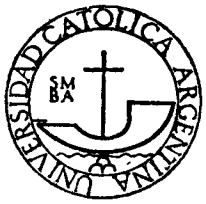

Letras

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

LOS MODOS DE PRODUCCIÓN Y "REPRODUCCIÓN" DEL TEXTO LITERARIO Y LA NOCIÓN DE APERTURA *

La marginalidad de la cultura española en relación a Europa está en la base de una de sus características más notables: la perdurabilidad que en ella han tenido temas, formas, géneros e, incluso, modos de producción literaria que Centro-Europa condenó tiempo atrás al olvido. De ahí el interés general que siempre tiene el testimonio hispánico al tratar de reconstruir las etapas de "orígenes", al analizar la transición desde una modalidad "arcaica" de cultura a otra más "moderna".

Esta constatación —que Menéndez Pidal no se cansó de repetir, frente a la muy generalizada desatención de los historiadores eurocentristas respecto de los datos específicamente hispánicos— explica la primacía concendida, por el joven don Ramón del siglo pasado, a la exposición del "tradicionalismo" de la literatura española. Convencido de que las notas más esenciales y características de la cultura hispánica eran la excepcional vitalidad de las formas asequibles a las masas y la ininterrumpida vigencia del legado poético e ideológico de la Edad Media, concentró su pericia de filólogo en la reconstrucción de la cadena tradicional que enlaza la épica juglaresca castellana, a través de la historiografía medieval y el romancero, con el teatro nacional del Siglo de Oro (y con su derivaciones románticas y postrománticas). Sus primeras obras combinan el deseo de devolver a España una conciencia de su pasado en que fundamentar su razón de ser como colectividad, con una fe positivista de que los sillares de una obra, si se hallan bien tallados y se disponen hábilmente, deben formar, sin argamasa ninguna, el edificio perdurable y admirable.[1]

Sólo más tarde fue ganando prioridad en las investigaciones pidalinas otro tipo de "tradicionalidad" que la cultura española ayudaba a definir de forma muy precisa y novedosa: al estudiar la vida oral, sin soluciones de continuidad, de los romances con raíces medievales, desde los siglos XIV o XV hasta los siglos XIX y XX, Menéndez Pidal se percató de la singularidad y perfiló los rasgos distintivos de la poesía oral de creación colectiva, capaz de retener, durante siglos y siglos, memoria fiel de toda una serie de pormenores tocantes a un suceso pretérito, real o imaginario, pero, a la vez, abierta a continua renovación, a continua re-creación. Basándose en sus observaciones sobre los romances, Menéndez Pidal se batió incansablemente —frente a la crítica que él llamaría "individualista"— en defensa de la existencia de un "arte tradicional, sustancial-

---

* Ponencia leída el 1º de abril de 1978 en el "Coloquio hispano-alemán de historia, lengua y literatura con motivo del décimo aniversario del fallecimiento de Ramón Menéndez Pidal (Madrid, 31-III a 2-IV-1978). Este trabajo fue cedido para su publicación por su autor, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, a las profesoras Verónica Zumárraga y Marcela Tabanera.

1 Sobre esta época "positivista" de los trabajos de R. Menéndez Pidal véase Y. MALKIEL en *RPh*, 23 (1970), pp. 372-383 y D. CATALÁN, *Lingüística ibero-románica*, I (Madrid, 1974), pp. 22-25 (y cfr. pp. 27 y ss. y 57-58 y ss.).

mente diverso del arte personal y culto", de un arte "anónimo, no por mero accidente, sino por su esencia misma", cuyas creaciones "vive(n) en variantes", "rehaciéndose continuamente, variante a variante", en boca "de los refundidores diversos que cooperan a la obra del autor primero en lugares y tiempos diversos".[2]

La sobrevivencia, en este propio siglo XX, de obras de arte colectivo y de vida oral que, con paréntesis documentales pluriseculares, conservan memoria de creaciones artísticas existentes ya a fines de la Edad Media, convenció, por otra parte, a Menéndez Pidal de la necesidad de abandonar "la vana pretensión de Newton" del *hipotheses non fingo* y postular la continuidad subterránea de otros "guadianas" tradicionales al estudiar la literatura oral de gustos mayoritarios, al igual que al estudiar la lengua hablada. El modelo de romancero le pareció perfectamente aplicable a los siglos que preceden (y siguen) a la eclosión de las literaturas románicas escritas, "época de duración multisecular en la que predominaban las producciones literarias orales, transmitidas por tradición, en variaciones sucesivas".[3]

La definición pidalina de las creaciones "tradicionales" hace especial hincapié, según hemos venido viendo, en el hecho de que vivan en variantes, rehaciéndose variante a variante. La variabilidad no es considerada como un mero accidente, sino como un rasgo definitorio del discurso "tradicional", que lo distingue de los textos propiamente "literarios" de arte personal. Pero esta característica de la recreación colectiva, por esencial que sea a la definición de los géneros de transmisión oral, no es privativa de las creaciones orales, ocurre también en algunos géneros escritos de interés mayoritario, según el propio Menéndez Pidal destacó en su artículo "Tradicionalidad de las Crónicas Generales de España"[4] y comentó, de pasada, en otras muchas obras.

Aunque en los recientes estudios dedicados a la creación de una "narratología" se han manejado, con relativa frecuencia, variantes, más o menos numerosas, de un mismo cuento folklórico o de un mismo mito, los semiólogos se han desentendido prácticamente del problema planteado por la variabilidad del discurso "tradicional", dejando de lado, en sus descripciones estructurales de los modelos examinados, una de sus propiedades más distintivas: la "apertura". De ahí que me parezca imprescindible replantear hoy, en un metalenguaje atento a las preocupaciones de la crítica de los años 70, la noción pidalina de "tradicionalidad" y de esta forma recuperar, para lectores desinteresados en la erudición "filológica" de fines del siglo pasado y la primera mitad de éste, ideas y observaciones de actualidad innegable y de permanente interés.

Una de las peculiaridades de la cultura medieval más difíciles de comprender para el hombre culto de hoy (después de siglos de individualismo capitalista) es, precisamente, su "tradicionalidad". El autor medieval, incluso en los libros donde se exhibe más orgulloso de su arte, se siente eslabón en la cadena

---

[2] Las citas proceden del prólogo a *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad* (Madrid, 1954). Formulaciones semejantes se hallan en muchas otras de sus obras. Cfr. los trabajos reunidos en R. Menéndez Pidal. *Estudios sobre el romancero* (Madrid, 1973).

[3] *Reliquias de la poesía épica española* (*Madrid*, 1951, pp. XIII y XIV). *Cómo vive un romance*, p. VII. Cfr. J. A. MARAVALL, "Menéndez Pidal y la renovación de la Historiografía", *Revista de Estudios Políticos*, 105 (1960), pp. 9-97.

[4] *BRAH*, 136 (1955), pp. 131-197.

de transmisión de conocimientos y se considera a sí mismo, ante todo, como un portador de cultura. Reconoce, sin dificultad, que su creación es, al fin y al cabo, una versión personal de una obra colectiva, siempre inacabada y, en consecuencia, piensa que su obra es un bien comunal, utilizable por otros. No es un contrasentido, por ejemplo, que un autor como Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, comience su *Libro de Buen Amor* advirtiendo al oyente:

> "la manera del libro / entiendela sotil: // Saber bien e mal dezir[5] / encobierto e doñeguil // tu non fallaras vno / de trobadores mill",

para concluirlo diciendo:

> ".../ e con tanto fare // punto a mi librete, / mas non lo cerrare // ... // qualquier omne quel oya, / sy bien trobar sopiere, // puede y mas añedir / e emendar si quisiere; // ande de mano en mano / a quien quier quel pidiere, // como pella las dueñas, / tomelo quien podiere".[6]

Su actitud se explica bien si atendemos al razonado prólogo del Arcediano de Madrid en la iglesia de Toledo, Ferrán Martínez, a su *Livro del cavallero Zifar*: [7]

> "Pero esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quisieren emendar. E çertas devenlo fazer los que quisieren e la svpieren emendar, sy quier porque dize la escriptura: Qui sotilmente la cosa fecha emienda mas de loar es que el que primeramente la fallo. E otros y mucho deve plazer a quien la cosa comiença a fazer que la emienden todos quantos la quesieren emendar e sopieren, ca quanto más es la cosa emendada tanto mas es loada. E non se deve ninguno esforçar en su solo entendimiento nin creer que de todo se puede acordar, ca aver todas las cosas en memoria e non pecar nin errar en ninguna cosa mas es esto de Dios que non de ome".[8]

Afirmación esta final que el Arcipreste repite también en su prólogo en prosa:

> "ca tener todas las cosas en la memoria e non olvidar algo mas es de la divinidat que la umanidad".[9]

Por mucho que tengan de tópico,[10] estas afirmaciones de los autores responden a una concepción antiindividualista del arte que preside efectivamente tanto la composición de las obras medievales como su transmisión manuscrita.

---

5 El juego de palabras debe ser responsable de las lecciones defectuosas del ms. S "que saber bien e mal/dezir (co *tachado*) encobierto e doñeguil" y del ms. G "saber el mal dezir bien encobierto doñigil". Caben reconstrucciones y puntuaciones varias: junto a la admitida en texto, basada en S, podría aceptarse "saber el mal dezir bien/encobierto, doñiguil", basada en G.

6 Respectivamente, *Buen amor*, estrs. 65 y 1626, 1629.

7 La autoría de Ferrán Martínez, que siempre he tenido por indudable (*HR*, 38, 1970, nº 50), ha sido reafirmada por Francisco J. Hernández "Ferrán Martínez, autor del *Libro del cavallero Zifar*", *RABM* (de próxima publicación), quien estudia con documentación inédita la figura del Arcediano de Madrid.

8 *Zifar*, ed. Ch. P. Wagner, Ann Arbor, 1929, p. 6.

9 *Buen Amor*, ms. S, f. 2 (ed. M. Criado de Val y E. W. Naylor, Madrid, 1965, p. 5).

10 Sobre el interés de confrontar las afirmaciones de Juan Ruiz con las de su casi coterráneo y coetáneo Ferrán Martínez llamé la atención en *HR*, 38 (1970), pp. 56-93,nº 50. Véarse también A. D. Deyermond y R. M. Walker, "A Further Vernacular Source of the *Libro de buen amor*", *BHS*, 46 (1969), pp. 193-200, quienes subrayan los rasgos exclusivos de ambos autores al desarrollar el tópico.

El "yo" creador, el "yo" ejemplar (identificable con el "tú" consumidor de la creación) y el "yo" intérprete o transmisor no forman categorías separadas.[11]

El derecho a "enmendar", que asiste a todo "tú" en cuanto se convierte en "yo" transmisor, se basa en el reconocimiento de que el plano figurativo de una obra encierra y representa otros niveles de verdad y que entre esos niveles varios de significado puede haber desajustes.

> *"Littera gesta ducet, quid credas alegoria*
> *Moralis quid agas, quo tendas anagogia".*[12]

En todo prototipo caben, pues, "olvidos", "errores" respecto del arquetipo ideal, que el buen enmendador puede subsanar para dar a entender mejor las "razones encubiertas", el mensaje que hay tras la "fabriella".

Pero, junto a la "apertura" del significante, existe la "apertura" del "significado". Cuando Juan Ruiz, en la tan comentada copla 70, compara su *Livro* a un instrumento músico y afirma

> "bien o mal, qual puntares, tal te dira çierta mente;
> qual tu dezir quisieres y faz punto e tente",

deja al tú del lector-auditor la responsabilidad de escoger la "sentencia" particular que quiera extraer de la "escriptura", la verdad que le interese descubrir bajo el "dezir encubierto o deñeguil" (y se lava las manos respecto de las consecuencias).[13]

La doble "apertura" (del significante, para "dezir" mejor que el prototipo el mensaje, y del significado, pues *intellectum tibi dabo etcétera*) acompaña a toda obra medieval en el curso de su transmisión, sea oral sea escrita, y condiciona el modo de reproducirse el modelo. El transmisor, que ejecuta públicamente o que reescribe un prototipo, realiza y distribuye el modelo tradicional sin desemantizarlo, pues el ejercicio de su profesión presupone un conocimiento del "lenguaje" en que la obra se halla codificada. De ahí que en las creaciones medievales de amplia (y larga) difusión las fronteras que separan el proceso de transmisión oral o manuscrita de una obra y el de creación de una "nueva" aparezcan sumamente borrosas.

Sólo la generalización de la nueva "maravillosa arte de escrivir" sin esfuerzo, "multiplicados códices" (de que se admiraba mosén Diego de Valera) [14] consiguió marginalizar los medios de reproducción "artesanales" de los modelos literarios, abriendo paso (en las naciones con una cultura escrita) a una estricta especialización: de los autores o creadores de los modelos, de los

---

[11] Con propósitos muy diferentes defendí ya la unidad del "yo Juan Ruyz açipreste de Fita" en el artículo "Aunque omne non goste la pera del peral... (Sobre la «sentencia» de Juan Ruiz y la de su *Buen amor*)" (con S. Petersen), *HR*, 38 (1970), pp. 56-96. Véanse, especialmente, las pp. 70 y 78.

[12] Dístico anónimo repetidamente aducido desde fines del siglo XIII (cfr. H. de Lubac, *Exégèse médièvale*, París, 1959-62, t. I, p. 23).

[13] Amparándose, no sin malicia, en el refrán de la vieja "fardida": "non es mala palabra si non es a mal tenida" (*Buen amor*, estr. 64).

[14] *Crónica abreviada de España* (Sevilla, 1482). La *Crónica Valeriana* se difundió por todas partes en quince ediciones sucesivas, confirmando la fe de mosén Diego en el "divino" arte de imprimir.

impresores y editores fabricantes de los textos consumibles, de los libreros o distribuidores de lo impreso y de los lectores o consumidores del producto.

Es ésta la situación nueva que Cervantes describe y analiza, con aguda penetración, dentro de la obra misma en que llevará a la *praxis* la meditada respuesta a los condicionamientos de este modelo "nuevo" de integración de los objetos literarios en la economía y en el funcionamiento total de la emergente sociedad capitalista.[15]

La mercantilización de la creación literaria —que Gutenberg hizo posible— y la accesibilidad de la cultura-mercancía a todos los estamentos alfabetizados de la población cambió tan profundamente el sistema de comunicación entre los emisores y los receptores de los mensajes literarios que hoy nos resulta difícil reconstruir los mecanismos que gobernaban el proceso de transmisión en los días en que la comunicación oral y la manucrista se realizaban de boca en boca y de copia en copia.

Con la reproducción mecánica de un texto matriz en centenares de ejemplares, la "apertura" de los significantes quedó reducida a un mínimo negligible a partir del momento en que una obra entraba en prensa. El intento de un Fernando de Rojas de romper la soledad del creador "abriendo" el texto de su *Comedia* al juicio crítico de un círculo de amigos (que incluía a los propios impresores) representaría una última concesión de los nuevos modos de producción a un mundo que desaparece.[16] En adelante, la obra sólo quedará "abierta" al nivel del significado; pero esa misma apertura, cultivada o no por el autor, tendrá como único resultado la proliferación de la crítica, de la "literatura" ancilar de carácter interpretativo. La obra, en sí, quedará fija, sin que su difusión en el tiempo o en el espacio conlleven una adaptación del modelo a los diversos contextos sociales e históricos en que se realiza su reproducción —si dejamos de lado la inevitable "tradición" de las traducciones.

Después de varios siglos de letra impresa, la costumbre de leer textos "cerrados" exige de nosotros el tener que aprender, mediante un estudio especial, el "lenguaje" de las creaciones "abiertas", si es que queremos comprender otros modos de producción y reproducción literarias. De ahí el interés de volver a examinar de cerca el *corpus* del romancero.

* * *

La espléndida colección de romances tradicionales que atesora el Archivo Menéndez Pidal —y que, enriquecida con otros materiales, está dando a conocer la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal— [17] permite estudiar cada romance en sus múltiples realizaciones ocasionales (distantes en el espacio y en el tiempo) y observar de cerca el fenómeno de la variación con una riqueza de datos inigualable en cualquier otro género de tradición oral. De ahí que consideremos el romancero como el *corpus* natural ideal para un estudio modélico de las

[15] Espero llegar a comentar algún día la preocupación cervantina por el mecanismo de producción y consumición de las creaciones literarias y por el control de las dos primeras formas modernas de *mass media*, el libro impreso y la comedia.

[16] Cfr. S. GILMAN, *The Spain of Fernando de Rojas, The Intellectual and Social Landscape of La Celestina.* (Princeton Univ. Press, 1972), pp. 310-335.

[17] En la serie *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, cuyos volúmenes 9, 10 y 11 acaban de ver la luz en marzo-abril de 1978.

estructuras abiertas y para intentar describir el mecanismo reproductor mediante el cual se crean un sinnúmero de objetos semióticos efímeros a partir de unas estructuras virtuales, de unos arquetipos tradicionales.

La experiencia adquirida en el manejo de una gran variedad de romances, representado cada uno de ellos por un conjunto de versiones, que pueden alguna vez contarse únicamente por unidades, pero que en general se cuentan por decenas y, en muchos casos, por centenares (del romance de "Gerineldo" hemos publicado recientemente más de 900 versiones),[18] nos pone, creo, en condiciones de apropiarnos el papel de receptores o destinatarios del mensaje romancístico (aunque no lo seamos realmente, puesto que permanecemos fuera de la cadena de trasmisión oral constituida por los sucesivos portadores del saber folklórico) y nos capacita para intentar simular o reproducir la actividad recognoscitiva de los consumidores-productores de romances.

En el curso de esa tarea de decodificación, la posibilidad de entender el romance a base no de una sola de sus efímeras manifestaciones o versiones, sino del *corpus* total de realizaciones recogidas en lugares y tiempos diversos, nos coloca en la ventajosa posición de poder deducir de la presencia de una serie de variantes expresivas equivalentes el significado de la invariante que manifiestan.

Por otra parte, nuestro privilegiado punto de vista nos ayuda a ver cómo la variación opera en cada uno de los niveles de articulación en que el relato puede considerarse organizado y nos permite llegar a la conclusión de que es, precisamente, la existencia de esos diversos niveles la que crea el dinamismo del modelo, la que permite la constante readaptación de la narración al medio en que se reproduce.

Al oír una de las efímeras manifestaciones cantadas de un romance (o al leer la versión en que ha quedado fijada), el primer nivel de articulación lingüística con que tropezamos es, claro está, la estructura verbal actualizadora. No es necesario subrayar que el vocabulario y la sintaxis utilizados están triplemente condicionados: *a*) por el sistema lingüístico de la lengua natural en que la narración está dicha, *b*) por la peculiar tradición lingüística del género romancero y *c*) por la muy específica herencia verbal del romance en cuestión. Es esta herencia la que ahora me interesa examinar más de cerca para comprender el fenómeno de la tradicionalidad.

El estudio comparativo, en el plano verbal, de las varias o múltiples manifestaciones de un romance nos evidencia, en primer lugar, que los cantores no memorizan solamente la intriga y los elementos verbales más significativos, sino el poema entero, frase tras frase o, lo que es prácticamente lo mismo, verso a verso.[19] Para demostrarlo basta comparar cualquier versión del *corpus* con el resto: el vocabulario, los sintagmas, las construcciones sintácticas más comple-

---

[18] *Gerineldo, El paje y la infanta,* I y II, ed. por D. Catalán, J. A. Cid, con M. Pazmany, J. A. Cid y A. Valenciano. Músicas por A. Carreira (Madrid, 1976), pp. 254, 260 Pazmany, J. A. Cid y A. Valenciano. Músicas por A. Carreira, (Madrid, 1976), pp. 260 y 454, respectivamente.

[19] En oposición a la práctica (si creemos a A. B. Lord, *The Singer of Tales,* 1962), de los cantores épicos yugoslavos, como ya notó R. Menéndez Pidal, "Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales..", *BRA Buenas Letras,* Barcelona, 31 (1965-66), pp. 195-214.

jas reaparecen, casi en su totalidad, en otras versiones hermanas, esto es, pertenecen a la específica tradición del romance en cuestión y no surgen de la improvisación verbal de un sujeto cantor que conoce la historia relatada y que echa mano, para recomponerla, del acervo común lingüístico y formulaico a disposición de los romancistas.[20] Y, sin embargo, si consideramos en conjunto el *corpus* de versiones de cualquier romance, la apertura del poema en el plano verbal resulta manifiesta.

La profesora Petersen (University of Washington), trabajando con un programa de análisis electrónico que elaboramos juntamente en 1971-73 en la University of California, San Diego,[21] ha mostrado cómo en las 612 versiones del romance de "La condesita" editadas por la CSMP se empleaban 2.438 palabras (lexemas de Diccionario) diferentes, para contar siempre la misma historia; que de esas 2.438 palabras, un 48 por ciento tenían una incidencia mínima (pues ocurrían sólo en una o dos versiones), y que solamente 56 palabras tenían en el *corpus* una dispersión superior al 50 por ciento de las versiones y 129 una dispersión superior al 25 por ciento.[22] Una ojeada a las voces de incidencia mínima [23] basta para convencernos de que, en la práctica, cualquier palabra del idioma puede tener cabida en un romance (desde *Paco, padrenuestro, palma, panera, pared, partero, pata, patrona, pecar, peñascal, peño, perra, petral, picaporte, pita, plato, porfión,* hasta *pálido, palpita, paroxismo, pasión, postrero, potencia, potestad; desde cordel, corro, coser, criar, cuadra, cuba, cuchillo, cuerda* hasta *coral, coronar, crucificar, cruelmente, cruzado, Cupido*), aunque, al mismo tiempo, sepamos que, en el romancero, las doncellas pueden vestir "briales" seis siglos después de su desuso,[24] o que en los romances saldrá a colación más frecuentemente la "espada" que la "navaja", la "carabina" o la "artillería", tanto en su valor objetivo como en el simbólico representativo de la virilidad de los personajes varones,[25] o que toda acción romancística desastrosa empezará en "lunes", de acuerdo con el carácter indicial fatídico que tenía en el pasado este

---

[20] Insistí ya sobre la fidelidad de los portadores de romances al texto del prototipo heredado (aduciendo ejemplos de "Gerineldo" y "La condesita") en "El motivo y la variación en la transmisión tradicional del romancero" *BHi,* (61 1959), pp. 149-182 y (manejando cifras relativas a las versiones modernas de *Don Manuel de León y el moro Muza*) en "El romance tradicional, un sistema abierto" (con T. Catarella), *El romancero en la tradición oral moderna,* "Poesía Oral y Romancero" I (Madrid, 1972-73), pp. 181-205 (en especial, pp. 185-186).

[21] Cfr. D. CATALÁN, "Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa romancero en el Computer Center de UCSD" (con S. Petersen, T. Catarella y T. Meléndez Hayes), *Homenaje a... Rodríguez-Moñino 1910-1970* (Madrid, 1975), pp. 157-194.

[22] S. PETERSEN, *El mecanismo en la variación en la poesía de transmisión oral: Estudio de 612 versiones del romance de "La condesita" con la ayuda de un ordenador.* Thesis (University of Wisconsin-Madison, 1976).

[23] En el "Índice de dispersión de palabras invariantes del *corpus,* generado a partir del "Diccionario del *corpus*".

[24] Caso comentado, con interesantes precisiones, por S. Petersen en las pp. 118-124 de su disertación.

[25] Sobre el doble valor —realista y simbólico— de la pérdida de la "espada" bastará recordar la secuencia del *El caballero burlado* en que el demasiadamente "cortés" protagonista intenta recobrar la ocasión perdida diciendo: "Atrás, atrás, niña blanca, atrás, atrás, blanca niña/en la fuente onde bebimos quedó mi espada tendida", o en los textos de *Una fatal ocasión* en que el caballero que asalta a la doncella en el campo pierde en la lucha sus armas: "allí le dio siete vueltas derribarla no podía,/de las siete pa las ocho ya la espada le caía" (Busfrío, *Oviedo*; aunque lo más común es "puñal de oro le caía"). Pero no deben olvidarse creaciones como "—¿Oh, qué es esto, Gerineldo, traes armas para conmigo?/—Yo no traigo delgún arma, yo delgún arma hay traído/si no es la mi navaja, que la

día de la semana.[26] Por otra parte, el examen de las palabras de máxima ocurrencia, que aparecen al menos en un 25 por ciento de las versiones de "La condesita", nos evidencia que con sólo esas 129 palabras puede contarse, sin fallo alguno, la intriga del romance.[27] Por tanto, las restantes 2.299 palabras presentes en el *corpus* han sido creadas, en el curso de la vida tradicional del poema, tan sólo para matizar, con connotaciones múltiples, la historia relatada.

Si la apertura léxica del romance causa asombro,[28] aún resulta más fascinante la contemplación del mecanismo de la variación en las estructuras sintácticas enmarcadas por cada octosílabo del romance. El ordenador electrónico nos ha permitido comparar, verso a verso, las 612 versiones del romance de "La condesita" y nos ha permitido reunir todas las manifestaciones verbales de cada uno de los sintagmas nucleares que sirve de base a un octosílabo arquetípico.[29] La riqueza de versos-objeto, generados por la tradición a partir de cada modelo virtual, excede, con mucho, cualquier pronóstico que pudiéramos haber hecho. Sírvanos de ejemplo el sintagma *hay guerra* con que suele iniciarse el romance de "La condesita".[30] En el *corpus* se nos manifiesta por intermedio de 265 octosílabos diferentes. Junto a los dos versos mayoritarios, *publicar-se* (127 ocurrencias) y *levantar-se* (51 ocurrencias) aparecen otros 22, que abarcan una variadísima gama de concepciones de cómo las guerras se inician: desde los no muy sorprendentes *formar-se, armar-se, empezar, estallar* o *proclamar-se, anunciar, pregonar* una guerra, hasta los realmente inesperados *encimentar-se* (seis

---

traigo en el bolsillo", que dice una versión asturiana de San Salvador de Arrojo, donde otra de Tineo explicita "—¿Armas, armas, Gerineldo, armas pa dormir conmigo?/—Armas, ¡Ay!, non, señora, sinon con las que he nacido" (*Cómo vive un romance*, p. 162); o "Y apuntó con la escopeta por ver si era cosa viva", que innova una versión gomera de Playa Santiago (*La flor de la marañuela*, II, p. 97), frente al verso tradicional de la *Infantina* conservado por las versiones tinerfeñas: "Apuntela con mi lanza por ver si era cosa viva"; o la exclamación de la niña en la versión de Bragança de *El ciego raptor*: "Valha-me Deus e a Virgem María,/Nunca vi peças d'artilharia!" (J. Leite de Vasconcelos, *Romanceiro português*, II Coimbra, 1960, p. 101), en substitución de la tradicional: "Eu nunca vi cego de tal fantasia/de espada dourada e cinta eingida", con que la doncella solía mostrar su asombro después que el falso ciego la convence de que se oculte bajo su capa. En fin, sin que haya lugar para el doble sentido, la transformación del verso "cogió hato y esclavina" (cfr. "cogió bordón y esclavina" V. 86) en "cogió fato y carabina" que ofrece una versión de Porquero (*León*) de "La condesita", (v. 69 del *Romancero tradicional*, IV, p. 77), supone también una reambientación de la figura de la esposa peregrina.

[26] Los "lunes" fatídicos, frecuentes en los romances impresos en el siglo XVI (sirvan de ejemplo los de *La duquesa de Braganza, Don Alonso de Aguilar* y *La muerte del duque de Gandía*) reaparecen insistentemente en los romances recogidos en los siglos XIX y XX.

[27] Según hace S. Petersen en las pp. 112-113 de su tesis doctoral (citada en la n. 22).

[28] Tan asombrosa e inesperada resultó ser la extensión del léxico total del *corpus*, que el programador del Computer Center de UCSD falló en los tres primeros intentos de producir el índice, por haber especificado un límite demasiado bajo para el número máximo de líneas que el programa permitiría imprimir.

[29] Los 19.403 octosílabos diferentes ,presentes en las 612 versiones del *corpus*, son manifestaciones varias de 1937 invariantes (octosílabos arquetípicos), basados en otros tantos sintagmas nucleares.

[30] El octosílabo portador de la información "hay guerra", por haber sido el primero en que experimentamos el programa, fue utilizado por mí, como ejemplo de la variación en el marco del hemistiquio arquetípico, en dos publicaciones sucesivas: "Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa romancero en el Computer Center de UCSD" (citada en la n. 21), pp. 179-190, y "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo de un sistema abierto: El modelo Romancero" (*Revista de la Universidad Complutense 25* [1976]), pp. 63-72. Las cifras que ahora manejo son las definitivas y proceden de la tesis doctoral de S. Petersen (citada en la nota 22), pp. 158-169.

ocurrencias) y *jugar-se* (una) o *mover* (ocho), *provocar* (una) e *inventar* (una) una guerra. Por otra parte, frente a las construcciones llanas, puramente informativas, con el orden verbo + sustantivo (del tipo [se ha levantado una guerra], [se publican unas guerras]), que representan el 51 por ciento, surgen otras con el fin de enfatizar, más y más, el elemento de información *guerra*; utilizando como recursos expresivos la anástrofe:

una guerra se levanta

la adverbialización

ya se publican las guerras

la adjetivación

grandes guerras se publican

o la germinación

guerra, guerra se levanta
guerras se levantan, guerras.

No hay que decir que las construcciones más expresivas son las más inesperadas.

El siguiente nivel de organización, el primero de carácter translingüístico, es, sin duda, el que configura más decisivamente al género estudiado: en ese nivel, la cadena de eventos narrados —la intriga— se nos manifiesta en un discurso doblemente articulado: prosódicamente y dramáticamente. Si la estructura métrica de los romances tradicionales conforma típicamente a la substancia lingüística utilizada en el discurso oral, con su exigencia de una perfecta o cuasiperfecta adecuación de las construcciones sintácticas al ritmo del verso,[31] la utilización de un modo de representación básicamente dramático, al referir los sucesos, es nota tan característica de los romances,[32] que las dos grandes escuelas de poetas cultos interesados en la imitación de los romances viejos —los poetas trovadorescos como Juan del Enzina, y los romanceristas nuevos como Lope de Vega— consideraron ese modo de representación como el sello definitorio del género.

