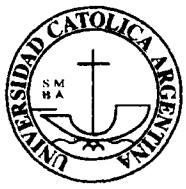


# Letras

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

Julio - Diciembre 1996

# EL CATÁLOGO DE LA LITERATURA PERDIDA: ESTADO ACTUAL Y PORVENIR

## 1. MOTIVOS DEL PROYECTO

Varios de los conceptos centrales de la teoría neotradicionalista —el estado latente, la refundición multisecular de las obras tradicionales, la transmisión oral— nos recuerdan constantemente la importancia de las obras perdidas en el estudio de la literatura medieval castellana (y, *mutatis mutandis*, de otras literaturas). Dicha importancia se ha reconocido desde hace más de dos siglos: presentando el primer tomo de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, dijo Thomás Antonio Sánchez que "Siempre he creído que un gran caudal de nuestra lengua, de nuestra historia, de nuestras costumbres y literatura antigua, yacía como mudo entre las tinieblas del más profundo olvido y abandono" (1779: fol. *4v). Cuando empecé a pensar en esta cuestión, hace más de veinte años, me sorprendió, por lo tanto, que nadie hubiera tratado de redactar un catálogo comentado de la literatura medieval castellana perdida. Es verdad que ya existía desde hacía mucho tiempo el clásico aunque discutible libro de Ramón Menéndez Pidal y un grupo de sus discípulos, *Reliquias de la poesía épica española* (1951), pero no había para la literatura vernácula ningún estudio general (para la literatura hispanolatina de la Alta Edad Media, sí: Domínguez del Val 1951).

Los hispanomedievalistas con interés también por la literatura medieval inglesa sabíamos que los investigadores de dicha literatura contaban con una ventaja enorme: el libro de R. M. Wilson (1970) que ofrece un excelente resumen de lo que se sabe y lo que se puede suponer de las obras perdidas en anglo-sajón e inglés medieval, para que los textos existentes se puedan estudiar dentro del contexto más

amplio de lo que una vez existió. El libro de Wilson, igual que el de Henri Bardon (1952-56) sobre la literatura latina clásica, tiene formato narrativo, no de catálogo. Un equivalente de Wilson o de Bardon para la literatura castellana habría logrado la primera de las finalidades que expongo al principio de mi libro reciente: "una visión más amplia y más adecuada de cómo era la literatura medieval española, no limitada a lo que por casualidad existe hoy", pero no la segunda:

> [...] la finalidad práctica de proporcionar una "lista de compras" para que los hispanomedievalistas sepan, al encontrar en una biblioteca o un archivo una obra que no conocen, si se trata de una obra que se creía perdida; es decir, que el catálogo sea el complemento negativo del recurso fundamental del hispanomedievalista, la *Bibliography of Old Spanish Texts* (Faulhaber et al., 1984). (Deyermond 1995, 19)

Un catálogo debidamente comentado puede lograr las dos finalidades, y por eso, después de un par de años en los cuales había reunido fichas de manera esporádica, llegando a un total de 250, tomé la decisión de preparar un catálogo.

## 2. HISTORIA DEL PROYECTO

### 2.1 PRIMERA FASE, 1976-79

La primera entrega del catálogo provisional, en hojas policopiadas, tiene 231 fichas (algunas se habían eliminado). La distribuí entre los miembros del Medieval Hispanic Research Seminar del Westfield College (seminario que fundé en 1967) para que se comentara en su reunión de febrero de 1977. La lengua del catálogo es el inglés, ya que se dirigió inicialmente a un grupo principalmente anglófono. La primera entrega se divide en cuatro secciones, más una lista de addenda. La sección A (169 fichas) contiene "Works which probably or certainly existed, and which now seem to be lost", mientras que B (62 fichas) contiene "Works which possibly existed, but are not extant"; en ambas secciones, la organización es alfabética, sin división genérica. Me di cuenta pronto de lo poco satisfactorio que era este sistema, por dos razones: para un catálogo extenso una división genérica sería imprescindible, y la frontera entre lo probable y lo posible no se

podía mantener, ya que en la segunda categoría se encontraban tanto las auténticas posibilidades (por ejemplo, B45, *Peregrinación del rey Luis de Francia*) como lo que me parecía casi imposible (por ejemplo B33, *Los jueces de Castilla*). Por lo tanto, después de la tercera entrega, desaparece la división entre A y B. En la primera entrega hay dos secciones más, que (con una mínima excepción) no vuelven a aparecer. La sección C, "Extant works wrongly attributed, or given as other titles, so sometimes regarded as lost", con 18 fichas, tiene datos útiles, pero no deben de constituir fichas numeradas; su lugar apropiado es la introducción a la sección genérica correspondiente (véase el apartado 3, infra). La D es una lista de seis cancioneros perdidos que se habían redescubierto enteramente o en parte; los datos de esta lista debían de haber entrado en la sección A cuando se refieren a poemas de una parte todavía perdida del cancionero, o en una introducción cuando no.

El interés suscitado por la distribución de la primera entrega y por la reunión del Research Seminar animó a diez medievalistas (cinco miembros permanentes del Seminar, cuatro británicos más, y un norteamericano, el llorado John K. Walsh) a mandarme datos y sugerencias. Estas aportaciones y mis propias investigaciones (muy intensivas en los días que siguieron la reunión del Seminar) me proporcionaron rápidamente material para el "First Supplement", que distribuí el 22 de febrero del mismo año: contiene 65 nuevas fichas en la sección A y 21 en la B; 19 de las 86 nuevas fichas se debieron a la generosidad de los colegas[1]. Además, hay ampliación o corrección de 15 fichas de la primera entrega, y la supresión de siete (seis porque las obras existen, una porque se trata de un malentendido de parte de un bibliógrafo antiguo). Llega el número de fichas, por lo tanto, a 310. El "Second Supplement", distribuido el 14 de marzo de 1977, aporta 100 fichas nuevas, llevando el total a 410. Las fichas de la tercera entrega provienen enteramente de datos proporcionados con suma generosidad por Jane Whetnall, la cual los sacó de su índice de citas en la poesía cancioneril (incluido ahora en Whetnall 1986). Sólo nueve días después, el 23 de marzo, salió el "Third Supplement", con 42 nuevas fichas, supresión de siete (llevando el total a 445), y corrección o ampliación de 22; tanta ampliación y renovación del catálogo —228 nuevas fichas, supresión de 13 y corrección de 37 dentro de un mes— se debió no

[1] Adopté desde el principio la práctica de incluir al fin de una entrada, entre corchetes, las iniciales del colega que me sugirió la inclusión de la entrada, me proporcionó datos o me corrigió errores, sin implicar que tenga responsabilidad sobre mis conclusiones.

sólo a una actividad mía cada vez más frenética, sino en gran parte al interés de los colegas (Brian Tate y Jane Whetnall contribuyeron notablemente a la cuarta entrega).

A fines de marzo presenté mi proyecto en una sesión especial del congreso de la Association of Hispanists of Great Britain and Ireland, donde habló Keith Whinnom para dar las noticias de la compra por la Biblioteca Nacional de Madrid de un importantísimo manuscrito (sobre todo de la ficción sentimental), hasta entonces desconocido. Dicha sesión, la difusión de las entregas policopiadas, y la publicación en una revista de una versión ampliada de varias entradas (Deyermond 1976-77) aumentó el interés de los colegas, no sólo británicos sino también de Estados Unidos y, por primera vez, de España (Isabel Uría). Su colaboración enriqueció el "Fourth Supplement" (18 de julio de 1977), que llevó el número de fichas a 499.

En el "Fourth Supplement", por primera vez, hay una división genérica, y se hace más marcada una diferencia que había empezado a notarse en la entrega anterior: las entradas suelen ser mucho más largas. En la primera entrega, la gran mayoría son de una, dos o tres líneas, y sólo unas pocas llegan a siete líneas. Por ejemplo, la primera versión del *Cantar de Sancho II*, que finalmente ocupará dos páginas (Deyermond 1995: 65-67), ocupa en la primera entrega dos líneas:

> XIIC; originally a part of Counts of Castile cycle, and much closer in tone to majority of Spanish epics? Fraker; Deyermond, *KRQ* (in press).

El mismo espacio se dedica a la segunda versión:

> XIIIC; prosified in *Estoria de España*. Influenced by *Cantar de Mio Cid*. Reig, *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora* (1947); Fraker, *R*, XCV (1974), 467-507.

aunque en el catálogo impreso ocupará cinco páginas (1995: 92-97). En el "Fourth Supplement", en cambio, el promedio de las entradas es de siete líneas. El borrador del catálogo, que empezó como una serie de apuntes brevísimos, va acercándose a lo que será el catálogo impreso.

Después de un desarrollo tan rápido entre el otoño de 1976 y el verano de 1977, el proyecto avanzó más lentamente, a causa de otras investigaciones y de la división de mi vida profesional entre Inglaterra y Estados Unidos, desde 1977 hasta 1981. Sin embargo, el "Fifth

Supplement" (11 de septiembre de 1979), que incluye datos proporcionados por veinte colegas (casi la mitad de Estados Unidos), agrega 110 nuevas entradas y suprime 14, de modo que el catálogo tenía en aquella época 595 entradas. Ya había llegado la hora de convertirlo en un libro impreso, pero lo que se había empezado en 1976 como un proyecto fácilmente manejable (o así lo pareció) se había revelado durante tres años como tal vez la investigación más larga y más difícil de mi vida. Nunca salió el prometido sexto suplemento.

## 2.2 SEGUNDA FASE, 1980

Durante catorce años, en los intervalos de otras investigaciones, me dediqué a la revisión del catálogo provisional y a la recopilación de más de 100 nuevas fichas. La revisión de fichas existentes significa la adición de nuevos datos, la corrección de errores, y la supresión de una ficha cuando me enteré de la existencia de un texto de la obra o cuando decidí que la ficha había resultado de un malentendido (por ejemplo, 7% de las fichas de la primera entrega se suprimieron). Huelga decir que tanto dicha revisión como la redacción de nuevas fichas se apoyaba a cada paso no sólo en mis investigaciones como en las sugerencias de un grupo internacional de colaboradores (mi ponencia de clausura en el II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, en 1987 —Deyermond 1992— animó a varios jóvenes medievalistas de España a interesarse por el proyecto). Mientras tanto, salieron varios artículos sobre obras perdidas de varias categorías: los géneros efímeros (panfletos, discursos, sermones) en el reinado de Juan II (Deyermond 1981), la historiografía bajo la dinastía trastámara (1986a), la hagiografía (1990) y obras de judíos y conversos (1996). En estos artículos trato de manera pormenorizada obras que se tratan con más o menos brevedad en las entregas policopiadas o en el fichero inédito.

Fue inevitable que mi fichero llegara a incluir un número creciente de fichas para obras perdidas de otras literaturas, fichas que reflejan mi interés general por el tema, y también datos que descubrí en el curso de mi investigación de las obras castellanas. El mayor número de fichas se dedica a obras portuguesas y gallego-portuguesas, y aunque no tengo intención alguna de preparar un catálogo en este campo (véase el apartado 9, infra) salieron tres artículos (Deyermond 1982, 1986b y 1995b). La investigación se extendió a unas obras hispanohebreas (1996),

aunque mi deficiencia lingüística me obligó a apoyarme en traducciones y fuentes secundarias. La publicación del catálogo en forma de libro, sin embargo, se aplazaba constantemente, no sólo a causa de otros compromisos sino porque el aumento en el número de fichas y de datos dentro de las fichas necesitaba cada vez más esfuerzo para convertirlas en entradas dignas de publicarse.

### 2.3 TERCERA FASE, 1994: REDACCIÓN DEL CATÁLOGO IMPRESO

Así iban las cosas cuando, a fines de enero de 1994, me informó una llamada desde Salamanca que el jurado del Premio Nebrija me había honrado con el premio de aquel año. Una enmienda reciente a las condiciones del Premio obligaba al investigador premiado a ofrecer a Ediciones Universidad de Salamanca el original de un libro que se publicaría en las vísperas de la próxima reunión del jurado, y el director de la editorial me dijo que le gustaría publicar mi catálogo. La urgencia de la obligación me dio por fin el estímulo necesario para transformar el fichero en libro[2]. Pensé brevemente en un resumen del catálogo entero, pero muy pronto me di cuenta de que no tenía sentido tal idea, y de que la única solución factible era la publicación del catálogo entero en cuatro tomos, de los cuales el primero saldría en la fecha límite del 26 de enero de 1995. Me lancé al trabajo, por lo tanto, y descubrí bastante pronto que quedaba mucho más por hacer de lo que había pensado. Seguí simultáneamente con la recopilación de datos para los tomos II-IV. A pesar de varios retrasos míos el tomo I, *Épica y romances,* salió a tiempo, gracias al entusiasmo, la profesionalidad y el esmero del Director de la editorial, José Antonio Sánchez Paso, y de sus colegas, sobre todo Vicente J. Forcadell Durán.

## 3. PLAN DE LOS CUATRO TOMOS

Será útil indicar la distribución de los apartados y subapartados genéricos entre los cuatro tomos de la obra.

[2] Una errata genial en uno de los periódicos salmantinos transformó unas palabras mías en la presentación del primer tomo, "La editorial me pidió insistentemente el libro" en "La editorial me perdió insistentemente el libro".

I: *Épica y romances*

A. Épica

Aa. Épica tradicional

Ab. Épica literaria; traducciones

B. Romances

II: *Lírica y teatro* (en colaboración con Jane Whetnall)

C. Lírica

Ca. Cancioneros

Cancioneros perdidos

Cancioneros fragmentarios

Cancioneros con pérdidas de hojas

Cb. Poetas (toda la obra lírica perdida)

Cc. Poesías

Poesías de poetas con lírica existente

Primeros versos y títulos

D. Debates

E. Teatro

Ea. Obras teatrales

Eb. Actividades y textos parateatrales

III: *Ficción e historiografía*

F. Ficción

Fa. Ciclo artúrico

Fb. Ciclo troyano

Fc. Alejandro Magno

Fd. Otras obras de asunto clásico

Fe. Libros de caballerías

Ff. Ficción sentimental

Fg. Cuentos

G. Mitología

H. Narrativas del Otro Mundo

I. Alegoría

J. Viajes y geografía

K. Historiografía

Ka. Crónicas

Kb. Anales

Kc. Relaciones

Kd. Biografías

Ke. Autobiografías

Kf. Genealogías

L. Panegírico y elegía

IV: *Literatura religiosa, didáctica y técnica*

M. Biblias

Ma. Traducciones de la Biblia

Mb. *Vitae Christi*

Mc. Otros textos apócrifos

Md. Comentarios

N. Literatura mariana

O. Hagiografía

P. Catequismos, confesionarios y otras obras pastorales

Q. Teología

R. Obras didácticas y devocionales

S. *Exempla* y obras sapienciales

Sa. *Exempla*

Sb. Obras sapienciales

T. Sátira

U. Ciencia, medicina y mágica

Ua. Ciencia

Ub. Medicina

Uc. Mágica

V. Filosofía y lógica

W. Obras jurídicas

Wa. Derecho canónico

Wb. Derecho civil

X. Tratados políticos

Y. Tratados técnicos

Z. Retórica, poética y gramática

Za. Retórica

Zb. Poética

Zc. Gramática

ZY. Géneros efímeros

ZYa. Cartas

ZYb. Panfletos

ZYc. Discursos

ZYd. Sermones

ZZ. Obras de género desconocido[3]

El orden de los apartados es, según creo, definitivo, pero mi experiencia con el tomo II indica la posibilidad de la subdivisión de algún que otro apartado.

## 4. PROBLEMAS ENCONTRADOS EN LA REDACCIÓN DEL TOMO I

En la introducción al tomo I comento varios problemas de criterios (Deyermond 1995a: 36-39) y de redacción de fichas (39-41), y no vale la pena repetir aquí lo ya dicho, con una excepción, por lo fundamental que es. Me refiero al criterio para incluir en el catálogo un supuesto poema épico (u obra de otro género, aunque el problema es más frecuente en el estudio de la épica). Si hubiera incluido en el catálogo, con su propio número de identificación, todo poema épico cuya existencia haya sido sostenida por algún investigador, habría reforzado en la mente de muchos lectores la idea errónea de que ha existido efectivamente tal poema. Por lo tanto, incluí en el cuerpo del catálogo sólo los poemas que, en mi opinión, existieron o tienen buena posibilidad de haber existido. No es razonable, en cambio, suprimir toda mención de los poemas hipotéticos, de cuya existencia no estoy nada convencido. Creo haber solucionado el problema al incluirlos, con la bibliografía y el comentario correspondientes, en una sección preliminar. Soy muy consciente, sin embargo, de que otros investigadores habrían establecido la frontera por otra parte: algunos (por ejemplo, Colin Smith) habrían incluido mucho menos obras en el cuerpo del catálogo, y otros (por ejemplo, Samuel Armistead) habrían incluido más. Espero, sin embargo, que al dejar constancia de otras obras hipotéticas en la introducción a cada apartado, haya proporcionado a cada lector la posibilidad de formar su propio juicio e incluso de reconstruir el catálogo según sus propios criterios.

[3] A veces los datos que tenemos no ofrecen la posibilidad de saber, ni siquiera conjeturar, el género de la obra perdida: por ejemplo, lo único que sabemos de la *Oriflama* de Juan Rodríguez del Padrón es que se escribió durante la estancia de su autor en Italia.

Hay otros problemas que se deben comentar. Ya hablé (apartado 2.1, supra) de la enorme diferencia entre la brevedad de las entradas en las primeras entregas policopiadas y la extensión de las entradas correspondientes en el tomo I. En el caso de la primera versión del *Cantar de Sancho II*, la entrada impresa es casi cuarenta veces más larga que su antecesora, mientras que la entrada para la segunda versión de *Sancho II* se amplía más de noventa veces. Son casos extremos, pero en casi todas las entradas hay ampliación notable, y en cada caso se plantea el problema de dónde terminar. ¿Hasta qué punto se debe citar resúmenes o prosificaciones cronísticos de poemas épicos perdidos? Es importante citar algo para dar una muestra de lo que ha sobrevivido, pero ¿dónde terminar? Hay problema parecido en la reseña de las investigaciones e hipótesis anteriores: hay que someterlas a un examen crítico, pero sin convertir la entrada en una monografía o en una antología de estudios sobre el tema.

Estos problemas se pueden encontrar en la redacción de entradas para cualquier género, aunque en escala reducida (la épica perdida se ha estudiado con más frecuencia y más intensidad). Hay otros que se relacionan específicamente con la poesía de difusión (y a veces de creación) oral. No es éste el lugar indicado para una revisión del debate sobre la aplicabilidad a la épica española de la teoría oral de Milman Parry y Albert B. Lord (véanse Lord 1960, Smith 1987, Sicroff 1988, Montaner Frutos 1989 y Lord 1991), pero hay que comentar el problema suscitado por la posibilidad de centenares o millares de versiones de un poema épico, y el problema relacionado de dónde colocar las versiones para las cuales hay indicios más o menos fidedignos. Los lectores de mi catálogo habrán notado que decidí dedicar una entrada distinta a las me parecen ser versiones claramente distintas, agrupando en cambio las más dudosas con múmeros decimales bajo la entrada principal.

Algo que aprendí como avanzaba la redacción fue la importancia fundamental de los índices. No fue mi intención al principio redactar tantos, pero la constante necesidad de consultar varias entradas a la vez y de localizar referencias bibliográficas me convenció de que tenía que separar los distintos tipos de referencias en siete índices, y así finalmente lo hice. No estoy convencido de la utilidad de los programas informatizados para generar índices, pero sí descubrí lo fácil que es construir un índice de la manera tradicional (es decir, leyendo el texto con cuidado), pero utilizando el ordenador en vez de fichas de papel.

## 5. EL TOMO II, EN CURSO

El catálogo entero es fruto de múltiples colaboraciones (véase el apartado 6, infra), pero el tomo II, *Lírica y teatro*, es colaborativo de manera más fundamental. Mi colega Jane Whetnall, gran autoridad sobre la tradición textual de la poesía cancioneril, comparte conmigo la autoría de la mayor parte del tomo. Ya se ha escrito la mitad del tomo, y huelga decir que hay una revisión continua de entradas, ya que la investigación y el intercambio de ideas para una nueva entrada nos revelan a menudo que otras, ya redactadas, necesitan ampliación o corrección. Además, un descubrimiento puede ser el estímulo para una nueva línea de investigación. Por ejemplo, el descubrimiento de que un manuscrito de la Biblioteca de Palacio, una traducción de la *Pharsalia* de Lucano que corresponde a la *General estoria*, Parte V, tiene en su última hoja, en una mano del siglo xv, dos estrofas de Juan de Valderrábano, poeta hasta ahora desconocido (Anónimo 1995), le revela como autor de canciones perdidas. El hecho de que Valderrábano pide a Juan de Cornago que musique algunas canciones suyas me dirigió la atención sobre Cornago y luego sobre un cancionero musical multilingüe que ha perdido varias hojas, perdiéndose así unas canciones castellanas.

Los problemas especiales del tomo II son de dos tipos, uno relacionado con la poesía de tipo tradicional, el otro con los cancioneros. Los villancicos y otras poesías de origen oral no sólo nos confrontan con el problema teórico suscitado por toda categoría oral (ya comentado), sino con problema práctico. La existencia de un estribillo tradicional, sin glosa o con una glosa culta, implica la pérdida de la correspondiente glosa tradicional. Ahora bien, Margit Frenk ha editado y comentado casi tres mil estribillos (Frenk 1987), de modo que dedicar una entrada del catálogo a cada uno aumentaría muchísimo la extensión del tomo II sin añadir nada a las investigaciones de Frenk, mientras que el excluirlos dejaría incompleto el catálogo. Es un dilema que Jane Whetnall y yo vamos todavía pensando.

El problema especial relacionado con los cancioneros es que muchísimos han perdido una o más hojas, y que pocos son el manuscrito original del recopilador. La pérdida de una hoja, igual que el acto de hacer una copia manuscrita de un cancionero, puede significar la pérdida de una o más poesías (recuérdese la alta proporción de *unica* en algunos cancioneros). En la mayoría de los casos de pérdida de hojas resulta obvio que el cancionero merece una entrada, a veces una entra-

da larga, y cuando hay pruebas fehacientes de que existía un antecesor de un determinado cancionero también vale la pena incluir una entrada. Sin embargo, hay casos en los cuales sabemos qué poesías estuvieron en las hojas perdidas, porque el cancionero que perdió una hoja o incluso un cuaderno está tan estrechamente relacionado con otros cancioneros existentes que no sólo tiene más o menos las mismas poesías sino también sigue el mismo orden. La pérdida es, por lo tanto, sólo la de una copia de lo que se conserva en otros cancioneros, y no es necesario redactar una entrada del catálogo. Pero, si no estamos totalmente seguros, ¿qué hacer?

Por estas y otras razones, no sabemos exactamente todavía qué serán la forma y el contenido del tomo II.

## 6. UN TRABAJO ESENCIALMENTE COLABORATIVO

Los tomos III y IV no serán colaborativos del mismo sentido que el tomo II, pero las iniciales entre corchetes al fin de muchas entradas demostrarán hasta qué punto dependen estos tomos, como los demás, de las aportaciones de otros investigadores, sea por el envío de datos y sugerencias, sea por la lectura crítica del borrador de una sección (la generosidad intelectual de Alberto Montaner Frutos, el cual leyó un borrador de gran parte del tomo I, enriqueció notablemente dicho tomo). Todo investigador de la literatura depende hasta cierto punto de la comunidad internacional de investigadores; para el que investiga la literatura perdida, la dependencia es fundamental. Espero que una de las consecuencias de mi visita a Buenos Aires —uno de los grandes centros del hispanomedievalismo— será una aumentada aportación argentina a mi proyecto.

## 7. LA RENOVACIÓN DEL CATÁLOGO

Dije, al terminar la introducción de mi primer tomo:

> Hay que tener en cuenta que un catálogo de este tipo caducará pronto, al encontrarse en las bibliotecas y archivos de España obras que se habían creído perdidas, y al descubrir, en el curso de otras investigaciones, nuevos indicios de obras perdidas. (1995a: 43)

Por lo tanto no sería aceptable reimprimir los tomos cuando se agoten. La publicación de ediciones revisadas representa para la editorial, sin embargo, un compromiso económico mucho más grande que una mera reimpresión. Pero Ediciones Universidad de Salamanca son una editorial que prioriza el fomento y la difusión de las últimas investigaciones, y su Director, José Antonio Sánchez Paso, se comprometió desde el principio a la renovación del catálogo, sea por la publicación de ediciones revisadas, sea por suplementos. La editorial ve el catálogo como un proyecto a largo plazo, constantemente renovado.

El ritmo de ventas del tomo I indica que se agotará hacia fines de 1997 o principios de 1998. Saldrá en seguida una segunda edición, con adiciones y correcciones al fin de cada apartado y de la bibliografía, y los índices refundidos para incluir las adiciones. Éstas no serán muy extensas, habiendo pasado poco tiempo después de terminarse la redacción del tomo original, pero es probable que la tercera edición se refundirá. Es también posible que de vez en cuando salga un suplemento que abarque todos los tomos.

## 8. EL PORVENIR DEL PROYECTO

A mis años, hablar de un proyecto de largo plazo implica que su vida activa será más larga que la mía. No quisiera parecer pesimista, y pienso seguir muchos años con el proyecto, si Dios quiere. Pero llegará un día cuando no podré seguir más, y no quiero que en aquel día el catálogo caduque. Por lo tanto he hablado con colegas en el Reino Unido, España, Estados Unidos, y ahora mismo en la Argentina, para que se tomen la responsabilidad de renovar determinados apartados o grupos de apartados cuando sea necesario.

## 9. ¿CATÁLOGOS DE LA LITERATURA MEDIEVAL PERDIDA EN CATALÁN, GALLEGO, PORTUGUÉS, HISPANOLATÍN, HISPANOÁRABE, HISPANOHEBREO?

La Península Ibérica, como la Gran Bretaña, tuvo siete lenguas literarias en la Edad Media. Una de ellas fue el provenzal (véase Alvar 1977), pero no tendría sentido un catálogo de las obras literarias

provenzales escritas en España y luego perdidas. Los provenzalistas tienen la responsabilidad de preparar un catálogo de toda la literatura perdida en provenzal, y no importa a cuál lado de los Pirineos (o de los Alpes) se escribió (hay que pensar, sin embargo, en las obras tardías que cabrían tanto en un catálogo catalán como en un provenzal). En otros casos —el hispanolatín, el hispanoárabe, el hispanohebreo— la diferencia entre las obras compuestas en la Península y las de otros países no es meramente geográfica, sino que corresponde a auténticas diferencias culturales. Necesitamos, por lo tanto, catálogos de la literatura medieval perdida en cada una de estas lenguas. Es obvio que la literatura perdida catalana necesita su catálogo aparte, igual que la literatura hispanolatina, la hispanoárabe, la hispanohebrea —sería absurdo combinar dos o más de ellas en el mismo catálogo.[4] La cuestión del gallego y el portugués es más difícil. La lírica gallego-portuguesa del siglo XIII y primera parte del XIV pertenece a ambas literaturas —lo que, pensando en la importancia de dicha lírica, hace aconsejable un catálogo conjunto— pero lo distinto que son las dos literaturas en, por ejemplo, la prosa de la Baja Edad Media hace aconsejable dos catálogos independientes. Mi opinión provisional —muy provisional— es que sería preferible preparar dos catálogos, incluyendo la lírica gallego-portuguesa en los dos.

Mi incompetencia lingüística me imposibilita la redacción de un catálogo para el hispanoárabe o el hispanohebreo, y mi ignorancia de la mayor parte de la literatura hispanolatina, sobre todo de la Alta Edad Media, es obstáculo insuperable en cuanto a un catálogo de dicha literatura. Ya tenemos un catálogo para la Alta Edad Media (Domínguez del Val 1971), pero necesitamos urgentemente un catálogo global que abarque hasta principios del siglo XVI. En cuanto al catalán, el gallego y el portugués, mi ignorancia no es tan extrema, y tengo bastantes fichas sueltas, pero no soy la persona indicada para la redacción de los catálogos, y mis artículos sobre la literatura perdida portuguesa representan el límite de mis posibilidades. Es necesario que especialistas de estas literaturas se ocupen del proyecto.

Durante años, cuando trataba de persuadir a unos catalanistas de

[4] Es verdad que alguna que otra obra tendrá su entrada en más de un catálogo, si es de un autor bilingüe o trilingüe (Ramon Llull, por ejemplo, o Selomo Halevi/Pablo de Santa María, o Dom Pedro de Portugal) y si se acepta el criterio que formulo en la introducción a mi primer tomo: "si un autor de obras castellanas (o aragonesas, etcétera) escribió también en latín, en catalán, o en cualquier otro idioma, incluyo sus obras perdidas en ese idioma para dar una idea de su actividad literaria total" (Deyermond 1995a: 37).

Barcelona a publicar un catálogo, solían decirme que cuando supieran todo de la literatura existente se ocuparían de la perdida. Mi respuesta fue —y todavía lo es— que sin un conocimiento de lo que se ha perdido nunca conoceremos debidamente la literatura existente. Finalmente el problema se ha resuelto: dos catalanistas de Valencia me dijeron en 1995 que estaban dispuestos a preparar el catálogo. Para el gallego y/o el portugués hay dos posibilidades: un grupo de investigadores gallegos y otro de norteamericanos se han interesado por el proyecto. Los otros catálogos —hispanolatín, hispanoárabe, hispanohebreo— esperan todavía sus autores. Mi experiencia con el catálogo castellano me ha dado la necesaria formación metodológica, y ofrecería con mucho gusto mi ayuda desde este punto de vista, y las fichas que tengo, a cualquier investigador o equipo dispuesto a ocuparse de cualquier de los catálogos necesarios. ¡Al trabajo![5]

ALAN DEYERMOND
*Queen Mary and Westfield College, London*

## TRABAJOS CITADOS

ALVAR, CARLOS. 1977. *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Planeta Universidad, 11 (Barcelona: Planeta & Real Academia de Buenas Letras de Barcelona).

ANÓNIMO, 1995. "Una copia desconocida de la *General estoria* (parte V) y un nuevo texto para el *corpus* de la poesía cancioneril del XV", *Avisos: Noticias de la Real Biblioteca*, núm. 3 (oct.-dic.): 1.

BARDON, HENRY. 1952-56. *La Littérature latine inconnue*, 2 tomos (Paris: Klincksieck).

DEYERMOND, ALAN. 1976-77. "The Lost Literature of Medieval Spain: Excerpts from a Tentative Catalogue", *La Corónica*, 5: 93-100.

—, 1981. "'Palabras y hojas secas, el viento se las lleva': Some Literary Ephemera of the Reign of Juan II", en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell* (Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature), pp. 1-14.

[5] El presente artículo representa más o menos lo que dije en mi ponencia del 23 de agosto, pero no es el texto de la ponencia. No hubo texto: prefiero hablar partiendo de apuntes, dejando para después la redacción de una versión definitiva que refleje los comentarios y sugerencias de los presentes. Agradezco sinceramente a los que comentaron mi ponencia, a la Profª Lía Uriarte Rebaudi su invitación a participar en el Congreso, y a todos los amigos argentinos que se dedicaron a transformar mi primera estancia en el hemisferio sur en un encanto.

—. 1982. "Baena, Santillana, Resende and the Silent Century of Portuguese Court Poetry", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59: 198-210.

—. 1986a. "La historiografía trastámara: ¿una cuarentena de obras perdidas?", en *Estudios en homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*, IV (Buenos Aires: Instituto de Historia de España), pp. 161-93.

—. 1986b. "Lost Literature in Medieval Portuguese", en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate* (Oxford: Dolphin), pp. 1-12.

—. 1990. "Lost Hagiography in Medieval Spanish: A Tentative Catalogue", en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies), pp. 139-48.

—. 1992. "La literatura perdida en la Edad Media castellana: problemas y métodos de investigación", en *Actas, II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al [9] de octubre de 1987)*, ed. José Manuel Lucía Megías et al. (Alcalá de Henares: Univ.), I, pp. 11-31.

—. 1995a. *La literatura perdida de la Edad Media castellana: catálogo y estudio*, I: *Épica y romances*, Obras de Referencia, 7 (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca).

—. 1995b. "The Lost Literature of Medieval Portugal: Further Observations", en *Portuguese, Brazilian and African Studies: Studies Presented to Clive Willis on his Retirement* (Warminster: Aris & Phillips), pp. 39-49.

—. 1996. "Evidence for Lost Literature by Jews and *Conversos* in Medieval Castile and Aragon", *Donaire*, núm. 6 (abril): 19-30.

DOMÍNGUEZ DEL VAL, URSICINO. 1971. "Obras desaparecidas de padres y escritores españoles", en *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España*, II (Salamanca: Instituto de Historia de la Teología Española), pp. 11-28.

FAULHABER, CHARLES B., et al.. 1984. *Bibliography of Old Spanish Texts*, 3ª ed., Bibliographic Series, 4 (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies).

FRENK, MARGIT, et al., ed., 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1 (Madrid: Castalia).

LORD, ALBERT B. 1960. *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24 (Cambridge, MA: Harvard UP).

—. 1991. *Epic Singers and Oral Tradition* (Ithaca: Cornell UP).

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, et al. 1951. *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica & CSIC). 2a ed., ed. Diego Catalán, Reliquias de la Épica Hispánica, 1 (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal & Gredos, 1980), con su 1ª versión inédita de 1936, *Epopeya y romancero*.

MONTANER FRUTOS, ALBERTO. 1989. "El concepto de la oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII", *Criticón*, 45: 183-98.

SÁNCHEZ, THOMÁS ANTONIO. 1779. *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV: preceden noticias para la vida del primer Marqués de Santillana, y la carta que escribió*

*al Condestable de Portugal sobre el origen de nuestra poesía, ilustrada con notas*, I: *Poema del Cid* (Madrid: Antonio de Sancha).

SIGROFF, SETH ELLIS. 1988. "Parry-Lord Theory: No Basis for Comparison", tesis doctoral (Harvard Univ.). *Dissertation Abstracts International*, 49 (1988-89): 3018.

SMITH, COLIN. 1987. "Some Thoughts on the Application of Oralist Principles to Medieval Spanish Epic", en *A Face Not Turned to the Wall: Essays on Hispanic Themes for Gareth Alban Davies* (Leeds: Dept of Spanish and Portuguese, Univ. of Leeds), pp. 9-26.

WHETNALL, JANE. 1986. "Manuscript Love Poetry of the Spanish Fifteenth Century: Developing Standards and Continuing Traditions", tesis doctoral (Univ. of Cambridge).

WILSON, R. M. 1970. *The Lost Literature of Medieval England*, 2ª ed. (London: Methuen).

# IMÁGENES DEL SUFRIMIENTO EN *MOLINO ROJO* DE JACOBO FIJMAN*

## POESÍA DE IMÁGENES

### EL CONCEPTO DE 'IMAGEN'. SU JUSTIFICACIÓN

La poesía de Jacobo Fijman abunda en imágenes. Esto resulta evidente al leerla, además es confirmado por él mismo, quien dice: "Nunca seguí a nadie. Aunque espontáneamente me considero un surrealista" (*Talismán*, 1969, 11); y todos sabemos lo fundamental de la imagen para dicho movimiento. A su vez, la importancia de este recurso en nuestro poeta ya ha sido destacada por Aldo Pellegrini, que señala:

> Los mecanismos que crean imágenes perturbadoras son variadísimos; desde la transposición como en el caso de: "con un cielo en la estrella", hasta los más diversos sistemas de metamorfosis como "Un cuerpo omnipotente de una niña de tierra trae el fuego del mundo".
>
> Algunas imágenes tienden a repetirse más que como estribillos como una reiteración del ritmo de campana que da la medida del verso, y en esa repetición suelen ir modificándose en el transcurrir del poema. Así, "una fiesta de viento" se convierte, del modo más natural, a través de la ilación poética de las imágenes, en "una fiesta de muerte".
>
> La variedad de mecanismos en la creación de imágenes [...], la multiplicidad de formas que cambian, se interpenetran, pierden una individualidad para recuperar otra más firme, no hace más que ponernos frente a la extraña sensación de inestabilidad que crea lo efímero cuando actúa como manifestación de lo eterno. La poesía de Fijman está llena de revelaciones, de sentidos superpuestos que nos conducen a lo oculto (*Talismán*, 1969, 8).

* Este estudio forma parte de una tesis de licenciatura.

Ahora bien, esta incuestionable presencia de imágenes se torna oscura al intentar un estudio sistemático. Ocurre que, cuando se trata de llegar a una definición, el concepto de imagen es bastante más complejo de lo que parece a primera vista.

Generalmente usamos la expresión "poesía de imágenes" para hablar de obras vanguardistas en oposición a otras más "tradicionales" (éstas son etiquetas sin duda discutibles; aquí las usamos con el fin práctico e inmediato de poder acercarnos al punto que nos interesa). Si buscamos teoría al respecto, podemos tomar la estilística de Stephen Ullmann[1] y la neorretórica del Grupo μ[2], corriente de la que Jakobson es uno de los iniciadores. La distinción fundamental que hay entre los conceptos de estas tendencias está, muy a grandes rasgos, en concebir la imagen como una figura en sí misma o bien verla como mera representación visual, que no llega a constituir un recurso lingüístico. Hallamos la clave para precisar el concepto en el estudio de Kerbrat-Orecchioni sobre la connotación. Según ella, no es lo más apropiado hablar de metáfora cuando el surrealismo usa este tropo, pues no hay un elemento denotado y otro connotado, sino un único nivel semántico. Iber Verdugo al caracterizar la imagen creada apunta a lo mismo desde otro ángulo: destaca que no hay referente externo (1982, 115/116).

En una generalización, con las omisiones que implica, podemos decir que la poesía de vanguardia crea su significación principalmente mediante asociaciones insólitas dada la gran distancia entre los términos considerados. A su vez, en ellas lo sensible y material tiene un papel importantísimo. Estas dos condiciones requieren, tanto del emisor como del receptor, una súbita ampliación de la noción de realidad, de los modos de aprehenderla e incluso de la trascendencia de dicha aprehensión.

Creemos que tanto en la metáfora como en la imagen creada la operación es la misma: hay selección sémica. La diferencia radica en que en la metáfora clásica está regida por la lógica y la realidad extratextual, mientras que en la imagen creada las relaciones están más libradas al azar de asociaciones inconscientes y sumamente diversas.

Tanto la estilística como la neorretórica guardan algo de cierto. La

[1] Stephen Ullmann habla del "peligro de confusión entre 'imagen' en el sentido de 'representación mental' e imagen en el sentido de 'figura del lenguaje que expresa alguna semejanza o analogía' " (1964, 209).

[2] Para el Grupo μ las imágenes son "representaciones mentales imaginadas" (1970, 180).

imagen, de hecho, se hace presente en los tropos. Pero, a su vez, la que crea la Vanguardia tiene un alcance mucho mayor del que usualmente le estaba reservado. En tal aspecto sobrepasa a la metáfora más tradicional[3]. Los surrealistas la exaltan en este sentido[4].

## EL INSTRUMENTO

El Grupo μ vuelve al legado retórico clásico y con un marcado rigor científico lo perfecciona. En primer lugar corrige el enfoque tradicional sobre el tema:

> Croce, Breton y sus respectivos discípulos se hubieran rebelado quizá menos violentamente contra el imperativo retórico si la retórica hubiese renunciado a ser imperativa. Cuando se confundía con el arte de hablar, y de escribir, estaba en su función de prescribir y proscribir. Pero sólo es posible una retórica que no dé al locutor ni al escritor ningún consejo, siendo su objetivo el de descubrir en un discurso, que los psicoanalistas dirían 'manifiesto', sentidos 'latentes' que la metábole [así denomina el Grupo las figuras retóricas] sugiere al repudiarlos (1970, 206).

Ya en su trabajo específico, hace un estudio de las operaciones productoras de estas figuras poéticas y precisa cuatro que aparecen en casi todos los recursos: supresión, adición, sustitución y permutación. Finalmente clasifica las metáboles según el nivel del lenguaje en que aparecen, de modo que tenemos así cuatro grandes grupos: metaplasmos (nivel fónico y gráfico), metataxis (nivel sintáctico), metasememas (nivel semántico) y metalogismos (nivel lógico). La imagen pertenece al

[3] Juan-Jacobo Bajarlía en su libro sobre Fijman dice al respecto: "Ubicado en la generación de 1922, Jacobo Fijman es uno de los primeros en evadirse de la manía metafórica y de las combinaciones estróficas cerradas para intentar una poesía de imágenes. No se trataba de combatir a Leopoldo Lugones por su obsesión de la rima, tan exaltada en su prólogo a *Lunario sentimental* (1909), como lo hicieron Leopoldo Marechal en la revista *Martín Fierro*, y Ricardo Güiraldes cuando arremetía contra el 'budín-soneto' (véase *Exposición de la actual poesía argentina* -1927-, de Pedro Juan Vignale y César Tiempo), sino de pasar por encima de la metáfora dando posibilidad a la imagen como creación específica del poeta. [...] No sabemos si había leído a Vicente Huidobro ni a César Vallejo" (1992, 52).

[4] Según André Breton en *Los vasos comunicantes*, la imagen se construye comparando dos objetos lo más alejados posible el uno del otro, o, por cualquier otro método al ponerlos en presencia de una manera brusca y sorprendente.

ámbito de los metasememas, cuyo desvío[5] se manifiesta en la relación entre significante y significado[6].

Digamos que este nivel expreso, tangible en el discurso, es el punto de partida más conveniente para lo que nos interesa. El reconocimiento de las figuras clásicas otorga una base suficientemente sólida que permite distinguir con mayor claridad las imágenes vanguardistas. Aparte tomamos otros conceptos que permiten una observación y una descripción más sistemáticas.

En términos sintéticos, para el estudio de las imágenes en *Molino Rojo* hemos considerado cuatro aspectos. A lo largo del trabajo todos estos elementos se van entrelazando conforme lo pide el texto, pero ahora los exponemos en forma de lista ordenada con el fin de presentar el método a seguir: a) división por temas; b) forma y carácter de las imágenes (lo que Ullmann consideraría su aspecto estático): aquí vemos fundamentalmente los recursos según teoría del Grupo μ, Le Guern, Le Galliot y Ullmann; c) isotopías y campos semánticos; d) funcionamiento e interrelación de las imágenes (el aspecto dinámico según Ullmann) de acuerdo con: 1. los mecanismos asociativos de Kerbrat-Orecchioni; 2. las imágenes *leit-motiv*; 3. las metáforas hiladas; 4. los núcleos fundantes o matrices generadoras.

## DIVISIÓN TEMÁTICA DE LOS POEMAS DE *MOLINO ROJO*

Ya en otro trabajo dividimos en dos grupos los poemas del libro desde el punto de vista temático. Tal escisión, vale la pena aclararlo, sólo se da en este orden, puesto que el modo de concebir las imágenes es el mismo en uno y en otro:

> Todas sus imágenes crean otro mundo [...] Este surrealismo que no practicaron sus coetáneos, inmerso en estructuras automáticas que modifican el significante hasta alcanzar una semántica detrás del objeto

[5] Partimos de que la lengua poética, y por ende las figuras retóricas, se caracterizan por ser un desvío de la norma.

[6] Los metaplasmos son una alteración de la continuidad fónica o gráfica del mensaje y su desvío se manifiesta en el significante; las metataxis actúan sobre la forma de la frase y también introducen un desvío en el significante; los metasememas son los tropos, se refieren a los cambios del sentido; el metalogismo es un desvío que se evidencia en la relación entre significado y referente, hay una alteración en tal vínculo, y es indispensable tener en cuenta el referente extralingüístico para contradecirlo.

apariencial, lleva, también, a ese desdoblamiento en que Fijman se verá a sí mismo del otro lado de un espejo incierto, lleno de tinieblas (Bajarlía, 1992, 154).

Habíamos considerado por un lado las composiciones más vinculadas con lo religioso y en las que figuran elementos celebratorios; por otro, aquellas poesías en que el sufrimiento y la locura constituyen el centro de gravedad[7].

En este segundo grupo es posible hacer una subdivisión en dos partes. En primer lugar el conjunto más numeroso, en que los poemas hablan de un sufrimiento agudo y terrible. Algunos de ellos aluden en forma bastante clara a la locura y al hospicio: "Tarde violeta", "Subcristal", "El ´Otro´", "Vísperas de angustia", "Sub-drama", "Canto del cisne", "Velada", "Feria" y "Molino". Otros, sin hacer mención directa de ello, giran en torno de la soledad y el abandono, casi omnipresentes: "Aldea", "El viajero amargado", "Mortaja", "Máscaras", "Hambre", "Requiem", "Gabán", "Cena", "Pájaros de invierno" y "Madurez".

En este marco, el estudio de las imágenes en *Molino Rojo* nos llevará en algunos casos a encontrarnos con imágenes creadas y, en muchos otros, con imágenes tradicionales en cuanto que lo referencial tiene bastante cabida, especialmente en el tema de la locura.

## PERCEPCIÓN FRAGMENTARIA Y SARCASMO

Comenzamos con el primer subgrupo, que delimita los poemas del sufrimiento. Hay cuatro de ellos que hacen referencia expresa al hospicio ("Canto del cisne" [33], "Velada" [45], "Feria" [57] y "Molino" [59]), lo que es palpable sobre todo cuando para mencionar a los enfermos se recurre a metonimias[8]. En "Canto del cisne" se acentúa el efecto de éstas, ya que se suman en una mera yuxtaposición de partes:

[7] Por supuesto, esta separación no es absoluta, y en definitiva los textos se relacionan, más o menos, todos entre sí, pero a los fines del trabajo sistemático nos resulta de suma utilidad acotar el objeto de estudio.

[8] Hablamos de metonimia en cuanto desplazamiento de la referencia por simple contigüidad; en la sinécdoque también ocurre dicho desplazamiento pero con el agregado de darse sobre una línea gradual, de modo que tenemos dos grandes grupos de sinécdoques, particularizantes y generalizantes: de la parte por el todo, de la especie por el género, de lo menor por lo mayor, etc., y viceversa.

[...]
Roncan los *extravíos*[9];
tosen las *muecas*
y descargan sus golpes
afónicas *lamentaciones.*
*Semblantes* inflamados;
dilatación vidriosa de los ojos
[...]

En "Velada" también se usa la metonimia:

[...]
*Almohadas*[10] que lloran desesperadamente;
júbilos disonantes
de *huellas* desgarradas;
pasos atrás, deshechos
en la inconciencia.
[...]
*Almohadas* burlescas que sollozan
desesperadamente.
[...]

Vemos que los locos son presentados de un modo fragmentario, percibidos de a pedazos, lo que en este poema es correspondido por el acompañamiento de adjetivos que denotan algo roto, quebrado: "disonantes", "desgarrados" y "deshechos", y en otros sintagmas como "cóleras destempladas" y "Acordeones desafinados".

En "Molino" las metonimias revelan amargura e ira, como una forma más de tristeza y de sufrimiento:

[...]
En pasos de alta voz riñe un humor de perros.
¡Aquí no hay un solo corazón alegre!
[...]
Aurora
en que escupe la rabia más absurda.
[...]

Esta visión fragmentaria se manifiesta también mediante el uso del motivo de la 'máscara', cuyos semas puestos de relieve en el libro,

[9] La bastardilla es nuestra.
[10] ídem.

y sobre los que se van a construir equivalentes semánticos, son 'burla', 'deformación' y 'fijación falta de expresividad'. Aparece, *v.g.*, en "Feria", semema que se constituye en metáfora del hospicio. Allí máscara y feria, asociados por relación referencial, de alguna manera hacen presente el jolgorio que les es propio, pero de un modo irónico, invertido:

> [...]
> En lentitud confusa
> sorda algazara de las obsesiones.
> [...]
> ¡Las máscaras estúpidas
> de los atormentados!
> [...]

Vemos que "algazara" ha perdido su sema 'alegría'. La extrañeza de esta figura se debe a la combinación de dos lexemas usualmente ubicados en polos contrarios, "lentitud" y "confusa". Este adjetivo cuando califica el movimiento se asocia más fácilmente con velocidad. Asimismo se debe al uso de un oxímoron ("sorda algazara"), recurso que por asumir la oposición resulta de por sí muy impactante. Por otro lado, al primar hasta aquí la turbidez, los dos versos siguientes resultan un estallido, tanto por los signos de exclamación como por lo nítido de la imagen; en ella las máscaras carecen de toda gracia.

Más adelante, en lugar de hablar literalmente de máscaras, aparece un equivalente semántico: "Feria maligna de rostros tostados", este último adjetivo en íntima relación con "Mantas de fuego de mi locura". Aquí la máscara es una especie de desfiguración imborrable, como la producida por una quemadura.

Este sema 'deformación' es destacado por el contexto en "Canto del cisne", donde las "máscaras absurdas" se unen a las "muecas" y los "extravíos". Queda subrayada la fijación inexpresiva; lo mismo en "Molino": "Semblantes contraídos en cera derretida".

Como ya vimos en "Feria", en muchos otros poemas no aparece la palabra 'máscara', pero sí elementos relacionados con su composición sémica. Así en "Velada", en "mi corazón es una estrella en sorna" y "Almohadas burlescas que sollozan" hay un humor bastante mordaz al unir lo ridículo con lo que generalmente debería asociarse con ternura y compasión. A esto se suman sintagmas que apuntan a una suerte de regresión, más aun de degradación, en la que cada cosa pierde ser: la marcha es un retroceso, "pasos atrás", la cólera es destemplada, los

instrumentos musicales desafinan, la alegría es inarmónica, las huellas que tienen que servir como claras señales se rompen, se borran. Esta visión despiadada concuerda con la de un ámbito donde entereza y pleno funcionamiento de las potencias no existen, donde todo es fragmentario. Por eso en "Gabán" el sujeto alude a sí mismo con dos metonimias que indican cosas inanimadas, ya ni siquiera partes de su cuerpo o sus sentimientos; habla de su cabeza como "una gorra remendada y parda" y de su ser como un "gabán roído". No son sólo fragmentos, sino algo distinto de sí, ajeno.

