor, consciente de la independencia que estos "pantallazos" mantienen unos respecto de los otros, sugiriera en el prólogo un "truco" para ligarlos: a un costado del proscenio y ante el telón, deberán amontonarse los distintos aparatos que luego intervendrán en la representación. Antes de iniciarse cada acto, personal indicado retirará del escenario el artefacto ya utilizado y lo reemplazará por el que corresponda.

En conclusión, las piezas breves de Wernicke (sainetes contemporáneos, esquicios, pantallazos o *sketchs*, según las distintas opiniones) presentan a anti-héroes que actúan dentro de un mismo marco represivo y mezquino de vida y de sociedad, con la pobreza del barrio, del conventillo o de sus propios ideales que los mantiene acorralados. Su tema: el de la vida difícil y en conflicto en todos o en casi todos sus aspectos: el del amor y el de las distancias hacia la prosperidad. Y en este sentido, como los sainetes tradicionales, muestran las frustraciones que derivan de esas condiciones sociales y el pueblo reconoce en ellas su resentimiento.

2. EL SKETCH HUMORISTICO, en Oscar Viale

Singulares coincidencias hay entre los *sketchs* humorísticos de Oscar Viale y los sainetes de Wernicke. Una de ellas atañe a la concepción que ambos

autores tienen de la acción dramática, la otra, a la conciencia que también ambos tienen de las limitaciones escénicas que estas especies dramáticas —sai- netes breves y *sketchs* humorísticos— presentan.

Viale reemplaza la “historia” —que en él no es ni siquiera mero pretexto— por un conjunto de situaciones, las acumula con el fin de saber qué pasa con determinada gente en determinada situación. Por lo tanto, para este autor, como sucedía con Wernicke, lo más importante es el planteo de situaciones; pero en el caso del primero las situaciones que plantea son preferentemente límite:

“En la situación límite aparecen registros insospechables del alma humana. Por lo general caen algunas máscaras. De allí que si puedo encontrar buenas situaciones límite que desarrollen las conductas de mis personajes y los «descubran» al espectador, tanto mejor”⁶.

Consecuencia lógica de esta postura es que “sólo le interesa analizar conductas”.

La segunda coincidencia se marca en el plano de la realización escénica. A raíz del estreno de *La pucha*⁷ —*collage* de *sketchs*, parodias del cine mudo, chistes sueltos ligeramente pornográficos, canciones a la ya vieja manera brechtiana y cuentos dramáticos de intención social— el director Roberto Durán explicó cómo se resistió a presentar un esquiocio detrás de otro, apelando a un apagón o a una caída de telón, porque imaginaba de ese modo un *espectáculo fraccionado*. Los puntos de contacto a nivel conceptual, anecdótico, o los rasgos reconocibles de algunos personajes que aparecían en más de un *sketch*, le resultaban insuficientes para otorgar una unidad al espectáculo; por lo tanto, decidió marcar la continuidad a través del fluir incesante de las acciones desarrolladas por los intérpretes (el juego del intérprete y su casi permanente presencia en el escenario aun en los momentos en que no actuara, observando el trabajo de sus compañeros, o simplemente descansando o aguardando su próxima intervención). De tal manera la unidad de la obra descansaba en algo externo, en el “extratexto”. Así como *Los Aparatos* de Wernicke obtenían su continuidad por la presencia material de éstos en un costado del escenario, en la pieza de Viale el actor era el punto de partida; el actor que domina sus reflejos, pasando de un personaje a otro, a la vista del espectador, sin previos momentos de concentración en los camarines o entre cajas.

⁶ Oscar Viale. “La Nación”, 29 de abril de 1979, Rev. p. 15. Estas declaraciones nos recuerdan las de Sartre: “...para que la situación sea profundamente humana, para que ella ponga en juego la totalidad del hombre, cada vez hay que presentar situaciones límite, es decir, aquellas que presentan alternativas, una de las cuales es la muerte”. *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires, Losada, 1979, pp. 15/16. En el teatro de Viale estas situaciones límite no se dan, pues los personajes carecen de dimensiones trágicas y no hay opciones realmente libres.

⁷ Estrenada el 17 de mayo de 1969 en la sala Casacuberta del Teatro Municipal Gral. San Martín.

*El grito pelado*⁸ fue prácticamente un catálogo de estilos y según un crítico estuvo compuesto a la manera de *Correveydale*, aunque en este caso el autor estuvo preocupado por una serie de problemas nacionales.

Es evidente que Viale con esta obra se inscribe en la más pura corriente costumbrista, definida por Ponferrada como la "escuela de observación topográfica por la que todo rasgo elemental, cuando es tipificante, pasa a ser elemento teatral". El autor de *El grito pelado* se nos muestra aquí como un observador a veces regocijado —sólo a veces— de lo que ocurre en la ciudad y de las cotidianas acciones de ciertos tipos que circulan por ella, al tiempo que realiza un fiel transplante del semilunfardo porteño.

De acuerdo con lo expresado por el autor, estos doce esquicios son puras situaciones (*El cosito*, *Vacaciones*), otros ilustran estados del ser (*Volatineros*, *El satélite*) y la mayoría constituyen incisivos y punzantes diálogos, a través de los cuales apunta una crítica social (*Esta villa mía* —su interlocutor no aparece, de tal modo que podría considerársela un monólogo a la manera de las dos primeras— *Reportaje* y *La mesa redonda*); algunos de los *sketchs* aparecen como fragmentos de conversaciones familiares y el arte de Viale se reduce a manejar con soltura las frases del hombre de Buenos Aires, captadas al vuelo y colocadas con precisión en el momento justo (*La pieza del fondo* y *La pareja*).

Como si transitáramos un camino zigzagante, estos *sketchs* humorísticos nos llevan desde la simple burla hasta el humor negro, pasando por la sátira, para arrojarnos finalmente en la parodia (*El incontenible ascenso de Bienvenido Cui*), y entonces tomamos conciencia de que hemos asistido a una especie de brillante desfile de *slogans* y de inteligentes ideas, pero no de un argumento abarcador.

La pucha, compuesta por nueve *sketchs*, participa de lo anteriormente expuesto. Como se explica en el prólogo, el humor era el estilo, el humor como prisma, como espejo distorsionador. Cada uno, sin embargo, ofrece un estilo propio: circo, varieté musical, cine mudo, revista porteña; por lo tanto, a cada uno hay que ubicarlo dentro de su género: la comedia, la sátira política, el absurdo, la revista, el grotesco, el sainete. Pero, a diferencia de la obra anterior, el gesto es mucho más amargo, a pesar de lo que probablemente quisiera el autor. De tal manera el primer esquicio (*La cosa viene mal barajada*) que relata alguno de los momentos de nuestra historia contemporánea, debe terminar abruptamente con un juego cómico propio de revista de bulevar para cortar de alguna manera el clima tenso generado por el relato. La violencia y la agresión es el tema de *Juan que reía* y *La traducción* y su desenlace, la muerte. Desenlace al que también lleva la indiferencia (*Fábula de la bolsa de pan*). Y cuando el desenlace no es la muerte, lo es el fracaso: fracaso en las relaciones matrimoniales (*Vos qué querés*); en la relación entre padres e hijos (*Velocidad y resistencia*); en las relaciones amistosas (*Convivencia*); fracaso del *Buen Hombre* mediocre, siempre a medio camino, que no logra nada de lo que desea, el "buen hombre cotidiano que trabaja y rumia", que hace concesiones indignas o que se equivoca torpemente; fracaso, en fin, de toda una sociedad a la que le interesa más el fútbol que las guerras y consume, como le ofrece *El vendedor ambulante*, sexo (*Estética femenina*) y autoconformismo (*El olorón*, higiene en seco, "el secreto para vivir contento de sus olores").

⁸ Estrenado el 8 de septiembre de 1967 en el Teatro del Bajo.

En consecuencia, toda *La pucha* es una crítica de nuestro medio social, actual, ciudadano, que insensibiliza y atrofia a sus componentes; crítica vertida por un humor que a veces escamotea el mensaje, la situación y aun la propia esencia del individuo. Su obra parece surgir de momentáneas percepciones rara vez susceptibles de desarrollo y sus esquicios resultan "reflejos breves antes que semillas de ideas maduras".⁹

3. ESPECTACULOS DE CAFE-CONCERT

A comienzos de la década del '70, un nuevo estilo de comunicación desolemnizado comenzó a imponerse en los escenarios porteños: había llegado la hora del café-teatro, teatros informales, locales no concebidos a la italiana, que permitían aventurarse hasta cierto punto con nuevas formas teatrales y nuevas formas de relación entre los espectadores y el espectáculo. En ese nuevo estilo de comunicación reinó una "nueva" especie teatral: el *sketch* que se integraba a un espectáculo plástico-musical en el que se ponía en un primer plano, junto a la vena humorística, el elemento coreográfico y de esta manera todo se aproximaba bastante al varieté y al *music-hall*.¹⁰

El surgimiento del café-teatro conocido entre nosotros como café-concert fue recibido con gran beneplácito con varios sectores del público porteño y, en 1971, Buenos Aires estaba plagado de estos espectáculos, en la mayoría de los casos *shows* unipersonales. Y curiosamente esta expresión artística nacida de una causa no precisamente artística —la escasez de trabajo real para los actores— devino para ciertas élites intelectuales y muchas veces *snoobs* en paradigma del hecho teatral¹¹.

Lo innegable es que impuso una nueva forma de comunicación entre el actor y el público, la mentalidad del espectador se desacartonó y se abrió a nuevas perspectivas. Los textos literarios se constituyen en una simple apoyatura del espectáculo en el que se combinan secuencias teatrales con secuencias cinematográficas, despliegue de efectos lumínicos y sonoros, arbitrariedad, irreverencia, empleo de palabras sucias tanto como desafío, como en alegre confrontación con la realidad. Se volvió al clásico monólogo para expresar estados de ánimo o para enhebrar aspectos biográficos en alguna historia en la que el protagonista estuviera de cierta manera implicado. Como la mayoría de los

⁹ H. Clurman comentaba la dificultad o incapacidad de varios escritores para escribir piezas de extensión normal. "No hay nada intrínsecamente inferior en la obra en un acto, comparada con las formas dramáticas más extendidas. Sin embargo, conviene meditar la causa por la cual los autores parecen sufrir de corto aliento. Su obra parece surgida de momentáneas percepciones, de inteligentes ideas, de caprichos, de fantasías que rara vez son susceptibles de desarrollo. Son reflejos breves antes que semillas de ideas maduras. (...). La inspiración inicial de tales obras es a menudo atractiva, pero sus autores demuestran poca capacidad para el pensamiento prolongado o para el examen de las consecuencias". (*El divino pasatiempo*. Buenos Aires, Distribuidora Argentina, 1977). Esto, sin duda, podría decirse de Oscar Viale.

¹⁰ Tiene también coincidencias con el Cabaret Literario que alcanzara gran popularidad en los países europeos, especialmente en los de habla germana, en los que se combinaba teatro, literatura y música con un matiz entre humorístico y frívolo que culminaba en la creación satírica.

¹¹ En esos años se produce en Buenos Aires el auge de los teatros íntimos —generalmente antiguas casas remodeladas— como "Puerta de Lilas" o "La Botica del Angel".

espectáculos fueron unipersonales —*one-man-show*—, los textos fueron creados en función del actor o, en muchos casos, por el propio actor (Norman Briski, Antonio Gasalla, Carlos Perciavalle, Enrique Pinti, entre otros). Ocasionalmente dramaturgos como Gorostiza, Cuzzani o Talesnik crearon textos para dichos espectáculos; quienes más se volcaron a ellos fueron los humoristas que a la manera de Carlos del Peral armaron sus piezas basadas en *sketchs* en torno de temas trascendentes o limitándose a la burla desenfadada de ciertas instituciones consideradas hasta entonces “sagradas” y de las actitudes típicas ciudadanas.

A pesar de la abundancia de estos espectáculos, pocos deben ser considerados rescatables o siquiera dignos de mención. Atraídos por la aparente simplicidad de estas muestras —una suma de ingredientes: buena música, buen humor y un buen actor— muchos autores y actores convirtieron el café concert en una oprobiosa monotonía.

En realidad, la técnica del *sketch* está erizada de dificultades; resulta muy complejo lograr el impacto en pocos minutos, descartar la palabrería, lograr el empuje dramático escueto que permita la intuición completa de la situación o el personaje presentado y, al fin, terminar con la situación exacta, el gesto o la frase justos. Y sobre todo resulta difícil mantener la línea conductora de la acción entre tanta maraña de unidades expresivas, humor negro, poesía deliberadamente balbuceante, fragmentos de documentales, episodios filmados, música, bailes y mímica. A todo ello se sumaba la diversidad de temas que a manera de asuntos varios integraban los espectáculos.

Se transitó un jocoso itinerario por la historia de la humanidad (desde Adán a los astronautas) en el que varios sucesos y personajes prestigiosos eran reflejados en espejos cóncavos que nos los devolvían ridículos y esperpénticos: *Dejate de Historias y cosaquemos la cosaquia*, estrenado en 1968 (allí se continuaba de alguna manera el espíritu de *Help Valentino*); o se arremetió contra las formas artísticas clásicas y consagradas de todos los tiempos: *Historias recogidas*, estrenada en 1973. Su autor, Enrique Pinti, realiza indirectamente una justificación del género que practica al invalidar la existencia de la tragedia: “Todo se ha vuelto grotesco y ya nadie sabe dónde hay que reír y dónde hay que llorar”. Este invalidar los géneros tradicionales se manifiesta en las parodias musicales emprendidas por el conjunto Les Luthiers (el espectáculo ofrecido en el Instituto Di Tella en 1967 es sólo un ejemplo: *Les Luthiers cuentan la ópera*).

Contra la alienación de los tiempos mecanizados, la protesta juvenil y la hipocresía (*Observaciones*, 1970) se rebelaba Norman Briski; mientras su colega, Nacha Guevara, elevaba sus canciones de protesta. Protesta contra los militares, el clero, el Tío Sam, padres y madres, los psicoanalistas, la sociedad de consumo, los patrones, el imperialismo y hasta el examen de ingreso a las universidades *Nacha de noche* (1968) y *Anastasia querida* (1969); pero esta gama tan numerosa de protestas determinó y de alguna manera coadyuvó a que el clima polémico se diluyera en una atmósfera *snob*.

Por su parte, el escritor Gudiño Kieffer armó su espectáculo *No me pises los pies* (1971), con una serie de poesías con las que recorría lo que él consideró los grandes temas argentinos, pero en realidad circunscriptos a la alta burguesía. (Tal vez por ello suena ingenuo el pensamiento final cantado por el protagonista: “por eso con mi canto cambio las estructuras”).

En síntesis: ante la dificultad de afrontar los problemas de estructuración del café-concert, los organizadores, actores y libretistas echaron mano al *collage* —lo que los antiguos llamaban *potpourri*— es decir, unas cuantas poesías, *sketchs*, canciones y bailes hilvanados con mayor o menor habilidad. El café-concert derivó en un género menor, y como híbrido abarcó un enorme espectro, desde el baile a la canción, de la nota dramática al humor negro; y el espectador se encontró con un teatro de feria, con elementos de revista, de la sátira de costumbres del *music-hall* y hasta del teatro infantil.

Cinco críticas al café-concert:

—su condición de miscelánea llevó a la mayoría de los realizadores e intérpretes a confundir espontaneidad con improvisación;

—la mayor responsabilidad recayó sobre el actor —la mayoría fueron espectáculos unipersonales a los que el público asistía para festejar o simplemente ver de cerca a un famoso¹²— y los textos acusaron endebles, superficialidad y en algunos casos hasta incoherencia; en todos, la inmediatez de los temas determinó su imposibilidad de permanencia con el paso de los años;

—el pretendido mensaje se diluyó en una atmósfera *snoob* y las palabras soeces no llegaron a ser más que un sonido momentáneo perturbador;

—el recortado y zurcido de textos ajenos dio como resultado un montaje de material de calidad no sólo desapareja sino, peor aún, contradictoria;

—lo fragmentario del estilo favoreció una expresión abstrusa y desordenada, como piezas de un rompecabezas lanzadas al viento.

PERLA ZAYAS DE LIMA

¹² Es válido aplicar al espectáculo del café-concert lo que Tulio Carella aplicaba al sainete: "Al instituirse el divo y cundir el divismo, el escritor pasa a segundo término; se frustra así la evolución del género que cae en la esterilidad. Cuando se acaba el divo, se acaba el arte. (*El sainete criollo*, Antología. Selección, Estudio Preliminar y Notas de Tulio Carella. Buenos Aires, Hachette, 1957. p. 30).

POESIA Y DOCTRINA EN LA LIRICA MEDIEVAL CASTELLANA

El mismo conocimiento ha de convertirse en oración,
en cuanto la verdad se hace amor.

ROMANO GUARDINI

Preliminares

La aceptación de la Virgen al mensaje del Ángel señala un acontecer de dimensiones intemporales. Por eso Ella fue incorporada desde el comienzo de los siglos a la economía de la salvación, porque su humildad de hija de Dios posibilitó la llegada de un nuevo tiempo signado por el Verbo. La inmersión del Mesías en la historia constituyó el amanecer de una nueva Era y en su concreción, el consentimiento de María de Nazaret fue decisivo.

De ese modo lo entendieron los apóstoles y los cristianos fieles a la doctrina de Jesús, y la veneración por la Madre del Salvador vive en la Iglesia desde los primeros cantos de alabanza a su figura. Cantos que en ondas sucesivas, como el intenso perfume de una flor, impregnaron el ámbito del mundo romano y alcanzaron y sedujeron a los bárbaros en los albores de la cultura occidental. En su decisiva condición de madre, María acogió a estos pueblos en su infancia espiritual y a los monjes peregrinos de los primeros milenios cristianos proclamando sus virtudes y excelencias, y en nombre de su Divino Hijo, crearon el clima religioso que dominó toda la Edad Media.

En las comunidades cristianas primitivas, el conocimiento de la vida de la Virgen asomó tímidamente y se ensanchó en forma progresiva adoptando las más variadas formas de loores. Desde las simples y devotas plegarias mariales *Orationes ad Sanctam Mariam* hacia fines del siglo VIII, cuya fuente más remota es la oración del ángel Gabriel contenida en el Evangelio de San Lucas (1,28): "Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo"¹, hasta las más elaboradas fórmulas litúrgicas acogidas en antiguos breviarios. El culto mariano invadió los oficios religiosos y la devoción familiar desde una perspectiva cristocéntrica. La Theotókos —Madre de Dios—, de los autores griegos², la *Dei Mater* y *Dei Generatrix*, de San Ambrosio de Milán, fue venerada y bendecida en todo el orbe conocido como Madre del Redentor del género humano. Fue

¹ BARRÉ, HENRI, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à Saint Anselme*. Paris, 1963.

² "Ce ne sera que très longtemps après le Concile d'Ephèse qui l'a sacrée Théotokos, Mère de Dieu (431), que l'art se permettra de réincarner le Fils et la Mère à notre image et à notre mesure, de prêter à l'un comme à l'autre une forme sensible, humaine, à la ressemblance de la figure, suggérée par les Evangiles, qui habite déjà la pensée et le cœur de tous les chrétiens". CHÉON, HENRI, *Marie Mère de Dieu*. Paris, 1939, p. 8.

el amor que los hombres sentían por Cristo el Mesías, el que llevó a los fieles a adorar a su Madre. Ella penetró desde entonces en el corazón y la inteligencia de las criaturas convirtiéndose en la mediadora de misericordia. Despaciosamente y para siempre ocupó un lugar de excepción en la piedad de la Iglesia de Oriente y Occidente.