La existencia de un lenguaje típico del género romance al nivel del discurso no supone, sin embargo, que los transmisores de un determinado romance se vean forzados a respetar, sin posibilidades de variarlo, el discurso poético en que viene contada la intriga en la versión que le sirvió de prototipo.

A pesar del carácter dominante y absorbente que en la tradición castellana ha tenido el monorrimo asonantado de 8 + 8 sílabas,[33] ni siquiera en su estructura métrica se muestran los romances tradicionales cerrados al cambio: son bastante numerosas las intrigas romancísticas que se manifiestan tanto en versos de 6 + 6 como en versos de 8 + 8 o en versos de 7 + 5 y en versos de

[31] Frente a lo que ocurre en algunos romances eruditos de mediados del siglo XVI (cfr. D. CATALÁN, *Por campos del romancero*, Madrid, 1970, pp. 177-178), y en la mayor parte de los romances nuevos del último cuarto del siglo XVI.

[32] Creo efectivamente que "los romances tradicionales pertenecen a la subclase de los relatos dramatizados. El relato transforma ante nuestra vista un antes en un después; reactualiza el discurrir del tiempo" (D. CATALÁN, "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: El modelo Romancero", artículo citado en la nota 30). Para más detalles sobre técnica dramática del romancero véase el trabajo citado en la nota 38.

[33] Ver P. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, I (Madrid, 1968), cap. IV.

8 + 8, sin que el cambio prosódico atente a la unidad del *corpus*;[34] los cambios de asonante son frecuentes, y el monorrimo sigue hoy compitiendo con estructuras paralelísticas de viejo arraigo y con la cuarteta de moderna creación.

En cuanto a la apertura en el modo de reactualizar ante el auditorio los sucesos, puede decirse, sin vacilar, que es ella una de las propiedades de un romance tradicional que más saltan a la vista al comparar un conjunto de versiones. Por ejemplo:

Donde un prototipo literario[35] decía "quando en su casa le vido / como a rey le aposentaua",[36] un descendiente tradicional visualiza así la escena del recibimiento:

Lucrecia como le vido, como a rey le aposentara:
púsole silla de gozne con la su cruz esmaltada,
púsole mesa de oro con los sus clavos de plata,
púsole a comer gallina y a beber vino sin agua;
con un negro de los suyos mandóle hazer la cama,
púsole cinco almadraques, sábanas de fina holanda,
púsole almohadas de seda, cobertor de fina grana.[37]

Donde ciertas versiones tradicionales[38] constatan simplemente:

se ha vestido de romera y le ha salido a buscar,[39]

muchas otras prefieren animar la secuencia con detalles visualizadores:

se vistió de rica seda y encima un tosco sayal,
con la cayada en la mano ha empezado a caminar,[40]

y algunas se complacen en representar morosamente la acción de mudarse de vestimenta:

Se ha encerrado en un cuarto, se principia a desnudar:
se quita basquiña 'e seda, se la pone de percal;
se quita medias bordadas, se las pone sin bordar;
se quita zapato de ante, se le pone 'e cordobán.[41]

---

[34] El primer caso es más abundante: *La muerte ocultada, La hermana cautiva, La noble porquera.* El segundo puede ejemplificarse con *El marinero raptor.*

[35] El romance erudito de "Tarquino y Lucrecia", incluido en el *Cancionero de Romances* (Anvers, sin año), f. 212, y en un pliego suelto de 1605 "perdido" y hoy hallado en el British Mus., 011451, ee. 21 (véase M. C. García de Enterría, *Católogo de los pliegos poéticos españoles del siglo* XVII *en el British Museum de Londres,* Pisa, 1977), pp. 51-52.

[36] El ejemplo procede de un trabajo colectivo de seminario, realizado en 1969 por C. Brown, N. Decker, S. Eaton y S. Petersen. Lo comentó, posteriormente, S. PETERSEN en "Cambios estructurales en el Romancero tradicional", *El Romancero en la tradición oral moderna,* ed. D. Catalán (et al), "Poesía oral y Romancero" I (Madrid, 1972-73), pp. 167-179 (véase p. 178).

[37] Cito por la versión de Tetuán de Simi Chocrón (37 a.) recogida por Manuel Manrique de Lara (n. *F 7.8* de S. G. ARMISTEAD, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal,* I, Madrid: CSMP y Gredos, 1978, p. 247).

[38] Del romance de "La condesita". He comentado ya la variedad de formas discursivas, que la tradición utiliza para la secuencia del cambio de vestido, en "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo Romancero", *Second International Symposium on the Hispanic Romancero,* 3: *Poética,* "Poesía Oral y Romancero" 3 (en prensa). La claridad del ejemplo me ha forzado a su reutilización.

[39] Por ejemplo, Santa Bárbara de la Casa (*Huelva*). Versión recogida en 1929 por E. Martínez Torner (VII. 32 del *Romancero Tradicional,* V, p. 36).

[40] Versión de Aliseda de Tormes (*Ávila*), recogida por M. L. Sánchez Robledo en 1944 (V. 169 del *Romancero tradicional,* IV, p. 161).

[41] Versiones de Casla (*Segovia*) recogidas por R. Menéndez Pidal en 1908 y por A. Gómez en 1947 (V. 148 y 149 del *Romancero tradicional,* IV, pp. 140-142).

La reactualización por medio de la descripción, más o menos pormenorizada, de los detalles de una acción no se considera, por lo general, como el recurso más eficaz para aumentar los efectos dramáticos; el diálogo suele ser preferible. De ahí que se eche mano de él incluso en una escena, tan poco apta para ello, como esta del cambio de vestido:

—Hágame, padre, un vestido, que le quiero ir a buscar;
yo no le quiero de seda, ni de oro que vale más,
que le quiero de estameña, de eso que llaman sayal.[42]

Otro recurso para actualizar las acciones pasadas y lograr que el auditorio se sienta inmerso en el tiempo dramático consiste en narrar desde la privilegiada posición del protagonista:

Estando yo con mis cabras donde llaman Tarrambela,
vi bajar una serrana brincando de piedra en piedra,
de cada brinco que daba ganaba un embelgo 'e tierra.
Se 'esafió a luchar conmigo y yo me agarré con ella;
ella me pegó una caída y yo le pegué caída y media.
Me coge por un bracillo me lleva para su cueva...;[43]

frente al comienzo más generalizado de este romance de "La serrana de la Vera":

Allá abajo en esa costa donde justicia no llega,
se pasea una serrana, bonita que no era fea,
con su pelito enrrollado debajo de su montera,
con su escopetita al hombro y su llave de francesa,
que nadie le conociera si era macho si era hembra.
Pasó por allí un pastor con su ganado volterva.[44]

Una vez despojado de su modo particular de representación, el romance consiste en una intriga que manifiesta, artísticamente reorganizadas, las secuencias lógico-temporales en que se articula la fábula.[45]

La tradición oral, con su tendencia económica a la llaneza expositiva, suele dar preferencia al *ordo naturalis* en la presentación de los eventos. Así, mientras el "romance viejo" de "La muerte del maestre don Fadrique" comenzaba contando:

---

[42] Versión de Caldas de Besaya (*Santander*), publicada por J. M. Cossío y T. Maza Solano en 1933 (V. 31 del *Romancero tradicional*, IV, p. 46).

[43] Así, más o menos, en versiones de Granadilla, Las Mercedes, Tierra del Trigo Caleta de Interián, etc. Publicadas por D. Catalán [et al], *La flor de la marañuela, Romance general de las Islas Canarias*, I (Madrid, 1969), nn. 142, 143, 33, 139.

[44] Sigo básicamente la versión de Charco del Pino (*Tenerife*), recogida en 1954, por M. J. López de Vergara; pero introduzco dos retoques procedentes de versiones de La Cruz Santa (4b) y Chimiche (5). Pueden leerse en *La flor de la marañuela*, I, nn. 141, 270, 144.

[45] Acepto, con modificaciones, los niveles de articulación sémica de los relatos propuestos por C. Segre en "Análisi del *racconto*, logica narrativa e tempo", *Le strutture e il tempo*, pp. 3-77 (trad. española *Las estructuras y el tiempo* [Barcelona, 1976], pp. 13-34), pues creo que suponen un avance sobre formulaciones anteriores. Frente a Segre, considero que la "intriga" (*o intereccio*) funciona, a un cierto nivel, como el significante de la fábula, tanto en el proceso creador o emisor, como en el proceso receptivo, recodificador, realizado por el auditorio o por los lectores. Cfr. D. Catalán, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo Romancero" (trabajo citado en la n. 38), n. 24.

Yo me estaba allá en Coymbra,[46] que yo me la ove ganado,
quando me vinieron cartas del rey don Pedro mi hermano,
que fuesse a ver los torneos que en Sevilla se han armado...,

y sólo en el curso de la acción subsiguiente nos hacía saber la culpabilidad de doña María de Padilla respecto de la triste suerte del maestre, cuando el rey dice:

36 —Vuestra cabeça, maestre mandada está en aguinaldo

y cuando, ejecutada la muerte, se nos informa que:

41 a doña María de Padilla en vn plato la ha embiado;[47]

en la tradición moderna peninsular, en cambio, la intriga reproduce el orden secuencial de la fábula y antes de la llamada del rey a su hermano coloca una escena deducida de los informes que aparecían más adelante:

Mañana es día de Reyes, la primer fiesta del año,
cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo:
unas le pedían la seda, otras sedilla brocado,
sino la doña María que a la puerta se ha quedado
—¿qué pide María de Padilla, qué pide por aguinaldo?
—La cabeza del maestro, del rey maestro de Santiago.
El rey se la ha concedido, concedido y otorgado.
Cartas me van y me vienen del rey don Pedro mi hermano,
que me vaya a los torneos que en Sevilla se han armado... [48]

Pero la tendencia a la entropía está siendo continuamente contrarrestada en la tradición por "ocasionales" erupciones artísticas disruptivas de la economía narrativa, tanto al presentar los eventos constitutivos de una sola secuencia, como al construir la cadena artística de eventos que constituye la intriga.[49] La "distaxia", cuanto más violenta, más efectiva resulta en su función de enfatizar una información a costa de otra.

Por ejemplo, donde unas versiones del romance de "La condesita" informan ordenadamente:

Guerra, guerra se levanta entre Francia y Portugal.
Al conde le han nombrado de capitán general.
La condesa, que lo sabe, no dejaba de llorar.
—Mi condesa ¿por qué lloras? —Me han dicho que tú te vas,[50]

---

[46] La identidad "Coymbra" = "Jumilla" ha sido documentada por A. Pérez y Gómez, "Jumilla en el Romancero del rey don Pedro", *Primera semana de Estudios Murcianos. Secciones de Historia, Literatura y Derecho,* I (Murcia, 1961), pp. 99-110.

[47] Conservada en un pliego suelto (Praya LIX) titulado *Síguense tres romances. El primero. Dé Antequera dartio* (sic) *el moro y otro que dize. Yo me estaua ella en Coynbra...* (DicARM, n. 1072) y en el *Cancionero de Romances* (Anvers, sin año), f. 166 v.

[48] Comienzan con la escena del aguinaldo todas las versiones (y fragmentos) peninsulares que conozco, procedentes de Segovia (3), Zamora (9), Lugo (4) y Asturias (1). Salvo en los versos 1ª ("Que mañana son los Reyes" y 4 (*que no consta*), sigo a las versiones de Sigueruela y Siguero (*Segovia*), que recogí en agosto de 1947; el verso 4, que aclara el diálogo siguiente, figura en las versiones gallegas. La tradición sefardí conserva el comienzo antiguo. Con otros propósitos, estudié la creación de la secuencia del aguinaldo en *Siete siglos de romancero* (Madrid, 1969), pp. 95-98.

[49] A pesar de la observación de G. di Stefano ("Tradición antigua y tradición moderna", *El romancero en la tradición oral moderna,* ed. D. Catalán [et al.], Madrid, 1972-1973, pp. 289-290): "En un muestrario suficientemente representativo del romancero oral moderno como el ofrecido por una reciente antología de Manuel Alvar, no encuentro ningún ejemplo de textos cuyo relato se organice según la manera *omega*", esto es, en que la estructura "superficial" no coincida con el orden lógico y cronológico de los hechos.

[50] Versión de Casla, *Segovia* (V. 148 del *Romancero tradicional,* IV, p. 140).

otras muchas prefieren enfatizar la disyunción, la ruptura de la vida conyugal, colocando el pesar de la esposa en una posición inicial privilegiada y subordinando el resto de la información a ese sintagma:

Lloraba la condesita ¡bien tiene por qué llorar!
se llevan al conde Flores a la guerra a pelear,
le llevan por siete años, que la ley no manda más,[51]

o enfocando el comienzo de la acción en la propia partida del esposo:

Ya camina don Belardo, ya camina, ya se va,
y a su esposita la deja pequeña y de poca edad.
—¿Por cuántos años, Belardo, por cuántos años te vas?
—Por siete años, la mi esposa, que la ley no manda más.[52]

En este ejemplo[53] la variación no atañe al orden de las secuencias de la fábula. Pero en muchos otros casos el narrador comienza el relato tradicional simulando desconocer las secuencias iniciales de la fábula, a las que sólo apuntan algunos rasgos indiciales, hasta que, bien avanzada la acción se nos vayan proporcionando informes sobre los eventos que preceden a la primera secuencia de la intriga. Un caso típico sobre el que he llamado otra vez la atención,[54] es el del romance de "Bernal Francés", que suele comenzar con la pregunta: "¿Quién es ese caballero / que en mi puerta dice: abrir?", prefiguradora de cuál va a ser la causa de toda la tragedia: la dudosa identidad del personaje a quien la dama franquea su puerta. Pero el modelo se repite. En el romance de "El ciego raptor" son escasas las versiones que comienzan contando o aludiendo a las pretensiones amorosas del caballero raptor respecto de la hija de Arias o Aires:

—Anda tú, meu fillo, ponte linda envira
por ver la hija de Arias si sale a la mira—.
Damas y doncellas salen a la mira,
mas la hija de Arias del corredor mira.
—Toma, tú, ¡ay meu fillo!, ropa peregrina
y a la puerta de Arias limosna pediras.[55]

Mucho más frecuentemente la acción se abre con la petición de limosna de un pobre romero en casa de Aires. Secuencia que puede presentarse dramáticamente bien describiendo la acción como reocurriendo a nuestra vista:

A la puerta de Aire limosna pedían;
pártelo la madre, bájalo la hija.
A la puerta de Aire limosna demandan;
pártelo la madre, la hija lo baja.[56]

---

51 Versión de Diego Álvaro, *Ávila* (V. 187 del *Romancero tradicional*, IV, p. 187). Altero el octosílabo "La condesita lloraba" apoyándome en otras versiones muy hermanas (Casas de Millán, Cañaveral, Ceclavín, etc.).

52 Versión de Covarrubias, *Burgos* (V. 109 del *Romancero tradicional*, IV, p. 110).

53 Expuesto anteriormente, con ejemplos distintos pero equivalentes, en el artículo citado en la n. 21, para ejemplificar un aspecto del programa de análisis de 612 versiones del romance de "La condesita" con ayuda de ordenadores electrónicos.

54 En el trabajo citado en la n. 38.

55 Versión de Piquín, *Lugo*, dicha por Pilar Fernández Portela (doce años), recogida en 1928 por Aníbal Otero.

56 Versión de Bárcena de Ebro (*Santander*), cantada por Ignacia Marlasca (setenta y dos años), recogida por E. Martínez Torner en 1931. Substituyo "pedía" y "demanda" por "pedían" y "demandan", apoyado por versiones de Salces y de Fontibre (*Santander*).

o bien en forma dialogada:

—Arriba, mi madre, del dulce dormir
a la puerta está un pobre que viene a pedir.
—Levántate, Mariana, dale pan y vino
al pobre del ciego que pasa el camino;[57]

pero, en uno y otro caso, haciendo ver el envolvimiento de la madre en la inocente entrega del pan, con el fin de que los auditores del romance más versados en el "lenguaje" de la narrativa tradicional puedan presentir, a través de este indicio, que la madre, guarda natural de su hija, va a asumir, a la postre, el papel de donante.

Para el receptor ingenuo de la historia, al igual que los personajes víctimas del engaño o ardid, la clarificación de lo ocurrido antes del inicio de la acción y, por lo tanto, la clarificación de la identidad y propósito del ciego sólo sobreviene cuando la doncella y el romero se hallan a solas en el campo:

—Métete aquí, niña debajo 'e mi capa,
déjala que pase esa gente tanta.
Métete aquí, niña, debajo 'e mi anguarina,
déjala que pase esa caballería.
—De duques y condes he sido pedida
y ahora de un ciego me veo vencida.
De duques y condes he sido rogada
y ahora de un ciego me veo llevada.
—De duques y condes que a ti te pedían,
yo lo era el uno el que más te quería.
De duques y condes que a ti te rogaban,
yo lo era uno el que más te amaba.
—Si tú eres don Güeso, yo doña Mariana;
déjame volver por la mi delgada.
Si tú eres don Güeso, yo doña María;
déjame volver por la mi camisa.
—No volveréis no, por la tu camisa,
madre tengo yo que os la prestaría
No volveréis no, por la tu delgada
madre tengo yo que vos la prestara.[58]

Si no nos conformamos con este nivel de abstracción y continuamos el proceso decodificador más allá de la "fábula", podemos reconocer, bajo ella, una estructura actancial, respecto de la cual las secuencias, con su lógica de comportamientos humanos y de interrelaciones variables, son solamente una manifestación "histórica" circunstancial. A ese nivel funcional las *dramatis personae* pierden todo su valor semántico y se identifican con los grandes papeles de la gramática del relato.

El reconocimiento de este nuevo nivel de articulación en las narraciones romancísticas nos ayuda a clasificar como variantes de fábula, de una misma

[57] Versión de Uznayo (*Santander*), dicha por Mariuca (ochenta años), recogida en 1928 por A. Galmés y por mí. Curiosamente la versión de Uznayo que recogí en 1977, en compañía de J. M. Cela, P. Montero y F. M. Salazar, de boca de Juliana García (sesenta y cuatro años), comienza como la de Bárcena de Ebro.

[58] Así, más o menos, en varias versiones de Santander: Uznayo, Villar, Corrales de Buelna; otras omiten alguno de los motivos (la capa: Bárcena de Ebro; la petición de vuelta: Salces, Fontibre, Puente Pumar). La tradición gallega y zamorana carece siempre de la petición de vuelta en busca de la "camisa"/"delgada".

invariante funcional, cuatro "soluciones" a la violación de Tamar por su hermano, tan dispares como las que ofrecen las cuatro versiones siguientes.

—¿Qué tienes hija, qué tienes? No te asustes tú por nada,
que si tú tendrías hembra, será la reina de España
y si sería varón lo mismo le acompañara,
y a tí te he de meter monja, monjita de Santa Clara.
—¡Vaya un dicho para un padre! ¡no le pasa las entrañas!— [59]
Coge el puñal más pequeño y el corazón se traspasa:
—Quiero morir con honor que no vivir deshonrada.
—¿Cómo queda mi hijo, cómo queda en la cama?
—El su hijo queda bueno, pero yo vengo enojada.
—Como mi hijo quede bueno, por tus enojos no hay nada—.
Echó una rodilla en tierra y una voz al cielo clama:
—¡Baje justicia del cielo ya que en la tierra no se halla!—
La palabra no era dicha, la justicia allí llegaba;
unos bajan en serpientes, otros en perros de rabia;
unos le llevan el cuerpo y otros le llevan el alma,
y vino un demonio cojo que le lleva la almohada.
—Vuélvete, hija, para atrás y revuelve esa palabra,
que te he de meter monja n'el convento 'e Santa Clara.
—Palabra que yo dijese no sería redoblada.
—Ya quedarías a gusto, ya quedarías vengada.
—¡Aún no he quedado yo a gusto, aún no he de quedar vengada
mientras no le vea arder y l'arrame la cernada! [60]

* * *

—¿Tú que tienes, ay mi hija? no hagas tanto la abra,
que si la gente te oye, nunca te veré casada.
—No se me da que me oigan, ni tampoco ser casada;
dáseme por la mi alma, que no la quería manchada.
—Calla, calla, Altamara, pronto verá la venganza.—
Cogiera la espada de oro con aganchito de plata,
le cortara la cabeza, y a su hija la llamara:
—Ahora mira, Altamara, pronto viste la venganza.
—Venganza quisiera ver p'ro no quisiera ver tanta [61].

A menudo, lo que en el romance permanece invariante es la expresión y la variación atañe al contenido. Ello puede ocurrir en los niveles últimos, super-

---

59 Es el desenlace castellano. Ocurre en el NE. de León, Palencia, Burgos, Soria, Guadalajara y llega hasta Zaragoza y La Mancha. La versión que doy en texto es la de Astudillo (*Palencia*) publicada por N. Alonso Cortés, en 1906, adicionada con el verso 4, que abunda en el área.

60 Así acaban, más o menos, la mayor parte de las versiones zamoranas y una de Carbonero el Mayor (*Segovia*). Con ellas se agrupan algunas versiones del NO. de León y de Salamanca. Hasta el verso 11 sigo a la versión de Hermisende (*Zamora*), dicha por Manuela Fernández Suárez (cincuenta y dos años), que recogió en diciembre de 1934 Aníbal Otero, enmendada sólo en el V. *5b* ("que la del mundo no vale"), que he sustituido por el de una versión de Ferreras de Arriba (*Zamora*), La negativa de Tamar procede de la versión de Villar de los Pisones (*Zamora*), publicada por C. Poncet (*RHi*, 57, 1923), versión de estructura muy análoga.

61 La "solución" consistente en que el padre dé muerte al forzador y la hermana considere excesivo el castigo es propia de la montaña leonesa. Ocurre además en una versión de Negueira de Muñiz (Fonsagrada, *Lugo*), recogida en 1931 de boca de Antonia Martínez (cincuenta y tres años) por Aníbal Otero y en otra asturiana de Camango, de Rosario Collera, anotada el 19 de febrero de 1885 en Ribadesella. Sigo a la versión de Negueira (salvo, *1b* "haces", *2a* "se la... *oi*", 6-7 "sacara un cuchillo del bolso y la cabeza le quitara"; los versos 6-7 que cito proceden de una versión de Boñar (*León*), recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1910.

ficiales, como cuando unos cantores del romance de "Don Manuel y el moro Muz", al oír los versos:

Allí estuviera la suya con un pañuelo en la mano
—Toma el paño, don Manuel, don Manuel toma este paño.[62]

en vez de entender que la dama, al despedirse del joven paladín que parte malherido al combate, le entrega una prenda de amor, creen que la función del pañuelo es enjugar las lágrimas de la afligida dama y el sudor del héroe enfermo. Interpretación ésta que uno de esos cantores nos ha puesto de manifiesto al buscar una forma más poética de expresarla:

La suya estaba en el medio, lágrimas iba colgando.
—Toma este paño, Manuel, límpiate, que vas sudando.[63]

Pero, otras veces, la reinterpretación transforma sensiblemente la intriga, como cuando un mismo verso-arquetipo,

—Eres el diablo, romera que le (—me) vienes a tentar,

puede pasar de estar en boca de la novia, que resiente la llegada de "la condesita" en busca del marido ausente, a estarlo en boca del propio conde, expresando, en consecuencia, un último momento de vacilación del esposo entre seguir admitiendo como única realidad su vida en el presente o aceptar la existencia y superioridad de "los amores primeros" que la romera viene a recordarle.[64]

Mayor interés tiene la "apertura" de significados a un nivel más profundo, en la fábula, pues es a ese nivel donde los mensajes romancísticos se articulan en la *praxis* social e histórica. Mientras en sus estructuras más profundas los modelos narrativos manifiestan contenidos "míticos" atemporales y los actantes, no semantizados, se definen meramente por las funciones que realizan, al nivel de la fábula la narración es siempre, para sus trasmisores, una proyección simuladora de la realidad social en que viven, y las *dramatis personae* una tipificación de categorías de seres semánticamente definibles a través de un haz de rasgos distintivos. La "apertura" al nivel de la fábula es, con la "apertura" al nivel verbal, la que garantiza la actualidad permanente de los mensajes romancísticos, por más que su codificación herede, al mismo tiempo, intenciones denotativas y connotativas fundamentadas en una *praxis* social e histórica pasada.

No nos puede, por tanto, extrañar que las alteraciones de la fábula ocurran, fundamentalmente, en dos lugares semánticamente privilegiados: el comienzo y el final de los romances.

Es bien sabido, en efecto, que los desenlaces de los romances están más sujetos al cambio que el resto de la narración. Ello no es debido, como suele decirse, al progresivo desfallecimiento de la memoria de los trasmisores, sino a

---

[62] Cito por la versión de Puente Pomar (*Santander*) publicada por J. M. Cossio y T. Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña*, I (Santander, 1933), pp. 59-61. Son muy semejantes la de Pesaguero (pp. 61-62) y la de Uznayo que di a conocer en *Siete siglos de romancero* (Madrid, 1969), pp. 106-107.

[63] Versión de Campo de Ebro, publicada en *Romancero popular de la Montaña*, pp. 62-63.

[64] Trato detalladamente de esta cuestión en el artículo citado en la n. 21, pp. 190-192.

que en la conclusión de la historia se manifiesta, mejor que en otra parte de ella, la reacción de los receptores-emisores a la problemática planteada por la historia. Así, cuando en un gran número de versiones modernas del romance de "Gerineldo" el paje rechaza la oferta que el buen rey le hace de casarlo con la infanta, repitiendo el argumento del conde don Florencios seducido por Aliarda:

—Juramento tengo hecho a la Virgen de la Estrella
mujer que ha sido mi dama de no casarme con ella [65]

el desplante "machista" responde, sin duda, a que la sociedad, en que el modelo se reproduce, resiente la actitud de la "señorita", que satisface sus ardores gozando del criado, y del padre poderoso, que impone al mozo la obligación de convetirse en su yerno para proteger su propia respetabilidad. Y en las varias "soluciones" —suicidio, castigo humano del violador, castigo divino, afirmación cínica de que las leyes no se han escrito para los poderosos ni siquiera las de carácter religioso,[66] etc.— que Tamar y su padre exploran, en confrontación dialéctica, después de haber sido forzada por su hermano, vemos evidentemente reflejadas diversas actitudes "culturales" ante el incesto (en buena parte condicionadas por la historia socio-económica de cada región); y estas actitudes pueden llegar a subvertir la fábula tradicional: en la "versión vulgata" de la mitad sur de España, Tamar, en vez de buscar venganza, decide ocultar el incesto a su padre hasta que, a los nueve meses

ha arrojado un niño lindo que es la bandera de España [67]

pues, como subraya una versión meridional:

—Padres y hijos somos todos... [68]

---

[65] La dispersión geográfica de este motivo puede verse en los Mapas nos. I y II (línea roja nº 5) elaborados por D. Catalán y A. Galmés, "La vida de un romance en el espacio y el tiempo" en R. Menéndez Pidal [et al.]. *Cómo vive un romance* (Madrid, 1954). Esos mapas pueden también consultarse en los vols. VI y VII del *Romancero tradicional* (con las explicaciones incluidas en el "Índice y claves de los mapas" y en la Lista de los números de localización en los mapas y nombre del pueblo a que corresponden", pp. 437-442 del vol. VIII).

[66] "...que a los hijos de los reyes bien se les cubre una falta", Ferreras de Arriba (*Zamora*); "...que las faltitas del rey con el dinero se tapan", Zamora (*Zamora*).

[67] Versión de El Bonillo (*Albacete*), dicha por Clamonda Martínez (veintiséis años), recogida por D. Catalán y A. Galmés, octubre 1947. Versos equivalentes: "... la pilita reventaba /ha tenido una doncella que es un hechizo el mirarla", Aroche (*Huelva*); "...la pilita arrebosaba /con una hermosa camelia que Adelina se llamaba", Sevilla; "...tuvo una rosa encarnada", Aracena (*Huelva*); "...tuvo una paloma blanca, /como era de Camilo la pusieron Carmelitana", La Palma del Condado (*Huelva*).

[68] La versión de El Bonillo citada en la nota anterior. La defensa del fruto del amor incestuoso resulta clara en una versión de Sevilla, recogida en 1916 por Manuel Manrique de Lara de una joven de veintiséis años (Teresa Naranjos), donde la musa vulgar ha elaborado ampliamente el tema de la crianza del niño: "A eso de los nueve meses la pilita reventaba. /Ha llega'o a tener un niño que el sol le resplandizaba /—Échalo, hija, a la cuna —Padre, no me da la gana, /porque tengo yo dos pechos, que parecen dos manzanas, /padre, que me dan más leche, padre, que una pila agua—. /Y se ha enterado el hermano, al padre le comunicaba: /—Padre de mi corazón, padre de toda mi alma, /ése no se echa a la cuna, hijo es de mis entrañas. /—¿Cómo has tenido valor de hacer eso con tu hermana? /—Padre, perdóneme usted que la pasión me cegaba. /El sueldo que yo ganare yo se lo entrego a mi hermana, /pa que le diera el sustento al hijo de mis entrañas".

Por otra parte, la frecuente "contaminación" de dos romances, que pasan a cantarse como una misma historia, puede, en muchos casos, ser debida al deseo de comenzar la fábula dominante (la segunda) habiendo previamente dotado de historia, de rasgos semánticos definidores, a los agonistas. Tal es el caso, por ejemplo, de las versiones de "El caballero burlado" que comienzan con un fragmento de "La infantina"[69] o las de "La noble porquera" que van precedidas de toda la intriga de "El ciego raptor".[70]

En fin. Cuando el perfeccionamiento de nuestros utensilios de análisis y el progreso de nuestra capacidad observadora nos permitan llegar a una descripción completa del mecanismo de re-producción de los romances y de los varios niveles de organización sémica del "lenguaje" romancero, creo que habremos dado un paso trascendental en la comprensión de un modo de producción literario, la literatura oral, que, en tiempos más o menos remotos, fue por doquiera el único asequible al *homo loquens* y que aún hoy representa, incluso en la minoría de pueblos que han llegado a desarrollar una cultura basada en la escritura, el único "lenguaje" artístico de carácter verbal en que participa la mayoría de la población de un país, de una región.