En definitiva la fragmentación, y dentro de ella especialmente el motivo de la máscara, indica una marca indeleble denotada por la desfiguración, por la no realización de lo que debería ser, por la pérdida de identidad ("Se encaminan las quejas de los Nadie" ["Molino"]). Y lo más notorio, por la quiebra de la integridad a causa del dolor:

> [...]
> El dolor es un agua que no se pierde;
> pero nosotros nos hemos perdido
> como en un gran tonel
> de contratiempos sordos, fijos, duros.
> [...]
>
> ("Molino")

En medio de lo fragmentario, lo único que permanece para ellos es el padecimiento, todo lo demás se desintegra o se paraliza. De ahí que para presentar el hospicio se utilicen principalmente lexemas del campo semántico del sufrimiento.

* * *

Vemos claramente ya que en *Molino Rojo* muchas veces la locura y su padecimiento están expresados mediante un humor mordaz[11]. Esto se manifiesta de tres maneras: con la palabra 'sarcasmo', que aparece varias veces en forma explícita; otras, mediante elementos pertenecientes al mismo campo semántico y referencial de sarcasmo (aquí entran

[11] En el reportaje a Fijman aparecido en *Talismán*, Vicente Zito Lema comienza diciendo qué es aquello que más impresiona de este poeta, y lo primero que menciona es esto: "Su humor; corrosivo. En el extricto [*sic*] sentido del humor surrealista" (1969, 10).

la máscara y sus variaciones); y, finalmente, por medio de combinar campos semánticos opuestos y de usar construcciones en las que se unen sememas usualmente propios de registros distintos, es decir que generan choque. Veamos esto último.

En "El 'Otro' ", junto al miedo persecutorio surge la imagen ridícula[12], inesperada. La esperanza y el sinsentido son puestos al mismo nivel, personificados como pendencieros, mezquinos y vulgares:

> [...]
> ¡La esperanza juega a las cartas
> con los absurdos!
> Terminan la partida
> tirándose pantuflas.
> [...]

Algo similar ocurre en "Canto del cisne": en medio de la desesperación de la demencia hay una alusión a Dios en términos del "argot":

> [...]
> Se acerca Dios en pilchas de loquero,
> y ahorca mi gañote
> con sus enormes manos sarmentosas;
> y mi canto se enrosca en el desierto.

Nuevamente une lo elevado, en este caso lo más elevado, a lo vulgar, aquí indicado por el registro. Se trata de una imagen creada riquísima en cuanto a su semantismo. Aparece primero lo visual, luego lo táctil y finalmente lo auditivo que se evapora, se desmaterializa en otra imagen creada, esta vez llena de sugerencia, de misterio.

En "Cena", en la tercera estrofa, hay una imagen creada en que el verbo choca por completo con el sintagma del que es núcleo: "¿Encrucijadas puras donde zapatean los truenos/ en un constante mediodía?".

En otros poemas lo sarcástico se acerca más al sufrimiento, se hace más cruel. En "Sub-drama", perdida toda claridad posible, sobreviene lo chocante y ridículo:

[12] Néstor Ibarra, quien consideró a Fijman como perteneciente a la escuela de Marechal, dice que nuestro poeta ofrece, sin embargo, algunas características nuevas respecto del primero: "la costumbre de mezclar risa o burla con terror y muerte: propensión al humorismo macabro que halla por cierto más original expresión en: 'Lázaro vestido de novio' que en '¡Bromearon los sudarios del misterio!' " (1930, 73).

[...]
El canto de mí mismo se alucina.
Cristales rotos.
Murga carnavalesca.
¡Las risas rojas!
[...]
Pasa un convoy de brujas caprichosas;
[...]

A partir del primer verso, una imagen sin referente, se desprenden en yuxtaposición otras varias visiones que a través del dolor, de lo desbordado o de lo fragmentado (posibles connotaciones de "Cristales rotos") llegan a lo grotesco ("un convoy de brujas caprichosas"). En realidad es todavía más terrible, casi monstruosa, la imagen creada con que se abre el poema:

Desolaciones.
Altos silencios
que balancean sus cabezas truncas
esencialmente.
[...]

En "Hambre" lo risible pone el acento en lo despectivo:

[...]
Cenas del hambre.
Recogimiento bufonesco
salado de idiotismo:
voz de falsete
en francachela corpulenta.

En "Subcristal" lo ridículo parece estar muy unido a una percepción deformada. Vemos inmediatamente junto a la excitación, una imagen desapasible, entre cómica y violenta.

[...]
Efervescencias bruscas;
ojos endemoniados de un molino
junto al enorme zueco
de una carreta que relincha.
[...]

En definitiva lo fragmentario y lo sarcástico hacen a la visión de un mundo donde nada logra desenvolverse satisfactoria y armoniosamente. Y este humor tan amargo tiene más de una función. En primer lugar, en cuanto actitud del sujeto, la ironía corrosiva surge en los momentos más intensos, más profundos, por lo que podemos interpretar su repentina irrupción como un bloqueo, una desviación respecto del fondo dolorosísimo. También es indicador de un sujeto que ha pasado ya los peores sufrimientos, lo que le permite no tomar tan en serio su propia situación. En segundo lugar, en cuanto a su eficacia en la producción de sentido, el contraste que establece resulta un instrumento sumamente adecuado.

## APARICIONES DE LA LOCURA

Así como la demencia se hace presente por medio de lo fragmentario y del humor corrosivo, también hay otras figuraciones. Veremos en este punto las que, a nuestro juicio, ofrecen mayor recurrencia en *Molino Rojo.*

Para empezar, hay cuatro menciones explícitas de la alteración mental. En "Canto del cisne" tenemos "Demencia:/ el camino más alto y más desierto" [13]. En "Feria": "Mantas de fuego/ sobre los agrios soplos/ de mi locura". Aquí la locura se une a dos sensaciones de intensidad, penetrantes. Luego reforzará esta imagen, "Agrios soplos de la locura", al reiterarla como verso final del poema, posición que otorga mayor vehemencia.

En "Subcristal" (55) "Brilla el cristal de mi locura" comporta un resplandor que se asocia con lo blanco, que impide ver y, en este caso, comunicarse ya que el sujeto está del otro lado, "subcristal". Todo intento de interrelación se frustra.

En "Gabán" (67) tenemos por última vez la demencia explícitamente dicha: "De mal en peor/ tildaron mi locura". Pero aquí hay algo llamativo, algo distinto. En este caso, por asociación *in praesentia* (es decir determinada por el cotexto), tiene otra connotación: se relaciona con la acción de darse, de brindarse en acto de amor.

[13] "...el camino más alto y más desierto [...] es el camino más largo, infinito y desierto porque la conciencia se niega a transitar por él" (Bajarlía, 1992, 98).

[...]
Mi corazón regó en las primaveras
sementeras de espacio;
por ello mi cabeza
es una gorra remendada y parda
[...]
pues he amado.

El pienso de mis días
desparramé en las sendas;
[...]

De mal en peor
tildaron mi locura;
merma mi audacia,
enflaquecen mis manos dadivosas
como las mulas viejas.
[...]

Esto lleva en sí un uso irónico del término, ya que está denominando exactamente lo contrario de lo dicho. Mejor aun, le está adjudicando al mundo la verdadera locura, lo que implica una postura crítica. Como en toda ironía, hay una inversión de los niveles semánticos (el denotado pasa a segundo plano y lo importante para la comprensión es lo que se connota) o bien se trata de un enunciado todavía más sutil: la ambigüedad permanece de modo que el semema, enriquecido, es polisémico.

Por otro lado, como una aparición de la demencia, hay una construcción de atributo en grado superlativo (adverbio más + adjetivo calificativo) que en sí misma no constituye desvío, pero dada su recurrencia podemos considerarla como una metataxis. En un solo caso se utiliza para otra significación[14]. Al mismo tiempo tiene algo de metasemema, ya que implica una intensidad determinada que influye en el significado. En "Feria" tenemos: "¡Máscaras en la luz *más intensa y más sorda*!/ Agrios soplos de la locura" [15]. La estructura una y otra vez modifica el significado demencia, empezando por el poema paradigmático en Fijman para definir este estado: "Demencia:/ el camino *más alto y más desierto.*" ("Canto del cisne").

En el mismo poema aparece nuevamente la perturbación mental

[14] En "Antigüedad" (65/66): "¡Danza en mi corazón la más roja lujuria,/ La más roja alegría,/ La más roja esperanza!".
[15] La bastardilla es nuestra.

pero de modo más patético y relacionada con el "Otro": "Rasguños en el quicio de la puerta/ por la luz *más intensa*"; en "Vísperas de angustia" (58): "Atmósferas de marasmo/ en torno del *más fragante* pino"; en "Molino"(59): "Aurora/ en que escupe la rabia *más absurda*"; en "Subdrama" (63): "¡El dolor *más eterno*!/ [...]/ Se quebrarán mis ejes./ Lo sé./ ¡Llueve sin latitud el dolor *más eterno*!"; en "Las blancas torres"(79): "Interrogatorios de mi ser;/ cizaña de mis sementeras/ y el recodo *más negro* del camino".

Hallamos, a su vez, algunas imágenes que actúan como *leit-motiv* de locura, no sólo por darse en distintos lugares del libro, sino por estar reforzadas mediante la repetición[16] dentro de un mismo poema. Tal es el caso de "frío blanco" y sus variantes. En "Velada" esta metáfora aparece tal cual en un verso que se reitera tres veces. Éste se compone de una metáfora de verbo y una sinestesia. La primera vez que surge "Aúlla el frío blanco" inmediatamente sigue un verso donde la imagen creada "el suelo se ha caído de mis manos" apunta al significado locura. Lo hace al seleccionar el sema 'desequilibrio', con el agregado muy expresivo de la inversión (figura que el Grupo μ incluye entre los metalogismos [17]):

[...]
Aúlla el frío blanco;
el suelo se ha caído de mis manos.
[...]
Aúlla el frío blanco
cual los gritos helados de un espejo.
[...][18]

[16] El Grupo μ clasifica la repetición dentro de las metataxis, aquellas figuras que actúan sobre la forma de la frase, esto es sobre la sintaxis; más específicamente es una metataxis por adjunción.

[17] "...el metalogismo exige el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar [...] en principio contradice los datos reputados inmediatos de la percepción o de la conciencia" (1970, 204).

[18] Esto se puede relacionar con las palabras de Fijman transcriptas por Zito Lema:

"No trato con los otros enfermos. Sólo los escucho hablar. Se reúnen entre ellos y blasfeman y cantan y desvarían.

Por las noches, aquí las noches son interminables, burlan la vigilancia y se encuentran en los baños. Es como un descenso a los infiernos. [...] ...hasta aúllan. Sí; los oigo" (Zito Lema, 1970, 22).

La segunda y tercera enunciaciones son idénticas. La metáfora aparece corregida[19] por una imagen creada que intensifica, articuladas ambas mediante el nexo comparativo[20] "cual". Es claro que el primer verso funciona como matriz generadora del segundo, construido prácticamente con el destacado de los mismos semas: 'emisión sonora vocal aguda y molesta', 'frío', 'ausencia de cosas, de seres', con la diferencia de que aumenta lo patético de un vacío terrible.

Cabe destacar que este verso, "Aúlla el frío blanco", nos lleva a establecer una relación con el poema "Hambre". La acción de aullar inmediatamente conduce a su agente, un lobo, que en la antedicha poesía es metáfora de locura en cuanto peligrosa, acechante, cruel. De allí los "gritos helados", que en realidad parten del sujeto mismo, de su imagen refractada en un espejo, o, peor aun, de la falta de esa imagen, por tanto del hecho de constatar la propia inconsistencia.

En "Tarde violeta" (47) una personificación inicia abruptamente el poema: "Cae de bruces un silencio frío". Tenemos aquí una variante, también sinestésica, del "frío blanco". Esta imagen creada, tan inmaterial y sin embargo contundente (por el giro verbal), generará una serie de versos. Dos de ellos son imágenes mucho más inmediatas y concretas, y remiten a una percepción distorsionada: "Se tuercen las paredes de mi estancia./ Ronronean las luces como gatos". Otros profundizan el silencio, ya sea con una nueva imagen creada: "El caserío soñoliento/ engrisa las campanas"; o con una metáfora sinestésica: "Se ensordece la tarde/ arrastrándose, lentamente"; vemos que engrisar, ensordecer y arrastrarse comparten el sema 'debilidad'. En medio de este extraño estado, en que "El viento tiene los pies desnudos" (imagen creada) y todo es dominado por el "silencio frío", aparecen en una exclamación repetitiva los confusos deseos de algo ya pasado ("¡Perplejas añoranzas!").

[19] El concepto de metáfora corregida es utilizado por el Grupo μ. Éste sostiene que a veces los semas que la metáfora pone de relieve para establecer la intersección entre dos lexemas constituyen una pasarela demasiado estrecha y "puede ser considerado como un empobrecimiento indebido [...] El autor tenderá entonces a corregir su metáfora, lo más frecuentemente mediante una sinécdoque tomada de la parte no común, pero a veces también mediante una segunda metáfora" (180); asimismo "Se puede corregir la metáfora con una metonimia" (181). "Así se precisa el juego de la metáfora corregida: hacer brillar lo real, crear un choque extrayendo una contradicción de una identidad"(182).

[20] En estos dos versos hablamos de comparación aludiendo a su estructura formal, pero no en cuanto a la significación. Al respecto adscribimos a la distinción que Le Guern toma de la retórica clásica entre 'comparatio' y 'similitudo': la primera se refiere a una apreciación cuantitativa de superioridad, inferioridad o igualdad; la segunda proporciona un juicio cualitativo y presenta incompatibilidad con el contexto, igual que la metáfora.

En "Aldea" (35) la variación es "blanca soledad". En seguida se adjunta una imagen, "aldea abandonada", que dará lugar a una metáfora hilada[21]. Ésta se compone por una isotopía de lo aldeano que hace, por decirlo de algún modo, a la composición de lugar. Cada uno de sus elementos es una metáfora en sí misma, generalmente *in praesentia*[22]:

[...]
*Revuelo* de perezas
sobre la *torre* de un anhelo
que tañe sus horizontes.

Pintadas negras de la desolación.
*Yunques* abandonados y *puentes* solariegos.

Se ha sentado el dolor como un *cacique*
en el banquillo de mi corazón.

Las *lluvias estancadas* de mis sueños
se han cubierto de *musgo.*

En el *horno apagado* del silencio
mis *frutos* maduraron
estérilmente.
[...]
¡*Hospedería* triste de mi vida
en donde sólo se aposentó el azar!

En una *pradería* de cansancios
*balan estrellas* mis *ovejas* grises.

Lugarón sin destino;
las *calles andariegas*
beatas de mi ser
son manos
contemplativas
que van perdiendo *soles*...

"Aldea" constituye así, por transposición, un panorama interior que tiene su contracara en "Barrio" (37), poema que tal vez no casualmente esté a continuación. Decimos que es su reverso porque también es un paisaje pero hecho de imágenes plácidas ("¡Dulzura!/ Nada

[21] Concepto tomado de Le Guern (1973, 52).
[22] Las marcamos en bastardilla.

interroga") y alegres, el mejor ejemplo es la metáfora de la primera estrofa: "Barrio apartado;/ bandadas de colores/ de las ventanas de las casas".

Volviendo a "Aldea", la imagen destacada, "blanca soledad", nos lleva a conectar demencia y abandono. Estos dos lexemas están todo el tiempo relacionados, y en "Madurez" (81) directamente el segundo reemplaza al primero como su equivalente neto, lo que se infiere de los atributos que recibe, alto y desierto (cfr. con "Demencia:/ el camino más alto y más desierto"):

> [...]
> Mi soledad es pura,
> como un desierto
> lavado en las estrellas;
> alta cual la montaña
> en que resbalan mis espantos.
> [...]

En "Pájaros de invierno" (80) reaparece lo frío, unido con el espanto y lo inarmónico, sobre todo esto último ya visto a propósito de la locura: "Zapatea la arboleda/ helados espantos/ de música descocida".

Otras veces la locura aparece mediante figuraciones del peligro y del desaliento, reunidos principalmente en el motivo de "el otro". Donde está más desarrollado es en el poema del mismo nombre, "El 'Otro'". Hay en él un mínimo de narración. Es un poema en presente absoluto salvo por dos versos que remiten a algún pasado en que el sufrimiento todavía no existía: "Bien dormía mi ser como los niños,/ y encendieron sus velas los absurdos!". Esta imagen resulta perfecta, de una alta eficacia expresiva. Lo que primero se destaca es la metáfora del verbo y su complemento ("encendieron sus velas") para aludir al despertar que figura más abajo y al temor del sinsentido (imagen que encuentra un equivalente en el poema "Sub-drama", con la misma carga semántica: "pavor de candelabros"). Luego retomamos la estrofa y nos detenemos en la comparación, "como los niños". En cuanto a su importancia, no se trata de una comparación como cualquier otra. Viendo la totalidad de los poemas del libro sabemos que 'niño' es un vocablo henchido de connotaciones de pureza original, alegría del principio, no contaminación, etc. Este verso entonces indica la añoranza, tantas veces reiterada en *Molino Rojo*, de un estado de inocencia feliz y absoluta.

Pero en seguida surge el "Otro":

[...]
Ahora el Otro está despierto;
se pasea a lo largo de mi gris corredor,
y suspira en mis agujeros,
y toca en mis paredes viejas
un sucio desaliento frío.
[...]

Esta desagradable sensación de desaliento es el efecto del "Otro", desaliento ligado a la locura, producido por ella, que se encuentra todo a lo largo de la obra. En "Sub-drama", después de una serie de enunciaciones sarcásticas, el abatimiento sobreviene así: "Mi corazón es una isla roja/ en que destacan sus banderas negras/ los días de mi anhelo". Es una imagen presentada por un grupo de cuatro metáforas, de manera que condensa múltiples significados: el rojo de la intensidad, del deseo, en unión antitética con el negro de la no realización, de la ausencia, de la negación; la isla de lo apartado, lo solitario, y las banderas que manifiestan, que hacen evidente el luto, la pérdida.

Otra imagen del desaliento, sumamente rica, está en la segunda estrofa de "El viajero amargado":

[...]
Bailan como muñecos
mis anhelos, oreados por los vientos;
y vanse a pique sollozando,
con las manos abiertas distendidas.
[...]

En los dos primeros versos se trata de un símil, pues hay selección sémica marcada primero por el verbo y luego por el predicativo. En los otros dos se intensifica el significado con una imagen: ese irse a pique en medio de sollozos y con las manos abiertas, en una actitud de total entrega y sumo despojo.

"Ahora el Otro está despierto": la inquietante presencia entra en acción y lo acosa. No sabemos cómo es, apenas nos enteramos de lo que hace. Son contactos sutiles (pasearse, suspirar, tocar) pero escalofriantes; se manifiesta sigilosamente[23]. Por ejemplo en "Puentes" (75), donde un

[23] "Una presencia invisible lo obsedía. Era el Otro, algo así como la imagen generativa que siempre estaba detrás de la apariencia. [...]. En su primer ataque, en la pieza de la calle Tres Sargentos, lo siente en la garganta. [...]. Fijman tiene un recuerdo vago de esa época.

solo verso, una pregunta, es el que introduce este temor: "¿quién sube por mis escalones?". En "Vísperas de angustia" ante la sospecha de una nueva desolación surgen "Pasos furtivos/ en los malditos huecos de mi ser". O en "Feria": "Rasguños en el quicio de la puerta". En "Hambre" esta idea de peligro inminente y estado de alerta se encuentra desde la hipálage del comienzo: "Vigilancia nocturna de arboledas/ constantes", noción que se perfecciona en la quinta estrofa:

> [...]
> Perpetuo insomnio
> mis pasos olfatean como perros
> un lobo imaginario
> guardando los apriscos.
> [...]

Esta última cita da lugar a una nueva observación. "Perros", "lobo" y "apriscos" marcan una isotopía de lo pastoril que se da en otras ocasiones, principalmente en "Gabán" y en "Molino", siempre para referirse a la locura y al hospicio. No es algo arbitrario para caracterizar a los enfermos, ya que su conducta generalmente es la pasividad, según lo señala Enrique Pichon-Rivière (Zito Lema, 1976, 83). Aquí no parece tener más función que la de ser una imagen muy adecuada para comunicar la significación, fundamentalmente por la doble carga connotativa de 'lobo': la connotación simbólica (que es de origen extralingüístico y depende del conjunto de la comunidad) y la imagen asociada (de tipo idiolectal, interpretada aquí con la ayuda de "aúlla el frío blanco").

En "Gabán" esta isotopía denota algo inocente y humilde, pero al mismo tiempo sugiere una visión crítica (coincidente con la ya mencionada a raíz del mismo poema), sobre todo cuando habla de "...pesebres/ humanos":

> [...]
> El pienso de mis días
> desparramé en las sendas;
> rompí todas las tejas

---

[...]. "Pero de una cosa estaba seguro. Alguien hacía ruido bajo su cama o bajo el armario. Era el Otro, el Invisible. Alguien acechaba desde la sombra. Cuando inspeccionaba los interiores, el Otro ya no estaba o golpeaba desde el postigo de la ventana" (Bajarlía, 1992, 17).

de los pesebres
humanos.
[...]

En "Molino" la connotación primero es burlesca: dos veces pregunta "¿Duermen los pastores?", lo que por el contexto recuerda a los "pastores" del manicomio en *Rayuela*. Luego hay un juego semántico en "En pasos de alta voz riñe un humor de perros". Aquí dos metonimias se articulan en el verbo reñir, y "humor de perros", se abre a un doble sentido. Esto último se da en base a un hecho de lexicalización: hay una locución estereotipada cuyo valor figurado es aceptado por el contexto y simultáneamente recibe su valor propio, por el que encaja en la isotopía de lo pastoril. Finalmente, la connotación es degradante: para referirse a la vida que transcurre en el hospicio utiliza el sintagma "Ruidos de establo".

Por último, se puede rastrear en la obra algún otro elemento aislado: "esquilas de los misterios" ("Pájaros de invierno" [80]), "En una pradería de cansancios/ balan estrellas mis ovejas grises" ( "Aldea" [35]).

## CONCLUSIÓN

En primer lugar definimos el concepto de imagen en general y luego determinamos cómo aplicarlo al análisis. Para acotar nuestro objeto agrupamos temáticamente las composiciones del libro y nos dedicamos en el presente estudio a los poemas del sufrimiento.

Hallamos, por un lado, que están atravesados por una percepción fragmentaria y sarcástica. Identificamos esto en el uso de metonimias, en el motivo de la máscara, en las diversas realizaciones discursivas del sema 'deformación' y en una frecuente visión burlesca y ácida.

Por otro lado, rastreamos las apariciones de la locura. Cuando está expresa se asocia en cada caso con un significado paralelo. Otras veces es presentada por medio de construcciones superlativas que llegan a constituir metataxis. Se muestra también a través de imágenes: "frío blanco" con sus variantes, que actúa como *leit-motiv;* las figuraciones del peligro y del desaliento, principalmente en-

carnadas en "el Otro"; y las imágenes pertenecientes a la isotopía de lo pastoril.

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA
*Becaria del CONICET*
*Investigadora del Centro de Investigación en Literatura Argentina (C.I.L.A.)*

## BIBLIOGRAFÍA

BAJARLÍA, JUAN JACOBO. 1992. *Fijman, poeta entre dos vidas.* Buenos Aires, Eds. De la flor.

FIJMAN, JACOBO. 1983. *Obra poética.* Buenos Aires, La Torre Abolida.

Grupo μ. 1970. *Retórica General.* Buenos Aires, Paidós, 1987 [Paidós Comunicación, 27].

IBARRA, NÉSTOR. 1930. *La nueva poesía argentina.* Ensayo crítico sobre el Ultraísmo (1921-1929). Buenos Aires, Impr. Vda. de Molinari e Hijos.

JUARROZ, ROBERTO. 1991. "Las imágenes fundantes en la poesía de Rafael Alberti", *La Nación,* 21 de abril.

KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE. 1983. *La connotación.* Buenos Aires, Hachette [Hachette Universidad. Lengua-Lingüística-Comunicación].

LE GALLIOT, JEAN. 1977. *Psicoanálisis y lenguajes literarios.* Teoría y práctica. Buenos Aires, Hachette [Hachette Universidad. Lengua-Lingüística-Comunicación].

LE GUERN, MICHEL. 1973. *La metáfora y la metonimia.* Madrid, Cátedra, 5 ed., 1990 [Crítica y Estudios Literarios].

*Talismán.* 1969. n°1, Jacobo Fijman. Poeta en el hospicio, Mayo. Dir.: Vicente Zito Lema.

ULLMANN STEPHEN. 1964. *Lenguaje y estilo.* Madrid, Aguilar, 1968 [Biblioteca Cultura e Historia].

VERDUGO, IBER H. 1982. *Hacia el conocimiento del poema.* Buenos Aires, Hachette [Hachette Universidad. Lengua-Lingüística-Comunicación].

ZITO LEMA, VICENTE. 1991. *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière sobre el arte y la locura,* 7 ed. Buenos Aires, Cinco.

—. 1970. *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad.* Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor.

# EL MISTERIO DE VIRGILIO

Quizá sea María Zambrano quien más penetró en nuestra lengua en el tema de la oscuridad sagrada, precedida muy de cerca por los *Trois fureurs* de Jean Starobinski donde la locura nocturna es tiniebla y revelación. En este sentido, al lado de Marguerite Yourcenar, abre el campo a una especulación que tantos pensadores de hoy advierten como una faz importantísima que intenta reconstruir el clima de los misterios órficos y pitagóricos y, además, los orígenes de la religión romana.

Deudores, como somos, de los grandes trabajos de Franz Cumont y del R. P. Festugière, nuestra atención se centra en el misterio de Virgilio. Un investigador contemporáneo, W. R. Johnson, abre un camino hacia ese aspecto de Virgilio. Maria Zambrano en su obra *Claros del bosque,* notable trabajo de biología filosófica, nos ayuda a ver en esa antítesis de ceguera y luz interior. Su capítulo "Los ojos de la noche" podría servirnos como introducción a ese aspecto esencial de la obra de Virgilio.

Ambas obras nos confirman de la tremenda contemporaneidad de su *Eneida.* De esa obra siempre tan cercana y tan intensamente releída surgen estos párrafos.

A medida que leemos a Virgilio tanto más se acrecienta su obscuridad como se manifiesta su revelación. Un resplandor oscuro sella los versos de Virgilio con una sacralidad que los transforma en rituales y únicos. Es la luz antigua de los misterios etruscos la que asoma y se transparenta en leyendas que desde la toponimia hasta la perdida pronunciación reverbera en sus hexámetros. Acercarse al misterio de Virgilio es tocar un cielo de claridades y tormentas que preanuncia una luz desconocida.

Sus palabras señalan más que significan y en su sonoridad crecen poseídas por una pasión virginal que solo una inocencia puede otorgar al don poético. No en vano, de joven le llamaban *parthenias,* doncella, por su timidez. La obra de Virgilio tiene el rigor de una formulación sacerdotal y su gravedad está llena de reflejos. Pasa la luz de la tierra,

con sus amores y sus guerras, con sus insidias y su ternura, para encaminarse hacia otra luz eterna y retornante. Por eso, las *sortes virgilianas* —abrir la obra de Virgilio al azar, en cualquier parte— tenían en la Edad Media un valor oracular, tenían el peso, en su intepretación, de una profecía,

De esa luz crepuscular, de esas tribus alejadas que pueblan la Ultima Thule, se nutrió su obra llena del misterio de las cosechas, del crecimiento de los granos, del gran padre Ennio que buscaba en los nombres las significaciones más ocultas. En ese sentido es el padre de Occidente, las tierras del último sol que se ocultan en las zonas hiperbóreas.

La Hécate oscura, la de tantos nombres, ilumina con un resplandor ominoso sus versos —*ululata per urbes*—, la tragedia de Dido, el misterio de las tierras africanas donde el infeliz Eneas acosado por los adversos vientos viene a recalar. Desesperada, la reina de Cartago, ante la partida de Eneas recurre a una maga marsellesa:

> Hay un lugar, término del país de los Etiopes, cerca de los confines del océano y del sol en su ocaso, donde el inmenso Atlante hace girar sobre sus hombros el eje del cielo, tachonado de ardientes estrellas. De allí ha venido y se me ha presentado una sacerdotisa de la nación masilia, antigua custodia del templo de las Hespérides, que guardaba en el árbol los sagrados ramos y daba al dragón manjares, rociados de líquida miel y soporíferas adormideras. Esta promete sanar a su arbitrio con sus conjuros los pechos enamorados o infundir en otro los tormentos del amor; atajar las corrientes de los ríos y hacer que retrocedan los astros: oirás a la tierra mugir bajo sus pies y verás bajar los olmos de las montañas" (Virgilio, *Eneida,* traducción de Eugenio de Ochoa, Lib. IV, 481 y ss).

Las prendas de Eneas en el tálamo donde Dido fue poseída, sirven de mediadoras, sus armas; "Oh dulces prendas por mi mal halladas" parafraseará Garcilaso. Y allí, en ese lecho que hace de altar, invocará a las deidades primigenias, al Erebo y la Noche, a la terrible Hécate y a Diana, la de las tres bocas, por la que cortan con segur de bronce en las noches de luna la nueva hierba que rezuma un negro veneno. Así prepara su muerte Dido y así el maravilloso Purcell la canta, con ese tono sombrío que tienen y solo han sabido interpretar los artistas ingleses en su música y su pintura y esencialmente en Shakespeare poseído por esos demonios oscuros. La preparación de esa muerte es, a la vez, una manera de rogar a los dioses de esa desesperada viuda de Siqueo que busca la piedad del héroe fundador de ciudades.

La ceremonia es teúrgica, tanto en los ruegos de Dido cuanto en las

negativas de Eneas. Tanto en la decisión de partir de Eneas: "Quienquiera seas, poderoso dios,—que recuerda al coro de Agamenón de Esquilo— ya te seguimos, y por segunda vez obedecemos jubilosos tu mandato. ¡Oh! asístenos propicio y haz brillar para nosotros en el cielo astros adorables, dijo, y desenvainando la fulmínea espada, corta de un tajo las amarras" (ibíd., 576 y ss.), y agrega:

> Oh sol, que descubres con tu luz todas las obras de la tierra, y tú, oh Juno, testigo y cómplice de mi desgracia! ¡Oh Hécate, por quien resuenan en las encrucijadas de las ciudades nocturnos aullidos! y ¡Oh vosotras, furias vengadoras y oh dioses de la moribunda Elisa, escuchad estas palabras, atended mis súplicas y convertid sobre esos malvados vuestro numen vengador! (Ibíd., 607 y ss.)

El aspecto crepuscular de nombres y tierras desconocidas, que tan notablemente interpretó Hermann Broch en su *Muerte de Virgilio*, es hoy estudiado por Johnson en su *Darkness Visible*. *La invocatio* y la *Ara* o maldición se unen en esa dualidad que implica siempre la más alta poesía religiosa y dramática. Es posible que ningún escritor haya interpretado de manera más "existencial" los mitos, tanto en el aspecto personal como en su magnitud descubridora, histórica, geográfica, política, etc. Explorar la multiplicidad de los nombres y sus orígenes, dando a la toponimia sus leyendas, su olvidada vitalidad, epítetos consagrados por dioses y héroes que han hecho de ellos la memoria del ser humano en las tierras, es tarea que toca tanto a los mitos cuanto a las situaciones históricas. Se anima así la geografía y los orígenes de la tierra y sus leyendas. La cosmogonía se puebla de las criaturas del sueño que se unen en una totalidad sagrada.

Apuleyo continúa esa plurivalencia sagrada en su himno a Isis. El protagonista del *Asno de oro*, castigado y transformado en asno, recibe por último la iniciación. La magnitud de la diosa se le manifiesta como divinidad panthea, con sus nombres y funciones particulares cuando dice:

> Los Frigios, primeras criaturas del mundo, me llaman Pesinóntica, madre de los dioses. Los Aticos indígenas, Minerva Cecropia. Los Chipriotas flotantes, Venus Pafia. Los candiotas arqueros, Diana Dictina. Los Sicilianos de tres lenguas, Proserpina Estigia. Los Eleusinos, la antigua diosa Ceres. Los unos, Juno; los otros, Belona, algunos, Hécate; otros Ramnusia; y los Etiópicos, que son los primeros que ilumina la luz del sol al levantarse, y los Arios y los Egipcios, grandes doctores de la antigua teología, que tienen ciertas ceremonias particulares con las que

me honran, me llaman con mi verdadero nombre: la reina Isis (Apulée, 1956).

Voces de todo orden, dioses romanos y bárbaros, parecen reunirse en esa lejanía encantada que forma un mapa conjurado por el vaticinador. El mapa sagrado de Eneas busca un *ónfalos,* un ombligo del mundo a través de razas, pueblos y distancias en la órbita que nace al conjuro de las palabras sacerdotales. Se sacraliza no sólo el mapa de la tierra, sino el del cielo: *Omnigenumque deum monstra et latrator Anubis*: todo género de dioses y monstruos y el ladrante Anubis, dice en la Eneida VIII, 608. Africa, Egipto, el pueblo más religioso de la tierra, y la Ultima Thule, los Germanos y sus tribus bárbaras se unen en ese mapa unánime más allá de los límites del Ganges y más allá de los Hiperbóreos.

Refiriéndonos, más precisamente, a la teléstica y a las estatuas animadas, hallamos en los versos 172 y ss. del Lib. II de la *Eneida* la perfidia de los griegos para introducir la máquina de un enorme caballo maravillosamente construido por el divino arte de Palas dentro de los muros de Ilión. Caballo alto como un monte que está repleto de los más insignes guerreros. Así anuncian, con este simulacro en honor de la diosa, que abandonan el asedio de la ciudad. Odiseo acompañado del adivino Calcas urde este engañoso presente, con ayuda de Sinón. Todo este relato sobre la caída de Troya es puesto en boca de Eneas cuando Dido le ofrece su hospitalidad —así fue el de Ulises al llegar a la isla de los Feacios.

Diomedes y Ulises se habían apoderado del *Paladión,* pequeña estatua de Palas de tres codos de alto, que llevaba una lanza en la mano derecha y en la izquierda una rueca y un huso. Los poetas fingieron que había caído del cielo en la ciudad de Troya y que la ciudad no sería tomada por los griegos si antes no se apoderaban de este objeto sagrado.

El Paladión, pertenece al mundo protohelénico y es una de esas divinidades armadas que protegían las ciudades. Es parte de la hoplolatría o divinización de maniquíes cubiertos de armas tomadas de los enemigos que se creía poseían el mana o fuerza de lo conquistado durante la batalla; la divinización pasó luego al mismo cuerpo del emperador, el cuerpo divino, ya que la autoridad imperial poseía dos cuerpos, uno humano y otro divino. De allí a los escudos, medallas y a la heráldica correspondiente que influye en el Renacimiento en emblemas e *imprese* apotropeicas hay nada más que un paso.

En el relato de Sinón esta imagen se agita: "Pronto dio Tritonia manifiestas y horribles señales de su cólera —dice Virgilio— apenas se colocó su estatua en el campamento, ardieron rechinantes llamas en sus ojos, clavados en nosotros, y por todos sus miembros corrió un sudor salado, y tres veces ¡oh prodigio! se levantó por sí sola del suelo, blandiendo el broquel y la trémula lanza" (ibíd., 171 y ss.). El engaño continúa y Calcas —nos dice Sinón— decidió reemplazar esta imagen por la imagen votiva del caballo, para de ese modo purgar el sacrilegio de haber robado el Paladión. La diosa que representa la asistencia divina es la que ayuda a construir la nave Argos; símbolo de la divinidad del combate táctico frente a la furia indómita de Ares que deriva de la hoplolatría cretense y es el equivalente femenino del genio armado que aparece en lo alto del aire en escenas de epifanía de gemas y tallados. La lechuza de Palas que tantas veces la reemplaza, a veces con la cabeza humana, protege el olivo y tiene que ver con el culto cretense del árbol y la cosecha sagrada (Piccard, 1948).

La desesperación y la ambigüedad que nos trasmiten las imágenes de Virgilio, la desestructuración de la ley y la moral llevan —según Johnson— a esa piedad por el hombre, que es ya la del hombre moderno. Además de la raíz epicúrea, este autor ve lo que ni el mismo Dante imaginó, la destrucción de la justicia y la verdad que ni el mismo Homero pudo mostrar: lo preciso y frágil que es la formación de un equilibrio en la integridad del espíritu de un hombre. Con las propias palabras de este autor:

> Las múltiples alegorías de Virgilio revelan en su nivel de configuraciones la realidad del bien y la indecible inexistencia del mal. El poeta no nos condena a la oscuridad ni nos promete la luz. Sino que nos muestra, en inolvidables pinturas, lo que significa la oscuridad, que es, como los místicos nos dicen, una manera de mostrarnos la oscuridad de la luz. Minimizar la intensidad de la imaginación de la tiniebla de Virgilio es, en efecto, rechazar su imaginación del *to kalon*. Ahora bien, dicho de otro modo, la poesía de Virgilio nos permite pesar por nosotros mismos lo que la sociedad, la justicia y el ser significan, porque se ha terminado y enfrentado con su ausencia y significado.

Creo, a mi juicio, que uno debiera recurrir a la experiencia de la sociedad shakespeariana para ver al hombre moderno a merced de todas las amenazas como en el caso de Macbeth, donde la luz de la justicia divina resplandece a costa de los mayores males. Así este autor señala una maldad positiva y una negativa en el trámite de la justicia poética de Virgilio. Oscuridad interior y exterior, que da forma y con-

tenido al carácter de los personajes y crea esa tiniebla, que no es irracionalidad sino caminos secretos de Dios y de la Justicia.

El insepulto cuerpo de Palinuro y del troyano Miseno señalan la mediación que la ululante voz de la Sibila desde su antro indicará para evocar los Manes proféticos. Las maravillas de Dédalo, sus estatuas vivientes, preceden a los sacrificios que el piadoso y tenaz héroe emprenderá. La isla de Creta iniciará el Canto VI de la Eneida. "Revuélvese —dice Virgilio— como una bacante en su caverna la terrible Sibila, procurando sacudir de su pecho el poderoso espíritu de dios [...]" y agrega "[...] la Sibila de Cumas, desde el fondo de su cueva, horrendos misterios, envolviendo en términos oscuros cosas verdaderas". Así se entrega en ese sitio que los griegos designaron Aorno, "invocando a voces a Hécate, poderosa en el cielo y en el Erebo", "[...] el mismo Eneas con su espada inmola en honor de la madre de las Euménides y en el de su grande hermana una cordera de negro vellón, y a ti ¡oh Proserpina! una vaca estéril" (Lib. VI, 98 y 55). Los paisajes infernales se suceden, los mismos que ilustrarán toda la gran poesía de occidente; pero lo fundamental es la idea de justicia que será —como Rimbaud lo decía— solo el placer de Dios. Esa torre de hierro que nadie podría derribar, ni aún la espada de los mismos dioses, rodea a la profetisa: "[...] cuando Hécate me destinó a la custodia de los bosques infernales, ella misma me declaró los castigos que imponen los dioses y me condujo por esos sitios". Y así el desfile de condenados que inspirará luego a Dante, pero que el silencio de Virgilio hace más terrible al decir: "No intentes saber qué castigo es el suyo, cuál es su suerte, en qué miseria yacen hundidos". La geografía infernal, estudiada por Pierre Boyancé y tantísimos otros autores, informa los delirios de la poesía inglesa, la italiana, la española, al "divinísimo Cervantes"—como lo llamaba Francesco Flora, en su cueva de Montesinos: no hay descripción o *ékfrasis* que no sea deudora del misterio virgiliano. Ese misterio labrado en palabras como preciosas gemas que tanto en la poesía más moderna como la de Mallarmé y Valéry, traductor al fin de sus días de las églogas de Virgilio, renovarán en su inimitable lustre, poseedor de un resplandor oscuro, ese que Corneille llamaba: "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles".

HÉCTOR CIOCCHINI
*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

# BIBLIOGRAFÍA

APULÉE. 1956. *Metamorphoses*, XI, 5, Paris, Les Belles Lettres,

JOHNSON, W. R. 1976. *Darkness Visible*, a Study of Vergil's Aeneid, University of California Press.

PICARD, CHARLES. 1948. *Les réligions préhelleniques, Crète et Mycènes*, P.U.F., Paris.

STAROBINSKI, JEAN. 1974, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard.

VIRGILIO, *Eneida*, traducción de Eugenio de Ochoa.

ZAMBRANO, MARÍA. 1977. *Claros del bosque*, 1977. Barcelona, Seix Barral.

# LA BÚSQUEDA DEL INSTANTE EN "PIEDRA DE SOL", DE OCTAVIO PAZ

## ESTRUCTURA CIRCULAR

Bien lo ha manifestado Julio Cortázar: "su poesía es una búsqueda obstinada de sentido extremo de las cosas" (1974, 13-15). Todo espera de algún modo un redescubrimiento y, en primer lugar, un redescubrimiento del hombre mismo. Así, "Piedra de Sol" surge desde los primeros versos bajo la presencia del yo-poeta que emprende a través del "caminar" un viaje, símbolo que se sintetiza en la búsqueda de la verdad, ya sea un conocimiento espiritual o concreto (Chevalier, 1986, 1065-6). Para el autor, estriba en recobrar la etapa primigenia, cuya imagen se nos revela en su apacible y diáfano paisaje, donde la naturaleza se halla ligada a lo paradisíaco:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
                un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
verde[1] soberanía sin ocaso

[1] El azul y el verde se distinguen tanto más difícilmente cuanto la misma palabra en Náhuatl y en la mayor parte de las lenguas mexicanas se aplica a los dos colores. El azul-verde del agua y el de la piedra preciosa que los indios apreciaban tanto, el chalchíhuitl,

como el deslumbramiento de las alas
cuando se abren en mitad del cielo (Paz, 1994, 85)

El yo lírico se adentra en sí mismo y recorre "las galerías de sonidos" y "los corredores sin fin de la memoria" (87), para luego regresar al sereno y armonioso estado de permanencia. La raíz filosófica que fundamenta este movimiento interior procede del pensamiento oriental, el que se mueve hacia el objeto de contemplación a través de una visión concéntrica. Se juzga el espacio exterior como un reflejo o una proyección de la experiencia interior, por lo tanto se sumerge en la profundidad de la conciencia humana[2]. El yo se hunde en sí mismo y, al hacerlo, se desprende del mundo objetivo.

El poeta bosqueja a lo largo de este camino situaciones autobiográficas que, posteriormente, se generalizan hasta brindarnos, no solo una realidad personal, sino también la del hombre en su totalidad[3]. De esta manera, el yo se extiende hacia el futuro:

un caminar,[4] entre las espesuras
de los días futuros y el aciago
fulgor de la desdicha como un ave
petrificando el bosque con su canto
y las felicidades inminentes
entre las ramas que se desvanecen,
horas de luz que pican ya los pájaros,
presagios que se escapan de la mano, (85)

Así se inicia un movimiento que, siendo circular e introspectivo, se produce, paradójicamente, a partir del alejamiento paulatino del sujeto

---

se confunden en un signo único de prosperidad y de abundancia vegetal. Chachiuhtlicue 'la que lleva una falda de Piedras verdes es la diosa del agua fecundante y la compañera de Tláloc (J. Soustelle, 1992, 161).

[2] Veáse para la concepción filosófica oriental la obra de Lama A. Govinda: *Meditación creadora y consciencia multidimensional.*

[3] Dice Paz: "Mi poema trata de ser una especie de calendario, no constituido en jeroglíficos grabados en piedra, como entre los indios, sino por palabras e imágenes. Refleja tres preocupaciones. La primera, inmediata, está tomada de mi vida personal; la segunda, más amplia está ligada a la experiencia de mi generación; en cuanto a la tercera busca expresar una visión del tiempo y de la vida". Fragmento citado por Julio Requena (1974, 68).

[4] A partir de los cinco primeros, en los últimos versos y el hemistiquio sexto se introduce la movilidad. En su estructura circular no hay puntos finales sino comas y dos puntos, un doble espacio nos da el cambio de estrofas. Ver José Emilio Pacheco (1974, 174).

lírico de aquel origen primordial, cuyo tiempo se encarna en el presente puro. Es un tiempo mítico. La fecha mítica —señala Paz— "no muere, se repite, se encarna". Tal repetición es "invocación y convocación del tiempo original" (Paz, 1993, 63). "Piedra de Sol" se conforma, siguiendo un proceso circular, que principia con las primeras imágenes paradisíacas para concluir, finalmente, con ellas.

## EL ENCUENTRO YO-TÚ

A continuación de los versos que principian el poema, yo-tú se encuentran, lo que ocasiona que el mundo comience a materializarse:

[...]
la hora centellea y tiene cuerpo,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia,

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno
bajo la ley del mediodía[5] absorto,

vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
los tigres beben sueño en esos ojos,
el colibrí[6] se quema en esas llamas,

[5] El mediodía señala una suerte de instante sagrado, un determinismo en el movimiento cíclico, antes de que se rompa el frágil equilibrio y que la luz decline. Simboliza una inmovilización de la luz en su curso -el único momento sin sombra- una imagen de eternidad (Chevalier, 1986, 703).

[6] Las almas de los guerreros muertos descienden a la tierra en forma de colibrí o mariposa. Se considera igualmente al colibrí como el autor del calor solar. Huitzilopochtli, el colibrí de la izquierda, símbolo del guerrero convertido en dios. Deseo de superar la muerte por la voluntad de morir. Es el gran dios nacional de los Aztecas: colibrí 'huitzilin' de la izquierda 'opochtli'. El sacrificado-resucitado quien encarna en un cuerpo multicolor

voy por tu frente como por la luna,
como la nube por tu pensamiento,
voy por tu vientre como por tu sueños,(86)

voy por tu talle como un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina,
[...] (87)

Para el poeta, la mujer siempre constituye el "otro" en tanto su contrario y complemento. No puede ser ella misma, sino un "objeto". Considerándola instrumento de mediación, cumple la función de conductora (Paz, 1993, 213-4). Es la que arrebata al hombre en un movimiento de expansión para luego hacerlo retornar a sí. La mujer amada actúa como imagen y símbolo del mundo; por ella, este se hace corpóreo. Por otra parte, se la vincula con el elemento agua[7], el que desempeña un papel primordial como origen y vehículo de la vida. Desde un punto de vista cosmogónico, el agua responde a dos símbolos antitéticos: uno descendente y otro celeste o ascendente. Tanto en el primer caso como en el segundo, su simbolismo contiene el de la sangre. Entre los aztecas, la sangre humana era necesaria para la regeneración periodica del sol, "Chalchivatl", agua preciosa, el jade verde (Chevalier, 1986, 57-58):

tu falda de maíz[8] ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua[9],
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,(86-87)

---

y frágil del colibrí del lado del Sur. Huitzilopochtli es el sol de mediodía y este astro es una reencarnación (Soustelle, 1992, 13-14).

[7] Elemento que se percibe desde los versos primeros.

[8] En la cultura mejicana y afines, el maíz es, a la vez, la expresión del sol, del mundo y del hombre (Chevalier, 1986, 676).

[9] Tu falda de agua: Chalchiuhtlicue: la que lleva una falda de Piedras verdes o azules, diosa del agua fecundante.

La mujer representa la imagen de la diosa Chalchivatl como la sangre, renovadora del ciclo solar. Ella permite al hombre escapar de la soledad y acceder a la libertad. La función del erotismo es esencial, pues a través de él se reconoce la "otredad" de la persona amada. Se la acepta y rechaza a un mismo tiempo. El erotismo arranca del aislamiento y devuelve al mundo:

> el mundo nace cuando dos se besan (94)
>
> amar es combatir, si dos se besan
> el mundo cambia, encarnan los deseos,
> el pensamiento encarna, brotan alas
> en las espaldas del esclavo, el mundo
> es real y tangible, el vino es vino,
> el pan vuelve a saber, el agua es agua, (94-5)
>
> el mundo cambia
> si dos se miran y se reconocen, (95)

Cada vez que acontece este encuentro amoroso, el hombre alcanza la unidad consigo mismo, que es rozar el "instante", el presente puro, el tiempo paradisíaco. De igual forma que para los aztecas "el agua preciosa" restaura la existencia del sol:

> [...]
> los dos se desnudaron y se amaron
> por defender nuestra porción eterna,
> nuestra ración de tiempo y paraíso
> tocar nuestra raíz y recobrarnos
> recobrar nuestra herencia arrebatada
> [...]
> los dos se desnudaron y besaron
> porque las desnudeces enlazadas
> saltan el tiempo y son invulnerables
> [...] (93)
>
> el mundo cambia
> si dos se miran y se reconocen,
> amar es desnudarse de los nombres (95)

## SEPARACIÓN YO–TÚ

A partir del momento en que el yo se separa de la mujer, despeñado, prosigue su búsqueda en absoluta soledad. Nuevamente, estamos frente a la dualidad, pues solo en la unión con el "otro" el hombre se encuentra consigo mismo. La búsqueda se intensifica[10] al caer el yo-poeta, perdido entre el follaje de "árboles nocturnos" y "un jardín a oscuras", en el mundo de las tinieblas, donde domina Tezcatlipoca:

[...]
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,

a la salida de mi frente busco
busco sin encontrar, busco un instante
un rostro dé relámpago y tormenta
corriendo entre los árboles nocturnos,
rostro de lluvia en un jardín a oscuras
agua tenaz que fluye a mi costado,

busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año
caigo con el instante, caigo a fondo,
invisible camino sobre espejos[11]
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante, (87)

[10] Tal intensificación la percibimos por la constante presencia de las anáforas "caigo", "piso" y, sobre todo, por la acción de "busco".