María representa al género humano en la Gloria divina. Es instrumento de salvación. Vehículo de la condescendencia y misericordia del Creador hacia la humanidad pecadora, deseosa de transfiguración espiritual. Precisamente, en la contemplación de María en el misterio insondable de la Encarnación del Verbo, encontró la Edad Media el camino seguro de la afirmación de su fe trinitaria y, por eso, "saluda en ella a la Hija, la Madre y la Esposa. La Hija del Padre Eterno, la Madre del Verbo Encarnado, la Virgen Esposa del Paráclito"³

En España abundan los testimonios de esta avasallante devoción medieval a la Virgen. San Ildefonso (c. 607-667), humilde monje del Monasterio de San Cosme y Damián, de Agali, en los alrededores de Toledo, luego abad del gran centro monástico hasta el 657 y, posteriormente Arzobispo de Toledo, es uno de los primeros autores marianos españoles. Escribió, entre otras obras, un célebre *Libellus de virginitate sanotae Mariae contra tres infideles*⁴, para combatir los errores dogmáticos de su tiempo. Al modo de las apologías de los santos Padres, y con espíritu de controversia, heredado especialmente de los escritos de San Jerónimo⁵ propone a los adversarios de la virginidad de María los más elocuentes argumentos de fe. Increpa de este modo a los enemigos:

"Oye tú, Joveniano non sabio; entiende nesçio e sin coraçon; conosçe loco e sin entendimiento; aprehende, ciego e sin seso. Non quiero que prives la virgen de offiçio de madre; non quiero que prives la madre de complimiento de gloria virginal... Si niegas en la nuestra virgen la generaçion o la incorrupcion, grant desonrra e iniuria fazes al Señor de la creaçion."

Y a otro de sus contendientes espirituales:

"...óyeme tú, Elvidio, e para mientes, e acata, vee e escucha, omne non casto e sin verguenza, omne desonesto e sin reverençia, ¿qué te mueve e atormenta la tu luxuria e suziedad, e qué te enziende la tu desonestidat e inreverençia? ¿Por qué los comienços de la virginidat, segunt tu juicio primero guardados, son de tí después por fin corronpidos, abreviados e quebrantados?... Non quiero que acometas y corronpas el derecho de la magestad divinal, nin quiero que la posesion real por tu loca osadía sea tentada e atormentada, nin quiero que por tu nesçio atrevimiento sea dañada la imperial morada."⁶

³ CARD SCHUSTER, ILDEFONSO, *El Evangelio de Nuestra Señora*. Madrid, 1961, p. 29.

⁴ MADOZ, S.I. José, "Literatura latino cristiana. Escritores de la época visigótica", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, 1949, I., p. 126.

⁵ José Madoz indica entre las fuentes de la obra a los libros de San Jerónimo, singularmente, dice, "sus dos tratados «de perpetua virginitate B. Mariae, adversus Helvidium» y «Adversus Iovinianum», (quien) le inspiró el tema, con algunos de sus adversarios, el título, varios argumentos e interpretaciones escriturísticas, y aun le contagió en la aspereza de trato que da a sus contrarios". Cf. su *San Ildefonso de Toledo a través de la pluma del Arcipreste de Talavera*. Madrid, 1943, p. 26. Las citas del texto corresponden a esta obra de Alfonso Martínez de Toledo.

⁶ *Ibid*, p. 109 y 111.

Para el capellán de la Virgen, como se le designa comúnmente al santo toledano, la íntima vinculación de la Madre con el Hijo, supone que una injuria a María enlace la consiguiente deshonra del Hijo, razón suprema para no permitir “sea dañada la imperial morada”. El autor menciona jerárquicamente a las potencias del alma —sabiduría, entendimiento, razón— y considera que el hombre, sólo negándolas, sin sentimientos, puede negar la gloria de María. La evidente posición cristocéntrica de su defensa mariana, alcanza un fervor humanísimo y de filial reconocimiento, destacada en frecuentes negaciones, con sentido paradójicamente afirmativo: “non quiero que prives la nuestra virgen de officio de madre”.

En efecto, María es Madre del Verbo, Madre y Señora Nuestra. Fue madre de esos primeros cristianos hispanos, quienes guiados por la luz misionera de la Iglesia, dieron a la España visigótica figuras pastorales tan eminentes como San Braulio, San Leandro, San Isidoro de Sevilla mentores, por otra parte, del metropolitano de Toledo.

El tratado *De Virginitate* anticipa los grandes asuntos marianos que desarrollará y ahondará la cristiandad a lo largo de la Edad Media, a saber, “la incorrupción del parimiento, la entreguedad del engendramiento, la virginidad del nacimiento”. Con su defensa, se declara San Ildefonso servidor de Nuestra Señora, “a fin de mejor servir al común Señor”. Con justeza, pues, se considera a esta obra del exégeta, “el hito inicial de toda literatura mariana en España”.⁷

I.1.

Para inquirir sobre la poesía mariana en Castilla, es preciso esperar el siglo XII, cuando la fe y especial devoción a la Madre del Creador se afianzó y configuró en forma definitiva. Fueron los estudios de los monjes occidentales los que incidieron decisivamente en la expansión de la fe en la Virgen. En el siglo XII y XIII nacieron escritores que confirman el auge de la expectativa mariana en España.

La zona norteña de La Rioja española acogía desde hacía tiempo monasterios benedictinos, que difundían por entonces el rito romano. En una de aquellas comunidades religiosas, en San Millán de la Cogolla, que “fuera uno de los cuatro más famosos monasterios visigóticos y uno de los centros monásticos que, a lo largo de toda la Edad Media, centraba en sí una más rica tradición y una vitalidad más sostenida”⁸, formó su personalidad y cultura Gonzalo, natural de Berceo, cuyas obras iniciaron el mester de clerecía, considerado como el primer poeta castellano de nombre conocido. Su oficio de clérigo o letrado se tradujo en una serie de hagiografías dedicadas preferentemente a exaltar la vida de los santos lugareños —San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de Silos, Santa Oria— y escritos dedicados a temas propiamente litúrgicos y al elogio de la Virgen, los que centrarán nuestra atención.⁹

⁷ MADOZ, J., *Literatura latino cristiana*, ed. cit., p. 126. Sobre la influencia de los escritos de San Ildefonso sobre la liturgia mariana, cf. IBÁÑEZ, JAVIER y MENDOZA, FERNANDO, *María en la liturgia hispana*. Pamplona, 1975.

⁸ MENÉNDEZ PIDAL, GONZALO, Selección, estudio y notas a su edición de *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. Zaragoza, 1962, p. 11.

⁹ Citaremos por GONZALO DE BERCEO, *Obras completas*, II. “Milagros de Nuestra Señora”, Ed. Brian Dutton, London, 1971 y III. “El Duelo de la Virgen” y “Los Loores de Nuestra Señora”, London, 1975.

Los más diversos campos del saber intelectual estaban informados en la Edad Media por el espíritu docente. Los cantares de clerecía iluminaban a los fieles sobre las excelencias de la vida cristiana reflejada en sus héroes y en sus santos. Al mismo tiempo, la forma narrativa de la cuaderna vía se prestaba para honrar la explicación de los textos litúrgicos o de los sucesos legendarios e históricos. En el amplio espectro de la literatura docente de la época cabe incluir la obra dedicada por el poeta riojano a la celebración de María Santísima: *El duelo que hizo la Virgen María el día de la Pasión de su hijo Jesu Christo, Loores de Nuestra Señora y Los Milagros de Nuestra Señora*.

Como hemos dicho, la iglesia medieval fue descubriendo paulatinamente en la imagen de la Virgen, las más diversas facetas de su función carismática. Una de las más atractivas, es la de la participación de Nuestra Señora en la obra redentora de Jesús, señaladamente en los momentos de su Pasión y Muerte. Al parecer, el primero en considerar el tema fue Arnolfo de Chartres, quien puso énfasis en la asociación de la Madre con el Hijo en la redención del género humano. Más tarde los escritos de San Alberto, San Bernardo y San Buenaventura asociaron íntimamente a la Virgen con Jesús, perfilándola como colaboradora —*coadiutrix*— de la misión redentora de Cristo.¹⁰

Gonzalo de Berceo familiarizado con los códices de la biblioteca monástica de San Millán tuvo una apreciable cultura eclesiástica¹¹ y acogió esta referencia en el *Duelo de la Virgen*.

Era habitual en las obras del mester de clerecía comenzar el texto con una invocación a Dios, la Trinidad o los Santos cuya vida se narraba; en este pasaje el poeta impetra la ayuda de la madre del Redentor:

En el nomne precioso de la santa reína
de qui nasció al mundo salud e melecina,
si ella me guiasse por la gracia divina,
querría del su duelo componer una rima.

(c. 1)

De acuerdo con los cánones establecidos señala también el autor su fuente inmediata, la autoridad que respaldará su escrito:

San Bernalt un buen monge de Dios mucho amigo,
quiso saber la coita del duelo que vos digo,

(c. 3 ab)

La autoridad espiritual y moral del santo abad de Clairvaud, cuya influencia fue decisiva en el desarrollo de la vida monástica de la época, hizo que sus escritos se difundieran y fuesen aceptados por los estudiosos de los más importantes centros culturales de la Cristiandad. Por ello no resulta extraño que Gonzalo de Berceo los conociera y se guiara por sus dictados, cuando intentaba desarrollar uno de los aspectos más sugestivos de la maternidad

¹⁰ OGGIONI, C., "Il problema della corredenzione di Maria S.S.", en *La Scuola Cattolica*, Brescia, Anno LXXXII. Gennaio-Febbraio. 1954, pp. 3-28.

¹¹ Sobre estudios superiores realizados por Gonzalo de Berceo, cf. BRIAN DUTTON, "Gonzalo de Berceo: unos datos biográficos", en *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*. Oxford, 1964, pp. 249-254.

divina. En el texto del *Duelo*, mencionará también los Evangelios de San Mateo y de San Juan.¹²

Las estrofas de versos alejandrinos monorrimos —encuadre natural de esta composición—, adquieren un fuerte y sorprendente tono autobiográfico cuando la Virgen ante los ruegos de San Bernardo accede a relatar los padecimientos sufridos durante la Pasión:

Yo mesquina estava catando mi Fijuelo,
batiendo miés massiellas, rastrando por el suelo,
(c. 28 ab)

Su inmensa ternura de madre se expresa contenidamente en el lamento por la suerte de Jesús, con el uso del diminutivo afectivo precedido del posesivo —“mi Fijuelo”— y tras esa pausa emotiva, parece desencadenarse la exposición más acabada del dolor humano:

yo pidía la muerte, non me querié venir;
yo a todo mi grado non quería beber,
mas non querié mi ruego Domni Dios recibir.
(c. 26 bcd)

Como madre natural de Jesús, María se lamenta, llora, interpela a los enemigos de su Hijo intentando explicarles su inocencia, moverlos de alguna manera a compasión:

Fuí en pos los lobos qe al Pastor levaban,
reptándolos afirmes porque a mí desavan;
(c. 19 ab)

Dicía a los moros: “Gentes, fe qe devedes,
matat a mí primero qe a Christo matedes;
(c. 56 ab)

Ante la terca ingratitud de los enemigos del Señor —judíos equiparables a moros en la mente de Berceo—, el autor pone de relieve los aspectos más sensible del dolor de la Virgen creando un climax de tensión, de dramatismo, que rememora lo que debieron ser las representaciones de los *planctus* de la Pasión en los monasterios medievales.

La tarea de salvación del género humano de las consecuencias del pecado original, encontró en María la más eficaz artífice desde el comienzo de los siglos. En el texto berceano, su Hijo debe recordarle su especial misión. Con extrema delicadeza y cuidado la instruye nuevamente, la persuade por última vez en medio del dolor —con la espada atravesada en su alma, según lo predijo Simeón—, con piedad filial y clarividencia divina, la convence de la necesidad de su colaboración en esa hora decisiva:

¹² Sobre las fuentes de la obra berceana, cf. BRIAN DUTTON, introducción a su edición de *El Duelo de la Virgen*; y GERMÁN ORDUNA, “La estructura del Duelo de la Virgen” y la “Cántica Eya Velar”, en *Humanitas*, 10 (1958), pp. 75-104.

Otra guisa non puede esti mal guarecer,
nin por otro escanto nin por otro saber,
fuera por esti vaso qe debemos beber,
yo e tú, madre mía, no'l podemos verter.

Yo e tú, madre mía, lo devemos gostar,
yo sufriendo las penas e tú el grant pesar;
deven todas las gentes por ende te loar,
laçdrar tú e tu Fijo por las almas salvar.

(c. 91 y 92)

Mediante el empleo de técnicas repetitivas, paralelismos conceptuales, negaciones, amplificaciones, destinadas todas a conmover la afectividad del oyente, el poeta logró dar vida a la inmensa ternura de Jesús por su Madre, como envolviéndola en un manto protector de ayuda sobrenatural. Respondió Berceo a la mentalidad y sensibilidad de aquellas centurias de abierta y sincera fe. Traduce con firme verismo el lamento sin esperanza de María en el Via Crucis. Los distintos pasos del calvario los narra patéticamente y no sorprende escuchar el clamor de la Madre, pidiendo fuerzas para sobrellevar su pena:

¡Aii! Fijo querido, Sennor de los sennores,
yo ando dolorida, tu pades los dolores;

(c. 73 ab)

Fijo, non me oblides e liévame contigo,

(c. 79 a)

El monólogo rico en sugerencias introspectivas, transmutado en acopio de oraciones admirativas, parece momentáneamente negar en el corazón de la Virgen la esperanza de la Resurrección. En ese instante crucial del relato, Gonzalo con intuición de gran artista incorpora el diálogo:

Recudió el Sennor, dixo palabras tales:
"Madre, mucho me duelo de los tus grandes males,
muévenme las tus lágrimas, los tus dichos capdales,
más me amarga esso qe los colpes mortales".

(c. 81)

El autor objetiva el encuentro de los penitentes con el uso de ampliaciones sucesivas y bimetraciones. Subraya con claridad el dolor mutuo, la coparticipación señalada en las profecías. Nuevamente Jesús está encargado de recordar a su Madre el motivo humanamente irracional del sacrificio, la inmolación necesaria del Cordero para la salvación de su rebaño:

Madre, bien te lo dixi, —mas áslo olvidado,
tuélltelo el duelo qe es grant e pesado—
por qué sovi del Padre del cielo enviado,
por recibir martirio, seer crucificado.

(c. 82)

La Virgen debía compartir el cáliz destinado a su Hijo, para poder luego compartir su gloria, aparecer ante los ojos de Dios y de los hombres íntimamente compenetrada de la Pasión redentora. Por eso, como afirma el poeta,

“todas las gentes” —la Iglesia—, cantarán preces en su alabanza. La madre acoge en su seno el amor y el dolor humano y sobrenatural y el hijo promete devolverle con creces su sacrificio:

será el tu grand planto en grand gozo tornado.

(c. 93 d)

“Madre —disso el Fijo— de oy a tercer día
seré vivo contigo, verás grant alegría;
visitaré primero a ti, Virgo María,

(c. abc)

Equilibrado contrapeso de dolor y gozo, revelación de la promesa, ponderación de la fe. Los campesinos y burgueses de la Edad Media se han edificado con la predicación y con todos los géneros de representaciones figurativas marianas del gran poeta español y demás artistas de la época. Es en la reflexión sobre la obediencia y sabiduría de la Virgen, en su continuo acatamiento a las disposiciones divinas, en su adhesión al Hijo como “Mater Dolorosa”, en su humilde fortaleza purificadora, donde encuentra su alimento espiritual la humanidad.

En su poema elabora Berceo, todavía, desgarradoras escenas en torno a la Crucifixión y al Descendimiento valiéndose de comparaciones y símbolos, engarza en la boca de los judíos la famosa cántica “Eya Velar” y pinta un imponente fresco de la Resurrección:

Resuscitó don Christo, ¡Dios, tan grant alegría!
Dos soles, Deo gratias, nascieron essi día;
resuscitó don Christo, e la Virgo María
toda la amargura tornó en alegría.

(c. 196)

Al acontecimiento sobrenatural lo celebra el poeta con efusión épica: ¡Dios tan grant alegría! —comparable a aquel: “Dios, qué alegre era tod cristianismo” (CMC.2-1305)—. El énfasis recae en la resurrección y distingue el nacimiento de dos soles: el Sol de Justicia del Salvador del mundo y el Sol de la Maternidad Universal de María. Como lo ha expresado espléndidamente Danielou:

*“Ce qui meurt dans le coeur de Marie au soir de la Passion c'est cet amour encore humain, encore charnel, pour le Christ particulier; et ce qui ressucite dans le coeur de Marie au jour de la Resurrection, c'est sa maternité universelle à l'égard de tous les hommes.”*¹⁴

María puesta a prueba desde la Anunciación a la Resurrección, ganó el derecho a la maternidad espiritual de los hombres, a la adhesión filial de las generaciones convocadas a su celebración, como lo entendió y lo realizó el “pájaro divino”¹⁵ de La Rioja española elevando su canto:

¹³ Sobre la “Cántica Eya Velar”, cf. BRIAN DUTTON, introducción a su edición del *Duelo de la Virgen*.

¹⁴ DANIELOU, JEAN, “La Vierge et le temps”, en *Dieu vivant*, núm. 10, pp. 19-34.

¹⁵ El apelativo aplicado a Berceo es de Rubén Darío.

Madre plena de gracia, tú seas bien laudada,
tú seas gradecida, tú seas exaltada;
tú seas bienvenida, tú seas bien trovada,
qe sofristi tal pena e fuisti tan laçdrada.

(c. 207)

I.l.a.

La imaginación creadora de un artista reitera los motivos de su canto; en la obra de Berceo esto sucede con la meditación sobre los méritos de Nuestra Señora, que configura uno de los centros irradiantes de su producción literaria.

En sus *Loores de Nuestra Señora*, el monje se informa preferentemente para sus relatos en el Antiguo y Nuevo Testamento y puede pensarse, en muchos tratados latinos de alabanza a la Virgen.

El propósito de la obra se manifiesta en las estrofas introductorias:

En tu loor, Sennora, querría entender,
de las tus largas faldas una fimbria tanner,

(c. 2 ab)

En tu feduça Madre, de ti quiero decir
cómo vino el mundo Dios por ti redemir;

(c. 3 ab)

De inmediato el poeta capta la atención de su público al espiritualizar y visualizar un elemento tan real como una franja del vestido de la Virgen, quien aparece con sus largas faldas de misericordia y de piedad, para los pecadores que se acogían a su amparo; y evoca, al mismo tiempo, para los creyentes la gracia milagrosa que recibió aquella mujer, que en la muchedumbre que seguía a Jesús no pudo ver su rostro, pero logró tocar la orla de su vestido. Muy a menudo las artes plásticas representaban a la Virgen con un gran manto bajo el cual se cobijaba una muchedumbre de personas arrodilladas. El gesto de la Virgen era de protección para el pueblo fiel.¹⁶

En la primera parte de la obra, Berceo relata temas muy tratados por los autores medievales, las profecías de los patriarcas y primeros padres de la iglesia y las promesas hechas al pueblo judío que se cumplen con la venida del Salvador; en la segunda, expone la vida del Mesías. Interrumpen el hilo narrativo extensas digresiones a modo de reflexiones personales sobre la Crucifixión, la venida del Espíritu Santo, el Juicio Final, el simbolismo del número siete y el poder del demonio. El tratado termina con una petición de ayuda a la Virgen, paráfrasis de la antifona "Sancta María, succurre miseris, juva pusillanimes"; según anotó don Tomás Antonio Sánchez.

¹⁶ "A l'origine de plusieurs ordres religieux, notamment des Cisterciens, puis des Dominicains, on trouve la légende d'une apparition de Marie cachant sous les plis de sa chape les élus de la nouvelle famille monastique. Les laïcs chrétiens ne tardèrent pas à s'attribuer la même privilège. Ici, toute la chrétienté est rangée en bon ordre." Henri Chéon, ob. cit. comentario a la lámina N^o 123, p. 25.

El tema medular del poema es la fe del hombre, la "feduza", "fiducia", confianza en María. La mención de Nuestra Señora aparece en esta obra siempre inmersa en el halo cristocéntrico de la almendra divina:

La mayor esperanza nos en Dios la tenemos,
pero en ti, Sennora, grant feduza avemos,

(c. 196 ab)

La confianza de los creyentes tiene el apoyo esencial de ver en Ella el testigo y el testimonio, al mismo tiempo, de las promesas redentoras de Cristo. El autor la concibe como soberana del cielo, digna de todo honor y toda gloria. Los títulos que la Iglesia le otorga acuden a la memoria de los cristianos:

Madre, tú eres dicha fuente de pïadat,
tú fust reliquiario pleno de sanctidat;
la tu merced espera toda la christiandat,
ca por ti, como cree, ganará salvedat.