El modelo reconstruido a partir del estudio sincrónico y diacrónico de los romances será, sin duda, adaptable a otros géneros de literatura oral, aunque obviamente requerirá modificaciones. Por ejemplo, si en ciertas variedades del canto épico la división entre los cantores-productores y los oyentes-consumidores resultare ser, como parece, más neta que el romancero de los siglos XIX y XX,[71] la especialización de los transmisores supondrá, necesariamente, una mayor apertura al nivel del discurso verbal y al nivel de la intriga y un mayor recurso a la re-creación formularia.

* * *

Por otra parte, la experiencia adquirida al intentar describir el "modelo dinámico" ejemplificado por el romancero tradicional creo que podrá también sernos de una gran utilidad para mejor entender la tradición manuscrita de un buen número de obras y géneros medievales. Menéndez Pidal adujo, en su día, como ejemplo de la transformación de obras escritas en el curso de su trasmisión por acumulación de variantes, varios casos españoles. Pero, mientras no nos salgamos de los ámbitos de la Edad Media, no hay razón alguna para hispanizar el fenómeno. Basta pensar en la novela arturiana.

El fallo del comparatismo reconstructivo, al intentar establecer árboles genealógicos que postulaban la existencia de arquetipos capaces de dar cuenta

---

69 Según explica T. Meléndez Hayes en su tesis doctoral sobre la balada pan-romántica de "El caballero burlado" (University of California, San Diego, 1976).

70 Al comenzar la fábula de "La noble porquera" las tres *dramatis personae* esenciales (*X*: el caballero que parte a la guerra, *Y*: su joven esposa y *M*: su madre) están caracterizadas por los eventos anteriores; *X* pretende, en vano, a la hija de una casa noble (futura *Y*). Se disfraza, entonces, de romero ciego y, mediante ese ardid, consigue que la propia madre (*O*) encomiende a su hija el atenderle. La "niña" se aleja de la casa materna acompañando al falso ciego. Cuando la doncella se percata de que ha sido raptada, *X* le revela su condición de noble y su identidad como pretendiente. Ella exige el retorno previo al hogar materno; pero *X* rechaza la condición, ofreciendo a *Y* una nueva casa materna, la de *M*.

71 Según ocurre (de acuerdo con las descripciones de M. Parry y A. B. Lord) entre los modernos cantores musulmanes de Yugoslavia, y según debió ocurrir con los juglares romancistas que componían romances carolingios en la España de fines del siglo XV.

de todos los episodios repartidos entre sus descendientes manuscritos (fallo que Vinaver puso de manifiesto en trabajos memorables teñidos de un apasionado anti-germanismo [72]) tiene sus raíces en la incomprensión, por parte del positivismo, del fenómeno de la "tradicionalidad".

No hay duda de que la estructura misma de estas novelas invitaba a la refundición: la taracea de líneas simultáneas y parcialmente concurrentes de acción (que Cervantes tan bien supo imitar y desarrollar) y la repetida utilización del recurso a la alusión a sucesos fuera del texto, dejaban la puerta abierta a la iniciativa de transmisores deseosos de colaborar en la creación de un nuevo relato. Pero este aspecto formal no es causa suficiente para que en la trasmisión escrita de una obra se llegue a la modificación substancial de la misma en direcciones varias, divergentes. Es preciso (como nos lo demuestra la fijeza del *Quijote*, pese a su estructura similar) que los trasmisores se sientan llamados a reajustar la obra, la *fabulosa narratione*, a su concepto de lo que debiera ser un relato perfecto: completo y estimulante en la exposición de la intriga que expresa la fábula; y ajustado a la verdad subyacente, al mensaje o enseñanza que la fábula encierra. El dinamismo del modelo sólo es explicable por la existencia de un modo de producción artesanal en el que copistas y refundidores se consideran intérpretes de un modelo virtual del cual el prototipo es sólo una manifestación entre otras varias posibles.

Las mismas razones para la "apertura" del texto que justifican la proliferación de versiones más o menos divergentes en la novela arturiana o en otras "verdaderas historias" del mundo de la ficción se dan en la Historia propiamente dicha. Cuando un Alfonso x extremando la fe en la razón, propia de su siglo, afirma optimistamente que la historia es "saber cierto" "de las cosas que fueron" y que basta a los historiadores escoger de entre los escritos "los más verdaderos e los meiores" para que emerja, en toda su perfección, la verdad de lo que fue,[73] no olvida, sin embargo, que esos "fechos" del tiempo pasado encierran otro nivel de verdad, pues las "estorias" o "gestas" son "dogma" que ayuda a gobernar el curso de la historia por venir:

Hesperie gesta dat in hoc libro manifiesta
ut ualeat plura....quis scire per ipsa futura.[74]

Aunque la ejemplaridad, como en el caso de las obras de ficción, permite contar "los fechos tan bien de los locos cuemo de los sabios" [75] (pues cada cual es libre de escoger entre los modelos de actuación el que más le plazca: "to-

---

72 La revolución "copérnica" en los estudios de la novela arturiana, que supusieron los trabajos de E. Vinaver en relación al comparatismo de corte clásico, se basa, fundamentalmente en el descubrimiento del proceso re-creador típico del género *the "fitting in" process.* Una reexposición bastante reciente de los fundamentos de esa revolución puede verse en el cap. IV y en parte del cap. VI de *Th Rise of Romance* (Oxford, 1971).

73 Pues, aunque las "estorias o gestas" deben su origen a la natural curiosidad de los hombres por "los fechos que acahescen en todos los tiempos pasados", presentes y futuros, sólo "el saber del tiempo que fue es cierto e non de los otros dos tempos", según explica en el Prólogo a la *General estoria* (ed. A. G. Solalinde [et. al.], Madrid, 1930, p. 3*a*).

74 En los versos que encabezan el texto regio (ms. escurialense *Y-i-2*) de la *Estoria de España* (f. 1 v, lín. 7-8). Cfr. *Primera Crónica General de España* ed. R. Menéndez Pidal, p. 2*a* (en adelante *PCG*).

75 *PCG*, p. 3*b*23.

men las buenas los buenos et den las vanas a los vanos"[76]), el "estoriador" no se limita a escudriñar los hechos pasados en busca de "saber cierto", sino que se preocupa, en cada momento, de la enseñanza que de la historia sacará el lector. De ahí que el "arte" del historiar no sea muy diferente del de novelar, pues la "fabula" —aunque no sea en sí misma una fabulosa "fabliella", una "bella menzogna"— debe narrarse de forma que la "*littera*", la "historia", trasmita eficazmente el "dogma", el mensaje ejemplar.

No es, pues, de extrañar, que los trasmisores de las crónicas medievales, conscientes —al igual que los compiladores— de los diferentes planos de estructuración del mensaje, considerasen abiertas a la enmienda, al perfeccionamiento, las historias que copiaban.

Como ocurre en otros muchos campos de trabajo, en la historiografía medieval hispánica la dificultad de los estudios estrictamente filológicos (inventario y clasificación de los manuscritos, ediciones críticas, cronología absoluta y relativa de las varias crónicas, relación de unas historias con otras, fuentes, etc.) ha impedido el que se planteara una cuestión que ha de preceder necesariamente a todo intento de utilización o interpretación de las obras, ya sea histórico, ya literario, ¿qué propósitos mueven a los trasmisores de una crónica a alterar la narración tradicional? El estudio de las variantes cronísticas, como el estudio de las variantes romancísticas, o el de otros géneros "abiertos" nos evidencia que la variación del texto y de la estructura de una crónica no es (salvo casos excepcionales) un accidente en el proceso de la trasmisión, sino algo consustancial al modo de reproducirse el modelo, dependiente de la capacidad del trasmisor de comprender y utilizar el "lenguaje" de la estructura que reproduce y de su conocimiento del programa virtual que la crónica que copia pretende realizar.

El trasmisor de una crónica puede, ante todo, elegir entre la fidelidad verbal al prototipo y la creación de un texto homólogo aplicando los recursos de trasformación recomendados por la retórica, sea para resumirlo (lo cual hoy no nos sorprende), sea para amplificarlo (según fórmulas hoy del todo desusadas[77]), sea para vestirlo de "colores" retóricos. En todos estos casos la alteración del discurso pretende dejar inalterada la historia (la intriga, si queremos).

Pero la apertura de la obra puede observarse también a otros niveles. Un caso muy frecuente de "perfeccionamiento" del relato por crítica interna consiste en la creación de una secuencia nueva en la cadena de eventos narrados mediante la incorporación, al lugar en que correspondería dentro de la "fábula",

---

[76] "*Rex, decus Hesperie, thesaurus philosophie / Dogma dat hyspanis; capiant bona, dent loca uanis*" (*PCG*, p. 2$^{18-19}$). Utilizo la traducción añadida en el siglo XIV al pie de los versos.

[77] Un ejemplo máximamente representativo de las técnicas de amplificación retórica lo constituye la "Versión regia" (1289) de la historia de los reyes de León en la *Estoria de España de Alfonso* X (*PCG*, pp. 358*b*^{39}-48*b*^{37}). La conservación, en otros manuscritos, de la "Versión concisa" original permite examinar con detalle el trabajo amplificatorio (véase D. CATALÁN, *De Alfonso* X *al Conde de Barcelos*, Madrid, 1962, pp. 125-140). Junto a la amplificación retórica hay que colocar la ampliación "racionalista", que emplea procedimientos análogos, pero cuyo propósito no es dar color al texto, sino hacer más plausibles los sucesos narrados. Como ilustración de esta labor, compárese la versión, ya racionalizada, del episodio cidiano del león (*Mio Cid* 2278-2283) que contiene la *Interpolación* a la *Primera Crónica General* (*PCG*, pp. 603^{a1-29}) y su reelaboración en busca de mayor credibilidad, en la *Crónica de Castilla* (cito ambos pasajes en *Mélanges... Rita Lejeune*. I, Gembloux, 1969, pp. 432-433 y 438, n. 12).

de un informe que, en la intriga del prototipo, se hallaba subordinado a la exposición de otra secuencia narrativa;[78] la operación de traslado no siempre resulta en una auténtica mejora, pues la vieja ordenación podía estar fundada en una argumentación política o ética subyacente a la historia, que el refundidor no ha sabido o querido entender al organizar los eventos según el tiempo objetivo.[79] El procedimiento es del todo análogo al que Vinaver puso de manifiesto en las refundiciones de la novela arturiana y, como hemos visto, tiene sus paralelos en el romancero.

Otras veces la renovación de los textos no depende de la aspiración del trasmisor a contar mejor —más eficazmente o de una forma más completa y ordenada— los hechos ciertos, sino de su deseo de trasmitir un mensaje que concuerde mejor con sus intenciones políticas o éticas.

---

[78] Descubrí la importancia de este tipo de correcciones al tratar de comprender las relaciones entre las diversas familias de textos de la *Crónica de Alfonso* XI. Un ejemplo típico nos lo proporciona la *Crónica de cuatro reyes* cuando, en la menor edad de Alfonso XI, añade un pasaje para contar las entradas de don Juan Manuel contra Granada y las treguas que los de la frontera obtienen del rey granadino al morir los infantes don Juan y don Pedro en la Vega. El pasaje se basa en noticias que la propia *Crónica* proporcionaba incidentalmente en capítulos posteriores (Véase D. CATALÁN, *La tradición manuscrita en la "Crónica de Alfonso* XI". Madrid, 1974, pp. 52-54). Otro caso ejemplar es la alteración por parte de la *Gran Crónica de Alfonso* XI, del orden del relato de la *Crónica* cuando expone los sucesos que precipitan la caída del privado Alvar Núñez de Osorio. Para el cronista enmendador los antecedentes de la rebelión del prior de San Juan en Zamora son noticia de por sí historiable, mientras que para Fernán Sánchez de Valladolid sólo interesaba recordarlos en la medida en que ayudaban a explicar los sucesos de Zamora y las vicisitudes de la guerra del rey con don Juan Manuel (según explico en mi edición de la *Gran Crónica de Alfonso* XI, I, Madrid, 1976, pp. 131-133). La reorganización del relato, para colocar cada hecho en el lugar cronológico que le corresponde, preside, desde un principio, el aprovechamiento de las fuentes por parte de la *Estoria de España* de Alfonso X, y también el trabajo corrector de la "Versión crítica" de esta compilación, contenida en el ms. *L* y sus parientes (cfr. D. CATALÁN, "*El* Toledano romanzado y las Estorias del fecho de los godos del siglo XV", *Estudios*... J. H. Herriott, Madison, Wisconsin, 1966, p. 59 y nn. 186 a 189) y en la *Crónica de veinte reyes*. El esfuerzo reorganizador se hace especialmente patente cuando falla. Por ejemplo, el Toledano incluía en una sola noticia la sublevación del ex rey Alfonso IV contra su hermano Ramiro II, el cerco de León durante dos años, la rendición del rebelde y su encarcelamiento, y subordinaba al relato de la sublevación de los hijos del rey Fruela el que Ramiro II mandase sacar los ojos a su hermano y a sus sobrinos mientras los tenía en prisión. La *Estoria de España* interrumpió el primer relato tras anunciar "...et touol y cercado II annos"; pero se olvidó luego de incluir en su lugar la noticia de la rendición y encarcelamiento de don Alfonso, pues "andados dos annos del regnado" incluyó íntegra la historia de la sublevación de los hijos del rey Fruela rematada con la frase "Et después a poco tiempo mandoles sacar los ojos a los sobrinos et a so hermano don Alfonso" El defecto fue percibido por los redactores de la *Crónica de veinte reyes*, que aplazaron hasta el año tercero de Ramiro II la prisión y castigo de los hijos del rey Fruela y encabezaron esa noticia con la de la rendición y prisión del ex rey Alfonso, utilizando la olvidada frase del Toledano.

[79] Tal ocurre, por ejemplo, cuando el formador de la *Gran Crónica de Alfonso* XI diluye la coherente y sistemática exposición que hacía Fernán Sánchez de Valladolid de los diversos sucesos que van desde la victoria de don Juan Manuel en Guadalhorce (29 ag. 1326) hasta la llegada del cardenal, legado del Papa al cerco de Escalona para mediar entre el rey y don Juan Manuel (marzo-julio 1328), pretendiendo ordenar mejor las secuencias de la *Crónica* e incorporar noticias adicionales. El refundidor no tuvo en cuenta que toda la exposición original constituía una justificación de la conducta del rey y una acusación contra su ex suegro (don Juan Manuel), cuidadosamente amañada por Fernán Sánchez, quien había estado encargado de defender el punto de vista del rey de Castilla en Aviñón poco antes de que el Papa se decidiera a actuar como mediador. (Véase D. CATALÁN, *Gran Crónica de Alfonso* XI, I, Madrid, 1976, pp. 147-156).

La reacción ante los sucesos narrados puede reducirse a un comentario marginal[80] —que sucesivos copistas pueden ignorar o integrar en el texto de la crónica—, a una omisión por censura,[81] o a una narración modificada de carácter eufemístico, por razones que van desde el pudor hasta la ética política. Por ejemplo, la versión regia de la *General estorai* explica el engendramiento de Venus diciendo:

> "...firio Juppiter a Saturno, yendo en pos el, tal colpe quel corto una parte del cuerpo, et diz que cayo en la mar...",[82]

en sustitución de la versión original del pasaje, también eufemística pero más explícita, conservada por otro manuscrito.[83]

> "... firio Jupiter a Saturno su padre entre las piernas e cortole aquello con que le engendrara, pero non si non los dos conpannones de baso que sson a vna manera fechos, e dizen que cayeron en el mar...";

y no menos típica, aunque la moralización sea de carácter muy diferente, es la omisión por parte del formador de la *Crónica de veinte reyes*[84] del pasaje de la *Estoria de España* en que se cuenta, siguiendo a Ibn Alqama,[85] que el Cid, después de tomar preso al conde de Barcelona y noticioso de que ha muerto el rey de Denia y de Tortosa,

> "fue muy loçano por ello et creciol tanto el coraçon que non tenie en nada a quantos omnes eran en su tiempo en España",

---

80 Desde la mera exclamación valorativa, como la glosa "ruin leuado leuaron" con que en 1489 apostilla la narración el redactor del ms. *F* de la *Crónica de Alfonso* XI, cuando relata que los vasallos del conde de Fox llevan a su tierra el cadáver de su señor, muerto después de abandonar el cerco de Algeciras en momentos difíciles, hasta la razonada lección política: "E tales locuras como estas e desconoçiençias que tomavan a las vezes los çibdadanos en sy por soberuia de sus poderes meten a los rreyes sus señores en hazer en ellos tales escarmientos e tomar en ellos tales venganças. E todo esto viene mayormente por que los rreyes desusan de venir a los lugares y de fazer y justiçia y derecho ansy como deven", con que un refundidor de la *Estoria de España* (el formador de la *Crónica fragmentaria*) comenta la jornada del foso, ocurrida en el Toledo del período califal (cito por el ms. *V*).

81 Como la realizada por la *Gran Crónica de Alfonso* XI respecto de la hipótesis, señalada por Fernán Sánchez de Valladolid, de que la extinción del linaje de Philippe IV de Bel, de Francia se debiese a haber expulsado a los judíos de sus reinos. Cfr. D. CATALÁN *Gran Crónica de Alfonso* XI, p. 121.

82 Así en el ms. *A*, copiado sin duda en el *scriptorum* de Alfonso X, y en los mss. *D* (siglo XIV) y B (siglo XV), que constituyen una sola familia. *General estoria*, I; p. 157*b*[5].

83 El ms. *F*, de principios del siglo XIV, gallego-portugués, y su retraducción, el ms. *E* (siglo XV), que es la citada en texto. Inconcebiblemente, A. G. Solalinde consideró las peculiaridades de la versión no censurada como un "trozo añadido" (*General estoria*, I, p. IX). Análogo carácter tienen los pormenores "de las costumbres de Semíramis" (cap. XXVIII), que sólo conservan los mss. *F* y *E*, o los detalles de la historia de Pasiphe (cap. CCCXXXI), que sólo retiene el ms. *K*.

84 Observada por R. Menéndez Pidal en *BRAH*, 136 (1955), p. 151. La *Crónica de veinte reyes* omitió la escandalosa alusión al rey Rodrigo, dejando sólo en boca del Cid la jactancia de creerse sin igual: "fue muy loçano e muy alegre, e con el plazer que ende ouo dixo hue non tenia en nada quantos poderosos eran en aquell tiempo" (ms. *J*).

85 En su *Al Bayan al-Wadih fi l-Mulimm al-Fadih* Ibn Bassam recogió la frase alabanciosa en forma que habría resultado mucho más aceptable para los historiadores cristianos. ("Un Rodrigo perdió esta Península, pero otro Rodrigo la salvará"), cfr. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid* (Madrid, 1969), pp. 412-413 y 575-576.

hasta el punto de decir públicamente en Valencia:

> "que el rey Rodrigo, que fuera sennor del Andaluzia, que non fuera de linnage de reys et pero que rey fue et regno, et que assi regnari ell et que serie el segundo rey Rodrigo";[86]

o la trasformación total de este mismo episodio practicada por la *Crónica de Castilla,* que sustituyó la soberbia del Cid por una oración:

> "... fynco los ynojos et gradescio mucho a Dios quanta mercet le fiziera en acabar tan grant fecho".[87]

Moralizaciones e idealizaciones como estas que acabamos de citar se dan a menudo en la transmisión de un texto. Pero la búsqueda de ejemplaridad se extrema, dentro de ciertas corrientes historiográficas, hasta el punto de crear secuencias completas de fábula sin el menor respeto a la "verdad de los fechos que fueron", como ocurre en la *Crónica de Castilla* cuando inventa el cerco y toma del castillo de Rueda por el Cid, con profusión de pormenores, para que el héroe y su rey no sufran menoscabo ante los ojos de los lectores después de la traición del alcalde moro de la fortaleza que costó la vida a varios de los grandes señores que acompañaban a Alfonso VI en la expedición.[88]

La "apertura" de la *Estoria de España* alfonsí hizo posible que de su seno se engendrasen crónicas generales ideológica y estilísticamente tan dispares como la *Crónica de veinte reyes* y la *Crónica de Castilla* sin necesidad de romper con la estructura y el texto del modelo.[89] La obra de Alfonso X, "fecha so emienda de aquellos que la quisieren emendar e sopieren", anduvo así "de mano en mano", durante más de una centuria, rehaciéndose bajo la presión de ideologías políticas varias, de éticas diversas y de concepciones muy dispares del arte de historiar; y es obligación de los historiógrafos modernos explicar las varias ma-

---

[86] *PCG*, p. 564*b*.

[87] Cito por el ms. G. de la *Crónica de Castilla*, cap. 158. Comenté ampliamente el comportamiento de esta *Crónica* respecto de este episodio en "Poesía y Novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV", *Mélanges... Rita Lejeune* (Gembloux, 1969), pp. 423-441 (en las pp. 439-440).

[88] Estudio el caso detenidamente en las pp. 436-438 del trabajo citado en la nota anterior.

[89] Toda historia supone un punto de vista. Incluso una "Crónica general" cuyo contenido es, en su mayor parte, reproducción del de otra u otras historias anteriores. Cada manifestación del modelo está permeada de la ideología de quienes lo recrearon. Por ejemplo, la *Crónica de Castilla* rompe con la visión coherentemente monárquica de los hechos propia de su modelo, la *Estoria de España* de Alfonso X, introduciendo aquí y allá episodios, pasajes y detalles que responden a una concepción aristocrática de la historia. La desconexión, entre unos y otros de estos pasajes, si nos limitamos a un estudio de las fuentes, no nos exime de buscar una explicación general a su incorporación al modelo. Nos lo comprueba el hecho de que el fabuloso cerco y toma de Rueda, a que arriba aludíamos, concluya con un pasaje en que el Cid extrae de Alfonso VI una verdadera "Carta Magna" para los hidalgos y hombres buenos castellanos: "e el Çid agradesçiole la merçet que le fazia mas dixole que nunca verrnia a la su merçet sy non le otorgase lo que le queria demandar. E el otorgo gelo. Et el Çid demando que quando alguno ouise de sallir de tierra, que ouise trenta días de plazo, asy commo ante aula nueve; e que non pasase contra ningunt omme fijo dalgo ni çibdadano syn ser oydo commo deuia con derecho; ni pasase a las villas ni a los lugares contra sus fueros nin contra sus preuillejos nin contra sus buenos vsos, nin les echase pecho ninguno desaforado, sy non que se le pudiese alçar toda la tierra por esto fasta que lo emendase. Et el rrey otorgo gelo todo" ¿Cómo no relacionar esta invención con la rebelión de las villas e hidalgos casetllanos contra Alfonso X, que prepara el camino al reinado de Sancho IV?

nifestaciones de esa "Crónica general" no sólo como estructuras autónomas, sino también como estructuras homólogas a la estructura socio-política en que se reprodujeron.

La insuficiencia de los análisis limitados a la proyección sintagmática de la red de relaciones paradigmáticas que las historias manifiestan me parece, por tanto, evidente. Al igual que en el romancero, si queremos comprender el sistema semiológico de una versión cronística, es preciso realizar una lectura "vertical" de las relaciones paradigmáticas subyacentes al texto; es preciso recobrar su ideología y determinar hasta qué punto esa red de relaciones representa una visión y un comentario —fragmentarios y simplificados, sin duda, pero no por ello menos pertinentes— del referente histórico y social en que se ha realizado la reproducción del modelo, pues, si bien nuestro papel como críticos de la literatura se detiene en las fronteras de lo extra-semiológico, nunca debemos olvidar por ello que la inteligibilidad de los objetos artísticos sólo se alcanza teniendo bien presente su función dentro de la totalidad en la cual funcionan, esto es, dentro de la estructura extralingüística del referente.

DIEGO CATALÁN

LA POESÍA DE SANTIAGO SYLVESTER: ENTRE LA PROTECCIÓN Y EL DESAMPARO *

I. La obra de Santiago Sylvester y la literatura salteña

El ritmo alternante de toda vida humana, tendida entre la protección y el abandono, modula la obra de Santiago Sylvester, a la vez que la adscribe a la literatura y a la vida salteñas, cuyas peculiaridades confirma, bien por su asunción, bien por los modos de su carencia.

En efecto, entre las constantes regionales que refleja la literatura salteña en gran parte de su trayectoria, sobresale la expresión del arraigo espacial (la adhesión al suelo nativo) y temporal (el privilegio del pasado o del presente y la consiguiente vivencia de un tiempo quieto o lento), los que determinan las disposiciones afectivas y modos especiales de conducta y relación.

Ese sentimiento de pertenencia concreta y afectiva a un espacio —la naturaleza o, más esporádicamente, la ciudad—, la vivencia del pasado o la tradición como respaldo que atenúa o elude los riesgos innovadores, la conciencia del religamiento con la divinidad, no son sino modalidades regionales de responder a la necesidad vital de amparo, a la humana búsqueda de un ámbito de seguridad y protección. Y es éste un requerimiento tan fundamental, que su satisfacción o su incumplimiento podrían servir para caracterizar no sólo tipos de sociedades sino también épocas. Prevalece, por ejemplo, en períodos de crisis, el sentimiento de desprotección, de ruptura de una armonía amparadora.

En una visón diacrónica de la literatura salteña, la expresión del amparo resalta como una línea permanente, más vigorosa en la fase que consideramos como de "regionalismo exterior":[1] la mostración del medio, además de manifestar el enraizamiento encariñado del autor, destaca la proximidad, la casi fusión del hombre con la tierra. El paso a una etapa literaria de "regionalismo interior", implica tanto la apertura hacia temas universales como la inmersión en la subjetividad, en pos de lo esencial humano. La regionalidad en este caso ha de descubrirse, más allá de la temática, en el tono, el ritmo o la cosmovisión que la denuncian. Precisamente, la raigambre, el amparo o su búsqueda, constituyen algunos de esos rasgos esenciales del vivir salteño. Si en las últimas

* Se han utilizado las siguientes ediciones:
En estos días. Salta, La flauta de caña, 1963. *El aire y su camino.* Buenos Aires, Ismael B. Colombo, 1966. *Esa frágil corona.* Salta, Dirección de Cultura de la Provincia, 1971. *Palabra intencional.* Salta, Ed. del Tobogán, 1974. *La realidad provisoria.* Buenos Aires, Cuarto poder, 1977.

[1] Cfr. Edelweiss Serra, "La investigación de la Literatura Argentina desde la perspectiva regional". Actas del Primer Simposio de Literatura Regional. Universidad Nacional de Salta, 1981.

producciones la representación de la tierra protectora, que resaltaba lo típicamente distintivo del medio, va perdiendo importancia, no sucede igual con la expresión de los ámbitos de amparo más reducidos e íntimos; la casa, lo familiar, mantienen su vigencia como motivos de más amplia proyección significativa. No es casual, por otra parte, que el universalismo más decidido de la última literatura se haga eco de la conciencia desprotegida del hombre moderno y revierta las constantes expresiones del arraigo que por mucho tiempo signaron las obras salteñas.

Decíamos que la obra de Santiago Sylvester se vertebra en dos etapas; ellas resumen el mencionado tránsito —nunca salto— de nuestra literatura, desde una más evidente regionalidad temática hacia una apertura en la elección de los motivos y un ahondamiento de la mirada poética.[2] Según ya lo anticipáramos, podemos entender esos dos momentos, además, en base a los conceptos nucleares de amparo y desarraigo, y diferenciarlos por los modos de vivir el tiempo, el espacio, las relaciones y la afectividad.

II. El amparo: religación y gozo

Como todos los años
estará amaneciendo una tibieza entre los derrumbes
del otoño;
la vida y el renuevo para decir que nada
es desamparo (*El aire y su camino*, p. 50)

Pertenecen a la primera etapa, *En estos días* (1963) y *El Aire y su camino* (1966). No son libros homogéneos, sin embargo: el segundo registra la natural evolución del poeta hacia formas métricas más libres, hacia un lenguaje progresivamente desasido de retórica pero aún exuberante, en fin, hacia la plasmación de una circunstancia regional cada vez más etérea y desdibujada, a favor de lo poético en cuanto simbólico. De todos modos, aun los motivos reconocibles en la naturaleza ("A la vid", "Grillo regresando", "Chalchalero"), el medio humano ("Quesillera", "Santos Quipildor") o la historia salteña ("Habla el General Güemes") —más frecuentes en la obra de 1963 y reducidos a un pequeño apartado en *El aire y su camino*— se proyectan más allá del mero pintoresquismo superficial. Pero en el segundo libro esta incorporación de elementos concretos, de clara referencia local, va siendo desplazada por la captación de una realidad más vaporosa e inasible. La imaginación poética horada superficies, infunde intimidad humana al mundo físico y privilegia, además, desde una vocación de trascendencia espiritual, con una insistencia que descubre la clave de todo el libro, la palabra —el símbolo, según veremos después— "aire". Este elemento, de mínima materialidad y presencia fenoménica, va construyendo —en correlación con sus imágenes derivadas y la mención de entidades abstractas como "tiempo", "vida", "sueños", etc.— un paisaje sublimado, más expresivo de la subjetividad y más simbólico.[3]

[2] En el deslinde de etapas nos guiamos por el predominio —sin pretender una vigencia absoluta— de los rasgos caracterizadores.

[3] Es interesante comprobar, y será tema de un próximo trabajo nuestro que en la literatura salteña, desde el abandono del regionalismo exterior, se produce una especie de ascensión en la elección de los motivos, por el tránsito de lo telúrico a lo aéreo, revelador de un mayor trascendentalismo de la poesía. Se puede estudiar desde esta perspectiva, por ejemplo, las obras de Raúl Aráoz Anzoátegui, Walter Adet y Jacobo Regen, anteriores a la de Sylvester.

Ahora sé que vivo entre un aire constantemente
nuevo,
unido a la luz que transcurro
y esta tarde que va desde los pájaros
hacia donde el mar es un aire traslúcido (*El aire y su camino,* p. 66).