[11] Espejo humeante (Azteca) es el universo de Tezcatlipoca. Los antiguos mejicanos distinguían numerosas constelaciones como las Pléyades, la Osa Mayor, etc. Esta última está representada por el dios Tezcatlipoca, pero este dios no sólo representa la Osa Mayor, también es todo el cielo nocturno donde reina la oscuridad, es el viento de la noche que sopla en las tinieblas, se aparece en las sombras y en las encrucijadas a los guerreros. Sintetiza el lado sombrío y oscuro de la naturaleza, la noche propicia a los brujos y a los maleficios. El mismo dios-hechicero ve desarrollarse en su espejo de obsidiana todos los acontecimientos del mundo. El nombre del dios significa espejo (tezcatl) humeante (popoca) (J. Soustelle, 1992, 117). Veáse también Julio Requena (1974, 45-52).

## EVOCACIÓN DEL PASADO

El poeta continúa a través de la evocación de los recuerdos que se hacen presente:

> busco una fecha viva como un pájaro
> busco el sol de las cinco de la tarde
> templado por los muros de Tesontle:
> la hora maduraba[12] sus racimos,
> y al abrirse salían las muchachas
> por los patios de piedra del colegio
> [...] (88)

Y emerge, entonces, una imagen adolescente de la cual ha olvidado su nombre:

> [...]
> en los balcones verdes de la lluvia
> adolescente rostro innumerable[13]
> he olvidado tu nombre: Melusina
> Laura, Isabel, Peséfone, María
> [...] (Ibídem)

Melusina es una náyade, condenada a convertirse en serpiente todos los sábados por haber encerrado a su padre en una montaña y expulsada por su marido cuando este supo su secreto. Grita desgarradoramente en el momento de la expulsión (Pacheco, 1974, 175-6). En la figura de Melusina encontramos varios indicios que se vinculan con la expulsión del Paraíso. Desde la imagen de la serpiente hasta la misma situación de arrojo. Concentra además la visión de lo cíclico al repetirse la metamorfosis todos los sábados. Laura e Isabel: representan el amor-pasión. Perséfone, esposa de Hades[14], el mundo infernal y

[12] El pretérito se emplea por primera vez para evocar una imagen adolescente.

[13] El tú o ella o sus muchas encarnaciones.

[14] Perséfone es raptada por Hades. este rapto se realizó con la complicidad de Zeus y en ausencia de Deméter que sale en su busca. Por fin, Zeus mandó a Hades la restitución de la joven, pero ello era imposible, ya que Perséfone había quebrantado el ayuno mientras se hallaba en los Infiernos. Se había comido un grano de granada, lo cual bastaba para encadenarla para siempre al Infierno. Para mitigar su pena, Zeus dispuso que distribuyese el tiempo entre el mundo subterráneo y terrestre. La proporción varía:: 2 veces de 6 meses o 3 veces de 4 meses. (Pierre Grimal, 1993, 425).

además, alude a lo cíclico relacionado con los períodos que debía cumplir. En tanto que María es ligada con la idea de "Mediación" como intermediaria entre el hombre y Dios. En "Piedra de Sol", el yo se dirige a la amada como mediadora entre el hombre y la naturaleza (ibídem).

Asimismo, podemos observar que solamente se mencionan en el poema cinco mujeres. Para los pueblos de América Central, el número cinco es una cifra sagrada. En el período agrario es el símbolo numérico del dios del maíz. En el Popol-Vuh se señala que los dioses gemelos del Maíz resucitan, tras su muerte iniciática de las aguas del río cinco días después de que sus cenizas hayan sido arrojadas allí. En la tradición mejicana, Quetzacóatl permanece cuatro días en el infierno antes de renacer al quinto. Los cuatro soles sucesivos de la tradición azteca representan la consumación de un mundo. En tanto que el quinto sol es signo de nuestra era[15]. Cada uno de estos soles corresponde a los puntos cardinales, el quinto sol se identifica con el centro. Los aztecas designan al Sol del Centro la divinidad de Xinlitecutli, dueña del Fuego, representada a veces por una mariposa.

Por consiguiente, el número cinco se refiere al mundo presente y el centro de la cruz de los puntos cardinales. También se lo relaciona con el fuego en cuanto ligado al día, a la luz. El dios-héroe Quetzacóatl[16] en sus sucesivas metamorfosis encarna dos veces la idea de sacrificio y renacimiento, asimilada por un lado al sol y por el otro a Venus[17], los

[15] Los soles son:

1. Sol de Tigre: llegó a su fin por las tinieblas y el frío después de un eclipse dominado por el dios Tezcatlipoca, dios del Norte. Su fin se produjo en la fecha 4 océlotl.
2. Sol de Viento: la fecha 4 echécatl es considerada como día de encantamiento, de hechicería. El segundo mundo ha acabado con la primera operación mágica. todos los hombres se han transformado en monos, al mismo tiempo soplaba un viento poderoso, manifestación de Ehécatl, dios del viento que es una de las formas de Quetzacóatl. La idea de que uno de los hombres desaparecido había sido metamorfoseado en monos también se encuentra en el *Popol-Vuh* (Oeste).
3. Sol de Lluvia: fecha 4 quiáhuitl, está colocada bajo la protección de Tláloc. El tercer mundo se ha desplomado bajo una lluvia de fuego. Tláloc, dios del fuego y del agua y tal vez de las erupciones volcánicas (Sur).
4. Sol de Agua: 4 átl, diosa chalchiutlicue la que lleva una falda de piedras preciosas, compañera de Tláloc y divinidad del agua. El cuarto mundo tocó su fin debido a inundaciones (Este).
5. Sol del Fuego: (Centro) Xiuhtecuhtli (Soustelle, 1992, 102-6).

[16] Quetzacóatl perseguido por un hechicero se detuvo al borde del agua celeste sobre la Costa del Golfo de México. Allí levantó una hoguera y se arrojó a ella. A medida que se consumía, se vieron surgir unos pájaros y después una estrella brillante. Era el Planeta Venus Tlahuizcalpantecuhtli, es decir, Quetzacóatl resucitado. (Soustelle, 1992, 109).

[17] "El poema está compuesto por quinientos ochenta y cuatro endecasílabos. Tal cifra no se debe al azar: corresponde al número de días de la revolución sinódica del planeta

cuales desaparecen por el oeste en el dominio de las tinieblas para reaparecer (re-nacer) por el este con el día. El número cinco encarna la idea del triunfo solar y de la vida, pero también es fundamento de los sacrificios guerreros, cuya sangre alimenta al sol, condiciona el regreso cíclico del astro, que limita el propio tiempo de vida. Finalmente, el cinco simboliza para los aztecas "el paso de una vida a otra por la muerte y el vínculo inseparable del lado luminoso con el sombrío (Chevalier, 1986, 293-4). Es el punto de encuentro entre los mundos contrarios, como lo es el "instante" frente al pasado y al futuro. En los versos que siguen, se reafirma la voluntad del poeta por señalarnos la presencia del número cinco:

> [...]
> busco el sol de la cinco de la tarde
> templado por los muros de Tesontle: (88)

## EL INSTANTE

El yo logra retener en el acto de la creación el "instante". Para el poeta, el hombre se encuentra consigo a través de la escritura. Ella abre la posibilidad de asumir su condición verdadera que radica en una totalidad. Es el "puente" que une y separa el "instante" con lo cotidiano. Este "instante" como tiempo arquetípico no es ni pasado ni futuro, sino presente que se escapa de la sucesión cronológica y por consiguiente, de la historia. El tiempo sucesivo es como la figura del dios griego Χρονος [17], es decir, un tiempo que devora:

> [...]
> duramente esculpido contra el sueño,
> arrancado a la nada de esta noche,
> a pulso levantado letra a letra
> mientras afuera el tiempo se desboca

---

Venus. 'Piedra de sol' es el nombre que se da en México al calendario azteca." Citado por Julio Requena (1974, 68). Cinco años venusianos es igual a ocho solares (2920 días). El calendario ritual de 360 días lleva por nombre en azteca "tonalpohualli" que significa la cuenta de los días con fines de adivinación. (20 series de 13 días). Ese calendario se desarrolla paralelamente al calendario solar de 365 días (18 meses de 20 días) además de cinco días suplementarios nefastos. (Soustelle, 1992, 57).

[18] Ver Julio Requena (1974, 52-58).

y golpea las puertas de mi alma
el mundo con su horario carnicero, (89)

Esta visión temporal actúa como uno de los pilares estructurantes de "Piedra de Sol". El "instante", tiempo "sin tiempo", radica en la unión de los contrarios, paradoja necesaria para alcanzar lo perdido:

mientras el tiempo cierra su abanico
y no hay nada detrás de sus imágenes
el instante se abisma y sobrenada
rodeado de muerte, amenazado
por la noche y su lúgubre bostezo
[...] (89)

[...]
el instante se abisma y se penetra
como un puño se cierra, como un fruto
que madura hacia dentro de sí mismo
y a sí mismo se bebe y se derrama
el instante translúcido se cierra
y madura hacia dentro, echa raíces,
crece dentro de mí, me ocupa todo
me expulsa su follaje delirante,
[...] (90)

El "instante" se adentra en el yo, ocupándolo todo. Las categorías espacio-temporales quedan suspendidas, lo que permite alcanzar momentáneamente el estado primero. A lo largo del poema, se percibe dos movimientos antitéticos: unión y separación. El primero consiste en el acercamiento hacia el "otro" que implica el encuentro y aproxima al hombre hacia la unidad en la fusión consigo mismo y, al efectuarlo, adquiere nuevamente la naturaleza inicial. Este acercamiento solo dura un "instante", lo que ocasiona el segundo movimiento: la inevitable separación y la consecuente vuelta a la soledad. Esta doble movilidad acercamiento-separación se reitera, constituyendo pequeños ciclos, es decir, se cumple un proceso para luego reunirse con la etapa inicial:

quiero seguir, más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro,
[...] (100)

Según Soustelle, esta concepción del tiempo estriba en el pensa-

miento cosmogónico azteca donde no distingue el espacio del tiempo. Las categorías espaciales se suceden de acuerdo a un ritmo determinado y de una manera cíclica. Conforme a esto:

> [...] no hay un espacio y un tiempo sino espacios-tiempos en que se hunden los fenómenos naturales y los hechos humanos, impregnándose de las cualidades propias de cada lugar y de cada instante. Cada «lugar-instante» [...] determina de manera irresistible y previsible todo lo que en él se encuentra. El mundo se asemeja a un decorado en el que unas pantallas coloreadas [...] proyectaran reflejos que se sucedieran y sobrepusieran unos a otros indefinidamente y en un orden inalterable (Soustelle, 1992, 174-5).

En tal mundo:

> [...] el cambio no se concibe como resultado de un devenir más o menos desplegado en la duración, sino como una mutación brusca y total [...] La ley del mundo es la alternancia de cualidades distintas, netamente marcadas, que dominan, se desvanecen y, eternamente, reaparecen (ibídem).

Leemos en "Piedra de Sol":

> oh vida por vivir y ya vivida
> tiempo que vuelve en una marejada
> y se retira sin volver el rostro,
> lo que pasó no fue pero está siendo
> y silenciosamente desemboca
> en otro instante que se desvanece (90)

## EL TÚ-OTRO

Vuelve a surgir el tú que lo lleva de la mano, guiándolo a través de las "galerías":

> Tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
> pasadizo de espejos que repiten
> los ojos del sediento, pasadizo
> que vuelve siempre al punto de partida,
> y tú me llevas ciego de la mano

por esas galerías obstinadas
hacia el centro del círculo, y te yergues
[...] (90)

El paso de la circunferencia hacia su centro equivale al traspaso de lo exterior a lo interior, del espacio a lo inespacial, del tiempo a lo atemporal. La figura del centro intenta dar al hombre el sentido del estado paradisíaco (Cirlot, 1992, 124). Para los aztecas, en el centro se halla la figura del dios del Fuego, Xinlitecutli. El centro, símbolo del "no tiempo", del "instante" identificado con lo solar, es la meta que la mujer como guía deberá alcanzar para conducir al hombre hacia su unidad, al encuentro consigo, a la culminación de su búsqueda en tanto regreso a su estado primero.

## LA OTREDAD

Por último, consideraremos el tema de la "otredad" que estrechamente se vincula con el binomio búsqueda-encuentro. A lo largo de esta exposición, hemos hecho referencia a la fusión con el "otro":

soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos (98)

Y en los últimos versos podemos apreciar:

[...]
llévame al otro lado de esta noche
adonde yo soy tú somos nosotros
al reino de pronombres enlazados,(99)

La "otredad" tiene su fuente en el pensamiento oriental. Llegar a la otra orilla implica un "salto mortal", un cambio de naturaleza. Nos dice el poeta:

> Mas la "otra orilla" está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros (Paz, 1993, 123).

> Y este ser otros consiste en un despeñarse en ellos mismos. Han dado un salto, como Enrico y Paulo. Saltos, actos que nos arrancan de este mundo y nos hacen penetrar en la otra orilla sin que sepamos a ciencia cierta si somos nosotros o lo sobrenatural quien nos lanza (125).

> Lo otro nos repele [...].Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación. Y luego, el vértigo [...]. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo [...]. La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican [...]. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado un salto mortal. Nos reconciliamos con nosotros mismos (133).

Por el contrario, si esta fusión o reconciliación no se sucede, se crea el sentimiento de soledad, ésta, como ya hemos hecho referencia, radica en estar separado del "otro", que es uno mismo. Para el autor, el hombre se encuentra solo porque es dual. El "otro" constituye nuestro doble.

El poema cierra su ciclo con los mismos versos que ha comenzado, como el instante que se cierra y abre en otro instante, como la fusión con el otro, captura de un "mediodía", imagen eterna y paradisíaca.

SARA BEATRIZ FERNÁNDEZ MARCH
*Universidad Católica Argentina*
*Investigadora del C.I.L.A.*

## BIBLIOGRAFÍA

CIRLOT, JUAN EDUARDO. 1992. *Diccionario de Símbolos,* Barcelona, Labor.

CORTÁZAR, JULIO. "Homenaje a una estrella de mar" en *Aproximaciones a Octavio Paz,* (Compilador Ángel Flores). 1974. México, Joaquín Mortiz.

CHEVALIER, JEAN. 1986. *Diccionario de los símbolos.* Barcelona, Herder

GRIMAL, PIERRE. 1993. *Diccionario de mitología griega y latina,* Paidós, Barcelona.

LANA A. GOVINDA. 1987. *Meditación creadora y consciencia multidimensional.* Versión española Héctor Morel, Buenos. Aires. Kier.

PACHECO, JOSÈ EMILIO. "Descripción de Piedra de Sol" en *Aproximaciones a Octavio Paz,* (Compilador Ángel Flores). 1974. México, Joaquín Mortiz.

PAZ, OCTAVIO. 1993. *El arco y la lira.* México, F.C.E.

—. 1990. *Corriente Alterna.* México, Siglo XXI

—. 1994. *El fuego de cada día.* Selección, prólogo y notas por el autor, Barcelona, Seix Barral.

—. 1993. *El laberinto de la soledad.* Colombia, F.C.E.

REQUENA, JULIO. "Poética del tiempo" en *Aproximaciones a Octavio Paz,* (Compilador Ángel Flores). 1974. México, Joaquín Mortiz.

SOUSTELLE, JACQUES. 1992. *El Universo de los Aztecas.* Traducción de José Luis Martínez y Juan José Utrilla. México, F.C.E.

# AMADÍS EN SU PROFECÍA GENERAL

## INTRODUCCIÓN

El sistema profético del *Amadís de Gaula* consta de 71 profecías de diversas clases, verbales o mentales, orales o escritas, intratextuales o extratextuales, prospectivas o retrospectivas, conscientes o inconscientes, en vigilia o en sueños. En el curso de una investigación mayor sobre el estilo profético en el *Amadís de Gaula* (González J., 1995a; *vid.* también 1994a y 1993b) hemos discernido y analizado todos y cada uno de estos vaticinios en sus aspectos morfosintácticos, léxicos, retóricos, semánticos y literarios, para establecer enseguida una tipología o clasificación de profecías y postular una teoría o ideología de la profecía tanto en el *Amadís* cuanto en su continuación, *Las Sergas de Esplandián.*

El propósito de este artículo es detenernos solamente en uno de los 71 textos proféticos, el que ocupa el número de orden 2 y corresponde a la profecía general sobre Amadís, de capital importancia dentro de la obra por cuanto delinea la trayectoria vital íntegra del héroe, su modo permanente de ser y de obrar, más allá de sus acciones concretas individualizables. Tras la transcripción del texto, estableceremos en primer término su funcionalidad estructural, el sitio y el modo de verificación del vaticinio, y ensayaremos luego una lectura doctrinal de la profecía, entendida como germen temático de la acción total de la novela, a la luz de los sustratos míticos de la fábula narrada y en relación con la figura del príncipe regenerador. Esperamos así, a partir de una recta interpretación de la profecía general que dibuja y condensa la acción de la obra toda, arribar a una comprensión más cabal y cierta de ésta.

## TEXTO

Estamos en el capítulo segundo del libro primero. En el capítulo anterior ha ocurrido el nacimiento de Amadís, hijo de los amores furtivos del rey Perión de Gaula y la princesa Elisena de la Pequeña Bretaña. Darioleta, doncella de Elisena, pone al niño en un arca y lo echa en el río con un cartel que indica su nombre: Amadís sin Tiempo. Ya en el mar, el pequeño es recogido por el caballero Gandales, quien lo cría como hijo adoptivo. A Gandales dirige la maga Urganda la profecía general que nos ocupa:

> —Dígote de aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallescieron; éste fará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiessen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de coraçón contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes. Agora te ve —dixo la donzella [Urganda]—, y cree firmemente que todo acaecerá como te lo digo y si lo descubres, venirte ha por ello más de mal que de bien.
> [...]
> —No pienses en esso —dixo Urganda— que esse desamparado [Amadís] será amparo de muchos... (Rodríguez de Montalvo, 1987-1988, I ii 255-257; todas nuestras citas del *Amadís* proceden de esta edición).

## EL APRIORISMO NARRATIVO

Las profecías de carácter general —ésta sobre Amadís, una próxima sobre Amadís y su hermano Galaor (I iii 264), otra sobre Esplandián (III lxxi 1107-1109)— se pronuncian no tanto como un anuncio, sino como una predestinación. La historia futura del héroe involucrado en el vaticinio queda establecida con vigor de decreto, y el caballero no hará en adelante otra cosa que jugar su vida ajustándose al plan maestro de la profecía. Juan Manuel Cacho Blecua, en su trabajada monografía sobre *Amadís,* hace constante hincapié en este hecho:

> La novela, con este sistema de predicciones, caracteriza a los personajes más importantes desde un principio [...]. Esplandián y su padre

serán los únicos personajes cuyo futuro está determinado en sus aspectos esenciales (Cacho Blecua, 1979, 63).

[...] en todos los casos, las profecías suponen dos hechos fundamentales. Narrativamente se organizan de antemano los materiales novelescos y los héroes lo son por estar predestinados a realizar unas hazañas singulares. Su destino está señalado *a priori* [...]. Son seres elegidos para las aventuras destinadas a ellos. El apriorismo implica una concepción cerrada y esquemática de una realidad novelesca... (*Ibid.*, 64).

Las profecías y los sueños premonitorios tienen una base mítico-folklórica innegable dentro del arquetipo del héroe tradicional. Los personajes están destinados a la realización de unas hazañas singulares asignadas, a su vez, a ellos. El apriorismo fija una conducta casi inmutable y paradigmática [...]. Las premoniciones sirven de elemento estructurante para una materia dispersa (*Ibid.*, 73-74).

El apriorismo al cual se refiere el crítico opera en el plano de la narración en dos aspectos; por un lado, las profecías —y no sólo las generales, sino inclusive las que anuncian hechos puntuales— determinan *a priori* los acontecimientos de la vida del personaje; por el otro, las profecías generales determinan en el héroe —más allá de sus actos— sus características físicas y espirituales, sus modos de comportarse y de ser, su conducta, su personalidad. El apriorismo es, por tanto, doble: Amadís no sólo deberá *actuar* conforme a la profecía, sino también *ser* conforme a ella. En el fondo, claro, ambos apriorismos se reducen a uno, si entendemos que el actuar es la manifestación en lo concreto del ser, y que, como repetían los escolásticos, *operari sequitur esse.*

El apriorismo fáctico, más aún que el psicológico o caracterológico, es de ambos el que mejor sirve al narrador para la organización del material. Las profecías son gérmenes o núcleos de acción, verdaderas usinas generadoras de energía narrativa. Eloy González otorga a ciertas profecías el *status* de plan de trabajo:

Ciertas profecías pueden ser también el equivalente de un plan de trabajo, un esquema que indica cuál es el eje central de la acción, cuáles sus puntos claves. El refundidor está muy consciente de este carácter de plan narrativo de las profecías (González E., 1982, 290).

Federico Curto Herrero, por su parte, no vacila en afirmar que

> [...] las dos profecías incluidas en la obra con carácter general pueden considerarse como el núcleo generador de la misma (1976, 37).

> Hay que considerar, por tanto, los vaticinios generales en esta obra como verdaderos "planes de actuación" impuestos desde el exterior al protagonista y a su grupo; de tal manera que el héroe es sólo responsable de su cumplimiento. Por ello, un personaje de este tipo no cambia a pesar de la extensión de la obra; lo que es, lo es desde el principio, y su existencia sólo tiene sentido en función de la realización del plan establecido... (*Ibid.*, 38).

Curto Herrero alude a las profecías generales sobre Amadís y Esplandián; de la primera, que es la que nos ocupa, añade:

> La profecía colocada en la situación inicial de la obra traza las líneas mayores sobre las que se desarrollan los libros I y II; pues en ella se dice que Amadís ha de ser el más valiente y el más leal enamorado, objetivos que el caballero ha de alcanzar para quedar configurado como héroe caballeresco y dignificarse ante Oriana (*Ibid.*, 37).

El crítico atiende al tiempo en que Amadís llega a cumplir acabadamente con el plan que le impone su profecía, pero a nosotros nos parece que la energía fáctica desatada por ésta va más allá, y culmina no en el momento en que alcanza a cumplirse lo anunciado, sino en el momento en que deja de cumplirse. Según esta perspectiva, el plan de la profecía trasciende los dos primeros libros, y penetra hasta el final del libro cuarto. Volveremos sobre esto; queremos ahora retener la importancia que los críticos citados otorgan a la profecía en tanto generadora de la acción futura; el apriorismo narrativo al cual se refieren surge de una consideración del vaticinio general, más que como un resumen o una síntesis de los hechos venideros, como una fuente o causa de éstos. La profecía no anticipa lo que ha de suceder, sino que lo crea, lo desata, lo provoca.

Esto queda claro en el plano de la narración: las profecías son planes de acción que determinan el posterior desenvolvimiento de ésta y la estructuración de los hechos[1]; pero el carácter dinámico y creador de la profecía, que la crítica destaca sobre todo en el plano de la narración, ha sido definido por la fenomenología y la teología como una característica inherente a la verdadera palabra profética, que es

[1] Se excluyen, claro, las profecías extratextuales, esto es, aquellas cuya verificación no ocurre dentro de los límites de la obra (*vid.* González J., 1993a, 121-141).

siempre —conviene recordarlo— palabra divina. La palabra divina es creadora por definición; cuando Dios habla, obra lo que dice, y cuando anuncia algo, no adelanta ese algo: lo decreta y genera. La palabra divina y profética no anticipa sino crea la realidad que dice, y más aún, no refiere sino *es* la cosa que designa[2]. Los teólogos del catolicismo enfocan la consideración de la profecía, y de la Revelación en general, según estas mismas pautas. René Latourelle no vacila en afirmar que la palabra profética es creadora e intérprete de la historia (1979, 37; 407), y conceptos similares expresan Léon-Dufour (1967, 561-562) y König (1930, X 390). No nos escapa que este entendimiento de la profecía no como anticipadora sino como creadora de la realidad conduce necesariamente al planteo de un problema capital: la relación entre predestinación y libre albedrío. Se comprenderá que no son éstos ni el lugar ni la ocasión para enfrascarnos en reseñas y revivificaciones de enconadas disputas teológicas y famosas polémicas al respecto. Es un hecho que la existencia sola de la profecía es prueba e índice de la existencia de una presciencia divina; si esta presciencia o providencia debe asimilarse a una predestinación total o por el contrario contempla y armoniza las autodeterminaciones individuales del albedrío humano, es cuestión que supera los límites temáticos y físicos de estas páginas, que al cabo —y conviene no perderlo de vista ni por un instante siquiera— se ocupan de profecías ficcionales, no reales ni históricas. Concentrémonos de momento en nuestra profecía general sobre Amadís; si algo en ella está claro es su carácter necesario. Amadís será necesariamente lo que allí se anuncia, y lo será de un modo pleno e inapelable. Si esta necesidad de los hechos y los hábitos futuros de Amadís se impone a su albedrío o incluye a éste y lo contempla desde la perspectiva atemporal de la ciencia divina, anticipando sus elecciones pero no forzándolas, no podemos saberlo.

A diferencia de otras profecías no generales, esta general que nos ocupa no reconoce un momento exacto y concreto de verificación, dado que lo que anuncia ocurre a lo largo de la trayectoria entera de Amadís. Discutimos en este sentido la opinión de Curto Herrero, que citamos, respecto de que la profecía general de Amadís genera la acción de los libros primero y segundo, y afirmamos que la dicha profecía engendra líneas de acción que cubren el *Amadís* casi en su totalidad, y que culminan hacia el final del libro cuarto. Concretamente, podemos

[2] "El Verbo divino no designa nada, nada significa a nada se refiere: el verbo divino *es* la cosa misma. Dios crea el mundo con la palabra porque la palabra es el mundo. El orden del discurso es el orden del universo..." (Martínez Arancón, 1975, 27-28).

señalar un lugar exacto de éste, en el capítulo cxxx, como aquel donde la profecía general deja de cumplirse.

Amadís ha llegado, acompañado de Grasandor, a la Peña de la Doncella Encantadora, donde hay un inmenso tesoro que será obtenido solamente por aquel caballero capaz de extraer una espada clavada hasta su empuñadura en las puertas de la cámara que guarda las riquezas. Se trata del motivo mítico tradicional de la prueba de la espada, que encontramos en variadas leyendas célticas, artúricas y germánicas (*El baladro,* 1953, I xvii 170-178; *La demanda,* 1907, viii 166ab; ix 166b; xvii 169b; *La queste,* 1984, 1-12; Cirlot, 1985, 192-193; Chevalier, 1986, 471-474; Guenon, 1969, 156-160; Micha, 1948, 37-50). Llegado a la Peña y dispuesto a acometer la hazaña, Amadís topa, empero, con una inscripción griega grabada en una ermita:

> En el tiempo que la gran ínsola florescerá y será señoreada del poderoso Rey, y ella señora de otros muchos reinos y cavalleros por el mundo famosos, serán juntos en uno la alteza de las armas y la flor de la fermosura que en su tiempo par no ternán, y dellos saldrá aquel que sacará la spada con que la orden de su cavallería cumplida será, y las fuertes puertas de piedra serán abiertas que en sí encierran el gran tesoro (IV cxxx 1703).

Amadís comprende inmediatamente, y hace saber a su compañero Grasandor que *a su pensar no se acabaría por ninguno dellos aquella aventura,* pero también piensa que *él y Oriana, su señora, podrían ser estos dos de quien se avía de engendrar aquel cavallero que la acabasse* (IV cxxx 1704). Más adelante, Amadís encuentra una nueva inscripción que despeja todas sus dudas:

> "En vano se trabajará el cavallero que esta espada de aquí quisiere por valentía ni fuerza que en sí aya, si no es aquel que las letras de la imajen figuradas en la tabla que ante sus pechos tiene señala, y que las siete letras de su pecho encendidas como fuego con éstas juntará [...]". Cuando Amadís esto vio, y miró mucho las letras coloradas, luego le vino a la memoria ser tales aquéllas como las que su fijo Esplandián tenía en la parte siniestra; y creyó que para él, como mejor que todos y que a él mesmo de bondad passaría, estava aquella aventura guardada (IV cxxx 1707).

Ya todo está dicho. Por primera vez, hay una aventura que Amadís no sólo no logra acabar, sino que ni siquiera se atreve a comenzar; deja,

pues, de tener vigencia lo anunciado en la profecía general respecto de que comenzaría y acabaría a su honra todas las cosas en que los otros fallaron. Ahora también él falla, y quien ha de acabar la aventura será su hijo Esplandián, que superará a su padre en bondad y pondrá de este modo fin a la vigencia de lo estipulado en el vaticinio general acerca de ser Amadís *flor de los cavalleros de su tiempo.* Esplandián inaugurará un *tiempo* nuevo, un tiempo suyo propio que sucederá y suplantará al tiempo de su padre. Así lo entiende y lo dice al declinante héroe, no sin algo de melancolía, Grasandor: —*Descindamos de aquí y tornemos a nuestra compaña [...]. y dexemos esto para aquel donzel que comiença a subir donde vos descendís.* (IV cxxx 1708). Amadís ha experimentado su primer fracaso. Aquí acaba la línea de acción engendrada por su profecía general, línea de acción abarcadora que se identifica con su trayectoria heroica toda, o, para mejor decirlo y según el propio texto expresa, con su *tiempo.* Aquí se acaba el tiempo de Amadís, aquí se inicia su mutis y su paulatino reemplazo por Esplandián su hijo, en el papel de mejor caballero. Esplandián será quien obtenga la espada y el tesoro de la Doncella Encantadora, quien logre rescatar a su abuelo Lisuarte de manos de sus raptores, y quien finalmente derrote a su padre Amadís en combate singular; todos estos triunfos de Esplandián, que son marcas de un paralelo menoscabo para Amadís, ocurren en *Las sergas de Esplandián,* continuación escrita por Garci Rodríguez de Montalvo que incluye no obstante material novelesco proveniente de refundiciones anteriores del *Amadís,* como el combate entre padre e hijo. Pero el final de nuestro héroe está sellado ya desde ahora, desde esta aventura resignada de la Peña, y su humillación final en el capítulo xxviii de las *Sergas* en que es derribado por Esplandián no es más que una ratificación dramática de su ocaso.

Cacho Blecua deduce una importante observación a partir de este momento en que deja de cumplirse la profecía general de Amadís:

> [...] todos los episodios posteriores de la novela se adaptan a lo profetizado, excepción hecha de un motivo fundamental para la estructura de la obra: "éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallescieron". Amadís no logra culminar con éxito varias aventuras, que o bien han sido intercaladas por algún refundidor, o Urganda predice unos hechos incumplidos en algunas de sus circunstancias. Los fracasos de Amadís corresponden a triunfos de su hijo, y están en función de ensalzar al protagonista de *Las Sergas.* En consecuencia, parece razonable pensar en una posible refundición [...]. Además, todos los vaticinios de Urganda tienen su entero cumplimiento; resulta muy extraño que éste, de carácter general y situado en los comienzos,

no ofrezca las mismas características. Los dos aspectos nos hacen pensar que: a) Las derrotas de Amadís y sus aventuras inacabadas son refundiciones posteriores. b) El héroe en una primera redacción no moría a manos de su hijo (1979, 59-60).

Podemos estar de acuerdo —de hecho, lo estamos— con las dos conclusiones extraídas, pero el razonamiento que hasta ellas ha conducido huelga. En efecto, compartimos con Cacho Blecua y con Edwin Place (Place, 1959-1969, III 921-937, 1966, II 77-80) la idea de que el *Amadís* primitivo no finalizaba con el episodio trágico de la muerte de Amadís a manos de Esplandián y el posterior suicidio de Oriana, final defendido por María Rosa Lida de Malkiel (1984, 185-194) y Juan Bautista Avalle Arce (1990, *passim*). Este final es explícitamente negado por Montalvo en el capítulo xxix de las *Sergas* (Nazak, 1991, I 174-176); estamos convencidos de que el *Amadís* primitivo debió acabar con la reconciliación general del libro cuarto, y que ni los episodios de la Doncella Encantadora, ni el rapto de Lisuarte, ni la lucha de Esplandián contra su padre formaron parte de él, sino que todo eso fue más bien producto de una segunda versión, o refundición intermedia. En consecuencia, es muy cierto que las derrotas de Amadís y sus aventuras inacabadas, como también su muerte a manos de Esplandián, no estaban en la primera redacción, pero no es necesario deducir esto del hecho de que desmientan o contradigan la profecía general.

El vaticinio de Urganda es claro; anuncia para Amadís la posesión de un hábito: *será flor de los cavalleros de su tiempo.* Este anuncio es la matriz, o mejor, el género del cual participarán las especificaciones que siguen: estremecerá a los fuertes, comenzará y acabará todas las cosas, hará volverse de buen talante a los soberbios, será cruel contra quien lo merezca, amará lealmente; todas estas conductas no son más que traducciones específicas del inicial hábito genérico, ser flor de los caballeros de su tiempo. Ahora bien, debe prestarse especial atención a la determinación *de su tiempo,* que circunscribe y limita claramente la vigencia de lo profetizado. Lo que Urganda anuncia de Amadís no es de aplicación ilimitada o indefinida; éste será la flor de los caballero, sí, pero *de su tiempo,* solamente; y estremecerá a los fuertes *de su tiempo,* y hará volverse de buen talante a los soberbios *de su tiempo,* será cruel contra quien lo merezca *de su tiempo,* será el más leal amador *de su tiempo* y, finalmente, comenzará y acabará todas las cosas *de su tiempo.* Que no acabe ni comience la prueba de la Doncella Encantadora, que no acabe ni comience el rescate de Lisuarte, que no logre acabar victorioso en un combate contra Esplandián en las *Sergas,* todo esto no

invalida la veracidad de la profecía, sencillamente porque el campo de aplicación de ésta no alcanza a estos hechos. Las derrotas de Amadís armonizan perfectamente con los anuncios de la profecía general, ya que no caen dentro *de su tiempo,* sino que son los primeros hitos que marcan el comienzo de un tiempo nuevo en torno de un héroe nuevo que lo ha suplantado: Esplandián. Es probable que en el *Amadís* primitivo, el *tiempo* de Amadís coincidiera exactamente con la *novela* de Amadís; ésta acabaría felizmente con las bodas generales, y Amadís sería aún el héroe indiscutido. En la obra que leemos actualmente, y que —según nuestra perspectiva de análisis— incluye no sólo los cuatro libros de *Amadís* refundidos por Montalvo sino también las *Sergas* de su casi total autoría como una unidad indestructible, *tiempo y novela* ya no coinciden; el tiempo de Amadís concluye en el aludido episodio de la Peña de la Doncella Encantadora, en el capítulo cxxx del libro cuarto, y allí comienza el tiempo de Esplandián. Esto no autoriza, empero a afirmar que la profecía general haya quedado resentida en su eficacia o dañada en su operatividad dentro de este nuevo contexto refundido que es el *Amadís-Sergas* de Montalvo, ya que también aquí, mientras dura el *tiempo* de Amadís, se cumple y respeta lo estipulado en el vaticinio.

## EL PRÍNCIPE REGENERADOR

Aún hemos de insistir en el dato importantísimo del tiempo, porque ha de ser éste el que nos brinde la clave para la interpretación cabal de nuestro texto profético. Recordemos que Urganda se dirige a Gandales y comienza diciéndole: *—Dígote de aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo,* y sigue, tras la enunciación de este hábito genérico, la enumeración de virtudes específicas que participarán de él; estas virtudes se encabezan en cada caso con la mención anafórica del sujeto mediante el pronombre demostrativo *éste,* repetido seis veces. Se establece así un contraste entre el pasado de Amadís, desamparado y abandonado, pequeño y solo a merced del mar *—aquel que hallaste—,* y el futuro glorioso de un héroe potente y actuante *—éste será—.* La antítesis *pasado y debilidad / futuro inmediato y fortaleza* radica no sólo en los tiempos verbales *—perfecto/futuro—,* sino en los demostrativos *—aquel/éste—,* y sobre todo en la oposición tácita que se establece entre aquel Amadís *sin Tiempo* que fue arrojado al mar, y este nuevo Amadís que será flor de los caballeros *de su tiempo.* Recordemos el texto correspondiente al abandono del recién nacido héroe:

> La doncella [Darioleta] tomó tinta y pergamino, y fizo una carta que dezía: "Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey", y sin tiempo dezía ella porque creía que luego sería muerto, y este nombre [de Amadís] era allí muy preciado porque así se llamava un santo a quien la donzella lo encomendó (I i 246-247).

Darioleta da dos justificaciones absolutamente vanas e ilusorias del nombre y del epíteto adjudicados al niño. En cuanto a su nombre, lo relaciona con el de un santo a quien ha encomendado al recién nacido; ahora, en la profecía general, Urganda nos revela el significado verdadero de este nombre: *éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará. Amadís* resulta ser un nombre profético, y Darioleta una inconsciente e involuntaria profetisa: da al niño el nombre correcto, aquel que revela su característica futura más notable, pero lo hace sin advertirlo, más aún, lo hace justificándose con un argumento equivocado.

En cuanto al epíteto *sin Tiempo,* la justificación de Darioleta es también errada; la doncella supone que el niño no podrá sobrevivir, y lo nombra *sin Tiempo* con la intención de significar "sin sobrevida", o "sin posibilidades de vida". Repara, pues, en una significación casi literal de las palabras. También son casi literales las interpretaciones jurídicas dadas por Bonilla y San Martín y por Scudieri Ruggieri; para el primero, la expresión *sin Tiempo* equivale a "sin edad", según la norma jurídica vigente que consideraba sin edad a los niños menores de siete años (1928, 672-675); para la investigadora italiana, en cambio, el *sin Tiempo* se refiere no a una minoría de siete años —cosa evidente en un recién nacido y por tanto innecesaria de ser expresamente declarada—, sino de veinticuatro horas, minoría que implica la incapacidad jurídica de un niño aún no bautizado; el *sin Tiempo* vale entonces por "sin edad suficiente para ser jurídicamente capaz" (1968, 261-263). Ambas lecturas son lícitas y ambos críticos apoyan sus argumentos con documentación histórica. Pero más allá de las interpretaciones jurídicas que no rechazamos, cabe entender el epíteto *sin Tiempo* según una significación metafísica que no niega las precedentes pero las trasciende y potencia.

En trabajos amadisianos anteriores hemos estudiado al héroe en cuanto encarnación simbólica de las funciones propias de la *unidad* en el plano aritmético y del *centro* en el plano geométrico (González J., 1990, 98-111; 1992, II 356-396; 1993c, 15-30; 1995b, 52-53). Entendíamos que a nivel de la organización narrativa

> [...] Amadís funciona estructuralmente como centro y motor de una acción principal que atrae a sí y reúne, dándoles sentido final, un cúmulo de acciones secundarias que, más tarde o más temprano, irán a desembocar en la esfera de acción del héroe [...], de modo tal que podemos afirmar que en gran medida es su voluntad la que pone en marcha el acontecer de la historia, y que su figura unifica las divergencias de la trama y las encamina hacia su solución final... (González J., 1990, 98).

Postulábamos además el carácter tradicional del texto amadisiano, entendiendo por tal aquel que sirve de vehículo a un mito que viene transmitiéndose a través de variadas versiones desde los tiempos originales[3]. El *mito* se define como un relato simbólico de los hechos de los orígenes que fundamentan y explican la realidad, al revelar la verdad absoluta que la sustenta; todo mito es una manifestación sensible de lo sagrado, esto es, una *hierofanía,* y siendo como es lo sagrado el verdadero *ser* de lo real, todo mito acaba siendo una *ontofanía.* Según esta perspectiva, es posible extender la función de principio motor y factor unificador que desempeña el héroe en el plano de la estructura a un plano más profundo y esencial que todo mito encierra y exige, hasta desembocar en una lectura metafísica. Decíamos al respecto en uno de nuestros trabajos anteriores a que aludíamos:

> La lectura metafísica del mito que estamos proponiendo no se debe a un capricho ni a un concepto apriorístico, sino a un hecho comprobado por la mitología, la antropología y la historia de las religiones: la mayoría de los mitos que giran en torno a un héroe y sus gestas, toman como modelo primero y básico el mito cosmogónico fundamental del sistema religioso donde se inserta. Los héroes míticos cargan entonces con las notas que originalmente corresponden al dios creador y ordenador del mundo y sus hazañas imitan simbólicamente los pasos o los rasgos del acto creador del dios o de los dioses. Dicho de otro modo, el héroe es un dios analógico, y sus actos se fundan también analógicamente en el *acto* por excelencia, el acto divino modelo de todo acto humano: el acto creador u ordenador del cosmos. En toda concepción mítica, un acto humano sólo es valido, más aún, sólo es *real,* si se funda en un modelo divino, en lo que el dios hizo en los comienzos. Para el pensamiento mítico el único criterio de verdad o realidad es lo sagrado: las cosas de los hombres sólo podrán ser verdaderas si *participan* de

[3] Compréndase bien que lo que afirmamos es que el *Amadís,* inclusive en su hipotética forma primitiva, consiste en una novela culta y de autor que presenta sustratos míticos y material tradicional, *no* en un relato mítico o leyenda tradicional en sí. Ya hemos discutido en otro lugar esta última concepción de la obra (González J., 1994b, 53-71).

la verdad de lo sagrado, esto es, si se fundan en un modelo sagrado (González J., 1992, II 361; *vid.* también Eliade, 1973, 19; 35; 45).

Basándonos en esta perspectiva mítico-metafísica, conviene leer la profecía general y la historia toda de Amadís a la luz de la imagen tópica del *príncipe regenerador,* de larga tradición en el género profético cristiano medieval y de raíces claras en el profetismo bíblico y en los oráculos latinos. Joaquín Gimeno Casalduero, en un trabajo sobre la profecía medieval castellana y europea, señala que el modelo profético del príncipe regenerador cobra fuerza a medida que el cristianismo va imponiéndose en el imperio, y combina y armoniza antecedentes bíblicos y grecolatinos; se anuncia la venida de un nuevo príncipe que purificará las costumbres y llevará al cristianismo y a Roma —ya plenamente identificados— a un glorioso triunfo. Esta figura reaparecerá a lo largo de la historia en los deseos de quienes, cada vez que se toma conciencia de una situación decadente o corrupta, esperan una reforma radical. La figura arquetípica del príncipe regenerador se identificará así, en distintos sitios y momentos, con reyes y dignatarios concretos de quienes se espera el gran cambio (Gimeno Casalduero, 1971, 64-89). Los antecedentes veterotestamentarios de la imagen y de las funciones del regenerador son evidentes en el profetismo mesiánico y en su proclamado príncipe dador de paz y justicia (*Is.* 42, 1-9; 7, 13-17; 11, 1-16; *Jr.* 23, 5-6; *Mi.* 5, 1-5; *Za.* 9, 9-10). Análoga figura se repite en el *Apocalipsis,* y en lo referente al ámbito latino, baste recordar la égloga cuarta de Virgilio y el libro sexto de su *Eneida.* San Agustín, por su parte, cristianiza un oráculo sibilino al incluir en su *De civitate Dei* una profecía de la Sibila de Cumas que, según él, alude crípticamente al Salvador, y cuyo carácter es abiertamente apocalíptico (San Agustín, 1965, 17 XVIII 23, 380). En el dominio del ciclo artúrico y en Castilla, el modelo profético del príncipe regenerador plasma claramente en, por ejemplo, *El baladro del sabio Merlín,* donde se vaticinan los futuros generales de Lanzarote y de su hijo Galaz (1957, I xviii 185-186) y de Tristán (III xxviii 78) en términos muy similares a los observados en la profecía general sobre nuestro Amadís. Volvamos, pues, a ésta.

Resulta evidente que el vaticinio general dibuja para Amadís una actividad y una misión futuras propias de un príncipe regenerador: estremecer a los fuertes, comenzar y acabar todas las cosas con éxito, hacer que los soberbios se vuelvan de buen talante; todos estos cometidos implican el establecimiento de un *orden nuevo.* Amadís vence a los malos y soberbios ya para destruirlos, ya para convertirlos al bien y volverlos *de buen talante.* Su acción caballeresca obra sobre un mundo

caótico, disperso y enfrentado, y lo *reordena,* lo *regenera,* imprimiéndole un carácter renovado y superior: el caos del origen ha sido convertido en cosmos.

Esta misión básica de Amadís se realiza en un plano político; nuestro héroe es un caballero andante, y en sus andanzas va recorriendo comarcas cada vez más lejanas a las que imprime su nuevo orden. Amadís, a medida que recorre el espacio, genera un espacio nuevo y propio, a veces conquistando o ganando tierras para sí —la Ínsula Firme—, a veces estableciendo alianzas y amistades con príncipes y reyes —Briolanja, Tafinor, Grasinda, el emperador de Constantinopla—. En el libro cuarto, esta alianza amadisiana se impondrá a la alianza del rey Lisuarte y el emperador Patín de Roma, y tras derrotarla la asimilará e integrará en una sola y plena alianza ecuménica de los príncipes cristianos, fundada en el amor y la amistad: todos los otrora soberbios han sido aniquilados, o vueltos *de buen talante.*

Vemos así que el nuevo orden político de Amadís conlleva también un nuevo orden moral; tal era el real significado de la figura del príncipe regenerador: un soberano que ejerciera un poder superior, dignificado por un sustento espiritual. El poder de Amadís es, incluso, un poder más moral que político; su reino personal se circunscribe a sus dominios de la Insula Firme y a sus potenciales heredades de Gaula y Gran Bretaña, pero por sobre todo esto hay una autoridad espiritual que es la que ha posibilitado la armonía y concordia de todo el orbe cristiano, y que encuentra su expresión simbólica en los nueve matrimonios de la Insula Firme, en el libro cuarto, acordados y anudados por Amadís entre príncipes y princesas de las más dispares procedencias. Esta alianza hecha por Amadís y en torno a él ha sido edificada sobre la base del amor, que es su verdadero sustento espiritual y la expresión más acabada del poder de nuestro héroe. Nos ha dicho su profecía general que Amadís ha de ser *el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza*[4]; ciertamente, el sentido de este anuncio apunta primariamente a la relación amorosa fidelísima del caballero con la princesa Oriana, quien es el *lugar cual conviene a la su alta proeza.* Pero el amor de Amadís no se agota en el plano de las relaciones entre hombre y mujer, por

[4] El orden *manterná amor y amará* representa una inversión lógico-temporal de los términos involucrados, y constituye un caso de *hysteron-proteron,* figura retórica consistente en una anticipación de lo cronológicamente posterior, en una secuencia de hechos sucesivos, con el objeto de producir un énfasis semántico sobre el primer término mencionado. Antes se ama que se mantiene amor, pero la idea aquí es acentuar la fidelidad de Amadís, la virtud fundamental de su amor consecuente.

más sublimes y elevadas que éstas sean; el amor de Amadís es también *amor honestus,* amor de amistad, amor de filantropía en el estricto sentido etimológico del término. Es un amor total, el verdadero amor desinteresado que a través de los semejantes y de las demás criaturas busca como su único objeto al Bien Supremo.

Y llegamos así a lo que nos proponíamos líneas arriba, a la lectura metafísica del mito. Amadís puede cultivar en grado máximo el amor total porque *es* ese amor, es el principio ordenador de una realidad completa engendrada y sustentada en él y por él. Amadís es amor en la medida en que es la *voluntad* que hace que esa nueva realidad llegue a ser; Amadís *quiere,* es un héroe volitivo que, queriendo, crea, genera, inaugura y ordena. Es el amor entendido como principio motor, como causa eficiente y final de todo un mundo. Por ser un héroe que responde a sustratos míticos, Amadís opera como el dios de la cosmogonía al cual ritualmente imita, esto es, como un principio metafísico generador. Con su amor no sólo *crea* una realidad que deviene existencia, sino que también *sostiene* y *mantiene* esa realidad, *y regenera o reordena* el caos anterior, disponiéndolo en cosmos.