(c. 199)

En el Antiguo Testamento está prefigurada la Virgen como Arca de la Alianza, Casa de Oro, Torre de Marfil. Berceo la nombra "reliquiario pleno de sanctidat", "fuente de pïadat". El motivo de la "fuente", de larga estirpe bíblica y profana¹⁷, recuerda de inmediato "la fuente de aguas vivas" de los místicos españoles. Todos ellos son apelativos encarecedores de la fe depositada en su tarea protectora, en la seguridad del género humano en su infinita misericordia, que la confirman en su carácter de mediadora, de "guiadora" celeste, de "abogada" o "entremediana" de los pecadores ante Dios.

El tiempo también parece sintetizarse en María. Ella fue "relicario", es "fuente" y por su intercesión el mundo ganará "salvación" eterna. La depositaria temporal del Logos, representa también la seguridad de la eternidad. El poeta se une al coro universal de doctos e indoctos para ofrecer el humilde ramillete de sus campos riojanos:

Ante la tu veldat non han precio las flores,
ca tal fue el maestro que echó las colores,
nobles son las fechuras, las virtudes mejores,
onde te laudan tanto los tus entendedores.

(c. 205)

Dulze es el tu nomne, dulce toda tu cosa,
issió quand tú nacisti de la espina rosa;

(204 ab)

Detengámonos ante la belleza de la rosa, a la cual la Inmaculada devolvió el esplendor paradisiaco. Berceo recoge el hilo tradicional de la leyenda cristiana y lo transforma en un eslabón original: en el poema de la espina sale

¹⁷ Sobre la "fuente" como metáfora aplicada a Dios, cf. el art. del P. FIDEL DE ROS, en los *Estudios de literatura religiosa española* de Robert Ricard. Madrid, 1964, p. 190.

la rosa, del dolor surge la virtud con todo el poder de sus gráciles pétalos de pureza y dulzura. La rosa soberana de las flores, por la gracia de la Reina del Cielo.

Sin duda, las fuentes escriturarias proveen a esta literatura mariana de los más bellos símiles, pero en ocasiones, Berceo parece beber en los regatos cercanos de su entorno comarcal, con el propósito de acercar el texto a su público:

En la venida, Madre, que ficiemos primera,
por ond la salut vino, tú nos fuisti carrera;
en la segunda, Madre, tú nos sei obrera,
que non seamos presos en la mortal murera.

(c. 198)

“Carrera”, camino real; “murera”, ratonera; “obrero”. Lengua inmediata, sencilla, para ser comprendida por todos. Intuición del artista para acercar el mundo de lo sobrenatural a las realidades cotidianas. El mismo gustaba llamarse “obrero” de la labor de la Iglesia. Muchas horas las ocupó ciertamente en la alabanza de la Madre de las criaturas, lo que le dio la medida exacta de la imposibilidad de abarcar la figura de la Virgen. Aludiendo a esta realidad y dirigiéndose a sus oyentes, les anuncia el fin de su escrito:

Tal es la tu materia, Sennora, com el mar,
todos tus dezidores han y qué empozar,
si deviesse el siglo, cient / mil annos / durar,
non podrién lenguas d’omnes el diezmo acabar.

(c. 225)

En las estrofas de cierre o *conclusio* el autor incluye al modo juglaresco un pedido de soldada. A la fórmula usada por el poeta del *Libro de Alixandre*: “quiero por mi servicio de vos prender soldada: /dezid el Pater Noster por mí una vegada” (L.A. 2675-76); Berceo con la creencia confiada del medievo la endereza a la Madre de Misericordia:

Aun merced te pido por el tu trovador,
qui est romance fizo, fue tu entendedor,
sei contra tu Fijo por éll rogador,
recábdali almosna en casa del Sennor.

(c. 232)

No obstante, el autor se autodesigna “trovador” de la Virgen. Pero, tal título honorífico lo disputaban entonces clérigos y reyes. Ramón Llull, gloria de las letras catalanas del medievo, monje, filósofo y poeta ofrecía a la Virgen su “Llibre d’Ave María”, suplicándole su amor para los pueblos infieles. Alfonso X, el rey Sabio, enriquecía a la lírica gallego-portuguesa con estrofas trovadorescas que celebraban a María como “rosa das rosas / flor das flores / dona das donas / señor de los señores.”¹⁸

¹⁸ Las notas de *El Libro de Alixandre*, corresponden a la edición de Dana Arthur Nelson. Madrid, 1979, p. 764.

Coincidentemente el monje riojano y el rey de Castilla dedicaron a la Virgen obras literarias de concepción semejante. Uno lo hizo en castellano y la tituló los *Milagros de Nuestra Señora*; el otro, en la lengua poética más prestigiosa del momento, el gallego-portugués, y la denominó *Cantigas de Santa María*. De esta manera, ambos unieron a España con una de las más importantes corrientes de creación artística europea, el género literario tradicional de las historias de milagros.

I.l.b.

Las historias de milagros, como se sabe, tradicionalmente adscriptas a los santos lugareños protectores de ermitas y conventos, a partir del siglo XII pasaron a adjudicarse a la Virgen.

Dichos relatos extraordinarios tomados de fuentes griegas y latinas, reflejaban la tradición oral y escrita de los más diversos pueblos. Desde el siglo IV se había desarrollado en Egipto, Palestina y Siria una importante literatura hagiográfica debida a los discípulos de los santos anacoretas. En los primeros tiempos de expansión del cristianismo fueron numerosas las colecciones que recogieron estos hechos y su difusión en la Edad Media se atribuye a clérigos y monjes que buscaban nuevas formas de espiritualidad y procuraban su información en géneros de literatura popular que difundían leyendas piadosas. Es notable la influencia de la *Leyenda Aurea*, de Jacobo de Vorágine, fraile dominico que recogió un amplio sector de la literatura hagiográfica europea de la Edad Media.¹⁹ Se puede asegurar que la fama de los hechos extraordinarios atribuidos a los santos alcanzaba un gran radio de acción, como lo señala claramente Berceo, refiriendo un milagro atribuido a la Virgen:

La fama d'esti fecho voló sobre los mares,
no la retovo viento, pobló muchos solares;
metiéronla en libros por diversos lugares,
ond es oï bendicha de muchos paladares.

(c. 619)

Coincidentemente con la divulgación de sus milagros, se produjo en el siglo XII un fenómeno colectivo de devoción a Nuestra Señora entre pobres y ricos, comerciantes y señores. Juglares, ancianos, enfermos, niños y trovadores rogaban a la Virgen para obtener la salud, el amor, un acto de justicia o de misericordia. Testimonian este movimiento espiritual numerosos escritos de la época y las artes en todas sus manifestaciones. El único aval necesario para pertenecer a la cofradía universal de María era el juramento de una fidelidad a cuya devoción Ella correspondía siempre salvando el alma del pecador de la condenación. La grey de la Virgen era considerada como una orden sobrenatural de caballería. Sus milagros se certificaban por tradición y por la autoridad de las fuentes escritas. Gonzalo de Berceo se hará eco de la forma de esta transmisión:

¹⁹ Cf. SOUTHERN, R. W. *La formación de la Edad Media*. Madrid, 1955, pp. 282-73.

Leemos un miraclo de la su santidat
qe cuntió a un bispo, omne de caridat,
qe fo omne católico de grand autoridat,
viólo por sus ojos, bien sabié la verdat.

Assín como lo vío, assín lo escribió,
non menguó d'ello nada, nada non ennadió;

(c. 586 y 587 ab)

Conviene detenernos a pensar que el "milagro" por su propia naturaleza, corresponde a la esfera de lo divino; es un hecho que suspende el ánimo y está fuera de lo humanamente previsible²⁰. Con un suceso de tales características se enfrentó un grupo de náufragos, quienes esperaban les devolviera el mar los cuerpos de sus compañeros desaparecidos. Así lo relata Berceo:

Catando si algunos muertos podrién veer
por darlis cimiterio, so tierra los meter,
vidieron palombiellas de so la mar nacer,
quantos fueron los muertos, tantas podrién seer.

Vidieron palombiellas essir de so la mar,
más blancas qe las nieves contra'l cielo volar;
credién qe eran almas qe qerí Dios levar
al sancto Paraíso, un glorioso lugar.

(c. 599-600)

Mediante paralelismos sinonímicos y un simbolismo transparente, Gonzalo, poeta mediterráneo, logra pintar en estas estrofas una de las más bellas marinas de su obra. A despecho del tiempo, creemos contemplar un nítido y luminoso Sorolla. El poeta ha alcanzado a concretizar un ambiente de extraordinaria brillantez y no sorprende en él, la transmutación de lo real en su metamorfosis sobrenatural. El símbolo del ave, en su pureza y paz, se asocia cumplidamente con el alma de los mártires, que encuentra su morada en el Paraíso. El peso azaroso y contingente de lo real expresado en la primera estrofa, se equilibra con lo maravilloso amplificado en la segunda. El arte de Berceo se asemeja al levante de la autora que por un instante ilumina al mundo y lo cotidiano se torna delicadamente irreal.

Pero en el relato lo milagroso no ha terminado. Uno de los peregrinos "fincó en el mar vivo una ora sennera". La exposición de su aventura enhebra lo didáctico. Cuenta cómo a punto de morir invocó a Nuestra Señora:

Luego fo ella presta, adusso un buen panno,
panno era de precio, nunca vid su calanno,
echómelo de suso, disso: "Non prendrás danno,
cuenta qe te dormiste o qe yoguist'en vanno.

(c. 609)

Manejando diestramente la materia poética con elementos retóricos de aparente llaneza, el autor destaca lo importante: la rapidez del auxilio de María, su delicadeza maternal, la paz que irradia su presencia, sintetizada en

²⁰ MARCOZZI, S. I., V, "Il Miracolo", en *La Scuola Cattolica*, Brescia. Anno LXXXIII. Luglio-Agosto (1955), pp. 277-311.

ese "cuenta que te dormiste", que aquieta al pecador. El arrojó y la solicitud de Nuestra Señora para salvar el alma de sus devotos no conocía obstáculos ni fronteras, ni tamaño, ni desgaste. A partir de las fuentes latinas, Berceo amplificaba o variaba sus relatos; en ocasiones se han visto en ellos contradicciones dogmáticas o pasajes enigmáticos, pero puede afirmarse que el contenido de los milagros siempre responde a la fe elemental del pueblo, a sus creencias, a la supervivencia de un sentido simbólico vigente en las corrientes de lo tradicional y en la difusión de los Evangelios Apócrifos, de los que se nutre la *Leyenda Aurea*.²¹

Para finalizar con la referencia al Milagro, el relato da cuenta del efecto que causó en el pueblo el hecho prodigioso:

El pesar que ovieron de los que perigliaron,
con sabor del miraclo todo lo olvidaron;
rendieron a Dios gracias, el "Te Deum" cantaron,
desend "Salve Regina" dulzement la finaron.

(c. 615)

Como podemos apreciar la clerecía medieval enseñaba deleitando, aconsejando a través del sermón, la fábula, las lecturas piadosas. Los fieles entendían "el sabor del miraclo". expresiva fórmula berceana, recogían y gozaban de un entretenimiento selectivo, regocijo del alma, efusión cordial que les movía al agradecimiento y a la alabanza, traducidos en canto que subía hasta el trono de la Madre celeste, apoyado en su infinita misericordia.

La penetrante mirada de Berceo para absorber la realidad de su mundo, le permitía, con sencilla agudeza, introducirse en el espíritu de sus coterráneos. Su inteligencia y su corazón se ingeniaban para adoctrinarlos a través de una lengua incipiente pero vigorosa, capaz de transformar en canto la belleza de las flores, del agua y del cielo y de acercar el reino de lo eterno al pueblo religioso e iletrado que constituía, en buena parte, el público que en la cristiandad medieval gustaba oír los hechos de los santos.

II.

Si avanzamos al siglo XIV, encontraremos otro devoto de la Virgen, gran caminador de sierras y de valles, en peregrinación a una de tantas imágenes de Nuestra Señora, enclavada en la geografía hispánica:

Cerca de aquesta sierra ay un lugar onrado
muy santo e muy devoto Santa María del Vado.

(c. 1044 ab)

Santa María del Vado, cercana de Hita —patria sino real, adoptiva de nuestra poeta—²², parece haber sido un lugar de peregrinación muy conocido,

²¹ SAUGNIEUX, J., "Sur l'économie du salut dans les «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo", en *Les Lettres Romanes* (1974) T. XXVIII, pp. 13-48.

Cf. MALE, E. L., *L'Art. religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, 1969. T. II. pp. 74 y siguientes.

²² Noticias biográficas sobre Juan Ruiz, en Juan Vernet, *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Barcelona, 1978, p. 330.

donde se veneraba a la Virgen de las Angustias²³. La advocación de las Angustias, está íntimamente ligada al tema de la corredención. Según la hipótesis formulada por José Luis González Novalín, en un estudio dedicado a las misas de Jesús y María practicadas en la Edad Media²⁴:

“El objeto formal de las misas «de compassione» son los sufrimientos de María al pie de la cruz, en perfecta armonía con la creciente afición de las escuelas bajomedievales a poner en el primer plano de la teología mariana el tema de la asociación a la obra redentora de Cristo, que concluía en el Calvario, ...”

No es casual, pues, que Juan Ruiz se dirigiese a ese santuario a cumplir la vigilia de Pascua de Resurrección. Poeta creyente ofrece a la Madre del Salvador su don más excelente: “ofrecile est dictado” y “mi alma y mi cuerpo”, “con grand omildat”.

No es la primera vez, a lo largo de su *Libro de buen amor*, que el poeta se dirige a Nuestra Señora. Si en esta ocasión ha de cantar la pasión del Señor, ha cantado con mayor frecuencia los gozos de María. Cualquiera sea la oportunidad, apreciamos en el texto la relación feudal caballeresca del poeta con respecto a la Virgen, configurada en ecos de fina cortesía:

A ti, noble Señora, madre de piadat,
luz luziente al mundo, del cielo claridat,
(c. 1045)

En ti es mi esperança,
o Virgen Santa María:
en Señor de tal valía
es razón de aver fiança.
(c. 1684)

Quiero seguir
a ti, ¡flor de las flores!
siempre dezir,
cantar, de tus loores;
non me partir
de te servir,
¡mejor de las mejores!
Grande fiança
he yo en ti, Sennora;
(c. 1678 y 1679 ab)

²³ Cf. Las afirmaciones de José Guerrero Lovillo: “España cuenta con un vasto repertorio iconográfico mariano... Gonzalo de Berceo nos habla de una de ellas «de precio mui granado» y que «era bien entallada de lavor mui fina». Y una de las Cántigas, la CCCLXXXVIII, se deshace en una cumplida descripción de estas imágenes: “muit’a postas e fremosas”, “na testa para parecer mellor, corôas con muitas pedras ricas que gran esplandor dauan”. *Las Cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid, 1949, p. 267. Véase también las notas a la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, de BRIAN DUTTON, pp. 6-8.

Para la localización del santuario de Santa María del Vado, cf. CRIADO DE VAL, M., *Teoría de Castilla la Nueva*. Madrid, 1960, p. 244.

²⁴ GONZÁLEZ NOVALÍN, JOSÉ LUIS, Infiltraciones de la devoción popular a Jesús y a María en la liturgia romana de la Baja Edad Media”, en *Studium Ovetense*. V, III. Año MCMLXXV, pp. 259-285.

El panegírico de la Virgen surge espontáneo de los labios del poeta: "reina del cielo", "Madre del Salvador", "Virgen santa e dina"; en el centro de una súplica donde confirma la esperanza y confianza del hombre en María, mediadora ante el Padre. Con un acento nuevo dado por la calidad artística de la obra de Juan Ruiz y en una lengua trabajada y dúctil para la expresión poética se fragua un mosaico de ritmos y de formas, fusión de Oriente y Occidente, al servicio de la alabanza de María.²⁵ La plenitud vital del Arcipreste se desborda de las estrofas de cuaderna vía, de cánones establecidos y ensaya nuevos metros y formas.

"Ave María", gloriosa,
Virgen Santa preciosa,
¡cómo eres piadosa
todavía!

(c. 1661)

Santa Virgen escogida,
de Dios Madre muy amada,
en los cielos ensalçada,
del mundo salut e vida;

del mundo salut e vida,...

(c. 1673 y 1674 a)

La actitud exultante del gozo espiritual ante la contemplación de María, se resuelve en los poemas en breves oraciones admirativas, en comparaciones tradicionales, en el abundante uso de posesivos y fórmulas sinonímicas, que no disminuye el fervor de los gozos y loores.

Como lo ha señalado muy bien Claudio Sánchez Albornoz, el divinal prodigio de la relación de la Madre del cielo con sus fieles se expresaba en la Edad Media: "en una estrecha correlación de servicio vasallático y de protección señorial; de vasallático servicio del pecador o del cuitado y de señorial protección de la Madre de Dios."²⁶

El Arcipreste de Hita designa a la dama celeste con un apelativo que se aviene a la perfección con su propia personalidad: "Oh Mahía!, /Luz del día"; "luz luziente al mundo, del cielo claridad". Todo el amor por la vida terrena, toda la esperanza de la salvación se cifra en Ella, luz engendradora de la vida del cosmos, nueva Eva que anuló la culpa del pecado original. María encarna en el mundo a la Luz redentora de la humanidad y es también, como dice el poeta teólogo, "del cielo claridat", porque en Ella se refleja el Sol del Altísimo.²⁷

En un siglo, donde comienzan a ponerse en crisis muchos valores espirituales que sostenían la Edad Media, la fe del Arcipreste en su acuciante

²⁵ Las citas corresponden a la edición de JOAN COROMINAS del *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Madrid, 1969.

Para la versificación de los textos marianos en Juan Ruiz, cf. LECOY, FÉLIX, *Recherches sur El Libro de Buen Amor*. Paris, 1938, cap. III, pp. 83 y siguientes.

²⁶ SÁNCHEZ ALBORNOZ, CLAUDIO, *España. Un enigma histórico*, t. I, Barcelona, 1973, p. 330.

²⁷ Lux es una figura de Cristo, de gran importancia precisamente en la liturgia de Navidad donde Cristo ocupa el lugar del Sol.

libro, aparece humilde, alegre, esperanzada. En este parámetro no se muestran diferencias entre los poetas de un siglo y otro. Sin embargo, a medida que caminamos por el sendero perfumado de referencias marianas abierto por los poetas españoles, la imagen de la Virgen se torna más cercana al hombre, los lazos espirituales con la humanidad se afinan y se consolida la devoción marial, tornándose en los pecadores cada vez más filial. María es para ellos, por sobre todas las cosas, Madre de Misericordia, Consoladora de los Afligidos.

III.

En el milenio siguiente había de caracterizarse España por el desorden moral, el caos político, las luchas fratricidas, las ambiciones personales. A distancia se dibuja, como llamada del Espíritu Santo, la predilección de sus artistas por acercarse al misterio del Verbo Encarnado, a la Virginitad de María.

La más antigua fiesta documentada de la Virgen estuvo ligada a la Navidad. Antes o después de ella, se festejaba su Nombre. Mucho más tarde, se desplazó su fiesta al mes de agosto, donde quedó establecida como su celebración por antonomasia: Santa María de Agosto.²⁸

En el panorama poético del siglo XV, los temas y los metros se renovaban constantemente, como fruto sazonado de las enseñanzas de las Artes poéticas y debates de la Gaya Ciencia. Otra corriente soterránea de poesía tradicional de versos breves y destinada al canto atrajo el interés de músicos y poetas de la corte de Isabel de Castilla, quienes rivalizaban para recoger y armonizar sus melodías, incorporándolas a los miniados códices de los cancioneros musicales. Tanto los versos cultos como las formas tradicionales de villancicos, nanas y pastorelas se anexaban a lo divino con el fin de cristianizar y moralizar las formas artísticas. La moda de neto corte aristocrático y musical ingresó a los conventos favorecida por la influencia de la Orden Franciscana, seguida por las del Carmelo y de los Jerónimos.