* * *

Si pensamos que la vida constituye originariamente la relación con un espacio, que éste no es una circunstancia aleatoria para el hombre, entenderemos que la sensación de amparo vital se cumple primeramente como un afincamiento en lo espacial que, obviamente, supera el mero "estar en" un lugar, como puede estarlo un objeto. El hombre, ser espiritual, ordena y jerarquiza los espacios conocidos y los posibles; privilegia uno, lo adensa de significado y le prodiga su adhesión afectiva; dentro de él acepta y crea objetos, relaciones y hábitos.[4] Construye así un ámbito que reconoce como propio y que deviene centro de referencia del "vasto mundo", punto inmóvil que hace comprensible el partir y el volver, refugio contra la dispersión.

Nuestro poeta, en los primeros libros, finca sus raíces en el Norte, espacio concreto que responde a una verdad biográfico-geográfica, pero que además en la poesía se proyecta simbólicamente como el sitio del amparo telúrico, frente al Sur marítimo de la desvinculación, donde se asientan las últimas producciones.

En el nivel temático, el arraigo se muestra en la frecuencia de los motivos regionales distintivos, según ya dijimos, pero hay contenidos más ricos y secretos que pueden emerger por el estudio del plano expresivo o la aplicación de una adecuada hermenéutica de la simbología literaria.

El sentido quizás más profundo del amparo es el de la integración unificadora; ella se cumple, en primer lugar, entre el hombre y la naturaleza. La primordialidad de esta armonía la sitúa como modo originario de la existencia, en las sociedades o en los individuos; originario en cuanto reinstaura la vinculación con una nueva madre engendradora y nutricia.[5]

La maternidad de la naturaleza, su sino protector como espacio ampliado de la propia casa., de la propia intimidad, es un tema que domina en la literatura anterior a Sylvester[6] y que él recoge y despliega en los motivos progresivos de la proximidad (revelado por la insistencia en los demostrativos de cercanía "éstos", "ésta", etc.), la dialéctica de la tenencia y pertenencia que evocan los repetidos modos posesivos, y la intercambiabilidad de valencias entre lo humano y el medio natural, sugerida por la animización y la correspondencia casi permanente entre ambos campos semánticos.

---

4 Resulta esclarecedor considerar el "habitar" —en el sentido de una adecuada relación entre hombre y mundo que le da Merleau-Ponty— como lo que engendra hábitos. Dice al respecto Víctor D'Ors: "habitar es la consecuencia de vivir moralmente (según costumbres)". Prólogo a O. Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio.* Barcelona, Labor, 1969.

5 Las más antiguas tradiciones míticas y simbólicas representan a la tierra como el cuerpo de una Gran Madre.

6 En la poesía de Manuel J. Castilla, por ejemplo, la fusión del hombre con el paisaje insiste en imágenes de regresión a lo materno, primario y uno.

Si bien el contacto con la tierra —tónico y vital para el hombre[7] en cuanto respuesta a su ingénita nostalgia de lo uno— se sustancia como enclave en lo vegetal, reconoce otra mediación posible: la de lo femenino. "Una de las misiones de la mujer en relación con el hombre es retornarle a las raíces de la tierra, hacerle sentir, cuando la ha olvidado o está a punto de olvidarla, la vinculación telúrica..., su arraigo vegetal" —dice Juan Rof Carballo—.[8] Inmediata consecuencia de este aserto es que "una mujer sin objetos a su alrededor, sin paisaje, nos parece un ser deshumanizado".

En el caso de los poemas que nos ocupan, la mujer no sólo tiene paisaje

> Entre estos árboles, por donde voy a sueño y vida
> con mi costumbre lenta
> te descubro entre las hojas y el brevísimo anhelo
> (*El aire y su camino*, p. 57)

sino que es paisaje: está construida con su misma materia

> Los ríos, los aromas de la noche,
> .....
> alamedas, sembradores de agosto,
> .....
> son algo de tus ojos, del silencio que llega hasta
> la tarde amplísima (*El aire y su camino*, p. 57)

y sometida, como él, a una alquimia desmaterializante.

El lenguaje poético elude decir el nombre, encarnar un rostro de mujer; antes bien la evoca por lo que tiene de religante; está entrañada en el "tú" de los poemas apostróficos o el ya pleno "nosotros", cuando no en la imagen hipostasiada o aun divinizada[9] del amor.

La existencia participante e integrada[10] se muestra también como continuidad en el tiempo. La raigambre debe su eficacia al respaldo de una antigüedad. No calificaríamos a la joven poesía de Sylvester de retrospectiva aun cuando re-torna, y no pocas veces, hacia el pasado, pues domina una dinámica opuesta: la que desde ese pasado desarrolla una prospección y, enlazándolo con el presente, construye una morada temporal: solidifica las raíces, alienta la seguridad de las repeticiones, en fin, ampara.

> Porque hace mucho comenzó este ahora...
> (*En estos días*, "He aprendido")

---

[7] Los estudios etimológicos aún no han comprobado la forma en que *humanus* y *homo* derivan de *humus*, tierra —según Corominas—. Sin embargo, reconozcamos, con Juan Rof Carballo que "allá en lo más profundo del alma del hombre hay una dimensión viva, vivificante de su humanidad, que se pierde si se pierde el contacto con la tierra". *El hombre como encuentro*. Madrid, Alfaguara, 1973, p. 194.

[8] Ibíd., p. 210.

[9] En "El amor que nos crea" (*El aire y su camino*, p. 31) el sentimiento amoroso se erige en principio cosmogónico y regla de la existencia (Nada es dejado a improvisados gestos por el amor / que nos crea // Muchas veces sólo la indiferencia nos acerca a las / cosas / y olvidamos que son formas del amor, o su promesa.)

[10] No faltan en la sólida plasmación de este sentido, las referencias a la integración personal (Sentimos que todo nos pertenece un poco, / y que estamos al tacto de nosotros mismos... *El aire y su camino*, p. 62) o a la más alta religación con Dios, actuante aun en la negatividad de la agonía o la ausencia (A tientas por mis dudas / intuyo que te has ido con la certeza en andas, / que nos quedamos para hacer tu búsqueda..., *En estos días*, "A tientas").

Esta armonía conseguida en el tiempo y en el espacio asciende a un clímax significativo cuando estas dos instancias se vuelven intercambiables en una vivencia fuertemente poética y unificadora.

> Oh, polvorientos, quemados, los caminos
> .....
> y el agua por el triunfo, *desde las montañas y el comienzo* (*El aire y su camino,* p. 61. Bastardilla nuestra).

Al vivir arraigado corresponde la emotividad dichosa, el frecuente júbilo.[11] El simbolismo de la tierra protectora se complementa con el del aire.[12]

Es fácil descubrir, en esta primera etapa de Sylvester, que los motivos recurrentes "árboles", "pájaros", "soplo", "viento", "brisa", "nubes" reconocen como origen o remiten a una de las cuatro materias elementales: el aire[13] y que, juntamente con la mención directa de éste— reiterada con cambiantes sentidos: idealidad, esperanza, contacto con lo divino, encuentro, etc.— conforman el campo semático de la plenitud gozosa.[14]

Tradicionalmente el aire —por ese principio de motivación intrínseca que hay en todo símbolo universal y que lo asocia a la respiración necesaria para los organismos vivos— posee un sentido vital y creador.

Las disposiciones anínimas, por otra parte tienden a expresarse metafóricamente según la direccionalidad espacial: la dialéctica de lo alto y lo bajo, de la ascensión y la caída, reproducen la del entusiasmo y la angustia.

Se entiende fácilmente que, por su ingravidez, lo aéreo connote la serenidad o el gozo y más cuando —como en los poemas de *El aire y su camino,* especialmente— las imágenes aéreas estáticas se refuerzan con las portadoras de un dinamismo ascensional: "el aire crece" (22) - "ascendido canto" (49) - "el verano habrá subido" (65) - "germinan" (65).

---

11 Señalamos el gozo como el sentimiento predominante —y no exclusivo— en esta etapa. De todos modos su desvanecimiento comporta no la desazón de los próximos libros, sino una romántica melancolía que de ningún modo compromete la fe arriesgada en la vida.

12 Permítasenos una breve excursión alrededor de la naturaleza simbólica de la imagen poética; ella instaura el juego entre la proyección y la condensación significativas, movimientos que no solamente no son contradictorios sino que se suponen o superponen, como las dos caras de una misma potencialidad; si una multitud de significados convergen en una imagen, del encuentro con ella resultará a la vez una amplificación de la conciencia o de la sensibilidad y una simplificación, una reducción de la dispersa realidad a unas cuantas instancias que la dicen. Cuando Gastón Bachelard estudia los cuatro elementos fundamentales (lo hace en sendos libros. Nosotros utilizaremos *El aire y los sueños,* México, F.C.E., 1958) como "hormonas de la imaginación", está tratando de descubrir una de las vías de esa simplificación (que es a la vez complejización) de lo imaginario en general y de lo poético en particular. Su "ley de las cuatro imaginaciones materiales", "que atribuye *necesariamente* a una imaginación creadora uno de los cuatro elementos: fuego, aire tierra, agua" (p. 17), se entiende como un paso de la multiplicidad de las formas a la elementalidad de la materia. Claro que, para resguardar la eficacia de esa ley, debe contar con las imágenes compuestas donde la sustancia primordial puede estar más o menos elaborada y transformada.

13 La escasa fenomenalidad del elemento aéreo nos sirvió para explicar en parte la sutilización del paisaje. Ahora nos interesa otro aspecto de su funcionalidad: su dimensión simbólica.

14 Delimita este campo semántico, en el nivel léxico, una preferencia por vocablos como "misterio", "amor", "dicha", "nace", todos de contenido positivo.

No falta tampoco en dicho libro el otro componente de la tríada simbólica "aire - altura - luz" con que suele manifestarse la plenitud anímica. Esta poesía de la vida aún ligada a los ritmos naturales,[15] va marcando sus períodos —los diarios, los anuales— pero eligiendo los de la claridad: el alba algunas tardes y el verano. Digamos también que alrededor del sustantivo luz, núcleo de estos motivos, gira todo un sistema léxico que lo incorpora a su composición ("traslúcido", "deslumbrada", "lucidez", "luminosa") o alude a su valor ("la claridad abarca / y florece hasta el fondo el dios de cada cosa". *El aire y su camino,* p. 66).

En fin, el simbolismo de la tierra, las imágenes aéreas y sus variantes, las formas de elevación y las circunstancias lumínicas, concurren a construir en los poemas el tiempo del amparo y del regocijo.[16]

III. El desamparo: pérdida y restitución

"...y el desamparo es como un vino que se bebe a solas"
(*Esa frágil corona,* p. 50)

Esa frágil corona (1971) *Palabra intencional* (1974) y *La realidad provisoria* (1977) dan permanencia y desarrollo a algunos motivos y sentimientos que sólo asoman, esporádicos y extraños, en los primeros libros. Fundan así otro ciclo que, al invertir la situación básica del primero —el amparo espacial— erige un nuevo universo, opuesto al de aquél en cada uno de sus rasgos y distinto en el estilo y en la concepción de la poesía.

Lo materno "es, por esencia, aquello con lo que estábamos entrañablemente vinculados, pero que, de manera inexorable, se aleja".[17] Pero en el caso de la maternidad espacial no hay tal inexorabilidad. Decide la libertad humana. Nuestro poeta, en esta segunda etapa, registra la experiencia del distanciamiento. El núcleo común de los tres libros implica un desligarse, un desplegar la mirada y la vida en el espacio, una superación del localismo, un sumergirse en la confusa vastedad del mundo. Varios títulos expresivos de la variedad temática ("Este es el sur", "Valparaíso", "Una noche en la Place du Calvaire", etc.), la universalidad de algunos motivos (el diluvio bíblico) y fuentes (el Antiguo Testamento, la tradición clásica y española) y recursos como la enumeración caótica lo atestiguan.

Al Norte, simbolizado positivamente por la tierra, se contrapone, en los nuevos poemas, el Sur del mar[18] que "hace pensar en el desarraigo que sustituye a la vinculación primigenia".[19]

---

15 Cabe destacar que, para el simbolismo, la Madre Tierra es también la Gran Madre de los ritmos.

16 En la estrofa final de "Siempre he visto un cielo" (*El aire y su camino,* p. 14) se puede comprobar una síntesis de estos aspectos (Esta es mi tierra; y yo soy el que transcurre. / Un aroma leve asciende desde un viejo designio / y va formando los árboles, las incesantes nubes, / y las cosas que heredamos todos y llegan a mi sed / como un encuentro.)

17 Rof Carballo, ob. cit., p. 212.

18 Si bien las imágenes telúricas no desaparecen, eligen de la amplitud contradictoria del símbolo, los semas referidos a lo materno devorador o al aniquilamiento (Tal vez en las tumbas, en su belleza oscura, / la eternidad se cumple... *Esa frágil corona,* p. 30,... este límite que somos: el fatigado / espacio entre la dignidad y el polvo, p. 50).

19 Rof Carballo, ob. cit., p. 213.

El mundo sutil, de alumbradas y gozosas transparencias aéreas, se agrava cada vez más, con la pesantez de las cosas cotidianas, con la pesadumbre por los seres sufrientes, y promueven una acorde coloquialidad y un casi prosaísmo.

Cuando los dos últimos versos de "Comentario sobre un viejo poeta" (*La realidad provisoria*) revierten la decisión lugoniana de "ponerse de parte de los astros",

> Como siempre ocurre
> los hombres lo obligaron a ponerse de parte de los hombres

su rotundidad está reconociendo, quizás, el movimiento centrífugo y a la vez descensional de la propia poesía de Sylvester, que va cargándose de un más evidente anecdotismo, de una mayor epicidad.

No poco debe este nuevo rasgo a la intensificación de los valores conceptuales de la lengua. La racionalidad pone entre el yo y el mundo esa distancia que lo épico reclama; pero además vigila al lenguaje en el acto mismo de sustanciarse (" el tiempo, para abreviar, el tiempo..." *Palabra intencional*, "Entre dos realidades"), llega a cuestionar lo que desde el arraigo era espontáneo vivir ("No sé si amo esta ciudad..." *Esa frágil corona*, p. 45) y, en fin, propone caminos aunque no asegure arribos: en-vía y extra-vía.

> "...inútil sería fatigar los ojos buscando la
> falleba, la llave que no existe." (*Esa frágil corona*, p. 81)

En efecto, la mirada inquisidora va despojando al mundo de sus seguridades, de sus visos de permanente verdad. La realidad —como reza el título de un libro— se hace "provisoria". Si antes se vivía el ser, ahora se descubre —la insistencia léxica lo indica— el "parecer", la "apariencia". La inmediata reminiscencia platónica es desechable. Detrás de esa provisoriedad, de esa apariencia, no quedan sustentos. La perspectiva inmanentista ve al mundo encaminarse hacia la anulación y el olvido. Y responsabiliza al tiempo, motivo cada vez más presente y actuante en los poemas. Su personificación no se cumple para asemejarlo al hombre sino para sobrepasarlo y señorearlo.

> "...el tiempo afirma su linaje más alto que
> los dioses ..." (*Esá frágil corona*, p. 25)

Antes, el ciclo vital traía la luz y la confianza en el renuevo. Pero el tiempo ya no ampara. La dispersión espacial se corresponde con la expresión de lo temporal a través de repeticiones, plurales o perífrasis que denotan suma y sucesión ("esa frágil corona de días y días..." *Esa frágil corona*, p. 11 - "año a año lo espero..." *Esa frágil corona*, p. 73, "cada día", *Esa frágil corona*, p. 77). Y si subsiste su dinamismo circular es porque retornan los períodos sombríos. El eterno girar deviene, pues, mortal desgaste. "Cancel del estrago" (*Esa frágil corona*, p. 73) metaforiza, por ejemplo, la estación otoñal, la dominante a partir del tercer libro.

La expresión concurre, de varios modos, aun dentro de su desnudez retórica, a formar el campo semántico de la pérdida y la destrucción final: la oferta bíblica, por ejemplo, de "la corona de la Vida", recibe la desafiante califica-

ción de "frágil" y despliega este sentido modulando, con anáforas y conversiones, una letanía en clave de muerte:

También nosotros podríamos llorar porque un
amigo ha muerto,
porque el amor y su apariencia han muerto,
porque la lluvia enfría la tierra que moramos,
porque también nosotros
dejamos que los muertos entierren a los
muertos (*Esa frágil corona,* p. 11)

El oxímoron, el quiasmo y la antítesis, labran también la ausencia de destino: "cercados de aislamiento: aislamiento sin cercos" —dice— en "No me busques más" (*Esa frágil corona*) y, en "Ignorantes de lo que acontece" (*Esa frágil corona*) adjunta al olvido, negador esencial, una nueva negación al definirlo como la "faz incorruptible" de todo. Lo que queda es nada, como en el soneto quevediano.

* * *

Alejarse de lo espacial nativo significa, pues, perder el reino del amparo, conocer la desazón. Pero adscribir al desarraigo una exclusiva negatividad, sería asumir un maniqueísmo ajeno a la vida tanto como ausente en la obra de Sylvester. La situación desamparada —justamente por no ser la primigenia y natural del hombre— crea sus propios antídotos, propone la reparación:

1. *Las "lentas sinrazones que nos salvan"*

Del amparo emanaban naturalmente sus dones; desde la carencia desprotegida, por el contrario, ellos deben buscarse o crearse como compensaciones salvadoras. Esas "lentas sinrazones que nos salvan" del ajustado verso de *El aire y su camino* (p. 18), más que afirmarse como realidades definitivas, se postulan como necesarias para la agónica voluntad de vida del poeta,

Y estamos nosotros que no esperamos demasiadas cosas
pero que vivimos como si esperáramos todo,
con la íntima necesidad de la espera (*La realidad provisoria,* p. 85)

con lo cual ese concepto de necesidad —por alusiones y reiteraciones— se erige en categoría existencial dentro de esta cosmovisión poética.

¿Cuáles son esas defensas de la vida? En primer lugar, la memoria y la palabra, ambas instauradoras de realidades,

Son pocas las palabras que sostienen la realidad
y que podrían destruirla con su sola ausencia...
(*La realidad provisoria,* p. 11)

antagonistas de la dispersión y el olvido. Y si éste parece triunfar, desde el plano denotativo de muchos poemas,

.....
y donde creemos encontrar una huella
preservada del tiempo,
sólo vemos olvido-esa otra cara de todo. (*Esa frágil corona,* p. 69).

el metamensaje revela la profundidad de un acto de fe. La poesía, efectivamente, recuerda y dice, por tanto, salva.

Por otra parte, descubrimos en casi todos los libros, pero con intensidad en los últimos, una dialéctica de la incertidumbre y la certeza, un juego entre los repetidos modos adverbiales dubitativos ("tal vez", "posiblemente", etc.) y la obsesiva reiteración —desde el "yo" o el "nosotros"— del verbo "saber".[20] Contra el engaño de las apariencias, el conocimiento accede a instantes privilegiados de verdades, de certezas sustentadoras.

Por último, mencionemos al amor como la mediación salvadora más importante, por cuanto nuclea a todas las anteriores: es palabra, evocación y certidumbre.

> Porque el amor tiene su código secreto
> —dos o tres palabras evidentes—
> y porque además de todo
> es una conveniente selección de la memoria
> .....
> porque en esta certeza del amor
> sabemos qué útil resulta cada día que pasa (*La realidad provisoria*, p. 83)

Pero es importante sobre todo por ser capaz de anular las distancias espaciales y temporales y de fundar un territorio propio, una zona de firmeza. Goethe decía: "allí donde tú estás se crea un sitio para mí". La relación amorosa puede, entonces, restituir a las circunstancias de la vida su sino tutelar.

2. *La perduración de la casa*

"Lo esencial es que en alguna parte permanezca aquello de lo cual se ha vivido. Y las costumbres. Y la fiesta de familia. Y la casa de los recuerdos" —dice Saint-Exupéry.[21] Ese lugar y esa permanencia subyacen en la poesía de Santiago Sylvester que expresa el desamparo. Y lo atenúan, porque en la distancia (temporal o espacial) existe un polo de imantación, ciertos lazos que aún sutilmente siguen gobernando. Entonces la imagen humana que labran estos poemas no es la del *emigrante* sino la del *viajero* —por utilizar la convincente distinción del mismo Saint-Exupéry. Aquél ya no está ligado a territorio alguno: es el perpetuo fugitivo de un mundo hostil.[22] El viajero, por el contrario, cumple una falsa ausencia: la ausencia del hijo pródigo que reconoce tras de sí un centro al que está ligado y que lo constituye.

Volvamos a nuestros poemas: ese ámbito lejano sustentador halla expresión en la imagen protectora de la casa, que, reduciendo el amplio espacio natural de la primera época, gana en valores de intimidad.

La relación con la casa familiar sólo puede entenderse en términos de cualificación; ella se vive afectivamente, más aún, diríamos, religiosamente. En efecto, sus características pueden fácilmente comprenderse por analogía con lo

---

[20] Este rasgo entronca, además, con la ya señalada racionalidad de la poesía de Sylvester (Y sé que estoy aquí, como una flor sobre una tumba... De todo esto he sabido / como del soplo con que la divinidad agita o serena / el entusiasmo, *El aire y su camino*, p. 30).

[21] ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Cartas a un rehén*. Buenos Aires, Goncourt, 1968. Respecto de este tema, recordamos que Saint-Exupéry desarrolló, dentro de la riqueza de su *Ciudadela*, las metáforas del desierto y la morada.

[22] Es el que Goethe en su *Fausto* llama el "sin hogar", el "hombre desnaturalizado", pues el hombre realiza su auténtica naturaleza "con hogar", y si queremos aludirlo con palabras de Sylvester, recordemos aquellos versos de *Esa frágil corona*, solicitantes de piedad para "el que recuerda tardes, y lugares, y no / recuerda el nombre de su tierra" (p. 50).

sagrado. Van der Leeuw dice: [23] "Casa y templo son esencialmente uno", y muchas de las notas que Gusdorf o Eliade [24] adscriben al lugar sagrado son aplicables a ella: se deslinda —por estar más llena de fuerza y significación— frente al resto del espacio y es un centro de ritual y religación pues no se entiende sin las costumbres y los lazos de la vida familiar. Por estas características la casa adquiere un valor arquetípico de resguardo y en el onirismo o en las imágenes poéticas es casi imposible que ella quede circunscripta al plano de la pura representación. En general, toda poesía de la casa natal, antes que descripciones, incluye imágenes sugestivas, inspiradoras: puertas por las que el alma del lector vuelve a entrar en su propia casa.[25]

Todas estas características —muy ligeramente repasadas— viven en los poemas de Sylvester que tienen como tema la casa familiar y que son como estaciones —breves descansos— inscrustados en cada uno de los volúmenes de la última etapa.[26] Y yendo más allá de la obra édita en libros, tendríamos que aislar" "Las casas" [27] de entre los publicados en periódicos y revistas. A pesar del limitado número de estos poemas ellos son suficientes para exhibir todas las posibilidades que el viajero tiene de consolidar la eficacia del espacio familiar: regresar a él, reconstruirlo o recordarlo.

a) *La casa del regreso*

En "Después de muchos años", de *Palabra intencional*, se actualiza, por única vez y recatadamente (utilizando una tercera persona que el contexto identifica con la primera de otros poemas) el regreso a la casa natal, en su sentido genuino de vuelta al lugar de origen, desandando lo andado, movimiento donde se hace difícil distinguir lo espacial —"la casa"— de lo temporal —"la infancia"—.

Condensada, líricamente, aun sobre su andadura cuasi narrativa, el poema revela —como se le revela al viajero— la fuerza protectora (en la que insisten los vocablos "arropa" y "custodia") y a la vez trascendente, mítica (se nombra la sorpresa, la magia, el ángel) de la casa.

El ritmo ritual —atemporal— de las costumbres, el ingreso a un espacio habitado y a la vez habitante del hombre, y la delimitación de aquél como un recinto con su propio centro humano —la madre—, vegetal —las plantas— y trascendente —el ángel—, formalizaciones, los tres, de un mismo símbolo amparador, todo ello levanta un pequeño universo de albergue y sobrenaturalidad —recortado contrastivamente frente a "la ciudad del sur"— y cuya magia convoca el instante privilegiado de las revelaciones. Sólo en esa trascendencia del espacio y del tiempo es posible recuperar, aunque sea momentáneamente, el paraíso.

---

23 Cit. por O. Friedrich Bollnow, ob. cit., p. 131.

24 Sobre este tema, véase Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama y Georges Gusdorf, *Mito y metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1960.

25 Cfr. Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. México, F.C.E., 1965, p. 44.

26 "Estas son las casas", en *Esa frágil corona;* "Después de muchos años", en *Palabra intencional;* "Acerca del amor", en *La realidad provisoria*.

27 En *La Nación*, 5 de julio de 1981.

b) *La casa del porvenir*

Resulta extraño encontrar en los poemas el verbo prospectivo, el espíritu tendido hacia el futuro. En la parte II de "Acerca del amor" —el último de *La realidad provisoria*— este uso excepcional es índice de otra de las tareas humanas en la lucha contra el desamparo: soñar la casa.

El hombre arrancado a su seguridad primera debe —para realizar su esencia— rehacerla, "fundar en un lugar nuevo el orden del habitar y crear el cobijo de la casa".[28] Pero a más de reconstruirla fácticamente, la proyecta con la imaginación como la "casa del porvenir"; la sueña, impulsado por ese otro sueño que, como cuña arquetípica exigente, se ha grabado en su alma: la casa natal.

En efecto, en el fragmento que mencionamos, la vivienda anhelada se sustenta en los mismos valores humanos de la ya perdida, los que la hacían habitable e inolvidable: el imperio de un orden y la presencia de lo femenino y de lo vegetal que, junto con la visión personificadora, hacen de la casa un medio para enfrentar al cosmos, un ámbito de consuelo.

> "acallará los gritos de la calle
> y nos dirá palabras amables cuando las necesitemos"
> (*La realidad provisoria*, p. 84)

c) *Las casas del recuerdo*

El último título publicado, "Las Casas", confirma la importancia de los temas que venimos desarrollando y completa —con el recuerdo— las formas en que la casa natal perdura en el hombre.

Todo poema es un gesto humano de anulación del tiempo, más cuando —como en este caso— el tema es el recobro voluntario del pasado y el poema mismo se hace recuerdo en acción, acto ritual.

La psicología enseña que la memoria no puede registrar la duración vivida, la duración en el sentido bergsoniano, si no es por el espacio, por el recuerdo de imágenes localizadas. En "Las casas", Sylvester desenvuelve el tiempo concreto y da consistencia a su transcurso, a través de las moradas sucesivas. Si bien cada una de ellas nuclea recuerdos distintos y progresivos de la historia personal, a la vez se compenetran y analogan: la memoria las guarda como "las casas perdidas", formas de la casa primitiva, espacios felices conservados como instancias de encuentro humano[29], vividas muy cerca de lo natural.[30]

---

[28] O. Friedrich Bollnow, ob. cit., p. 128.

[29] una muy querida forma de llamarnos a la mesa
. . . . . .
y el juego de los hermanos se escuchaba
. . . . . .
se nos pegaba al cuerpo como las piernas
de una mujer que nos enloquecía,
. . . . . .
con hijos, con poemas,
. . . . . .

[30] donde la infancia ponía expectativa en ciertas plantas
. . . . . .
En otra casa las chirimoyas ordenaban una majestad
. . . . . .
Después fue la casa donde la humedad del río
. . . . . .

Poema de la madurez es éste. El más evidente tema de los abandonos halla contrapeso en la acción reconstituyente del recuerdo y la poesía: memorar el espacio, los actos, el tiempo del propio ser, es una grave tarea de autorreconocimiento, de asunción de las raíces, de integración personal. Y si la memoria "aligera su carga", tal como lo expresa la triple metáfora de los pedazos arrojados al vacío, la corona de novia tirada al mar y el globo lamentable, lo hace en un poema. El poeta se despoja de retazos de su historia personal pero a la vez —reintegrándolos por la escritura— les otorga una nueva densidad, un modo universal de ser.

IV. El auténtico "habitar"

Cada uno de los tres poemas analizados descubren el juego de distintas oposiciones: la "ciudad del sur" / la casa natal, el primero; interior / exterior de la morada, el segundo, y abandono / recuperación, el último. Esos contrarios que se aproximan o rechazan, siempre complementándose, establecen el mismo equilibrio que en la obra total de Sylvester descubrimos entre el amparo y la desprotección. Ella es, pues, poéticamente, expresiva del auténtico "habitar" humano, que no consiste en la eliminación de uno de los polos para perpetuarse en el otro: ni el aislamiento infecundo en el espacio de amparo, ni la apertura carente de raíces, fundan la estabilidad del ser. El verdadero encuentro protector tiene que permanecer y trascenderse, lanzar al hombre al "vasto mundo"; y si lo acompaña la desorientación y la angustia, ellas serán el precio de su libertad.

Amparo y desamparo, felicidad y desgracia, instauran —como dijimos— un ritmo en la obra de Santiago Sylvester. El mismo de la vida.

Alicia Chibán
Universidad Nacional de Salta
1981

CULTURA Y ESPIRITUALIDAD: SAN JUAN DE DIOS

Hay un aspecto de la sociedad española del siglo XVI que se suele dar por descontado: el de una religiosidad intensa que, como cosa connatural a los españoles, podía desarrollarse hasta sus extremas consecuencias sin excluir entre ellas la santidad. Iluminando ese compromiso vital con la divinidad de individualidades señeras alentadas por una tensión religiosa extremada, he aquí que biografías de santos y santas se brindan a quienquiera que se asome a esa época de la vida española como concreción nada excepcional de ella. La mera hagiografía, sin embargo, no suele satisfacer curiosidades legítimas de nuestro tiempo, que siente y vive según criterios tan diferentes de aquéllos como para hacernos incomprensibles los moldes a los que se conformaban nuestros antepasados y en particular ese ideal de *respublica christiana* favorecido por los poderes públicos como modelo de comportamiento y perseguido de buena fe individualmente. Así es que el rumbo de la vida española en el Siglo de Oro puede resultar más asequible a nuestra cerrazón sólo teniendo en cuenta, más que los aspectos técnicos de la espiritualidad de entonces, los mecanismos sociales que condicionaban la adecuación al ideal religioso.