El nuevo orden de Amadís ha ido, pues, de lo caballeresco a lo político, y se ha sustentado en un más profundo y nuevo orden moral y espiritual; todos estos planos a su vez no son sino traducciones concretas de una única realidad de orden metafísico que se identifica con el acto creador modélico. El poder espiritual de Amadís, que funciona como encarnación del principio metafísico, se evidencia en un hecho de gran significación: en los capítulos cxvii y cviii del libro cuarto, ante la derrota de los romanos y la muerte de su emperador Patín, es Amadís quien procede a designar y erigir a un sucesor en la persona de Arquisil; el héroe adquiere así dimensiones de auténtica autoridad superior, ejerciendo una potestad históricamente reservada al papa en tanto representante de Dios en la tierra. Nuestra obra prescinde, curiosamente, de la jerarquía eclesiástica, y soslaya toda referencia al papado; sólo Amadís detenta aquí una autoridad espiritual equiparable, y la detenta en virtud de su carácter de encarnación simbólica del principio metafísico. Fiel al modelo cosmogónico, Amadís revive en su trayectoria episodios propios de los relatos míticos donde queda manifiesta su condición de principio (González J., 1990, 98-111; 1992, II 356-396; 1993c, 15-30). Cada vez que el héroe derrota a un malvado, a un soberbio, a un gigante, o incluso a un monstruo como el Endriago, *crea* una realidad nueva, sometiendo el caos previo, venciendo a las personificaciones de esa materia informe con que el dios de las cosmogonías ordena, tras luchar contra ella y dominarla, el mundo. No será necesa-

rio recordar aquí la infinidad de combates mitológicos entre un dios o héroe ordenador y un monstruo primordial que, vencido, será el material para la construcción del cosmos. La potestad de Amadís como principio se manifiesta también en su capacidad para luchar a la vez contra varios oponentes y someterlos: es la unidad que subordina y gobierna a la multiplicidad que de ella procede y depende. Este dominio de la unidad sobre la pluralidad se revela no sólo en el poder de Amadís sobre enemigos múltiples, sino también en su potestad para atraer multitudes y subordinarlas a su influjo; aquí es donde queríamos llegar, y donde retomamos el tema del *tiempo.*

Amadís inicia su trayectoria vital solo y abandonado en el medio del inmenso mar, puesto en su frágil arca y librado a la suerte. Una espada de su padre lo acompaña, y una nota donde se lo nombra *Amadís sin Tiempo*; hemos ya visto las interpretaciones histórico-jurídicas de este nombre, que no negamos pero sí pretendemos trascender. En todo contexto de base mítica y tradicional, el nombre expresa la esencia de lo nombrado, o, para decirlo en términos más ajustadamente lingüísticos, el signo se halla en relación de necesidad respecto de la cosa significada (Marin Pina, 1990, 165-175). *Amadís sin Tiempo* es el nombre inicial del héroe, aquel que, por tanto, debe expresar su *ser* inicial. A nuestro entender, está por demás claro que el nombre denota la función de principio metafísico que encarna el futuro caballero, y corresponde perfectamente al momento inicial en que el principio aún no se manifiesta, aún no surge de esas aguas que simbolizan el origen, la materia informe y caótica anterior a toda creación[5]; Amadís es *sin Tiempo* porque es el Ser Trascendente, anterior y ulterior a todo tiempo y espacio, ser en estado de pleno reposo inicial, previo al acto cosmogónico del cual surgirán la manifestación, la contingencia, y, con ellas, el tiempo. Cuando esta manifestación ocurra, cuando el principio metafísico que Amadís simboliza se manifieste en una realidad contingente, habremos entrado en el *tiempo.*, pero no en cualquier tiempo, sino en el tiempo de Amadís, el tiempo generado y gobernado por Amadís. El será *flor de los cavalleros de su tiempo*, y el posesivo no es gratuito. El niño *sin Tiempo* de los inicios —el principio trascendente aún no manifestado— es ahora la *flor*-esto es, el centro, el *eje*[6]— de su *tiempo*, un tiempo suyo porque de él procede, en él se sostiene y a el se ordena. Así el

[5] Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son *fons et origo*, depósito de todas las posibilidades de existencia; *preceden* a toda forma y sostienen toda creación" (Eliade, 1956, 165; del mismo autor *vid.* asimismo 1953, 168-190).

[6] "Metaphoricamente [flor] significa la parte más escogida y selecta de alguna cosa, como de un Reino, Provincia..." (Real Academia Española, 1963, II).

caballero actuante genera su propio espacio, al recorrer las tierras que gana política o espiritualmente para su alianza universal, y genera también su propio tiempo. En ese tiempo y ese espacio suyos que son en definitiva manifestaciones de él mismo, ocurre la realidad entera que lo reconoce por principio, centro, *flor*. En sus inicios *sin Tiempo* Amadís estaba solo; a medida que genera su tiempo y su espacio va paulatinamente atrayendo amigos y vasallos cada vez más numerosos e importantes, y que se *con-centran* en torno suyo. Amadís es la clave que causa y mantiene la unión de todos ellos en paz y amistad, cumpliendo de este modo con una función que tanto Alfonso el Sabio como Ramón Llull reconocen como propia de todo caballero:

> Otrosi [deben obrar los caballeros] trayendo alguna pro, metiendo algun assosegamiento en los omes, que fuessen movidos a fazer algun grand mal; o poniendo paz, o acuerdo entre aquellos que se desamassen... (Alfonso El Sabio, 1848, tomo II, II, XXI, xxii 476b).

> [...] deman, qual cose, ni que eren los Cavaylers primers, quis concordaven ab justicie e ab pau, pacificant los homens per justicie e per forse darmes? Con enari con lo temps primer, es are Ofici de Cavayler, pacificar los homens per forse darmes... (Llull , 1985, 30).

Esta pacificación de los hombres por medio de las armas es la que acomete Amadís cada vez que hace a un soberbio ser de buen talante y cada vez que hace que un fuerte se estremezca, y es la que culmina en la gran reconciliación con Lisuarte y con Roma, en el libro cuarto. Es éste el momento de máxima gloria de Amadís, a partir del cual sólo cabe un descenso y, finalmente, su sustitución por Esplandián. La reconciliación ocurre tras la derrota de la alianza encabezada por Lisuarte y el emperador romano Patín por parte de la alianza de Amadís y los suyos; la guerra tenía por objeto reparar un grave desorden cual era la entrega de Oriana a Patín por Lisuarte, con el consiguiente desconocimiento de la voluntad en contrario de la prometida y su implícito desheredamiento. Amadís vence a Lisuarte, pero inmediatamente lo hace ser *de buen talante*, lo regenera: hace que vea su error y se arrepienta de él, y lo incorpora a su alianza, ahora verdaderamente universal y armónica, limpia totalmente de enemistades, injusticias y desórdenes. El sitio simbólico de esta alianza es la Insula Firme, asimilable a las funciones de centro y eje del mundo que desempeña Amadís en tanto principio metafísico (González J. , 1993c, 15-30); Maier: 1984, 53-70; Suárez Pallasá 1991-1992, 153-172). Así, tanto en su momento de mínima gloria y ausencia de tiempo, cuanto en su momento de máxima

gloria y plenitud de tiempo; tanto en su estado de reposo y soledad previo a la manifestación, cuanto en su estado de centro y factor de la más extensa y numerosa manifestación, Amadís asume su función de principio metafísico a través del gesto simbólico de la emergencia desde las aguas: entonces reposando en su pequeña arca, ahora asentándose en su isla. Amadís es alfa y omega, principio y fin; este significado está sugerido también por la profecía cuando alude a que *començará todas las cosas y acabará.* El comenzar debe entenderse en su semántica mas plena y rica: Amadís *es el comienzo* de todas las cosas, el principio de toda realidad; de la misma manera, *es también el fin* de esa realidad de él surgida y por él regida, que en él comienza y en él acaba.

Para la creación y el ordenamiento de un nuevo mundo, Amadís debe ejercer un poder pleno; ese poder se traduce, como vimos, no sólo en un dominio político sino en una autoridad espiritual. A esta doble potestad se refiere la profecía con sus cláusulas *fará estremecer los fuertes* -dominio físico- *y hará los sobervios ser de buen talante* -dominio moral y espiritual-. El oráculo garantiza además la justicia del héroe *-avrá crueza de coraçón contra aquellos que se lo merecieren-* y su excepcionalidad radical *—fará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiessen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre—*. Ya dijimos sobre el sentido profundo del "manterná amor y amará".

La oposición de Amadís a los soberbios y su lucha constante contra la soberbia es una de las líneas axiales de la acción. La soberbia parece ser el pecado capital de la obra, la causa y el origen de todos los males y desórdenes; es, de hecho, la falta básica de Lisuarte al desoír los consejos de sus buenos vasallos y persistir en el arreglado matrimonio entre Oriana y Patín que acarreará a la postre su derrota y humillación ante Amadís. La soberbia es también el defecto más destacado de Patín y de todos los romanos, vistos en gran medida como los "malos" de la obra. Casi podemos decir que la totalidad de los enemigos de Amadís participan del pecado de soberbia; no podemos aquí intentar siquiera una enumeración, que sería o bien incompleta o bien demasiado prolija y tediosa[7], pero bástenos recordar que uno de los primeros y principales enemigos de Amadís se llama, de manera paradigmática, Dardán el Soberbio: éste, en el capítulo xiii del libro primero, desafía a Amadís, quien lo derrota; el soberbio no puede aceptar la humillación y, tras matar a su amiga, se suicida. El narrador incluye una glosa moralizante, y exclama:

[7] Condescendamos empero a una lista incompleta: Ardán Canileo, Patín, Madarque, Dardán, Galpano, Abiés de Irlanda, Arcaláus, Barsinán, Abiseos, Famongomadán...

> Dezidme, ¿por qué causa fue derribado del Cielo en el fondo abismo aquel malo Lucifer? No por otro sino por su gran sobervia (I xiii 359).

La soberbia —prosigue el narrador— perdió también al fuerte Membrot y a la gran Troya. Pero nos interesa sobre todo la clara calificación de este pecado como realidad demoníaca La fuente de toda soberbia es Lucifer, quien a través de ella es, por cierto, la fuente de todo mal. Amadís, en cuanto principio metafísico y en cuanto *Amor,* como vimos, es la fuente de todo bien. La lucha es inevitable, como también es inevitable el resultado: la perspectiva de nuestra obra no contempla la posibilidad de un dualismo, bien y mal se enfrentan pero no están ambos en un mismo nivel ontológico, y por tanto el primero debe por fuerza imponerse al segundo (Reynolds, 1979, 387-393).

El dominio y castigo de los soberbios es un motivo casi tópico de la tradición profética. Ya Anquises, en el libro sexto de la *Eneida,* anuncia y aconseja a Eneas con estos versos célebres (Virgile, 1925, III, VI 851-853, 195):

> [...] tu regere imperio populos, Romane, memento
> (hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,
> parcere subiectis et debellare superbos.

Pocos como Amadís han llevado a la práctica este ideal de la romanidad entendida como *pax,* al menos en los dominios de la ficción literaria. Los romanos de la novela son soberbios y cobardes, fatuos y arrogantes; en nada se condicen con el programa de Virgilio y Augusto y con la verdadera misión histórica de Roma, que aparece en cambio asumida plenamente por Amadís en su vida y en su obra, en su misión de verdadero príncipe regenerador e instaurador de una nueva edad de oro. Mediante la victoria de Amadís sobre Patín y los suyos, la obra propone un claro triunfo de la *romanidad esencial,* encarnada en el héroe, por sobre esa otra romanidad meramente *nominal* de los soberbios aliados de Lisuarte. Esta victoria amadisiana es, por tanto, una *victoria romana,* y lo es a fuer de perdonadora e integradora de los vencidos, lo es porque aplica el principio virgiliano y augústeo del *parcere subiectis.* Por lo demás, y tal como nos encargamos de exponer en recientes trabajos (González J., 1996a, *passim,* 1996b, II 363-409 y *passim*), la entera novela de Amadís —entendiendo por tal la que acaba conjuntamente con la plenitud de su *tiempo,* según llevamos dicho, en las bodas generales del libro IV— se configura temática, estilística y estructuralmente sobre la base de una ideología esencialmente romana: la del equilibrio

estable fundado en el contrapeso armónico de fuerzas opuestas mutuamente contenidas. Roma es la civilización del derecho —entendido éste como el estado de justicia que se obtiene mediante el equilibrio de los intereses contrarios en mutuo contrabalanceo—; es también la civilización del arco y la bóveda —artificios arquitectónicos que contrarrestan las fuerzas rectilíneas de la gravedad mediante la recíproca contención de esas fuerzas dispuestas en torno de una curva—; es la civilización que definió para el cristianismo occidental el dogma del *filioque*, según el cual el Espíritu Santo no procede sólo del Padre sino del Padre y del Hijo, definiendo así un juego de fuerzas contrarrestadas y contenidas en equilibrio perfecto; es, en fin, la civilización política que ideó una magistratura tan típica y única como el consulado, por la que dos colegas asumen el poder en plenitud, sin dividirlo, limitándose mutuamente y alejando así todo riesgo de autocracia. Pero ante todo, Roma es la cultura del imperio omniabarcante y totalizador, en cuyo seno todos los pueblos son acogidos en el respeto de sus peculiaridades e invitados a gozar de los beneficios de una civilización identificada con un estado de *pax*, de una *pax romana* fundada en el perdón de los vencidos por parte del vencedor a cambio de la sumisión de aquéllos, merced a otro juego de fuerzas contrarias armonizadas. Esta peculiar cosmovisión del hombre romano fundada en el equilibrio de dos fuerzas opuestas que recíprocamente se neutralizan y contienen, ha sido minuciosamente expuesta y analizada, a partir de un estudio lingüístico, por Aquilino Suárez Pallasá (1996, *passim*). Por nuestra parte, descubrimos con fuerza incontrastable la presencia y operatividad de esta ideología en el plan original del *Amadís*, y muy claramente en el texto de la profecía general que aquí nos ocupa, de cuya pertenencia a los estratos primitivos de la obra —por cuanto diseña los rasgos fundamentales de la trayectoria caballeresca total del héroe— no puede en rigor dudarse. Si reparamos en las bimembraciones de algunas cláusulas de la profecía, hallaremos evidente la adscripción de esos anuncios a la ideología romana que hemos descripto. Así, se dice de Amadís que *fará* ***estremecer*** *los* ***fuertes***, que ***començará*** *todas las cosas y* ***acabará*** *a su honra*, que *hará los* ***sobervios*** *ser de* ***buen talante***, que *avrá crueza* ***de coraçón*** *contra aquellos que se* ***lo merecieren***. Lo que aquí tenemos no es sino el programa propio de un héroe regenerador que basa su tarea regeneradora y reordenadora en un método que, en su raíz ideológica, y paradojalmente, debería ser el de esa Roma contra la cual lucha: la neutralización de los opuestos, el contrarrestar dos fuerzas contrarias para que sean estas mismas las que se anulen y/o potencien. De esta manera, el héroe no luchará contra la soberbia de un modo indistinto o cualquiera, ni inten-

tará vencerla mediante la mera destrucción del soberbio, sino que la neutralizara oponiéndole el buen talante, y así también contrabalanceará el comenzar con el acabar, la fortaleza con el estremecimiento, la crueldad de corazón propia con el mérito ajeno.

Ahora bien, esta ideología romana que tan claramente se evidencia en la profecía constituye, a su vez, la médula doctrinal de la novela, por cuanto ésta narra un enfrentamiento entre caballería —Amadís— y monarquía —Lisuarte y sus aliados romanos—, que se resuelve no en la aniquilación de un término por parte del otro, sino en una inequívoca solución de *pax romana* en que cada una de las fuerzas enfrentadas cede algo de su parte en aras de la recíproca armonización: Lisuarte depone su orgullo y admite sus errores y su desmesura, y Amadís resigna sus derechos de vencedor y se aviene a perdonar a Lisuarte y a aceptarlo como amigo. Si a todo esto añadimos el hecho de que, a partir de ciertos recientes análisis que no corresponde reproducir aquí (González J., 1996a, *passim*; 1996b, II 177-181; 256-264; 392-409), nos parece descubrir en la obra una estructura perfectamente análoga y acorde con la ideología descripta, hecha toda ella de contrapesos, polos opuestos mutuamente contenidos, compensaciones, inversiones y antítesis resueltas, todo nos lleva a sumar un nuevo elemento de juicio en favor de la tesis del final feliz para el *Amadís* primitivo, dado que un final catastrófico con, por ejemplo, la muerte de Lisuarte —amén de los demás elementos que quiere Avalle Arce, como el fratricidio de Amadís en Galaor, el parricidio de Esplandián en Amadís, y el suicidio de Oriana—, establecería una abierta violación de la doctrina romana que impone, desde los anuncios mismos de la profecía general que aquí hemos estudiado y desde el meollo temático mismo de la historia, una solución con perdón e integración amorosa del vencido.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
*Universidad Católica Argentina - CONICET*

## OBRAS CITADAS

SAN AGUSTÍN. 1965. *La Ciudad de Dios,* en sus *Obras,* Edición bilingüe latín-español preparada por el padre José Morán O. S. A., 2° ed., Madrid, B. A. C., vols. 16-17.

ALFONSO EL SABIO. 1848. *Código de las siete Partidas,* en *Códigos españoles concordados y anotados,* Madrid , Imprenta de La Publicidad.

AVALLE ARCE, JUAN BAUTISTA. 1990. *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, F.C.E.

*El baladro del sabio Merlín*. 1957. Según el texto de la edición de Burgos de 1498, Edición y notas de Pedro Bohigas, Barcelona, selecciones Bibliófilas, 3 vols.

BONILLA y SAN MARTÍN, ADOLFO. 1928. "Notas sobre dos leyes del Fuero de Navarra en relación con el *Amadís de Gaula*", en *Homenaje a D. Carmelo de Echegaray*, San Sebastián, Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa, 679-675.

CACHO BLECUA, JUAN MANUEL. 1979. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. 1985. *Diccionario de los símbolos*, 6ª ed., Barcelona, Labor.

CHEVALIER, JEAN. 1986. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

*La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo*. 1907. En *Libros de caballerías, primera parte: ciclo artúrico y carolingio*, a cargo de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, B. A. C., 163-338.

ELIADE, MIRCEA. 1953. *Traité d'Histoire des Religions*, Préface de Georges Dumézil, París, Payot.

—. 1956. *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.

—. 1973. *Mito y realidad*, 2° ed , Madrid, Guadarrama.

GIMENO CASALDUERO, JOAQUÍN. 1971. "La profecía medieval en la literatura castellana y su relación con las corrientes proféticas europeas", NRFH, XX, 1, 64-89.

GONZÁLEZ, ELOY. 1982. "Función de las profecías en el *Amadís de Gaula*", NRFH, XXXI, 2, 282-291.

GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. 1990. "La función literaria de la unidad y la no-unidad en el *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia II*, Actas de las Terceras Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 98-111.

—. 1992. *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*, Tesis de Licenciatura en Letras, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2 vols, 711 pp.

—. 1993a. "Profecías extratextuales en el *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*", *Incipit*, XIII, 121-141.

—. 1993b. "Profecías materiales en el *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*", en *Studia Hispanica Medievalia III*, Actas de las Cuartas Jornadas Internacionales de la Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 78-89.

—. 1993c. "Realismo y simbolismo en la geografía del *Amadís de Gaula:* la Insula Firme y sus dimensiones", *Letras*, 27-28, 15-30.

—. 1994a. "La admonición como profecía en el *Amadís de Gaula*", *Medievalia*, 18, 27-42.

—. 1994b. "Amadís/Galaor: los dos hermanos a la luz de las leyes épicas", *Revista chilena de literatura*, 44, 54-71.

—. 1995a. *El estilo profético en el Amadís de Gaula,* Tesis de Doctorado en Letras, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2 vols, 597 pp.

—. 1995b. "La función literaria de los numerales en el *Amadís de Gaula y Las sergas de Esplandián*", *Hispanística,* Indian Journal of Spanish and Latin American Studies, III, 1-2, 52-55.

—. 1996a. "*Amadís de Gaula:* una historia romana", Ponencia leída en las quintas Jornadas Internacionales de Literatura Española medieval, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina. (En prensa en *Studia Hispanica Medievalia IV,* Actas).

—. 1996b. *El diálogo en el Amadís de Gaula,* Buenos Aires, Investigación inédita presentada en cumplimiento de Beca Posdoctoral ante el Conicet, 2 vols 184+428 pp.

GUENON, RENÉ. 1969. *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada,* Compilación póstuma establecida y presentada por Michel Vâlsan, Buenos Aires, Eudeba.

KÖNIG, E. 1930. "Prophecy [Hebrew]", en Hastings, James (ed.), *Encyclopaedia of Religion and Ethics,* 2° ed, Edimburgo T. and T. Clark, X , 384-393.

LASTRA PAZ, SILVIA C. 1993. "La visión de Roma en el *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia III,* Actas de las Cuartas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 100-105.

LATOURELLE, RENÉ. 1979. *Teología de la Revelación,* 4 ed., Salamanca, Sígueme.

LEON-DUFOUR, XAVIER. 1967. *Vocabulario de Teología Bíblica,* Barcelona , Herder.

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA. 1984. "El desenlace del *Amadís* primitivo", en sus *Estudios de literatura española y comparada,* Buenos Aires, Losada , 185-194.

LLULL, RAMÓN. 1985. *Libro de la Orden de Caballería,* Edición bilingüe catalán-castellano, Barcelona, Teorema.

MAIER, JOHN R. 1984. "Golden age imagery in the *Amadís de Gaula*", *Hispanic Journal,* VI, 1, 53-70.

MARIN PINA, MARÍA CARMEN. 1990. "El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles", *Tropelías,* 1, 165-175.

MARTÍNEZ ARANCON, ANA. 1975. *La profecía,* Madrid, Editora Nacional.

PLACE, EDWIN B. 1962. "Estudio literario sobre los libros I a III" , en *Amadís de Gaula,* Edición y anotación por Edwin B. Place, Madrid, CSIC, III , 921-937.

—. 1966. "Montalvo autor o refundidor del *Amadís* IV y V", en *Homenaje a Rodríguez Moñino,* Madrid, Castalia, II, 77-80.

*La queste del Saint Graal.* 1984. Edité par Albert Pauphilet, 2° tirage, Paris, Librairie Honoré Champion Editeur.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1963. *Diccionario de Autoridades,* Edición facsímil, Madrid, Gredos, 3 vols.

REYNOLDS, WINSTON A. 1979. "Los caballeros soberbiosos del *Amadís*", CHA, 350, 387-393.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI. 1987-1988. *Amadís de Gaula,* Edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 Vols.

SCUDIERI RUGGIERI, JOLE. 1968. "A proposito di 'Amadís Sin Tiempo' ", *Cultura Neolatina,* XXVIII, 2-3, 261-263.

SUÁREZ PALLASA, AQUILINO. 1991-1992. "La Torre de Apolidón y el influjo del Libro de Marco Polo en el *Amadís de Gaula*", *Letras,* 25-26, 153-172.

—. 1996. *Templum. El espíritu de la romanidad a la luz de una etimología latina,* Buenos Aires, Instituto de Estudios Grecolatinos Prof. F. Nóvoa (Universidad Católica Argentina).

VIRGILE. 1925. *Enéide. Livres I-VI,* Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort (ed. bilingüe latín-francés), en Virgile. *Oeuvres,* Paris, Les Belles Lettres, tome III.

# DOS OBRAS DEL TEATRO DE IDEAS DE VICENTE MARTINEZ CUITIÑO

Al regreso de su segundo viaje a Europa, Martínez Cuitiño comienza una etapa teatral que él mismo definirá como teatro de tesis o de ideas. El horizonte de expectativas estaba preparado para este tipo de obra que había triunfado en el viejo continente desde los dramas sociales del romanticismo. El 4 de octubre de 1923 Juan Pablo Echagüe diserta sobre "El teatro de ideas" en el Jockey Club de Buenos Aires. Allí pasa revista a la obra de François de Curel y, a propósito de ella, teoriza sobre el teatro de ideas para concluir señalándoles rumbo a los dramaturgos argentinos: debían elevar la escena nacional con obras que invitasen a pensar a la platea, que se apartasen del puro entretenimiento sainetesco.

Tal vez convenga recordar que en las dos últimas décadas del siglo pasado, cuando ya Europa abunda en el teatro de ideas, la escena nacional está constituyéndose con un elenco salido del circo criollo y escenarios en los que el drama criollo alternaba con el sainete, heredero del teatro por horas. Todo esto hacía que nuestro teatro fuese en principio un espectáculo para las clases bajas. La aristocracia argentina recién se enterará de su existencia cuando un *dandy* como Gregorio de Laferrère estrene sus obras con un elenco nacional.

Luego el esfuerzo de muchos autores y directores se sumarán para ir elevando de a poco el teatro, para convertirlo en algo más que un puro entretenimiento chabacano.

El teatro de tesis no era nuevo tampoco en nuestro medio. Florencio Sánchez escribió, influido por la escena europea y tratando de trascender el público nacional, *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud.* Incluso el propio Martínez Cuitiño ya había escrito algunas obras que podríamos encuadrar en el teatro de ideas, como *La fiesta del hombre.* Pero la conferencia de Echagüe demuestra que en nuestro país este

género era bien recibido por la crítica, aunque en Europa fuese ya remanente.

En su conferencia, Echagüe distingue en el teatro de ideas tres tipos o, según su expresión, tres métodos. El primero constituye la obra de tesis, donde "se trata de mostrar con argumentos sutiles, expuestos a lo largo de una intriga bien construida, la utilidad y justeza de una idea simple, generalmente relacionada con la vida en la sociedad [...]".[1] El autor intenta sostener una tesis político-social. El problema que suele tener el teatro de tesis es, según Alfredo de la Guardia:

> [...] que estas obras podían estar bien sustentadas desde el punto de vista ideológico, mas se desmembraban en el sentido dramático, pues si el conflicto ofrecía una razón de ser, los agentes encargados de producirlo, de mantenerlo y desenmascararlo, no eran sino entelequias imaginadas caprichosamente por el autor. Y esta ausencia de vitalidad en los personajes, inexcusable en el teatro realista, denota con mayor claridad todavía la artificiosidad de la concepción total del drama o de la comedia".[2]

Continuando con Echagüe, el segundo tipo que puede asumir el teatro de ideas es el desarrollo de una idea filosófica o científica. Y específicamente se trata de "comprobar una ley de vida, de orden psicológico, generalmente; ley de la cual se hacen derivar los sucesos de la intriga y los sentimientos de los personajes" (162).

El tercer tipo radica en el análisis psicológico, aunque la psicología no se limita aquí al estudio de caracteres, sino al análisis de determinadas situaciones particulares de las cuales se intenta sacar leyes generales (162-163).

En realidad, si hablamos de métodos, como hace Echagüe, en el segundo caso se trataría de un método deductivo, en tanto que en el tercer caso se aplicaría la inducción. Aunque Martínez Cuitiño no teoriza sobre el teatro de ideas, es posible que participara de esta visión de la época que expone Echagüe.

La crítica actual no segmenta el teatro de tesis en el período que abarca desde el romanticismo hasta las primeras décadas de este siglo, sino que lo incluye en el continuo del teatro didáctico. Claudia Cecilia

[1] Juan Pablo Echagüe, "El teatro de ideas", recogido en *Apreciaciones*, Buenos Aires, Coni, 1924, pp. 160-161. En lo sucesivo, las páginas corresponderán a esta edición.

[2] Alfredo de la Guardia, "Realismo y naturalismo. El teatro de ideas", en *El teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Schiapire, 1946, p. 192.

Alatorre[3] agrupa al teatro didáctico junto con el melodrama y la tragicomedia entre los géneros no realistas. Opina que el primero de ellos es el más complejo porque su anécdota sigue los mismos pasos de una demostración lógica. Comúnmente no se da en estado puro sino que aparece ligado al melodrama. La misma crítica mejicana opina que el proposito del teatro didáctico es plantear, mediante un método riguroso de exposición, las fuerzas que componen un sistema que afecta a toda la colectividad. Este rígido sistema lógico que ella postula, dejaría a una parte de las obras consideradas de ideas por Echagüe y por la visión de una época —nos referimos a las que este autor encuadra en el segundo y el tercer método— fuera del teatro didáctico. Para Alatorre, este teatro tiene un trasfondo y un tono melodramático. La esencia del melodrama radica en la contraposición, y esta implica una discusión entre opuestos: el bien y el mal, policías y ladrones, víctimas y villanos, etc. Los personajes son simples y representan la síntesis de la actitud humana como dos fuerzas contrapuestas en forma circunstancial y que producirán el tono de melodrama.

Alatorre sintetiza así la confluencia de estos dos géneros:

> El género didáctico es mucho más que un melodrama, usa la contraposición porque ayuda a los fines didácticos del drama, aunque esta contraposición provoque un manejo de sentimientos que comprometen al espectador afectiva y no intelectualmente, como es su objetivo. A pesar de este obstáculo, el género didáctico propone una demostración tan compleja que finalmente triunfa la actividad intelectual sobre la sentimental (86).

¿Por qué no considerar entonces al teatro didáctico como otra posibilidad del melodrama?, se pregunta la autora. Es que se necesita gran cantidad de vicisitudes para conseguir el manejo de sentimientos, al contrario del teatro didáctico que va a ordenar todo para que sirva de demostración. El trasfondo melodramático es un recurso de esta demostración para conseguir sus fines. Además si se está entre valores contrapuestos, es casi imposible que no haya una exacerbación del tono.

De esta nueva etapa teatral de Martínez Cuitiño —que se inicia con *No matarás* en 1921 y finaliza con *Noche del alma* en 1926—, analizaremos dos obras, la que abre el período y *Los soñadores.*

[3] Véase *Análisis del drama*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1986. Las citas corresponderán a esta edición.

Después del análisis de cada obra, estudiamos los pretextos correspondientes de que disponemos. Han servido más que los textos mismos para adentrarnos en el proceso genético y conocer los tanteos, las dudas y vacilaciones que tuvo Martínez Cuitiño hasta llegar a las versiones definitivas.

*No matarás* es la única obra que podemos considerar de tesis, Las otras corresponden al teatro de ideas, pero sin demostración de tipo lógico. *No matarás* saca de los Tribunales o de la cátedra de Derecho la problemática de la pena capital, y lleva la inquietud a la platea teatral.

NO MATARÁS. Como bien destaca Vicente, en el reportaje que le hizo Andrés Muñoz en *Leoplán*, el 4 de febrero de 1948, en este período teatral el realismo "se convierte en un puente que da paso a una idea, a una tesis, a un mundo subjetivo que trata de expresarse o de sugerirse". Si tenemos en cuenta la división propuesta por Echagüe, *No matarás* pertenece al primer tipo de piezas.

La organización externa de la obra consiste en dos actos divididos en escenas. Esta estructura se adecua a las exigencias de la compañía del teatro Nacional, pero si bien esta adecuación es formal, no se corresponde ni con la estructura profunda ni con el aspecto verbal y semántico, en un desajuste en el que insistiremos luego, cuando nos adentremos en la recepción.

En el nivel de la intriga, nos hallamos frente a una doble estructura: por un lado, la que se corresponde con los aspectos legales del tema y que se desarrolla a través de un discurso argumentativo, lógico, en el que hay una tesis, una antítesis y una síntesis; por otro lado, la que desarrolla la relación matrimonial del juez. Ambas se unen para provocar el conflicto dramático.

Podemos resumir así la fábula: el juez desatiende a su mujer en beneficio de su actividad profesional. Un admirador de ésta que se cree invitado por algunas miradas intercambiadas cuando ella sale al balcón, se ve implicado en un crimen. Durante el juicio la mujer se siente obligada a hablar y el marido quedará envuelto en la trama que hasta ese momento juzgó desde su magistratura. Los principio teóricos son distintos cuando el hombre juzga desde una situación neutral que cuando se ve involucrado.

El sistema actoral se divide en varios planos: en el nivel argumentativo, entre quienes están a favor o en contra de la tesis; y por otra parte, están los actores que no arguyen sino que sirven a la intriga.

En el nivel de la acción, el funcionamiento sintáctico presenta, en el eje del deseo, al Juez Herold que desea un tipo de justicia cristiana.

En el eje del saber, el destinador es la Justicia, y el destinatario la sociedad que está expuesta a esa Justicia. En el eje de la comunicación, hay un desdoblamiento entre quienes son ayudantes y oponentes en el plano argumentativo y quienes lo son en el plano de la acción. En el primero actúan como oponente Cabral, y como ayudantes El Periodista y el Defensor del Juicio. En el segundo Adelaida se desplaza de ayudante a oponente y Moreno actúa como oponente.

En el aspecto semántico, se enfoca la licitud de la pena de muerte. La tesis que se debe demostrar, y que ocupa la atención del espectador, es que el hombre no puede condenar a la pena capital, porque tampoco puede conocer, con seguridad, la culpabilidad del acusado. La sentencia que no pueda ser rectificada de un posible error, ya que quita la vida, no es justa.

El día anterior al estreno, utilizándolo publicitariamente, publicaba *La Nación* un fragmento del texto dramático que sintetizaba la idea:

> No matarás, no matarás nunca, hágante lo que te hicieren. No matarás. Así te injurien, te peguen, te roben dinero u honra, no matarás.

El precepto cristiano que despliega este imperativo sustituye la ley mosaica del talión que predica la venganza. La refutación de la pena de muerte y sus fundamentos están a cargo del protagonista, el juez Herold. Asimismo sostienen esta tesis un Periodista, que discute con ironía las falacias de ciertas reglamentaciones jurídicas y el Defensor del juicio publico; los dos, en el segundo acto, son prolongaciones del personaje protagónico y todos, alternativamente, actúan como personaje embrague.

En el aspecto verbal, el manejo del discurso es de vital importancia ya que se expone didácticamente la tesis a demostrar.

Los discursos son fundamentalmente argumentativos. Por ejemplo a la pregunta de si no le tembló el pulso cuando redactó la pena de muerte, Cabral aduce:

> Desde el momento que no les tembló a los legisladores que la incluyeron entre las penas del Código [...] El juez es un agente de la sociedad y, puesto que la sociedad reclama en su código la pena de muerte, el juez debe aplicarla [...] El que mata no es el juez [...] Mata la ley, simplemente la ley, de la cual somos esclavos [...][4]

[4] Se cita por Vicente Martínez Cuitiño, *Teatro*, IV, Buenos Aires, Gleizer, 1923, pp. 229-230. Las páginas corresponderán a esta edición.

En cambio, las razones de Herold empiezan por respaldarse en la ignorancia del hombre frente al misterio que lo rodea:

> ¡La pena de muerte! ¡La muerte! ¡Nadie sabe lo que es la muerte; por lo tanto nadie debe aplicarla como un castigo! (231)

El hombre puede llegar a matar porque no es dueño de sí bajo la presión de circunstancias complejas, explica Herold. Pero un juez no puede hacerlo. Si el Estado es la suprema cordura no debe matar. Matan los locos, los tarados, las pobres víctimas de la pasión" (231-232). Martínez Cuitiño hace jugar los factores psicológicos. Las argucias volitivas que suelen engañar a los que empuñan el arma homicida:

> El que quiere matar, cree que quiere, es decir: padece la ilusión de su voluntad libre. Obedece, sin saberlo, a factores heredados o adquiridos sin su culpa (232).

Herold remata sus razones con una referencia al gran principio cristiano del perdón. Y también con otra que involucra a la ciencia: la criminología ha demostrado que la pena de muerte no ejerce ningún poder intimidatorio para disuadir a los asesinos.

Dentro del discurso argumentativo, se vale de los adelantos que en esa etapa la psicología experimental había alcanzado y que le ayudan a refutar los principios del testimonio jurídico. Cita Martínez Cuitiño a Claparède, el psicólogo suizo que fue su maestro en la Universidad de Ginebra:

> [...] una persona, aunque sea una persona normal, no solo puede falsear la verdad de buena fe, sino también referirse a hechos que ella vio y que, sin embargo, nunca se produjeron. Podría ser el caso de la testigo que acaba de ratificar sus declaraciones. El hecho delictuoso influye sobre sus sentidos, confundiéndolos, perturbándolos transitoriamente, lo que basta para adquirir no solo una noción falsa, sino también para percibir el hecho mismo de acuerdo con las desviaciones y transformaciones propias del estado en que se encuentra el sujeto. El sujeto cree una cosa y ocurre otra... (263)

Conforme con la teoría sobre la percepción, más adelante el Defensor se refiere a inocentes que fueron condenados por el parecido físico con el asesino y cita casos famosos.

En otros momentos el autor utiliza el juego dialéctico para bur-

larse de la retórica jurídica, como en esta microsecuencia entre el Periodista y Cabral antes de iniciarse el juicio:

PERIODISTA. ¿Podrá usted decirme cuál es la verdadera justicia?
CABRAL. La del juez que entiende la causa.
PERIODISTA. ¿Y cuándo los jueces son varios?
CABRAL. ¿Por ejemplo?
PERIODISTA. Cuando el juez de sentencia condena y la cámara de apelaciones absuelve y viceversa.
CABRAL. La de la Cámara. Varias conciencias y varios juicios valen más que un solo juicio y una sola conciencia.
PERIODISTA. Y cuando en una cámara de jueces, uno condena y el otro absuelve, ¿quién es el juez justo? ¿EL que absuelve o el que condena?
CABRAL. El que obtiene mayoría.
PERIODISTA. ¿Y por qué esa mayoría no se vuelve al par que contra el procesado contra el juez injusto?... ¿No le parece a usted que si el número sirvió para hacer justicia al procesado, servirá también para hacer justicia al juez, cuyo dictado no coincidía con el de la mayoría?
CABRAL. Hace usted juegos de dialéctica, periodista amigo. (Periodista sonríe.) ¿Por qué sonríe?...
PERIODISTA. ¡Dialéctica!... Las razones irrefutables son para sus enemigos simples juegos de dialéctica (252-253).

Otro tipo de lenguaje, es el de los personajes populares que el autor incorpora en el juicio para que haga reír al espectador y le permita distenderse en una alternativa humorística. Así las intervenciones del compadrito Prieto. Se incluye de este modo un discurso perteneciente a otro código social que vuelve más heterogéneo el estilo y opera como anticlímax.

Otros discursos son sintomáticos de la relación entre el hombre y la mujer en la época. Así cuando Adelaida interviene espontáneamente para expresar su opinión sobre la tesis de la obra, es llamada al orden por su marido: "Cállate, no intervengas en estas cosas", le dice (230). El tono, súbitamente severo y la pronta disculpa de Adelaida, hablan claramente del sometimiento femenino y del autoritarismo que mueve la reacción del juez.[5]

[5] Este machismo de la época y el sentimiento peyorativo hacia la mujer es un proceso complejo en la dramaturgia de Martínez Cuitiño. A veces, como en este caso, parecen estar apuntando a una conducta deplorable del protagonista o de la sociedad de su tiempo. Otras veces el mismo dramaturgo parece inmerso en esta tesitura que comparte con sus personajes. Por ejemplo, en *Noche del alma*, en una carta a su hermana que se está por casar,

El enunciado inmediato desplaza en el segundo acto a una sala de audiencias del Palacio de Justicia, donde se celebra el juicio. Este ámbito no era el propio de nuestra escena teatral, ni ese tipo de juicio abierto lo era en ese tiempo de la jurisprudencia argentina. Vicente lo utiliza por su eficacia teatral. Proporcionaba oportunidades de suspenso, sorpresa y diálogos inesperados al mismo tiempo que era el sitio natural donde debatir esta tesis. El público ya se había habituado a presenciarlo en el teatro europeo (aún ahora es escenario común del cine, especialmente del norteamericano) y más de una obra extranjera desarrollaba su acción entre el banquillo de los acusados y el estrado del juez.[6]

La recepción de la obra implicaba un doble riesgo. Además del propio de todo estreno, en este caso la interpretación estaba confiada a una compañía, como la del Nacional, acostumbrada a representar sainetes y género chico en el teatro por horas. Este proyecto de elevar el teatro popular a un nivel artístico superior al común, exponía al autor y a los actores a un fracaso, porque el texto podía estar fuera de la capacidad interpretativa del elenco y de los gustos del público. Pero al contrario de lo que se temía, la prueba fue coronada por el éxito. La inquietud que despertaba la experiencia se traslucía en la gacetilla que publicaba *Crítica* el día anterior al estreno:

> Ha logrado despertar gran expectativa el estreno anunciado para mañana en el Nacional de *No matarás*, comedia dramática de Vicente Martínez Cuitiño.

---

el hermano varón que está en París la invita a que vaya allá en la luna de miel y mientras ella mira las vidrieras, él y su cuñado se alumbrarán con otra luz, la que se desprende de las aulas de la Sorbona.

[6] El valor espectacular de estos juicios se pone de manifiesto si consideramos que en Estados Unidos hay un canal que se dedica a televisar exclusivamente los juicios orales y el mismo interés se adviete en nuestro país desde que existe este tipo de juicios. Pero además del valor espectacular, era el ámbito preciso para cualquier obra de tesis. Esto sostiene Virgilio Ariel Rivera: "Cualquier obra didáctica equivale a un juicio público racional, lógico y metódico ante el cual los espectadores conformarían el jurado popular. Así, al género didáctico en su totalidad se le puede comparar con un procedimiento legal ante un tribunal, y a las obras en particular a distintos momentos del acto, ya que cada una presenta un diferente aspecto del mismo: la demanda, la denuncia, la acusación, el testimonio, la defensa, la protesta, la controversia, la confesión, la deliberación del jurado y, en todos los casos, el veredicto, la sentencia consecuente, es decir, la conclusión determinante a la que arroja la obra al público, y que el público, ya más como juez que como jurado, dicta a la sociedad" (en *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1993, pp. 138-139).

> Nada más lógico que esa expectativa, dado el prestigio singular del autor, prestigio que se basa en la seriedad y altura de su producción. Martínez Cuitiño, que nunca descendió de su jerarquía intelectual, llega a un escenario del género chico para ennoblecerlo.
>
> No sabemos si Martínez Cuitiño interesará a un público habituado a sainetes donde la brocha gorda impera, aunque siempre hemos confiado nosotros, sin equivocarnos, en la inteligencia de todos los públicos.

*Crítica* acertó plenamente en lo que pronosticaba entre líneas. Así lo reconoce después de la función:

> Pero el hábil hombre de teatro que es Martínez Cuitiño supo sacarle todo el partido posible a las cuatro situaciones dramáticas de su conflicto y supo además aprovechar con gran destreza, como fondo decorativo, las escenas de una audiencia judicial. En esas escenas le fue fácil, por otra parte, dar rienda suelta a una ironía fustigadora de la organización de la justicia que distribuyen los hombres.

En cuanto al desempeño del elenco, habituado a representar sainetes, mereció también el aplauso:

> Es entonces digna del mayor estímulo la labor de los actores del Nacional a quienes les cupo en suerte intervenir en el reparto de Martínez Cuitiño, y muy justificable la nerviosidad que visiblemente les cohibía anoche. La sanción rotundamente favorable del público, que llenaba hasta el tope la sala, les habrá compensado de todo temor. En cuanto a la inmensa parte de esa sanción [que] corresponde al autor de la pieza, este ya está habilitado a recibirla con amplitud.

Otro diario, *La Razón*, aun creyendo que *No matarás* es un melodrama, reitera conceptos del resto de la crítica y cree que Martínez Cuitiño "da en esta obra, quizá mejor que en ninguna de sus anteriores, la medida de su reconocida honradez artística [...]" (23-7-21).

Con respecto a la interpretación aseveró que "es la más interesante, en conjunto, que haya ofrecido hasta ahora la compañía del Nacional".

PARÉNTESIS GENÉTICO. Han llegado hasta nosotros varios pretextos que aclaran el proceso de composición de *No matarás*. Todos pertenecen al segundo acto. La mayoría de las páginas son dactilografiadas de a pares, y están numeradas; las escenas copiadas también están numeradas con números romanos mientras las páginas, en arábigos. La dife-

rencia que hay entre el par de copias consiste en que en una, la que lleva las correcciones en tinta azul, se suele escribir en rojo las didascalias; en la otra, las didascalias están subrayadas en rojo y comúnmente no tiene añadidas las correcciones. A veces las páginas que forman el par llevan las dos subrayadas las didascalias.

Hay un pretexto que es totalmente a mano, en papel de carta blanco, rayado, y no tiene copia. En este las páginas no están numeradas y corresponden, posiblemente, a una de las redacciones primeras. Las escenas fueron numeradas en arábigos.

La escena III de los pares mecanografiados terminaba con una respuesta del Periodista, antes de la didascalia, en página 21. Esta va a quedar dividida cuando el autor, con tinta azul, teste la palabra audiencia y la repita arriba, seguida de un no interrogativo que finaliza la nueva oración con puntos suspensivos. Un sí afirmativo, con la misma tinta, encabeza lo que ahora es una contestación de Cabral y antes pertenecía al parlamento del Periodista. El autor se ha olvidado de quitar la versal después del punto y coma. Abajo, vuelve a escribir Periodista, en forma manuscrita, seguido de los puntos con que llena el espacio hasta la didascalia. Transcribimos utilizando negritas para los textos añadidos y cursiva para los textos tachados:

| | |
|---|---|
| PERIODISTA | [...] Pero... no tiene importancia el caso. En breve va a comenzar la *audiencia ¿no?* |
| **Cabral** | **Sí**; *audiencia.* Puede usted ocupar un buen sitio en el primer banco. |
| **Periodista** | (Sacando papeles para tomar apuntes) En efecto [...] |

En ambas páginas 21 se ha hecho la corrección y, a primera vista, Vicente solo ha buscado que Cabral esté, en cierto modo, como dueño de casa e invite al Periodista a ocupar un sitio y, en consecuencia, a que la escena sea más dialogada.

En el reverso de la 21b se encuentra un texto manuscrito encuadrado con tinta azul al que señala una flecha del mismo color. El cabo de la flecha continúa el trazo en la página 22b. Se incluye en la escena IV y está ubicado después de una pregunta que Prieto hace a un vigilante. El agregado en la página 22b dice, dentro del parlamento de Prieto: "(Vigilante no responde. Prieto habla". En el reverso de 21b prosigue "con violencia) ¡Oiga! A usted le estoy hablando. (Más fuerte aún) A usted, señor "botón". Y luego viene el diálogo, distribuido entre los interlocutores:

| | |
|---|---|
| Vigilante | Modere su lenguaje y sáquese el sombrero. (Algunos circunstantes observan el diálogo) |
| Prieto | (Después de sacarse el sombrero) ¿O me ha tomado por algún reo? ¿No "mangia" que soy el marido de la testigo? Me imagino que a usted no lo han puesto para dictar sentencia. (Dándose vuelta) ¡La facha del ministro!... |
| Vigilante | Me han puesto para guardar el orden. |
| Prieto | Entonces debiera contestar enseguida y no quedarse abriendo la boca como si fuese un "rai". |
| Luisa Reto | Cálmate, Prieto. |
| Vigilante | Vea, señor; |
| Prieto | ¡Claro que señor!... |
| Vigilante | Le ruego que se calme. |
| Prieto | A usted le pagan para desempeñar su oficio y a mí no me alumbran "minga" para concurrir a la citación con mi mujer. Yo no "morfo" del presupuesto como usted. |
| Vigilante | Vea, señor: no le permito que me falte el respeto. De lo contrario voy a proceder. |
| Luisa | Por Dios, Arturo. |
| Prieto | ¡No se "cabree", no se "cabree"! Ni que fuera un delito vivir del presupuesto. |
| Vigilante | ¡Cállese la boca! |
| Prieto | (Costándole serenarse) ¡Cha, digo! Está bien. |
| Luisa | Cállate, por Dios. (A Vigilante) ¿Dónde nos sentamos? |

La secuencia que debe agregarse en página 22b tiene como personaje central al compadrito Prieto y permite una distensión humorística dentro del dramatismo de la versión anterior. El lenguaje lunfardo que usa la versión corregida apuntala la comicidad y puede ser también una concesión al público que frecuentaba el Nacional.

Si comparamos este texto con el definitivo es evidente que falta una versión intermedia. De cualquier manera no cabe duda de que Vicente quiso usar el lenguaje "canyengue" como recurso gracioso, de igual modo que el "aspecto arrabalero" del personaje, que será enfatizado en la representación por una gestualidad e inflexiones de voz apropiadas.

En la versión de Gleizer, Vicente ha atemperado el uso de las palabras lunfardas. Cambia "mangia" por "ve", "rai" por "rey", "minga" por "nada", "morfo" por "como", "cabree" por "enoje" y ha suprimido "Cha, amigo". Ha dejado unas pocas como "botón" y "alumbran". Atenúa así el efecto buscado, y le ayuda a conseguirlo el desenfado de Prieto, que se pone de manifiesto en lo inoportuno de sus réplicas e intervenciones.

Otro agregado manuscrito aparece en el reverso de las páginas 22a y b, y corresponde a las páginas 23a y b, según señala una flecha que completa el encuadre que rodea el texto que se añade, en el reverso de la página 22b. (El encuadre del reverso de la página 22a carece de dicha flecha.) Otra flecha de mayor tamaño indica la continuación de la otra y el sitio en que debe intercalarse, en las páginas 23a y b. Es después de un parlamento de Herold, en la escena V:

| | |
|---|---|
| Cabral | Sara Andreini no ha concurrido al Juzgado. |
| Fiscal | Considero oportuno, señor Juez, que se la cite nuevamente. |
| Herold | Así se hará. |
| Cabral | La testigo estaba ausente y se le dejó citación. |
| Herold | Llámese a ratificar su declaración a la testigo (Hojea el expediente) Luisa Reto. |

Con excepción de unos puntos suspensivos luego del paréntesis y un artículo que se agrega a "citación", la versión es idéntica a la que se publica en Gleizer. La causa de este añadido hay que buscarla en el suspenso que aportará, después en la acción, la aparición tardía de esa testigo, desfavorable al procesado.

Otra corrección en la misma página se realiza cuando se tacha, al cerrar el paréntesis, *"Jura Ud."*, para volver a escribirlo, en el renglón siguiente, diciéndolo ahora el juez. Se ha dividido la oración que decía Cabral. Vicente escribe con tinta azul el nombre del protagonista Herold, los puntos suspensivos hasta el parlamento y reescribe las dos palabras testadas: "Jura Ud.", que lo encabezan. Continúa lo que antes era dicho por Cabral. Es decir, con la corrección, depende del Secretario el llamamiento de los testigos y del Juez, el juramento de rigor.