Un cantar profano como "Dime, Señora, di", en su origen dirigido a una dama cortesana, se lo convertía a temática religiosa enderezándolo a Nuestra Señora:

Dime, Señora, di
cuando parta de esta tierra
si te acordarás de mí.

Glosa

Cuando ya sean publicados
mis tiempos en mal gastados
y todos cuantos pecados
yo, mesquino, cometí

²⁸ Cf. DOM BERNARD BOTTE, *Los orígenes de la Navidad y de la Epifanía*. Madrid, 1963. Y el fino estudio del poeta GERARDO DIEGO: *La Navidad en la poesía española*. Madrid, 1952.

Si te acordarás de mi.
En el siglo duradero
del juicio postrimero
do por mi remedio espero
los dulces ruegos de ti
Si te acordarás de mi.
..... 29

La glosa del cantar pertenece al poeta converso Alvarez Gato, uno de los primeros escritores que ofrecen testimonio de esta adaptación espontánea y bella de temas religiosos a formas artísticas destinadas a la edificación de los fieles. En el poema, la Virgen es invocada como intercesora, en el momento más temido por el alma que atraviesa este valle de lágrimas, el del juicio final. El verso del villancico repetido en las estrofas, enfatiza en afirmación y certeza el condicional originario.

Los poetas españoles de todos los tiempos han brindado certificación fehaciente de su amor por la Navidad, pero los del siglo XV han desmenuzado el tema en prosa y verso. En pequeñas piezas teatrales inspiradas en escenas navideñas y de Epifanía introducían cantos y danzas populares; por entonces se fija, por ejemplo, el tipo de villancico sagrado. Estas composiciones líricas estaban al servicio del juego escénico y sostenían con frecuencia la representación. Piénsese en el lugar que ocupaban en las obras de Gómez Manrique, Lucas Fernández, Juan de la Encina o Gil Vicente.

Cuando se avizora el siglo de oro de las letras españolas, cuyos poetas y dramaturgos ahondarán en el conocimiento de los temas marianos cantados por los artistas medievales iluminados por la gracia y el amor a Jesús y a su dulce Madre, cerramos nuestro recorrido iluminado por la luz de una estrella detenida sobre el portal de Belén. Lucas Fernández evoca el momento temporal y eterno, con la sobriedad de elementos propios de la iconografía decimonónica, contrastando la soberbia de los dignatarios del antiguo templo con la humildad de la cuna reservada al Redentor. El tono general es de espléndida alegría y en la alabanza de la Sagrada Familia participan las jerarquías celestes y los humildes de la tierra. El autor glosa un villancico para salir cantando y bailando:

Decid, los pastores,
¿qué venís de ver
con tanto placer?
Vimos a María,
muy noble doncella,
que así relucía
como clara estrella,
la más linda y bella
que fue ni ha de ser,
ni s'espera ver.
 So un portalejo
la vimos estar,
y un honrado viejo
también, sin dudar,

y oímos cantar,
y oímos tañer,
y entramos a ver.

Vimos maravillas
cuales nunca fueron:
reparar las sillas,
ya que se perdieron,
de los que cayeron
de su merescer
por soberbios ser.

En un pesebrito
hallamos un niño
atán gracioso,
que hobimos cariño;
posimos aliño
de más cerca ser,
por mejor lo ver.

Cab'El allí estaban
un asno y un buey:
ambos le adoraban
al muy santo Rey.
El dador de ley
sentimos El ser
en su parescer.

Fin

Angeles del cielo
y las jerarquías
nos daban consuelo
con sus melodías.
Cient mill alegrías
les vimos hacer
con gloria y placer.³⁰

DOLLY MARIA LUCERO ONTIVEROS

²⁹ y ³⁰ Las citas corresponden a los textos de lo *Poesía española medieval*. Edición, introducción y notas de Manuel Alvar, Barcelona, 1969, pp. 547 y 782 respectivamente.

LA EVASION, DE BENITO LYNCH: UN ASPECTO DOCUMENTAL POCO CONOCIDO

“Estoy realmente admirado de la enorme cultura que tienen los muchachos de esta generación. ¡Ustedes sí que realizarán la gran literatura argentina del futuro! Yo casi soy un escritor intuitivo... ¡Ojalá hubiera aprendido todo lo que ustedes saben!” Tal la observación de Benito Lynch ante las cultas apreciaciones de Augusto César Vatteone que acude a su casa a reportarlo (1).

¿Hasta qué punto, cabe reflexionar, era Lynch un escritor desprovisto de cultura, de información o de contacto con la realidad de su época? El caso siguiente parece probar por lo menos, su conocimiento de los hechos contemporáneos.

Poco menos que dejada de lado por la crítica hay una novela corta, no colocada bajo la lupa del investigador, que ofrece un caso interesante de documentación. En 1918 Lynch publica *La evasión* en pequeño ejemplar de *La novela semanal*. No hemos tenido posibilidad de consultar esta edición sino la de Barcelona que, años más tarde (1922[?]), reunió, junto al trabajo que nos ocupa, los cuentos titulados *Por su madre*, *La vaca empantanada*, *El gallo que volvió de las trincheras* y *La cola del zorro*.

El hecho de que *La evasión* transcurra en el por entonces territorio del Neuquén, constituye ya una rareza en el conjunto de la obra del novelista. Pero las pautas que la narración misma proporciona permiten sospechar elementos de la realidad de su época que influyeron no sólo en la determinación del escenario sino también en el factor desencadenante de la tragedia. El conflicto que desarrolla es el de un idilio paralizado por desavenencias más o menos triviales entre los novios, y resucitado, por decir así, a causa de un hecho aparentemente tangencial: la evasión de presos de un penal de la zona, que amenaza y finalmente aniquila a la novia y a su familia, al tiempo que provoca la reacción desesperada y suicida del protagonista.

De inmediato asombran las puntualizaciones que el autor da sobre el recorrido de los presos en su huida, y sobre los atropellos inauditos que cometen. Las primeras noticias de *La evasión* le llegan a Jaime Frasser a través del chilote Galván: “—Se han ido toditos, don Jaime, sabe? —Toditos quiénes? —Todos los presos de la cárcel... —Qué decís? —Sí; el cabo Rosas, que iba con una parte para el destacamento de M., se acordó esta mañana en la pulpería, se jueron el domingo.../.../ —Y son muchos, che? —No le digo: toitos! A lo menos así se acordó el cabo... Parece que atropellaron la guardia, mataron una punta e milicos, les quitaron las armas y

(1) “Reencuentro sentimental con Benito Lynch a 28 años de un reportaje” (En: “La Nación”, 4 de mayo de 1958).

la caballada y que horita se vienen corriendo por la costa del Picum-Leofú, buscando de juramento las abras del Saino para pasarse a Chile... Deben ser como noventa, asígún dicen.../.../ —Ah, entonces es por el otro lado que vienen? Han costeado el Limay esquivando La Travesía... Está buenol Los van a reventar!” (p. 8 y sigtes.).

Más adelante coloca la exposición del itinerario en boca del teniente Sutton (p. 40 y sigtes. de la edición de Barcelona): “Pasa una cosa muy rara, amigo, —y el teniente baja la voz como para que su gente no le oiga. —Vea; esta mañana recibí un parte del comisario Aguilera ordenándome que tratara de incorporarme cuanto antes con el teniente Novillo en M., porque se había evadido una punta de presos que a todas luces seguían la costa del Picum-Leofú y que habría que atajar antes de que llegaran a las quebradas de Chuchil... Pero apenas me había movido de mi destacamento en el rumbo indicado, cuando me alcanza otro chasque, a las dos de la tarde, con la orden terminante del subcomisario Freire, de dirigirme a mata caballo a la estancia de Brown, en las costas de El Zapato, para incorporarme a Aquino esta misma noche, porque al viejo Aguilera, según parece, los evadidos le han pegao esta mañana una revolcadura jefe, en Las Lomas Negras... qué me dice, Frasser? Qué desmadrados! Qué hijos de perra!

“Jaime, que siente que el corazón se le rompe de angustia, balbuce como un sueño: —Pero las Lomas Negras, teniente, están allí, de ese otro lado, sobre la costa del Neuquén, me parece?

”—Y, natural, amigo; lo que hay, en plata, es que los presos nos han fumado de lo lindo al viejo Aguilera recostando su itinerario sobre la costa del Neuquén y no sobre la del Picum-Leofú, como se ha supuesto no sé por qué. —Y el teniente continúa sin reparar en el trastorno de Jaime:— y ahora que les eche un galgo! Si no los ataja la policía chilena, me parece que nosotros no les vamos a ver el polvo: —Y por qué? —Carachol! Es casi seguro que cuando yo pueda juntarme con Aquino ellos ya habrán pasado El Zapato.”

El círculo trágico sigue describiendo su parábola cuando, en el capítulo siguiente, al llegar Frasser con el piquete policial a la pulpería de *El Chileno* recibe de boca de uno de los mozos del pulpero asesinado la confirmación de su desdicha: “Derrotado y muerto Aguilera en Las Lomas Negras, aislada y saqueada la estancia de don Bruno Valles, asaltada y saqueada la estancia de Dougal...” y, enseguida, la conmoviente descripción: “Es aquello una horda imponente, incontenible; una horda frenética que, borracha de alcohol, de libertad y de crimen, va matando, robando y violando, en tanto que se desliza por los caminos como una gran serpiente roja y negra, roja de sangre y negra de infamia, en procura de la cercana cordillera para pasarse a Chile.../.../ llegaron al dentrase el sol; eran como cien y todos venían mamaos... Aquí estuvieron chupando y bailando; traiban una punta de mujeres sacadas de las estancias y las hacían bailar y tocar el piano a la juerza...” (p. 44 y sigtes.).

El espantoso periplo culmina con la noticia de que los bandidos están atacando la estancia de Mister Baster y la partida desesperada de Jaime Frasser hacia la muerte.

Rastreando los acontecimientos de la época, según dato oportunamente ubicado en el archivo del comisario Francisco Romay, existente hoy en el

Centro de Estudios Históricos Policiales, se tropieza con un titular realmente sugestivo, que corresponde al momento en que probablemente Lynch concibió su novela: 3 de junio de 1916, n° 922 de *Caras y Caretas*, p. 55, *La sublevación del Neuquén* y en caracteres más pequeños, *La muerte del ingeniero Plottier*. La crónica se continúa en el n° 923 (del 10 de junio de 1916, p. 36 y sigtes.). En la primera parte se presenta al cabecilla como Daniel Bessler, que se determina como Bresler en la segunda. El hecho se da como ocurrido el 23 de mayo del mismo año. En las dos notas hay fotos de los lugares en que ocurrieron los sucesos y de sus protagonistas, evadidos y víctimas. En ambos casos los pormenores no permiten una real aproximación a la confirmación de la sospecha de encontrarse ante el hecho motivador de la novela.

Con la inquietud de lograr esto último se prosigue la búsqueda en el diario *La Prensa*, que a fines de mayo de 1916 inicia una cantidad de información sobre un hecho evidentemente conmocionante. El aspecto de mayor interés para nuestra perspectiva es la ruta que puede irse trazando de la huida de los presos, coincidente en muchos detalles con la que Lynch presenta en su obra. El 25 de mayo de 1916, el diario informa en su página 11: "El gobernador de/sic/Neuquén comunicó ayer al Ministerio del Interior, que se cree que los autores de la sublevación son presos venidos de La Pampa /.../ Agrega el señor Elordi que se ha conseguido restablecer el telégrafo, que los evadidos siguen cortando a medida que avanzan al interior, siguiendo el camino de la costa del Limay." Al mismo tiempo publica telegramas de corresponsales que refieren los despojos que los forajidos iban causando y los primeros amagos de represión y, principalmente, la defensa de Collón Curá y del paso San Ignacio.

El viernes 26 de mayo se continúan transmitiendo las novedades: "Se sabe que los evadidos antes de llegar a Cabo Alarcón, se separaron del camino y siguieron el curso del río Picun Leufú/.../ Otros pasaron el río Limay, tomaron caballos en los establecimientos denominados Rincón y Las Perlas, de propiedad de Casimiro Gómez y siguieron viaje."

El sábado 27 de mayo, el diario da un croquis de la trayectoria que confirma los datos publicados.

En los días siguientes (28 y 29 de mayo), la atención se centra en la figura del cabecilla Daniel Bresler que atraviesa a nado el Collón Curá. El 2 de junio reaparece en Cabo Alarcón con otros dos evadidos y cruzan el Limay en balsa; ya parte de los prófugos ha sido apresada, mientras otros tienen encuentros con carabineros chilenos. Así siguen las alternativas de la persecución y el 12 de junio (p. 10) se reproduce un despacho de Santiago de Chile, fechado el 11 de ese mes, en el que se comunica que Bresler pasó a Chile por el boquete Iteta, situado a la altura del Rauco, después de haber engañado a Manuel Sobarzo, residente en la costa oriental del lago. Las noticias se van espaciando con referencias aisladas a nuevos apresamientos, y se prolongan hasta el 26 de junio.

De todo lo expuesto se deduce que Lynch conoció el hecho y lo aprovechó con habilidad, despojándolo más que enriqueciéndolo, ya que la realidad hubiera resultado en rigor excesivamente folletinesca. Ejemplo de este empobrecimiento es la supresión, en la novela, de su pieza capital: la figura de Bresler. En su edición del 3 de junio, *La Prensa* (p. 12), se ocupó del

personaje que era "natural de las colonias inglesas situadas al sur de Africa, casado, con una hijita y de 23 años de edad". Nos lo presenta como excelente tirador, valeroso, fornido. Había estado en Buenos Aires para solicitar empleo, pero, pesando sobre él el orden de captura por estar acusado del delito de abigeato en Neuquén, fue detenido y llevado a cumplir su condena. Lo que hace más escalofriante el caso es que ya había cumplido dos de los tres años de la condena y su padre confiaba en el indulto que, con motivo del Centenario, se otorgaría para el 9 de julio. La referencia a su padre nos permite entrever otro aspecto del drama, porque éste se encontraba radicado en Quechuquina y no sólo era estimado y respetado por todos, sino que, por lo que se deduce de las informaciones de la época, podría considerárselo un benefactor para la zona. Así el 22 de agosto de ese mismo año y después de ocurridos los hechos relatados, *La Prensa* da noticia (p. 12), de la donación por parte suya de una lancha de petróleo para cruzar el lago Lacar.

Nada, por otra parte, parece más conmovedor que la respuesta que enviara al gobernador con motivo de los pedidos de éste para que tratara de interceder ante su hijo: "Esta misma noche (29 de mayo) sigo viaje a Collon Curá, aunque creo que mi vida puede tener el mismo fin del señor Plottier, el poblador más ilustrado de nuestro territorio. No es una campaña contra un hijo la que voy a emprender, sino en cumplimiento de salvar la sociedad de la actitud de un loco. Espero poder ser útil. Agradeciéndole el encargo que me ha confiado, quedaré contento en poderlo obtener a costa de mi vida" (*La Prensa*, 30 de mayo de 1916, p. 13).

Soporte real dramático, en fin, para una obra de Lynch, no tan ingenuamente concebida como una apresurada observación podría hacer suponer, ya que a la información imprescindible, añade el conocimiento prolijo de lugares y derroteros. Cañamazo de circunstancias sobre el cual bordó el novelista la tragedia individual de su personaje.

MARÍA LUISA MONTERO
*Miembro de la carrera de
Investigador del CONICET*

EL TIEMPO Y LA MUERTE EN UN SONETO DE QUEVEDO

Es nuestra intención analizar el soneto de Quevedo que lleva el número 11 en la edición de José Manuel Blecua (Editorial Castalia, Madrid, 1969). Esta composición es de las más estudiadas de nuestro poeta por ser fiel representante de toda una línea dentro de su pensamiento lírico. El tema, bien captado por el epigrafista del siglo XVII, es uno de los tópicos más constantes, tanto de la evolución particular de la poesía quevediana, cuanto de toda la cosmovisión barroca, que plasma en este soneto una de sus principales preocupaciones: el tiempo, y, por tanto, la muerte.

Si el tiempo es uno de los temas más acuciantes para el hombre de todas las épocas, es en el barroco cuando encuentra la tradición occidental su formulación más angustiante, al caer el sentido cristiano de la muerte en una crisis de la cual aún hoy se ha hecho difícil recuperarse. El hombre medieval, al sentir la muerte como un paso entre dos estados diferentes de vida, le quita al pensamiento temporal el carácter agobiante: aunque el tiempo conduzca irremediamente a la muerte, ésta nos salva ofreciéndonos la vida eterna; por tanto, podemos esperar confiados el paso del tiempo, puesto que finalmente nos llevará a morar en la felicidad constante. Pero en el barroco esta constancia deja de ser tal, y se infiltra en el alma del hombre el sentimiento que podríamos denominar la idea lucreciana de la muerte. El nexo entre la vida y la muerte es el tiempo, y entre éste y aquélla se abre un espacio tenebroso en el que el alma siente su abismo; aunque no se llegue todavía a formular la negación de ese otro plano, sino que sólo se sienta su problematicidad. Por tanto, las meditaciones barrocas sobre el tema van a reiterarse hasta configurar toda una línea de pensamiento que se proyecta hasta nuestra contemporaneidad.

Muchas cosas podrían agregarse y precisarse en este esquema un tanto simplista, pero nuestra intención es solamente centrar la cuestión en el contexto espiritual en el momento en que Quevedo escribe su obra, y a partir de ella retomar nuevamente el problema para hacer las precisiones que correspondan. Consecuentes con este propósito, comencemos con el análisis del soneto, recordando primero el texto tal como consta en *El Parnaso Español*, de 1648.

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada que, siendo, es poco, y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,
y, sin moverse, vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

El primer verso es una especie de resumen aforístico del contenido de toda la obra, contenido que se irá desarrollando y concretando en el decurso del soneto, pero que ya está implícito en este verso, con toda su carga de valor universal adjudicada a la aserción, que en su propio carácter sintáctico (formulado con sujeto y predicativo en infinitivos) demuestra su condición gnómica. "Vivir es caminar breve jornada" nos dice Quevedo, centrandó el contenido semántico en los dos infinitivos y en el adjetivo, contrariando la condición sustantivo-verbal del discurso lógico, para poner de manifiesto la inacción, la intemporalidad, la pura esencia (el "es", único verbo conjugado) de la definición: todo el soneto es la exaltación del "vivir-caminar-breve", aunque ya veremos los matices que adquiere. A continuación, y coordinado por un "y" que ubica la expresión en un mismo nivel sintáctico con la frase anterior, pero que semánticamente depende, o más bien, es consecuencia y demostración de lo anterior, se plantea la antinomia que es cuerpo del soneto: vida-muerte. Los tres sustantivos que componen este verso centran la cuestión: como primera y última palabra, muerte por un lado, vida en el otro extremo; en el centro, en vocativo, y flanqueado por los dos adjetivos que caracterizan a cada uno de los términos anteriores, Lico, el interlocutor en segunda persona, que en realidad esconde al propio poeta, a la primera persona gramatical. La vida, la muerte y el poeta, éste en el centro del verso comandando arquitectónicamente los otros dos términos, plantean la problemática y requieren el nexo que organice, a pesar de que sintácticamente muerte y vida están identificadas ontológicamente. En esta identificación ontológica es de capital importancia distinguir sujeto y predicativo para precisar *quién* "es" y *qué* "es". Por la posición y por el sentido acotado en los adjetivos puede considerarse al término muerte como sujeto de esta expresión: la muerte es, y de todos los tipos posibles de muerte, la muerte viva (contraste muy del gusto barroco) es nuestra vida. La vida es simplemente una parte de la muerte, y ésta se yerge omniabarcante como lo verdaderamente existente. Y esta vida, cuyo ser consiste en una parte de la muerte, se manifiesta en la temporalidad. Por tanto, los dos versos siguientes, donde la vida es el sujeto, se abrirán con sendas indicaciones temporales: "ayer.../cada instante..." Y a las indicaciones temporales, en ambos versos siguen las indicaciones espaciales: "al frágil cuerpo.../en el cuerpo..." El lugar en que la vida actúa es el mismo: el cuerpo; el tiempo varía (antes/continuamente) según sea la acción realizada por la vida: cuando es en el "frágil cuerpo amanecida" (y en este término "amanecida" parece Quevedo jugar con la semántica del latín *maneo* más que con el etimológicamente correcto *mane*: amanecer es más "comenzar a permanecer", que "hacerse de mañana") la acción fue realizada en el pretérito: ayer la vida comenzó a permanecer en el frágil cuerpo; pero cuando la vida es sepultada (y aquí lo que amanece es la muerte) el tiempo es "cada instante", o sea, siempre. La vida tiene un poco de autonomía ontológica cuando deja

de ser, "ayer": en cambio, la muerte logra domeñar a la vida "cada instante", poniendo al tiempo a su servicio, como un factor más de su existencia omnicomprendiva (quitándole a este término su carácter intelectual). Y entonces aquí encontramos el nexo organizador entre el yo del poeta, la muerte y la vida, que planteábamos antes que era requerido: ese nexo que organiza y jerarquiza es el tiempo. La muerte es todo; cuando la muerte se transforma en muerte viva bajo el influjo del tiempo, amanece en el cuerpo del poeta en forma de vida, para constantemente, bajo el mismo influjo del tiempo, convertir nuevamente esa vida en la muerte que, por definición, es.