Para penetrar en la sociedad a cuyas instancias se reproducía con tanta insistencia la figura del santo nada mejor que la historia de Juan de Dios, prosaica si las hay, como que por carecer de lances maravillosos y de señales sobrenaturales carece, incluso, de intervenciones demoníacas (o, si las tiene, fueron inventadas por la posteridad), lo que no es cosa de poca monta en un siglo tan dado a reconocer la acción infernal en lo cotidiano. La vida de este santo humilde presenta desde un principio, en vez de los atisbos inquietantes de lo inefable que se podrían esperar, experiencias vitales de lo más común entre el estamento popular de que procedía: criado de niño entre pastores, soldado de muchacho en varias campañas imperiales, arrastrado en edad madura por la inestabilidad económica a varios oficios, desde el de criado al de buhonero; el sesgo de todas esas vicisitudes individuales trasluce en todo momento las directivas del pensamiento religioso y moral de su época, formulado en esferas mucho más altas, pero reflejado en todos los estratos sociales como señal cierta de su nada utópica realidad.

El episodio más conocido de la vida de Juan de Dios, con el que emerge de improviso a la vida pública, y también el más llamativo de toda ella, es su conversión. Veamos cómo lo refiere su primer biógrafo, el presbítero Francisco de Castro, pocos decenios después de su muerte:

> "El día del bienaventurado mártir Sant Sebastian [20/I/1537] en la ciudad de Granada se hacía entonces una fiesta solemne en la ermita de los santos Mártires, que es en lo alto de la ciudad frontero del Alhambra; y así sucedió predicar [...] el Maestro Ávila [...] oídas aquellas razones, en que engrandecía el premio que el Señor había dado a su santo mártir, por haber padecido por su amor tantos tormentos [...a Juan de Dios...] se le fixaron en sus entrañas [...] acabado el sermón, salió de

allí como fuera de sí, dando voces pidiendo a Dios misericordia, y en menosprecio de sí (aquél que ya de veras estimaba lo que es de estimar) se arrojaba por el suelo dándose cabezadas por las paredes, y arrancándose las barbas y las cejas, y haciendo otras cosas, que fácilmente sospecharon todos que había perdido el juicio. Y él, dando saltos y corriendo con las mismas voces, comenzó a entrar por la ciudad, siguiéndole mucha gente y especial muchachos, dándole grita: ¡al loco, al loco! y él siguiendo su camino, hasta llegar a su posada, donde tenía su tienda y caudal. Y llegado que fue, echó mano de los libros que tenía, y los que trataban de caballerías y cosas profanas hacíalos con las manos muchos pedazos y con los dientes, y los que eran de vidas de santos y buena doctrina, dábalos libremente de gracia al primero que se los pedía por amor de Dios; y lo mismo hizo de las imágines, y de todo lo demás que en su casa tenía...".[1]

Desde ese punto y hora el comportamiento de Juan de Dios parece calcar hasta los más nimios detalles el de otros locos a lo divino que la tradición medieval había transmitido, por lo que reconocer en aquel arrebato suyo la divina locura no resultaba empresa difícil para los conocedores de tales precedentes. Buena prueba de ello es que los más avisados de los contemporáneos supieron cómo interpretar inequívocamente su desvarío, según deja entrever el biógrafo Castro al señalar la complacida complicidad del mismo Juan de Ávila que lo había provocado sin saberlo.[2]

Aun cuando la locura de la cruz no hubiera vuelto a salir a flote con aquella gran boga de Erasmo que desde los semianalfabetos a las más altas esferas intelectuales penetraba todo el país,[3] bien enraizados estaban en el sentimiento religioso general otros estímulos procedentes de la tradición franciscana que aseguraban su pervivencia. No es difícil rastrear entre las publicaciones del tiempo una serie de páginas de enorme difusión a todos los niveles sociales que conservaban fragante el perfume de las *Florecillas* de San Francisco, desde la edición de éstas de 1492[4] hasta aquella "historia de San Francisco e Santa Clara" que figuraba en la biblioteca de la madre de Garcilaso,[5] sin contar con los infinitos pliegos sueltos sobre el mismo tema, de los que se han conservado algunos.[6]

---

[1] *Historia de la vida y sanctas obras de Juan de Dios, y de la institución de su orden y principio de su hospital. Compuesta por el Maestro... Sacerdote. Rector del mismo hospital de Juan de Dios de Granada.* En Granada, en casa de Antonio de Librixa, Año de 1585 (ahora asequible en la reedición de Manuel Gómez Moreno, que la reproduce, junto con otros documentos sobre la vida del santo, en *Primicias históricas de San Juan de Dios,* Madrid, Provincias Españolas de la Orden Hospitalaria, 1950).

[2] Ob. cit., p. 51.

[3] MARCEL BATAILLON, *Erasmo y España,* México, F.C.E., 1966, p. 217. *Et pour cause*: recuérdese la esperanzadora valoración del beneficio de la cruz ofrecida por el *Enquiridion.*

[4] "...Este es el floreto de San Francisco [...] Impresso en la muy noble et muy leal cbdad d'Seuilla, por maestro Menardo ungut aleman. E lançalao polono compañeros..." (Biblioteca Nacional de Madrid).

[5] Cfr. EUGENIO ASENSIO, "El erasmismo y las corrientes espirituales afines", en *Revista de Filología Española,* XXXVI, 1952, p. 74.

[6] Por ejemplo: "...*Aquí comiençan cinco romances muy notables* [...] *El quinto del glorioso San Francisco. Andávase San Francisco por los montes apartado. Otro romance del glorioso y bienaventurado Señor tant Francisco*: ver ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos. Siglo* XXI, Madrid, Castalia, 1973, p. 339; o bien FRANCISCO DE ROBLES, *Centiloquio en coplas de San Francisco,* ibíd., p. 324.

La imagen del loco, gran símbolo medieval de la catarsis, había encontrado entre San Francisco y sus compañeros un favor sólo igualado por el que le reservarían en versión mundana los caballeros andantes de la literatura. Figura inquietante la del demente, del tonto, del frenético, que conjuraba contra él los instintos colectivos de violencia prestándose a las mil maravillas a encubrir bajo la *stultitia propter Christus* aquella pasión de aniquilamiento típica de las grandes conversiones. Como un último avatar del *pharmakós* griego, mísera víctima propiciatoria de la insania ajena, el pobrecillo de Asís consigue por varios medios su propósito de ser *"reputado stolto, et come paçço era schernito et iscacciato con pietre et con fango da' parenti e dagli strani"*.[7] Él y sus compañeros, haciendo suyo el tema de la locura de la cruz, popularizado a partir de la epístola de San Pablo a los Corintios (I Cor., 1, 18-21-23-25-27), consideran un paso importante de la iniciación religiosa *"più di sostenere vergogne et obrobbri per l'amore di Christo, che onori del mondo, o riverentie vane"*,[8] no sólo exponiéndose al escarnio ajeno sino más bien provocándolo. La representación del papel de loco tiene un itinerario bien trazado y etapas sucesivas en las que la gloria de asemejarse a Cristo corre pareja con la expresión visible de la penitencia. Adecuándose al tipo del enajenado medieval, reconocible ya desde los burdos andrajos que lo cubren, *frate* Bernardo se presenta *"in abito disusato et vile"*, con el que *"acciò che meglio fusse stratiato, si puose studiosamente nella piaçça della cictà; onde sedendo ivi gli si ragunarono intorno molti fanciulli et huomini, e chi li tirava il capuccio di dietro, et chi dinançi, et chi gli gictava polvere, et chi pietre, et chi lo sospingeva di lä, et chi di qua. Et frate Bernardo, sempre d'un modo et d'una patientia, col volto lieto, non si rammaricava, et non si mutava"*.[9]

Con esos mismos medios se esfuerza Juan de Dios por construir su locura, exponiéndose a las vejaciones populares que como una especie de espectáculo ritual solían desatarse en torno al enajenado.[10] Su exhibición comienza en plena plaza de Bibarrambla, donde

> "en un lodazal que allí estaba, se metió todo y se envolvió en él, y puesta la boca en el cieno, comenzó a grandes voces a confesar delante de todos los que le miraban (que era asaz gente), cuantos pecados se le acordaron, diciendo: yo he sido grandísimo pecador a mi Dios, y le he ofendido en esto y en esto; pues un traidor que tal ha hecho ¿qué merece?, que de todos sea herido y maltratado, y tenido por lo más vil del mundo, y echado en el cieno y lodo donde se echan las inmundicias. Toda la gente del vulgo, como vio esto, no creyeron sino que había perdido el juicio; mas como él estaba ya inflamado de la gracia del Señor, y deseaba morir por él, y ser corrido y menospreciado de todos, para que lo pusiesen por obra, salido del lodo, comenzó a correr, así como estaba, por las calles más principales de la ciudad, dando saltos y haciendo muestras de loco. Y como los muchachos y gente común lo vieron, comienzan a seguille y dalle grita grande tropel dellos, y tirábanle tierra y lodo y otras muchas inmundicias; y él con mucha paciencia y alegría, como si fuera a fiestas sufríalo todo, paresciéndole gran dicha llegar al

---

7 *Fiorecti del glorioso messer sancto Francesco e de' suci frati*, ed. de L. Passerini, Firenze, Sansoni, s.f. [1905], p. 3.

8 Ibíd., p. 15.

9 Ibíd., p. 16.

10 Ph. Ménard, "Les fous dans la société médiévale. Le temoignage de la littérature au xii et au xiii siècle", en *Romania*, 98, 1977, p. 448.

cumplimiento de sus deseos, que era padecer algo por el que tanto amaba.[11]

Entre los signos codificados de la demencia el desnudismo ocupa un lugar significativo, utilizado al máximo por esos locos a lo divino. Cuando *frate* Ruffino, por santa obediencia, se traslada a Asís *"ignudo, solo co' panni di gamba"* y cuando San Francisco, desnudo, sube al púlpito y se pone a predicar,[12] su evidente intención es transgredir los límites que la común opinión impone a la honorabilidad. Y, en efecto, su excentricidad, rayana en la chocarrería, provoca en el público como reacción general la convicción de que la excesiva penitencia los había vuelto locos. Un matiz más intenso que el de la mera provocación acompaña en cambio otras acciones de *frate* Ginepro, el simple, de quien se nos dice que, además de incitar con su desnudez a que la chiquillería le hiciese *"molta villania, gutandogli molto fango addosso, et percuotendolo colle pietre, et sospingendolo di qua et di là con parole di dirisione molto"*,[13] no sabía resistirse a la tentación de dar cualquier cosa que tuviese a mano, desde sus mismos vestidos hasta los paramentos litúrgicos y los libros sagrados.[14] La dadivosidad sin criterio del tonto descubre, pues, su falta de juicio aun antes de empezar a manifestar su anormalidad con otros desatinos, por ejemplo con la exhibición de su desnudez.

También Juan de Dios llega por caminos parecidos a una exhibición del propio cuerpo encaminada a glorificar a su modo la potencia divina cuando, a fuerza de deshacerse de sus propiedades, "no le quedó sino la camisa y unos zaragüelles, que reservó para cubrir su desnudez. Y así, desnudo, descalzo y descaperuzado siguió otra vez por las calles de Granada, dando voces, queriendo, desnudo, seguir al desnudo Iesu Cristo...".[15] Puede haber aspectos grotescos en esa tendencia a exhibirse *ad maiorem Dei gloriam* y algo que no deja de recordar las llamativas penitencias de Iacopone da Todi quien, despojándose de su sayo, se untaba de trementina y se cubría de plumas sin cuidarse poco ni mucho de la consternación en que sumía, con tan extrañas apariciones, a parientes y conciudadanos.[16] La diversión a que se incitaba de esa manera al público no podía dejar de revestir las más elementales formas de risa: corriendo al improvisado bufón a palos y a pedradas acababa la fiesta. Pues bien, Juan de Dios no se hurta nunca a semejantes ocasiones de penitencia que suponen un curioso género de diversión ajena, "ofreciendo con alegre rostro (sin quexarse ni contradecir) su cuerpo a las pedradas y golpes que los muchachos le tiraban".[17] Y eso en cualquier momento, aun después del arrebato inicial que señala su conversión, como que varios testigos de su proceso de beatificación recordaban que solía exponerse de buena gana a la chacota de los desocupados y que bastaba que cualquier mocoso le dijese "Juan de Dios trompica en ese cieno por amor de Dios" para que dejase a un lado la capacha y se revolcase en el fango.[18]

---

11 CASTRO, ob. cit., p. 48.
12 *Fiorecti...*, cit., p. 87. Cfr. CASTRO, ob. cit., p. 68.
13 Ibíd., p. 214.
14 *Fiorecti...*, cit., p. 209.
15 CASTRO, ob. cit., p. 46.
16 ALESSANDRO D'ANCONA, *Iacopone da Todi, il giullare di Dio del secolo* XIII, Todi, Atanòr, 1914, p. 19.
17 CASTRO, ob. cit., p. 49.
18 Ibíd., p. 222.

Puesto que la violencia constituye el módulo principal en las diversiones de los ruines y de los malvados, Juan de Dios sabe muy bien cómo sacar provecho espiritual de aquel placer primitivo ofreciéndose inerme a ellos. Y su mansedumbre provoca con tanta exactitud ese tipo de reacciones que "entrando a pedir limosna para los pobres en la casa de la Inquisición vieja, que tenía una alberca en mitad del patio llena de agua, un paje travieso llegóse a él y diole un encontrón, y echóle en la alberca".[19] De la misma manera, otra vez: "se llegó a él un ganapán, y visto que traía el cuello descubierto, alzó el brazo y le dio una pescozada que le hizo bajar la cabeza".[20] Otras, innumerables, llueven sobre él bofetones y golpes, sin que haga nada por evitarlos sino al contrario. La indiferencia hacia el cuerpo que, como todo lo que es materia, puede alzarse como una peligrosa barrera ante la divinidad, despliega así una riquísima gama de variaciones. Vemos, por ejemplo, la transformación de la agresividad típica de la vesania que, si en los casos normales suele desahogarse sobre todo lo circundante, en los accesos de furor de Juan de Dios se vuelve únicamente contra él mismo, "arañándose la cara y dándose bofetadas y golpes con el cuerpo en tierra no cesando de llorar y dar gritos y pedir a nuestro Señor perdón de sus pecados".[21] Recordando maravillados lo insólito de esa reacción los testigos del proceso de beatificación afirmaban que "no hacía mal a ninguno, aunque los muchachos le hacían mal a él", así que cuando lo seguían por las calles "corriéndole y dándole gritos, no sólo no los hacía mal, mas dábales pan y dineros, y les convidaba para que otro día volviesen a la plaza a hacer otro tanto, y les decía: "Hijos míos, no me tiréis piedras, mas tierra y lodo sí". Más aún: si Iacopone invocaba sobre sí todas las enfermedades imaginables, incluso las más repugnantes y temidas, como un don del cielo,[22] Juan de Dios como para imitar el comportamiento de San Francisco con los leprosos, curará llagas purulentas lamiéndolas[23] y no dudará en poner en peligro su vida machacándose "lo suyo" entre dos piedras con tal de domeñar la carne desmandada.[24]

Con todo, despojarse de la sumisión al propio cuerpo no revela todavía el último grado de anulamiento de sí mismo. La verdadera libertad conoce enemigos mucho más insidiosos que, como el cuidado de la propia reputación, se interponen en el camino de perfección. Bien lo sabía Iacopone al encomendar a los rebuznos de un jumento la consideración que le merecía su propia fama.[25] Las resonancias de esa actitud de desprendimiento del mundo se multiplican al infinito si consideramos el enorme valor que la sociedad española del siglo XVI reconocía en la honra: sólo calibrando bien la tiranía del *ser más*, que desde los estratos nobiliarios se propagaba hasta los populares, alcanzan pleno significado los titubeos de Juan de Dios antes de decidirse a superar otra prueba

19 Ibíd., p. 72.

20 Ibíd., p. 229.

21 Ibíd., p. 46, así como las dos citas siguientes: pp. 204 y 205.

22 IACOPONE DA TODI, *Le Laude, secondo la stampa fiorentina del 1490*, ed. de G. Ferri, Bari, Laterza, 1915, pp. 112-113. Lauda XLVIII: *De l'infirmità e mali che frate Iacopone demandava per eccessso de carità*. Cfr. CASTRO, ob. cit., p. 244.

23 CASTRO, ob. cit., pp. 195-197; cfr. *Fiorecti...*, cit., p. 68.

24 CASTRO, ob. cit., p. 244.

25 Lauda LV: *Cantico de frate Iacopone de la sua pregionia*: "...Fama mia, t'aracomando / al somier che va raghiando...", en *Le Laude...*, cit., p. 126.

decisiva de su iniciación apareciendo en público hecho un azacán, cargado de haces de leña. Con eso aquella promoción de *self made man*, trabajosamente conseguida tras años de trabajo, aquel su decoroso pasar con el comercio de libros venía a desmoronarse de golpe.[26]

El empeño de ofrecerse en cuerpo y alma como espectáculo dirigido a la edificación del prójimo si no llegó a gozar de una explanación teórica propiamente dicha debió disponer, en cambio, por estas fechas de una decidida aplicación a la práctica, según se comprueba al menos por tierras andaluzas. Aunque semejantes manifestaciones de inventiva individualista tuvieran por entonces los días ya contados, conviene recordar la admiración con que recordaba el padre Jerónimo Gracián la iniciativa de aquella doncella rica y hermosa de Baeza que, antes de retirarse a vivir pobre y perfectamente, "calzados los pies con unas alpargatas de esparto, un saco de sayal a raíz de las carnes y una toca de tiritaña parda en la cabeza, una aguja de coser en sus dedos y una gran cruz sobre sus hombros, salió dando voces por la plaza de la ciudad delante de todo el mundo diciendo: ¡Viva la pobreza de Jesucristo!".[27] Lo que habría que tratar de definir exactamente es la parte que en esos métodos de propaganda o de exaltación del amor divino, en que tan gran papel se reservaba a la *admiratio*, haya que atribuir a la directa herencia franciscana.

Como quiera que sea, por lo que se refiere a nuestro caso los contemporáneos zanjaron la cuestión ya entonces haciendo resaltar la clarísima semejanza entre la vida del pobrecillo de Asís y la de Juan de Dios, como refleja la frase de un fraile menor a su muerte: "Este cuerpo nos conviene llevar a nosotros, pues su vida imitó tanto a la de nuestro padre San Francisco en pobreza, penitencia y desnudez".[28] ¿Asimilación directa? ¿Imitación inconsciente? Lo cierto es que más allá de los valores instilados durante dos siglos en el substrato popular por los conventos franciscanos[29] se abría todo un vasto espacio, el de la experiencia vital de cada uno, en el que aquellos valores podían madurar y enriquecerse libremente. Las vicisitudes aventureras de Juan de Dios debieron de ensanchar considerablemente sus horizontes y su bagaje cultural que es, claro está, el de un hombre del estado llano, "idiota sin letras" cierta-

---

26 "...después de haber oído misa se fue al monte por un haz de leña, y vuelto con él fue tanta la vergüenza que tuvo de entrar con él en la ciudad, que vencido della jamás pudo pasar de la puerta de los Molinos, que está bien distante del comercio de la ciudad, y así se lo dio a una pobre viuda, que le pareció que tenía necesidad. Otro día, avergonzado de la cobardía del día antes se levantó bien de mañana y oída misa, se fue por otro haz de leña a la sierra, y en llegando con él a la ciudad, le comenzó a dar la misma vergüenza que el día pasado; y él aguijándose y pasando adelante, comenzó a decir a su cuerpo: Vos, don asno, no quisisteis entrar en Granada con leña, de vergüenza y honra, ahora la perderéis y llevaréis hasta la plaza mayor, adonde de todos los que os conocen seáis visto y conocido, y perdáis el brío y soberbia que tenéis..."; CASTRO, ob. cit., p. 56.

27 FRAY JERÓNIMO GRACIÁN, *Peregrinación de Anastasio*, Barcelona, J. Flors, 1966, p. 184.

28 CASTRO, ob. cit., p. 96.

29 E. TEZA, *Le Laudi di fra Iacopone cantate nel Portogallo e nella Spagna*. Perugia Cooperativa, 1908, pone de relieve la difusión en la Península Ibérica de más de ochenta laudes de Iacopone a través de un códice toscano enviado a los conventos de Valparaíso, Peñalonga, etc.

mente, pero dotado de sensibilidad extremada aunque quizá analfabeto.[30] No se olvide tampoco que en sus últimos tiempos Juan de Dios vendía libros, tanto profanos como devotos, primero "con el hato a cuestas" y luego, ya estable, en su tienda de la puerta de Elvira, y que en su empeño de apostolado sabía dar muy buenos consejos a sus clientes acerca de su surtido de género piadoso.[31] En los "libros santos tan necesarios para reposar las almas", como opinaba Osuna,[32] habría encontrado, sin duda, confirmación de sus propósitos y guía para sus intenciones. Pero ¿y qué decir de los profanos? Por más que no lo considerase igualmente importante, no cabe imaginar que ignorase ese resto tan significativo de su mercadería ni que lograse permanecer del todo insensible a sus sugestiones. Algunas de ellas no dejaban de proponer insistentemente la pauta del loco con rasgos tan bien definidos y archiconocidos de un vasto público que repetirlos significaba ser comprendido inmediatamente por todos sin distinción. Así la purificación a través de las lágrimas de Beltenebros en la Peña Pobre, que no cedía en expresividad a las atrocidades de Rolando enloquecido, a las artimañas del caballero Cifar, ni a las crueles pruebas con que Roberto el Diablo, expiaba sus crímenes. Estos y otros ejemplos se encontrarían entre los libros y pliegos de cordel que vendía Juan de Dios y es posible que su fuerza persuasiva lo fascinase como consta que sucedía en otros ámbitos, entre tantos otros seres más o menos insignificantes sumergidos en un mundo, por tantos conceptos, lejano de la fábula.[33] También de ese mundo literario procederían, sin duda, tanto el símil de la "casta tortolica", aplicado a la soledad de la duquesa de Sessa, como el gusto por la simbología heráldica que manifiesta su segunda carta a la misma.[34]

A decir verdad, no serían ésas las únicas actitudes caballerescas en las que parece haberse inspirado nuestro improvisado loco. Cuando, concluida su etapa inicial de expiación —que se diría parte importante de un plan preestablecido— Juan de Dios vuelve a aparecer dotado de su habitual "buena gracia" y mansedumbre, lo vemos hacer gala de facultades humorísticas que están muy lejos

---

30 Lo único que se conoce de su puño y letra son sus siglas, YFO, que me inclino a interpretar como iniciales de su nombre de pila —Iohan—, del apellido de los hidalgos que lo recogieron de niño —los Ferruz de Nava: cfr. CASTRO, ob. cit., p. 98—, y de su villa adoptiva —Oropesa—.

31 CASTRO, ob. cit., pp. 42-44.

32 FRAY FRANCISCO DE OSUNA, "Ley de amor santo", en *Místicos franciscanos españoles*, Madrid, B.A.C., 1948, I, p. 228.

33 Ver lo que refiere FRANCISCO RODRÍGUEZ LOEO (en *Corte en Aldea y noches de invierno*, Valencia, Salvador Faulí, 1798, pp. 18-20): "En la milicia de la India, teniendo un Capitán Portugués cercada una ciudad de enemigos, ciertos soldados camaradas, que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de cavallerías con que passaran el tiempo: uno dellos, que sabía menos que los demás, de aquella lectura, tenía todo lo que oía leer por verdadero (que hay algunos inocentes que les parece que no puede aver mentiras impresas). Los otros ayudando a su simpleza, le decían que assí era; llegó la ocasión del assalto, en que el buen soldado, invidioso y animado de lo que oía leer, se encendió en el desseo de mostrar su valor y hacer una cavallería de que quedasse memoria, y assí se metió entre los enemigos con tanta furia, y los comenzó a herir tan reciamente con la espada, que en poco espacio se empeñó de tal suerte, que con mucho trabajo y peligro de los compañeros, y de otros muchos soldados, le ampararon la vida, recogiéndolo con mucha honra y no pocas heridas, y reprehendiéndole los amigos aquella temeridad, respondió: Ea, dexadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro" (*apud* M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1953, t. I, pp. 370-371).

34 CASTRO, ob. cit., pp. 145 y 158-162.

de poder adscribirse al género chocarrero propio de un individuo "de poco ser y valor" por que pretendía pasar. Su fuerte son más bien los "retruécanos graciosos" con los que responde a las bromas de los mozos ociosos. A este respecto es significativa la actitud ante los burlones comentarios que saludan su aparición cargado de leña: "Él alegremente lo recibía sin enojarse de nada, antes con risa les respondía, por participar de su contento: Hermanos, este es el juego del birlimbao, tres galeras y una nao, que mientras más viéredes menos habéis de aprender".[35] Quizá no sea inútil recordar aquí que la risa y todo lo que la provoca constituía una de las cualidades indispensables en el perfecto cortesano, hasta tal punto que Baldassarre Castiglione dedica buena parte del libro segundo del *Cortegiano* al análisis de la infinita variedad de *facezie* que podían adornar la vida en sociedad,[36] y que el placer de la agudeza suscitó ilimitadas resonancias irradiadas a toda la sociedad de arriba a abajo. Claro está que, trenzados a todo esto, descubrimos también varios hilos más que colorean de otros matices su humorismo. La vanguardia científica de aquel siglo, encarnada en el doctor Huarte de San Juan, no iba a tardar mucho en enunciar penetrantes observaciones sobre la psicología del perturbado mental y sobre el afinamiento extraño que la enfermedad provoca en las facultades intelectivas:

> "...si el hombre cae en alguna enfermedad, por la cual el celebro de repente muda su temperatura (como es la manía, melancolía y frenesía), en un momento acontece perder (si es prudente) cuanto sabe, y dice mil disparates; y si es necio, adquiere más ingenio y habilidad que antes tenía. De un rústico labrador sabré yo decir que estando frenético, hizo delante de mí un razonamiento encomendando a los circunstantes su salud, y que miraran por sus hijos y mujer (si de aquella enfermedad fuese Dios servido llevarlo), con tantos lugares retóricos, con tanta elegancia y policía de vocablos como Cicerón lo podía hacer delante del Senado; de lo cual admirados los circunstantes, me preguntaron de dónde podía venir tanta elocuencia y sabiduría en un hombre que estando en sanidad no sabía hablar, y acuérdome que respondí que la oratoria es una ciencia que nace de cierto punto de calor, y que este rústico labrador le tenía ya por razón de la enfermedad. / De otro frenético podré también afirmar que en más de ocho días jamás habló palabra que no le buscase consonante, las más veces hacía una copla redondilla muy bien formada; y espantados los circunstantes de oír hablar en verso a un hombre que en sanidad jamás lo supo hacer, dije que raras veces acontecía ser poeta en la frenesía el que lo era en la sanidad, porque el temperamento que el celebro tiene, estando el hombre sano, con el cual es poeta, ordinariamente se ha de desbaratar en la enfermedad y hacer obras contrarias [...] / Pero esto es cifra y caso de poco momento respecto de las delicadezas que dijo un paje de un grande de estos reinos estando maníaco, el cual era tenido en sanidad por mozo de poco ingenio, pero caído en la enfermedad eran tantas las gracias que decía, los apodos, las trazas que fingía para gobernar un reino (del cual se tenía por señor), que por maravilla le venían gentes a ver y oír, y el propio señor jamás se quitaba de la cabecera rogando a Dios que no sanase...".[37]

Ese difícil deslinde entre realidad y delirio que transformaba inevitablemente a los locos en bufones justificando el universal favor dispensado a sus gracias, del rey abajo, sirve a nuestro hombre para hacerse vocero de la justi-

---

35 Ibíd., p. 57.

36 B. Castiglione, *Il Cortegiano*, Milano, ed. E. Bonora, Mursia, 1976, pp. 153-202.

37 *Examen de ingenios*, ed. de R. Sanz, Madrid, 1930, t. I, pp. 118-120.

cia humana, que no sólo de la caridad. Así encuentra explicación lo sucedido en el hospital real, "que es do recogen y curan los locos de la ciudad", adonde había sido conducido por manos piadosas tras los primeros momentos de su delirio autodestructivo. En él

> "aunque a los principios procuraron hacelle algún regalo para que volviese en sí y no desfalleciese, como la principal cura que allí se hace a los tales sea con azotes, y metellos en ásperas prisiones y otras cosas semejantes, para que con el dolor y el castigo pierdan la ferocidad y vuelvan en sí, atáronle de pies y manos, y desnudo, con un cordel doblado diéronle una buena vuelta de azotes. Mas como su enfermedad era estar herido del amor de Iesu Cristo, porque por su amor le diesen azotes y le tratasen peor, les comenzó a decir de esta manera: ¡Oh traidores enemigos de virtud! ¿por qué tratáis tan mal y con tanta crueldad a estos pobres miserables y hermanos míos, que están en esta casa de Dios en mi compañía? ¿No sería mejor que os compadeciésedes dellos y de sus trabajos, y los limpiásedes y diésedes de comer con más caridad y amor que lo hacéis; pues los Reyes Católicos dexaron para ello cumplidamente la renta que era menester? Pues como los enfermeros oían esto, pareciéndoles loco malicioso, y deseándole curar de lo uno y de lo otro, añadían a la disciplina recios azotes, más que a los otros que sólo estimaban locos. Y él, no por eso dexaba, debaxo de aquel color, de reprehendelles de los descuidos en que entendía que caían, lo cual todo le libraban en doblalle la ración en azotes; y así por este medio padeció mucho más de lo que se puede decir, ofreciéndolo todo en su corazón a aquel por cuyo amor lo padecía, y por quien había tomado aquella empresa".[38]

Al sombrío panorama que desde el punto de vista clínico deja entrever este paso se sumaba, no menos gravosa y desesperanzadora, una corrupción administrativa tan descarada que hasta los asilados se creían con derecho a denunciarla. El fenómeno, muy generalizado, había sido evidenciado ya años atrás por Luis Vives[39] y constituía, desde luego, una de las trabas más imponentes en la realización de los proyectos asistenciales —para su tiempo revolucionarios— legados por los Reyes Católicos. Ambos hechos sufridos en su propia carne harían, sin duda alguna, concretar en esa estación del calvario iniciático de Juan de Dios su vocación a la causa de la humanidad doliente, impulsándolo a traducir al pie de la letra, como cifra y resumen de una auténtica vida espiritual, la afirmación paulina: "...Y si repartiere toda mi hacienda y entregare mi cuerpo a las llamas, no teniendo caridad, nada me aprovecha" (I Cor., 13, 1-3).