En el reverso de la página 24b se halla otro agregado que se inicia con tinta azul en la página 25b encima de la raya con igual tinta que atraviesa la carilla. Las dos palabras añadidas son "Por lo". En el reverso de la 24 termina la raya, con una flecha al costado derecho del marco del manuscrito. Justamente desde una proposición, con que acaba una oración, hasta que se repite la misma proposición al terminar otra oración. Estas proposiciones son idénticas: "que soy inocente". El parlamento corresponde a Moreno y se incluye en la escena V. No hay ninguna diferencia, en esta parte, con el texto definitivo de Gleizer que lo incorpora exactamente igual. Se trata de una defensa del mismo procesado que interviene para hacer hincapié en la cantidad de dispa-

ros que declaró Luisa Reto haber oído. De su respuesta puede depender la prueba de su inocencia.

Otro pretexto, que corresponde al fin de la escena VI, contiene, agregados con tinta azul, parte de parlamentos que serán definitivos, y también conversaciones de Adelaida con Micaela y Aída, la madre y la hermana del acusado, que no han llegado a la edición de Gleizer. Se ubica, como todos los pretextos, en el reverso de la página anterior de la que podría ser intercalada, en este caso, la 29.

| | |
|---|---|
| AIDA. | (A Micaela) Cállese, mamá. Tenga un poco de paciencia.; por Dios. |
| **MICAELA.** | **¿Qué quieres que haga? No me puedo acostumbrar a verlo así, como si fuese un asesino.** |
| ADELAIDA | (Al Vigilante) ¿Quien es esa señora que llora?... |
| VIGILANTE | Creo que es la la madre del procesado. |
| ADELAIDA | (Angustiosamemte) ¡Dios mío!... |
| Aída | (A Micaela) Tenga un poco de fe, mamá. Todavía se puede salvar. |
| Adelaida | (Con timidez, a Micaela) No llore, señora. Usted verá que no lo condenarán. |
| Micaela | (Llorando) Yo sé que es inocente. Si fuera culpable no me lo hubiera ocultado. |
| Adelaida | (A Aída) ¿Y usted es la hermana del procesado? |
| Aída | Sí señora. (Rompe un sollozo) |
| Adelaida | ¡Oh! (Atribulada) Pero... no se ponga así, señorita |
| Micaela | Si usted tuviese un hijo en tales condiciones podría hablar. |

Martínez Cuitiño, al suprimir la mayor parte del añadido, ha descartado toda directa relación de la mujer del juez con la madre y la hermana de Moreno. No es por motivos sentimentales que ella se arriesga luego a decir la verdad. Lo hace solo por su sentido de la justicia; se está por condenar a un inocente. Y más cuando este hombre prefiere callar ciertos detalles que podrían salvarlo, porque no quiere comprometerla. El espectáculo del dolor de los suyos puede convertirse en un efectismo, se tornaría en baja condescendencia para el público grueso. Por eso Vicente deja solo aquello que no tergiversa la tesis y mantiene la calidad de la pieza.

Para comprobar cómo el autor pensaba y escribía lo que después se convierte en el desenlace de su obra, contamos con dos pretextos: un manuscrito con final distinto, al que ordenamos primero. Este se transforma luego en otro mecanografiado, que es el segundo y termina

también en forma diferente. El texto definitivo con otro desenlace se encuentra en la edición de Gleizer.

El primero ocuparía parte de la escena VIII y las IX, X y XI, por lo que deducimos que la pieza no era más breve que la versión última. Herold se suicida en la última escena:

| | |
|---|---|
| Herold | ¿Porqué agregar más infamia aún?... (Sus manos atenazan la garganta de Adelaida que logra desasirse. Herold la persigue hasta que la atrapa nuevamente, pretendiendo ahorcarla) |
| Moreno | ¡Señor Juez!... (Notando que su *esfuerzo es* ***palabra y sus esfuerzos son*** inútiles, desesperadamente grita golpeando en todas las puertas - Aparece Cabral, que cierra violentamente la puerta) |

Escena IX
Dichos y Cabral

| | |
|---|---|
| Cabral | (De inmediato y con energía) ¡Señor Juez! (Se interpone; los separa) ¡Señor Juez!... (Herold pretende agredir aún a su mujer) ¡Infame! |
| Adelaida | (Llorando) ¡*Si lo que quiere es mat* Me has hecho tanto daño. |
| Herold | (Agrediéndola) ¡Sí quiero matarte!... |
| Cabral | Recuerde usted sus palabras, doctor. ¡No matarás...! ¡No matarás nunca!... Así te injurien, te peguen, te roben dinero u honra, no matarás... |
| Herold | (Cae sobre una silla, llora breves momentos) ¡Sí!... Tiene usted razón. **Tiene usted razón.** (Pausa larga) *Tenga usted* **Dónde está** el expediente. *(Cabral desaparece)* |
| Cabral | Aquí, doctor. |
| Herold | Démelo. (Cabral se lo entrega) |
| Adelaida | Perdóname, Herold. |
| Herold | (Sin oírla) se dirige a Cabral) Rompa el proyecto de sentencia y haga otro absolviendo de culpa y cargo al procesado Moreno, agregando que esta causa no afecta a su honor ni a su buen *nombre* (?) nombre. (Firma) Aquí se lo dejo firmado. |
| Cabral | Así se hará, señor Juez. |
| Moreno | ¡Oh!... Condéneme, señor Juez. No sea usted magnánimo con quien le ha hecho tanto daño! |
| Adelaida | Perdóname, Herold. |
| Herold | (Con energía) ¡Silencio!... (A Cabral) Que el procesado Moreno sea puesto en libertad inmediatamente. Y |

que me dejen solo. Ordeno que me dejen solo... *(Cabral hace una seña a Moreno que desaparece por el foro)*

Cabral — Después de una ademán de indicación a Moreno que desaparece enseguida por el foro, se dirige a Adelaida) Señora!... (Adelaida y Cabral se retiran por la puerta adyacente al pupitre del juez.)

Escena X
Herold

Herold — (Cuando se ha quedado solo, se dirige a su pupitre, sube los estrados y permance de pie en su sitial) ¡No matarás!... (Coje el guardapapel, lo contempla un rato **levantándolo**) ¡No matarás!... (Hunde el instrumento en el pecho, lo que le hace proferir un grito horrible; se desploma. Cuando el cuerpo cae aparecen por sus respectivas salidas Cabral, Adelaida, Moreno, Defensor, Fiscal)

Escena XI
Herold, Cabral, Adelaida, Moreno, Defensor, Fiscal

Cabral — ¿Qué *ha hecho* **es esto**?... ¿Qué *ha hecho*? **es esto, Señor?...**

Adelaida — (Arrojándose sobre el cadáver, lo besa llorando)¡Herold!

Herold — (Expirando) ¡No matarás!... (Oyense los sollozos violentos de Adelaida, Moreno asume una actitud que denuncia el dolor, Cabral lleva su pañuelo a los ojos.)

Telón rápido

La segunda versión es la más sintética. Se ciñe a la situación y descarta cualquier dispersión que aparte del estrangulamiento de Adelaida por el juez.

Herold... — ¿Por qué agregas más infamia aún?...(Sus manos atenazan la garganta de Adelaida, que en vano pretenden desasirse) ¿Por qué? (Moreno corre hacia ambos, pretende separar a Herold sin lograrlo) ¿Por qué?...

Moreno... — (Notando su esfuerzo inútil grita)¡Señor Juez!... (Los separa. Cuando Herold retira su mano, Adelaida cae exánime, lo que exaspera a Moreno) ¿Qué ha hecho usted? ¿Qué ha hecho?... (Moreno pretende ultimar con sus manos al Juez- Aparecen por sus correspon-

dientes puertas Cabral, un Escribiente, el Vigilante que custodiaba a Moreno, el Defensor y algunas otras personas)

ESCENA IX
DICHOS, CABRAL, EL DEFENSOR, VIGILANTE, ESCRIBIENTE y otras PERSONAS

(Advirtiendo toda la lucha que se ha entablado, separa violentamente a Moreno)

MORENO... (Mostrando el Cadáver de Adelaida a los atónitos circunstantes) ¡Ha matado a una inocente! ¡Ha matado a una inocente!...

TELON

En la edición de Gleizer, Martínez Cuitiño suprime los finales que implican un suicidio o una muerte en escena, emparentado con la tradición teatral criolla (y en la que no había vacilado en su período anterior), y se decide por un desenlace moderno que conlleva una muerte simbólica del protagonista. Si bien hay una intención suicida de Herold, este renuncia a ella porque de acuerdo con su entender, equivocado y falible, tiene la sensación de que Adelaida y Moreno lo han herido de muerte, una muerte no cruenta pero igualmente efectiva:

ESCENA X
Herold, Moreno, Adelaida

HEROLD. (Después de cerrar la puerta. Se dirige lentamente a su pupitre, sube los estrados y permanece de pie en su sitial mirando fijamente a Moreno y Adelaida. De pronto una idea cruza por su cerebro, desciende de la tarima y dice, encarándose con Moreno.)
¡Suba usted!

MORENO. (Desconcertado.) ¡Señor Juez!

HEROLD. ¡Suba usted!... (Moreno asciende. Entre tanto se dirige a Adelaida.) ¡Tú también!

ADELAIDA. ¿Qué vas a hacer, Herold?...

HEROLD. ¡Sube ordeno! (Adelaida obedece. Una vez en el pupitre ambos, Herold coje por el respaldar la silla del procesado.) ¡Ustedes son mis jueces! (Se sienta.) ¡Juzguen! (Adelaida y Moreno se miran asombrados. Herold se vuelve a poner de pie y con un movimiento rápido toma el revólver que está sobre la mesa.) ¡Juzguen, he

dicho! (Moreno le coje la muñeca en el momento que Adelaida profiriendo un agudo grito se abraza a Herold, el cual permanece con el revólver en la mano.)

ADELAIDA. ¡Herold, no lo hagas, por mí, por tu vida!

HEROLD. (Abriendo el tambor del arma y cogiendo una bala.) ¡Es cierto! (Con ironía desesperada.) ¿Qué muerte me podrías dar tú, si ya me mataron estos?... (Tira el revólver.)

TELON

El final irrevocable o sangriento se ha transformado —usando palabras del autor— en una "muerte" de desesperada ironía, que respeta la vida en un desenlace próximo al teatro moderno, alejándose del teatro realista-naturalista a que el espectador argentino estaba acostumbrado.

LOS SOÑADORES. Estrenada en el teatro Smart el 18 de marzo de 1922 por el elenco que encabezaban Angelina Pagano y Francisco Ducasse, *Los soñadores* trae de inmediato el recuerdo de *El mal metafísico* que publicó Manuel Gálvez en 1916, sobre la bohemia porteña de principios de siglo. Asimismo la celéberrima novela de Henri Murger, *Escenas de la vida bohemia*, de 1848, se encuentra como intertexto originario de las dos obras mencionadas. De esta se hicieron varias adaptaciones: una musical para la ópera de Puccini *La bohème*, de 1896, muy representada en la época, tanto en París como en Buenos Aires; otra adaptación, también operística —que no tuvo la suerte de la de Puccini—, la de Leoncavallo, de 1897, y otra escénica, con el mismo título de la obra de Murger, publicada en la revista semanal *El teatro* el 2 de enero del año en que Vicente dio a conocer *Los soñadores*.

En el ámbito español, se publica semanalmente en 1920, en la revista España, la primera versión de *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán. Precisamente del 31 de julio al 23 de octubre, en que aparece el texto completo, Vicente estaba en París y Madrid, ya que, como director artístico, se había adelantado unos meses al viaje de la compañía de Camila Quiroga, y pudo conocer, entonces, la primera versión de la obra de Valle. Como se puede comprobar, a través de todos estos intertextos, esta temática pertenecía al imaginario de la época.

En *El mal metafísico* los personajes de ficción ocultaba personas vivas a quienes se podía descubrir por la minuciosa descripción que Gálvez

hacía de ellas y además porque los nombres no se distanciaban mucho del real; por ejemplo, Almafuerte se transforma en Almabrava, Gerchunoff, en Orloff, etc. La de Gálvez es una novela en clave. Sin llegar a ser una obra teatral en clave, en *Los soñadores*, ciertos nombres encubren a seres reales, solo mencionados como amigos de los personajes ficticios. Así en el acto tercero, cuando Abelardo menciona a Absalón o al rengo Coronado se está refiriendo, en el primer caso, a Absalón Rojas,[7] amigo y compañero universitario de Martínez Cuitiño, poeta en su juventud, famoso jurisconsulto y político radical, hermano de Ricardo, el escritor, y de Nerio, el médico psiquiatra, al que también nombra. En el caso del rengo Coronado, cabe suponer que se trata de Nicolás, crítico de libros con Julio Noé en la revista *Nosotros*. Asimismo Abelardo nombra a Alfonsito que es el hijo de Gregorio de Laferrère; fue también escritor y periodista. Cuando El Griego habla de El Vizconde se refiere al Vizconde de Lascano Tegui,[8] seudónimo que consagró a este poeta y escritor quien estos últimos años resurgió a la luz, cuando la crítica parisina descubrió la actualidad de sus libros. También El Griego habla de Oliverio que no es otro que el poeta Oliverio Girondo,[9] o de Joaquín que es el famoso ensayista, director y crítico de teatro Joaquín de Vedia.[10] En cuanto a El Griego, parece que dicho apodo se inspiró en el que le daban sus amigos de "Los Inmortales" al ensayista y poeta dramático Raúl Sosa[11] por "sus vastos conocimientos helénicos". Por último, el mismo Vicente se designa por su nombre, como personaje, imitando en algo al Unamuno de Niebla. Otros aparecen con su apellido como Blomberg e Ingenieros, y con el nombre artístico como Evar Méndez quien fue luego director de la revista de vanguardia *Martín Fierro*.[12]

*Los soñadores*, aunque pertenezca al género didáctico, es decir que desarrolle una idea, es también un melodrama con antecedentes ilustres. No es una pieza de tesis, si entendemos por estas las de desarrollo lógico, sino una pieza llena de encanto por su mismo tema, que abunda además en intertextos musicales y pictóricos y logra aprehender el aliento

[7] Véase Absalón Rojas, "Los poetas de «Los Inmortales»", *El Café de Los Inmortales*, Buenos Aires, Kraft, 1949, p. 130.

[8] Véase El Vizconde de Lascano Tegui, "Los poetas de «Los Inmortales»", ibídem, pp. 110-112.

[9] Véase Vicente Martínez Cuitiño, "Oliverio Girondo y sus Veinte Poemas", *Vida nuestra*, año VII, número 3, Buenos Aires, setiembre de 1925.

[10] Véase Joaquín de Vedia, en "Los críticos", ibídem, pp. 318-347.

[11] Véase Raúl Sosa, ibídem, p. 74.

[12] Véanse Héctor Pedro Blomberg y Evar Méndez en *El Café de Los Inmortales*, Cap. IV "Los poetas de «Los Inmortales»", pp. 88 y 120, respectivamente.

fervoroso de la primera juventud por los ideales del arte y del amor. La idea fundamental de la obra es que el dinero mata la ilusión y corrompe a los artistas. Abelardo, como portavoz del autor, dice poéticamente, en el último acto, que ellos hacían de ese atelier donde pasaban las horas un castillo en el aire, sostenido por la imaginación y el sentimiento. Pero un día la puerta por donde pasaba la ilusión dejó entrar al Dinero:

> Un buen día esa puerta se abrió para que entrase un señor a quien no conocíamos. ¿Recuerdas?... Traía una hija muy bien vestida que se admiraba de todo. Ese señor tenía modos brillantes. Lucía no sé qué raros esplendores. Ese señor [...] era el Dinero. Entró a nuestra casa el Dinero. Pudo haber entrado a otra, pero entró aquí. Y ya ves lo que trajo con su luz: sombras.[13]

Pero esta idea se desarrolla paralelamente a otras que son del interés de los bohemios y algunas que parecen ser preocupaciones del autor porque afloran en sus distintas épocas. Fundamentalmente aquí se retoma un autotexto de su primera obra representada, *El único gesto,* que pone en duda el conocimiento que podemos tener sobre el otro. En un planteo que puede recordarnos al Unamuno de los dramas sobre la identidad; aquí Abelardo expone que vemos al otro como queremos verlo, como lo soñamos, no como realmente es. Dorita ama a Alomar, pero Alomar no es Alomar sino Androlini. El seudónimo representa al que sueñan tanto Dorita como Androlini. El único que parece no equivocarse sobre la identidad de este es Abelardo que le aconseja no cambiar el nombre. Abelardo es quien siempre advierte la faz negativa de Alomar, en tanto que Dorita ve su faz aureolada, igual que Luz.

Asimismo al aspecto semántico corresponde una reflexión sobre el mundo de los artistas. Abelardo, como buen observador, trata de definirlos. Los buenos y los malos bohemios llevan dentro de sí a un soñador, afirma. Y contradecir al soñador que llevamos dentro es labrarse el infortunio. Muere el soñador pero nunca el sueño, asegura. Y si este no se ha cumplido se repite en otros seres hasta que triunfa definitivamente.

En cuanto a la organización externa, otra vez se recurre a la división en tres actos, típica del realismo burgués de fines del siglo pasado y principios del actual.

[13] En *Teatro,* IV, Buenos Aires, Gleizer, 1923, p. 123. En lo sucesivo el número de página corresponderá a esta edición.

En la estructura superficial, la obra se inicia con escenas distensivas, donde las principales preocupaciones son el arte y el amor. Cuando va a terminar el primer acto, luego que los ricos se han ido, comienza una tensión dramática que se marca sobre todo por silencios y gestos. En el segundo acto y en la primera parte del tercero, se desarrolla el conflicto. No se puede hablar de un desenlace propiamente dicho. El final es el previsible. El tema del tercer acto es el paso de tiempo.

El sistema de personajes se presenta polarizado en pobres y ricos. Pero los pobres tienen el arte y la ilusión, es decir, una caracterización positiva. En cambio, los ricos tienen el dinero que pervierte el arte y mata la ilusión. Dos personajes transmigran del polo positivo al negativo como demostración del poder nefasto del dinero.

En síntesis, la fábula es esta: Los bohemios en *Los soñadores* son un grupo de artistas: escritores, poetas, pintores, artistas de teatro, violinistas, y pianistas, músicos compositores de ópera, y también un estudiante de medicina. Algunos bohemios son estudiantes de derecho y otros, aficionados a la filosofía, sobre todo a los problemas inherentes a la metafísica y a la teoría del arte. Todos viven en la pensión de doña Herminia, que los protege dentro de sus posibilidades, y de donde han ido desalojando, involuntariamente, con sus gritos, discusiones, escándalos y ruidos, a los cordobeses, únicos pensionistas que pagaban con regularidad lo convenido. Quizá influya también en la paciencia y bondad de doña Herminia el hecho de que su hija Dorita sea novia de Alomar, uno de los bohemios. Pero el dinero atrae a este y a Griseta, otra de los integrantes de la bohemia y sus parejas son abandonadas. La enfermedad y el alcohol también los hacen sus víctimas. El final contrasta la alegría de los ilusionados bohemios con la tristeza y reflexión que impone la vida.

En la estructura profunda, son de notar las secuencias disyuntivas que presentan entradas o salidas importantes y contrastan opositivamente caracteres o situaciones.

El modelo actancial es complejo por la falta de unidad típica del melodrama. Desde el título se puede verificar que el protagonismo se pluraliza en "los soñadores", quienes tienen por eje del deseo el arte y el amor. En el eje de la comunicación, los oponentes (también colectivizados) son los ricos, que tientan con otro modo de vida, en tanto que los ayudantes son aquellos capaces de enrolarse en los valores de los bohemios: el estudiante de medicina, la dueña de la pensión, etc.

En el aspecto verbal, Martínez Cuitiño rehúye los monólogos o los largos parlamentos, e incluso para temas propicios al razonamiento

emplea la *stichomythia*, a la que puede sumar la ironía como en esta microsecuencia:

| | |
|---|---|
| DINO. | (Que ha estado leyendo un libro que traía el Griego.) Es curioso. Me parece que este señor no sabe bien lo que es la belleza. Confunde las ideas. |
| ALOMAR. | ¡La belleza! No se sabe bien qué es la vida y se pretende definir qué es la belleza!... A veces pienso que todos estamos locos y que esta locura debe tener un fin. |
| ABELARDO. | La vida es lo que dijo la Rachilde: "una enfermedad mortal", o lo que dijo el otro: "una mala noche pasada en un mal hotel". Y la belleza... la belleza... es la belleza. |
| EL GRIEGO | Lo que me agrada es bello. |
| ABELARDO. | (Irónicamente.) Lo que te agrada es agradable, querido poeta. |
| EL GRIEGO | Lo que me gusta, entonces. |
| ABELARDO. | Un aperitivo, por ejemplo. |
| EL GRIEGO | No seas pavo. |
| ABELARDO. | ¡Hombre! No te enojes porque te encuentre ejemplos. |
| DORITA. | La belleza es el bien, he leído en unos apuntes de Paul. |
| ALOMAR. | O el mal. |
| DINO. | O el bien y el mal unidos en un temperamento. |
| ABELARDO. | Vayamos por partes, queridos apóstoles: ¿Qué tiene de bien o de mal un árbol bello o un bello crepúsculo? |
| EL GRIEGO | Lo que ha dejado de ser útil es bello, dijo Spencer. |
| ABELARDO. | Una olla rota, verbigracia, o un pantalón gastado. |
| EL GRIEGO | (Con enojo.) O un espíritu sucio como el tuyo, lleno de telarañas metafísicas, incapaz de la belleza, ni del bien, ni de la verdad. |
| ABELARDO. | Es cierto: pero si no sabes qué es la belleza, ¿cómo sabes que soy incapaz de la belleza? |
| EL GRIEGO | Quien no sabe qué es la belleza, eres tú. |
| ABELARDO. | No te exaltes. Si tú supieras qué es la belleza, no hablarías tanto de estética, que cambia de estación en estación como la moda, y solo te preocuparías de crear la tuya (24-26). |

Si bien la *stichomythia* se utiliza para los diálogos chispeantes que hacen pensar al espectador al mismo tiempo que lo hacen reír, este tipo de diálogo también es el de las escenas trágicas finales.

En el aspecto verbal también son relevantes los nombres de los personajes. Están determinados por su acción en la obra o por un

temperamento que se adecua al nombre: El Griego, Polimnia, Griseta, Abelardo. Griseta significa modistilla, costurera, y responde a la verdadera vocación del personaje a quien el novio, Dino, la ha comprometido a trabajar como actriz, aunque ella prefiere la aguja. Su ulterior decisión de ganar dinero con su belleza, la relaciona con la Griseta del tango y con las "costureritas que dieron el mal paso" de Carriego. Polymnia lleva el nombre de la musa de la danza y es bailarina; Abelardo, que juega con sus razonamientos ante la platea, se llama como una figura histórica, el filósofo que concibió la doctrina racionalista de los universales o conceptualismo; es estudiante de medicina y con su dialéctica ataca y se divierte bastante a costa del ensueño romántico de sus amigos. Alomar, personaje escindido, tiene este nombre que es el artístico en vez de su verdadero apellido: Androlini. Esta doble nominación responde a un tipo de personaje que Alatorre, cuando estudia el melodrama, clasifica como primer caso de contraposición: la que se da dentro de cada personaje, "lo que les da una apariencia de complejidad". Cuando un personaje cambia su situación, retorna después a esa situación inicial; (en nuestro caso no permanecen en ella, Alomar, por el rechazo de Dorita; Griseta, porque si en realidad lo deseaba, el mal recibimiento la disuade). Lo que demuestra "que cada individuo «debe» permanecer donde el azar de su nacimiento lo ha colocado".[14]

El General y su hija Luz tienen nombres simbólicos con valoración negativa. El militar suele encarnar el poder, que depende de la fortuna, y Luz va a iluminar solo la miseria que existe en los corazones. Es una luz que ilumina desde el exterior, en tanto que la luz del arte, la de la ilusión, la del amor, es una luz que irradia desde dentro. El hermano del General que deslumbra a Griseta se llama Eliodoro. Este nombre significa "don del sol", otra vez la luz y el brillo. En cambio Dorita, hipocorístico de Dorotea o de Teodora, nombres en los que hallamos las mismas bases léxicas invertidas, podemos leerlo como "don de Dios". El don de Dios es la vocación, el sentimiento del arte, en oposición a los valores externos de que se rodea el burgués. Para este el arte se adquiere, en tanto que para el artista ès siempre una manera de vivir. Respaldando esta concepción el acto segundo, en el enunciado inmediato, muestra el juego de luces y sombras[15] que corresponden a las dos rivales del triángulo amoroso: Luz y Dorita. De este modo los códigos semiológicos respaldan ampliamente el texto dramático.

[14] En *Análisis del drama*, México, Grupo Editor Gaceta, 1986, p. 93.
[15] Luces y sombras que posiblemente respondan al intertexto valleinclaniano.

Acorde con el tema, las expresiones provenientes de las distintas artes van a jugar un papel importante en el texto espectacular de *Los soñadores*. Así el acto primero comienza con la *Reverie* de Schumann, ejecutada a piano y violín, en el segundo acto es la música de fondo de la escena a oscuras, cuando Dorita advierte la deslealtad de su novio, y el tercer acto termina con igual música y los mismos intérpretes: Raúl y Dino. Se adelanta así a las bandas sonoras cinematográficas donde hay un tema musical como *leit-motiv* del film.

La literatura está presente al iniciarse el acto tercero, cuando El Griego está leyendo en voz alta las estrofas finales de "Canción de otoño en primavera" de Rubén Darío. El texo intercalado es un adiós a la juventud. Abelardo compara a Darío con Dante y recita por eso los primeros versos de *La Divina Comedia*. Otra vez el juego de luces y sombras: otoño y primavera, oro de la juventud, sombra oscura al promediar el camino.

El decorado de los actos primero y tercero es el mismo *atelier* donde conviven las distintas expresiones artísticas. Dice la didascalia:

> El escenario representa un salón "atelier" en una casa de pensión. Al foro, en el centro, un piano a cuya izquierda se ve una máscara de Beethoven aplicada a la pared. A la izquierda un largo "sommier" que sirve a modo de diván. A la derecha un caballete de pintor cubierto con un lienzo que guarda la tela fresca en que trabaja el Apeles. En el rincón de la izquierda una ventana vidriera [...] (7).

En el decorado —como vemos— se encuentran elementos provenientes de las distintas artes en franca armonía, sintetizando sinecdóquicamente el temple de los pensionistas: piano, violines, la máscara de Beethoven, el lienzo que cubre la tela recién pintada, pinceles, libros, etc., que conforman este ambiente donde "entre todos" —según palabras de Dorita— han instalado un refugio de arte.

La pintura no solo forma parte (como accesorio y en lo gestual) del primero y tercer actos, con el caballete donde pinta el español Vidal a quien sirven de modelos Dorita y Abelardo, sino que además el autor intenta una modelización secundaria (según Lotman) en la escena final, cuando la pieza termina —como dice la didascalia— con los personajes reproduciendo, "sin quererlo, el célebre cuadro de Ballestrieri".

El texto de *Los soñadores* se halla cruzado por nombres de poetas, escritores, filosófos, músicos y sabios como Apollinaire, Spencer, Poe,

Verlaine, Epstein, Dante, Rafael, Poincaré, Wagner, Rousseau, etc., que sustentan las discusiones —entre bromas y veras— sobre distintos puntos de vista en el campo del arte o del conocimiento.

En la recepción, que fue exitosa, sorprende que los principales diarios no hagan mención de los famosos intertextos a que nos hemos referido. *La Nación,* que le dedica una extensa crónica, no recuerda intertextualidad ninguna, pero alaba fervorosamente la obra por el cambio de rumbo y su alejamiento del realismo:

> Esta pieza, con cuyo estreno alcanzó la compañía de Angelina Pagano un señalado éxito, implica una nota fresca y saludable, de valor sintomático en la dramaturgia nacional, toda vez que señala una reacción en nuestro teatro, el sentido de que tiende a depurarlo de las crudezas habituales, animándolo con un delicado soplo de idealidad y fantasía.
>
> La pieza del doctor Martínez Cuitiño resulta de un notable equilibrio merced a una armónica amalgama en que han entrado elementos de pura imaginación para fusionarse íntimamente con los datos suministrados por la observación de los hombres y de los sentimientos y pasiones que los mueven.
>
> Aunque es evidente la intención del autor de dar un carácter simbólico a los personajes que intervienen en *Los soñadores,* no resulta menos manifiesto, sin embargo, el contacto que todos ellos guardan con la realidad misma, por los ideales que alimentan, la alegría y bondad que los agranda, la cobardía que los empequeñece y el dolor que los sublima (19-5-22).

Por el contrario, la crítica de *La Acción,* de Rosario, pone de manifiesto el intertexto de Murger, pero lamenta que Vicente haya abandonado los cánones del teatro realista-naturalista:

> Pero, no obstante nuestra buena disposición, no logramos entusiasmarnos con *Los soñadores.* En primer lugar, porque en la comedia que conocimos añoche no aparece en ningún momento el fuerte temperamento de su autor, que con tanta intensidad se manifiesta en *Mate dulce* y en *La fuerza ciega* y luego porque *Los soñadores* se nos figura una obra de juventud, mejor dicho, una reedición de lugares comunes, vividos en la vida... y sobre todo en los libros, capaces de entusiasmar a un autor joven, pero nunca a Martínez Cuitiño que ya ha dado al teatro producciones de positivos méritos. Con ligeras variantes, los personajes de *Los soñadores* son los pintorescos bohemios de Murger, trasladados a nuestro ambiente. A través de Dorita se puede rastrear el espíritu inquieto y gentil de Mimí y así podríamos continuar identificando a Rodolfo, Schaunart y Marcelo (29-7-22).

Evidentemente nuestro autor trataba de abrir un nuevo horizonte de expectativas y tantea terrenos novedosos apoyándose, a veces, en intertextos consagrados en otras latitudes, pero fundamentalmente con lo que logra mayor originalidad es con la convergencia de artes, posiblemente debidas al intertexto operístico, y que enriquecen fundamentalmente el texto espectacular.

LOS PRETEXTOS. Obran en nuestro poder tres libretos mecanografiados de *Los soñadores,* todos de tamaño carta; dos iguales copiados en cinta negra, numerados acto por acto. El primer acto llega a la página 29, el segundo a la 17 y el tercero a la 22. No tienen corrección manuscrita alguna y están encuadernados con cartulinas muy gastadas de color verde claro grisáceo y sujetas por grapas. Su texto repite el de la edición de Gleizer. El tercero tiene las hojas sueltas, aunque conservan la huella de las grapas que las atravesaban, lo mismo que las cartulinas. Está numerado de corrido hasta la página 70. Cada hoja tiene en el costado superior derecho un agujero hecho por el gancho del tipógrafo, como se acostumbraba en la época, lo que revela que esta versión corregida se utilizó para la edición impresa en Gleizer en 1923. Esta versión anterior se encuentra dentro de una carpeta de cartulina del mismo color que las dos que ya describimos, con roturas al frente y en lo que sería el lomo. Está escrito a máquina en letra más pequeña, con la típica cinta de dos colores: negro y rojo; en rojo se han copiado las didascalias y en negro los diálogos. Tiene correcciones manuscritas de puño y letra del autor. Son en su mayoría correcciones de estilo o agregados de palabras que se le han olvidado de transcribir al copista; varias veces se divide un parlamento entre dos personajes. Otras, las menos, son verdaderamente correcciones que hacen a la acción (sirven para preparar situaciones) o a los caracteres o al nombre de los personajes. Las correcciones se escriben en el espacio interlineal superior o sobrepuestas a la palabra corregida.

En la tapa lleva escrito, a mano, con tinta negra, en el medio, un número cinco en la parte superior y, a su lado derecho, con lápiz negro se ha escrito: "Med 19 10/10", lo que se refiere, a nuestro entender, a las medidas de caja. Esta leyenda se reitera a lápiz y en tamaño mayor en una página interior. Debajo, el título de la obra, el género de la pieza y número de actos: "Comedia dramática en tres actos", y nombre del autor. Las otras dos carpetas no tienen escrito nada en las tapas.

En la escena XVII, Martínez Cuitiño ha añadido con tinta negra, al

costado derecho, una pregunta hecha por Luz a Alomar y la consiguiente respuesta de este. Las intercala después de una contestación de Alomar que dice: La mujer.

| | |
|---|---|
| Luz - | ¿Usted también es casado?... |
| Alomar - | No señorita. |

Vicente ha estimado que el diálogo puede ser sintomático y revelar una complicidad. Si Luz desea poner de manifiesto el interés que la mueve, la respuesta de Alomar oculta de modo premeditado su noviazgo con una simple negativa. No agrega nada acerca de su compromiso con Dorita. Lo niega al callarlo y, cuando se entere Luz, quedará como un pasatiempo sin importancia.

En la escena IV, página 37, Martínez Cuitiño agiliza el diálogo, según su costumbre, y pone en boca de dos personajes lo que antes decía uno solo. En este caso, primeramente todo lo decía Abelardo; ahora lo desdobla entre este y Altamira:

| | |
|---|---|
| ABELARDO. | Wagner era en un gran intérprete. *Rousseau era un hombre práctico de la política soñadora.* |
| Altamira..... | **¿Y Rousseau?** |
| Abelardo..... | **Era un hombre práctico de la política soñadora.** |

La separación que Vicente ha hecho aísla una definición sobre Rousseau. Abelardo la propone y puede aplicarse perfectamente al mismo Abelardo, bohemio cuyo ensueño armoniza con la exactitud de la ciencia y el rigor del pensamiento.

Al finalizar la escena XIII hay una corrección de las didascalias que pertenecen al diálogo entre Dorita y Alomar. En el parlamento correspondiente a Dorita, se escribe a lápiz **decisión**, en el espacio lineal superior. Lo que está debajo escrito a máquina dice: (Con toda la fuerza). Se sobreentiende que en el texto corregido se conserva los paréntesis y la preposición "Con". Sobre la didascalia perteneciente a lo que debe decir Alomar, se lee, en el espacio superior, sobre el texto escrito a máquina: "(Violentamente)", lo añadido a lápiz: (**Con aspereza**). Los cambios revelan matices más justos y sobrios en el ánimo de la pareja durante la escena culminante de la ruptura.

El pretexto más importante se halla en la página 60 y se incluye en la escena VI, después de la pregunta que le hace Abelardo a Dino sobre

el motivo que lo impulsa a beber. Escrito a mano por Martínez Cuitiño, en tinta negra, al terminar la pregunta, se lee: (a 60A) y en lápiz, más grande, el número 1. Enfrentado con esta página, se halla el reverso de la 59, numerado a mano como 60A, con la misma tinta y en la parte superior. Al lado, está escrito a lápiz el mismo número 1, entre paréntesis. Debajo y asimismo manuscrito con tinta negra se encuentra el texto que sigue:

| | |
|---|---|
| Dino - | No sé porque bebo. Porque sí. (Un sollozo estalla en su garganta) |
| Abelardo - | (Después de un silencio) ¡Vamos, Dino! No seas niño. |
| Dino - | ¡Ojalá fuera un niño! ¡Ojalá pudiera volver a serlo! ¡No sería tan desdichado! |
| Abelardo - | (Pretende contener el llanto de Dino) ¡No seas así, hombre!... |
| Dino - | (Llorando) ¿Qué quieres que haga?... |
| Paul - | Olvidarla de una vez. |
| Dino - | Es muy fácil decirlo. Busco el olvido en este fuego (nuestra el vaso) Yo quiero que esta llama apague a la otra, porque la llevo aquí dentro a la infame. No sé si la quiero, pero ordénale tú al recuerdo que no me la traiga, a ver si te obedece. Y cuando el recuerdo me la presenta como era antes, pura y buena y dulce, toda temblorosa de encontrarse frente a mí, feliz de compartir mi pobreza, inquieta por un probable éxito que nunca vino, o arrobada en la ejecución de una de mis sonatas, se me aparece en toda la crudeza de su realidad presente, como una maldición de mi pasado, para lastimarme más aún, con la insolencia de su oro y de su perdición. (Silencio) ¡Olvidarla! Se dice muy fácilmente eso (Bebe) Pero... perdónenme camaradas... Ya ven... Estoy más alegre, o menos triste... Ya soy otro, y soy mejor... gracias al vino, o mejor dicho, a Dios, porque también en el vino está Dios con todo un mundo. |
| Abelardo - | ¿Y cual de los dos será mejor?... Trae (le toma la botella y se la guarda) No bebas más. |

Este pretexto que Martínez Cuitiño agrega, completa la personalidad en decadencia de Dino. Se muestra y acerca una imagen de Griseta que no es la que ha tenido el público. El violinista es un personaje al que siempre se lo había focalizado desde el punto de vista de los otros, constituyendo más un arquetipo del artista que un personaje con di-

mensión humana. Aquí el autor le cede la palabra para que cobre identidad. Ahora integra con Dorita la pareja de los desencantados, de los que conocen el sufrimiento intolerable de experimentar al mismo tiempo amor y odio.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO
*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*
*Universidad de Buenos Aires*
*Universidad Católica Argentina*

# LOS TEXTOS GERMÁNICOS EN LA LÁPIDA DE BORGES: ALGUNAS PRECISIONES Y UNA TRADUCCIÓN ERRADA[1]

Es bien sabido que a Borges le complacía desorientar lúdicamente a sus inadvertidos lectores; junto a referencias ciertas gustaba deslizar indicios bibliográficos descaminados y frustrantes. Hemos tenido noticia de un profesor húngaro que hace poco tiempo a través de la red Internet procuraba información acerca del *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, la enciclopedia china portadora de la disparatada clasificación zoológica que Borges aseguraba haber tomado a su vez del inhallable doctor Franz Kuhn[2].

Acaso por una ironía del destino (que a nuestro escritor no habría disgustado) la lápida levantada sobre su tumba ginebrina resultó a su vez origen de algunas informaciones discordantes —ajenas en este caso a la circunstancial voluntad zumbona o de paródica erudición del escritor— y que a pesar del tiempo transcurrido han logrado sobrevivir y afianzarse. El lector común no logrará afirmada certeza, por ejemplo, acerca de si el material con que el escultor Eduardo Longato construyó la estela funeraria es piedra talamina, granito argentino, piedra gris Punilla o mármol azul plata (de estas diferentes maneras la hemos visto mencionada) o bien si todas las denominaciones empleadas son equiva-

[1] Dejo expresa constancia de mi agradecimiento al escultor Eduardo Longato, quien con generosidad de información y de tiempo respondió a mis preguntas sobre el tema de este trabajo. Vaya también mi reconocimiento a Thora Vinter, de la Universidad de Copenhague, que disipó oportunamente una duda.

[2] "El idioma analítico de John Wilkins", *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p.142.

lentes y válidas[3]. Dos periódicos importantes hicieron referencia a una cruz "rúnica" tallada sobre el anverso[4], a la que el propio artista caracterizó como "gálica"[5] y María Esther Vázquez como "de Gales"[6], lo que ciertamente remite a un mismo étimo pero a dos épocas, dos culturas y dos geografías diferentes. La fecha de instalación de la lápida en el cementerio de Plainpalais (¿o Plain Palais, o Cimetière des Rois?) fue el 29 de septiembre de 1987 si nos atenemos a lo informado por el matutino *Clarín*; para *La Razón* esta fecha corresponde a la del descubrimiento de la piedra funeraria, pese a que una información confiable nos permite asegurar que tal acto formal, al menos para esa fecha, no tuvo lugar.

La identidad del idioma de las inscripciones hechas sobre la lápida tampoco obtuvo acuerdo unánime; los dos periódicos mencionados en primer lugar omitieron la identificación del idioma de la frase esculpida en el anverso; para la del reverso coincidieron en señalar que correspondía a la "Volsunga [*sic*] Saga" y precisaron con elusiva cautela que estaba escrita "en idioma original". El escultor (o acaso el circunstancial entrevistador que reprodujo sus dichos) declaró que se trataba de inglés antiguo. Héctor D'Amico confesaría en 1993 que las inscripciones, pertenecientes ambas a la *Völsunga Saga*, eran indescifrables[7], información parcialmente equivocada y juicio pesimista que parece haber aceptado quien redactó hace pocos meses una nota alusiva[8]. Es justo advertir que para entonces Jorge Cruz, provisto de la información obtenida en una entrevista con María Kodama de Borges, viuda del escritor, había señalado que la cita del anverso, en anglosajón, correspondía a la "Balada de Moldon [*sic*]", y la de la cara opuesta, en islandés, a la "Volsunga [*sic*] Saga"[9]. El reciente décimo aniversario de la muerte del poeta brindó ocasión para que los periódicos reiteraran las fotografías de la estela y sumaran alguna caracterización lingüística novedosa: la primera de las frases citadas estaría escrita en "vikingo"[10].

[3] "Una lápida para la tumba de Borges", *Clarín*, 30 de septiembre de 1987, p. 49. Todos los detalles de esta primera noticia son coincidentes con los difundidos el mismo día en "Una lápida para Borges", *La Razón*, p. 3, por lo que parece evidente que ambas notas proceden de una misma gacetilla. Cf. "Eduardo Longato", en la revista dominical de *La Nación*, 30 de agosto de 1992, p. 30.

[4] V. las noticias periodísticas citadas en la nota anterior.

[5] "Eduardo Longato", *v.s.* n.2.

[6] *Borges. Esplendor y derrota.* Barcelona, Tusquets, 1996, p. 332.

[7] "Una visita a Borges", *La Nación*, 20 de noviembre de 1993, 1ra. secc., p. 7.

[8] "Hstoria de una lápida. Aquí yace J.L. Borges", suplemento en *Página 12*, 14 de junio de 1996, p. II.

[9] *La Nación*, 3 de junio de 1990, 4ta. secc., p. 6.

[10] *La Nación*, 14 de junio de 1996, p. 14.

La persistencia de datos tan dispares ha de atribuirse en primer lugar al silencio de María Kodama, responsable única de todos y cada uno de los pasos que llevaron a la instalación de la lápida que motiva estas líneas. A esta sostenida voluntad de eludir mayores comentarios sobre las razones de la elección de los textos inscriptos y de su traducción ha de sumarse además la infrecuencia, al menos en esta porción hispánica del hemisferio, de los idiomas en los que se han vertido. Es comprensible, entonces, que la desorientación inicial haya dado nacimiento a medias verdades y a errores que se propagaron en la memoria de los interesados y que se cobijaron en los archivos de los periódicos para seguir difundiéndose desde entonces con escasas variantes. Esta es la razón y justificación de que algunos lectores, no comprometidos por la retracción de María Kodama, íntima y respetable, nos sintamos en cambio autorizados a hacer algunas aclaraciones sobre esos breves textos, sobre cuya naturaleza la propia obra de Borges, tan propensa a las recurrencias, proporciona indicios inequívocos.

Que la cita del reverso de la estela,

> ***Hann tekr sverthit Gram ok leggr i methal theira bert***
> ("toma la espada Gram y la coloca desnuda entre ellos")

haya sido la menos afectada por interpretaciones desnortadas es comprensible; la explícita dedicatoria "De Ulrica a Javier Otárola", también grabada en esa cara de la piedra, y un discreto conocimiento de la obra de Borges remiten a los protagonistas del cuento "Ulrica", incluido en *El libro de arena* (1975), que lleva como epígrafe la frase mencionada, con precisa indicación de su procedencia (*Völsunga Saga*, 27)[11]. Quien desee otras referencias podrá ilustrarse, además, con las propias palabras de Borges en sus *Antiguas literaturas germánicas*:

> "Tres noches [Sigurd y Brynhild] duermen juntos y en la tercera cambian anillos, pero Sigurd no toca a Brynhild e interpone en el lecho, entre los dos, la espada desnuda. (En el *Libro de Las Mil y Una Noches* hay una escena análoga; Burton entiende que la espada, en tales circunstancias, representa el honor del héroe.)"[12].

[11] Buenos Aires, Emecé, 1975, p. 23. Hemos comprobado la fidelidad de la cita en *Die Völsunga Saga*. Nach Bugges Text mit Einleitung und Glossar herausgegeben von WILHELM RANISCH. Zweite unveränderte Auflage. Berlin, Mayer & Müller, 1908, p. 45, líneas 61-62.

[12] México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2da. ed., 1965, p. 127. El texto de esta primera versión, escrita en colaboración con Delia Ingenieros, se repite sin variantes

En cuanto a la identidad del idioma de este primer texto, la inestabilidad de las atribuciones resulta de la proyección de una clasificación lingüística anacrónica. La *Völsunga Saga* fue compuesta alrededor del año 1260 de nuestra era[13]; para entonces los pueblos germánicos de Escandinavia hablaban ún idioma común, el germánico septentrional o escandinavo antiguo, con dos variedades dialectales perceptibles que pueden designarse como nórdico del oeste (noruego-islandés) y noruego-sueco; no obstante, sólo alguna evidencia externa y no una caracterización lingüística específica hace posible discriminar si un texto escrito en aquellos siglos en la lengua de esa vasta región fue compuesto en Noruega o en Islandia. De sus descendientes lingüísticos actuales el islandés es la variedad que se ha conservado más fiel a aquel idioma germánico escandinavo primitivo.

Pero son en verdad las cuatro palabras del anverso de la lápida:

***and ne forhtedon nā***

las que hasta donde sabemos han venido sobrellevando el silencio[14] o un error de traducción tan unánime como inexplicable. Las notas periodísticas que cubrieron la información pública sobre el supuesto acto de instalación o descubrimiento de la piedra funeraria, y que ya hemos hemos citado, difundieron la noción de que el texto significaría:

"Y las puertas se abrieron para él".[15]

Otra variante, que el propio escultor Longato nos confesó haber recibido y transmitido confiadamente, alteró con sesgo cristiano esa traducción inicial al proponer:

"Las puertas del cielo se abrieron hacia él",[16]

---

en *Literaturas germánicas medievales*, publicado en colaboración con María Esther Vázquez en 1966; cf. *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 968.

[13] GERO VON WILPERT (ed.), *Lexikon der Weltliteratur*. 2. Auflage. Band 1., Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1975, p. 1697.

[14] ALBERTO TABBIA, "La última clave de Borges", Revista de *La Nación*, 26 de junio de 1988.

[15] *V.s.* n. 2.

[16] Cf. "Eduardo Longato", *v.s.* n. 2.

significado que le han seguido adjudicando las referencias periodísticas posteriores con que hasta hoy nos hemos encontrado[17]. Más extraña resulta la aquiescencia con que María Esther Vázquez, colaboradora de Borges en sus obras especialmente consagradas a la literatura germánica primitiva, acogió sin comentario esta versión en la biografía de nuestro autor[18].

Parece entonces llegado el momento de advertir que en la frase citada no hay apertura de puertas ni cielo alguno. Las cuatro palabras corresponden, como lo adelantara Jorge Cruz, al texto fragmentario conocido como *La batalla de Maldon*[19], compuesto hacia finales del siglo x en anglosajón (los lingüistas prefieren hoy la denominación "inglés antiguo") de época tardía, y conservado en un manuscrito del siglo XI. *La batalla* (o balada, como Borges prefería) *de Maldon* evoca el combate sostenido en agosto de 991 entre milicianos sajones y el ejército invasor del rey noruego Olaf Tryggvason en Maldon, junto al río Blackwater en Essex (Inglaterra)[20]. Los versos 17-20 del poema, el último de los cuales se cierra con las cuatro palabras citadas en la lápida, que destacamos en negrita, muestran al caudillo sajón Byrhtnoth preparando y arengando a los guerreros para la batalla inminente. Dicen textualmente:

*Dā þēr Byrhtnōd ongan beornas trymian,*
*rād and rædde, rincum tæhte*
*hū hī sceoldon standan, and þone stede healdan,*
*and bæd þæt hyra randas rihte hēoldon*
*fæste mid folman,* ***and ne forhtedon nā***[21].

["Entonces allí comenzó Byrhtnoth a alistar a los hombres,
cabalgó y [les] habló, enseñó a los hombres
cómo debían plantarse y mantener sus lugares

[17] *V.s.* n. 7 y 9; cf. MIGUEL WIÑAZKI, "El último viaje de Borges", en el semanario *Noticias*, Año XIX, Nº 1016, 15 de junio de 1996, p. 57.

[18] *Borges. Esplendor y derrota*, cit., p. 332.

[19] V. n. 8. La diferente grafía del topónimo, citado como *Moldon* por el crítico, según hemos señalado, si no es mera errata de impresión acaso deba adjudicarse a una transcripción fiel de su pronunciación inglesa moderna, con una /a/ de timbre más cerrado, que Cruz registró como [o].

[20] Cf. las referencias a este poema en J.L.BORGES y M.E.VÁZQUEZ, *Introducción a la literatura inglesa*, en *Obras Completas en colaboración*, cit. p. 811, y *Literaturas germánicas medievales*, cit., pp. 886-887.

[21] *Sweet's Anglo-Saxon Reader in Prose and Verse.* Revised throughout by C. T. ONIONS. Fourteenth edition. Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 112.

y [les] dijo que sostuvieran correctamente sus escudos
con la mano, **y que no tuvieran temor alguno**"][22].

La forma verbal *forhtedon* corresponde a la tercera persona plural del subjuntivo segundo o pretérito del verbo *forhtian* ('sentir miedo', 'temer', de raíz común con el inglés *frighten*, alemán *fürchten*, sueco *frukta*, danés *frygte*, etc.), sintácticamente dependiente del verbo principal *bæd* (pretérito de *biddan* 'pedir', 'mandar', 'ordenar', antecesora del inglés moderno *to bid* y de raíz germánica compartida con el alemán *bitten*).

Ya hemos señalado que Borges había hecho referencia a *La batalla de Maldon* en sus ensayos en colaboración consagrados a la literatura inglesa y a las literaturas germánicas primitivas. La elección del medallón esculpido también en su lápida ginebrina, en el que ocho guerreros marchan con sus armas rotas alzadas, no puede ser independiente de las palabras con que Borges inicia justamente el capítulo dedicado al fragmento de Maldon:

> "Una lápida del norte de Inglaterra representa, con torpe ejecución, un grupo de guerreros nortumbrios. Uno blande una espada rota; todos han arrojado sus escudos; su señor ha muerto en la derrota y ellos avanzan para hacerse matar, porque el honor les obliga a acompañarlo. La balada de Maldon guarda memoria de un episodio análogo"[23].