Abandonemos por el momento este denso primer cuarteto y pasemos al segundo, no menos denso que el anterior. En lo que llevamos dicho puede extrañar tal vez que hayamos hablado con demasiada insistencia del ser y de la ontología. Pero corroborando un poco nuestra interpretación anterior, el primer verso de este cuarteto incluye una gradación con el verbo ser que obliga a pensar que para Quevedo el problema ontológico era uno de los más acuciantes: "siendo, es..., será". Y las tres formas del verbo ser enmarcadas por una misma palabra: "nada" a comienzo de verso, "nada" a final de verso. Sobre el significado de esta "nada" mucho puede discutirse, pero lo cierto es que tiene un sentido contradictorio y no bien determinado. En principio podemos postular que en las dos ocasiones significa cosas distintas: a final de verso mantiene su sentido tradicional, pero al comienzo su significado se complica. Para entender claramente la propuesta del poeta tenemos que relacionar este comienzo de estrofa con lo que estaba diciendo al final del cuarteto anterior: la vida es una parte de la muerte que amanece en el cuerpo para ser a cada instante sepultada y convertirse en nada. Esta nada es la que reaparece en la segunda estrofa: la vida es nada; la nada, cuando es (o sea, al encarnarse en el hombre), es poca cosa, y volverá a su condición habitual de nada absoluta en poco tiempo. En esta oración, la única palabra que no está subordinada es "nada". Con sólo mencionarla es suficiente, y de ella depende una proposición relativa que recuerda su condición a causa de la existencia del tiempo, y acá abre nuevamente otra proposición relativa dependiente de éste, con "nada" como sujeto, en una composición concéntrica que permite resaltar la mención de la nada en una actitud adánica que constata la nada de la vida con sólo conjurarla en la mención. Pues esa precisamente es su naturaleza, naturaleza ontológicamente definible como el no-ser, como lo que aparece en un momento, pero que fue nada antes y será nada después, dejando el camino a lo que verdaderamente es: la muerte. Y esta condición de la vida, por la ambición, es olvidada al manifestar un poco de su ser. Y al mencionar el olvido por parte de la vida de su condición efímera, vuelve Quevedo a recordar el tono didáctico-moral del primer verso, y establecidas ya las relaciones esenciales entre vida, muerte, nada, tiempo y poeta, a recordar también las consecuencias que esto trae aparejado en nuestro vivir cotidiano. Y el "pues" que inicia los dos versos restantes introduce el nexo que establece la relación causa-efecto entre la afirmación anterior y su consecuencia. Y la consecuencia es que el sujeto (y ya discutiremos sobre cuál es el sujeto) mal persuadido por la vanidad, anhela duración. Ahora debemos plantearnos la cuestión del sujeto gramatical de esta frase; y decimos gramatical, puesto que semánticamente es fácil intuir cuál es. Dos posibilidades de solución se nos ofrecen: teniendo en cuenta el género femenino del participio, el sujeto puede ser la nada de la oración anterior, en cuyo caso "tierra animada" sería

aposición de "duración", y el sentido general de la oración tal vez éste: la nada, que es la vida, anhela duración, tierra animada. La segunda posibilidad es que "tierra animada" sea el sujeto, en un procedimiento típicamente quevediano de yuxtaponer conceptos para precisar el sentido: la tierra animada, que es la nada, cuando se manifiesta en vida, anhela duración. Este es el error del hombre: siendo su vida nada, y su cuerpo tierra animada, a causa de su vanidad y su ambición, anhela duración, sin comprender que constantemente la muerte se le manifiesta imponiendo su existencia por su presencia únicamente.

Con el inicio de los tercetos cambia el tono general del soneto, ahora más plástico y menos profundo, pero se mantiene el mismo imprecisado sujeto gramatical. Cada uno de los tercetos está compuesto por una sola oración que, de modos radicalmente opuestos, expresan la misma idea. En el primer terceto, con un lenguaje rigurosamente lógico y despojado de todo artificio, se nos dice que la vida, a pesar de los engaños que el pensamiento y la vana esperanza se encargan de procurar, tropezará indefectiblemente con la presencia de la muerte. En el segundo terceto, la idea que se nos sugiere es exactamente la misma, pero cambia fundamentalmente la manera en que es dicha: el primer "como" introduce la comparación, y el último "llega" retoma el plano de la realidad con el mismo resultado del terceto anterior: la final aparición de la muerte, a pesar de que la vida en su manifestación pretendía ignorarla. Pero la muerte llega igual, y lo que le otorga su carácter angustiante para el hombre es su condición de límite, y no de umbral. Por tanto, teniendo en cuenta que la muerte marca el fin de la vida, o que la vida no es más que una especie de muerte, el hombre "anhela duración", no trascendencia. La vida del hombre es "nada... que será nada", formulando de esta manera uno de los nihilismos más drásticos que pueden haberse postulado: no es que la vida acabé en la nada, es que la misma vida es nada. Y, después de todo, lo único que queda como verdaderamente existente es la muerte (y aquí nos parece oír los ecos de Lucrecio).

Dos tonos distintos pueden rastrearse en el soneto: en el primer verso y los dos tercetos, el tono didáctico-moral es manifiesto y es en ello en lo que se fijó el epigrafista del siglo XVII cuando centró el problema en el "divertido vivir" del hombre; pero por otro lado, los siete versos intermedios plantean la estructuración ontológica de la realidad, entre elementos tales como el poeta, la vida, la nada, el tiempo y la muerte. Primero se proclama el ser: muerte viva es nuestra vida, y luego, una vez proclamado, no es necesario volver a hacerlo, por tanto sólo alcanza con nombrarlo: "nada... que será nada". Este tono ontológico reaparece en la última palabra del soneto, en ese "llega" referido a la muerte que se prolonga hasta nuestra alma, y que nos permite hablar de esta obra como de "el soneto de la epifanía de la muerte".

JUAN TOBIÁS NÁPOLI

APROXIMACION A LA MUERTE Y LA BRUJULA

Un cuento policial de Jorge L. Borges

Raymond Chandler, uno de los mejores escritores de literatura policial, tuvo una ambición, la de ubicar este género, considerado marginal, en la misma categoría que cualquier otra expresión de la literatura con mayúscula, y opinaba que aún Shakespeare no hubiera despreciado sus elementos formales sino que, en lugar de decir "no sirven", los habría usado y transformado en algo bueno. También solía decir que el defecto principal de la mayoría de las historias de detectives era que los escritores dedicados a ella eran malos y producían historias insatisfechas como literatura, porque la mente que puede producir un crucigrama elaborado con frialdad no es capaz, por regla general, del fuego y el ímpetu necesarios para escribir con expresividad. Creía que la novela de investigación policial verdaderamente honesta es aquella que suministra al lector todo el material para resolver el enigma, en la cual nada significativo es menospreciado, nada insignificante es puesto de relieve, donde los hechos llevan su propia interpretación y no es preciso ponerlos bajo el microscopio en un laboratorio a fin de averiguar su significado.

Claro está que no conocía a Borges ni su cuento *La muerte y la brújula*. Veamos cómo este tipo de ficción es manejado por un excelente escritor.

La muerte y la brújula pertenece a *Ficciones, Artificios*, 1944. Es definitivamente un cuento policial pues nos encontramos con el clásico esquema de la historia de crímenes misteriosos, la *detection* correspondiente y un detective que lleva a cabo la investigación.

Borges va más allá y nos empuja a lo metafísico; entonces, el cuento pasa a ser símbolo de un destino y una refutación del racionalismo.

En el prólogo leemos: "La primera (*La muerte y la brújula*), pese a los nombres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria. Ya redactada esa ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del nombre podría articularse en Islandia; la segunda, en México; la tercera, en el Indostán. ¿Agregaré que los Hasidim incluyeron santos y que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?"

Revisemos su contenido argumental: En el Hotel du Nord se ha cometido un asesinato. El comisario Treviranus y Erik Lönnrot, detective, descubren que la víctima es el doctor Marcelo Yarmolinsky, representante de Podolsk al

Tercer Congreso Talmúdico. El comisario supone que el crimen debió haber sido cometido por un ladrón al equivocarse de habitación. Lönnrot no lo cree así. Encuentran una hoja colocada en una máquina de escribir con la siguiente nota: "La primera letra del Nombre ha sido articulada". Entre los libros del muerto se halla un ejemplar del Tetragrámaton, el libro de los Nombres de Dios. La fecha del crimen: 3 de diciembre.

El segundo crimen sucede el 3 de enero en los arrabales. La víctima, Daniel Simón Azevedo, carrero, guapo electoral, ladrón y delator. Sobre una pared, escrito en tiza, se lee: "La segunda letra del Nombre ha sido articulada".

El tercer crimen, el 3 de febrero, en una taberna de la Rue de Toulon. Un tal Ginzberg, que había ofrecido a la policía aportar datos sobre los crímenes, es asesinado, al parecer, pues se encuentran rastros de sangre en su habitación, aunque no a la víctima. Un señalador entre las páginas de un libro permite leer: "El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el día siguiente". En una pared se destaca: "La última de las letras del Nombre ha sido articulada".

La policía resulta impotente para resolver los casos, la prensa denuncia su ineficacia. Un famoso pistolero, Red Scharlach, que había amenazado de muerte a Lönnrot, declara que en su distrito nadie se atrevería a cometer tales crímenes.

El primero de marzo, Treviranus recibe un sobre sellado que contiene una carta y un plano de la ciudad. La carta prometía el fin de los asesinatos, y por medio del plano demostraba que los tres lugares de los hechos "eran los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico".

Observando un orden trinario, la serie de crímenes debía estar concluida, pero Lönnrot, astuto y desconfiando, trabaja con un compás, una brújula y la palabra tetragrámaton y conjetura la secreta morfología de la siniestra serie: un cuarto asesinato es inevitable. Aventura que quizá Scharlach sea el próximo blanco.

La noche del 4 de marzo ("El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el día siguiente") se dirige al cuarto punto, aquel que ha transformado el triángulo en un rombo cuyos vértices indican N., S., E., y W. Llega a la quinta de Triste-le-Roy donde todo es simétrico, repetido, similar a un laberinto de espejos por su construcción, y allí es apresado por Red Scharlach quien le confiesa ser el autor de la trampa perfecta urdida para atraparle siguiendo los pasos del tipo de razonamiento propio de Lönnrot. Este, derrotado, le propone que en otro avatar se encuentren en un punto diferente, no en el de un laberinto de simetrías y de cuatro lados, sino en uno que conste de una sola línea única y recta, invisible e incesante. Luego muere.

La trama meramente policial del cuento, los crímenes, la investigación y la solución han sido condimentados, como Borges acostumbra, con ingredientes cultos y abarcando diversos planos en los cuales toda palabra cuenta en el plan general. Un lector corriente de literatura policial se verá enredado en una maraña de nombres extranjeros, de títulos de obras en hebreo, latín o griego, de referencias a la cábala, a sectas secretas, a filósofos y teósofos. Ninguna de las pistas sembradas a lo largo del texto podía ayudar a develar el misterio porque Borges ofrece la transposición de la realidad a un plano totalmente intelectual.

Consideremos los planos en que se desarrolla la trama:

a) *Conflicto de la realidad con la interpretación de la misma*

- Posibilidad de encontrar un esquema de la realidad y no hallar su sentido final.
- El hombre puede razonar con éxito sobre una realidad falsa o fraguada.
- La realidad puede ser moldeada por la inteligencia.
- La realidad no tiene obligación de ser interesante, pero sí las hipótesis sobre ella.
- El excesivo razonamiento puede perder al hombre.

b) *El mundo, un laberinto*

- Los crímenes responden a un orden geométrico.
- El tiempo y el espacio donde suceden, también.
- Las simetrías, las repeticiones, espejos y galerías de la Quinta de Triste-le-Roy son repetición del laberinto del mundo y del hombre.
- Simetría entre la individualidad del detective y la del asesino o los extremos se tocan.

c) *El tiempo cíclico*

- La venganza es cíclica. Se parte del supuesto razonamiento del detective para atraerlo a su propia muerte.
- Posibilidad de que los hechos puedan repetirse en futuros avatares.

d) *El azar*

- Exclusión total del azar.
- La coincidencia no existe.

El detective y el asesino

Red Scharlach y Erik Lönnrot son los antagonistas. Sus destinos están ligados desde el plano semántico en adelante. Los nombres apuntan a señalar el color rojo y se convierten así en una de las pistas que el autor nos ofrece. Ambos pueden ser considerados versiones de un solo hombre, o como identidad de dos destinos. Desde ya que pertenecen a una dimensión común; Lönnrot, que se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, con algo de aventurero y hasta de taurin, es derrotado por Red Scharlach, "el más ilustre de los pistoleros del Sur", pero no con violencia, sino con una trampa sutil que fue siguiendo paso a paso los razonamientos de la víctima.

Este final es otra prueba de un tema repetido en toda la obra de Borges: todo está en todo, todo es uno. Niega el tiempo y la realidad y afirma la irrealidad del mundo aparental, la irrealidad del yo individual. Cada ruiseñor es todos los ruiseñores; su inmortalidad y la de su canto están aseguradas por la inmortalidad de la especie. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, "son" Shakespeare. Somos acción y contemplación; uno y cambiante; actor y espectador; ánodo y cátodo; anverso y reverso; derecha e izquierda; somos poética y crítica; acción y juicio, afirma Alfonso Reyes, es decir, somos el detective y el asesino, somos Lönnrot y Scharlach.

Este cuento es matemático en su construcción, perfecto en su organización y, traducido a un plano metafísico, queda inscripto en la totalidad de la acepción borgiana de la literatura. Si desatendemos el sustrato filosófico con que fue tramado, seremos como Lönnrot que sólo logró ver la realidad un momento antes de morir.

MARTA B. MIOTTI DE ROSET

UN ARTE DE VIVIR Y UN ARTE DE MORIR EN LAS COPLAS

DE JORGE MANRIQUE

La profunda transformación de su poesía permite suponer que Jorge Manrique sufre una crisis espiritual por la muerte de su padre, pues del tema casi único del amor, en su obra total, pasa al tema del sentido profundo y trascendente del vivir y del morir en sus famosas *Coplas*.¹ De los juegos conceptuales vida-muerte, en que una y otra sólo aparecen subordinadas al amor, se vuelca poéticamente en una reflexión acerca del destino del hombre, de su ubicación en el tiempo y frente a la eternidad, del sumergirse el vivir en el morir por el fluir del tiempo. Discurre demoradamente sobre la vida, la muerte y el tiempo, los tres grandes enigmas estrechamente vinculados con el ser humano, en hermosísimos versos preñados de honda sugerencia.

Su reflexión, surgida de una experiencia personal —que es, al mismo tiempo, universal— recoge el sentir milenario que resuena ya en los Libros Sapientiales de la Biblia y recuerda, en breve y armoniosa síntesis, una realidad ineludible que ha de vivirse hasta la consumación de los siglos².

Vivió Manrique en la inquieta España que antecede al descubrimiento de América. Es la suya una época de inesperados cambios, de valores en quiebra, similar en muchos aspectos a este revuelto y contradictorio siglo XX, con un ansia irrefrenable de bienes materiales, una desmedida ambición de poder, una lucha interminable entre bandos antagónicos³, un deslumbramiento peligroso por un saber no siempre ceñido a una espiritualidad trascendente. Pujan-te siglo de vivísimos contrastes, en que los antagonismos, los odios, los partidismos, todas las miserias humanas imaginables, no alcanzan a empañar por completo el ideal oscuramente soñado de una nación unida, coherente y poderosa, tal como habrá de lograrse bajo el cetro de los Reyes Católicos. Siglo del culto a la poesía y al “elevado estilo”, de intento de otorgar al castellano la dignidad intuida en las admiradas lenguas clásicas, del estudio detenido y

¹ Pedro Salinas considera que las poesías de amor de Manrique “valen muy poco y la otra [la poesía de la muerte] está más allá de todo precio”. *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, p. 10.

² El mismo Salinas advierte que “el alma manriqueña dormida en el sueño cortés, en los retozos retóricos con la muerte hechiza, juguete conceptual inventado en la sensual Provenza, se encuentra un día con la muerte verdadera, en una villa castellana. Porque a él se le pueden aplicar los dos versos suyos, que dijo de su padre: *En la su villa de Ocaña/ Vino la muerte a llamar / A su puerta.*”, *op. cit.*, pp. 43-44.

³ Fernán Pérez de Guzmán, que vivió en la primera mitad del siglo XV, describe apasionadamente los males de su época, que se agravarán durante el reinado siguiente, cuando Jorge Manrique alcanza su madurez: “...cuantos daños, insultos, movimientos, prisiones, destierros, confiscaciones de bienes, usurpaciones de dignidades, turbación de paz, injusticias, robos, guerras de moros, se siguieron e vinieron, ¿quién bastará a lo relatar nin escribir...?” *Generaciones y semblanzas*, R. Tate, Londres, 1965, p. 48.

continuado de la Antigüedad tanto como del Renacimiento italiano.⁴ Época de acentuado refinamiento en el vivir, de lujo manifiesto en costosas artesanías y suntuosas vestimentas, de primorosos códices coleccionados en bibliotecas privadas de excepcional carácter —recuérdese, entre otras, la del marqués de Santillana, el autor de las famosas serranillas—⁵.

Menéndez y Pelayo, el ilustre polígrafo santanderino, cree ver en el reinado de Juan II —que se extiende desde 1419 hasta 1454— “un anticipado ensayo de vida moderna y como una especie de pórtico” del Renacimiento español.⁶ Este rey don Juan será aquel cuya fastuosa corte evoque Manrique en sus *Coplas*⁷—. Johan Huizinga, el sabio medievalista holandés, llama “otoño de la Edad Media” a los siglos XIV y XV, en su estudio sobre Francia y los Países Bajos en ese tiempo, útil en algunos aspectos para el conocimiento de España.⁸ María Rosa Lida de Malkiel, nuestra erudita compatriota prematuramente muerta en los Estados Unidos, apuntando hacia la nueva época que se avecina, lo llama “Prerrenacimiento”.⁹ José Antonio Maravall, eminente historiador y sociólogo español contemporáneo, destaca en ese siglo la crisis de valores desarrollada en la fase de crecimiento de la economía y la cultura.¹⁰

Estos conceptos se amplían, se complementan y se aclaran unos a otros, porque todo ello es el siglo XV español, de Jorge Manrique y del descubrimiento de América: un anticipo de vida moderna y una prefiguración del Renacimiento español; un declinar de la Edad Media y un surgir de un mundo nuevo, en nuevas formas de vida, en nuevas formas de sentir y de pensar. Y ese surgir de otro mundo en otro sentir, lleva consigo los riesgos y las crisis de casi todo lo nuevo.