Desde ese punto y hora, inquietudes por la causa del prójimo bien probadas en varios arranques de su vida pasada se canalizaban decididamente hacia un único objetivo: la entrega total, incondicionada, a los desgraciados, la identificación absoluta con los oprimidos no sólo por la enfermedad y la miseria sino, lo que es peor, por la indiferencia del prójimo. Aquel rebajamiento de la dignidad humana que la Cristiandad entera toleraba para con los desheredados como cosa natural, abandonándolos a condiciones de vida inferiores a las

---

[38] CASTRO, ob. cit., pp. 49-50.

[39] "...en España, en conversación, oía decir a los ancianos que eran muchos los que con las rentas de los hospitales habían hecho crecer las suyas fabulosamente, manteniéndose a sí y a los suyos en lugar de los pobres, aumentando la despoblación de sus casas y despoblando los asilos; todos estos abusos originóles la oportunidad de dinero tan copioso y tan fácil": *"De subventione pauperum"* [1525], en *Obras completas*, trad. de L. Riber, Madrid, Aguilar, 1947.

de los mismos animales,[40] se reproducía en el microcosmos del hospital real, donde los castigos crueles, la sordidez y el hambre repetían hasta la saciedad la inversión de valores de un mundo sin caridad. Allí, en el lugar de su sufrimiento, se decide el rumbo del futuro de Juan de Dios: "Y viendo castigar a los enfermos que estaban locos con él, decía: Iesu Cristo me traiga a tiempo y me dé gracia para que yo tenga un hospital donde pueda recoger los pobres desamparados y faltos de juicio, y servirles como yo deseo".[41] ¿Proyecto de loco, delirio de grandeza formulado por quien acababa de reducir a ceniza su patrimonio y pretendía competir con los poderes públicos? Por lo visto, únicamente un loco podía arrojarse en el abismo de abyección en que la sociedad sumía a sus miembros más desamparados, pero Juan de Dios no duda en transformar en compromiso existencial una preocupación típica de los espíritus más sensibles de su época, esto es, la exigencia de caridad.[42]

Sin embargo, algo más habría que aclarar antes de pronunciarse sobre esa extraña decisión, algo cuya clave se encuentra quizá en las experiencias europeas del soldado Juan de Dios. La segunda salida de éste con las huestes del conde de Oropesa "cuando fue a Viena a resistir la entrada por allí del Turco"[43] —la primera había sido para participar en el sitio de Fuenterrabía— lo traslada a aquel hervidero de rebeliones que era el corazón de Europa y, en particular, las tierras centrales del Imperio, donde el espectro del radicalismo religioso y social se cernía todavía en 1532. De esa fecha es, sin ir más lejos, el asesinato de Michael Gaismair, antiguo secretario del obispo de Brixen, por instigación de Fernando I. La fama de Gaismair, sobre todo en tierras del Tirol y Salzburgo, más que a su capitanía de los insurgentes, se debía a su programa de reconstrucción social, que preveía escuelas, hospitales y asilos administrados por laicos, así como una intensa labor de bonificación destinada a proporcionar al pueblo un mediano bienestar.[44] No sabemos cuánto de la substancia de esas utopías llegaría a conocimiento de los soldados extranjeros ni el valor que concederían a tales reivindicaciones quienes tan sumamente acorazados contra los herejes salían de España. ¿Qué decir también de los ecos despertados por aquella aspiración anabaptista de constituir una comunidad purificada desde sus cimientos de todo abuso anticristiano, empezando por la vida pública? Quede todo esto aquí como mera conjetura.

La situación del Reino de Granada hubo de contribuir a precipitar de modo muy especial la entrega al prójimo de Juan de Dios. Recuérdese que aun bien entrado el siglo XVI la gran ciudad mora no había logrado cicatrizar el trauma de su asimilación forzada a la corona española. Un régimen colonial humillante para los antiguos habitantes del país trastornaba su ordenación económica y disipaba su identidad cultural alterando profundamente el tejido social. Las primeras víctimas de esa situación no podían dejar de ser los menos favorecidos por la fortuna, obligados a permanecer en el país mientras sus

---

40 "...decía él que le daba gran dolor, cuando estando en casa del conde de Oropesa vía en las caballerizas los caballos gordos y lucios y bien encubertados; y los pobres flacos y desnudos y maltratados": CASTRO, ob. cit., p. 37.

41 Ibíd., p. 52.

42 FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "La actitud espiritual del Lazarillo", en *Espiritualidad y literatura en el siglo* XVI, Madrid, Alfaguara, 1968, pp. 110-115.

43 CASTRO, ob. cit., p. 34.

44 JOSEF MACEK, *La riforma popolare*, Firenza, Sansoni, 1973, pp. 14-15.

jefes naturales, los nobles, lo habían abandonado ya, en su mayor parte, en busca de mejor suerte.[45] Un testigo tan de fiar como don Diego de Mendoza retrata, por su parte, con eficacia la fisonomía típica de la colonia y deja intuir el desplazamiento social creado por esa emigración al describir a Granada como "ciudad nueva, cuerpo compuesto de pobladores de diversas partes, que fueron pobres y desacomodados en sus tierras, o movidos a venir a ésta por la ganancia; sobras de los que no quisieron quedar en sus casas cuando los Reyes Católicos la mandaron poblar, como es en los lugares que se habitan de nuevo".[46] Oleadas de esos mismos inmigrados pobres y desacomodados, por no decir nada de los moriscos, inundarían la ciudad impulsadas por el malestar económico, aun sin necesidad de crisis agrícolas agudas, en busca de jornal o de limosna, ofreciendo allí el espectáculo lastimoso de su desnutrición y de sus enfermedades, pues "en aquel tiempo (como tierra poco había ganada) aún no había hospital donde se recogiesen".[47]

Será el número de esos infelices y su total desamparo lo que acabe de dar el impulso final a los propósitos de Juan de Dios, quien los "buscaba de noche, por esos portales echados, helados, desnudos y llagados y enfermos, y viendo lo mucho que desto había, movido de gran compasión, determinó de propósito de buscarles el remedio".[48] A partir de ese momento la figura de Juan de Dios, con sus calderos al hombro y su cantilena lastimera, pidiendo limosna entre dos luces, se transforma en espectáculo cotidiano y pío que arrastra la gente a puertas y ventanas pues "al velle tan flaco y maltratado y la austeridad de su vida, movía mucho".[49] Pobre entre los pobres, el sacrificio de Juan de Dios no se agota en esta entrega total sino que escoge para expresarse fórmulas extremosas, sin descuidar incluso las infamantes. Su apostolado entre las rameras debe entenderse como parte de esa línea de conducta que supone el desprecio hacia los valores establecidos, tan completo como para colocarse entre los marginados de la sociedad.[50] Puede comprenderse mejor esa actitud si se considera el descrédito que rodeaba el ejercicio de ciertos menesteres en una ciudad que continuó viviendo según patrones musulmanes durante casi toda la primera mitad del siglo XVI. Sólo así se llega a comprender cómo la aniquilación de sí mismo que persigue Juan de Dios se disfraza bajo apariencias hoy irrelevantes pero en su tiempo cargadas de significado y a todos igualmente comprensibles. Sabemos que en servicio de sus pobres, "él solo

---

45 "...en tiempo de los Reyes moros dicen que el de Granada podía reunir más de cincuenta mil caballos; ahora faltan casi todos los caballeros y personas nobles, y salvo algunos pocos, los que han quedado son todos gente vil y plebeya": ANDREA NAVAGERO, *Viaje a España del Magnífico Señor... (1524-1526), embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos* V, ed. de J. M. Alonso Gamo, Valencia, Castalia, 1951, p. 74.

46 DIEGO DE MENDOZA, "Guerra de Granada hecha por el rey de España don Felipe II contra los moriscos de aquel reino, sus rebeldes", en *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, B.A.E., 1946, t. I, p. 101a.

47 CASTRO, ob. cit., p. 54.

48 Ibíd., p. 57.

49 Ibíd., p. 58.

50 "Era el hermano Iuan de Dios muy devoto de la pasión del Señor Iesu Cristo [...] tomó por devoción los viernes, en que se obró nuestro remedio, de ir a la casa pública de las mujeres, a ver si podía de allí sacar alguna alma de las uñas del demonio": ibíd., p. 62. En su empeño de redimirlas se expone a las más increíbles andanzas, viajando con ellas hasta Toledo y pagando sus deudas, hasta acabar casando a muchas de ellas, mientras las irreducibles lo despreciaban como a un "bigardo hipocritón": cfr. p. 248.

lavaba los platos y escudillas, y fregaba las ollas, y barría y limpiaba la casa, y traía agua con dos cántaros del pilar, con gran trabajo; porque como era reciente la memoria de entender que había sido loco, y lo vían tan maltratado, ninguno quería llegarse a su compañía para ayudalle".[51] Ahora bien, interesa saber que todavía en 1523 había sido dada una disposición prohibiendo que "ningún hombre ande en hábitos de muger", prohibición que no resultará tan extraña como pudiera parecer si se piensa en la costumbre musulmana medieval de servirse de hombres vestidos de mujer para desempeñar las más bajas tareas femeninas, precisamente aquellos menesteres preferidos por Juan de Dios para mortificarse.[52] El socorrido recurso a la enajenación mental con que sus actos solían interpretarse no logra encubrir, en este caso, un nuevo aspecto de la refinada técnica de desprecio de sí mismo que practicaba Juan de Dios.

En el abigarrado y heterogéneo ambiente granadino Juan de Dios ensancha su campo de acción aplicando esas prestaciones domésticas a un apostolado social muy particular, en el que se trasluce su acatamiento hacia las convenciones sociales de su siglo. Querían éstas que la armonía jerárquica del universo se reflejase en las sociedades humanas a través de su estructuración en estamentos complementarios entre sí, cuya diversidad de funciones y responsabilidades debía ser mantenida inalterable. Cuando la presión de nuevos imperativos, al hilo de los tiempos modernos, comience a hacer tambalearse los fundamentos del orden estamental heredados de la Edad Media y a desdibujarse los límites entre los antiguos compartimientos estancos, podrá observarse una ósmosis creciente entre ellos que inútilmente se tratará de impedir.[53] Buen testigo de esa transición, la literatura de nuestro siglo XVI deja asomar figuras como la del nuevo rico y la del escudero venido a menos, con su patético apego a un sistema de valores en trance de desaparecer. Pues bien, en medio de una sociedad que, fascinada por la movilidad social, no piensa sino en el medro personal, en el *mucho ser* y en la honra, Juan de Dios, que ha arrojado la suya por la borda, hará de la conservación de los moldes sociales tradicionales, en lo que concierne a su prójimo, un deber en que compromete su persona y en que ejercita su caridad. Se remonta a la época de su vida en Ceuta, donde servía a un caballero portugués desterrado, un episodio del todo digno del *Lazarillo*, en que la compasión hacia la miseria en que había caído su amo lo impulsa a "ir a trabajar a las obras del Rey, que a la sazón se hacían en la misma Ceuta, de la fortificación de unas murallas y de lo que le darían comerían todos [...] y así lo hizo todo el tiempo que en su casa estuvo,

---

51 Ibíd., p. 59.

52 JULIO CARO BAROJA, *Los moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Istmo, 1976, p. 163.

53 JOSÉ ANTONIO MARAVALL ha apuntado certeramente a ese fenómeno de movilidad social en "La imagen de la sociedad expansiva en la conciencia castellana del siglo XVI", en *Histoire économique du monde méditerranéen, 1450-1650. Mélanges en l'honneur de F. Braudel*, Toulouse, Privat, 1973, t. I, pp. 369-388. Cfr. con *El Crotalon*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 248: "...había muchos que yo tenía en mi amistad que eran armeros, malleros, lanceros, especieros, y en otros géneros de oficios llanos y humildes, contentos con poco [...] muy sublimados en grandes riquezas de cambios y mercaderías, puestos ya en grandes honras de regimientos, con hidalguías fingidas y compuestas, ocupados en ejercicios de caballeros, en justas y juegos de cañas, gastando con prodigalidad la hacienda y sudor de los pobres miserables...".

dándoles cada noche el jornal que ganaba de buena voluntad".[54] Amo y criado aparecen aquí perfectamente compenetrados en su convicción de no rebajarse el uno a los cuidados de la supervivencia cotidiana —como correspondía a un hidalgo—, de rendirse el otro a la natural superioridad de la honra ajena. Transformando esa convicción en deber de conciencia, he aquí que Juan de Dios, naturalmente destinado al trabajo por su pertenencia al estado llano, restituye con su colaboración cotidiana la dignidad de su amo contribuyendo además a remediar un peligroso desequilibrio en la jerarquía social.

Pero no todo es empeño conservador en el comportamiento de Juan de Dios sino que, entreverados con él, se traslucen atisbos de gran modernidad en sus convicciones. Vemos, de un lado, que aquella transposición al plano religioso de principios necesarios para el mantenimiento del orden social tradicional se acentúa en él a raíz del momento cumbre de su conversión mientras, de otro, él mismo se presenta como decidido portavoz de valores preconizados por la vanguardia ideológica del país. Así, por ejemplo, su dedicación a la causa de los pobres vergonzantes, de quienes se sabía bien que "precian más la honra que la vida, y terminan por mejor padecer hambre que publicarla",[55] no le impide propagar entre sus asistidos las alabanzas del trabajo. Este doble aspecto de su apostolado social aparece recogido en su biografía:

> "...comenzó a tener cuidado de buscar los pobres vergonzantes, doncellas recogidas, religiosas y beatas pobres, y casadas que padecían necesidades secretas; y con mucho cuidado y caridad las proveía de lo necesario, pidiendo a las señoras ricas y que podían, y él mismo les compraba el pan y la carne y pescado y carbón y todo lo demás que es necesario para el sustento; porque no tuviesen ocasión de salir a buscallo, sino que estuviesen recogidas, y sustentasen virtud y recogimiento. Y después de habelles proveído de lo necesario para el cuerpo, buscábales (porque no estuviesen ociosas, y trabajasen para ayuda a vestirse) seda en casa de los mercaderes, que hiciesen, y a otras lana y lino que hilasen, y estopa; y luego sentábase un poco, y animábalas al trabajo, y hacíales un breve razonamiento espiritual; y persuadiéndolas a que amasen la virtud y aborreciesen el vicio, dándoles para ello (aunque simples) vivas razones, que hasta hoy viven en la memoria de muchos que se las oyeron; dándoles esperanza, que si así lo hiciesen, que de más de la gracia que alcanzarían del Señor, no les faltaría lo necesario para el sustento, prometiendo alguna ventaja a las que más trabajasen...".[56]

Nuestro predicador laico se muestra con eso perfectamente al corriente de lo que, reflejado en obras literarias, se encasilla hoy bajo el marchamo de utopía pero que no era para la sociedad "expansiva" del siglo XVI sino realidad *in fieri*. La modernidad estaba entonces no en la inerte aceptación de la pobreza, como establecía la costumbre,[57] sino en la resolución responsable ante Dios y los hombres de un asunto de interés colectivo. Conviene observar que la apertura de los nuevos tiempo a la idea del trabajo que no envilece se enuncia

---

54 CASTRO, ob. cit., p. 30.

55 FRAY DOMINGO DE SOTO, *Deliberación en la causa de los pobres* [1545], Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1965, p. 98.

56 CASTRO, ob. cit., p. 60.

57 Ver su reflejo en la opinión de SOTO, ob. cit., pp. 75-76: "...muchos de buena sangre que están en pobreza, o porque perdieron sus haciendas, o porque son escuderos, los cuales no aprendieron oficio ni tienen arte de vivir, y éstos no por eso son obligados a abatirse a oficios viles y trabajosos para mantenerse, sino que justamente pueden pedir limosna".

entonces no sólo por boca de personajes de ficción, como el buen rey de Valdés,[58] sino que se desprende de la realidad entrañada en la ampliación de horizontes del imperio hispánico, capaz de ofrecer ocupación casi ilimitada a sus súbditos.[59] Juan de Dios, en una palabra, se demuestra hombre de su tiempo y muy al corriente de una espiritualidad laica que consagra la trascendencia de la vida activa concediendo al esfuerzo material de los hombres valor excelso de oración.[60] Como, para esa ideología de vanguardia, la perfección no se consigue ya sólo con el apartamiento del mundo sino también, muy principalmente, ocupándose "en el oficio que a cada uno pertenece según su estado, trabajando de manos, o de otra manera, según conviene",[61] he aquí que su tarea consiste en aportar un granito de arena a la condena del ocio, a lo que debía seguir forzosamente la apología del trabajo. Con ese espíritu escribía a su protectora la duquesa de Sessa: "o hermana mía muy amada la buena y homilde duquesa, como estays sola y apartada en ese castillo de vaena cercada de vuestras muy virtuosas donzellas y dueñas muy honrradas y onestas trabajando y labrando de noche y de día por no estar ociosa ni gastar el tiempo en vano quereys tomar exenplo de nuestra señora la virgen maría sienpre entera que siendo madre de dios y reyna de los ángeles y señora del mundo tegía y labrava todo el día para su sustento y de noche y parte del día orava en su ietraymiento...".[62]

En otros elementos anecdóticos de la vida de Juan de Dios se encuentra remachada su sentida participación en el substrato cultural de su tiempo. Hay, por ejemplo, donaires con que comenta sus actos de humildad[63] y expresiones cuya frecuencia deja adivinar una red de coincidencias y afinidades con las doctrinas teológicas de la época. Es ya significativo, por no decir nada del pregón con que invitaba a la limosna —"¡Quién hace bien para sí mismo, hermanos!"—, su repetido uso del término *ganancia*,[64] que nos lleva sin rodeos a la parábola evangélica de los talentos y es un síntoma de la mentalidad predominante en ciertos ambientes españoles donde la renovación religiosa coincidía con una gran apertura de miras, y donde el *negocio* de la salvación convidaba, con analogías derivadas del capitalismo triunfante, a lograr el supremo éxito de la existencia. En ellos, la caridad tiende a transformarse en aglutinante social, expresándose en términos de utilidad colectiva tales como *trabajo* y *provecho*,

---

58 "Procura que todos tus súbditos, varones y mujeres, nobles y plebeyos, ricos y pobres, clérigos y frailes, aprendan alguna arte mecánica, y esto alcanzarás facilmente, si como yo lo he hecho aprender a mis hijos, assí lo bezarás a los tuyos": A. DE VALDÉS, *Diálogo de Mercurio y Carón*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 182.

59 JUAN DE ROBLES, *Remedio de los verdaderos pobres* [1545], Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1965, p. 248: "...hay muchos más oficios en que se ocupen los hombres [...] y hay diversas contrataciones que en los siglos pasados no se sabían a Indias y otros aparejos para ganar los hombres de comer".

60 M. R. SAURIN DE LA IGLESIA, *Una sociedad de bienaventurados. La utopía cristiana en tiempo de Santa Teresa* (en prensa).

61 FRAY ALONSO DE MADRID, "Espejo de ilustres personas", en *Místicos franciscanos españoles*, cit., p. 196.

62 CASTRO, ob. cit., pp. 153-154.

63 "...cuando le silbaban y mofaban los muchachos venía muy alegre diciendo al dicho P. Ávila que había habido ganancia": CASTRO, ob. cit., p. 227.

64 Ibíd., pp. 66 y 228; ver otros símiles traídos del mundo comercial: "limosna asentada en el cielo del libro de la vida" (p. 143); *logro, usura, mercancía* (p. 146).

y la dedicación con toda el alma a la tarea cotidiana promete tanto y tan alto como la ascesis extramundana.

Precisar los momentos y la manera en que Juan de Dios asimiló todo eso, transformándolo para su uso y consumo, no parece muy factible dada la insignificancia de su vida anterior a la conversión, que, como es natural, no produjo documento alguno. Y, sin embargo, no carecemos por completo de indicios útiles para rastrear sus fuentes de inspiración. En primer lugar sus experiencias como criado en casa del conde de Oropesa. Se trata, como es sabido, de una rama de los Álvarez de Toledo, ilustre familia dotada de fortísimas inquietudes espirituales, entreverada de conversos, que mantuvo una posición importante en la corte durante los años de Carlos v y entre cuyos miembros se cuenta fray Hernando de Talavera, el santo arzobispo de Granada.[65] Ya se sabe la importante función ejercida por las mansiones de los aristócratas castellanos en el resurgir de una espiritualidad nueva en el siglo xvi pues actuaron como auténticos focos de dispersión de un seductor modelo de vida religiosa, practicada en familia, con actividades que unían al señor con los criados. A través del proceso de Carranza sabemos, por ejemplo, que todas las mujeres de servicio de los condes de Buendía conocían el célebre catecismo del arzobispo a través de la lectura hecha en común.[66] También las doncellas y criadas de la duquesa de Sessa solían decir la doctrina cristiana en amor y compañía con su señora.[67] De la misma manera las penitencias de la condesa de Feria eran seguidas por todo su servicio hasta el extremo de que "veinte doncellas y dueñas que tenía la dicha condesa, imitando a sus amos en la santidad y costumbres, tenían tres ejercicios cada semana en una sala particular para ello, con tanto rigor que estaban las paredes la sangre una vara en alto, tiniendo también sus tiempos de oración señalados, y que de las raciones que les daban comían con la mitad y lo demás lo daban de limosna".[68] Siguiendo esa misma línea, los principales señores de Baeza, al retirarse a sus cortijos en plan de penitencia, sugerían con su género de vida todo un modelo de comportamiento para los campesinos sus súbditos.[69] Según eso, no parece casual que un servidor, aun de los más humildes, de la casa de Oropesa profesase un género de espiritualidad muy afín al propugnado por los círculos aristocráticos más refinados de la época de Carlos v. Conviene también hacer resaltar que el tercer conde de Oropesa se aparecía a sus contemporáneos como persona de religiosidad extremada, y la idea que se tenía de aquel linaje, todavía un siglo más tarde, era la de grave y severo.[70]

---

65 Francisco Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, Madrid, Real Academia Española, 1960, pp. 95-96 y 141-142.

66 Cfr. José Ignacio Tellechea Idígoras, *El arzobispo Carranza y su tiempo*, Madrid, Guadarrama, 1968, t. I, p. 284.

67 Castro, ob. cit., p. 145.

68 Juan de Ávila, *Obras completas del santo Maestro*... Madrid, B.A.C., 1970, t. I, p. 284 (estudio preliminar de Luis Sala Balust).

69 F. de Bilches, *Santos y santuarios del obispado de Jaen*, Madrid, 1635, p. 170 (*apud* L. Sala Balust, ob. cit., p. 82).

70 Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, Empresa II, p. 28. También las mordacidades de don Francesillo de Zúñiga apuntan a esa misma tendencia: "Hechas las Cortes, la muy esclarecida reina doña Leonor, hermana del muy alto Emperador, se partió para nuestra Señora de Guadalupe, y fue con su alteza don Francisco de Toledo, conde de Oropesa, y don Fernando de Córdoba, clavero de Calatrava, y todo el tiempo que esta muy alta reina estuvo en Guadalupe, este conde de

En ese ambiente pudo Juan de Dios recoger estímulos a su acción individual. No deja de tener profundo significado, por ejemplo, el que su vehemente inquietud religiosa, manifestada ya antes de la aparatosa conversión, no intentase cuajar nunca sino en soluciones laicas.[71] A esto pudo no ser ajena la influencia de Juan de Ávila, quien tan claramente sabía pronunciarse contra la atrevida soberbia que hacía del sacerdocio una moda o una conveniencia irreverente desligada de la auténtica necesidad espiritual.[72] Sin embargo, semejante actitud, muy propia de cristianos nuevos, que sabían ver la dignidad espiritual en la "obra de manos", se encuentra ya mucho antes en fray Hernando de Talavera, convencido defensor de la excelencia del estado seglar, como que en el tratado que escribió para el gobierno espiritual de la condesa de Benavente, lejos de aconsejarle la entrada en religión, se limitó a trazarle un plan de vida de altas exigencias, aunque sin salirse de la vida en el mundo.[73] Fray Hernando, además, predicaba con el ejemplo en materia de menesteres prácticos hasta tal punto que, al decir de sus biógrafos, se adelantaba siempre él mismo a ejercer los más humildes.[74] Tampoco a Juan de Dios, como si participara de la convicción de que *monachaius non est pietas*, se le ocurre en ningún momento pasar a engrosar las filas innumerables de los donados, como cualquier otro hubiera hecho en su lugar, sino que se limita a conducir individualmente una vida de trabajo y oración, con su misa diaria y su sermón

---

Oropesa estuvo envuelto en un moscador de rabos de raposas, y por su devoción, y por parecerse a don Alonso Téllez y a Hernando de Vega, tres veces al día alimpiaba los altares, y cada vez que lo hacía rezaba los salmos penitenciales, y hacía tres reverencias, de lo cual el conde de Siruela le tenía grande envidia": *Crónica* de don FRANCESILLO DE ZÚÑIGA, en *Curiosidades bibliográficas*, Madrid, B.A.E., 1950, p. 37a; "Iban, asimismo, con el Emperador don Francisco de Toledo, conde de Oropesa, el cual llevaba de camino una dalmática de zarzahan, aforrada en guadamecil amarillo, y muchas oraciones de San Gregorio y de San León papa...": ibíd., p. 41b-42a. Sobre el comportamiento del conde de Oropesa en lo tocante a la gobernación de sus estados, ver JERÓNIMO CASTILLO DE BOBADILLA, *Política para corregidores y señores de vasallos, en tiempo de paz y de guerra*, Madrid, 1597, t. I, cap. 16, nº 17: "Del buen proceder del Conde de Oropesa en las residencias de sí, y de sus oficiales".

71 "...como entonces no vía el camino que nuestro Señor le había de dar para serville (aunque le había dado la voluntad), andaba triste y no tenía sosiego ni reposo, ni le daba contento ya el guardar [ganados...] un día estando pensando qué haría para dexar el mundo, le dio gran voluntad de pasar a las partes de África": CASTRO, ob. cit., p. 38. Esta decisión parece también de gusto franciscano.

72 "Creed, hermano, que no otro sino el diablo ha puesto a los hombres en estos tiempos en tan atrevida soberbia de procurar tan rotamente el sacerdocio, para que, teniéndolos subidos en lo más alto del templo, de allí los derribe [...]. Hermano, para qué os queréis meter en tan hondo peligro [...]. Cierto, mejor sería aprender un oficio de manos, como muchos santos de los pasados lo hicieron, o entrar en un hospital a servir a los enfermos, o hacerse esclavo de algún sacerdote, y así mantenerse, que con osadía temeraria atreverse a hollar el cielo para pasar a la tierra, estándonos mandado por Dios nuestro Señor lo contrario [...]; si algo hubiéredes de hacer, sea tomar grado de epístola; y después de dos o tres años, de evangelio; quedaos allí...": JUAN DE ÁVILA, "Epistolario espiritual", Carta XI, "Para un mancebo sobre elección de estado sacerdotal", en *Epistolario español*, Madrid, B.A.E., 1945, t. I, p. 305a-b.

73 Cfr. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Investigaciones*..., cit., p. 122, quien recuerda también cómo en la tradición musulmana y judía el alfaquí y el rabí no eran a menudo sino humildes menestrales.

74 Ibíd., p. 120.

dominical, dedicando "algún ratico" a sus devociones, como le aconsejaba Juan de Ávila.[75]

Este hombre del pueblo parece conocerse a sí mismo muy bien y sopesar debidamente sus limitaciones de "idiota sin letras", de tal manera que ni por un momento intenta, como hasta entonces habían hecho las beatas con gran éxito, improvisarse predicador ni intérprete de los libros sagrados, cuyo valor no obstante tan bien sabía recomendar. En un siglo de visionarios y profetas, este sencillo amador de la perfección no se cree llamado sino a aconsejar en privado a sus asistidos —como se ha visto—, y todo lo más, a rezar con ellos y a recordarles —o incluso a enseñarles: recuérdese que la conversión de los moriscos lo había sido más de forma que de fondo— la doctrina cristiana, con maneras que nos hacen pensar en la supervivencia de la figura del almuédano:

> "Salía de su celda en amaneciendo, y decía en alta voz donde lo oyesen todos los de la casa: Hermanos, demos gracias a Dios, pues las avecicas se las dan, y rezábales las cuatro oraciones, y luego salía el sacristán, y por una ventana por donde todos le oyesen decía la doctrina cristiana, y respondían los que podían...".[76]

Parecida técnica catequística la encontramos espontáneamente aplicada por alguno de los que fueron luego sus colaboradores y, en especial, por Pedro Pecador, quien acostumbraba "cada día madrugar mucho y irse a las plazas donde se juntan las gentes trabajadoras a cogerse, y subíase sobre una mesa y hincado de rodillas decíales toda la doctrina cristiana con mucha devoción como aquel que entendía que muchos de los que allí se juntaban no la sabían, para que con el ordinario curso de oílla la aprendiesen, y hacíales que respondiesen a ella...".[77] Se diría que la perentoria necesidad de evangelizar aquella población tan descuidada por sus legítimos pastores,[78] desarrollaba un espíritu misionero del todo insólito en estos hombres del estado llano llamados a una vida de perfección pero no comprometidos con los esquemas preestablecidos.

Algo más hay todavía, aunque sea algo tan nimio como el aspecto que acredita la meditada elección de cierto estilo de vida. Juan de Dios se nos aparece en el tiempo de su penitencia y luego en adelante "siempre descalzo en la ciudad y en todos los caminos, y descaperuzado, y rapado a navaja barba y cabeza, y sin camisa ni otro vestido más que un capote de xerga ceñido y

---

[75] ÁVILA, *Epistolario espiritual*, cit., pp. 312b-313a: Carta XIX a Juan de Dios. Sabemos también que era "muy devoto de la pasión de nuestro Señor Iesu Cristo" (CASTRO, ob. cit., p. 62) y que había respetado la tradicional costumbre de las romerías a Guadalupe y quizá a Santiago (ibíd., p. 54).