Y precisamente en el relato "991 A.D." (1976)[24], que como la fecha del título anticipa es también derivación ficcional del mismo texto épico, las palabras de Aidan, un imaginado sobreviviente sajón que recuerda los momentos previos al combate, evocan el contenido de los versos transcriptos:

> "A la vista del enemigo fueron repartidas las armas y las manos de muchos aprendieron el gobierno de los escudos y de los hierros" (p. 144).

[22] La traducción es nuestra; la generosa diligencia de Aengus Ward, de la Universidad de Birmingham, nos ha permitido confrontarla con las versiones al inglés moderno incluidas en *Anglo-Saxon Poetry*. Selected and translated by Professor R. K. GORDON, London, J.M.Dent, 1919, p. 361, *The Battle of Maldon and Other Old English Poems*, translated by Kevin Crossley-Holland and edited by BRUCE MITCHELL, London, Macmillan, 1965, p. 30 y *Anglo-Saxon Poetry*. Translated and Edited by S. A. J. BRADLEY, London, Everyman, 1982, p. 520.

[23] *Literaturas germánicas medievales*, cit.., p. 886.

[24] *La moneda de hierro*, en *Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 144-145.

Y es el mismo Aidan quien dice después a su hijo Werferth, el futuro cantor de la batalla según la ficticia reconstrucción de Borges:

> "Después nos matarán. No podemos sobrevivir a nuestro señor. Él nos ordenó esta mañana; ahora las órdenes son mías" (p. 145).

Es razonable que nos preguntemos cuál haya podido ser el origen de la equivocada traducción que la prensa y los biógrafos de Borges acogieron; apenas como un indicio posible nos permitimos llamar la atención sobre otro poema anglosajón citado por nuestro poeta, *El Fénix*[25], libre amplificación de un poema latino de Lactancio, que en los versos 11-12, insertos en la descripción inicial del paradisíaco lugar donde habita el ave siempre renaciente, señala *Ǽr bi ȩ oft open* [...] *heofonrīces duru* ("Allí la puerta del reino del cielo está a menudo abierta [...]"[26]. Pero no parece posible ir más lejos en las presunciones.

Por qué María Kodama haya escogido, entre tantos posibles, los dos fragmentos comentados, como alusión o envío póstumos a quien descansa bajo la estela, es pregunta que la reserva hasta ahora guardada acaso haga inapropiado aventurarse a responder. Algunas de las referencias que hemos recogido pueden ser indicios esclarecedores. Pero en todo caso es cuestión ajena a la intención de este trabajo, dirigido sí a llamar la atención sobre la generalizada aceptación de ciertas imprecisiones y de la errada traducción de un texto por el que nuestro admirable creador sintió predilección.

JOSÉ LUIS MOURE
*Universidad de Buenos Aires*
*SECRIT (CONICET)*

[25] *Antiguas literaturas germánicas*, cit., pp. 44-45.

[26] *Sweet's Anglo-Saxon Reader*, cit., p. 138. Cf. S.A.J. BRADLEY, ed., *Anglo-Saxon Poetry*, cit., p. 286.

# CUESTIONAMIENTO DEL LENGUAJE EN LA POESÍA EN PROSA ARGENTINA: ALEJANDRA PIZARNIK Y MARÍA ROSA LOJO

## 0. INTRODUCCIÓN

### ACERCA DE LA POESÍA EN PROSA

Mucho se ha debatido y escrito acerca de la poesía en prosa. Se comprende la dificultad de una definición, si se tiene en cuenta el escollo que significa el querer explicar qué cosa es la poesía.

Esta, ligada en sus orígenes al canto, tiene relación con el hallazgo estético en su más noble testimonio; y es indisoluble de la figura que, desde los clásicos, resume en ella el concepto de perfección: Bien-Belleza-Verdad *(kalón-agathón)*, que accede al más puro goce. Se trata de un goce en gratuidad cuyo fin, como la naturaleza misma, consiste en *ser*, *ser*, simplemente, *en-sí*.

Ya leíamos a Croce:

> [...] Tenemos que añadir (...) un motivo de verdad: la necesidad de discernir la poesía pura y el arte puro de la poesía y del arte aparentes y extrínsecos, admitiendo, más o menos claramente, que la forma expresiva es ahora pura y libre, y solamente ella misma[1]

Teniendo en cuenta los aportes de la Semiótica contemporánea, hallamos en Julia Kristeva (que parte de reflexiones de Roman Jakobson), una propuesta que parece definir la cuestión:

[1] B. Croce, *Breviario de Estética*, Buenos Aires, Austral, 1967, pp. 129-130

> Vamos a tratar (...) acerca de un tipo particular de práctica significante: el lenguaje poético, englobando bajo esta denominación la "poesía" tanto como la "prosa" como lo ha postulado Roman Jakobson. {1}
> El lenguaje poético será por lo tanto para nosotros, un tipo de funcionamiento semiótico entre las numerosas prácticas significantes, y no un objeto (terminado) en sí canjeado en el proceso de la comunicación.[2]

Y lo demuestra por la definición hegeliana de lo negativo por lo cual la oposición, en tanto tal, descansa sobre sí misma como *diferencia absoluta* y es, por consecuencia, *exclusiva de identidad*, ya que respecto de sí misma es esa identidad misma que la negatividad excluye (Cfr. G. W. F. Hegel. *Science de la logique*, Paris, Aubier, 1947, II, p. 58).

Expresándolo en nuestros términos, desde un punto de vista especulativo, entendemos por poesía en prosa la plasmación de la belleza (lo que está "bien hecho", como quería Pierre Francastel), ligado a una pretensión de verdad;[3] todo ello en la instauración de la metáfora como "innovación semántica",[4] a través del canal discursivo sintagmático.

Pocos son los poetas que han cultivado, en la Argentina, este tipo de poesía. Puede afirmarse que el fenómeno tiene su origen en Leopoldo Lugones aunque, tratándose de antecedente más próximo se erige la figura de Alejandra Pizarnik, en quien creemos hallar un ejemplo paradigmático. Sin que esto signifique filiación alguna surge, encuadrada dentro de este tipo de discurso, otra voz que se destaca con caracteres propios sumamente peculiares; se trata de María Rosa Lojo quien, sin embargo, comparte con Pizarnik (aunque con diferente orientación) un rasgo común: el cuestionamiento del lenguaje.

En este artículo nos referiremos a ambas poéticas, confrontando los diferentes aspectos de tal cuestionamiento, a fin de llegar a una síntesis esclarecedora que abra, ante los ojos, el espacio de una interpretación.

[2] J. Kristeva. *Semiotiqué*, París, Seuil, 1969, pp. 246-247. De la nota {1} relacionada con R. Jacobson transcribimos: "Esta función (la función poética) no puede ser estudiada con provecho si se pierde de vista los problemas generales del lenguaje, y de otro lado, un análisis minucioso del lenguaje exige que se tome seriamente en consideración la función poética. Toda intención de reducir la esfera de la función poética del lenguaje a la poesía, o de confinar la poesía a la función poética no conduciría más que a una simplificación excesiva y tramposa", París, Minuit, 1963, p. 218. Puesto que esas particularidades poéticas son más patentes en eso que se llama poesía, solicitaremos nuestros ejemplos a esta última. Insistimos por tanto en el hecho de que el desarrollo de la práctica literaria posterior al final del s. XIX, ante la ciencia, borra en lo sucesivo la distinción hecha por la retórica tradicional entre "prosa" y "poesía". (La traducción es nuestra).

[3] H. Urs. Von Balthazar. *La glorie et la croix*, Paris, Aubier, 1964, Int.: 15-105

[4] P. Ricoeur. *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, VI,VII,VIII.

## 1.- ALEJANDRA PIZARNIK O LA DESTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

A fin de orientar nuestra exposición creemos necesario expresar que, considerando las Obras Completas[5] y sin dejar de lado la totalidad de su producción, tendremos en cuenta los últimos libros de Alejandra Pizarnik: *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), así como haremos un breve comentario de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* (1970-1971).

Entrando en materia, resulta insoslayable determinar las fuentes generales de la obra pizarnikiana ya que, seguir un itinerario de su biografía y atender a la predilección de sus lecturas, excedería los límites propuestos para este artículo.

En primer lugar, nos encontramos con la figura de Isidoro Ducasse, llamado Conde de Lautréamont, que constituye una sombra portentosa que planea sobre su escritura. *Cantos de Maldoror*[6] signa la obsesiva búsqueda de nuestra poeta, en pos de la palabra que pueda dar expresión justa al poema. Bien conocido es el último texto que supuestamente ella escribe: "Oh vida Oh lenguaje Oh Isidoro". Ducasse y la "cretinización"[7] junto al descenso, por parte del hombre, a los infiernos, donde la atrocidad y las fuerzas del mal impulsan a perder la vida por la palabra (nótese la estrecha relación con A. Breton).[8] Dice Ducasse: "Retomemos el hilo indestructible de la poesía impersonal" (Cfr. *Poésies*, p. 13). Al referirse a "poesía impersonal" propicia la negación de todo signo subjetivo, un descarnar la creación hasta quedar abolida la persona. Si bien en esto la lírica pizarnikiana se aparta (pues se trata de una lírica altamente subjetiva), la textura de su quehacer escriturario tiende al silencio total, *silencio como pérdida irremediable.* Posiblemente lo más grave de esta influencia constituye la inducción al juego: *angel-demonio* y viceversa, juego de permanente presencia en los *Chants;* propuesta del hombre como pequeño dios monstruoso, cuyo signo es el arribo al sitio de la poesía en su más dura desnudez. El proyecto supone continuar hasta la muerte. Tal universo produce, en la lírica que nos ocupa, *oscilación-fractura;* crisis sin salida, aunque con cierto dejo de una espe-

[5] A. Pizarnik, *Obras Completas,* Buenos Aires, Corregidor, 1993.

[6] I. Ducasse, *Chants de Maldoror,* Paris, Ed. de la Table Ronde, 1970.

[7] El lector dirá de él: "Es necesario rendirle justicia. El me ha cretinizado (vuelto estúpido) mucho. ¡Qué no habría hecho si hubiese podido más! ¡es el mejor profesor de hipnotismo que conozca! (Cfr. *Chants,* p. 326)

[8] A. Breton, *Manifiestes du Surréalisme,* Paris, Gallimard, 1992.

ranza de *amor-palabra* que finalmente, y, siguiendo el fatalismo que signa esa Poética, fracasa.

Los textos que transcribimos ilustran lo expresado:

> La que murió de su vestido azul está cantando
> ("Cantora nocturna" *EPL*, p. 117)[9]

> Y a pesar de la niebla verde en los labios y de frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso
> ("Cantora nocturna" *EPL*, p. 117)

> Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. [...] Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con los pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia.
> ("Contemplación" *EPL*, p. 119)

> Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo
> ("Fragmentos para dominar el silencio" *EPL*, p. 123)

La oscilación, como puede observarse, conduce al desdoblamiento:

> [...] algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella.
> ("Piedra fundamental" *EIM*, p. 152)

En relación con el Surrealismo y en lo que éste tiene en común con el Simbolismo (pensamos en Mallarmé), surge el sentido de l*a palabra* en su identificación con la *música*. De allí el título *El infierno musical*, ya que la imposibilidad para allegar a la palabra (donde no podemos dejar de reconocer las huellas del Romanticismo), hace de la escritura el infierno donde naufraga la perspectiva de continuar viviendo:

> Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria (...) Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un

[9] A partir de aquí citaré los títulos de los libros (en las transcripciones de los poemas), en general, por medio de iniciales.

punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar.
("Piedra ..." *EIM,* p. 153)

Por otra parte, hallamos en esta lírica la resonancia de los "poetas malditos" (Rimbaud, Baudelaire). Así, la vacilante fluctuación entre el mundo surrealista y el mundo del simbolismo, prospera aquí en la acentuación de sus notas más disgregantes:

Las muñecas desventuradas por mis antiguas manos de muñeca, la desilusión al encontrar pura estopa (pura estepa de tu memoria)
("Piedra ..." *EIM,* p. 153)

Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar
("Piedra ..." *EIM,* p. 154)

Se trata de un infierno que recuerda al *Huît clos* de Sartre; no obstante, construye un "paraíso artificial" donde el "je est un autre" emerge como única patria.

Universo kafkiano el de esta poesía, donde el esoterismo y lo mágico oculto (filiación de la poética de Olga Orosco) ensanchan el ámbito sombrío de núcleos poéticos que proyectan, de cara a lo abismal, la pregunta por el ser:

¿En donde estoy? ¡Estoy en un jardín!
Hay un jardín!
("Piedra ..." *EIM,* p. 154)

Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme
("Piedra ..." *EIM,* p. 153)

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban una ronda feroz sobre corceles negros
("Piedra ..." *EIM,* p. 153)

mi desconocida que soy, mi emigrante de sí
("Ojos primitivos" *EIM,* p. 154)

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis piernas
La cantidad de fragmentos me desgarra
("El infierno ..." *EIM,* p. 155)

Como los títulos de los poemas lo expresan, vibra en este ámbito textual "El deseo de la palabra" (*EIM,* 157). Por toda respuesta, está la *noche. Noche* premonitoria y connotativa de *muerte:*

La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro
("El deseo ..." *EIM,* p. 156)

Esta espectral textura de la oscuridad
("La palabra ..." *EIM,* p. 157)

Antes de finalizar este breve paso por la poética de Alejandra Pizarnik, en tanto testimonio del tema propuesto acerca de la destrucción por la palabra, no podemos eximirnos de comentar siquiera sea brevemente, cierto aspecto de esa desintegración en L*a bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa.*

Lectora de obras paródicas y satíricas como los Cancioneros medievales españoles, así como de Rabelais (en vinculación con el Grotesco del siglo XVI); de Quevedo y de los argentinos Borges y Bioy Casares, nuestra poeta no deja de sentir la influencia de lo que guarda relación con su mundo interno torturado. Sin olvidar al Darío de *Los raros* y siempre bajo el signo de *Maldoror, La bucanera* ... resignifica el *estallido de la existencia,* donde *eros* y *tánathos* rebasan todo intento de expresividad, y sólo puede cumplirse la manifestación caótica del mundo caótico que origina el fenómeno.

*Hilda* ... constituye un apelativo que, enmascarando una voz lírica más profunda, parodia a través de lo diverso dislocado (polígrafa), la magnitud del obstáculo.

Progresivamente el texto subsume distintos niveles semánticos, creando un eficaz mecanismo a favor de la parodia:

Y yo me lo llevé al río al Pericles pensando que era platónico —dijo el hada Aristóteles.
—Para platónico me alcanza lo que me enseñó de la sortija cuando frecuentaba la calesita. (Riendo.) Me acuerdo del poema que me consagró Gertrude Stein y que en el fondo se consagró a ella. Así reza el poema de la gorda:

Tu rosa es rosa.
Mi rosa, no sé. (*La bucanera* ..., p. 300)

En este contexto verbal, abundan connotaciones acerca de la genitalidad, como puede verse en el siguiente texto:

> [...] supong quel tsac tlamet laloc; más jus pong pen por yá jus ¡yajúslaloc!, ¡alborozay!" (*La bucanera* ..., p. 312)

Oscila el discurso entre la parodia y lo eminentemente poético:

> tanto desentrañar el silencio de la noche de los cuerpos, cuando ella se abre como una boca y él le pone algo mejor que una tapa, esto es: algo de un color altivo, de sonidos delicados y temibles como un pífano haciendo el amor con una siringa. En fin, algo parecido a un dios que entra a los tumbos en un alma donde la noche oscura se inflama por silencio y por escalas celestes y luego, ya no hay qué contar, pues todo se convierte en el silencio de la noche
> (*La bucanera* ..., p. 354)

*La bucanera* ... no es, como algunos (por falsos pudores) han creído, una obra desdeñable. Tampoco casual. Escrita entre 1970 y 1971, en parcial simultaneidad con *El infierno musical*, es preanuncio de la muerte, y núcleo de un aspecto de esta poética que sería necesario examinar: la disolución.

En El *infierno* ... leemos textos de lo que, de algún confuso modo, quiso anticipar la existencia de *La bucanera* ... :

> Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio allí donde comienza la realidad verdadera. Entre tanto, ¿Puedo decir hasta qué punto estoy en contra?
>
> Car, te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino que se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris. ¿Y entonces? Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan [...]
>
> Sólo las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte ... el lobo gris ... la matadora que viene de la lejanía ...¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué esperanza nos queda si están todos muertos? ¿Y cuando vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo

dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo, ¿Dónde? ¿Cuánto? ¿Porqué? ¿Para quién?
("Los poseídos entre lilas" *EIM*, pp. 275-276)

El grito desgarra desde lo más íntimo del ser que clama, a la manera agustiniana, por el momento en que lo que se espera (¿Palabra? ¿Verbo?) llegue y resplandezca. "La palabra es palabra; sólo habla",[10] expresa Heidegger. Cuando esto no es posible el *ser* se oculta, y sólo queda espacio para la destrucción.

## CONCLUSIÓN

A través de los textos estudiados y teniendo en cuenta nuestro propósito acerca del cuestionamiento del lenguaje, aparecen algunos puntos cuya interpretación, brevemente, desplegamos.

El mencionado cuestionamiento emerge, según nuestra opinión, en el contexto referencial del mundo de la segunda mitad del siglo, en plena época post-moderna. Es el momento en que asistimos a la legalización ideológica de la *hybris* como signo específico. En este sentido, la lírica pizarnikiana comparte el ámbito de quienes, desde las postrimerías del siglo XIX instauran, en el arte y la literatura, la sospecha y la dispersión. Es la época científica por excelencia que, en nombre de la especialización, fracciona el mundo del hombre; es la época de la técnica que impulsa el progreso, paradojal disposición de servicio para el hombre, en detrimento del hombre.

"La palabra dice el ser", como quiere Heidegger. Y el *ser* no puede advenir a su pastor, el hablante, si éste se halla sumergido en la confusión de un mundo disociado.

Poesía "maldita", pero en apertura hacia cierta esperanza contradictoria: "sólo quiero llegar hasta el fondo", la lírica pizarnikiana, desde nuestra apropiación, nos inclina a pensar que aún puede haber una salida. Entre tantas opciones y quizá desde toda muerte, es posible suponer que en ese fondo puedan hallarse los orígenes; y nos sea dado entender —desde allí— el devenir humano y su expresividad en orden a la poesía.

Queda en pie la disposición del horizonte.

[10] M. Heidegger. *Acheminement vers la parole.* Traduit de l'allemand par J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

## 2.- MARÍA ROSA LOJO O LA PERSECUCIÓN DEL DIOS

Antes de dedicarnos al análisis de lo que calificamos como la *Poética* de María Rosa Lojo, caben ciertas consideraciones preliminares.

Extraeremos los lineamientos de esa *Poética* de la lectura de su cuento "La ciudad de la Rosa", del libro *Marginales,* así como de sus dos libros de poesía en prosa y de su novela.[11]

Interesa expresar que, ya se trate de poesía o de textos explícitamente narrativos, creemos que toda la obra de Lojo constituye un extenso poema, en permanente tensión respecto del misterio del mundo y el destino humano.

Centrada en la temática de la *visión,* la actitud de esta lírica alerta sobre la existencia de territorios inexplorados. Aunque se trate de los temas focales de la literatura universal: el mundo y el hombre, ella esgrime una originalidad que elude toda filiación literaria. Por otra parte, resulta por demás interesante el que posibilita una interpretación, teniendo en cuenta aspectos del pensamiento heideggeriano[12] así como de la actitud poética de Hölderlin, que mostraremos oportunamente. En lo concerniente a Heidegger, podemos discernir la originalidad de esta obra afincando en su concepto de *diferencia,* que es la cosa del pensar.[13] Es por la *diferencia* que las cosas reposan en el favor del mundo y pacifica dejando al mundo contentarse en la cosa. Ello nos lleva al silencio primigenio: "Qu'est-ce donc que *die Sille,* la paix où regne le silence?" "La Différence est ce qui enjoit."[14]

De esto se trata: del itinerario del poeta que, a través del lenguaje

[11] María Rosa Lojo. *Marginales,* Buenos Aires, Epsilon Ed., 1985. Son de su autoría, además: *Visiones,* Buenos Aires, Exposición Feria Int., 1984. *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste,* Buenos Aires, Torres Agüero, Ed., 1987. *Forma oculta del mundo,* Buenos Aires, Ed. Ultimo Reino, 1991.

[12] Fundamentamos esta toma de posición dada la índole de esta poesía, ya que la originalidad de Heidegger "lo releva como el único que ha conducido el pensar hacia el ámbito de la correspondencia entre palabra y ser." (Cfr. Ana María Rodríguez Francia y Pablo Scervino, *El Popol Vuh en la perspectiva de una aproximación hermenéutica,* Buenos Aires, CELA, 1991, p. 18, nota 9. En cuanto a Hölderlin, ha sido citado especialmente por Lojo como epígrafe de la última parte de *Visiones.*

[13] M. Heidegger. *Acheminement* ..., pp. 27-29. Ver referencia a Hölderlin, p. 27, nota 7.

[14] M. Heidegger. "Qué es pues el silencio, la paz donde reina el silencio? La Diferencia es lo que ordena." *Acheminement* ..., p. 33.

que se cuestiona a sí mismo, allega al silencio donde reposa la suprema diferencia: aquélla de la poesía pura, sitio donde pensamiento y lírica confluyen.

Intentaremos desplegar estas ideas en tanto nos adentremos en la reflexión textual.

"La ciudad de la rosa" es una saga que manifiesta, a lo largo de una expectante tensión, la búsqueda del poeta. Se trata de un juego simbólico cuyos ejes están determinados por las figuras del Artesano-Imaginero, la Cazadora, el Arquitecto y el Recolector de residuos. Si bien aparentemente cada figura constituye un núcleo que preside acontecimientos, en realidad Arquitecto-Cazadora-Artesano representan facetas del símbolo donde está sumida la imagen del poeta.

El Artesano sabe "ver": "Siempre me ha gustado pensar [...] las vidas del Arquitecto y de la Cazadora me ofrecían (le ofrecerían a cualquiera que supiera ver)(CR, p. 91); la Cazadora, en cambio, siente urgencia por obtener lenguaje: "dame palabras antes de que perezca conmigo la visión, antes de que yo misma muera en la visión" (CR, p. 92). la situación conflictiva que vis*ión* y *poder decir* plantea, gravita sobre el obstáculo que el Artesano-Imaginero verbaliza: "Pero yo, el Maestro, no la tenía visión antigua, y la lengua [...] se me negaba". "Este lenguaje de nada me sirve", expresa la Cazadora (CR, p. 92). En el primer libro de poemas de nuestra poeta, *Visiones*, se lee: "un esplendor para unos ojos más densos" ("Son los ojos ..." *Visiones*), "Ayer lo viste todo y eras mudo; hoy tienes el habla y cuesta la visión" ("Es el monte ...", *Visiones*). Se trata, como se puede observar, de aspectos que en diferentes textos de esta lírica apremian al hablante en una encrucijada: llegar al equilibrio entre lo que se *ve* (que aparece como inefable) y la vital necesidad de hallar cauce expresivo.

En un estudio que sobre la obra poética de María Rosa Lojo hemos llevado a cabo, escribimos:

> "[...] oscilan la presencia y la ausencia, la búsqueda y el desencuentro, en un vacío incomprensible que la ciega mudez del hombre tenazmente sostiene. Sin embargo, esta mudez no es mera obstinación; más bien significa sitio de fractura entre la palabra y la cosa. Por la ceguera, paradójicamente, puede ver; pero la palabra no logra traducir la visión. Tema reiterado que constituye un motivo en esta lírica, explicitante de angustia y desvelo."[15]

[15] Ana María Rodríguez Francia. *Perspectivas religiosas en la Poesía Argentina,* Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995, p. 148.

La necesidad aludida que simboliza la Cazadora establece espacio de contradicción y, a la vez, esfuerzo hacia el hallazgo de *esa palabra.* Dicha palabra, afincada en la *diferencia,* apunta sin embargo a *la identidad absoluta,* donde nada puede provocar fisura, ni siquiera la mediación del *en-sí consigo*: [16] "Toda mi palabra es una gran torpeza, ducha en entrelazar visiones indecibles" ("Así es ..." *Visiones*), "Ese otro abismo sin fin donde está la libertad" (*Canción perdida* ..., p. 30).

Aparece entonces el recurso paradigmático:

> El ser se pone en pie, inmenso, abierto
> ("Los días nublados", *Visiones*)

> Qué es este ser que viene a ti?
> ("Has visto unas alas", *Visiones*)

Expresa Heidegger:

> [...] el rasgo distintivo del hombre consiste en que, por su cualidad de ser pensante está abierto al ser, colocado delante de él, permanentemente relacionado con el ser y de esta manera le corresponde. El hombre ES propiamente esta relación de correspondencia, él es sólo esto. "Sólo esto": estas palabras no indican una restricción sino más bien una sobreabundancia.[17]

Y concluye:

> Lo que domina al hombre es su apertenencia al ser, y esta apertenencia (Gehören) está a la escucha del ser *(auf das Sein hört),* porque ella le está trasapropiado *(übereignet).*[18]

A la luz de estas ideas se puede entender que la tensión poiética, que los textos manifiestan, está directamente relacionada con lo que Heidegger nombra *das Ereignis*: *el acontecimiento*; porque el hombre (memoria del *ser* y *ser* que se identifica con el *pensar*), logra acceder a la unión entre el *pensar* y el *ser* que adviene cuando puede *decir.* Ese decir es *la palabra poética.*

[16] M. Heidegger. *Identität und Differenz,* Tübingen, Neske, 1957, p. 22. (La traducción es nuestra)

[17] M. Heidegger. *Identität* ..., p. 22.

[18] M. Heidegger. *Identität* ..., p. 22.

Estableciendo un diálogo entre textos, leemos la poesía de María Rosa Lojo:

> La Patria es la raíz del preguntar y debe ser encontrada (La ciudad ..., p. 93)
>
> Alguien te ha hecho de belleza Otra, clandestina y terrible (*Forma* ..., p. 12)
>
> Dios es oscuro, y ninguna palabra, sacra o profana, lo manifiesta (*LR*, p. 93)

Notamos la imbricada relación que se establece entre los conceptos registrados: *ser* y *pensar*, *hombre-memoria del ser* y *das Ereignis*, todo ello inmerso en el sentimiento frente a este Dios (seguramente el dios hölderliniano), en todo caso *Memoria absoluta del ser:*

> Nah ist
> und schwer zu fassen der
> Gott.[19]

En la saga que estudiamos el poeta, implicado en la constelación simbólica que Imaginero-Cazadora-Arquitecto troquelan, está consustanciado con el Arquitecto (¿el dios?) quien logra construir la ciudad de la Rosa.

Expresa:

> El *Lenguaje de lo real* es la Rosa, el durar se concentra en la piedra de la Rosa, el canto de la vida es el centro de la Rosa ("La ciudad ...," p. 86)

Mientras el Arquitecto logra construir la ciudad de la Rosa, el Artesano y la Cazadora conviven con la búsqueda y la duda. Creemos intuir en esos dos personajes aspectos disgregados del *hombre-poeta*, en permanente lucha por acceder al sitio del *dios* (la palabra).

El Artesano, al modo como en la Antigüedad se concibe el arte: la *tejné*, produce imágenes "para imitar lo que puede verse con los ojos y palparse con los dedos" (*LR*, p. 92). La Cazadora por su parte resignifica, en la polifónica configuración del símbolo, el sitio de la muerte,

[19] F. Hölderlin. "Próximo está el dios/ y difícil es alcanzarlo" En "Patmos". *Hymnen. Die Vaterländischen Gesänge.*

desde donde se puede interpretar la existencia, lo que sólo puede entenderse en la finitud:

> La Cazadora había visto la muerte y (...) ella misma había matado, por eso conocía la muerte ("La ciudad ...", p. 96)

Ejemplificamos con textos de *Visiones* y de *Forma* ...:

> ¿No piensas que la Rosa no existe, que el Lenguaje no existe?
> ("La ciudad ...", p. 96)

> tiempo, corta tu rosa imposible de eternidad
> (*Forma* ..., p. 45)

> [...] una palabra como una rosa importuna en la desgarradura más antigua del otoño, una palabra como un pozo insensato, una palabra que se destroza como la flor de una granada contra el sueño delicado, contra el sueño silencioso e inútil de tu garganta
> (Ultimo poema de *Visiones*)

Nos aproximamos ahora al clímax de la gesta de la Rosa, que el hablante lírico desarrolla en torno a la conquista de la Poesía; lo hacemos deteniéndonos un instante en la implicancia simbólica del término: *rosa.*

No podemos pasar por alto la resonancia cultural del lexema, connotativo de excelencia, excelsitud y ámbito sacral y místico. En "La ciudad ...", la Cazadora porta dos rosas: una es roja, significativa de pasión; la otra es blanca y ésta es la que regala al Arquitecto. La rosa blanca es conocida desde antiguo como figura indicadora de magisterio y primeras transformaciones.[20] Notamos en esto anticipación de lo que luego el texto confirma: la construcción de la ciudad de la Rosa por parte del Arquitecto. Ello ocurre en medio del progreso de los hombres:

> Los pueblos cercanos se hicieron lentamente ciudades, altas de muros, jactanciosas de claros estandartes. Habían variado los hombres y las lenguas, la riqueza y la miseria. Nuevos barcos anclaban cada día en las costas próximas, pródigos de perfumes y de viandas, de sedas y de rasos, de modas opulentas o grotescas, volubles como las estaciones.

[20] J. E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires, Labor, s. a., pp. 64, 390.

> Entre el vasto crecimiento de todo nuestra Rosa parecía la obra delicada de un aurífice. [...] Hace una luna dimos por concluida nuestra Rosa. Los viajeros se detenían a mirarla. Es que la Rosa, era para ellos una obra inverosímil.
> ("La ciudad ...", p. 97)

Cabe destacar la intervención del Artesano-Imaginero, en su colaboración con el Arquitecto, para construir la ciudad de la Rosa: tejné y poesía como síntesis histórica de toda elaboración estética.

La Cazadora, por su parte, que hacía tiempo había abandonado al Arquitecto y al Artesano, regresa cuando el primero ha muerto; viene, en realidad, a buscar el cadáver y entre sus dedos

> tenía [...] la silueta quebradiza de su rosa roja
> ("La ciudad ...", p. 98)

Antes hemos elaborado una lectura de la Cazadora como figura de la muerte misma. Tratando la temática que nos ocupa, no es un detalle mínimo; más aun cuando en esta saga, ella no logra destruir la posibilidad de la poesía; ello conlleva la certificación de una certeza del poder decir.

El Recolector de residuos, que aparece al comienzo y al final de la historia connota, al modo bíblico cuando se habla del "resto de Israel", a aquéllos que eligen iniciar la senda hacia el ideal, aunque (y quizá por eso mismo) se trate de lo más precario y humilde. No olvidemos que se transforma en discípulo del Artesano:

> —Eres buen artesano, Recolector [...] Te turban las palabras que no conoces, pero no te han hecho falta para practicar el saber del oficio, el que tú ya posees.
> ("La ciudad ...", p. 100)

Así, a través de los núcleos:

| | |
|---|---|
| Oficio ..... | Artesano |
| Muerte ..... | Cazadora |
| dios/Poesía ..... | Arquitecto |

se llega a al palabra primigenia. Como anotamos en nuestro estudio:

> Su alerta nos conduce a reflexionar acerca de posibles visiones sobre el sentido de la historia y la densidad del devenir humano; y propone una actitud de crecimiento en la búsqueda frente al muro insoslayable de la finitud.[21]

Los textos lo confirman:

> Es el río de los pájaros, es la mañana de la certidumbre.
> Amanecen las ventanas, blancas como novias o muertes, y el pescador lleva al hombre su carga salina, voceándola por las calles sin dueño
> ("En la mañana ...", *Forma* ..., p. 69)

## CONCLUSIÓN

La Poética que hemos examinado aparece, en el contexto referencial del lenguaje en el mundo contemporáneo, en primer lugar con una actitud crítica ante la precariedad del lenguaje. En segundo término, como una propuesta que, arrojando una mirada sobre la historia y teniendo en cuenta aspectos del pensamiento filosófico de nuestro tiempo, configura un alerta y una invitación. El alerta intenta discernir el *mirar*, de la *visión*; y produce apertura horizóntica a fin de que la visión logre el acierto. La invitación, por otra parte, ofrece posibilidades metafísicas para el *decir*

> [...] Y es allí, en esa potencialidad y en ese hacerse presente donde se llega al punto en que Poesía y Pensamiento, Lírica y Metafísica confluyen.[22]

De otro lado, no se puede dejar de notar que este sitio de la palabra, *pathos* y *eidos* al mismo tiempo, se encuadra en un ámbito cuya sacralidad nutre la apertura de lo *Ereignis* o acontecimiento del hallazgo entre *ser* y *memoria*; y lo *Erleibnis* o sentido de lo arcaico a través de lo que le es dado a la palabra manifestar.[23]

Tal sacralidad conlleva el sentido del *dios* de Hölderlin concebido como fuerza inspiradora. El dios está próximo y distante, sumido en el silencio (*die Stille*), lugar de la revelación.

[21] A. M. Rodríguez Francia . *Perspectivas* ..., p. 172.
[22] A. M. Rodríguez Francia. *Perspectivas* ..., p. 174.
[23] Z. Mirkin y Y. Rosas. *Diosas del sur,* Northridge, CSU, 4 (En prensa).

En nuestro estudio transcribimos:

> Alguien te arrastra, insomne: Dios, estrella o demonio, conductor impasible de ojos ávidos que apacienta sus manos en el vértigo.
> ("Fuera", de "Duelos", *Forma* ..., p. 73)[24]

## CONCLUSIÓN FINAL

Hemos transitado brevemente a través de textos de poesía en prosa de Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo.

Preciso es subrayar los rasgos comunes que vinculan ambas poéticas a saber: a) La poesía en prosa como concreción escrituraria. b) El cuestionamiento del lenguaje.

En la primera lírica nos sumimos en un universo nocturnal, donde la imposibilidad de expresar la vivencia poética asume la destrucción como categoría sustentadora. Tal destrucción es abarcadora de la vida.

En la segunda, persiste una gesta que nutre y persigue, reflexiona y no se detiene hasta llegar al umbral de un fundamento filosófico.

Emergente de una literatura donde (desde los orígenes hasta la actualidad) el elemento fractura constituye un epistema, la lírica de Pizarnik confirma el vacío de la existencia aposentada en la inseguridad de lo sombrío.

Como quien toma los restos del despojo, la obra de María Rosa Lojo proyecta "hacia lo abierto", para que la Poesía halle su fundación en el ser adviniente.

Ambas inquietan en nombre de la Belleza e impelen, en el ejercicio del más exigente rigor estético, hacia la indagación de la palabra que, reflexionamos, es siempre creadora.

ANA MARÍA RODRÍGUEZ FRANCIA
*Centro de Investigaciones*
*de la Facultad de Filosofía y Humanidades*
*de la Universidad Nacional de Córdoba*

[24] A. M. Rodríguez Francia. *Perspectivas* ..., p. 171.

# BIBLIOGRAFÍA


BRETON, A. *Manifestes du Surréalisme,* Paris, Gallimard, 1992.

CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos,* Buenos Aires, Labor, s.a.

CROCE, B. *Breviario de estética,* Buenos Aires, Austral, 1967.

DUCASSE, I. *Chants de Maldoror,* Paris, Ed. de la Table Ronde, 1970.

HEIDEGGER, M. *Acheminement vers la parole,* Paris, Gallimard, 1986.

—. *Identität und Differenz,* Tübingen, Neske, 1957.

HÖRDERLIN, F. *Obra poética completa.* Ed. bilingüe, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1986.

KRISTEVA, J. *Semeiotiqué,* Paris, Seuil, 1969.

LOJO, M. R. *Visiones,* Buenos Aires, Expos. Feria Int., 1984.

—. *Marginales,* Buenos Aires, Epsilon Ed., 1985.

—. *Canción perdida en Buenos Aires al oeste,* Buenos Aires, Torres Agüero Ed., 1987.

—. *Forma oculta del mundo,* Buenos Aires, Ed. Ultimo Reino, 1991.

MIRKIN Z., ROZAS, Y. *Diosas del sur,* Northridge, CSU. En prensa.

PIZARNIK, A. *Obras Completas,* Buenos Aires, Corregidor, 1993.

RICOEUR, P. *La metáfora viva,* Buenos Aires, Megápolis, 1977.

RODRÍGUEZ FRANCIA, A. M. y SCERVINO P. *El Popol Vuh en la perspectiva de una aproximación hermenéutica,* Buenos Aires, CELA, 1991.

RODRÍGUEZ FRANCIA, A. M. *Perspectivas religiosas en la poesía argentina,* Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995.

URS VON BALTHASAR, H. *La gloire et la croix,* Paris, Aubier, 1964.

# LOS TRÁNSITOS EN LA TEORÍA Y PRÁCTICAS TEATRALES EN DÜRRENMATT

Tratar hoy de tránsitos en la teoría y en la práctica teatrales de Friedrich Dürrenmatt es tarea bastante difícil, puesto que hay que reconocer que el tránsito realmente lamentable y significativo ha sido la muerte del dramaturgo suizo, acaecida el 14 de diciembre de 1990, a veinte días de cumplir los 70 años.

Comenzaré a partir de un orden cronológico de las obras más importantes para señalar el tránsito verificado en tres etapas: drama, Komödie y Posee y destacar al mismo tiempo, cómo al dramaturgo lo desbordan sus personajes. Aparece en sus piezas el teatro dentro del teatro con representaciones o comentarios que preanuncian la futura etapa. Generalmente la teoría dúrrenmattiana le va en zaga a la creación.

Quizás pueda hablarse de una excepción al mencionar *Achterloo III. Un juego de roles* (1986), ya que la obra está precedida de *Protocolo de una puesta en escena ficticia,* de Charlotte Kerr, segunda esposa de Dürrenmatt, con lo cual este compartió tres años de discusión sobre la obra.

En un segundo punto compararé una misma escena que aparece en dos obras de distintas etapas para enfrentar contenidos y señalar semejanzas y diferencias.

Luego analizaré de manera más detallada recursos que ya están en las obras tempranas y que van cobrando eficacia a medida que el autor adelanta en sus experimentos teatrales. Por último sacaré algunas conclusiones.

Por vía del arte, nuestro autor —con otros escritores visionarios del siglo— durante unos cuarenta años expuso, desde un escenario, su angustia por la ubicación en el mundo del hombre contemporáneo. Apoyado en su condición temperamental, el trasfondo trágico de sus creaciones aparece velado por la tramoya paradójico-grotesca: plástico

juego de contrastes con el que provocó deliberadamente la risa del expectador desprevenido.

Anticipé este contenido para justificar que no daré una definición de drama. Encuadro las piezas tal como las ha nominado el autor en la edición a su cuidado.[1] Entre 1945 y 1946 escribió el primer drama: *Está escrito* y durante los dos años siguientes elaboró el segundo y último: *El ciego.* Ambos están incluidos en un tomo de "piezas tempranas" y son los únicos dramas. No están divididos ni en actos ni en escenas, de modo que la única orientación es la entrada y salida de personajes para armar un precario andamiaje que permita el análisis ordenado.[2]

En 1949 se estrena su primera *Komödie: Rómulo el grande* que saldrá editada nueve años después. Y aquí se impone diferenciar dos términos que en castellano se traducen como comedia: *Komödie,* y *Lustpiel* tal como denomina Dürrenmatt a sus piezas. Hans Jürgen Bader[3] dice que la diferencia fundamental reside en que *Komödie* es la que toca el carácter paradójico de la realidad; en cambio la *Lustspiel* es unidimensional. Resulta fácil ejemplificar lo que dice Baden, si se atiende al título completo de *Rómulo el grande:* "Comedia histórica contraria a la verdad histórica en cuatro actos".

Luego siguen dos *Komödien: El matrimonio del señor Mississippi.* Una comedia en dos partes de 1952 y *Un ángel viene a Babilonia.* Una comedia fragmentaria en tres actos de 1954.

En el mismo año Dürrenmatt escribió *Problemas teatrales* y desde entonces se fueron intensificando cada vez más sus estudios teóricos sobre la dramaturgia experimental. Además en el tomo de *El matrimonio del señor Mississippi* ha incluido un texto del programa de la representación de la obra en 1967 titulado: "Algo sobre *El matrimonio del señor Mississippi* y algo sobre mí", en el cual explica claramente por qué su obra, a pesar de que mueren casi todos, no es tragedia sino *Komödie.*[4]

Creo que se impone ejemplificar esta dramaturgia experimental como la entiende el autor. En primer lugar hay que decir que en su teatro se aúnan el escritor y el plástico. Hasta los últimos días de su vida las dos vocaciones marcharon juntas. Sus diálogos dramáticos son pinturas coloridas y chispeantes, están impregnados de movimiento y sugestión.

[1] Editorial Diógenes de Zurich, 1980 (obra completa en treinta tomos).

[2] En *La cosmovisión de Dürrenmatt en sus piezas de teatro* de María Luisa Punte, está analizada en *El ciego* con la inclusión de la posible estructura externa.

[3] *Poesía y teología.* En el primer capítulo del libro estudia la comedia de Dürrenmatt y su sentido religioso.

[4] Hay traducción al español de María Luisa Punte en *op. cit.,* 256-257.

Echa mano, a menudo, de la ironía trágica, se vale de fuertes juegos contrastantes, de paradojas y especialmente del grotesco. Todo manejado como efectos de luz y sombra en la pintura. El mismo dramaturgo insiste en la diferencia entre la comedia ligera o comedia de la risa fácil y la *Komödie* que llamará más tarde *Welttheater* (Comedia como teatro del mundo). Este tipo de comedia conforma una estructura tragicómica. Tiene solamente la comicidad de la acción. Todo lo que se desprende de esa acción es trágico. Por ejemplo, en *El matrimonio del señor Mississippi* el conde Übelohe es el personaje más positivo de la comedia, es el que representa el amor, el que defiende los valores filosóficos, éticos y religiosos. Pero este buen conde se va destruyendo debido a su amor por Anastasia, una mujer sin escrúpulos y que, según el autor, representa al mundo. El caso es que por su amor a Anastasia, Übelohe, de médico brillante, humano, con promisorio porvenir, pasa a mendigo andrajoso y ridículo y, en consecuencia, entregado al alcohol. Con grandes sacrificios ha llegado del Africa en un barco carbonero, esperanzado todavía por salvar a su gran amor. Übelohe sucio y enfermo visita por última vez a Anastasia. Ya en presencia de la mujer, y totalmente borracho, quiere expresarle su ternura, pero se desvía de su dama y quien recibe la expresión de afecto es una diosa del amor barata, de yeso que está sobre un mueble. Ante esta situación, el efecto primero es cómico: tratar de abrazar un objeto creyendo que es la mujer de sus sueños es muy gracioso, pero toda la situación es lastimosa, puede mover a risa nerviosa, quizás compasiva, pero nunca a risa fácil, como sucede en la comedia ligera. Y esta es la intención de Dürrenmatt; aquí el espectador no se fusiona con la escena; ningún espectador podría aspirar a identificarse ni con el conde borracho ni con Anastasia. Se produce así un efecto de distanciamiento. El espectador se distancia para volver luego a la escena, sentir la fuerza grotesca de la situación y captar el sentido último que destella: Anastasia y la diosa del amor son dos baratijas.

Conclusión: el conde en su entrega al amor de Anastasia —y por lo tanto amor al mundo que esta representa— ha malgastado hasta aquí su existencia. Y digo hasta aquí, porque, si este fuera el fin del conde, estaríamos frente al sin sentido del absurdo, pero el conde abandona definitivamente a la absorbente Anastasia y, cual un Quijote maltrecho, seguirá oponiendo resistencia al mundo. Así elaboró Dürrenmatt su grotesco: por medio de elementos tragicómicos que en su cruel enfrentamiento destellan siempre un último sentido. Una expresión de no claudicación a la existencia corrompida de muestro tiempo.

Retornando al hilo cronológico, corresponde mencionar *La visita de la anciana dama.* Una comedia trágica, de 1956. Esta es la obra más

conocida y es la única que encuadra como "Comedia trágica". Lo interesante es que, en *El ciego,* segundo drama, personajes del submundo, adictos al antagonista del ciego, improvisan una representación —teatro dentro del teatro al estilo shakesperino— para atrapar al ciego en la realidad cotidiana. Allí el actor dice: "Nosotros representamos una comedia trágica o una tragedia cómica". También se habla de *Komödie* y de bufón *(Possenreisser).*

Cada vez me convenzo más de que los únicos tránsitos fáciles de señalar son los demarcados por el autor mismo. Por eso insisto en la edición de 1980, porque aquí Dürrenmatt trabajó en permanente colaboración con la Editorial: agregó notas a las obras, incluyó las distintas versiones de sus piezas y, lo que es más importante, en casi todas ellas puso "nueva versión 1980"; no así en los dos primeros dramas. Esto daría por supuesto un tránsito definitivo.

De cualquier modo, el período realmente significativo de su dramaturgia es el de la *Komödie.* En 1960 se publicó *Frank V* como "Opera de una Banca privada" y en la versión de 1980 lleva como título *Frank V. Komödie* de una banca privada. Con música de Paul Burkhard. A principios de enero de 1989 Dürrenmatt viajó a España para asistir al estreno de la puesta en escena de esta pieza en el Teatro María Guerrero de Madrid.

En 1962 aparece publicada *Los Físicos.* Una comedia en dos actos. Tuvo gran repercusión por la temática que trata, además adelanto que es el origen de la última obra dramática que me ha llegado: *Achterloo III.* Un juego de roles. Ambas tienen como lugar de la acción el manicomio y en ambas se dan también juegos de roles.

Con tres *Komödien* más se distancia en veinte años el drama de la comedia: *Hércules y el establo de Augias,* una comedia en quince cuadros, de 1962. La escribió a partir de la pieza radial de 1954. Es importante la marcación del espacio vital: simbólicamente el estiércol lo cubre todo. Se necesita una actitud responsable para invertir el proceso y lograr la tierra fértil. En 1964 escribió *El meteoro en dos actos.* Es una comedia muy ágil, chispeante, en la que el autor se dio el gusto en vida de fustigar a sus posibles detractores.

Para la última comedia a incluir aquí, cito al autor:

> *Los anabaptistas* representan un intento de volver a tomar, como comedia, el drama que yo había tratado de hacer y que se ha publicado con el título de *Está escrito.* Algunas partes de la obra anterior pudieron usarse. *Los anabaptistas* representan un reencuentro de mi dramática de

hoy con la de los primeros tiempos. Me atrae volver a tomar el viejo tema, para trabajarlo de nuevo, pero esta vez más conscientemente. (Dürrenmatt, tomo 10, 136-137).

La pieza está dividida en dos partes, con un total de veinte cuadros: once para la primera parte y nueve para la segunda. El lugar de la acción para la mayoría de los cuadros es la ciudad de Münster, ocupada por los anabaptistas, que intentan establecer una teocracia; y el campamento de afuera de la ciudad, con los mercenarios alemanes como sitiadores. La acción se desarrolla en 1533, distancia que, como siempre, ha aprovechado el dramaturgo para ventilar el caos mundial actual en una vestimenta típica del siglo XVI.

El mismo tema en las dos obras trabajado "más conscientemente" dice Dürrenmatt. Me he propuesto tomar una misma escena en ambas obras para descubrir diferencias que demarquen el ámbito del drama y el de la *Komödie*.[5]

La escena de claras reminiscencias shakesperianas, enfrenta al obispo de Minden, Osnabrück y Münster, en Westfalia con la muerte, pues recibe la cabeza del profeta anabaptista Jan Matthison que ha sido atravesado por las espadas de los mercenarios alemanes que luchan por liberar a la ciudad ocupada. El obispo tiene 99 años, 9 meses y 9 días y está en sillón de ruedas hace 10 años.

Tomo en primer lugar el tratamiento del tema en el drama. De la lectura se deduce que llega el criado con un paquete y anuncia al obispo de dónde ha sido enviado y lo que contiene: la cabeza de Jan Matthison, el falso profeta. El sirviente recibe la orden de abrir el paquete y luego se aleja. El obispo se acerca a la cabeza del profeta y le habla. Pone en evidencia que no lo conocía, pero se le había representado más o menos así. Menciona los ojos y la barba, símbolo tradicional de autoridad y de poder patriarcal. A partir de lo que sigue se puede deducir el profundo respeto que emana de las palabras del obispo. Cada expresión es una nueva apertura hacia su manifestación como persona, hacia la afirmación de los valores eternos. Se dirige a la cabeza del profeta considerándolo su prójimo en un sentido cristiano: "Prójimo es aquel con quien me encuentro, aquel a quien incorporo a mi existencia de hombre".[6] Se lo siente al obispo como un cristiano que asume su responsabilidad personal, significado que está íntimamente

[5] Ver al final de este estudio ambas escenas traducidas: *Está escrito*, tomo 1, 79-80 y de *Los anabaptistas*, tomo 10, 136-137.

[6] Definición escuchada en Homilías de Rdo. Juan Carlos Ruta.

ligado a la idea de culpa, o mejor la responsabilidad individual, personal, es el fundamento mismo de la culpa.