Como otros ingenios españoles, Jorge Manrique es poeta y guerrero, y en ese doble reclamo de las armas y las letras tomará “ora la pluma ora la espada”, como lo hicieron en el siglo XIV Don Juan Manuel, ilustre sobrino y seguidor de Alfonso el Sabio, y el Canciller Pero López de Ayala; el Marqués de Santillana y Gómez Manrique —tío de Jorge— en el XV; Garcilaso de la Vega a principios del XVI, y Cervantes hacia fines del mismo siglo, y tantos más.

⁴ Juan de Mena es el ejemplo más acabado de la cultura en el siglo XV. Véase MARÍA ROSA LIDA, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950; JUAN DE MENA, *Laberinto de Fortuna*, ed. de John G. Cummins, Madrid, Cátedra, 1979.

⁵ José Antonio Maravall afirma que “...refinamiento y multiplicación de los artículos de consumo (alimentos, bebidas, trajes, etc.) no deriva de una preocupación de mayor utilidad o comodidad en el uso de ellos, tanto como de las necesidades de una mayor ostentación.” Observa que “el saber, bajo forma de cultura literaria no productiva, es uno de los artículos de consumo que entran más de lleno en las convenciones de ostentación de la clase ociosa”. Y destaca que “La ley del ocio ostensible y la ley del gasto ostensible son... los dos fundamentos del «status» social de la clase ociosa”. *El mundo social de “La Celestina”*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 32, 35, 31.

⁶ *Antología de poetas líricos castellanos*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1951, t. III, p. 9.

⁷ Coplas 16 y 17.

⁸ HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Versión española de José Gaos. Madrid, Alianza Editorial, 1978.

⁹ Véase nota 4.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 18.

Hasta la muerte de su padre compone poesía cortesana, según los temas, los metros y las actitudes de su tiempo —poesía amorosa¹¹ y poesía burlesca afín a la que figura en los cancioneros coetáneos—. Pero los mayores rasgos de afinidad espiritual y poética se advierten con respecto a la obra de su tío, Gómez Manrique, especialmente en las *Coplas a Diego Arias de Avila, Contador Mayor de Castilla*, con motivo de su muerte, en las que pueden encontrarse actitudes, formas expresivas y ejemplos de idéntico cuño.

En su poesía cortesana Jorge Manrique alude una y otra vez a la muerte.

Alguna vez dirá que anda “revuelta” con su vida:

Ved que congoxa la mia,
ved que quexa desigual
que me aquexa,
que me cresce cada dia
vn mal teniendo otro mal
que no me dexa:
no me dexa, ni me mata,
ni me libra, ni me suelta,
ni me oluida,
mas de tal guisa me tracta,
que la muerte anda rebuelta
con mi vida.

Con mi vida no me hallo,
porque esto ya tan vsado
del morir,
que lo sufro, muero y callo,
pensando ver acabado
mi beuir:
mi beuir que presto muera,
muera porque biua yo...¹²

En otra ocasión se verá rechazado por la vida y por la muerte:

Ni beuir quiere que biua,
ni morir quiere que muera,
ni yo mismo se que quiera
pues quanto quiero se esquiua...

Este dolor desigual
rauia mucho por matarme;
por hazerme mayor mal,
muerte no quiere acabarme.

¹¹ Para Salinas la lírica amatoria de Manrique es “el mejor compendio en verso castellano de toda la doctrina del nuevo amor” pero es, también, “un caso obvio de tradición poéticamente pasivamente restaurada”. *Op. cit.*, pp. 42 y 43.

¹² Los textos de Manrique se citan según el *Cancionero Castellano del siglo XV*, ordenado por Foulche Delbosc. Madrid, 1915.

Llegará a sentir el amor como una forma de muerte:

Es vna muerte escondida
este mi bien prometido,
pues no puedo ser querido
sin peligro dela vida.

Mas solo porque me quiera
quien en vida no me quiere,
yo quiero sufrir que muera
mi beuir, pues siempre muere...

Y para sentirse libre de su congoja de enamorado, llamará a la muerte:

No tardes, muerte, que muero;
ven, porque biua contigo;
quiereme, pues que te quiero,
que con tu venida espero
no tener guerra comigo.

.....

Ven aqui, pues, ya que muero;
buscame, pues que te sigo;
quiereme, pues que te quiero,
e con tu venida espero
no tener vida comigo.

La crítica ha llamado "la muerte de juego" a esta muerte de la poesía manriqueña cortesana, aunque ha destacado en ella acentos precursores de la mística que florecerá en el siglo siguiente. Tanto Santa Teresa de Jesús como San Juan de la Cruz han usado en sus poemas ese juego antitético del vivir-morir, refiriéndolo al ansia del amor divino:

Vivo sin vivir en mí
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.

Será éste el estribillo de un poema de San Juan, estribillo usado también por Santa Teresa, cuyo último verso figura en el *Cancionero de Resende*.¹³

La melancolía, nota constante en cierta poesía amorosa de Manrique, parecería exceder el marco de las meras convenciones poéticas de su tiempo y anunciar la hondura de las *Coplas*, en las que muy distintos serán los aspectos del vivir y del morir que se manejen, y las actitudes ante esos diferentes aspectos.

Frente al dolor, provocado entonces por la muerte de su padre y no por el juego conceptual del amor, sentirá el impacto nostálgico del tiempo ido, y se le hará actual, verdadera, la fugacidad de la vida y la proximidad de la muerte. Quizá dolorosamente sorprendido exclamará:

¹³ *Lírica. San Juan de la Cruz*. Estudio preliminar y notas de Lilia E. F. de Orduna. Buenos Aires, Kapelusz, 1975, p. 56 y nota al pie de página.

...como se pasa la vida,
como se viene la muerte
tan callando... (copla 1)

Y habrá en su verso una blanda queja, y un eco lejano, aunque expresivo,
de Job:

El hombre nacido de mujer vive corto tiempo... (14,1) ¹⁴

El mismo Job ya se ha preguntado:

¿No son cortos los días de la vida? (10,20)

Manrique siente tan breve la vida, y tan irreal, acaso, en su continuo fluir,
que le parece un sueño prestamente desvanecido:

...se va la vida apriessa
como sueño. (12)

También Job insistirá en la brevedad de la vida:

... mi vida es un soplo... (7,7)

Y el mismo Job reiterará la idea con una imagen similar:

... mis días-no son sino un soplo. (7,16)

Y David, en el Salmo 38:

...un hálito ligero dura el hombre. Como sombra fugaz el
hombre pasa... (38, 6 y 7).

Como Job, como David, como todo hombre en algún momento de su vida,
Manrique ha sentido que el vivir se va esfumando. En su patético discurrir
ha advertido, asimismo, que todo se desvanece y desengañado por la falta de
estabilidad de las cosas dirá:

... vemos lo presente
como en vn punto se es ydo
y acabado... (2)

Y ha reflexionado cómo todo se transforma y aun se pierde:

... las cosas tras que andamos
y corremos
.....

avn primero que muramos
las perdemos:
dellas desfaze la edad,
dellas casos desastrados
que acaescen... (8)

¹⁴ Los textos bíblicos se citan según la *Sagrada Biblia* con carta-prólogo de Su Emcia. Revdma Dr. J. M. Bueno Monreal, Cardenal-Arzbispo de Sevilla. Prefacio, introducciones y revisión general sobre los textos originales del R. P. Serafin de Ausejo, O. F. M. Cap., Profesor de Sagrada Escritura. Barcelona, Herder, 1964.

Versos sabios que recuerdan el pensamiento del Eclesiastés:

...volviendo la vista hacia todas las obras de mis manos, los trabajos en que tan inútilmente me había afanado, vi que todo era vanidad y esforzarse tras el viento, y que no hay nada estable en este mundo. (2,11)

Como para alcanzar una mayor certeza de que todo pasa, Manrique se preguntará por las grandezas de su pasado inmediato —la corte del rey Don Juan, la de su hijo y sucesor Enrique IV, tantos señores poderosos— usando el recurso retórico del *ubi sunt*, corriente en su época. Entre los versos que más destacan la insesantez humana en su apego a las riquezas, se cuentan aquellos en que el poeta ve como “verduras de las eras” o como “rocíos de los prados” el exterior boato cortesano:

Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras,
y cimeras,
fueron sino de uaneos?
que fueron sino verduras
de las eras? (16)

¿Le pesa al poeta la vanidad de las riquezas, recalcada una y otra vez por el Eclesiastés?:

... ¿qué fruto saca el hombre de todos sus afanes y de la aflicción de ánimo con que se atormenta en este mundo? (2, 22)
Así como salió desnudo del vientre de su madre, así saldrá de esta vida, sin llevar consigo nada... (5, 14).

En la alusión de Manrique a ese pasar incesante de todas las cosas no parece latir el esperanzado sentir de Santa Teresa acerca del pasar de todo lo adverso, manifestado en su famosa letrilla:

Nada te turbe,
nada te espante.
Todo se pasa.
.....
La paciencia
todo lo alcanza...

Manrique, por el contrario, sólo parece sentir con melancolía el pasar de lo mundano que deslumbra al hombre. Sufre, sí, el desengaño del Eclesiastés:

Yo he visto todo cuanto se hace debajo del sol, y he hallado ser todo vanidad y esforzarse tras el viento. (1, 14).

El desvelo de Manrique por la brevedad de la vida y por el carácter efímero de los bienes materiales, no lo llevará a desear placeres mundanos ni a despertar en otros la natural inclinación humana hacia ellos. Distinta será la actitud de los personajes dramáticos en la *Tragicomedia de Calixto y Melíbea*,

la inquietante y sugerente creación del bachiller Fernando de Rojas, de fines de ese mismo siglo de Manrique.

En la *Tragicomedia* aflora un ansia incontenible de placeres en los jóvenes, y sólo en los jóvenes porque los "viejos" —llamemos así a los de la otra generación— ya han disfrutado de esos placeres. Pero si Pleberio, padre de Melibea, ha aquietado su vida con la formación de su hogar —según propia confesión—, Calestina, que recordará con añoranza los goces juveniles —reemplazados en su vejez por la tercería— inducirá a los jóvenes al placer. Así Celestina dirá a Alisa, madre de Melibea, refiriéndose a ésta:

Dios la dexé gozar su noble juventud y florida mocedad, que es tiempo en que mas placeres y mayores deleytes se alcançan. (Aucto IV).¹⁵

Y poco después a la misma Melibea:

... cada día ay hombres penados por mugeres y mugeres por hombres, y esto obra la natura, y la natura ordenola Dios; y Dios no hizo cosa mala. (Aucto IV).

Antes habrá dicho a Pármeno criado de Calixto, para lograr la complicidad de aquél en sus maquinaciones:

... como seays en edad dispuestos para todo linaje de plazer, en que mas los moços que los vicios se juntan: así como para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beuer, para negociar amores... (Aucto I).

Y le aconsejaría:

No te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apeetece lo detectable. El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales... (Aucto I)

Melibea, entregada ya a su amor-pasión por Calixto, exclamará, al saber que sus padres quieren casarla:

¿Quien es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quien apartarme mis placeres? Calisto es mi anima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza... Dexenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada... No tengo otra lastima sino por el tiempo que perdi de no gozarlo... (Aucto XVI).

La *Tragicomedia* muestra a quienes olvidando toda ley divina y humana sólo viven para el placer mundano, y terminan hundidos en la tragedia. Pleberio, en un planto por Melibea hacia el final de la obra, recordará el desastrado fin de los servidores del placer:

¹⁵ La *Tragicomedia* se cita según la edición crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter. Madrid, C.S.I.C., 1970.

¡O amor, amor! . . . Hazes que feo amen y hermoso les parezca. ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conuine? Si amor fueses, amarias a tus siruientes. Si los amases no les darías pena. Si alegres biu essen, no se matarían, como agora mi amada hija. ¿En que pararon tus siruientes y sus ministros? La falsa . . . Celestina murió a manos de los mas fieles compañeros que ella, para tu seruicio emponçoñado, jamas hallo. Ellos murieron degollados; Calisto, despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dieron; amargos fechos hazes. (Aucto XXI).

Maravall encuentra en Rojas cierto determinismo moral, propio del pesimismo del siglo XV.¹⁶ Y en tanto que Rojas ofrece en su *Tragicomedia* el testimonio patético del desorden moral de su tiempo¹⁷. Manrique lo ha dado de la tradición cristiana, y del sentir de esa tradición frente a lo mundano y a sus riesgos para el alma:

Los plazeres y dulçores
desta vida trabajada
que tenemos,
que son sino corredores,
y la muerte la celada
en que caemos. (13)

Ha sentido el poeta la fugacidad del placer y cómo puede ser fuente de dolor:

. . . quan presto se va el plazer,
como despues de acordado
da dolor . . . (1)

Para Manrique, poeta cristiano —nunca se insistirá demasiado en ese rasgo suyo— el vivir no es, no debe ser, un volcarse en “deleites” temporales. Por el contrario, el vivir es un tránsito de aprendizaje para preparación de la verdadera vida, en el más allá:

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar. (5).

No hay menosprecio del mundo, sino una justa valoración:

Este mundo bueno fue
si bien vsassemos del
como deuemos,

¹⁶ *Op. cit.*, p. 23.

¹⁷ Maravall advierte en la *Tragicomedia* un cuadro complejo y vivaz del panorama social que le fue dado contemplar a su autor. *Op. cit.*, p. 154.

porque, según nuestra fe,
es para ganar aquel
que atendemos. (6)

El mundo es el escenario, el ámbito del vivir. ¿Y cómo ha de "usarse el mundo" —según la expresión del poeta—? ¿Y cómo ha de ser el vivir según Manrique? Una respuesta puede encontrarse en la figura de don Rodrigo Manrique, exhibida por su hijo como imagen del varón ideal:

Aquel de buenos abrigo,
amado por virtuoso
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
y tan valiente... (25)

Que amigo de sus amigos!
que señor para criados
y parientes!
que enemigo de enemigos!
que maestro de esforçados
y valientes!
Que seso para discretos!
que gracia para donosos!
que razón!
Que benigno a los sujetos,
y a los brauos y dañosos
vn leon! (26)

Don Rodrigo reúne las virtudes del guerrero, del político, del cortesano. Todas las condiciones deseables serán enunciadas por el poeta según el esquema retórico de la época, en una exaltada comparación con distintos personajes de la antigüedad clásica —emperadores, guerreros, conquistadores—; y lo hará superior a todos al adornarlo con la suma de virtudes que ellos tuvieron individualmente:

En ventura Octauiano,
Julio Cesar en vencer
y batallar,
en la virtud Africano,
Anibal en el saber
y trabajar,
en la bondad vn Trajano,
Tito en liberalidad
con alegría,
en su brazo Aureliano,
Marco Atilio en la verdad
que prometia. (27)

Antonio Pio en clemencia,
Marco Aurelio en ygualdad
del semblante,
Adriano en eloquencia,

Teodosio en vmildad
y buen talante.
Aurelio Alexandre fue
en diciplina y rigor
dela guerra,
vn Costantino en la fe,
Camilo en el grand amor
de su tierra. (28)

Pero no basta a Manrique destacar las virtudes que él creyó ver en su padre. En ceñida síntesis lo mostrará en sus obras, en el quehacer de cada día, ya en el servicio del que considera su rey, ya en el servicio de su nación para la lucha contra los moros, ya en la defensa de su patrimonio, que es el sostén de los suyos tanto como el de su partido político. Vida ejemplar que pone de manifiesto actitudes encomiables, una admirable energía, actividad incansable, incontables méritos personales, una "ancianía bien gastada":

No dexo grandes tesoros,
ni alcanço grandes riquezas
ni vaxillas,
mas fizo guerra a los moros,
ganando sus fortalezas
y sus villas;
y en las lides que venço,
muchos moros y cauallos
se perdieron,
y en este ofiçio gano
las rentas y los vassallos
que le dieron. (29)

Pues por su onrra y estado,
en otros tienpos passados
como se huuo?
quedando desanparado,
con hermanos y criados
se sostuvo.

Despues que fechos famosos
fizo en esta dicha guerra
que fazia,
fizo tratos tan onrrosos,
que le dieron avn mas tierra
que tenia. (30)

Estas sus viejas estorias,
que con su braço pinto
en jountud,
con otras nuevas victorias
agora las renouo
en senectud.
Por su grand habilidad,
por meritos y anciania
bien gastada,

alcanço la dignidad
dela grand caualleria
del Espada. (31)

Y sus villas y sus tierras,
ocupadas de tiranos
las fallo,
mas por cercos y por guerras
y por fuerça de sus manos
las cobro.

Pues nuestro rey natural
si delas obras que obro
fue seruido,
digalo el de Portugal,
y en Castilla quien siguió
su partido. (32)

En la detenida referencia al prócer —a sus virtudes, a su vivir—, en la valoración trascendente del mundo y de lo que ha ser la conducta humana de acuerdo con ese sentido del mundo, hay todo un arte de vivir, que se clarifica aún más en el razonamiento de la muerte al Maestre, inspirado por las formas nobles de vida de la época:

El biuir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales,
ni con vida deleytable,
en que moran los pecados
ynfernales;
mas los buenos religiosos
gananlo con oraciones
y con lloros,
los caualleros famosos
con trabajos y aflicciones
contra moros. (36)

Antes ha recordado el poeta las vanidades de la “vida delectable” (en las coplas 8 a 11) y ha señalado su origen, que lleva implícito ese destino de gran inestabilidad:

... bienes son de Fortuna
que rebuelue con su rueda
presurosa,
la qual no puede ser vna,
ni estar estable ni queda
en vna cosa. (11)

Una diosa pagana, como señora y administradora de lo mundano. ¿No será porque las vanidades mundanas alejan de Dios y acercan a un modo de vivir pagano? Al pasar revista a tantas vanidades que aún hoy atraen y enceguecen al hombre, afirmándolo en lo terreno y alejándolo de lo espiritual, una suave melancolía impregna los versos, en los que parece adivinarse que el poeta no

fue insensible a los halagos de la vida; parece adivinarse su pesar por haberse mostrado vulnerable a esos halagos.

A través de diferentes personajes, las *Coplas* muestran distintos aspectos del morir. Así, la muerte inesperada, no querida ni deseada, en dos personajes entre los incluidos en el *ubi sunt*: enemigo de los Manrique, uno de ellos; seguido como verdadero rey, el otro. Este último es el joven don Alfonso, proclamado rey por sus partidarios después de la degradación de su hermano Enrique IV, en Avila y muerto a los catorce años:

Pues su hermano el ynocente,
que en su vida sucesor
se llamo,
que corte tan excelente
tuo, y quanto grand señor
le siguiu!
mas como fuesse mortal,
metiolo la Muerte luego
en su fragua.
O ¡juizio divinal!
quando mas ardia el fuego,
echaste agua. (20)

Es ésta muerte prematura cuando no han podido realizarse aún las obras a que la condición humana obliga, y cuando más arde la euforia.

El enemigo muerto en el cadalso es el Condestable de Castilla, don Alvaro de Luna, privado del rey caído en desgracia y ajusticiado en Valladolid:

Pues aquel grand condestable,
maestre que conoscimos
tan priuado,
no cumple que del se fable,
sino solo que lo vimos
degollado.
sus ynfinitos tesoros,
sus villas y sus lugares,
su mandar,
que le fueron sino lloros?
fueronle sino pesares
al dexar? (21)

Descontado el Maestre, son éstos los dos únicos personajes de las *Coplas* a cuya muerte se hace referencia especial; de los otros, sólo se alude a su pasar por el mundo, fugaz como el de todos los seres.

El caso del Condestable sería el mejor ejemplo del pensamiento bíblico en el sentir de Manrique:

¿Por qué temer en días malos cuando me ciñe la maldad e
insidia de los que en sus riquezas se confían y su gloria ponen
en la opulencia de los bienes?

Porque nadie a sí mismo ha de comprarse, no pagará a Dios nadie su rescate.