[76] CASTRO, ob. cit., p. 64. A decir verdad, la enseñanza del catecismo se practicaba también en latitudes y bajo creencias diferentes: cfr. H. C. ERIK MIDELFORT, "Protestant Monastery? A Reformation Hospital in Hesse", en *Reformation Principle and Practice. Essays in Honour of A. G. Dickens*, London, Scolar Press, 1980, p. 79.

[77] CASTRO, ob. cit., p. 114. Juan de Dios solía ir también "a casa del amiga y les decía la doctrina a las mochachas y les enseñaba a persinar y decía que aquello era del cielo y les decía otras cosas santas y buenas": ibíd., p. 223.

[78] Ya Navagero había observado que los moriscos "son cristianos medio a la fuerza, y están poco instruidos en las cosas de la fe, pues se pone poco cuidado en ello, ya que es más ventajoso a los curas que sea así": ob. cit., p. 73. Sobre excesos y negligencias del clero en el Reino de Granada ver AUGUSTÍN REDONDO, *Antonio de Guevara (1840?1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Genève, Droz, 1976, pp. 270-273.

unos zaragüelles de frisa; andaba siempre a pie, sin subir jamás en alguna bestia en camino ni fuera del, por cansado y despeado que viniese; ni por tempestades de agua y nieve que hubiese se cubrió la cabeza desde el día que comenzó a servir a nuestro Señor".[79] Su atuendo no corresponde, pues, sino en parte al de los penitentes, reales o fingidos, sobre cuyo ascendiente tan jugosas noticias nos da *El Crotalon*.[80] En vez de aquellos disfraces convencionales Juan de Dios se limita a cubrir su desnudez con lo indispensable, esto es, las prendas habituales del pobre en el sur de España —zaragüelles y chilaba— sin nada de aquellos aparatosos distintivos —rosario, báculo, escapularios— que denunciaban a la legua al santón, y evita a propósito otros signos exteriores convenidos, como aquella "barba larga y espesa, de gran autoridad",[81] aquellas "barbazas llenas de pajas, cabellazos hasta la cinta, sin peinar" del peregrino buscavidas.[82] Con su cabeza rapada y sus pobres ropas, penitente pero no desaliñado, Juan de Dios invitaba a recordar lo indecoroso, por no decir lo pecaminoso, de la moda de las melenas, tan extendida en su tiempo que ni hidalgos, ni oficiales, ni villanos sabían escapar a ella. Y por cierto no era el único: fray Hernando de Talavera creía "contra natura y razón criar y aleznar el cabello y traerlo luengo o con colleta, como sería a la mujer andar toda tresquilada y traer la frente y el colodrillo de fuera [...] aunque muchos de los seglares, escuderos y oficiales, en gran detrimento de su estado y no sin pecado, han pervertido y corrompen aquesto".[83]

De la vestimenta a la psicología: la significación de varios fragmentos de la vida de Juan de Dios se nos aparece bien comprensible si se los interpreta bajo el denominador común de una emotividad extremada. Sin apurar mucho las cosas, todo en su vida podría remitirse a la misteriosa y terrible experiencia que lo condujo en su niñez a ser arrancado del hogar paterno[84] y que hubo de dejar huella indeleble en un ánimo quizá ya de suyo predispuesto a la hiperestesia. Luego, de hombre, Juan de Dios vive dolorosamente experiencias que, poco a poco, lo conducen al desengaño total. Al muchacho deslumbrado por el brillo de la vida militar que se alista entre los infantes del capitán Ioan Ferruz y participa en el socorro de Fuenterrabía, el imperio de la arbitrariedad, de la violencia y la crueldad que descubre en campaña no va a tardar en revelársele como la peor barbarie de que era capaz el género humano. Y quizá no fuera necesario, para llegar a tales conclusiones, el conocimiento de uno de los mensajes erasmianos —el de la *Querela pacis*— que más tempranamente llegaron al gran público español.[85]

Este espíritu sensible no hará sino acentuar su desazón al enfrentarse con una realidad cotidiana más bien hosca. Tal la del trabajo casi forzado a que se sometía en Ceuta a los operarios de las fortificaciones reales, tan maltratados "de los ministros del Rey así de obras como de palabras, como si fuesen es-

---

79 CASTRO, ob. cit., p. 79.
80 *El Crotalon*, cit., p. 73.
81 Ibíd., p. 62.
82 *Viaje de Turquía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, p. 23.
83 *Apud* MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Investigaciones*..., cit.; cfr. con las bromas de don Francesillo de Zúñiga, que se sirve de los "villanos con cabellera" para comparaciones más indecentes: *Crónica*, cit., p. 15a.
84 CASTRO, ob. cit., p. 31.
85 BATAILLON, *Erasmo y España*, cit., p. 86.

clavos".[86] Huir a tierra de moros era cosa factible, dada la proximidad de Tetuan, y constituía tentación cotidiana, que Juan de Dios experimenta y a la que algún compañero menos firme en sus convicciones, sucumbe, provocando una terrible crisis de remordimientos en nuestro hombre. Por último, el ardiente sermón de Juan de Ávila. Sala Balust lo identifica en un texto autógrafo del Apóstol de Andalucía, en el que éste va progresivamente estrechando a sus oyentes entre el contraste de la generosidad máxima de los mártires con la mediocre ruindad del pecador que se resiste a la amistad con Dios.[87] Se sabe también, sin embargo, que Juan de Ávila improvisaba fogosamente, sin atenerse siempre a lo proyectado para sus pláticas,[88] por lo que no se hace difícil suponer que una interpolación hoy perdida haya actuado como detonador en la conciencia hipersensible de Juan de Dios. Como los predicadores, y los que no lo eran, llevaban varios decenios apuntando con insistencia hacia la vanidad pervertida de los libros de caballerías, no parece aventurado suponer que una alusión desde el púlpito pudiera bastar muy bien para desencadenar la violenta reacción de Juan de Dios contra esa parte de su mercancía. Sin embargo, su crisis puede encubrir algo más que una genérica abominación de las vanidades mundanas y remitir al cariz que iba tomando el control ideológico en el interior del país, capaz de inquietar la conciencia común. Son años, estos que corren entre 1535 y 1540, en los que la libertad de lecturas favorecida en principio por la difusión de la imprenta iría cediendo cada vez más ante las restricciones inquisitoriales y en los que al ensañamiento con que se persiguen las obras de Erasmo corresponderá una prohibición sensiblemente mayor de los libros sagrados.[89] Tras el proceso a los alumbrados, la cultura, la letra impresa, que tan peligrosa hubo de revelarse para algunos espíritus selectos de aquel siglo, se aparecería también a este hijo del pueblo, iluminado en un destello repentino por la palabra ardiente de Juan de Ávila, como yesca aparejada para el pecado que él mismo fomentaba inconscientemente.

Y así, de igual manera que en ocasiones anteriores —abandonando primero la milicia y luego el trabajo en Ceuta— también ahora, ante el peligro de encaminar al mal a su clientela, corta de raíz, con el rapto de locura, actividades que inquietan su conciencia. El libro, objeto de consumo, neutro en sí, de una sociedad en expansión pero coloreado ahora por las nuevas circunstancias con la aureola de lo peligroso, desaparece de los horizontes de Juan de Dios, buen espejo de la psicología colectiva de su época. Entretanto, la práctica de la obediencia más estricta[90] calmará de ahora en adelante la desazón de este temperamento exageradamente emotivo y canalizará sus dotes, más prácticas que contemplativas, estimulándolo a modelar su comportamiento según su instinto fuertemente impregnado de caridad cristiana. Del resto se encargaría el talante particular de la nobleza castellana y andaluza, con su

---

86 CASTRO, ob. cit., p. 40.

87 *Obras...*, cit., p. 69. Cfr. El texto del sermón en el vol. II, pp. 233-238.

88 *Obras...*, cit., pp. 276-78. Las acotaciones de sus sermones —*Dic et amplia, Pone exempla,* etc.— lo confirman.

89 JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, "Aportaciones a la formación del estado moderno y a la política española a través de la censura inquisitorial durante el período 1480-1559", en *La Inquisición española, nueva visión, nuevos horizontes,* Madrid, Siglo XXI de España, 1982, pp. 549-556.

90 ÁVILA, *Epistolario...*, cit., pp. 312a-b.

incondicionada admiración hacia el hombre de Dios[91] y su disposición limosnera dirigida a grangear méritos para la eternidad. Así veremos que desde el duque de Sessa y el de Arcos hasta la viuda de Francisco de los Cobos, desde el conde de Feria hasta los marqueses de Mondéjar, Tarifa y Cerralbo, lo más granado de la sociedad española se disputaría la protección a la obra de Juan de Dios, excelente administrador de ingentes sumas ajenas.[92]

Para concluir: las vicisitudes de Juan de Dios encarnan una dimensión tan importante en la existencia colectiva de los españoles del siglo XVI como la religiosa y permiten rastrear la particular asimilación de la cultura dominante llevada a cabo por los estratos populares. Lo que sin duda constituye un fenómeno individual —el caso Juan de Dios— nos lleva, ensanchando el campo de observación, a vislumbrar el modelo de comportamiento que se le proponía al hombre renacentista español y a identificar la manera de adueñarse de él: sencillo método que, muy poco después, tan eficazmente sabría recomendar un loco egregio, éste de pura ficción:

> "...cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta mesma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta, que sirven para adorno de las repúblicas; y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso, y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolos ni describiéndolos como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta mesma suerte Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería...".[93]

MARÍA ROSA SAURIN DE LA IGLESIA
Università degli Studi di Urbina

---

91 Cfr. *El Crotalon*, cit., p. 63: "Hallé por el reino de Portugal y Castilla infinitos hombres y mujeres, los cuales, aunque fuesen muy ricos y de los más principales de su república, pero eran tan tímidos supersticiosos que no alzaban los ojos del suelo sin escrupulizar. Eran tan fáciles en el crédito, que con un palo arrebujado en unos trapos o un pergamino con unos plomos o sellos colgando en las manos de un hombre desnudo y descalzo, luego se arrojaban y humillaban al suelo, y venían adorando y ofreciéndose a Dios sin se levantar de allí, hasta que el prestigioso cuestor los levantase con su propia mano".

92 CASTRO, ob. cit., pp. 75, 78 y 148 menciona deudas de 200 a 400 ducados.

93 M. DE CERVANTES, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Espasa y Cía., s.f., t. I, p. 194.

SOBRE ALGUNOS PROBLEMAS EN EL ESTUDIO DEL ROMANCERO ESPAÑOL

Aparte algunas acepciones más estrechas —'cantor de romances', 'colección de algunos romances'— la voz *romancero* designa el conjunto y los diferentes grupos de los romances españoles. Derivado del adverbio tardío *romanice* (aplicado a la lengua de Roma y luego a la de los pueblos romanizados), el término español *romance* designó en primer término las lenguas neolatinas o romances, así como sus literaturas, luego las hablas peninsulares en particular, y por último los poemas narrativos escritos en ellas: y tal es el sentido general, durante la Edad Media, del término francés correlativo, *roman* que designa hoy a la novela en francés como en algunas lenguas no latinas. En España, la palabra se especializó designando una combinación métrica cuyos versos impares carecen de rima mientras los versos pares van asonantados, particularmente si el metro de esta composición es octosílabo; si cuenta una o más sílabas menos, se la llamará *romancillo;* y si tiene más, se agregará el numeral correspondiente (*romance eneasílabo, decasílabo,* etc.), denominándose *romance heroico,* por su supuesta analogía con los metros épicos, el romance endecasílabo. El conjunto de estas composiciones, cualquiera sea su metro, constiuye el *romancero,* voz adoptada por otras lenguas para designar *corpus* poéticos similares, ya artísticos (*Romanzero* de Heine), ya tradicionales (*Romancéro* de Doncieux). El mismo vocablo designa, con un complemento aclarador, ciertas secciones cronológicas (*romancero nuevo*) o temáticas (*romancero del Cid*) de esta vasta "Ilíada sin Homero".

Puede parecer sorprendente que un simple patrón métrico se erija en género nacional (que esto es lo que ocurre en el caso del romance español). Pero el romance es, a la vez, una forma y más que una forma: a lo largo de sus metamorfosis, sea lírico o narrativo (y es la mezcla de estas dos cualidades la que le da su peculiar sabor), sea largo o corto, detallado o trunco, satírico o erótico, tendiente al relato o a la canción, guarda siempre un mismo espíritu, un carácter propio que reside, quizás, en su forma misma. Ésta puede definirse como una serie indefinida de octosílabos cuyos pares van asonantados, y son estos tres elementos los que han asegurado el favor constantemente operante del romance. Primeramente, la ausencia de extensión fija, ya que la única exigencia es que se componga de un número par de versos para que la asonancia general quede cerrada: piénsese en las trabas que la octava italiana impuso a las epopeyas renacentistas y del barroco, o en las que el soneto sigue imponiendo al lirismo encerrado en catorce versos de factura más o menos inalterable. Luego, su rima, más liberal, se reduce generalmente a la asonancia, como en las antiguas canciones de gesta o en la poesía popular, y es sólo requerida cada dos versos, permitiendo, además de ciertas libertades con las vocales postónicas cuyos timbres pueden equiparase libremente, la mezcla de voces graves con agudas y esdrújulas. Y el octosílabo constituye, por último, el ritmo fundamental de la lengua española; tanto, que es posible pasar sin molestias —y

muchas veces sin proponérselo— de una exposición puramente prosaica a la entonación propia del romance. Todo esto explica, por lo menos en parte, la universalidad de este metro, y el calificativo "universal" no aparece excesivo si se piensa en una popularidad casi tan antigua como las mismas lenguas que lo poseen —castellano, portugués, catalán— y que acompañó a esas lenguas en sus migraciones, hasta el punto que pueden hoy oírse y leerse romances en los cinco continentes del globo terrestre.

El romancero puede estudiarse ya en su desarrollo temporal, ya desde un punto de vista temático o comparatista, ya considerando las diferentes capas sociales o las distintas edades que consumen (o producen) los romances. En general, es posible distribuirlo en cuatro grandes categorías: el *romancero viejo* (de los orígenes hasta finales del siglo XVI), el *romancero nuevo* (desde alrededor de 1580 hasta pasada la mitad del siglo siguiente), el *romancero moderno* (de los románticos hasta nuestros días) y el *romancero tradicional*, definido en función de ciertos caracteres propios.

Romancero viejo. Empleado frecuentemente desde el siglo XIII, hay que alcanzar la mitad del XV para que el término *romance* recubra exactamente el sentido actual de esta voz; y es exactamente esta época a la que remontan los romances más antiguos que conocemos. Ilustres investigadores han desplegado tesoros de ingeniosidad para hacer retroceder esta fecha, pero sin un éxito que vaya más allá de lo hipotético. S. Griswold Morley ha establecido la lista de los primeros romances conservados, y cuenta diecisiete, entre el *Gentil dona* copiado por Jaume de Olesa, estudiante español en Italia, en 1421, y 1508. Estas piezas abren el período del *romancero viejo*, seguidas por los textos impresos en la primera mitad del siglo siguiente, ya en el *Cancionero general* de 1511 y sus reimpresiones, en el *Cancionero de romances* impreso en Amberes, en las diferentes ediciones de la *Silva* y en los bastante numerosos *pliegos sueltos* de esta época. Su contenido, tal como ha sido clasificado por F. I. Wolf, es histórico (historias y tradiciones de España, episodios de la guerra de fronteras contra los moros, historia particular de los diferentes reinos hispanos: Navarra, Aragón, Nápoles, Portugal), novelesco y caballeresco. Milá y Fontanals y Menéndez y Pelayo han perfeccionado esta clasificación y ordenado los romances viejos en cinco ciclos:

—ciclo histórico (Rodrigo y la ruina de España; Bernardo del Carpio, el anti Roldán; Fernán González, creador de Castilla; los Infantes de Lara, de trágica ventura; el Cid; el rey Pedro el Cruel o el Justiciero, según lo llamen sus enemigos o sus partidarios; los romances de frontera o *fronterizos*);

—los romances carolingios (Carlomagno, sus doce pares y héroes derivados, sean éstos reales o imaginarios, como Durandarte);

—los romances del ciclo bretón;

—las varias historias novelescas;

—por fin, los romances líricos.

Si bien no desprovista de interés, esta clasificación coloca en último término los romances líricos que son, con los relatos novelescos, los atestiguados en primer lugar, y que sobre ser los más antiguos conocidos, son en general los más hermosos e interesantes literariamente. Además, esta "materia histórica"

colocada a la cabeza del romancero, es histórica sólo relativamente: eleva a primer término los romances sobre el rey Rodrigo, aun cuando sabemos que si la leyenda que relatan parece remontar al siglo XI, estos poemas se inspiran directamente en la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral, que data de mediados del siglo XV. Todos estos romances —sean líricos, fronterizos o de tema histórico— son anónimos: algunos podrían sin inverosimilitud atribuirse a poetas del siglo XV, como Rodríguez del Padrón; pero, aparte algunas composiciones de carácter cortesano caracterizadas por el empleo de la rima perfecta, la contribución de los poetas letrados se limita en general a las glosas, que toman sucesivamente uno —o, más generalmente, dos— versos de un romance conocido para cerrar con ellos las estrofas que componen una composición subjetivamente lírica. Algo más tarde, las *ensaladas* agrupan versos tomados de romances diferentes, por lo general con miras a efectos burlescos. El favor de los romances viejos se manifiesta igualmente en el hecho de que los compositores de finales del siglo XV y del XVI los pongan en música —aprovechando muchas veces sus melodías propias— para voces solas o para una voz y vihuela, o se sirvan de esas melodías conocidas para establecer sobre ellas variaciones instrumentales. Hacia mediados del siglo XVI este repertorio de romances viejos está sólidamente constituido y fijado en la memoria de pueblo y letrados.

La problemática y el estudio de los romances de este período es —con exclusión de los trabajos históricos destinados a establecer la "coetaneidad" de los sucesos con los relatos que los conservan, y que insumen buena parte de los estudios realizados en España— en su mayoría de carácter literario: problemas de autoría (textos de Rodríguez del Padrón conservados en un manuscrito del British Museum) y, en parte menor, musicológico (estudios sobre el *Cancionero de Palacio*, sobre los vihuelistas, sobre las piezas citadas por escritores ulteriores, especialmente sobre la música en Cervantes). Merecen detención especial los trabajos de don Antonio Rodríguez Moñino, ya de carácter netamente bibliográfico (*Manual de Cancioneros y Romanceros*, índices de los pliegos sueltos conservados y perdidos, etc.), ya de aporte de textos antiguos (en particular su reedición facsimilar del *Cancionero general* con sus sucesivas adiciones y supresiones, la reedición de las *Silvas* y muy especialmente la del *Cancionero* de Amberes: a la reedición del llamado "Cancionero sin año" por Menéndez Pidal —1914, 1945— opone don Antonio la del de 1550, donde ya no faltan, como confiesa el editor de la *princeps*, los que no puso "o porque no han venido a mi noticia, o porque no los hallé tan cumplidos y perfectos como quisiera").

Romancero nuevo. Frente a los romances viejos, cada pieza del romancero nuevo es ante todo, aun cuando haya permanecido anónima, la expresión directa de un creador individual, fruto de un movimiento literario cuyas posibles relaciones con la tradición son diferentes de las establecidas en el período precedente. Sus primeras manifestaciones, más bien pobres poéticamente, son obra de rimadores más que de verdaderos poetas: partiendo de los romances de tema histórico, se escriben romances *cronísticos*, sacados de las crónicas nacionales o inspirados en la historia sagrada y antigua. El único nombre digno de ser recordado es el de Juan de Timoneda (muerto en 1583) que se sirve astutamente de los romances viejos remanejándolos con verdadero acierto. El primer brote verdaderamente poético del romancero nuevo lo constituyen los romances moriscos, siguiendo *Las Guerras civiles de Granada* (1588-1604)

de Ginés Pérez de Hita (novela que engendró la corriente maurófila que pasando por Mlle. de Scudéry llega a Chateaubriand). Un joven poeta, llamado a la más alta notoriedad, cosecha con ellos sus primeros laureles: Lope de Vega. Esta proliferación de nombres propios y comunes arábigos produce una reacción, y la sátira de los poetas "mahometanos" dirige el gusto del público hacia otra forma de evasión literaria: la boga de los romances pastoriles, mientras otro joven maestro pone en escena historias de cautivos y de hazañas españolas en África: Góngora. Una docena de antologías (*Flores*) van componiendo, desde 1589, el *Romancero general* (1600, 1604, 1605, 1614). Aparecidas —salvo excepción— anónimamente, todas estas piezas son poemas eminentemente personales. A la inversa del romancero viejo, donde el poeta no se manifiesta como individuo, sabemos que aquí Lope disfraza sus intrigas amorosas en el ciclo de Zayde, y que Belardo es el nombre que se da en la transposición pastoril de sus aventuras eróticas. Restituciones similares son posibles para otros poetas, ya que —y aquí reside la real importancia del romancero nuevo— éste retiene buena parte de la producción de casi todos los escritores de valor de este período. Se ha identificado más de un centenar de composiciones de Lope, unas cincuenta de Góngora, un romance por lo menos de Cervantes, otros de Quevedo... Este interés de los artistas por el romance tuvo por efecto el acrecentar la parte de lirismo, influyendo sobre la métrica del género: interrumpido regularmente por estribillos de corte y de longitud diferentes, el romance se torna netamente estrófico y se asimila a la canción: la influencia de los músicos es, a este respecto, decisiva. Al mismo tiempo, el romance viejo está presente en la memoria de todos, como lo testimonian las *Florestas* con sus agudezas de "responder por copla de romance"; es casi obligatorio que sea llevado a la escena, y tras las adorables fortunas de Gil Vicente y las muy honorables tentativas de Juan de la Cueva, una serie de obras maestras (de Guillén de Castro, Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara...) triunfa en los corrales españoles para fecundar el teatro europeo (Corneille, Molière, los románticos alemanes, Montherlant...). El romance se presta además a maravilla para narrar las aventuras de los diferentes personajes de la fábula teatral, y estas *relaciones* llegan a conocer un éxito rotundo aun fuera de la escena, recitándose aisladamente en reuniones y festividades.

Los problemas que plantea el estudio del romancero nuevo son muy similares a los del romancero viejo, salvo lo referente a orígenes e historicidad del género: estudios de movimientos literarios generales (la maurofilia, resumida últimamente por el profesor López Estrada), centrados sobre un género afín (relaciones entre teatro y romancero) o sobre un autor en particular (trabajos de José F. Montesinos y de doña María Goyri sobre Lope y sus romances). El llamado *Cancionero de la Sablonara* da una exacta visión general sobre la función de la música de esta poesía fuertemente adoptada por los cantores. Y, como en el apartado precedente, corresponde recordar el ingente aporte de Rodríguez Moñino en su doble papel de estudioso y de allegador de textos ocultos o desconcidos, en particular su ordenación y reedición facsimilar de las diversas *Flores* que componen el *Romancero nuevo,* del que poseemos también la reedición facsimilar de Huntington (1904) y la edición aumentada de González Palencia (1947).

Romancero moderno. Al promediar el siglo XVII, todo el mundo conoce y canta los romances viejos, y es usual referir a cualquier circunstancia el recuer-

do de alguno de los romances nuevos más difundidos ("Sale la estrella de Venus", "Mira, Zayde...". Pero ante el empuje del barroco, el estilo antiheroico desaloja los grandes temas nacionales (es la época de las comedias burlescas sobre los grandes motivos de la épica y la historia), y el romance alberga principalmente la sátira y el vejamen, y florece sobre todo en forma de *jácara*, escrita utilizando ampliamente el vocabulario de la germanía y narrando las "gestas" de malhechores y damas colectivas. Los romances se toman más y más plebeyos, y la imprenta popular, fiel todavía a las relaciones de las comedias —algunas sobreviven aún hoy—, produce sobre todo los romances dichos *vulgares*, llenos de crímenes, milagros, robos y estupros, hasta el punto que en la segunda mitad del siglo XVIII se prohibió (inútilmente) la impresión de esos *romances de ciegos* (porque sus principales difusores eran los ciegos que los recitaban o cantaban, y los vendían a quienes desearan conservarlos). Muchos de estos romances vulgares (parcialmente recogidos en la edición definitiva del *Romancero general* de Durán, *BAE* X y XVI, 1849-1851) han pasado a la tradición oral, han sido coleccionados en Chile por Vicuña Cifuentes, y se recogen hoy en varias regiones de España y América. Algunos poetas de mérito continúan —si bien muy atenuadamente— la tradición lírica del romancero nuevo (letrillas y anacreónticas de mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX), pero deberemos esperar a los románticos, con el duque de Rivas, el portugués Almeida Garrett, Espronceda y Zorrilla, para presenciar el brillante retoño del viejo género. Desde entonces, el romance vuelve a ser la forma más usual de la poesía española, y tanto los poetas de la generación del 98 como los de la del 27 y las promociones ulteriores se servirán maravillosamente de ella. El éxito del *Romancero gitano* es un episodio no aislado de este brote del "romancerismo" general estudiado por Pedro Salinas y por Juan Ramón Jiménez: por primera vez desde el Siglo de Oro, la nómina de autores de romances coincide con la de la historia de la literatura, y, como en el siglo XVIII, esta circunstancia ha conducido a una renovación de la forma métrica: el romance —como lo muestra, si bien parcialmente, Tomás Navarro Tomás en sus estudios de versificación— ha ensanchado nuevamente su dominio formal.

Romancero tradicional. Un buen número de eruditos, en Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Alemania, ha trazado (como don Ramón Menéndez Pidal en España) la diferencia entre las nociones de poesía poupular (o sea, simplemente difundida) y poesía tradicional (no solamente conocida de todos, sino considerada además como un bien común, que carece de autor conocido y de prototipo fijo, que es libremente transmitida, y que existe en multiplicidad de variantes). De manera un tanto aproximativa, podría decirse que ciertas piezas del romancero viejo pertenecen a la tradición mientras que otras del romancero nuevo, bien concidas, no pasaban de ser populares. La conquista de América extendió el dominio del español, y sabemos ya por los cronistas que el romance ganó inmediatamente el Nuevo Mundo. El pasaje del siglo XVII al XVIII disminuyó sin embargo el número general, dentro y fuera de España, de las citas de romances, y pudo creerse que la tradición del género había desaparecido junto con su popularidad. Se trataba en cambio, para decirlo con una expresión cara a Menéndez Pidal, de un "estado latente": hacia fines del siglo XVIII y por los comienzos del siguiente empieza a comprobarse que el romancero tradicional no había muerto: Asturias, Portugal, Cataluña, Galicia, hasta los *sephardim* de África y de Oriente comenzaron a revelar sus tesoros; sólo Castilla permanecía singularmente muda hasta que María Goyri y su

marido Don Ramón, pasando por Soria en 1900 durante su viaje de bodas, oyeron a una lavandera cantarles las primeras estrofas de una tradición resucitada. La América española fue la última, con las islas del Pacífico, en entregar sus caudales. Este romancero tradicional, singularmente similar en todas las regiones cubiertas por las hablas peninsulares (sobre todo en el dominio de la canción infantil narrativa), encierra algunos romances viejos, algún eco de los nuevos, buen número de vulgares, y bastantes piezas no registradas antes, algunas de las cuales han servido para hacernos redescubrir antiguos relatos olvidados.

Es aquí donde la problemática del romancero comienza a bifurcarse. Un primer período de noticias y recolecciones aporta las sucesivas contribuciones regionales (Jovellanos, Juan Menéndez Pidal, Llano Roza de Ampudias, etc.; los numerosos eruditos catalanes que desembocan en los monumentales tomos de los *Materials* de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya; la exploración del romancero judío, de Abraham Danón a Armistead y Silverman, pasando por Paul Bénichou; las colecciones americanas, demasiado numerosas para citarlas, aun someramente: véase la *Bibliography* de Merle E. Simmons, 1963, y el centenar y pico de adiciones y correcciones en el *BHi* de 1965). Estos materiales van incorporándose, a medida de su difusión, a las colecciones generales de romances antiguos: algunos se leen ya en Durán, otros forman un tomo en la *Antología* de Menéndez y Pelayo, y casi todos entran ponderosamente en las publicaciones del Seminario Menéndez Pidal. Su estudio —incluso en lo referente a las variedades formales americanas del romancero— no sigue, sin embargo, el ritmo que hubiera debido esperarse.

Un período dominado por los trabajos de los eruditos románticos alemanes (Herder, Grim, Depping, Wolf) y por algunos trabajos de estudiosos franceses (Du Méril, Puymaigre, Gaston Paris), preludia los estudios de los eruditos peninsulares. Divergen aquí las contribuciones de portugueses y españoles. Mientras los primeros, sin desdeñar en manera alguna el rico caudal del romancero antiguo (testigo son los estudios de Doña Carolina Michaëlis y de José Leite de Vasconcelos), se ocupan de ensamblarlo con los ricos aportes de la tradición contemporánea (sobre los de los dos estudiosos citados, recuérdense los trabajos de Almeida Garrett, Theóphilo Braga y sus sucesores), la escuela española, centrada en la dinastía Milá-Menéndez y Pelayo-Menéndez Pidal, presta un interés harto displicente a todo lo que no sea romance histórico y a las relaciones del romancero antiguo con la época medieval de la que sería continuación inmediata. Incluso las mejores contribuciones al estudio del material tradicional (desde el de María Rosa Lida sobre la misa de amor hasta "Sobre geografía folklórica" o hasta *Cómo vive un romance*) proceden con un criterio eminentemente literario, y muestran carecer de la formación especializada imprescindible para el estudio de los fenómenos folklóricos.

Un precursor genial, Manuel Milá y Fontanals, traza en su *De la poesía heroicopopular castellana* (1874; retomado en sus *Obras completas* en 1888, y reditado por M. de Riquer y J. Molas en 1959) la vía que recorrerán Menéndez y Pelayo en su *Tratado de los romances viejos* y Menéndez Pidal desde sus conferencias estadounidenses de 1910 hasta su muerte. Para ellos, el romance, salido del verso épico, habría contado originariamente diez y seis sílabas con asonancia única, desdoblándose tardíamente en dos octosílabos. Menéndez Pi-

dal, que en su *Romancero hispánico* no puede sustraerse a la mención del romance como octosílabo, dedica todos sus esfuerzos a apuntalar la teoría del verso largo inicial, apoyándose en los testimonios que asegurarían la antigüedad de los romances, en su comparación con la métrica de las gestas y en la opinión de eruditos como Nebrija y algunos musicógrafos y músicos antiguos. Cada uno de sus argumentos merece un examen detallado.