El marcado sentido religioso que se manifiesta en ambos dramas es quizás el contenido más significativo para enmarcar esta etapa. En el tránsito a la comedia Dürrenmatt se ha esmerado por esconder cada vez más estos valores tan debilitados en nuestros días.

Tengo que seguir señalando temáticas para poder comparar; como ya dije, el obispo confiesa su culpa y pide perdón: "Yo he escuchado sobre tu muerte..." Es un llamado a la reflexión, al reconocimiento del poder de Dios y a su infinita misericordia: "¿Qué es nuestra vida?"

Aparece el tema de la ceguera de los hombres que se aferran a la vida humana y a sus fracasos, el tema de la justicia divina y el tema de la muerte propia con acatamiento cristiano. Debe quedar claro que siempre se mantiene como núcleo la idea del hombre como siervo de Dios. En este caso, Jan Matthison dio la vida, luchó en su nombre. Cuando dice: "El murió como un niño" está aludiendo a una escena anterior, puesto que el profeta sale solo con su espada para enfrentar al ejército mercenario. Un ideal imposible, y en seguida la cita bíblica: "pero está escrito que nosotros debemos ser como los niños". Además de esta cita, que contiene el título de la obra, sigue en el texto la sugerencia de otra lectura bíblica y, por último, los dos renglones finales que inauguran una temática que atravesará toda la obra dürrenmattiana: el sentimiento de ridiculez en el mundo de los hombres para poder defender los valores eternos en relación con Dios.

Veinte años después aparece la *Komödie Los anabaptistas* trabajada "más conscientemente" ¿Qué sugiere Dürrenmatt con esta afirmación? En sus trabajos teóricos, el dramaturgo se ha encargado de precisar el ángulo de visión con respecto a su quehacer y a su "estar dentro" de un mundo que considera "monstruoso" y como "enigma de desgracia". Todas estas inquietudes están presentes en la escena.

Además del mercenario que trae la cabeza de Matthison y el obispo, aquí aparece un elemento importante para el cambio: la carta. Estamos en la escena undécima y antes habíamos conocido a Bockelson, el actual rey que exige la rendición del obispo. Este anabaptista primero fue oficial de sastre, después tabernero, dueño de un humilde pero honesto burdel, más tarde miembro de la Cámara de los Retóricos, autor de algunas bufonadas y finalmente actor, pero ahora es rey. Simbólicamente el mundo está en sus manos. Hay que tener en cuenta que la escena tiene título y además le sigue la marcación escénica que es muy importante. El obispo está entre dos opciones: la carta es rendición a ese

mundo sin forma que representa Bockelson, y la cabeza del profeta, que había tomado la ciudad de Münster. Quizás una muerte heroica para otros tiempos; no para el mundo de hoy que registra Dürrenmatt. Ahora los hombres se canjean como mercancías: la presencia de la cabeza y la carta juntas así lo evidencian. ¿Qué hace el obispo? No acepta estas opciones: elige ser héroe con una tercera instancia: soportar estoicamente la vida, luchar desde adentro, "remendar un orden podrido". Todos los personajes positivos de Dürrenmatt luchan desde adentro, como su creador. Ellos encarnan una no aceptación del mundo tal cual es, pero también hay una triste impotencia para cambiarlo ya de inmediato.

Aquí el centro referencial no es el hombre con respondsabilidad, tal como señalé en el drama, sino una fuerza destructiva, incontrolable e imprecisa, por eso sus puntos referenciales de ataque casi no existen. Esta es la diferencia fundamental entre las dos escenas: drama y *Komödie.* Los siempre reiterados e inquietantes recursos teatrales del autor suizo están usados en la comedia para denunciar, para resaltar grotescamente una realidad corrupta. El anciano obispo es un humanista, tiene su propio grupo teatral, se considera loco, mendigo, débil; es el representante de valores religiosos y espirituales y ahora está enfrentado, no a un idealista como Matthison, sino a un oportunista corrupto que simboliza el mundo. El gran teatro del mundo en dos niveles y Bockelson aparentemente gana, la farsa se impone, pero falta el final de la escena. Como se habrá notado, no aparece ninguna mención de Dios. Pareciera que el reino trascendente ha desaparecido. Pero los dos finales son muy semejantes y aquí el nombre de Dios está velado. Este fue el enorme esfuerzo, el constante combate del escritor hacia una eficacia dramática que estuviera de acuerdo con el cambio en el gusto de los espectadores, pero que al mismo tiempo salvara el contenido esencial de su teatro.

Y con el orden cronológico paso al último tránsito: década del ochenta. En *Juego de roles,* de Friedrich Dürrenmatt y Charlotte Kerr, se rescata una carrera dramática que parecía agotada. Este libro consta de una dramaturgia y de su aplicación práctica. Lo interesante es seguir al dramaturgo en sus conversaciones con Charlotte Kerr, mientras mira la escena y le da vida, a pesar de que tanto el creador como el hombre sobrellevan la pesada carga del mundo que se desmorona: "No más la comedia, solamente la "*Posse* nos alcanza"(Dürrenmatt-Kerr, 200).

Con esta afirmación, Dürrenmatt da un salto en el vacío; aunque no

corta amarras ni con el drama ni con la comedia, se ha acercado a la farsa. Entiendo que *"Posse"* está entre comedia y farsa. No quiero entrar a definir esta forma dramática, porque los elementos que la componen fueron ingredientes frecuentes en el dramaturgo, por ejemplo: fuerte exageración, ironía, sátira, fustigación burlesca de las debilidades y locuras humanas. *"Posse"* es para Dürrenmatt, teatro del mundo de hoy. Cuando se pregunta a sí mismo: "Dónde, pues en todo el mundo podrían entrar juntos en escena Napoleón, Juana de Arco, Richelieu, Büchner, Freud y Jung, entre otros", resuelve "desenmascarar" la acción en un manicomio con la terapia de roles. Surge así toda la descomposición del mundo y la tergiversación de valores. Por ejemplo, el cardenal Richelieu expresa mientras bendice a una perra muerta:

> Todo puedo yo distraer de mi pensamiento, Dios, solamente esta perra muerta no, aplastada por un tanque, esta imagen dé sentido de una criatura sin sentido, todo, todo, solamente ella no (ídem, 311).

El experimentado escritor, en esta obra *Achterloo III*, se ha quitado de encima la responsabilidad de tal, y se distancia en el personaje. El hecho de que Büchner cargue con el compromiso de ir escribiendo el texto no implica que Dürrenmatt se prive de sazonarlo con sus certeras pinceladas satíricas: cuando Napoleón protesta airadamente porque Büchner todavía no le ha preparado el texto, este responde: "Yo no soy Büchner, yo soy el heredero de una cadena de cochinillos". Dürrenmatt sugiere, en indicaciones previas, que se debe seguir a los personajes en el juego y atender a qué rol elige cada uno en determinado momento. Cada uno puede oscilar entre: 1) rol de juego o máscara del comediante, 2) rol de ilusión o rol que el comediante juega debajo de la máscara, 3) el propio yo; es decir quién es él realmente. Un juego ágil, interesante, en el cual el mundo de ayer se espeja en el hoy y hace estallar audazmente el grotesco dürrenmattiano, un grotesco que fue plasmado durante cuarenta años, agregándole cada vez más ingredientes, puesto que los ruidos del mundo aumentan y el hombre pierde audición. Sus tránsitos están justificados. Pero qué pasará ahora que Dürrenmatt ha muerto. Su teatro ya no se modelará de acuerdo con los cambios humanos. ¿Perderá vigencia por eso? En la conversación con Napoleón, y cuando este se asombra por lo de "cochinillo" y le pregunta si ha perdido el rol de la ilusión, Büchner dice que no, que cuando él quiere crear es Büchner y que entonces conoce la "monstruosa verdad". Napoleón insiste: "Eso debe ser para usted el infierno" y la respuesta es: "Crear no es nada divertido".

El verdadero creador siempre puede sondear en otras dimensiones, como lo ha hecho Dürrenmatt. Esperemos que su esfuerzo no haya sido en vano.

MARÍA LUISA PUNTE
*Universidad Nacional de La Plata*
*Universidad Católica de Buenos Aires*

## BIBLIOGRAFIA

DÜRRENMATT, FRIEDRICH. 1980. *Werkausgabe in dreissig Bänden.* Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Autor. Zürich, Diogenes.

DÜRRENMATT, FRIEDRICH; KERR, CHARLOTTE. 1986. *Rollenspiele.* Protokoll fiktiven Inszenierung und Achterloo III. Zurich, Diogenes.

BADEN, HANS JÜRGEN. 1971. *Poesie und Theologie.* Hamburg.

PUNTE, MARÍA LUISA. 1987. *La cosmovisión de Dürrenmatt en sus piezas de teatro.* La Plata, Universidad Nacional.

El criado viene con un objeto cubierto.

EL CRIADO. Señor, esto os ha sido enviado desde Münster.

EL OBISPO. ¿Qué es esto?

EL CRIADO. Es la cabeza de Jan Matthison, el falso profeta, muy bien preparada.

EL OBISPO. Allí, sobre la mesita.

EL CRIADO. ¿Lo debo descubrir, Vuestra Eminencia?

EL OBISPO. Descúbrelo.

EL CRIADO. Muy bien señor. *(Lo descubre.)*

EL OBISPO. Puedes irte. *(Le habla a la cabeza de Jan Matthison.)*
Esto eres tú, entonces, Jan Matthison, y yo reconozco que te había imaginado aproximadamente así:
Esos son tus ojos y esa es tu barba blanca, más larga todavía que la mía, solamente no con el mismo cuidado.
Yo sé que tú me has odiado, pero yo he cometido una injusticia más grande contigo: yo te he despreciado.
Ahora tu estás muerto, Jan Matthison, y yo te ruego que perdones este pecado mío.
Yo he escuchado sobre tu muerte y sé que el Señor te ha bendecido, pues tú lo has encontrado en la hora de tu muerte.
Ves, así han sido abiertos tus ojos.
¿Qué es nuestra vida, Jan Matthison? Un error sobre otro y una falta tras otra,
pero no estemos tristes por eso.
De alguna manera aprende cada uno lo suyo y logra su meta, incluso cuando él no la reconoce en su confusión.
Pues Dios es justo y da a cada uno lo que a cada uno le corresponde y no más y no menos.
También tú has encontrado tu meta, Jan Matthison, y tu sentido.
Tú has encontrado tu meta, cuando las espadas de los mercenarios atravesaron tu cuerpo.
Pero qué te digo de estas cosas, tú las conocerás ahora mejor que yo.
Tú partiste para vencer en nombre de Dios y fuiste vencido en su nombre.
Así Dios te ha dejado alcanzar la más grande victoria: la victoria sobre ti mismo,
pues la verdadera victoria solamente le corresponde al vencido.

Tú quisiste lo imposible en la finitud, ahora ha recaído
en ti la eternidad en que todo es posible.
¡No os riáis de él, vuestra gente!
El murió como un niño, pero está escrito, que debemos ser como niños.
El fue muy grosero, por cierto, pero a nosotros no nos corresponde juzgar su grosería.
Su muerte fue ridícula, personalmente permanece ante Dios lo que nos enoja y sobre lo que nos reímos.

## Apéndice II

*Los anabaptistas* (Esc. 11, 69-70)
"El obispo y la cabeza de Matthison"

El campamento.

El obispo con una carta de Bockelson y un mercenario con una pequeña mesa, arriba de esta en un recipiente un objeto cubierto.

OBISPO. Maldita sea.

MERCENARIO. A la orden, Excelencia.

OBISPO. Esta maldición no se pudo evitar. El miserable rey de los anabaptistas exige mi subordinación.

MERCENARIO. Sí, Excelencia.

OBISPO. Yo no abandono esta guerra, aun cuando como un mendigo tenga que ir de un príncipe a otro.

MERCENARIO. Yo traigo la cabeza de Jan Matthison, el falso profeta, muy bien preparada.

OBISPO. Ponla ahí.

MERCENARIO. A la orden, Excelencia.

OBISPO. Vete.

*(Se acerca con su silla de ruedas a la mesita, descubre la cabeza, la contempla.)*

OBISPO. Esto eres tú, Jan Matthison.
Estos son tus ojos y esta tu barba gris más larga que la mía, solo que no tan bien cuidada.
Tu derrota es mejor que la mía.
Tú saliste a enfrentarme.
Solo, grandioso en tu fe.
Un grosero quizás, posiblemente lleno de herejías oscuras, Lleno de planes para cambiar las cosas seguramente,
Pero obsesionado por la justicia, impulsado por la esperanza.
Yo, en cambio, no quería cambiar el mundo como tú.
Yo quería permanecer sensato a la insensatez.
Ahora tengo que seguir remendando en un orden podrido.
Un loco, un desesperado diplomático,

un anciano a quien no le queda más que la tenacidad del anciano,
afectado por un nuevo adversario.
¡Qué Posse!
Como amigo de comedia estoy frente a un comediante maniático por grandes roles, impulsado por una vil fantasía.
Ejercitado sobre escenarios, alimentado con literatura y con frases trilladas.
El es más peligroso que tú.
Permanece contento, panadero de Haarlem:
tu muerte fue ridícula, no te preocupes por eso,
solamente esto permanece, profeta,
lo que nos enoja y sobre lo que nos reímos.

# NOTA

## *ESE HOMBRE QUE ESCRIBE:* ANTONIO REQUENI

El Fondo Nacional de las Artes ha publicado una serie de antologías poéticas titulada *Poetas argentinos contemporáneos.* Los diez tomitos concretan una idea feliz: reunir aquellos poemas que, a juicio de los autores, reflejan mejor las etapas de su creación. Si bien, a veces, los poetas no son los críticos más avezados para llevar a cabo esa tarea, tienen, sin duda, un conocimiento que nadie puede alcanzar. Me refiero al trasfondo de circunstancias vitales y elementos retóricos y técnicos que se aunaron cuando el sentimiento fue invadido por hechos exteriores y fortuitos y estimulado, a veces largamente, por el discurrir interior. Todo converge en lo que tradicionalmente se consideró inspiración. Todo ilumina de pronto o a intervalos la palabra y el silencio, y lo que está más allá de las palabras y del arte mismo. De modo inexplicable surge entonces la génesis súbita o demorada del poema. Y del engarce de los poemas entre sí se van constituyendo los libros que forman la personalidad definida e inconfundible del poeta.

Requeni ha seleccionado, como lo más representativo de su producción, sus cuatro últimos libros.[1] Aunque no compartimos su rigor crítico, que deja de lado las obras anteriores y la casi totalidad de las poesías de tono popular —las de estrofas independientes, a veces axiomáticas, de arte mayor, o enhebradas como canciones, o las de redondillas copleras—, entendemos que la brevedad exigida al volumen impone el sacrificio aun de las preferencias del autor. Los poemas elegidos son los que logran una "transparencia expresiva" —declara Requeni en el prólogo— y crean una armonía entre "los gozos y las melancolías" (no el dolor inmediato que recata a la comunicación) y el lenguaje utilizado para expresarse.

[1] Antonio Requeni, *Antología poética.* Poetas Argentinos contemporáneos. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1996.

En *Umbral del horizonte* va en busca de sus orígenes, en una peregrinación a las fuentes. Como buen argentino añora los lugares de Europa que lleva en su sangre y camina por fin las calles que anduvieron sus antepasados, respirando el aire del cual se nutrieron. Llega a Valencia en busca del espíritu de sus ancestros, pero también en busca de sí mismo, confiando dilucidar el misterio de inexplicables resonancias que no acertó a aclarar nunca del todo: "Vine a buscar mis nombres anteriores/ [...]/ a descifrar los hondos resplandores/ que alguna vez cruzaron/ el mediodía oscuro de mi sangre [...]/ a recorrer el tiempo, a recorrerme"(13).

Pero hay sitios, como Toledo, donde el tiempo es vencido, y el espíritu del hombre triunfa como la piedra que se yergue ante el cielo. Los intertextos de Garcilaso permanecen vivos en el río Tajo: "A sus plantas un río hace memoria/ de desdeñosas ninfas y pastores [...]". También se afianza Requeni en el recuerdo de místicos e inquisidores y hasta del Caballero pintado por el Greco, tantas veces admirado en esta época de la reproductibilidad técnica: "Un caballero se arrodilla ahora/ ante la muerte, con la mano al pecho"(15). La memoria puede convertirse en presente. Una visión del pasado que no transcurre o redivive, se eleva por la gracia del arte: "[...] Toledo sube,/ se desprende del mundo, el cielo gana,/ y en un pavor de eternidad se arroja/ hacia arriba, más alto" (16).

El autor irá luego a Roma, la etèrna. En la noche que envuelve el Coliseo de los primeros mártires, el tiempo ido se va poblando de fantasmas ("las insaciadas fieras, los esclavos"). "¿Sientes el tiempo?" se pregunta el poeta. Y obtiene la respuesta de un símbolo. Entre los escombros "un infinito escarabajo/ va cruzando los siglos" (18). Desfilan después Florencia, con la pintura de Botticelli que detiene el suceder con un rostro, "óvalo de dicha/ frontera entre la gracia y el espacio"; y el mar de Capri, el mar azul con su gruta iridiscente donde el tiempo mismo es el artista que talla las "rocas traslúcidas" y las trasmuta en "barandales del sueño". El mar, personificado, rodea el pecho del poeta, que puede así olvidar, desde el goce aromado del paisaje la caducidad que lo aguarda.

Otro pintor, "señor del infortunio", como Van Gogh, muere de vida como quien se desangra y llora con pinceladas de colores puros y violentos. Alguien dispuso que Vincent pudiera arribar, a través del sufrimiento inaudito, a un trozo de tela que el poeta ahora disfruta como "habitante de otra luz en el tiempo" (23).

Entre los poemas hay uno sobre París. El título alerta acerca de que

Requeni ha preferido, de la ciudad luz, un humilde episodio. "Hospital de la Ciudad Universitaria" refiere la estada allí de un compatriota enfermo y solitario que se entretiene dando miguitas a los gorriones o distrayendo sus ojos "en los brillos/ de una copa de agua".[2] De pronto el día se transforma y es sobre todo espacio, hábitat sincrónico del universo. La ciudad, centro de la inteligencia y el arte, atiende en ese hospital a jóvenes de distinta raza. Todos entran en comunicación y cuentan las costumbres de sus países. Los jóvenes tienden sus voces amigas y límpidas y la poesía testimonia el acercamiento cordial que muda barreras de sangre y creencias en mensaje de esperanza. Ha perdido importancia la incidencia de Francia en la historia de nuestra literatura, su mucha intertextualidad con las obras argentinas, y el prestigio de tantos sitios y personajes que hacen a nuestra cultura. Todo pasa a segundo plano frente a la posibilidad de sembrar la paz del futuro.

*Manifestación de bienes* (1965) vuelve al tema temporal —sin duda, el más importante— que vertebra casi todos los poemas. "Invocación al tiempo" trae pruebas del acuciante problema cuando el poeta confiesa: "Otros buscan a Dios. Yo a ti te busco". O cuando define el tiempo como antítesis que roza el oxímoron: "[...] eres el centro taciturno/ de la pura alegría". Y hay algo de desesperación que apuntala esa fe puramente terrena que lo mueve a decir: "Eres lo único que existe" (27). Este vacío existencial se colmará con el advenimiento del amor que abre paso a la inquietud metafísica. Descubre ahora "[...]/ la redondez caliente del misterio" (30). Por este hondo develamiento, el hombre siente aún la adolescencia que lo habita. Y en ella resuena todavía la voz de la infancia. Sus palabras son "como barquitos de papel que un niño/ suelta en las aguas del estanque" (31). Requeni finaliza la selección de este libro con "Sonetos del amor" que confirman su destreza métrica y dominio rímico. Esta composición tradicional, siempre en peligro de no llegar a poema, suele atraer por lo que tiene de riesgo su engañosa fácilidad. Cada siglo prueba a sus poetas con esta forma que, junto al sello de la época, permite la impronta autoral. Requeni distribuye en ellos su predilección por las cosas mínimas y los seres humildes ("la flor más

[2] Precisamente con un título similar "Una copa de agua", Requeni ha publicado en el suplemento cultural de *La Nación* del 18 de agosto del año último una poesía que confirma la persistencia de algunas imágenes esenciales a lo largo de toda su obra. A veces una de estas imágenes se independiza, como en este caso, y se desarrolla en forma autónoma como poema. Lo que era así una imagen se convierte en matriz genética.

pequeñita", "y hasta el insecto cuyo nombre ignoro", "esa hierba malva", "los gorriones"), las enunciaciones simples que repiten verbos en una sintaxis sencilla y conceptual ("Y es a la vez conmigo todo el mundo/ el que te quiere porque yo te quiero", "de saber que eras de otro y eres mía", "Ahora que estoy vivo y estás viva"), las sentencias comunes ("el amor es la sabiduría"), las reiteraciones ("felicidad, felicidad..."), lo que no impide las métaforas e imágenes coloridas y grandiosas ("[...] soy como el sol que parte/ la mar en dos con un espasmo rojo"), como la memoria del célebre intertexto de Rimbaud que sostiene la imagen de la unión amorosa: "Como aquel barco ebrio a la deriva,/ mi instinto roza orillas encantadas. (36).

*Inventario* (1974), uno de los mejores libros de Requeni, lo encuentra *Nel mezzo del cammin,* como se titula al poema inicial, siguiendo el verso de Dante. Ya en plena madurez, puede hacer un balance. La fugacidad del tiempo le ha quitado "los ilusorios días", dejándole una irrealidad que invade su existencia. Sin embargo, mucho le queda todavía por vivir. Es el tiempo feliz del seguro amor y de los hijos, del increíble crecimiento de sus niños, cuando el poeta parece recobrar la oración y la inocencia y ruega por Cecilia": "Angel, tú que la guardas, yo te pido/ lo que no tengo y desearía/ poder legarle: un resto de pureza/ y de confianza en el milagro" (41). También en "Versos para el hijo" testimonia minuciosamente con qué ternura el ángel participa de la vida hogareña: "Tu madre va y regresa de la cocina, cerca/ de tu cuna yo leo los versos de un amigo,/ mientras tú nos contemplas y sonríes al ángel/ que de tu almohada vuela a posarse en mi libro" (43).

Quizá el poema más original sea "Piedra libre", locución que gritan los niños cuando juegan a la escondida. Este juego le permitirá al poeta insistir alegóricamente, y por medio de hipérboles, en la velocidad vertiginosa del tiempo que no advertimos. El padre envejece y los hijos se hacen adultos en la duración simbólica del juego.

En "Sonetos en el parque" el poeta contempla en la mirada de su hija otro parque diferente, el que ella ve, con "una lluvia sin fin de mariposas" y "un tobogán con ángeles" y se ve a sí mismo niño, "descubriendo el mundo". También el canto de un pájaro en el parque vacío lo lleva a reflexionar sobre esa "melodía inútil", y a interrogarse sobre si esa voz pertenece realmente a un pájaro. El amor a la naturaleza y a sus manifestaciones condicionan una respuesta sorpresiva. El panteísmo del poeta, que ignoraba la culpa, enamorado de la belleza del mundo y sus criaturas, acepta ahora como posible que exista la

divinidad, aunque esta, según explicita el epígrafe de Wittgenstein, pueda interpretarse como el sentido de la vida: "Acaso no es un canto ni hay tal ave./ Quizá nos habla en este instante Dios" (46).

Otros dos sonetos endecasilábicos, "La Poesía" y "Simetría del mundo", se complementan admirablemente y aluden a lo que venimos diciendo. Explica el primero cómo descubrió el poeta a la poesía en su infancia, por un aroma o un susurro, y cómo la lleva consigo, de modo secreto. Es la razón del sueño que le separa dialécticamente la fe de la duda y lo protege "de la monotonía de la gente". Es decir, advierte el poder encantatorio del poema en la vida cotidiana. El otro soneto trata las cualidades que sustentan la hermosura; el milagro de la forma, la ley exacta y su ritmo que el poeta puede aprehender y ordenar desde adentro, como la luz construye al día.

Un posible diálogo entre los textos del "Colloque sentimental" de Verlaine y "Los amantes del Parque Lezama" se puede establecer por sus elementos afines: la pareja que retorna al escenario de sus amores, muchos años después, como la del *colloque.* Como ellos, se sientan en un banco, entre las hojas secas del invierno. Como ellos, son "lamentables espectros del ayer" que de nuevo se separan. Falta la noche y el diálogo con que Verlaine los envolvía. Pero, en el poema que nos ocupa, quizá no son fantasmas, sino tan solo amantes que han cambiado su sentir. Concluye de modo sugestivo y bisémico: "No volverán, no volveréis a verlos,/ porque los dos han muerto,/ ya no existen,/ son otros" (50).

Los "Poemas americanos" atestiguan la tremenda miseria de los pueblos del sur del continente: Paraguay, Perú, Colombia. En "Lima", por ejemplo, la contraposición se produce entre el oro y plata de iglesias, mansiones y palacios y los *cholas* que "nada sueñan" o tal vez solo sueñan con "la total indigencia de la muerte" (52).

Inopinadanente hallamos la prosa poética de una "Carta para Alejandra Pizarnik en el país de la inocencia", que conmueve por su ternura. Contiene recuerdos inolvidables de una amistad que duró desde la adolescencia. Requeni nos aclara los lazos fraternos que los unían y los caminos que siguieron como poetas: "Yo opté por la comunicación y el sentimiento [...] Vos elegiste [...] el de aquellos poetas abismales" (63-66).

*Línea de sombra,* última obra publicada (1986), es la de mayor perfección. El poeta se ha vuelto concentrado y los temas, objetivos y escuetos. Predomina el verso libre. Lo lírico se profundiza, al enriquecerse, a

veces de ironía, y el yo poético habla de sí mismo como si lo hiciera de alguien a quien estuviera observando. "Ese hombre que escribe" propone un desplazamiento a la tercera persona. La disyuntiva entre vivir o escribir es falsa. Solo por las palabras "ese hombre/ que escribe está viviendo y tal vez viva/ más allá de su nuerte" (69).

En la sobriedad de un relato, con mucho de fantástico, consiste la composición y el logro de varios poemas: "Sala de espera", donde la muerte se entretiene, hojeando nuestra alma; "Geriátrico", descripción aséptica y terrible del día y sus horarios para los internados que no tienen más compañía que la inminencia del fin; "Poesía-ficción", título que deriva de ciencia ficción y sirve a la poesía de mañana. Los poetas de entonces trabajarán en laboratorios, separados del resto de la población, de la "manada de rinocerontes". El intertexto de Ionesco la corona de irónico final. Aunque quizás la poesía más sardónica sea "Pompeya, 79", cuando la erupción del Vesubio sepulta a Sexto Marcio, poeta que narra el suceso, ya difunto, dos mil años después. Este recurso le va a permitir contarnos que a él y a los versos que entonces escandía los cubre el olvido, mientras que en el Museo de Nápoles hoy se exponen las tortas calcinadas de Zósima, su mujer, que tanto lo irritaba con su gusto por lo contingente. El ansia de inmortalidad y el orgullo del poeta son burlados por el azar que favorece las femeninas hazañas reposteriles.

Un lirismo fluyente y pleno recorre las enumeraciones que componen "Gratitudes". La presencia de Borges, en el poema, declarada por Requeni, no llega a desvirtuar el ámbito propio que le pertenece. Es un homenaje a la cadencia del endecasílabo borgiano.

Las palabras son un reiterado *leit motiv* en muchos poemas, empezando por las de Machado: "Descubrirme habitado/ *de unas cuantas palabras verdaderas*". Estas implican un credo poético que el autor hace suyo al insertar el verso en "Perfección del instante" (75). Por el estrépito y los decibeles al poeta le es "Imposible escribir con tanto ruido". Las palabras, metaforizadas como tortugas, no se atreven ya a comer de su mano (92). Y en "Yo fui poeta" el contacto con la naturaleza y la experiencia del amor hacen que la juventud sea equivalente a la poesía. Por esa "certeza de vivir en el prodigio" las palabras crecen asombradas (77). El poema último de *Línea de sombra* se titula justamente "Las palabras" y tiene un epígrafe de González Carbalho donde este asegura que un amor sin palabras es el suyo. Requeni, basándose quizá en lo dicho por su amigo y maestro, descubre que "únicamente mienten las palabras". Por eso el poeta no quiere profanar el esplendor de la ver-

dad que es la belleza y prueba comunicarse con otros códigos semiológicos: los ojos del perro, los frutos del árbol o el milagro de la música.

Enrique Banchs opinaba que, para la poesía, "es tan tétrica la caída de la tarde como la caída de un imperio".[3] "Presencias I" está regido por la misma idea. El poeta, que lee un libro de historia, lo decanta en pocas palabras: "Reyes, batallas, civilizaciones". Alza los ojos y ve que una rosa del florero comienza a deshojarse, pétalo tras pétalo, sin causa aparente. El verso ya citado se repite, enmarcando el poema. Los hechos, aunque uno carezca de relevancia y los otros involucren muchos años, gentes y combates, simbolizan igualmente el transcurrir irreversible para el individuo, el eterno retorno para la historia, los ciclos para la naturaleza. El poeta no explica nada, solo se interroga sobre el azar que une "[...] esta tenue agonía/ y el marchito fragor de las edades". "Presencias II", se configura por negativas imágenes urbanas de inquietud o violencia en un atardecer que el autor contrapone a las imágenes del crepúsculo rosado y pacífico. Dos verbos, ver y contemplar, encabezan las partes del poema. El primero implica un dinamismo exterior que padece el sujeto; el segundo indica una visión trascendental de la que el mismo sujeto anhela participar e intenta comprender: "¿Qué me quieren decir?/ Poesía: estoy desnudo y tiemblo". El verso final es la transcripción del reproche que Cristo dirige al Padre, desde la cruz, uno de los textos más estudiados e inescrutables del Nuevo Testamento: "*¿Por qué me has abandonado?*" El hálito sagrado que confiere indirectamente al poema se proyecta sobre el quehacer del poeta, quien se somete a la intemperie, arriesgando su ser y su destino.

Para concluir, no podemos dejar de decir que Requeni abarca asuntos que solo en apariencia son disímiles: el que lo impele a tomar partido en una posición de compromiso político ("Roberto Santoro, poeta") y a predecir una represalia inesperada: "Pero yo creo/ en la venganza del poema"; el de la misión del científico encarnado en la figura de Einstein ("Teoría de la relatividad"); el de la asunción en carne propia de los mitos antiguos que atraviesan las edades y son siempre actuales: "Buenos Aires no es Itaca./ Pero yo soy Ulises" ("Islas Eolias"); el de una pasión tan argentina como es la amistad que motiva la elegía para un poeta salteño ("Manuel Castilla, anoche"); el que se inspira en algo común y corriente merece, sin embargo, un originalísimo poema en prosa, único en la antología ("Primera cana"), que se

[3] de Vedia, Leonidas, *Enrique Banchs*, Buenos Aires, ECA, 1964, 163.

apoya en la abundancia de metáforas ("hilo blanco", "pálida hebra", delgadísimo filamento", "resplandor lunar", etc.), en la metonimia y en la descripción, en la sutil ironía y en una isotopía simbólica y colmada de lo mínimo.

Imposible agotar los hallazgos de un poeta como Requeni. Su obra alcanza una madurez que podría resumirse con el título ungarettiano de "Vida de un hombre". Cada etapa vital aparece con los rasgos que la revelan y algunas se pueden reducir a una sencillez celebratoria y musical o al sobrio despojamiento con otro ritmo igualmente armónico. Los tres poemas finales son posteriores a *Línea de sombra.* Uno reitera el tema del amigo que se ha ido para siempre ("Alfredo"), los otros dos enfocan la cara de la desolación: un zapatito infantil recogido del horror de los campos de concentración ("Kaddish por un zapato roto") y la tristeza que conlleva la muerte de la poesía, descubierta por un novelista de fama ("Milán Kundera"). Los objetos textuales han sido desposeídos de su bien más valioso, pero sobreviven en virtud de la palabra que impide el olvido. Requeni lo condensa en un verso del poema que dedica a Veiravé: "la muerte borra cuerpos, no palabras". Y se resiste a creer en lo dicho por Kundera, oponiéndosele con suave ironía. ¿Qué hacer —se pregunta— si las palabras "[...] me reclaman una forma antigua/ o un resplandor herido de futuro?/ Tendré que consultarlo con los pájaros." (104).

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

# RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

KOPPEN, ERWIN, *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Editorial Gedisa, Colección Estudios Alemanes, 1990, 261 pp.

Este nuevo volumen de la Colección "Estudios Alemanes", que dirigen Ernesto Garzón Valdés y Rafael Gutiérrez Girardot para la Editorial Gedisa, reúne once monografías de Erwin Koppen (prestigioso catedrático alemán de literatura comparada en la Universidad de Bonn) publicadas y/o escritas a lo largo de un cuarto de siglo, entre 1963 y 1987.

A pesar del subtítulo ("Ensayos de literatura comparada"), que propone unificar trabajos tan diversos a la sombra de una misma disciplina, sólo diez de ellos pertenecen a la práctica crítica comparatística y uno (el dedicado a desentrañar la posible existencia de un *Ur-Quijote*, pp. 159-181) se inscribe, tanto por su temática como por su método, en el marco de las indagaciones de la filología específicamente española.

Los diez estudios comparatistas (en los que nos detendremos para evaluar sus aportes teóricos y prácticos en esta rama de la ciencia literaria) responden a problemas, motivaciones y ángulos teórico-metodológicos diversos. Permiten descubrir en Koppen a un investigador tan riguroso como valiente a la hora de ofrecer hipótesis tan sustanciales como provocativas y concretar lecturas a la par tradicionalistas y originales.

El primer artículo, "Benedetto Croce como teórico de la crítica poética y de la historia de la literatura" (pp. 5-42), rastrea desde la metodología de la *recepción* el impacto en Alemania de los textos del gran maestro italiano (especialmente *Estética, Poesía, Breviario de estética* y *Estética in nuce*). Koppen comienza por una sistematización de las ideas de Croce (en el campo de la teoría literaria) y luego avanza sobre los concretos alcances de su magisterio en los circuitos académicos alemanes, particularmente detectables en la producción de Karl Vossler, Wolfgang Kayser y Julius Petersen. La conclusión, sin embargo, es negativa: para Koppen la presencia de Croce en Alemania es "débil": "Si la voz de Croce resulta a veces demasiado fuerte en el debate científico-literario de Centroeuropa, no llega sin embargo demasiado lejos" (p. 37). "Una adopción sistemática de la doctrina de Croce habría dañado más que favorecido a la ciencia de la literatura alemana" (p. 41), afirma finalmente Koppen con un gesto de desafío a los ortodoxos italianos. Para

el autor de *Thomas Mann y Don Quijote* Alemania ha sido reacia al "imperio" crociano porque la patria de Goethe basa su convicción científica en la certeza polifónica de que no puede haber ni hay un método único de estudio y las diferentes maneras de consideración de lo literario no tienen por qué excluirse recíprocamente. El volumen que reseñamos pone en práctica fielmente este principio multiplicador, como se verá en el despliegue de diversos códigos críticos a través de los distintos estudios.

"En torno de algunos vínculos entre la fotografía y la literatura" (pp. 43-66) es otro de los de los trabajos del volumen[1]. Koppen inserta el problema en el marco de las *artes comparadas* o *estética comparada* [2] y, paralelamente, describe los avatares que padeció la fotografía, desde la invención del daguerrotipo en 1839, hasta que alcanzó en la opinión de los intelectuales un estatuto artístico. Si bien ya en 1840 Edgar Allan Poe elogió la fotografía en un informe, el gran novelista Honoré de Balzac vio en ella "una obra de magia diabólica" (*Le Cousin Pons*, 1857) y Charles Baudelaire la definió en 1859 como "un simple mecanismo de reproducción carente de todo carácter artístico" (*Le public moderne et la photographie*). El primer gran defensor fue George Bernard Shaw, quien canonizó la fotografía como "un auténtico arte del mundo moderno" (*The Unmechanicalness of Photography*, 1906). Koppen estudia la fotografía como tema literario; la pasión de Lewis Carroll, Emile Zola, Shaw y Julio Cortázar por la profesión de fotógrafo; la acción combinada fotografía-texto. El conjunto de observaciones constituye una fuente incesante de ideas para repensar las relaciones entre literatura e imagen.

Dos de los ensayos comparatistas de Koppen problematizan la esencia de la disciplina. En "¿Posee la literatura comparada una teoría propia?" (pp. 67-89), responde a este interrogante en forma negativa a partir del pormenorizado análisis de un ejemplo como apoyo de su tesis: la noción de *influencia literaria*. Luego de desgranar con inteligencia las complejas implicancias de este concepto (que encierra, según su uso, los matices de poder, superioridad, epigonismo, apropiación, tradición, escuela, modelo e intertextualidad, etc.), concluye que la literatura comparada comparte con las filologías nacionales los mismos fundamentos teóricos pero que, sin embargo, sí posee una metodología comparatística específica. Esta polémica afirmación, que hemos revisa-

[1] Sobre el tema Koppen publicó antes un libro completo: *Literatur und Photographie* (Stuttgart, 1987), todavía no traducido al castellano.

[2] Según la acertada definición de Etienne Souriau, *La correspondencia de las artes. Elementos de Estética Comparada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 15-23.

do en otra oportunidad[3], se basa en otro dictamen cuestionable: que la traducción sería un método específico de la literatura comparada. Creemos que Koppen no está en lo cierto: ¿acaso la traducción no es también atributo de las literaturas nacionales en muchísimos casos? Pensamos en la inserción de las letras catalanas en la literatura española; en la presencia de las lenguas indígenas (el guaraní, el quichua) en la literatura argentina de frontera (Salta, Jujuy, Misiones) o mediterránea (Santiago del Estero) en relación con los lectores de Buenos Aires; en múltiples ejemplos de naciones bilingües o con abundancia de prácticas dialectales. La traducción (muchas veces enmascarada en notas al pie o glosarios) es también competencia de las letras nacionales.

En "La ciencia de la literatura comparada como disciplina académica" (pp. 91-110) Koppen propone una serie de observaciones sobre la función a cumplir por esta rama de la investigación en los ámbitos universitarios y, especialmente, en relación de intercambio y mutua fecundación con las literaturas nacionales. Se enfrenta severamente a aquéllos que niegan a la comparatística su autonomía, su carácter de disciplina "especial": reconoce sus reparos pero sólo con la intención de superarlos. Para Koppen la identidad de la literatura comparada, a partir de una definición científica de Karl Popper, radica en un conjunto de problemas interdisciplinarios con los que sólo ella puede encararse: aquéllos que afectan a literaturas en varias lenguas o de varias naciones. El autor de *Thomas Mann y don Quijote* afirma que la literatura comparada nunca podría llegar a ser una "filología universal" (p. 104) pero sí una "filología políglota" al servicio de la especialización en determinada área de relaciones internacionales o supranacionales. Con escepticismo, Koppen niega absolutamente la posibilidad de manejar "con precisión exacta y minuciosa" (p. 103) la literatura universal en su conjunto. Esto, por supuesto, debido a las limitaciones inherentes al hombre y a las complicadas reglas de interrelación entre los especialistas en diferentes áreas. Sin embargo, propicia desde sus páginas la creación de cátedras específicas destinadas a la enseñanza de literatura comparada como forma de que esta ciencia prospere tanto metodológica como prácticamente.

"Campanas lúgubres" (pp. 111-132) implementa otra perspectiva analítica: la de la *tematología*, y ofrece un seductor recorrido por las variaciones literarias del motivo que da nombre al artículo. Luego de desarrollar su concepto de "semántica poética" (según el cual "la lite-

[3] Jorge Dubatti, "Teatro comparado: teoría y metodología", *Weltliteratur. Cuadernos de Literatura Comparada*, n. 1, 1994, pp. 7-16.

ratura guarda una relación sólo indirecta con la realidad empírica de los objetos", p. 114), Koppen va enhebrando como si fueran las cuentas de un collar textos de Friedrich Schiller, Charles Baudelaire, J. W. Goethe, Edgar Allan Poe, Thomas Mann, Victor Hugo, Charles Dickens, Gerhart Hauptmann, Octave Mirbeau y muchos otros escritores que recrearon la imagen de las campanas en formas diferentes.

En "La literatura universal entre el idealismo vulgar y la representación social" (pp. 133-157) Koppen se dedica al análisis del Premio Nobel de Literatura como *institución legitimante* de la "Weltliteratur" y la cultura planetaria. Parte de una certeza inobjetable: en "la lista de los autores premiados (hay) una minoría de escritores digna del premio — Gerhart Hauptmann, Knut Hamsun, Anatole France, G. B. Shaw, Thomas Mann, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill, André Gide, William Faulkner, Ernest Hemingway, Albert Camus—, una mayoría de escritores de segunda fila (...) y un cierto número de nombres carentes de calidad" (p. 135). A ello suma el inventario de los grandes "olvidados": Benito Pérez Galdós, James Joyce, Marcel Proust, Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, August Strindberg, Miguel de Unamuno, Rubén Darío... (Podríamos agregar muchos más: Franz Kafka, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges, César Vallejo...). Koppen observa que especialmente durante la primera década de entregas de la distinción (1901-1911) se concentraron figuras literarias de segunda línea (R. Sully-Prudhomme, J. Echegaray, F. Mistral, H. Sienkiewicz, R. C. Eucken, P. Heyse, etc., nombres hoy poco relevantes en la historia de la literatura de nuestro siglo). A partir de ello el investigador se propone encontrar una explicación describiendo el *verosímil crítico* puesto en práctica por la Academia Sueca encargada de elegir a los premiados. Con erudición y acuidad interpretativa Koppen elabora sus conclusiones en base al testamento de Alfred Nobel, los estatutos institucionales del Premio, la influencia del secretario perpetuo Carl David af Wirsén (encargado de la lectura de los discursos laudatorios) y otros variados documentos y llega a definir el concepto de "idealismo vulgar" antisocial, cuyo patrón de valores marcó —a juicio de Koppen— el criterio de selección de los —al menos— primeros once premiados. El estudio que reseñamos supera su intencionalidad inmediata y vale como modelo para el análisis de *la literatura universal en tanto institución*, un campo hasta hoy poco desarrollado no sólo en nuestro país sino también en el orden internacional.

A mitad de camino entre la *tematología* y la *morfología* se ubican las proposiciones de "Ensayo sobre el dictado en la literatura" (pp. 183-206). Koppen encara un aspecto apenas estudiado hasta hoy y que su artículo esboza en su rica complejidad: el de la representación literaria

del dictado y su función en novelas y piezas teatrales de diferentes épocas y autores (J. W. Goethe, Agatha Christie, Jakob Lenz, Beaumarchais, Guy de Maupassant, George Moore, Sinclair Lewis, Choderlos de Laclos, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Paul Valéry, entre otros). El dictado como símbolo, como instrumento de la violencia y la dominación, como arsenal de recursos técnicos para el dramaturgo o el narrador, como medio de contacto erótico entre los personajes, son algunas de las variantes detectadas. Se despliega en estas páginas un abanico de múltiples sugerencias para tomar en cuenta en los estudios de nuestra literatura nacional. Cabe recordar, por ejemplo, la importante presencia que cobra el "dictado al secretario" en las *causeries* de Lucio V. Mansilla (*Entre-nos*). En "La imagen en el filme" (pp. 233-241) Koppen analiza aspectos de la *transposición de la literatura al cine* a través de la relación entre el cuento "Las babas del Diablo" (1959) de Julio Cortázar y la película *Blow-up* (1967) del director italiano Michelangelo Antonioni. El hecho de que una de las conexiones entre ambos pase por la fotografía hace que este breve ensayo resulte complementario con el antes comentado sobre este tema de *estética comparada.* Para Koppen el film de Antonioni no es una fiel adaptación del relato cortazariano sino que sólo se sirve de éste como estímulo inicial, como disparador de un esquema ficcional propio, de rasgos diferentes. Si Cortázar propone una perturbadora variación del motivo ancestral del "cuadro mágico", en una dirección distinta Antonioni desarrolla una historia policial y, en última instancia, su preocupación es problematizar la relación entre realidad e imagen.

Thomas Mann es objeto de dos lúcidas monografías: "La belleza, la muerte y el Diablo" (pp. 207-231) y la que da título al volumen (pp. 243-257). En la primera Koppen estudia desde los principios de la *imagología* (disciplina que problematiza la construcción de imágenes de lo extranjero en las literaturas nacionales), la presencia y función de los escenarios italianos en la producción narrativa de Mann. Analiza detenidamente las novelas *Tonio Kroger, La muerte en Venecia* y *Mario y el mago* para concluir que en ellas el autor de *Doctor Fausto* se propone destruir el mito "arcádico" del viaje a Italia (construido por otro alemán ilustre: J. W. Goethe, en su *Auch ich in Arkadien*) a través de la representación de lo abominable, lo feo y lo demoníaco.

En el segundo ensayo, "Thomas Mann y Don Quijote", diseña una minuciosa lectura de *Meerfahrt mit Don Quijote* (Travesía marítima con Don Quijote), texto que Thomas Mann publicó por primera vez en el periódico suizo *Neue Zürcher Zeitung* en noviembre de 1934 y que combina el relato biográfico de viaje a Estados Unidos con la crítica de la

obra maestra de Cervantes. (Mezcla genérica singular que tiene como antecedente alemán el *Journal meiner Reise im Jahre* 1769 —Diario de mi viaje en 1769— de Johann Gottfried Herder, libro en el que la historia de los desplazamientos geográficos entre Riga y Francia es pretexto de extensas reflexiones sobre filosofía y pedagogia). Luego de definir a Mann como un "escritor cosmopolita", abierto a la totalidad de la literatura universal, Koppen se refiere a las conexiones del autor de *La montaña mágica* con España, su cultura y su literatura. Si bien la patria de Federico García Lorca no cobró en la obra de Mann tanta presencia como Italia o Francia, *Don Quijote* constituyó una lectura decisiva. Crítico sagaz de la novela cervantina, Mann la leyó teniendo en cuenta ciertos tópicos del romanticismo alemán y prefería la Segunda Parte (en especial la aventura con el león) a la primera.

En suma, un conjunto de valiosos ejercicios de comparatística que no sólo arrojan conclusiones sobre sus temas específicos sino que se instauran como modelos de práctica crítica a seguir muy de cerca. Sin embargo, cabe lamentar en la edición una sorprendente cantidad de erratas, desprolijidad que deberá enmendarse en una futura reimpresión.

JORGE DUBATTI

HANNA SCOLNICOV y PETER HOLLAND (comp.), *La obra de teatro fuera de contexto*, traducción de Martín Mur Ubasart, México, Siglo Veintiuno Editores, 1991, 287 pp.

Este volumen, valiosa contribución a la teoría y la práctica del Teatro Comparado (disciplina de escaso desarrollo, incluso en el panorama internacional, y especialmente en el mundo hispánico), reúne quince estudios presentados en 1986 en Jerusalén durante la *Conferencia sobre Teatro* dedicada a "La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra", organizada por el Departamento de Estudios Teatrales de la Universidad Hebrea de Jerusalén. La versión castellana de Martín Mur Ubasart ha sido realizada sobre la primera edición, en inglés (*The Play out of Context. Tranfering Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, 1989).

Nos detendremos especialmente en algunos de los quince estudios incluidos, en aquéllos que desde nuestro punto de vista brindan en su

campo específico los aportes teóricos, metodológicos o analíticos más relevantes, aunque en algún caso valgan como anti-modelos o ejemplos de lo que, a nuestro juicio, no debe hacerse.

Sin duda el artículo de Patrice Pavis ("Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno", pp. 39-62) es el más incitante, complejo e inteligente de todo el libro. Acierta Pavis cuando observa que el fenómeno de la traducción ha sido escasamente estudiado en la esfera de las investigaciones teatrales y que merece por su importancia un análisis pormenorizado de acuerdo a la complejidad de la *situación de enunciación diferencial del teatro* ("un texto que presenta algún actor en un lugar y en un momento específicos, a un auditorio que recibe tanto el texto como la puesta en escena", p. 39), lo que la distingue de la *traducción literaria.*

Sin embargo, creemos que en su aporte teórico general (que toma la primera parte de su artículo: pp. 39-54) varias observaciones resultan cuestionables y deben ser replanteadas. El problema radica en que Pavis agrupa bajo el mismo término "traducción" operaciones textuales bien diferenciables por su especificidad y cuya naturaleza determina que no deban confundirse entre sí: *traducción, adaptación, puesta en escena, recepción.* [1]

El artículo de Werner Habicht ("Shakespeare y la poética teatral en el Tercer Reich", pp. 143-155) estudia con loable erudición cómo el *campo de poder* totalitario (en este caso el régimen hitleriano en Alemania) se apropió "oficialmente" del *campo de los bienes simbólicos* e interfirió fuertemente el *campo intelectual* (según los términos de Pierre Bourdieu). Habicht analiza las diversas operaciones ideológicas del gobierno (a través de sus manifiestos, decretos y comunicados políticos) y de los intelectuales oficialistas alemanes (en las universidades o en el periodismo cultural) para demostrar la "compatibilidad de Shakespeare con la ideología nazi del *Volk* (la comunidad nacional y racial)" (p. 145) y con la poética ortodoxa del "teatro alemán del futuro". (p. 143). Entre los argumentos empleados Habicht destaca: a) la recuperación del mito dieciochesco de la función de Shakespeare como catalizador que ayudó a generar una literatura verdaderamente nacional en Alemania; b) la "naturaleza nórdica" de muchas de sus fábulas o sus fuentes germánicas; c) la exaltación de la capacidad histórica de los alemanes para resaltar la genialidad de Shakespeare y divulgarla para "el mundo entero" (p. 147). Habicht demuestra que, más allá de los resquemores que despertaban las traducciones y la interpretación del sentido de las

[1] Al respecto véanse las observaciones incluidas en nuestro artículo.

piezas de Shakespeare, los intelectuales oficialistas se las ingeniaban para poner en práctica un paradigma de *lectura alegórica* según el que las intrigas y los relatos shakespearianos ilustraban, indirecta pero mecánicamente, la ideología del *Volk*. Por supuesto, algunos textos irreductibles a la dinámica de la lectura alegórica fueron dejados de lado: *Troilus and Cressida, Antony and Cleopatra, Othello*. También las puestas en escena padecieron la normativa dictatorial. Muchas veces los programas de mano iban acompañados con una guía explicativa adicional; desde 1936 la crítica teatral fue prohibida; por motivos raciales, la música de Mendelssohn para *A Midsummer Night's Dream* fue desplazada por producciones de autores "de sangre pura" (p. 153). El breve artículo de Werner Habicht es, sin duda, uno de los mejores estudios de recepción que hayamos leído, tanto por su caudal de información historicista como por su agudeza analítica.