Cuesta mucho comprar la propia vida, no hay riqueza que baste. (Salmo 48, 6-9)

No temas, si ves que alguien se hace rico, si crece la opulencia de su casa:

Cuando muera no llevará consigo nada, ni en su séquito bajarán al sepulcro sus riquezas. (Salmo 48, 17-19)

No durará, no, el hombre en su opulencia... (Salmo 48, 21)

El Condestable habría alcanzado en vida mayor poder y riqueza que el mismo rey, según sus contemporáneos, pero la posteridad lo reconoce como el precursor del pensamiento político de los Reyes Católicos, en cuanto a unidad de los reinos peninsulares, grandeza de España y vigor de la monarquía.

Contrastan estas dos muertes con la del Maestre Don Rodrigo, que pierde su vida —para encontrar la verdadera— ya anciano, cuando la muerte significa para él un descanso después de intensas luchas y constantes victorias, después de un leal servicio al que consideró su verdadero rey. Es la muerte oportuna, la que llega a su debido tiempo y permite alcanzar a los deudos el consuelo de una memoria ilustre:

Después de puesta la vida
tantas veces por su ley
al tablero,
después de tan bien seruida
la corona de su rey
verdadero,
después de tanta hazaña
a que no puede bastar
cuenta cierta.
en la su villa de Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta... (33)

...aunque la vida murio,
nos dexo harto consuelo
su memoria. (40)

Si ejemplar ha sido el vivir de Don Rodrigo, ejemplar será su morir por su aceptación de la voluntad divina y por la humildad de su oración:

—No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad esta
conforme con la diuina
para todo;
y consiento en mi morir

con voluntad plazentera
clara y pura,
que querer onbre biuir
quando Dios quiere que muera
es locura. (38)

Tu, que por nuestra maldad
tomaste forma seruil
y baxo nonbre,

Tu, que a tu diuinidad
juntaste cosa tan vil
como el onbre,

Tu, que tan grandes tormentos
sofriste sin resistencia
en tu persona,
no por mis merescimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona. (39)

Pero más ejemplar resulta la actitud del poeta, que si ha captado o ha creído captar esa aceptación y esa humildad en su padre, ha sabido encontrar en ambas la resignación necesaria para su dolor, resignación conmovedora que ha podido transmitir, a través de los siglos —poco más de cuatrocientos años— a sus lectores, a tantos otros seres que en distintos tiempos vivieron análogas circunstancias.

El morir se presenta en las *Coplas* como un descanso:

... cuando morimos
descansamos. (5)

Como un mar igualitario en que se unifican grandezas y miserias terrenas:

Nuestras vidas son los rios
que van a dar en la mar
que es el morir:
alli van los señorios
derechos a se acabar
y consumir;
alli los rios caudales
alli los otros, medianos
y mas chicos,
allegados son yguales,
los que biuen por sus manos
y los ricos. (3)

Como un medio de llegar a la verdadera vida:

... con la fe tan entera
que teneys,
partid con buena esperança,
que estotra vida tercera
ganareys. (37).

El vivir del varón justo —como de la mujer prudente— con mesura, prepara el tránsito definitivo y contribuye a abrir las puertas de la bienaventuranza eterna, como se lee en los Proverbios y en los Salmos, como ha intentado hacer comprender Manrique:

La sabiduría del varón prudente está en conocer bien su camino; la imprudencia de los insensatos anda descaminada. (Proverbios 14,8)

El temor del Señor es una fuente de vida... (Proverbios 14,27)

El que confía en el Señor, al monte de Sión es semejante, que no se mueve y dura para siempre. (Salmos 124, 1).

Vivir y morir son dos momentos cruciales para cada ser, y entran en el ordenamiento del mundo. Recordará el Eclesiastés:

Todas las cosas tienen su tiempo, y todo lo que hay debajo del cielo pasa en el término que se le ha prescrito.

Hay tiempo de nacer y tiempo de morir... (Eclesiastés 3, 1 y 2).

Pero vivir y morir resultan también dos aspectos del tiempo, que se inscriben en un tiempo-vida y en un tiempo-eternidad, aquél como preparación para éste y no como mero marco exterior del vivir. Por eso el tiempo, aliado en alguna medida de la muerte, pero en última instancia de la eternidad, va desvaneciéndose paso a paso todo cuanto en aquélla no puede entrar.

Aunque inspiradas en la muerte de un personaje, de acuerdo con una tradición —que llega a nuestros días en el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*, de Federico García Lorca—, más que un *planto* —según la forma antigua— o *llanto* —según la actual—, más que un lamento o un poema de la muerte, las *Coplas* debieran considerarse como un poema de la vida, porque es a partir de la muerte, de “una” muerte de alguien muy querido, que el poeta ha conocido y comprendido cabalmente, y hecho conocer y comprender así a la vida. Aunque impregnadas de melancolía, no son un poema del dolor, sino de la resignación y la serenidad frente al dolor.

La crítica ha creído encontrar un tono incierto en las *Coplas*, por su comienzo elegíaco y su final de oda renacentista, y ha creído ver la causa en la influencia de las letras coetáneas¹³, aún fluctuantes entre las formas literarias, anticipadamente renacentistas y las cerradamente medievales. Aunque el criterio expuesto puede ser acertado en algún aspecto, cabe preguntarse si no habrá que acudir una vez más a la Sagrada Escritura, y buscar allí la fuente de la resignación en el poeta y de su actitud, que desde lo elegíaco se eleva hasta la exaltación. El Eclesiástico alecciona acerca de la tristeza y de la aflicción por los muertos:

¹³ KRAUSE, ANNA, *Jorge Manrique and the cult of death in the cuatrocientos*. Berkeley, California, University of California Press, 1937, p. 127.

No dejes que la tristeza se apodere de tu alma... Conformá tu alma, descansa tu corazón y desecha la tristeza.

Porque a muchos ha matado y para nada es buena. (Eclesiástico 30, 22-25)

... consuélate de tu tristeza.

Porque la tristeza perjudica y la melancolía del corazón deprime el vigor.

Después de las exequias desecha la tristeza; una vida de aflicción es insoportable.

No abandones tu corazón a la tristeza, arrójala de ti... (Eclesiástico 38, 18-21)

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

ORIGENES Y CARACTERISTICAS DE LA POESIA PASTORIL

El legado cultural alejandrino incluye la creación del género bucólico mediante el aporte de Teócrito, poeta siciliano del siglo III a. C. Pero tal invención literaria se remonta a lejanos antecedentes de la cultura helénica, que mueven a Jacqueline Duchemin a demostrar, en su libro sobre el cayado y la lira ¹, que la poesía pastoral no es una novedad absolutamente alejandrina.

La siringa o flauta pastoril fue inventada por Pan, dios de los pastores de la Arcadia, como se puede ver en el *Himno a Pan* que integra el conjunto de los llamados himnos homéricos: “por la tarde y al volver de la caza, grita y modula con sus cañas agradable canto”. También a Apolo, entre otras muchas asignaciones, correspondieron las de músico y pastor o protector de los ganados. En *Alceste*, el coro, refiriéndose a ese dios, canta: “Aceptó ser pastor en tus dominios y, en la falda de las colinas, su flauta pastoral soplabá aires de himeneo para tus bestias” ². Asimismo Hermes aparece como dios del ganado y, simultáneamente, padre de la música y del canto. Todo esto demuestra que desde remoto tiempo en Grecia los dioses músicos se identificaban con los dioses pastores, y estaban, además, estrechamente relacionados entre sí, de manera que, quizás, en su origen, se hayan confundido unos con otros.

También algunos héroes fueron, al mismo tiempo, pastores y músicos cantores. Así Anquises, el padre de Eneas, “que apacentaba los bueyes en las alturas montañosas del Ida de mil fuentes” y que “se paseaba sacando de la cítara sonidos penetrantes” ³. Así Polifemo, de quien el escoliasta del *Pluto* de Aristófanes afirma que “era pastor y conducía los bueyes con la lira”. Otro tanto ocurre con los sátiros que “en Eurípides se ocupan de los ganados y la *párodos* muestra su entrada —con música, puesto que cantan— conduciendo y persiguiendo a las bestias poco dóciles” ⁴. Esta referencia atañe al *Ciclope*, el único drama satírico que subsiste entero. La existencia de los héroes pastores y músicos es corroborada por el coro del *Filoctetes* sofocleo, que, hablando del héroe, sostiene que “no entona melodías de zampoña como un rústico pastor” ⁵.

1 J. DUCHEMIN, *La houlette et la lyre*, París, Les Belles Lettres, 1960, tomo I.

2 EURÍPIDES, *Alceste*, 571 y sigtes.

3 *Himno a Afrodita*, 53-54 y 80.

4 DUCHEMIN, *op. cit.*, pp. 50-51.

5 SÓFOCLES, *Filoctetes*, 213-214.

Encontramos además un poeta primitivo que se nos presenta espontáneamente como pastor y cantor a un tiempo: "Las musas enseñaron un día a Hesíodo un bello canto, mientras él apacentaba sus corderos al pie del divino Helicón"⁶. Esto implica que "En tiempos remotos, en una civilización primitiva que Hesíodo pudo conocer directamente o de la que más bien, respetuoso de una tradición todavía viva, se hizo eco, el poeta y el pastor son una misma persona. Y sus dioses están hechos a su imagen"⁷.

Hasta parece que los pastores griegos actuales conservan la costumbre de practicar también música de zampoña y cantar versos propios, como lo recoge Kitto⁸ antes de la guerra mundial y parecerían comprobarlo las partes musicales de una película como *Zorba el griego*.

De cualquier manera, como género literario perdurable, la poesía bucólica es una creación alejandrina, "la más artificial y la menos en contacto con la realidad de todas las más importantes formas de arte poética"⁹.

El primer problema que se plantea con la bucólica es el del género, porque parece lírica, por ser expresión del sentimiento del poeta, o, a veces, de los personajes que éste crea y que por momentos aparenta representarlo pero muestra aristas de poesía épica en pasajes narrativos, y de dramática cuando los personajes dialogan entre sí desprendidos de su creador, a todo lo cual se agrega en algunas composiciones el canto de contrapunto entre dos pastores. La bucólica pues, en sus más complejas composiciones, reúne canto, música, diálogo, personajes, marco rural, contrapunto. El propio Virgilio tomó conciencia de esa complejidad:

Tale tuum carmen nobis, diuine poeta,
quale sopor fessis in gramine, quale per aestum
dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo.
Nec calamis solum aequiperas, sed uoce magistrum¹⁰.

Marcial José Bayo, aunque termina considerándola un subgénero, opina que la bucólica es lírica, porque su elenco de personajes sólo consiste en escisión de la propia alma del poeta: "Siendo la égloga esencial lirismo, ha de contener la multiplicidad de sentimientos de la persona. Pero la persona está determinada por la existencia del cuerpo. Este nos confiere singularidad, nos

⁶ HESÍODO, *Teogonía*, 22-23.

⁷ J. DUCHEMIN, *op. cit.*, p. 56.

⁸ H. D. F. KITTO, *Los griegos*. Vers. cast., Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp. 288-289.

⁹ H. E. BUTLER, *Post-augustan poetry from Seneca to Juvenal*. Oxford, Clarendon, 1909, p. 150.

¹⁰ "Tal es tu poema, divino poeta, para nosotros cual el sueño en la gramilla para los cansados, cual en medio del calor apagar la sed en un saltante arroyo de agua dulce. Y no sólo igualas al maestro con la flauta sino también con la voz" (Virgilio, *Eglogas*, V 45-48).

separa de los demás. El hombre tiene conflictos. Mejor aún, su ser es problemático, no está hecho, se hace en la vida. Los poetas, en la égloga, con frecuencia se presentan a sí mismos distribuyéndose por varias personas artísticas, haciéndose plurales para vivir las diferentes situaciones, cuestiones que batallan y conversan en su interior. La ruptura de la singularidad de la persona en diferentes personajes, sobre todo en dos, es familiar a todo lector de la poesía amorosa. En el lirismo petrarquista, por ejemplo, este dramático interior de la persona se manifiesta, más que en la confesión de dos personas separadas, en la personificación de pasiones y sentimientos internos, en la incorporación de las voces que oye. La égloga, dentro del género lírico, es la especie que está más cerca del arte dramático y no es casualidad la ulterior evolución en égloga dramática y en puro drama (tal es el caso de Juan del Encina)"¹¹. A. M. Guillemin, pensando en el aspecto dramático de las bucólicas, opina que la mayoría de las composiciones de Virgilio son, como las *Siracusanas* (idilio XV) de Teócrito, pequeños mimos rústicos¹². Burckhardt las califica de épicas porque narran hechos por boca de otros¹³. Un estudioso argentino, Vicente Cichitti, al decir que "No debe ser pura coincidencia el hecho de que el arte del paisaje y poesía pastoril se identifican de tal modo que uno no podría existir sin la otra"¹⁴ ve la esencia de lo bucólico en el modo de sentir la naturaleza y en la captación del paisaje.

En las composiciones más específicamente bucólicas aparecen pastores que son simultáneamente cantores y músicos, pero la presencia de tales seres no significa que se trate del cultivo o de la vida del campo, sino primordialmente del canto de aquéllos, el que, en principio, suele hablar de amores, pero desde el momento en que "El amor en las *Bucólicas* contribuye a la disposición y a lo pintoresco de los pequeños dramas más que a la emoción" y que "No sólo Virgilio no busca la emoción amorosa sino que la evita"¹⁵, el tema amoroso aparece tratado sin la hondura de la pasión verdaderamente sentida.

Los personajes de los idilios propiamente rústicos de Teócrito son pastores, a los que presenta tales como son, sin afeites retóricos o literarios. Los de Virgilio no pueden definirse de una manera precisa porque se muestran con distintas características en las diversas composiciones: "La indecisión esencial de la pastoral entre el realismo rústico y la fantasía mundana se prolonga en el

¹¹ MARCIAL J. BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*. Madrid, Gredos, 1959, pp. 83-84.

¹² A. M. GUILLEMIN, *Virgile, poète, artiste et penseur*. París, A. Michel, 1951, p. 52.

¹³ J. BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*. Vers. cast., Barcelona, Iberia, 1953, tomo III, p. 163.

¹⁴ VICENTE, CICHITTI, "El paisaje en Teócrito", en *Revista de Estudios Clásicos*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1960, tomo VII, p. 87.

¹⁵ A. M. GUILLEMIN, *op. cit.*, p. 67.

estatuto que ella atribuye a sus personajes: son ellos mismos inasibles; en ciertos momentos, se puede estar seguro de que es el autor quien habla por su boca, o eventualmente alguno de sus amigos; en otros, no se tiene delante sino un campesino italiano un poco desbastado o engalanado; lo más a menudo se ignora quién se tiene en frente, formas indecisas, bocas que se prestan a todas las voces, mundo al que sólo el arte da forma y rigor”¹⁶. A menudo la filología se ha preguntado quiénes son o qué significan estos personajes, si son pastores auténticos o mera imitación de los de Teócrito, o si son ciudadanos disfrazados de pastores. Mme. Guillemín, que juzga no auténticas las criaturas teocritianas, ve las de Virgilio semejantes a campesinos mantuanos¹⁷. Pero lo cierto es que tales personajes no interesan a este tipo de poesía en su función pastoril, que es un pretexto, sino en su virtual capacidad para la música y el canto. Esta misma autora estima que varios de los pastores virgilianos pueden considerarse tipos: “el seco Títilo, el triste Melibeo, el celoso Menalcas, el conmovedor Meris; Galo mismo, al que no disimula sin embargo ningún seudónimo, no es ya Galo, sino un pastor de Arcadia traicionado por el amor, turbado por la traición y a quien la naturaleza entera se preocupa por consolar y devolver a la razón”¹⁸. León Herrmann¹⁹ quiere demostrar que todos los pastores virgilianos son seres de la vida real, del contorno de Virgilio, en lo cual éste seguiría a Teócrito y precedería a Calpurnio Sículo, bucólico latino que vivió a mediados del siglo I d. C.

Característica interesante y novedosa de esta poesía es el canto amebeo, que se concreta en los idilios V a IX de Teócrito y en las églogas III, V, VII y, en alguna medida, en la VIII de Virgilio, así como en la II y, también hasta cierto punto, en la VI de Calpurnio Sículo, en la I anónima del manuscrito de Einsiedeln publicada por H. Hagen en 1869, y en la IV de Nemesiano de Cartago.

Esta singular forma de canto, difundida por todas las latitudes y vigente aún hoy, ha sido definida por Servio: “Amoebaeum est... quotiens qui canunt et aequati numero uersuum utuntur et ita se habet ipsa responsio ut aut maius aut contrarium aliquid dicat”²⁰. Aunque no siempre los poetas han respetado juiciosamente esta norma.

Si bien los orígenes de la poesía bucólica han podido rastrearse en un remoto pasado mitológico, su forma dialogada en contrapunto pudo verificarse

¹⁶ JACQUES PERRET, *Virgile, l'homme et l'oeuvre*. París, Boivin, 1952, p. 35.

¹⁷ Conf., *op. cit.*, p. 61.

¹⁸ A. M. GUILLEMIN, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹ LÉON HERRMANN, *Les masques et les visages dans les Bucoliques de Virgile*. París, PUF, 1952, p. 171.

²⁰ “Amebeo es... toda vez que quienes cantan no sólo emplean un número igual de versos sino también la propia respuesta se mantiene de manera tal que dice algo o más grande u opuesto” (Servio, *ad. Buc.*, III, 28).

en Siracusa, donde "los habitantes de los campos rivalizaban en cantos en honor de Artemisa, y los vencedores obtenían un premio. Concursos de canto tenían lugar igualmente en los pueblos en las fiestas de Artemisa. La tradición comprueba además simples cantos alternados de pastores, sin carácter religioso. De estas formas populares no queda ningún documento, pero los testimonios antiguos concuerdan con lo que nos enseña la lectura de Teócrito. El canto bucólico de los *Idilios* es generalmente profano"²¹, de manera que el canto amebeo hinca sus raíces en la vida real.

Así, entrecruzándose los planos de realidad y fantasía, se afinca en la bucólica la impronta propia del alejandrinismo: "La confusión de arte y naturaleza, de imaginación y realismo, de rústica inocencia y urbana sofisticación, es totalmente contraria al espíritu tradicional de la antigua poesía romana, pero estaba completamente dentro del espíritu de la nueva", afirma Mendell refiriéndose a la obra de Virgilio²². Esta mezcla se debía en parte a que sus cultores buscan el campo como un medio de evasión, pero forzosamente llevan a él todo el contexto estructural de la vida de la ciudad, que les es irremediamente propio.

...

Tomando en consideración las más típicamente bucólicas de las composiciones de Virgilio se observa un plan, partido en exposición, canto y desenlace; éste, a su vez, puede seguir diversas alternativas: juicio sobre el canto de los contendientes o descripción del atardecer o el retorno de alguien que vuelve de lejos.

"En Teócrito, Mosco y Bion, y éste será igualmente el caso para Virgilio, el estilo bucólico se caracteriza por las simetrías de hemistiquios y de versos, la abundancia y la variedad de las repeticiones, el empleo frecuente de la parataxis. El canto amebeo vuelve estos procedimientos más sensibles todavía por la reaparición del esquema métrico de cada estrofa"²³. Claro que cuando se habla de estrofa no se debe pensar en una agrupación definida por la combinación de las formas métricas empleadas, sino en cortes periódicos que procura el sentido o que promueve la alternancia propia del diálogo. En algunas composiciones, un intermitente estribillo crea la apariencia estrófica.

El verso de los idilios de Teócrito es el hexámetro, pero un hexámetro llamado bucólico por ofrecer en algunos versos una peculiar puntuación parecida a una cesura y que cae al fin del cuarto pie, que debe ser dáctilo. En las

²¹ ANDRÉE RICHTER, *Virgile. La huitième bucolique*. París, Les Belles Lettres, 1970, p. 10.

²² CLARENCE MENDELL, *Latin poetry. The new poets and the augustans*. New Haven & London, Yale University Press, 1965, p. 89.