Carol Bardenstein ("Función del sistema objetivo en la adaptación teatral. Adaptación del *Tartuffe* al árabe egipcio por Jalal", pp. 184-204) propone algunas sugerencias teórico-prácticas para el estudio de un "género" singularmente complejo: el de la adaptación teatral *intercultural*. Bardenstein define la adaptación como "una actividad orientada hacia una meta, es decir, teleológica, que en gran medida queda condicionada por la meta que busca" (p. 184). A partir de esta afirmación destaca las restricciones e influencias que ejerce en la adaptación el *sistema receptor u objetivo*, dentro del que ubica las normas sociales, culturales, literarias, de traducción y específicamente teatrales que rigen el contexto para el que la obra es adaptada. Según estas coordenadas analiza el texto de al-Shaykh Matluf, adaptación árabe-egipcia de *Tartuffe* de Molière, realizada por Muhammad Uthman Jalal a fines del siglo XIX. Bardenstein elabora un inteligente conjunto de observaciones sobre cómo las pautas de adaptación de la pieza francesa fueron condicionadas por: a) el *sistema cultural objetivo árabe-egipcio* (condicionado por numerosas variables: la posición que ocupa la cultura francesa entre los sectores más refinados de la sociedad egipcia del siglo pasado, los planes educativos, la inmigración de sirios y libaneses), que marca la *elección* de determinados autores y repertorios internacionales en Egipto; b) el *sistema literario objetivo árabe-egipcio* y sus normas estéticas (la elección de una lengua, el tipo de verso, la adaptación de los nombres de los personajes, la asimilación a formas genéricas vigentes y a tipos literarios preexistentes en el sistema vernáculo, entre otros aspectos). A pesar de que Bardenstein focaliza la relación de dos culturas muy diferentes (en el eje de contrastes Oriente/Occidente), sus observaciones valen también, *mutatis mutandis*, para contextos de mayor familiaridad

e interrelación histórica (por ejemplo, las adaptaciones argentinas de piezas teatrales francesas o españolas).

Por el contrario, el artículo de Vera Gottlieb ("Chéjov en el limbo: producciones británicas de las obras de Chéjov", pp. 205-217) vale como ejemplo negativo. Se transforma en un anti-modelo: ningún comparatista debe adoptar su actitud crítica. Porque Gottlieb pretende analizar las puestas de Chéjov realizadas en Inglaterra entre 1908 y 1986 a partir de un verosímil crítico inadecuado. Gottlieb parte de un falso criterio objetivista según el que existe una supuesta *verdad textual* chejoviana condicionada por el contexto histórico-social ruso. Para la autora las versiones inglesas carecen de la indispensable información "contextual" (p. 215) y por lo tanto cometen "equivocaciones" (p. 208). Gottlieb parece creer que toda desviación de un supuesto original se explica por una carencia de información o por el desconocimiento de la realidad social e histórica de la Rusia de Chéjov. Paradójicamente, la equivocada es Gottlieb: no advierte que la función del comparatista no es aprobar/desaprobar, alabar/corregir, exaltar/rectificar las concepciones de puesta según se aproximan o se alejan de la supuesta versión del texto original sino que se trata de definir una *diferencia*, los rasgos peculiares de una *apropiación* de los textos de Chéjov a la medida de los intereses culturales, literarios, históricos y artísticos de los ingleses de cada época. Poco importa cuánto hay del "verdadero" Chéjov en las puestas británicas: lo que interesa al comparatista es qué hacen los ingleses con el Chéjov que conocen o se inventan, qué imagen del autor y de sus obras construyen, qué usos e inflexiones estéticas e interpretativas dan a sus textos. En cuestiones de traducción, adaptación o puesta en escena, la noción teórica de "error" es un despropósito: los artistas no se "equivocan" sino que generan sus propios verosímiles y poéticas.

Gottlieb asume una posición absolutista (según términos de M. Esslin, "Des types de critique théatrale", *Au dela de l'absurd*, 1970) y pone en práctica un método disparatado: confrontar sus propias interpretaciones *correctamente informadas sobre el verdadero Chéjov* con los *errores, prejuicios y falsas concepciones* de las puestas británicas. Por ejemplo: la interpretación de Vanessa Redgrave del personaje de Arkadina (*La gaviota*) le parece objetable porque "vulgarizó la compleja caracterización de Chéjov" (p. 213). De lo que se trata no es de cuestionar las puestas por su supuesta concepción errónea sino de explicitar sus bases estético-ideológicas con un criterio objetivamente historicista: Redgrave leyó así su personaje, poco importa si el investigador cree que debió hacerlo de ésta u otra manera. Al tomar una posición absolutista, anti-comparatista por principios, Gottlieb niega los infinitos juegos textuales de la recep-

ción futura. Si tales son sus instrumentos críticos, tales serán sus conclusiones, de las que lamentablemente sólo podemos desconfiar. Gottlieb ofrece una imagen simplista y deslucida de los directores, actores y críticos británicos (p. 211) de casi todo un siglo: es imposible creer que entre 1908 y 1986 las puestas hayan repetido idénticos problemas y errores de concepción. Resulta francamente inaceptable esta afirmación: "pocos han sido los intentos que se han hecho por volver a descubrir a Chéjov en casi ochenta años de producciones" (p. 212). Con tantas posibilidades estéticas como las desarrolladas a lo largo del siglo XX y con tantos buenos directores como tiene Inglaterra, ¿puede siquiera aventurarse semejante conclusión? La sola suposición nos parece inadmisible. La conclusión debe ser tan cuestionable como los métodos que conducen a ella.

Resulta acertada, en cambio, la perspectiva metodológica aplicada por Ruth von Ledebur y Albert-Reiner Glaap. La primera investigadora ("La adaptación y la acogida de *Saved* de Edward Bond en Alemania", pp. 248-265) fundamenta sus observaciones en un estudio previo de circulación de la obra del dramaturgo inglés en escenarios de habla alemana (véase el apéndice estadístico, p. 264). Von Ledebur selecciona un acotado conjunto de aspectos para el análisis de la recepción productiva y reproductiva de *Gerettet*: la nueva contextualización de algunos signos, los mecanismos de representación de la violencia, las traducciones al alemán y al dialecto bávaro, la posición tomada por los diferentes artistas frente a las marcas de ambigüedad y los lugares de indeterminación del texto de Bond.

Por su parte, Albert-Reiner Glaap ("Análisis contrastado entre la versión londinense y la de Broadway de *Whose life is it anyway?* de Brian Clark", pp. 266-277) compara la adaptación norteamericana (protagonizada por una mujer: Mary Tyler Moore) a partir de la selección de tres ejes fecundos y que permiten calibrar la peculiaridad de la versión: los cambios del sexo del protagonista, del contexto cultural y del lenguaje. Los trabajos de Von Ledebur y Glaap demuestran que los estudios comparatistas de este tipo sólo son serios y ricos cuando se apoyan en un análisis pormenorizado de los códigos específicos de cada versión y evitan las vagas generalizaciones nacionalistas sobre el carácter inglés, norteamericano o alemán. En cuanto al artículo de Glaap, consideramos que la noción de adaptador es más precisa que la de "traductor cultural", que utiliza en p. 277. El Teatro Comparado debería trabajar con una nomenclatura internacional precisa.

El volumen se completa con los trabajos de Gershon Shaked ("La

obra de teatro, puerta al diálogo cultural"), Peter Holland ("El espacio, frontera final"), James Redmond ("*Si la sal perdió su sabor*: algunas obras de teatro *útiles*, dentro y fuera de contexto, en los escenarios londinenses"), Hanna Scolnicov ("Mímesis, espejo, contrafigura"), Dwora Gilula ("El teatro griego en Roma: algunos aspectos de la transposición cultural"), Eli Rozik ("*La vida es sueño* como recreación de *Edipo Rey*"), Yehouda Moraly ("Claudel y Vitez dirigen a Moliere") y Shoshana Weitz ("El Señor Godot no vendrá hoy"). En suma, un libro fundamental en la reducida bibliografía específica sobre los problemas del Teatro Comparado.

JORGE DUBATTI

MAIRAL, PEDRO. *Tigre como los pájaros*, Buenos Aires, Botella al mar, 1996, 69 pp.

Los poemas más antiguos de *Tigre como los pájaros* cobraron forma en 1991. Los últimos, en el otoño pasado. Tras seis años de composición continuada y corrección aún más tenaz, Pedro Mairal publica su *opera prima* igual que el fruto que cae del árbol en el momento justo de su natural madurez.

Alejados de todo hermetismo, estos versos se hacen inmediatamente cercanos al lector, sin perder por ello la complejidad intrínseca de toda poesía verdadera. La audacia del lenguaje y de las imágenes no impide una relativa sencillez conceptual, eso que no se dice y se dice al mismo tiempo. El poema reencuentra su poder de comunicación especialmente a través de la sensualidad, virtud que en la pluma de Pedro Mairal se torna arrasadora, y cuya justificación última reside en el uso magistral del ritmo. En algunas páginas, sin embargo, los sentidos ceden espacio a la mirada racional, y surge así un tono más reflexivo y menos intimista que se aproxima en gran medida al haiku.

El parentesco de los poemas breves de Ti*gre como los pájaros* con la forma japonesa, sin embargo, no pretende ser próximo. El poeta es consciente de que el arte occidental en conjunto está marcado a fuego por otra cosmovisión. Pero sí aprovecha del haiku la absoluta economía de medios, la abstención de toda retórica, el deseo de captar el instante, y especialmente, el silencio de la página en blanco. El objetivo es que el poema diga por sí solo todo lo que tiene que decir.

La actitud primordial del poeta ante sí mismo y ante el mundo está teñida de nostalgia, pero con la misma seguridad rehúye hasta la más leve incursión en la melancolía. Esto hace que los poemas de *Tigre como los pájaros* nos dejen siempre el ánimo reconfortado. Un impulso vital sacude cada página, un deseo renovado de celebración ante todo lo que existe tal como existe, un contemplar el mundo desde el asombro, con el consiguiente, inevitable gozo de quien acepta lo dado y lo agradece.

Dios, sin embargo, juega un papel doble en esta poesía. Como el flujo y reflujo de las mareas, está presente por momentos y ausente en otros. Presente, casi siempre, bajo un sigiloso plural ( Cf., *v. gr.,* "Tan lejos de los dioses" ), que encubre a la vez la reminiscencia pagana. Pero aún en los casos de ausencia, se trata más bien de una presencia por vía negativa. Como ocurre con "Desde el café", donde el *crescendo* de imágenes de movimiento circular transita desde la soledad del yo lírico frente a su taza de café, hacia la insondable soledad e indiferencia de Dios "en el zumo oscuro del espacio". El yo lírico lanza la queja, reclama más presencia de Dios: hace, en definitiva, su oración personal.

Hay celebración de la vida porque hay amor. Ligado casi siempre a este tópico surge el del transcurrir inexorable del tiempo. Una misma mujer es la que a veces sitúa al poeta en un presente estático para que éste pueda amarla y contemplarla (cf. "Temporadas"), y otras, es ese ser único, irreemplazable en su función de desatascar el tiempo y permitir que la vida continúe (cf. "La espera"). Ella adquiere por momentos la función elevadora de la mujer romántica o stilnovista, pero a diferencia de ésta, constituye por sí sola el punto más alto del ascenso. El poeta no aspira a un Dios distinto de la mujer que él íntimamente ha divinizado. Por eso compone una plegaria a la amada (cf. "Esto") y por eso también es "un místico ascensor" el vehículo que le permite llegar hasta su casa (cf. "Posta del resuello"). En amorosa oración, el poeta ruega a la mujer que lo exorcice de los miedos que lo paralizan y que lo devuelva al paraíso sin cesar perseguido:

> [...] desiérrame de este pabellón
> de azulejos de domingos a la tarde.
> [...] y dile a mi sombra
> que vuelva a derramarse
> por los dedos de mis pies,
> la muy cobarde
> se me ha metido hasta los huesos. (p.19)

En los poemas eróticos, la mujer aparece *una cum poeta* a veces a través del *glíglico* cortazariano ("El abrazo"), otras en la comparación con el color del paisaje ("Verde y azul") o en la fusión surreal de dos sujetos ( el toro y la doncella en "Pablo Picasso"). La continuidad entre los amantes es tal que los límites se quiebran y la trascendecia hacia el otro alcanza su cumbre. No otra es la esencia del amor.

Pero en los momentos de inevitable soledad, cuando ella está ausente y su poder redentor es estéril, el poeta recurre a otra vía para liberarse de los miedos personales: elige la huida, que implica siempre la nostalgia por los perdidos paraísos. Hay un breve poema -un dístico- que dice: "De vez en cuando me muero en otro sitio / y aquí en mi habitación muere un caballo". La bilocación implica siempre la fuga hacia ese lugar primigenio, que en este caso se identifica con el campo, pero que es en otras ocasiones, más que un espacio o un tiempo concretos, un estado del alma. Es de ese modo como se presentan la infancia y el verano en la interioridad del poeta. Cada uno, con sus peculiares connotaciones, pertenece a un ámbito intemporal. La infancia real "dura un golpe de semáforo / luego un rojo patético el día hábil" (23). Por eso la labor del poeta consiste en reconstruir ese mundo perdido, pero hecho ahora una actitud de vida. Infancia del espíritu, entonces. Infancia que le lleva a admirar y agradecer el mundo creado en los versos de "Fuente con uvas y peras". Allí resulta notoria la insistencia del yo lírico al repetir: "Habrá que detener aquí esa vida / [...] Habrá que detener la vida en versos / [...] Habrá que dar las gracias, detenerse, / mirar sobre la mesa los frutos y la gloria". El recurso mismo de la repetición está suponiendo el intento por dar permanencia a las cosas, por entrar en la mágica intemporalidad del paraíso.

En contraste con el paisaje y la vida rurales, la ciudad se presenta como símbolo del insoportable presente. El espacio urbano esconde, es cierto, sus propios paraísos (la casa de la mujer amada, 36; la fonda del Bajo, 32; la feria, 28) pero éstos no son sino meras compensaciones que ofrece un mundo mutilado por la imperfección. A pesar de todo, el poeta no se detiene en la queja más que un instante. Su mirada rezuma piedad y aun ternura, como en "Silbido oscuro": "Dónde escondes, ciudad, / algunas de mis muertes?, / ciudad echada, ciudad torpe, / ciudad de papelitos que atraviesan / el esqueleto de una feria de domingo." (20) Y esa compasión se extiende al mundo: "Mi amor, por qué fracasan siempre los veranos / y cantan con otoños su agónica locura?" (11) Aquí se hace patente en qué medida el amor de la mujer es causa de esa mirada piadosa del poeta. El amor de ella es siempre regenerador y salvífico.

La ciudad es el ámbito del artificio, pero por momentos la naturaleza logra colarse por sus arterias. Como en este poema sin título:

> Al atravesar una bocacalle del centro,
> pocas veces advierto
> que estoy bajo una cruz de cielo,
> bajo una cruz enorme
> de vértigos azules entre nubes. (10)

La imagen se reelabora en "Insomnio" ("calles de techo roto"). Pero en este poema también advertimos el fenómeno contrario; cómo la ciudad se apodera de espacios íntimos y naturales. El sueño se mezcla con la realidad y de la simbiosis resulta un conjunto de imágenes oníricas que vuelven a expresar la condición de exiliado del poeta. En los pocos momentos en que regresa al paraíso, no puede desprenderse de la pregunta obsesiva: "¿Y ahora que lo vivo, dónde se va guardando? / El recuerdo del mar, ¿dónde se acuesta? [...] / ¿Pero, cómo convocarlos cuando falten? / La risa de los hombres, / ¿cómo se recupera desde el miedo?" ("Pastizales amarillos"). El miedo nace lejos del paraíso. Toda la fragilidad del hombre se desnuda y sin embargo no hay muerte que lo derribe. Por eso canta:

> La muerte no detiene los molinos,
> no apaga los relámpagos del faro,
> muestra apenas la blanca pureza de los huesos,
> osamentas de luz, piezas del alba
> que guardan el secreto del vuelo de los pájaros. (45)

Aún en la muerte hay vida, por eso no puede concedérsele el más mínimo espacio al sentir melancólico.

El centro del anhelo es retornar al *omphalos,* al espacio natural y primigenio porque sólo allí será posible la consecución de la libertad perfecta. Ese es el drama último del poeta: ser "tigre como los pájaros". Y sin embargo, allí donde esperábamos encontrar la clave del libro, nos asalta la inquietud. Una sombra, una amenaza tiñe estos versos decisivos:

> Te advierto que el tigre despedaza a la gacela
> porque no sabe tolerar tanta belleza.
> Te advierto que algún día seré tigre,
> tigre como los pájaros. (55)

Si es posible interpretar el verso final de este poema como la expresión definitiva de ese anhelo que recorre el libro de principio a fin, qué solución darle al enigma del primer pareado. Irrumpe allí un problema de índole estética, acerca del margen de libertad que le queda al hombre cuando se enfrenta a la belleza sobrecogedora de lo sublime, tal como lo entendía, por ejemplo, Kant. La libertad disminuye porque surge en el contemplador el deseo de destruir aquello que lo supera, aun cuando ese objeto es benéfico. El sujeto pierde el control de sí mismo, se violenta. Kant explicaba esa actitud ante lo sublime como una suspensión momentánea de los sentidos y la inmediata y consiguiente expansión del espíritu.

A fin de cuentas, la belleza sigue creando inquietudes en el ánimo y la reflexión de Pedro Mairal porque su poesía se resiste a apartarse del lirismo, de la palabra madurada hasta el más ínfimo detalle. Ha creído necesario apropiarse del innovador lenguaje poético de la vanguardia de principios de siglo (Huidobro, Girondo, Neruda, Borges) para reelaborarlo y, a partir de allí, en continuo diálogo con la tradición, descubrir y construir su propia voz. Porque la poesía recupera el bello pasado, y con él, la felicidad original: "y entre soles y pueblos nos pintaban / los óleos del poema venidero." (63)

SANTIAGO GARCÍA NAVARRO

AA.VV. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea.* Proyecto y coordinación de Mignon Domínguez. Buenos Aires, Corregidor, 1996, 205 pp.

Durante la segunda mitad del curso lectivo 1992, la Dra. Mignon Domínguez dictó y coordinó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires el Seminario "Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea", en cuyo seno surgieron los trabajos de diversos estudiosos que aparecen ahora reunidos en este volumen. Tal como se encarga de establecer la propia Mignon Domínguez en la "Introducción" (pp. 9-20), la actividad del Seminario y los trabajos en él generados tuvieron por marco temático los vitales y numerosos ejemplos de la nueva novela histórica de Latinoamérica, y por marco teórico los no menos abundantes estudios de investigadores europeos, norteamericanos y latinoamericanos acerca de dicha categoría narrativa. Así, la Dra. Domínguez pasa revista en estas páginas

liminares a los enfoques de Seymour Menton, Brian McHale, Linda Hutcheon, Noé Jitrik, Paul Ricoeur, Juan José Barrientos y Hayden White, entre otros, para establecer los deslindes pertinentes entre novela histórica (toda aquella que narra una acción ocurrida en un tiempo anterior al del novelista) y *nueva* novela histórica (la que se inicia en Latinoamérica en 1949 con *El reino de este mundo* de Carpentier, y que, según Menton, se caracteriza por su adhesión a ciertas pautas teóricas como la imposibilidad de un conocimiento histórico veraz y el carácter cíclico e imprevisible de la historia, como también por su afición a deliberados anacronismos, omisiones y exageraciones, a la ficcionalización de personajes históricos, a la metaficción sobre el proceso de creación, a la intertextualidad, a la parodia carnavalesca). Destaca asimismo Domínguez, siguiendo a Ricoeur y Hayden White, que el saber historiográfico moderno, sin descalificar a la historia como conocimiento científico, tiende a reclasificarla, a la manera de los clásicos, como artificio literario, en virtud de lo cual las estrictas fronteras entre relato histórico y ficción novelesca tenderían a desaparecer ante una nueva categoría: la *metahistoria*, que se propone considerar los relatos históricos como ficciones verbales próximas a la literatura.

El primer estudio del volumen, "La inscripción en la historia: *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier" (pp.21-37), de Daniel Altamiranda, analiza la utilización de datos históricos en dicha novela a la luz del explícito compromiso del novelista con el marxismo. En efecto, la novela histórica se impone, según Carpentier, como el vehículo más apto para destacar el peso que en Latinoamérica ejerce el pasado sobre el presente, en una historia signada por la lucha de clases. El título de la novela es interpretado por Altamiranda como connotativo del triunfo de la revolución social, identificada con la primavera y tenida por Carpentier como un punto de llegada, como una virtual restauración de un estado natural; sin embargo, la noción misma de primavera conlleva la consideración de un tiempo cíclico, que desmiente abiertamente la visión lineal y teleológica del marxismo que en teoría sustenta el novelista.

Beatriz Alvarez propone en "*Zama*: ¿posible refutación de la novela histórica?" (pp. 39-47) un abordaje del texto de Di Benedetto a partir de las tesis contrapuestas de Malva Filer y Juan José Saer, para quienes *Zama*, respectivamente, es una cabal novela histórica, o bien, por el contrario, una refutación del subgénero, ya que el autor enfoca el pasado con sesgo paródico y sin afán de reconstrucción fidedigna.

"Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica his-

panoamericana" (pp. 49-67), de Juan José Barrientos, opone las novelas *El mundo alucinante* y *El siglo de las luces*, de ambos escritores respectivamente, sobre la base de los diversos enfoques que Arenas y Carpentier sustentan en torno de la novela histórica. Así, Carpentier se aboca a una reconstrucción histórica rigurosa y detallista hecha de erudición, verosimilitud, cronologías exactas y precisión geográfica, en tanto Arenas —quien incluye paródicamente a Carpentier como personaje en *El mundo alucinante*— opta por una reconstrucción basada en la imaginación, la inverosimilitud, los anacronismos y las anatopías. El resultado es que en tanto Carpentier hace de su personaje Víctor Hugues, anclado en su contexto histórico, un personaje *literario*, Arenas convierte a Fray Servando en un personaje *mitológico*, en un símbolo transhistórico de la condición humana.

En "*Maluco* y la pendularidad de sus opuestos" (pp. 69-89), María Luisa de Lujan Campos estudia la novela de Napoleón Baccino Ponce de León en relación con el hipotexto del *Primer viaje en torno del Globo* de Antonio Pigafetta. La novela, que desarrolla el viaje de Magallanes hacia el Maluco —hoy Molucas—, está narrada por el bufón Juanillo Ponce, quien adopta en parte el lenguaje de las viejas crónicas, pero a su vez menciona despectivamente a los cronistas, acusándolos de falseadores y ocultadores de la verdadera historia. Así, Juanillo huye del dato histórico externo, irrelevante, y se centra en los procesos internos existenciales de los personajes, con lo cual el viaje y el Moluco adquieren el significado simbólico de una búsqueda de objetivos personales para la vida humana a través del descubrimiento de sí mismo.

Ejemplar trabajo es el de Daniel A. Capano, "La voz de la nueva novela histórica. La estética de la clonación y de la aporía en *La liebre* de César Aira" (pp. 91-119), que deslinda en la novela elegida los aspectos ficcionales de los estrictamente históricos, éstos tratados por Aira paródicamente. Personajes como Rosas y su hija Manuelita están dibujados sobre la base de datos históricos que funcionan como sustrato genotextual, pero a su vez presentan rasgos del todo reñidos con la verdad histórica (Manuelita, por caso, aparece retratada bajo un prisma carnavalizante y paródico que la torna frívola, simuladora y algo tonta). En aguda progresión de análisis, el estudio de Capano desemboca en la definición de una *estética de la clonación* para la novela de Aira, según la cual "la narración progresa a partir del principio de duplicación [...]. Los personajes gemelos y las situaciones duplicadas constituyen una red cuyos hilos, en un principio sueltos, se unen y cobran significación en la absurda *anagnórisis* final de la novela" (p. 111).

La coordinadora del volumen, Mignon Domínguez, aborda en "La

subjetivación de lo histórico en *Viva o povo brasileiro*" (pp. 121-145) la dilatada novela-río de João Ubaldo Ribeiro, considerada por la estudiosa como una corrección de la falsedad de la historia a través del enfoque de la heroína, María da Fe, quien con su personalidad extraordinaria y su sacrificio personal en pos del bien de su pueblo logra presentar un hecho desgraciado como heroico. Mignon Domínguez analiza así las diversas estrategias de ocultamiento o tergiversación de lo real, como la sátira, la mentira disfrazada de verdad por el poder, la puesta en abismo, la explícita relativización de la historia.

María del Valle Manríquez parte del concepto ricoeuriano de repetición narrativa para su estudio "*La casa de los Espíritus*: transgresión de discursos" (pp. 147-160), en el cual se destaca para la novela de Isabel Allende el planteo de la intriga desde la memoria. La estudiosa enfoca el texto analizado como un cuestionamiento de la historia chilena a partir de la memoria de los distintos narradores, en un discurso a la vez memorialístico y testimonial que, adoptando una actitud paródica respecto de *Cien años de soledad* de García Márquez, propone una visión femenina del pasado histórico.

"Ambrose Bierce en *Gringo viejo*: el mito como historia. Tras las huellas de G. Vico" (pp. 161-175), de Alejandra Rosarossa, constituye una aguda lectura de la obra de Fuentes a la luz de las teorías de Giambattista Vico sobre el mito y la historia, según las cuales aquél pertenece a ésta a modo de una actualización cíclica del pasado, conforme al esquema de los *corsi e ricorsi* del pensador italiano. La autora se aboca asimismo a relacionar esta postura con las sostenidas por el escritor norteamericano Ambrose Bierce, quien participó y desapareció en la revolución mexicana y cuyos textos y figura pudieron influir en la concepción de la historia sostenida en *Gringo viejo*.

En "*Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa. Semántica de una ficción ideológica" (pp. 177-186), Diana Beatriz Salem considera la función proléptica del texto vargasllosano, por cuanto a través de la narración de un hecho histórico de la década del 50, la revolución de Jauja, se penetra en las raíces de la violencia guerrillera que décadas después estallaría en Perú con Sendero Luminoso. Así, el gestor de la revolución, Alejandro Mayta, "es sólo un instrumento útil para mostrar la amenaza de un modelo de violencia que atenta contra un orden ya estatuido" (p. 182). Según la autora, no caben dudas acerca de que la re-escritura de la revolución de Jauja responde a fines políticos, y que el autor "utiliza deliberadamente el hecho histórico como pre-texto ideológico" (p. 184).

Finalmente, en el último estudio del volumen, "La novela en la

historia: un encuentro metaficcional" (pp.187-202), Esther Smith analiza a la luz de una expresa declaración de Arturo Uslar Pietri, recogida en un epígrafe, sobre su desinterés por la novela histórica, su novela *La visita en el tiempo*, que se desarrolla en el contexto de la España del siglo XVI y tiene por personaje principal a Don Juan de Austria. Uslar Pietri busca en el personaje real no un simple retrato de la verdad histórica, sino una encarnación concreta de las miserias y angustias humanas. "No es la historia el centro de su pensamiento, sino el aspecto trágico del hombre en la historia" (p. 189). La autora arriesga incluso la posibilidad de que, detrás de la angustiosa búsqueda de sí mismo llevada a cabo por Don Juan, aliente una metáfora de la situación de América. Oportunamente, la formulación de esta hipótesis, que clausura el artículo y el volumen todo, parece sugerir que la idea de un continente angustiado que se busca a sí mismo constituye el meollo de todas las obras de la nueva novela histórica latinoamericana tan sagazmente abordadas por los autores de estos estudios.

JORGE ROBERTO GONZÁLEZ

ANTOLOGÍA GENERAL. POETISAS ESPAÑOLAS. TOMO II; DE 1901 A 1939. Madrid, Ediciones Torremozas 1996. A cargo de Luzmaría Jiménez Faro. Prólogo María del Pilar Palomo, 253 pp.

La edición está a cargo de Luzmaría Jiménez Faro, Directora de la Editorial y publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura. Es continuación del mismo título, Tomo I, que se ocupa de poetisas desde el siglo XV hasta 1900. Ese tomo fue prologado por María Dolores de Asís. A su vez esta antología, como lo declara Luzmaría Jiménez Faro, toma como punto de partida un texto de su autoría: *Panorama Antológico de Poetisas Españolas (siglos XV al XX)*, desde el que despliega una compilación más amplia. Se anuncia que la obra general estará formada por cuatro tomos. El tomo III abarcará de 1940 a 1975 y el tomo IV desde 1976.

En la presentación, realizada por Jiménez Faro se nos indica que para la ordenación cronológica de este Tomo II, se toma como referencia el primer libro de las poetisas incluidas, con dos excepciones: Blanca de los Ríos y Sofía Casanova, que si bien publicaron por primera vez antes de terminar el siglo XIX, por su dilatada vida y amplitud de su obra comparten rasgos.

Según la presentadora, el período al que se refiere esta obra es uno de los más interesantes en la vindicación de la voz poética femenina en un momento en el que el mundo de la escritura era dominio del hombre y si bien muchas mujeres escribían, muy pocas publicaban. Considera que en su conjunto los primeros libros de estas décadas son solo discretos pero, como apunta Palomo posteriormente, estas autoras serían importantes en la historia literaria y, por tanto el muestreo sirve para tomar conciencia del valor de su propia poesía, e ir modificando su lugar en la sociedad literaria. Reconoce no obstante, que este período no tiene parangón con la creatividad femenina en hispanoamérica en la que publican D. Agustini, J. de Ibarbourou, G. Mistral y A. Storni.

Con las publicaciones de estos años se redefine la poesía escrita por mujeres y citando a F. Martínez Ruiz, coincide en que en este período "[...] aparecen las voces de mujer con una percusión de alta temperatura emocional y cordial realmente intransferible". Quieren acercarse a la cultura y sienten la poesía en un momento de efervescencia poética. En la antología anterior, M. Dolores de Asís dice:

> Por los años treinta [...] resultaba verdadera la frase que García Lorca escribiera a Miguel Hernández: Hoy se hace en España la más hermosa poesía de Europa.

Constata un dato poco conocido, que en 1926 se creó en Madrid el Lyceum Club, primer club femenino, semejante a los ya existentes en París y Londres, fundado por mujeres y para mujeres, siendo su primera presidenta María de Maeztu. Y abona que, para la misma época, tertulias, conferencias, lecturas, sirven para marcar un horizonte en la participación cultural de la mujer. En la segunda edición de su Antología, Gerardo Diego incluye a dos mujeres: E. de Champourcín y J. de la Torre.

En el prólogo de María del Pilar Palomo, la compiladora indica que:

> Una selección de poesía en este período nos hace ver la definitiva incorporación de la mujer al mundo de la creación literaria.

Detalla que esta incorporación no es excepcional, que la mujer ha escrito siempre que su condición social o sus circunstancias le permitían el acceso al mundo de la cultura, ya que en el siglo XIX nombres ilustres rompieron el tabú de ser "letradas" sin que el hecho supusiera

repulsa social. Pero indica también que todavía Fernán Caballero oculta su condición femenina bajo seudónimo y E. Pardo Bazán tendrá que alzarse "[...] arrogante e insolente, pero desde su privilegiada posición, por encima de comentarios jocosos como los de J. Valera o incomprensiones sociales". Estima que junto con el reconocimiento jurídico y la justicia laboral que el feminismo mundial promovió, las mujeres escritoras alcanzarán tres de los sueños no conseguidos anteriormente: la docencia universitaria (Josefina Romo), el reconocimiento hacia una labor de crítica histórica y filológica (Blanca de los Ríos) o la entrada en la Real Academia de la mano de Carmen Conde. Esta presencia se traduce en detalles como el de que, en la primera edición de 1935 de la *Historia de la Literatura* de Valbuena Prat, se dedica un apartado a las poetisas dentro del capítulo en que se analizan las vanguardias y la generación del 27. María del Pilar Palomo opina que las autoras señaladas, tienen más relación con la generación del 36 o de la "República" pues las considera más representativas de la "rehumanización" de la poesía posterior, que de la vanguardia formal previa a la generación del 27. Estima que en el período de la República se puede constatar el símbolo del cambio:

> [...] la incorporación de la mujer a la vida política y como consecuencia su imagen de profesionalidad literaria.

Aunque el cambio social sea anterior a 1931, es, en torno a 1930, cuando surgen los nombres más relevantes: Champourcín y Conde. El misticismo de la primera o el vitalismo de la segunda, están más cerca de M. Hernández o L. Panero que la poesía del primer Guillén. Palomo entiende las vanguardias como un capítulo pasajero dentro de una tradición más sólida de la poesía española y sitúa a estas poetisas más cerca del desgarro existencial de los grandes autores de los primeros cuarenta años del siglo xx. Agrega que hay que constatar su valía entre los nombres poéticos de los Machado, Jiménez o Unamuno, la generación del 27, el solitario León Felipe, y el grupo del 36 que seguirán, tras la contienda conviviendo poéticamente con las nuevas generaciones como Otero, Hierro, Bousoño, o de Luis. Considera que:

> En ellas se cumplieron las mismas circunstancias históricas de su generación: la guerra y, en algunas, el exilio exterior o interior.

De esa generación de la República, estima que la guerra provoca la

aparición del escritor comprometido con el hombre y con la Historia. El grado de compromiso consigo mismas y con la humanidad, permite oir:

> [...] La voz femenina sin calcos temáticos. [...] Asumido ese nuevo papel social de mujer escritora la poetisa expresa su intimidad desde su propio interior, sin estilos o perspectivas interpuestas. Es la voz de la mujer, no de un ente extraño que debe disfrazarla para que sea aceptado.

Y concluye:

> [...] El ahondamiento de la condición femenina y su ulterior expresión poética es el logro más significativo [...], sonó con libertad interior y marcó caminos de intimidad poética a muchas voces futuras.

Entre las 18 autoras antologizadas es frecuente el cultivo de varios géneros literarios y la mayoría de ellas se destaca en narrativa, no obstante, entiende que es de gran interés escuchar las primeras voces en las que se define el yo lírico de las autoras. Es comprobable el hecho de la importante trayectoria y la representatividad de todas ellas. Sería deseable la cita de procedencia de los textos antologizados. El muestreo, que oscila entre tres y catorce poemas, nos permite acceder a una visión y escuchar una voz en el encuadre de la nota previa orientadora que también ha realizado la doctora Palomo. La obra total es un encomiable proyecto de relevamiento; partió de un texto sintético que generó un plan que abarca la consideración de la poesía femenina desde sus orígenes hasta nuestros días. Esta segunda presentación que reseñamos nos permite una lectura diacrónica a la par de la lírica española "masculina" del período. Merecen destacarse la síntesis, sensatez poco común, y la presentación dialogística de la antologizadora de este tomo. Otro tanto el plan general diseñado por L. Jiménez Faro en su texto original y la ampliación de esa perspectiva. La obra rescata y valoriza la voz poética de las escritoras de cada época y se hace deseable el aliento para que logren los objetivos ya cumplidos en los dos tomos subsiguientes.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

MUJERES Y HOMBRES. La formación del pensamiento igualitario. Coordinado por María-Angeles Durán. Editorial Castalia. Madrid. 1993, 301 pp.

La publicación de este libro surge de una propuesta realizada por la editorial Castalia a la compiladora, en 1990, para preparar una edición crítica de los manifiestos feministas españoles. En el Prólogo se alude a las dificultades de ceñirse a tal propuesta. María-Angeles Durán declara la intención de registrar dos zonas de la formación del pensamiento social: la académica, del pensamiento sociológico y la política, de los manifiestos. Pretende cubrir, tanto la disertación universitaria como la circulación de manifiestos callejeros. Modifica luego, frente al material recogido, el no ceñirse exclusivamente al área del género "manifiesto", sino a otros documentos relevantes vinculados con el tema. También se plantea la necesidad de abarcar un período dilatado que otorgue perspectiva histórica a los manifiestos y por lo tanto, una vez seleccionados, decide, con sus colaboradoras, encargar a especialistas de cada época el comentario de cada uno de los escritos. Es así como varias especialistas se hacen cargo del análisis de esos textos ubicándolos en el género específico de manifiesto. La compiladora, frente al texto definitivo, evalúa las pautas que trazaron sus antecesores y antecesoras en una búsqueda cuyo relevamiento considera necesario para retomar el camino de un pensamiento que lleve a un diálogo.

La edición recoge veintiún textos desde "La defensa de las mujeres" de Benito Feijoo, de su libro *Teatro Crítico Universal* hasta Extractos de la Constitución española de 1978, en particular los que especifica el "Plan para la Igualdad de oportunidades de las mujeres: 1988-1990". Dentro de este marco se transcriben trabajos de algunas escritoras ya conocidas en su perspectiva de reivindicación de la mujer desde el ejercicio propio de su profesión o vocación social. Merecen destacarse el de Gertrudis Gómez de Avellaneda, "La mujer", de 1860, el de Concepción Arenal "Qué oficios y profesiones pueden ejercer las mujeres?" extractado de su artículo "La mujer del porvenir" de 1868, recogido en el libro *La emancipación de la mujer en España* en 1974; el de Carmen Burgos y Seguí, "Misión social de la mujer" de 1911.

La amplia y sustanciosa Introducción de cuarenta páginas deslinda el campo de producción e interpretación de estos textos que entiende como enunciados de declaración doctrinal expuestos a la luz pública. Precisa aún más en la caracterización e infrecuencia del manifiesto estrictamente feminista y, dentro de ellos, los que apunten a un pensamiento igualitario:

> No abundan los manifiestos igualitarios en la historia de las doctrinas sociales o del pensamiento político en España, y menos aún los manifiestos feministas o relativos a doctrinas sociales favorables a la condición de la mujer [...]

Subraya las distancias entre la teoría y la praxis de estas doctrinas una vez admitidas cuando se alude a reconocer o conceder derechos "hasta ahora reservados a los hombres". Se dedica luego al análisis del manifiesto dentro del circuito de comunicación, su efecto sobre la audiencia, los medios que se asocian a su recepción y las distintas estrategias que hacen efectiva su circulación. Consigna: "Cuando el texto se hace público inicia una nueva forma de propagación, que le lleva al silencio o al eco [...]". Destaca como forma privilegiada del eco la transmisión del mensaje de boca en boca y el de palabra en acto. Asimismo considera que el grado de repercusión no es fácilmente cuantificable. Con respecto a los textos seleccionados distingue que algunos se convirtieron en materia obligatoria de enseñanza en las escuelas (Constitución de 1978), del cual se hicieron millones de copias. Otros, se centraron en debates en su época, como los textos de Feijoo, Campoamor y Kent, otros, en cambio, tuvieron tiradas muy reducidas. Señala el hecho de que en España hubo un alto porcentaje de mujeres analfabetas funcionales hasta mediados del siglo xx pero simultáneamente en esa época se mueve con soltura la transmisión oral. De allí surge otra dificultad para la aplicación de criterios de análisis a los textos escritos y a los textos de difusión oral para medir, a la distancia, su repercusión. Distingue las diferencias entre las declaraciones y los panfletos y propone que los manifiestos no son actos cotidianos sino acontecimientos, sucesos extraordinarios, con sus rituales que presuponen una preparación para que estos alcancen su significado social. Considera que en España el movimiento feminista no ha creado una subcultura semejante a otros tipos de movimientos y que solo a partir de la fecha del 8 de marzo son parte de una cultura internacional que se incorpora al movimiento igualitario en España en los años setenta. Otros rituales que se vinculan a estas manifestaciones, son el espacio y sus simbolismos como las demandas concretas que utilizan: la vía pública, acompañada de pancartas y coros. Constata que en España algunos manifiestos en las demandas de igualdad se realizaron en recintos cerrados y aún las convocatorias numerosas no alcanzaron la cantidad de participantes de otros países. A partir de 1978, con la aprobación de la Constitución, recién se hace patente la defensa del pensamiento igualitario, mediante la transformación de sus métodos y expectativas. Analiza en otro parágrafo el proceso de creación de una doctrina o cuerpo

de ideas que promueven, a través de un discurso argumentativo, pactos e ideas para cambiar la realidad. Denota que en los últimos períodos se hace evidente la urgencia de la propuesta. Las representaciones de la realidad que se tienen en cuenta para el deslinde de tipos de manifiestos son: el de aquellos que rechazan una situación vigente y de los que pretenden conseguir otro punto de llegada; aquí agrega el matiz distintivo del tipo de receptor al que los manifiestos van dirigidos, ya sean sujetos individuales o colectivos. Establece la diferencia entre la mujer como sujeto individual o colectivo y señala que en ambas propuestas ha faltado señalar la condición específica de la asalariada, votante u otros roles de la mujer en la sociedad. También en la estrategia de la elección del sujeto distingue lo "femenino", contrapuesto, generalmente a lo "feminista". Lo aplica al texto de Feijoo, quien se refiere a "las mujeres", para destacar la diferencia entre capacidades individuales y oponerse a la categorización global despectiva. En textos posteriores se habla de "la mujer" como síntesis de un común denominador de mujeres concretas. Los textos legales se refieren a "la mujer" como titular de derechos. En otra línea del discurso igualitario, la contraposición de lo colectivo y lo individual se resuelve a un nivel de generalidad que traslada el sujeto colectivo a la Humanidad. Señala que esta recurrencia al sujeto colectivo es característico del feminismo krausista (Posada, Wilhemi) como del socialismo utópico (Hildegart Rodríguez).

Teniendo en cuenta que la perspectiva de esta publicación tiene como objeto describir y constatar la formación del pensamiento igualitario, subtítulo del libro reseñado, también se ocupa la compiladora del papel de los manifiestos en las estrategias del cambio social. Señala como denominador común de los artículos recogidos las siguientes combinatorias: defensa, agresión, conciliación e innovación y luego describe los estilos y recursos del lenguaje para aplicar esta estrategia que son, según Durán: ironía, metáfora, erudición, cientificismo, etc.

De los veinte textos seleccionados cada autor/a ofrece una fórmula peculiar propia. Se pregunta por qué cada autor utilizó un tipo de aproximación y en qué medida cada propuesta responde a su realización en el encuadre de un diseño general. Otra distinción que establece la compiladora es la vinculación de los que firman los manifiestos ya sean individuales o colectivos; en los individuales, un autor representativo presta su nombre y su firma a un sentir generalizado y en los colectivos, destaca que, aunque los manifiestos se redacten en asambleas, no llevan la representatividad total de los convocados. Tampoco cuando ha habido debates previos la tarea de redacción del manifiesto corresponde a los protagonistas. En los manifiestos colectivos, el texto

es el resultado de un compromiso entre los firmantes y representa el mínimo común denominador de los concurrentes. La serie de variantes invalida las generalizaciones. El logro de esta publicación se vincula con la ubicación de lo particular en lo general, lo privado en lo público, el grado de repercusión o recepción de lo acontecido, la importancia de los deslindes para alcanzar a describir lo propio del fenómeno del pensamiento igualitario dentro del pensamiento humano en general. También se ocupa del pensamiento femenino o feminista en particular y de la posible realización de los enunciados y proyectos de todos los documentos que se registran desde el siglo XVIII hasta nuestros días con sus distintas variantes.

Las comentaristas de los distintos artículos, analizan varios textos desde su pensamiento propio de mujer y militante en un área específica.

La línea ideológica de esta compilación apunta a la igualdad no restringida al ámbito del derecho sino a la jerarquía del pensamiento, lo cual presupone a la mujer como ser pensante en el ámbito privado y como ejecutante en el ámbito social.

Este libro recoge manifiestos de distinta índole: algunos tienden a provocar la reacción e insertar como protagonistas a las mujeres con su problemática social individual, otros, apuntan al resultado de la arenga que promueve la acción en los distintos terrenos en el que es necesaria. Propone, a través de sus documentos, las pautas esenciales para el diálogo entre el hombre y la mujer en la sociedad española, en su devenir histórico, en su identidad social, para alcanzar sin manifiestos ni diatribas un modelo de igualitarismo humano y social desde lo propio e individual en armonía con la totalidad del ser humano.

Las ediciones a las que nos tiene acostumbrados Castalia además de reproducir los discursos de personajes individuales: Feijoo, Gómez de Avellaneda, Arenal, Wilhilmi de Dávila, Burgos y Seguí, M. Cambrils, Clara Campoamor, Hildegart Rodríguez, recoge enunciados de programas como el de ANME (1918) "El voto femenino en la II República" (1931); los considerandos que las mujeres libres suscriben en el documento de 1938 "Vanguardia de la lucha"; la "Ley de derechos políticos, profesionales y laborales de la mujer (1961); el "Programa" del Movimiento Democrático de Mujeres de 1968; la "Resolución política de las Primeras Jornadas Nacionales de la Liberación de la Mujer" de 1975; el correspondiente "manifiesto" de 1976 emitido por el Frente de Liberación de la Mujer; la tesis de 1979 del Partido Feminista; la inclusión de un artículo del libro de 1982 de la compiladora "Liberación y Utopía:

La mujer ante la ciencia". Las tres últimas citas de textos que apuntan al pensamiento igualitario recogen las "Conclusiones generales de las Primeras Jornadas de Mujer y Salud Mental" de 1985; los textos de 1987 de conclusiones de lo resuelto por el "Plan para la igualdad de las oportunidades de las mujeres 1988-1990" y, finalmente, los extractos de la Constitución Española que comenta la propia compiladora. A ellos se agregan los respectivos comentarios de Isabel Cabrera, Teresa González Calbet, Pilar Pérez Fuentes, Carmen Saez Buenaventura, Pilar Folguera, Felicidad Orquín, Elena Gascón Vera y la propia compiladora María-Angeles Durán. Un índice de láminas remiten a la época y al proceso específico de los manifiestos feministas que buscan un espacio igualitario. Los textos seleccionados, transcriptos y comentados, cumplen su cometido, el de señalar un proceso desde el cual una voz del siglo XVIII, tan autorizada como la del padre Feijoo, defiende la dignidad propia de la mujer en su entorno social, hasta los modos de defensa legal de la mujer en el siglo XX. Lo que hoy nos parece paradigmático es que, para abonar un principio sustentado, remite a Santo Tomás Moro en su *Utopía* y uno de los artículos de la compiladora, de 1982, se refiere, precisamente a la utopía de la liberación.

El texto se complementa con láminas documentales de distintas épocas. El deslinde de campos en torno a las propuestas y los efectos de las proclamas o manifiestos en una sociedad en transformación y en un espacio propio a recorrer por la mujer, se realiza desde un enfoque sociológico, con impecable valoración y distinción por parte de María-Angeles Durán.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

# NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA *LETRAS* DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (U.C.A.)

1) Se presentarán escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD, O WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si son cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.).

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas nº, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas; los de tercera van en cursiva, minúsculas.
- El adverbio "solo" no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homófono. Tampoco se acentúa el grupo "ui" a no ser que lleve el acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).

— Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio, pero no cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comilla de ángulo o comilla simple (ej.: "más tarde, en «El centauro», insiste en..."). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.

— Después de "en" o "ver", no se colocan dos puntos.

— Las abreviaturas sólo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en "íd." o "ibíd." ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), cfr. (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./mss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), ibíd. (ibídem), íd. (ídem), *sic* (así).

## EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que "ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja de girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz" (Marechal, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:


COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

LOJO, MARÍA ROSA. 1982. "Lucía Febrero; la mujer simbólica en *Megafón o la guerra*", *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre).

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.


La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Prof. Luis Martínez Cuitiño - Revista *LETRAS*, Facultad de Filosofía y Letras (UCA). Bartolomé Mitre 1869, 1039 - Buenos Aires.

34

ALAN DEYERMOND, El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir ..... 3

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, Imágenes del sufrimiento en *Molino rojo* de Jacobo Fijman ..... 21

HÉCTOR CIOCCHINI, El misterio de Virgilio ..... 41

SARA BEATRIZ FERNÁNDEZ MARCH, La búsqueda del instante en "Piedra de sol", de Octavio Paz ..... 49

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, Amadís en su profecía general ..... 63

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, Dos obras del teatro de ideas de Vicente Martínez Cuitiño ..... 87

JOSÉ LUIS MOURE, Los textos germánicos en la lápida de Borges: algunas precisiones y una traducción errada ..... 115

ANA MARÍA RODRÍGUEZ FRANCIA, Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo ..... 123

MARÍA LUISA PUNTE, Los tránsitos en la teoría y prácticas textuales en Dürrenmatt ..... 141

Nota. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, *Ese hombre que escribe:* Antonio Requeni ..... 153

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 161

Impreso en los Talleres Gráficos
CYAN S.R.L.
Potosí 4471 - Buenos Aires
Septiembre de 1997

La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Prof. Luis Martínez Cuitiño - Revista LETRAS, Facultad de Filosofía y Letras (UCA), Bartolomé Mitre 1869, (1039) Buenos Aires