²³ ANDRÉE RICHTER, *op. cit.*, p. 11.

églogas de Virgilio, así como en las de Calpurnio Sículo, las anónimas del manuscrito de Einsiedeln y las de Nemesiano de Cartago, la cesura se inserta en las posiciones tradicionales, sin perjuicio de mantener de tanto en tanto alguna puntuación bucólica cuya presencia, a simple vista no funcional, pareciera querer sellar formalmente su conexión con el arte del poeta siracusano.

Asimismo no hay que olvidar la aparición de la prosa, en la bucólica, por obra de Longo, escritor griego tardío, difícil de encasillar en el tiempo, pero coincidente con la Decadencia romana, quien con su *Dafnis y Cloe* abrió las vías de una forma nueva, la novela pastoril, que, para culminar con *La Galatea* cervantina, trascendió ampliamente los lindes temporales del mundo clásico.

ALBERTO J. VACCARO

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

SVEN SKYDSGAARD, *La combinatoria sintáctica del infinitivo español*, Etudes Romanes de l'Université de Copenhague, *Revue Romane*, número spécial, 12, Editorial Castalia, s/1, 1977, 2 vols. (1-661; 662-1238 pp.).

El contenido comprende: I. "Combinatoria sintáctica" (pp. 11-84), donde se delinea la metodología y se esboza una sintaxis del español; II-XI. (pp. 85-1144), estudio de sendos tipos de combinatoria del infinitivo; XII. "Conclusión sobre la cadena con infinitivo" (pp. 1145-1219); un "Resumen" en español y en danés, bibliografía e índices. Frecuentes tablas sinópticas y una diagramación e impresión de extrema nitidez, junto con el resumen y los cuidados índices, facilitan el manejo de una obra cuya densidad y dimensiones podrían hacerla difícilmente transitable. Por otra parte, consigue dar agrado a la lectura el estilo del autor, con su tono vivo, casi conversacional, que discute animadamente los problemas en vez de reducirlos a su esqueleto lógico; lo cual, si quita la relativa comodidad de una escueta formulística, introduce en cambio un bienvenido calor humano, que empero no debe engañar: el rigor y la complejidad de la teoría exigen, más que una lectura, un muy atento estudio, y ahí está la espesa y prieta "Conclusión" para probarlo.

Resulta incómodo formular una apreciación crítica cuando, según ocurre con el malogrado Skydsgaard, el autor ya no puede responder a ella; se la emprenderá aquí, sin embargo, como un homenaje a su memoria y a su esfuerzo.

Skydsgaard se mueve dentro de la glosemática (Hjemslev-Togeby), con explícita apertura hacia el distribucionalismo y el método de transformaciones de Harris, aunque con posiciones metodológicas y teoréticas propias; notablemente, admitiendo, para los niveles mayores que la palabra, sólo constituyentes continuos y relación de subordinación (de la cual la coordinación aparece como un caso particular). Rige, pues, el empirismo fundamental de las gramáticas estructurales (y las innovaciones dependen en gran parte de la sujeción del fenómeno textual, inclusive en cuanto al orden de los constituyentes). Fiel al postulado hjemsleviano de la determinación del contenido por la forma estructurante, manifiesta (p. 36): "postulo que no hay identidad semántica completa entre las formas" y, correspondientemente —ya que, por hipótesis, cada distinta combinación morfémica determina una distinta organización en la sustancia—, "no existen textos ambiguos" (p. 16); es posible encontrar estas aserciones abusivamente apriorísticas, etcétera: en todo caso, pertenecen a los *a priori* constitutivos de la teoría, que ni el más aséptico empirismo estaría en condiciones de evitar.

La teoría misma se organiza según el útil concepto de "valencia sintáctica", que es, en suma, la capacidad de un término para recibir cierta gama específica de funciones subordinadas (en el sentido del autor), de las cuales alguna puede hallarse contextualmente "bloqueada". Las formas particulares en que se manifiestan valencias y bloqueos se explican en general como recursos para salvar las "amenazas de ambigüedad" (así, en el grueso de la obra, las construcciones de verbo personal + infinitivo se ven mayormente como

resultado de conflictos de valencias —una especie de dramática lucha de poderes— entre ambas formas verbales). Se trata, pues, de una gramática explicativa dinámico-funcional (cf. pp. 45-46), vista sobre todo —aunque hay referencias ocasionales al punto de vista del receptor y se la describe (“Revue Romane”, XIV, 1, 1979, p. 140) como “un desciframiento del código comunicativo”— en el sentido de una gramática del emisor (emisor ideal, ya que se trata de estructuras paradigmáticas). Dicho carácter, junto con otros indicios convergentes: la negación de la sinonimia y de la ambigüedad sintácticas, la aserción programática de que “para mí, sólo existe una estructura, la que se manifiesta en la llamada superficie” (p. 18), y no en último lugar el nombre que el mismo autor da al sistema (en “Revue Romane”, loc. cit., respuesta a ciertas críticas de J. Schmitt Jensen), “gramática transformativa combinatoria”, en oposición y complementariedad respecto de la “gramática transformativa generativa”, permiten considerarla como un nuevo intento (siendo el otro los modelos estratificacionales) de salir al paso a la conocida crítica chomskyana sobre la falta de “adecuación explicativa” de las gramáticas estructurales. Incidentalmente, nos parece importante señalar la incompatibilidad entre la aserción de que el modelo “combinatorio” y el “generativo” sean complementarios entre sí y cualquier juicio de existencia sobre una “estructura profunda”; muestra de la continua fluctuación —no ciertamente sólo del autor comentado, ni siquiera sólo de los lingüistas en general—, acerca de la teoría científica, entre los criterios de *hocus-pocus y God's truth*.

El esbozo gramatical del español se presenta como específico para esta lengua, inclusive en cuanto a las categorías utilizadas y su definición. Como en Tesnière —a quien no se menciona en este contexto, pero sí en otro—, se considera que la oración tiene por núcleo el “verbal” (verbo simple o auxiliar + verbo infinito), de modo que es endocéntrica (el exocentrismo se excluye taxativamente de los niveles mayores que la palabra); las valencias del verbal son el sujeto (S), el objeto (O) y el complemento (C), sea atributivo (que corresponde aproximadamente al predicativo adjetivo), sea adverbial (*grosso modo*, los circunstanciales); siempre a nivel de la oración, hay un C libre (predicativo o circunstancial sin cohesión con el verbal). A nivel del sintagma (unidad menor que la oración) se reconocen las valencias de encabezador (régimen prepositivo o conjuntivo), epíteto (complemento de un núcleo nominal) y de objeto ligado (pronombre personal enclítico, como constituyente del verbal). La teoría del objeto es la más divergente respecto de los criterios habituales: hay “un solo O”, que se caracteriza por la pronominalización en forma de objeto ligado, y que se especifica contextualmente como directo / indirecto si son dos (siendo directo el de mayor cohesión con el verbal y el de construcción más simple) o como “atributivo” (el predicativo pronominalizable de las gramáticas corrientes).

Si el tratamiento de la oración como endocéntrica y aun la osada incorporación del predicativo pronominalizable a la categoría de “objeto” (por más que la categoría tradicional de “predicativo” quede así destruida, ya que los predicativos no pronominalizables han de pasar a la categoría C) resultan lingüísticamente plausibles y aun esclarecedores; en cambio, el tratamiento de los “objetos” en general creemos que se presta a serias objeciones (pese a la respuesta del autor a una crítica parcial de E. Spang-Hanssen, en “Revue Romane”, XIV, 1, 1979, pp. 144-145); así, un caso como “Presentaron a Juan a su nuevo jefe” no parece resoluble en los términos propuestos, o por lo

menos no sin ampliar hasta lo arbitrario el procedimiento de las transformaciones; ni alcanzamos a ver cómo se justifica considerar objetos a “pedazos” y a “salir” en “Hacia pedazos un papel”, “Deja salir el agua”, salvo quizá aplicando las transformaciones —abusivamente— fuera de contexto. Por lo demás, ese “objeto” indiferenciado que se especifica en el contexto (como si fuesen posibles paradigmas sintácticos no contextuales) nos parece una muestra —hay otras en el libro— de esa funesta distinción entre valores del sistema (paradigmáticos) y valores del contexto (sintagmáticos) herencia de la dicotomía lengua/habla. Para terminar con estos aspectos de crítica negativa, señalemos que la plausible búsqueda de reglas generalizadoras lleva a veces a soluciones por lo menos forzadas, como cuando (pp. 1179-80) toda construcción comparativa se resuelve en una coordinación (“no tengo más remedio que volver” se reduciría a “tengo remedio [no más que] volver”).

Señalado esto, que, constituyendo la base teórica, se refleja en el resto del libro, debemos admirar el ingente trabajo de formación de un *corpus* para más de mil verbos con régimen directo o indirecto de infinitivo, y de clasificación y sistematización de ese enorme material, lo que constituye el meollo de la obra. Se trataba, en suma, de estudiar los grados de cohesión entre verbo finito e infinitivo en función de los mutuos bloqueos de valencias y de los mecanismos de desambiguación. Los criterios guía son, para la *cohesión*, la posibilidad de transposición del objeto (“puedo verlo”, “lo puedo ver”) y la asunción de la impersonalidad del infinitivo por la cadena entera (“llueve”, impersonal; “puede llover”, impersonal), siendo estos dos rasgos los que definen la categoría de “verbo auxiliar” para la forma finita; para la *estructura*, la valencia que el infinitivo llena respecto del verbo finito y la presencia o ausencia de éste; para los *tipos de comportamiento de valencias*, la “orientación” que el verbo finito impone al infinitivo, es decir, si el S o el O del uno lo es también del otro, etcétera. Resultan así 10 tipos (siendo V', S', O' y V'', S'', O'' respectivamente el verbo finito y sus valencias, el infinitivo y sus valencias; “sujeto medio” el de las pasivas reflejas tradicionales; e indicándose aquí con *e* la estructura y con *or* la orientación): 1. *e*: V'' = O', *or*: S'' - S' (modelo: *puedo vivir*); 2. *e*: V'' = O', *or*: S'' = O' (modelo: *dejo salir*); 3. *e*: V'' = S' medio (modelo: *se puede vivir*); 4. *e*: V'' = S' (modelo: *basta mirar*); 5. *e*: V'' = O'; *or* variable (modelos: *es decir*, *creo útil hablar*); 6. *e*: preposición + V'' (7 subtipos); 7. determinativo + V''; 8. *e*: conjunción + V'' (modelo: *tengo que ir*); 9. *e*: V'' = C' (modelo: *nada más llegar*); 10. *e*: V'' sin V', y con “entonación de elipsis”. Cada uno de los tipos, tratado en sendos capítulos, es objeto de un minucioso estudio en cuanto a la combinatoria que lo origina, los subtipos, las variantes, los valores gramaticales y semánticos y los usos.

En suma, “monumental” no es quizá un adjetivo exagerado para una obra semejante, en que un hombre solo ha realizado lo que normalmente se esperaría de una labor de equipo. La contribución teórica es tan importante como estimulante; pero, después de tan largas décadas de teorías que no aciertan a conformar un cuerpo metodológico unificado para ceñir su objeto, acaso la lingüística necesite revitalizarse con material empírico más rico, así sea armado sobre un andamiaje teórico provisional, y de trabajos pacientes y minuciosos como éste; una especie de casuística que no pierde de vista la generalización; cabe esperar realmente por ahora la apertura de caminos hacia el conocimiento de las lenguas.

JULIO BALDERRAMA

Cantar de Mio Cid. Edición, introducción, notas y glosario de Miguel Garci-Gómez. Madrid, Cupsa Editorial, (1977), LXXXVII + 304 págs.

Miguel Garci-Gómez, Associate Professor en la Duke University, nos ofrece una nueva edición del *Cantar de Mio Cid* que, junto a las más recientes de Ian Michael y Colin Smith otorgan un respeto especial al texto del viejo manuscrito. Según el propio Garci-Gómez esta edición trata de entregarnos el texto "sin reemplazar, sustituir o trastocar su palabra, sin recortar o rellenar sus versos, sin corregir ni perfeccionar su rima o su construcción sintáctica". (p. LIV). Tampoco pretende "modificar la extensión de los versos porque algunos resulten demasiado largos o demasiado cortos" (ibid.). Sin embargo, dada la inseguridad ortográfica del manuscrito, su edición tratará de unificar las variantes aproximándolas a aquellas formas más cercanas al castellano moderno. Esta uniformación parece desdecir sus anteriores propósitos, hecho que salva con un útil aparato de notas paleográficas dadas al pie de página.

Apartándose de la tradicional división tripartida del *Cantar*, considera que éste consta de dos partes. La primera de ellas abarca los vs. 1 al 2277 y la denomina "Gesta de Mio Cid" en virtud de lo dicho en el v. 1035: "¡Aquí se conpieça la gesta de Mio Cid el de Bivar!"; la segunda sigue inmediatamente a ésta y se titula, por el v. 3730 ("en este logar se acaba esta razón"), "Razón de Mio Cid".

Otra de las características de esta edición es que las comillas, con las cuales suele puntuarse el discurso directo, han sido sustituidas por la dramatización del texto, atribuyendo los parlamentos al personaje correspondiente y dejando las partes narrativas a cargo del "Cronista" (nombre con que se designa al relator o juglar).

El propósito ulterior del editor se nos da también en la "Introducción": "En esta edición del *Cantar de Mio Cid*, como he hecho en mi libro *Mio Cid. Estudios de endocrítica* (Barcelona, 1975), quisiera contribuir a escudriñar y exponer el mundo, no del «en-torno», sino del «por-dentro» de lo que es esencialmente una fábula épico-dramática, una obra que pertenece a la literatura, al arte. Llamo a esta tarea de endocrítica; examen del endoesqueleto de *Mio Cid*, la estructuración interna de sus partes, su funcionamiento orgánico, concebida como un sistema nervioso: la obra es el cerebro impreso de su autor. La tarea del endocrítico es el análisis de la constitución interna de la obra, dentro de su ambiente cultural, con miras a esclarecer la organización artística de sus componentes; cómo los diversos incidentes están arreglados en torno a un tema central coherente. Sostiene la endocrítica que los diversos episodios de la obra son como piezas de un engranaje en acción; prohíbe rotundamente que el CMC se visite o use como si fuera un almacén de repuestos. En suma, para la endocrítica, el CMC tiene carácter eminentemente literario" (p. XXXV).

En esta "Introducción" nuestro editor se ocupa de ofrecernos un comentario de las dos partes que considera; en cuanto a la primera de ellas, estudia su estructuración y la organización de sus motivos; con respecto a la segunda, se sirve, para el análisis, del esquema que propone la antigua *Rhetorica ad Herennium* acerca del "arte literario de la caracterización", y considera en el estilo: el "lenguaje festivo", en los personajes: "la desemejanza de caracteres", y en cuanto a los sucesos: "la variedad en los episodios". En otros acápites, luego de reseñar brevemente el estado de los estudios crítico-literarios del

Cantar, evalúa los intentos por determinar su autoría y su fecha de composición, para plantear, seguidamente, algunas cuestiones de epigrafía.

Así como la "Introducción" las "Glosas" proporcionan pautas para la intelección e interpretación del texto. En ellas se hacen consideraciones retóricas (vs. 3-5 y 3726), de estilo (v. gr. v. 169), variantes con las otras ediciones y con las interpretaciones de otros editores (v. gr. vs. 55, 222, 2480, 3459).

La edición cuenta además con una extensa bibliografía de 415 asientos, una lista de abreviaturas, un vocabulario etimológico completo de gran utilidad y un índice de nombres propios que proporciona los datos históricos y geográficos relacionados con el *Cantar*.

CARLOS ALBERTO MESSUTI

ASTRAU, IRINA, *Literatura rusa. Del Príncipe Igor al Archipiélago Gulag*
Buenos Aires, Corregidor, 1981. 280 p.

Hoy en día se ha convertido en lugar común hablar de la confraternidad universal, sostener que el mundo es uno, que las modernas técnicas de comunicación acortaron las distancias y acercaron a los pueblos. Pero la otra cara de la moneda, aunque sea mucho menos agradable recordarlo, es que las diferencias culturales, los conflictos ideológicos, los intereses económicos siguen desgarrando a la humanidad y mantienen divididos, y a veces enemistados, a pueblos y continentes íntegros. De ahí que la labor de acercamiento cultural, tendiente a lograr una comprensión mutua, sea más necesaria e importante que nunca.

En el caso de la cultura rusa, no creemos exagerar si afirmamos que sigue siendo tierra incógnita para la mayoría, ya que su exploración se ve obstaculizada por las dificultades idiomáticas, las trampas ideológicas y los prejuicios arraigados. Nada mejor que un guía avezado que nos lleve de la mano y nos conduzca en lo que sin duda se transformará en apasionante aventura del espíritu. Irina Astrau reúne las condiciones necesarias para realizar tan noble tarea. Su nombre es bien conocido en los círculos literarios argentinos por su labor en pro de la cultura rusa (en especial la literatura) y su difusión en el mundo de habla hispana. Escritora, periodista, traductora, conferencista, miembro del PEN Club, prestigiosa colaboradora del diario "La Nación", corresponsal de varias publicaciones periódicas europeas y americanas, Irina Astrau no sólo posee una vasta erudición, sino ese insustituible bagaje de vivencias que proporciona el trato amistoso y conocimiento personal de muchas figuras de relieve internacional, tales como Alexander Solzhenitsin, Mstislav Rostropovich, Nicolai Gedda y muchos más. Es esa combinación, amén de sus otras cualidades, que confiere a los escritos de la autora ese calor humano, ese encanto y frescura y esa contemporaneidad cargada de sabor personal.

Si el título de la obra que nos ocupa, tal vez pudiera sugerir que se trata de una pesada e interminable sucesión de nombres, de títulos, de escuelas y tendencias, etc., esos prejuicios se desvanecen al tomar en las manos el

nuevo libro de Irina Astrau. No es, ni pretende ser, un estudio sistemático del desarrollo de las letras rusas. A lo largo de años, y con motivo de los artículos que periódicamente le fueron publicados en "La Nación" la autora fue madurando esta obra. En ella confluyen recuerdos, imágenes, reflexiones, críticas, pantallazos de personalidades literarias y de sus destinos, a menudo trágicos que en total conforman un cuadro excitante y poco conocido de la literatura rusa del siglo XX. Debemos destacar que, si bien para la literatura rusa de la Epoca de Oro contamos con una amplia bibliografía —de valor desparejo, sin duda— que nos proporciona suficiente información, el material acerca de la producción literaria de las tres últimas décadas escasea dramáticamente, con lo cual esta obra viene a llenar un notorio vacío.

Una de las características de la vida cultural rusa fue que su desarrollo sufrió siempre los embates de un destino aciago. En nuestro siglo, ese rasgo adquirió dimensiones dantescas. Es, por lo tanto, muy apto y altamente simbólico el subtítulo del libro. La infausta derrota, frente a los polovtsianos, de las huestes rusas, al mando del príncipe Igor, y el trágico martirio del pueblo ruso descrito en el *Archipiélago Gulag* (cuyo tercer tomo, todavía no traducido al castellano, es juzgado por Irina Astrau como el más interesante y dinámico de los tres) conforman un marco significativo para una historia muy personal de las letras rusas.

Hay temas sobre los cuales cuesta hablar con calma, con objetividad y ecuanimidad. La tentación de caer en el pesimismo y la desesperación es demasiado grande. Irina Astrau, en su obra, logra analizar la problemática de la literatura rusa con mesura, con optimismo, con fe en el futuro y con un maravilloso sentido del humor. El libro constituye un guía digno de confianza para el lector neófito, despierta el interés del estudioso erudito al proporcionar nuevos datos, nuevas ideas y enfoques, y hace revivir para nosotros algunas páginas de la literatura rusa, páginas llenas de compasión, de fervor religioso, de profundo humanismo cristiano, de trágica relevancia para el mundo contemporáneo. Estamos persuadidos que logrará la atención y el éxito merecidos.

VLADIMIRO POPOFF

Impreso en los Talleres Gráficos de
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 — Buenos Aires