Pasaremos, sin embargo, rápidamente sobre los testimonios de Santillana y de Juan de Mena: la serie de discusiones sobre los "romances e cantares" del primero se cierran con el detallado examen de Dorothy Clotelle Clarke (1949): "*all the key words of Santillana's short definition being of uncertain meaning, nothing at all can be proved from the statement*". Y en cuanto a Mena, que al hablar de Fernando IV el Emplazado nos notifica que este rey de Castilla murió, efectivamente, emplazado por los Carvajales, "según dizen rústicos deste cantando", sus palabras aluden a una tradición que con seguridad existió, pero no afirman de manera alguna la existencia de ningún romance sobre el tema.

El fundar el metro de los romances sobre el de las gestas parte de una paradoja inicial: la falta de conocimientos sobre la naturaleza del verso de gesta. A juzgar por el único testimonio francés conservado con música (de dos hemistiquios desiguales), y por la métrica aparentemente anárquica de las gestas que conocemos, se trataba de un verso cantado de manera similar a los tonos de recitación eclesiásticos: entre un melisma capital y otro caudal, corría una cuerda ('nota repetida') sobre la que se entonaban, sin preocupación alguna de identidad en el cuento silábico, las palabras centrales de cada verso. El acercamiento pidaliano de gestas y romances toma en cuenta —cfr. *Romancero hispánico*, cuadro de p. 82 del t. I— "Las gestas del siglo XII (Mio Cid) y del XIII (Roncesvalles)" y "las gestas del siglo XIV (Infantes de Lara, Rodrigo)": es decir, dos textos reales —los dos extremos— y dos manipulaciones teóricas (las dos "gestas" centrales). Baste considerar que el del *Rodrigo* si bien copiado en líneas cortas, es para Menéndez Pidal un verso épico largo. Sin embargo, puede dudarse de esta certeza cuando en su propia edición, en las *Reliquias de la poesía épica española*, hallamos numerosas series de versos cortos de asonancia contínua:

> ...bien sabría vedarlo.
> Mucho plogó a castellanos,
> cuando oyeron este mandado,
> a Sancho Avarca bessan las manos,
> et "¡reall ¡reall" clamando... (80-82)

y bastantes coplas de rimas alternadas:

> Éste fue el primer rey
> que castellanos ovieron;
> con grand onrra e grand prez,
> grandes alegrías fezieron. (84-85)

Que el romance antiguo, al aceptar versos eneasílabos, refleja la oscilación propia del verso de gesta es también discutible. El parágrafo 4 de página 83 del *Romancero hispánico* afirma que el verso más antiguo de los romances no es octosílabo regular, apoyándose en la métrica oscilante de dos romances de Carvajales:

> Los dos romances incluidos en el cancionero de la corte aragonesa, hechos por Carvajales, tienen un 11 % de hemistiquios de nueve sílabas, admitiendo dos y tres juntos; uno de esos dos romances, el dedicado a la reina de Aragón, empieza con dos eneasílabos: "Retraída estaba la reina, la muy casta doña María"; y a pesar de que tan facilísimo hubiera sido quitarles una sílaba a cada uno, eneasílabos están en los dos cancioneros copiados con esmero y munificencia regios (p. 87).

Si los eneasílabos son propios del romance más antiguo, y prueban su parentesco con el verso de las gestas, resulta difícil explicarse las irregularidades métricas tardías que cualquier lector puede levantar en ese mismo *Romancero hispánico* que sostiene tal afirmación: "Caballero de lejas tierras" (t. I, p. 319, y t. II, p. 194: impreso en 1605), "Por hacer enojo a Narváez" (t. II, p. 7: fronterizo, es decir, sin gesta madre), "y juramento tiene fecho" (t. II, p. 32: relativo al cerco de Baeza de 1489, o sea, sin gesta, y posterior, si es "coetáneo", por lo menos treinta y cinco años al "Retraída estaba la reina"), "la gracia del rey mi señor" (t. II, p. 180, nota 21: deformación marroquí no cristiana de versos regulares), "Afuera, afuera, aparta, aparta" (t. II, p. 346: del *Romancero general* y eneasílabo en el mejor de los casos), "Oh cuán bien que labra la seda" (t. II, p. 408: de un autosacramental), "en mal punto te conocí (t. II, p. 413: de un pliego suelto), "En la hermita del Mesegal... ...que nos libre de maldiciones" (t. II, p. 422: versión tardía "en estilo de ciego" cuyos ocho versos citados incluyen también un heptasílabo, ápice jamás alcanzado por un romance con gesta a la zaga). En mi tierra se oye cantar (juro que sin gesta): "En el puente de Arvellón / todos bailan, todos bailan / en el puente de Arvellón / todos bailan y yo también" en vez del "también yo" regular, métrica y rítmicamente: sucede que tiene razón don Pedro Henríquez Ureña cuando afirma que un solo eneasílabo basta para dar aire a toda una serie de versos regulares. Si no bastara con "Y que yo me la llevé al río", recuérdese, en Calderón, "...la pérdida. —Eso sí que es justo." (*Amar después de la muerte*), "No sé, pero de César no es" (*Dicha y desdicha del nombre*), "esperásemos a que el plazo" (*Agradecer y no amar*), eneasílabos que no diremos están bien, pero están así, y así pasaron bajo las narices de sus editores Hartzenbusch, Menéndez y Pelayo y Ángel Valbuena Briones y de sus respectivos tipógrafos y correctores. Y para volver al "Retraída..." de Carvajales, el propio Don Ramón puntaliza que su "verso inicial" [largo, de diez y seis sílabas] "imita el hemistiquio primero y el asonante del romance popular del Conde Alarcos: *Retraída está la infanta bien así como solía...*" (t. II, pp. 19-20). Me hubiera gustado descubrirlo, pero hace ya como medio siglo que Atkinson señalaba que el romance viejo es justo, y que su imitación por Carvajales es la irregular, con lo que un puntal más para la teoría pidaliana desaparece.

El testimonio de Nebrija en favor del verso largo de romance tampoco podrá detenernos mucho. El ilustre fundador de la gramática neolatina aspira dotar a su lengua de un instrumento similar al que goza el latín ("latín" y "gramática" son desde antiguo sinónimos en castellano) y a esta ambición debemos el equívoco, vivo aún hoy, entre sílabas largas y sílabas acentuadas. Para él, también,

> El tetrámetro iámbico, que llaman los latinos octonario y nuestros poetas pie de romance, tiene regularmente diez y seis sílabas; y llamáronlo tetrámetro porque tiene cuatro asientos, octonario porque tiene ocho pies, como en este romance antiguo:
>
> Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida,
> aquel ciervo del pie blanco dónde haze su manida.

Así lo cita el *Romancero hispánico* (t. I, p. 92), que aclara, acto seguido, la ambigüedad de la terminología de Nebrija: si en "pie de romance" "pie" significa 'verso', "uso de poetas por él censurado en la misma *Gramática*, la segunda vez usa *pie* en el sentido propio, esto es, conjunto de dos sílabas (espondeo) o de tres (dáctilo) en el caso del romance, ocho pies espondeos." ¿Puede pensarse que Nebrija pensó en romances compuestos únicamente de sílabas largas ("Díigáas túu éel éermíitáañóo...) acentuados en pies de acentos cambiados ("qué ha-/ces la...")? No: solamente ha recurrido a su deseo de dotar de genealogía clásica a todo lo que toque a su lengua. La prueba es doble, o, quizás, triple. Su caracterización del metro de doce sílabas es también falaz: lo denomina "trímetro jámbico" para confesar en seguida que este "trímetro... no tiene más de dos asientos"; y este verso de dieciséis sílabas, conocido solamente por él (un siglo después, Rengifo se detiene mucho antes de este cuento, y para Correas doce sílabas son el tope) se olvida cuando coloca al romance "entre los seis géneros de verso que el buen uso de la lengua practica" (citado también en el *Romancero hispánico*, t. II, p. 48); y, por último, Menéndez Pidal y sus secuaces (Navarro Tomás, entre ellos) olvidan lo que añade Nebrija:

> Puede tener este verso una sílaba menos, cuando la final es aguda: por el cuarto presupuesto ("El cuarto presupuesto sea que la sílaba aguda en fin de verso vale y se ha de contar por dos") como en el otro romance:
>
> Morir se quiere Alexandre de dolor del corazón.
> Embió por sus maestros cuanto en el mundo son.

Esta libertad de medida, así como va descrita por Nebrija, es tan sólo válida para el verso de ocho sílabas, no para el largo, que puede tener *dos* sílabas menos y no tan solamente *una*.

Queda, por último, el testimonio de las autoridades musicales: bastante numeroso, en tiempos de Milá, ha ido adelgazándose hasta quedar reducido a dos de ellas: Salinas y Narváez. Tan inapelable aparece este testimonio a don Ramón Menéndez Pidal, que lo engarza inmediatamente antes de su conclusión:

> Las melodías de los romances tampoco dejan lugar a duda. Las más antiguas y más sencillas son frases musicales correspondientes a un verso largo bimembre; otras son con treinta y dos notas, pero no las hay de ocho. Salinas, en su tratado *De música* (1577), hablando de las viejas canciones narrativas, cita el *Conde Alarcos*, escribiendo su verso inicial en línea larga como ejemplo de tales romances:
>
> Retraída está la infanta, bien así como solía.
>
> "*quorum cantus antiquissimus et simplicissimus hic erat*"; y transcribe a continuación una frase melódica bimembre de diecisiséis notas. Lo mismo hace con otros romances, como el de
>
> Rosa fresca con amores, Rosa fresca con amor,
>
> "*quid canitur sic*", y transcribe una melodía de quince notas.
> Concluyamos con sentar que el verso de romance es un verso largo bimembre; un doble octosílabo... [etc.]. (*Romancero hispánico*, t. I, pp. 98-99).

Comencemos por conceder que en el *De musica* los romances se escriben en una línea larga de dieciséis sílabas. Esto es así, porque el libro es un infolio hispánico (un poco más pequeño que los folios extranjeros) cuya caja

está compuesta a una sola columna: y, lo mismo que en otras publicaciones de la época, la economía de papel impone una grafía corrida, para no perder demasiado material. Por ello aparecen unidos versos españoles (y hasta versos latinos) que debieran escribirse unos debajo de otros como sucede con todos los villancicos conocidos cuyos versos cortos se imprimen seguidos como si se tratara de largos versos épicos que no son: se trata aquí de ahorro y no de convicciones métricas. Es más: salvo rarísimas excepciones, los versos corridos comienzan cada uno con su respectiva mayúscula, como es el caso en ese segundo "Rosa fresca" que don Ramón copia con mayúscula y todo por involuntaria fidelidad. Con respecto a las melodías para dieciséis sílabas, compuestas de dieciséis notas, resta establecer lo siguiente: puede discutirse si "Retraída está la infanta, bien así como solía" constituye un verso de dieciséis sílabas o dos de ocho. Pero la repetición de sus primeras ocho sílabas ("Retraída está la infanta / retraída está la infanta") y más aún la repetición de esta repetición:

Retraída está la infanta,
retraída está la infanta,
retraída está la infanta,
retraída está la infanta...

es indiscutiblemente una secuencia de versos octosílabos. Pues exactamente lo mismo ocurre con la música notada por Salinas: no se trata de una melodía de dieciséis notas, sino de una melodía de ocho notas —para ocho sílabas— escrita dos veces, que al seguir cantándose el romance se repetirá tantas veces como versos octosílabos se canten. Lo mismo sucede con "Rosa fresca", sólo que al ser el segundo verso agudo —y todos los versos pares asonantes con él—, las dos notas finales de la melodía se reducen a una sola: quince notas en lugar de dieciséis, en una misma melodía con dos finales, uno femenino para una voz grave, y otro masculino para la rima aguda.

Idéntica falsedad se atribuye al testimonio de Luys de Narváez, en su *Delphin de música*, de 1538. Narváez no escribe los romances en versos largos... ni en versos cortos; se limita a colocar el texto cantado junto a la tablatura de vihuela, y el resultado de esta operación, determinado por el variable largo de la cifra para el instrumento acompañante, nada tiene que ver con la métrica, y ni siquiera con el sentido:

Ya se asienta el rey
ramiro ya se asienta a su
yantar a su yantar los tres
de sus adali
des los tres de sus a
dalides se le pararon de
lante se le
pararon delante.

Paseáuase el Rey Mo
ro por la ciudad de granada cartas le
fueron venidas como alhama era toma
da ay mi alhama.

Y en cambio —y esto no lo dicen ni Menéndez Pidal ni su fuente, Menéndez Pelayo— Narváez testimonia directamente contra la doctrina de los versos largos: retomando casi las mismas palabras empleadas en idéntica materia por Juan del Encina en el siglo anterior, advierte que:

> Por ser la letra destos romances muy conocida no se pone aquí sino los quatro pies primeros del romance porque de cuarto en quatro pies se an de cantar.

De acuerdo con lo citado en el texto, los "quatro pies" son cuatro octosílabos; y cuando Narváez cita estas dos piezas, en la tabla del quinto libro donde figuran, así como en la "Tabla general de todo lo que se contiene en los seis libros del *Delphin de Música*", al final de él, sólo da el primer octosílabo, el verso corto inicial de "Ya se asienta el rey Ramiro" y de "Paseábase el Rey Moro".

En resumen: hay frases musicales de ocho notas para cantar romances, como las hay de dieciséis y como las había ya de treinta y dos (estas melodías para cuatro versos son hoy las más frecuentes). Pero sobre el error de afirmar que no había melodía de ocho sílabas cantadas —y todos podemos caer en el error— está la cuestión del método científico: don Ramón Menéndez Pidal no entendía nada de música (lo afirma él mismo en la nota 44, p. 88, del tomo II de su *Romancero hispánico*, y lo prueba en esa misma nota), y como la música parece darle argumentos para lo que desea demostrar, se sirve de ella: es no solamente humano, sino también legítimo. Pero se sirve mal, porque si para él las frases de dieciséis notas "no dejan lugar a duda" para su teoría métrica, sabiendo como le consta que hay melodías para treinta y dos no se plantea el problema de por qué éstas no podrían probar que la base métrica, lo que él denomina la "unidad orgánica" del romance, son dos versos de dieciséis sílabas cada uno, y no uno solo de dieciséis (la respuesta es que la base orgánica son sus ocho sílabas, y que las melodías sirven para un verso, o dos o cuatro, octosílabos, y pueden variar si se cuentan los estribillos o si los versos octosílabos se van encadenando y repitiendo de copla en copla). Y ésta es —lo estamos tratando de mostrar— la pauta general de su método en esta materia: extraer, de hechos inciertos, conclusiones que no son forzosas, y erigir luego en certidumbre indiscutible este simple haz de probabilidades.

La conclusión de esta rápida —demasiado rápida— exposición es que puede aceptarse como hipótesis la relación, temática (aspecto que no hemos tenido tiempo de examinar) o métrica, del romance con las gestas. Quizás deba aceptarse, o quizás sea obligatorio aceptarla, a la luz de la afirmación del Apóstol: *Credo quia absurdum*. Lo que no puede aceptarse en modo alguno es que se trate de un hecho científico cierto, corroborado por un número suficiente de pruebas: ninguno de los supuestos sobre los que se apoya resisten a un análisis detenido; los que no son redondamente falsos no son totalmente seguros. En otro de sus trabajos, don Ramón Menéndez Pidal rechaza, y con razón, la anticuada teoría de Rodríguez Marín según la cual la copla sería solamente un fragmento independizado de un romance (es cierto, sin embargo, que cuatro versos de ciertos romances conocidos viven aisladamente en la memoria popular): muchísimo antes de que existieran romances, la forma de la copla está atestiguada en la temprana lírica arábigo-andaluza. Así es: pero el maestro de los estudios sobre el romancero no parece advertir que el mismo azadón que esgrime contra Rodríguez Marín puede servir para enterrar sus teorías sobre la métrica de los romances.

DANIEL DEVOTO
Centre National de la Recherche Scientifique, París

LA MÚSICA EN HERMANN HESSE Y THOMAS MANN [1]

Cuando Mme. de Staël visitó Alemania, en los albores del siglo XIX, encontró que sus habitantes se movían en un universo lentísimo para su burbujeante espíritu francés. Fichte se habrá sentido algo molesto cuando la vivaz señora le pidió que explicara su sistema filosófico en 15 minutos. Al decir de una distinguida dama,[2] que tenía fama de humorista, Mme. de Staël degustó esta doctrina como un sorbete de vainilla y la poesía de Goethe como un helado, todo ello sin cesar de hablar, de inquirir, de investigar, de enfervorizarse con las universidades, con la literatura, con la filosofía. Las andanzas de la inquieta escritora exasperaban a Goethe y le hacían suspirar: "¡Dios mío! ¡cuándo se irá esta mujer!" [3]

Tanto ajetreo vino a tomar cuerpo en un libro que se llamó *Alemania* y que disgustó de tal modo a Napoleón que lo hizo destruir. Se le dijo a la autora que su obra no era francesa, lo cual resultaba evidente por su solo título. Pero tampoco era alemana porque ningún alemán la hubiera escrito y más de uno la debe haber odiado.

Aunque desparramó por Europa inexactitudes y lugares comunes, Mme. de Staël contribuyó también a crear la imagen de la Germania romántica: aquella inolvidable atmósfera de estufas, cerveza y tabaco de la que no les gustaba salir y, en ese vaho pesado y caliente, las diversificadas clases sociales: unos nobles de cabeza vacía, unos intelectuales que eran pésimos comerciantes, una grosera masa popular, unos literatos y filósofos que valían la pena del viaje, y así sucesivamente. Pero todos ellos eran músicos. Aunque preferían la muerte metódica a la vida aventurera, ello no les impedía manifestar "esa poesía del alma que caracteriza a todos los alemanes. Saben música casi todos los habitantes de los pueblos y de los campos, los soldados y los labradores; he escuchado al entrar en pobres viviendas ennegrecidas por el humo del tabaco, improvisaciones en el clavecín, como los italianos improvisan unos versos"... "El domingo los escolares se pasean por las calles cantando los salmos a coro"... "Un día de invierno, tan frío que las calles estaban llenas de nieve"... "vi una larga fila de jóvenes con mantos negros que atravesaban el pueblo cantando

---

[1] Texto de la conferencia pronunciada el 30 de octubre de 1976 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires; el 27 de octubre de 1977 en la Manzana de las Luces; el 2 de junio de 1979 en residencia del Opus Dei; y el 25 de septiembre de 1982 en el Centro de Estudiantes de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de U.C.A. En cada una de esas oportunidades el original sufrió diversas modificaciones. Aparte de las ediciones citadas, el interesado podrá consultar: De HERMANN HESSE, *Obras* completas. Trad. y prólogo de Mariano S. Luque. Madrid, Aguilar, 1970 (4 vols.). De THOMAS MANN, *Obras Completas* (se trata en realidad de una selección). Madrid, Plaza y Janés, (3 vols.)

[2] La señora Heine. Cit. por MANUEL GRANELL en "Prólogo del traductor". MME. DE STAËL, *Alemania*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina. Col. Austral 655, 1947, p. 11.

[3] Cit. por MANUEL GRANELL, ob. cit.,

alabanzas a Dios". Estaban también las arpas de madera de las que los vagabundos sacaban sonidos armoniosos, los instrumentos de los pastores. "Los pueblos naturalmente músicos reciben mediante la armonía sensaciones e ideas que su estrecha situación y sus preocupaciones vulgares no les permitirían conocer de otro modo",[4] razona la hija del banquero Necker, no se sabe si en son de menosprecio o de alabanza.

> "Esta relación —afirma Hermann Hesse en *el lobo estepario*— tan emotiva como fatal para con la música era el sino de toda la intelectualidad alemana. En el espíritu alemán domina el derecho materno, el sometimiento a la naturaleza en forma de una hegemonía de la música, como no la ha conocido nunca ningún otro pueblo. Nosotros, las personas espirituales, en lugar de defendernos virilmente contra ello y de prestar obediencia y procurar que se preste oídos al espíritu, al *logos*, al verbo, soñamos todos con un lenguaje sin palabras, que diga lo inexpresable, que refleje lo irrepresentable. En lugar de tocar su instrumento lo más fiel y honradamente posible, el alemán espiritual ha vituperado siempre a la palabra y a la razón y ha mariposeado con la música. Y en la música, en las maravillosas y benditas obras musicales, en los maravillosos y elevados sentimientos y estados de ánimo, que no fueron impelidos nunca a una realización, se ha consumido de voluptuosidad el espíritu alemán".[5]

Valga esta cita, aunque parcial, si se piensa que Hesse habla de la patria de los grandes filósofos, en la que Fausto otorgó primacía a la acción.

Y el italiano Settembrini, de *La Montaña Mágica*, de Thomas Mann, se encara así con Hans Castorp y su primo Jeachim:

> "Cerveza, tabaco, música. ¡Esa es vuestra patria!"... "La música es lo informulado, lo equívoco, lo irresponsable, lo indiferente. Tal vez van ustedes a objetarme que puede ser clara, pero la naturaleza también puede ser clara y el arroyuelo también puede ser claro. ¿Y de qué nos sirve eso? No es la claridad verdadera, es una claridad de ensueño, que no significa nada y no compromete a nada, una claridad sin consecuencias y, por lo tanto, peligrosa"... "Ella inflamará nuestros sentimientos. ¡Pero se trata de inflamar nuestra razón! La música parece ser el movimiento mismo, pero, a pesar de eso, sosopecho en ella el quietismo. Déjeme llevar mi tesis hasta el extremo. Tengo contra la música una antipatía de orden político".[6]

Palabras que Adrián Leverkhün, en *Doktor Faustus*, resume de manera más amenazante, si cabe, cuando declara que la música es "la ambigüedad erigida en sistema".[7]

Con estas citas hemos entrado de lleno en materia. No me hago ilusiones acerca de su efecto. Espantan. De todos modos no hay necesidad de alarmarse por ello en demasía, puesto que no son letra de Escritura. Cada cual tiene, por decirlo así, la música que se merece. Fray Luis de León, a través de Salinas, alcanzaba una experiencia estética frontera con la mística; "la música ante

---

[4] MME DE STAËL, *Alemania*, cit., pp. 22 y 23. Cfr. mi "Alemania: Reportaje a Madame de Staël" en *Gaceta de la Historia*, nº 16, Buenos Aires, diciembre 1975.

[5] HERMANN HESSE, *El lobo estepario (Sólo para locos)*; trad. Manuel Manzanares, México, Cía. General de Ediciones, 41ª ed., 1974, p. 153.

[6] THOMAS MANN, *La montaña mágica*, trad. Mario Verdaguer. Barcelona, G.P., Libro Reno, 1972, t. I, 202 A, pp. 141 y 142.

[7] THOMAS MANN, *Doktor Faustus*, trad. Eugenio Xammar. Buenos Aires, Sudamericana, 3ª ed., 1958, p. 70.

todo",[8] decía Verlaine hablando de poesía; Bernard Shaw, la vivía como religión, por representar lo que une y no lo que separa. Lo que afirman es cierto para ellos y para los que se conecten con sus vivencias a través de los anillos imanados de Platón. Bastará observar los diversos efectos que una misma obra produce según las creencias, los afectos, y las experiencias vitales de los oyentes. Un mismo sujeto sólo es fiel a un músico en cuanto coincidan en tales o cuales puntos sus temperamentos fundamentales. Y es que la música, por mucho que ello se discuta, parece ser un lenguaje, o bien, como declara Mann, música y lenguaje se pertenecen mutuamente y hasta se usurpan los medios de expresión. En sus obras, también en las de Hesse, lo musical desempeña un papel que en modo alguno podríamos llamar ingenuo. Es muchas veces el punto de partida de ciertas peligrosas e inefables intuiciones, el detonante de una crisis larvada, la develadora de lo que estaba oculto; pero también lo que da organicidad a una complejidad infinita e inabordable por otras vías, camino para asir la verdad y compañera distraída del momento amable. Una atmósfera —como hemos señalado— un cielo vario y permanente detrás de todo paisaje. Lo que significa, en cada uno, es lo que nos ocupa hoy.

En agosto de 1954, Mann y Hesse se encontraban por última vez en la Engandina, veraneando en el mismo hotel. Se habían conocido en 1919, a través de la lectura de *Demian*. Más tarde los uniría una amistad para la vida que afianzarían las cartas a través de la distancia. En marzo de 1942, cuando los bombardeos de Lübeck arrasaron la ciudad natal de Mann y la casa de los Buddenbrook, éste escribía desde los Estados Unidos: "¿Nos volveremos a ver, querido H. Hesse? *Quaeritur*".[9] Sí, volverían a verse cuando los Mann viajaran de California a Europa, en Montagnola, la fortaleza del lobo estepario. En esas vacaciones a que me he referido, sus mesas estaban próximas en el comedor del hotel. Se reunían de noche. Hesse —cuenta la hija de Mann— tenía la risa fácil, era muy divertido, gesticulaba ampliamente y Thomas le servía de público. También él solía contar viejas historias mientras bebían el buen tinto del país. Sabían comprenderse aun en su vejez joven y fecunda, de una creatividad incansable.

He comenzado por el fin para evocar brevemente sus vidas, sobre todo en lo que respecta a su relación con la música.

Mann había nacido en Lübeck el 6 de junio de 1875, en una familia de la alta burguesía. Su padre fue un gran comerciante, al que retrató en parte en Thomas Buddenbrook; su madre, una brasileña de origen alemán y tipo exótico, poseedora de una hermosa voz. Ella iniciaría a sus hijos en el mundo musical.

Los primeros años de Thomas transcurren felices en la casa de los abuelos. La señora Mann, sentada al piano, les canta canciones de Schubert, Schumann, Brahms, interpreta a Chopin. El futuro escritor —también sus hermanos Heinrich y Viktor se harían un nombre en las letras— aprende el violín que sólo abandonará sobre los 40 por falta de tiempo. Aunque pésimo estudiante, muestra ya su ingenio componiendo comedias que los niños representaban.

---

[8] "De la musique avant toute chose...". PAUL VERLAINE, "Art Poétique". Jadis et Naguère. *Poesies choisies*. París, Hachette, Col. Classiques illustrés Vaubourdolle, 1969, p. 61.

[9] HERMANN HESSE- THOMAS MANN, *Correspondencia*, trad. Juan J. del Solar B. Intr.: José María Carandell. Barcelona, Muchnik Editores, 1977, p. 145.

En 1891 muere su padre y la madre se traslada a München. En la capital de Baviera, gran centro de las artes alemanas, la señora Mann tuvo un salón de intelectuales que se reunían para escuchar música de cámara, en cuya ejecución la exótica brasileña no dejaba de participar. Thomas permanecerá dos años más en Lübeck para completar su bachillerato. Su rendimiento estudiantil no ha mejorado. En cambio frecuenta la ópera y se encuentra con la obra wagneriana de una manera definitiva. "Pasión" —dice— no "entusiasmo" ni "amor". "Me extrañaría, creo, que la influencia de Wagner haya sido más fuerte y más decisiva sobre un no músico"... "de lo que fue sobre mí". "Jamás podré olvidar la felicidad y la comprensión estéticas que debo a Ricardo Wagner". "Nunca estuve a la moda" [10] —declara también— al observar que, por llegar al cenit, se eclipsaba ya la estrella ascendente del músico cuando para él surgía esplendorosa. Pero este esnobismo no podía preocupar al independiente autor de *La montaña mágica*. Wagner encarnaba, a su entender, al siglo XIX y no le impedía agregar valientemente en 1911:

> "Mi amor por él era un amor sin fe"... "Como espíritu me parecía sospechoso, como artista irresistible". "Sin embargo, si pienso en la obra maestra del siglo veinte, presiento algo que se distingue fundamentalmente y, creo, con ventaja de la obra wagneriana —algo extraordinariamente lógico, muy elaborado, muy claro, algo austero y alegre a la vez, de donde emana una voluntad igualmente fuerte, pero cuya naturaleza intelectual es más fría, más noble y también más sana, algo que no busca su grandeza en el barroco colosal ni su belleza en la embriaguez— un nuevo clasicismo debe nacer, me parece".

Las palabras con que describe los efectos de la música de Wagner, no obstante, son las características de toda vivencia wagneriana:

> "Horas maravillosas de felicidad profunda, solitaria en medio de la multitud, horas de continuo estremecimiento y de breve plenitud, que arrebataban los nervios y el espíritu y dejaban entrever esas cosas esenciales y conmovedoras como sólo lo permite este arte insuperable".[11]

Mann viaja por Italia y escribe sus primeros relatos. De su excursión hasta Dinamarca y reencuentro con Lübeck queda buen testimonio en *Tonio Kröger*. En München vive solo:

> "Todavía recuerdo aquella pequeña habitación"... "en que, tendido sobre un sofá, leía durante días enteros *El mundo como voluntad y representación*" —sería tema de otro trabajo analizar el tributo que, tanto Mann como Hesse rinden en su obra al pensamiento de Schopenhauer— "¡Juventud solitaria e irregular, ávida de mundo y de muerte! Ella sorbía el filtro mágico de esta metafísica, cuya esencia más profunda es el erotismo, y en la cual veía yo la fuente espiritual de la música de Tristán".[12]

A los 25 años concluye *Los Buddenbrook*, que casi en el trigésimo aniversario de su composición le valdría el Premio Nobel. Se incorpora a la vida

---

[10] Cit. por GEORGES LIÉBERT, "Notes et commentaires à Shopenhauer, Nietzsche et Wagner", par Thomas Mann. En THOMAS MANN, *Wagner et notre temps*, París, Le Livre de Poche, Pluriel, 1978, p. 206.

[11] THOMAS MANN, *Discussion avec Richard Wagner*, trad. française sous le titre "Un amour san la foi", par Anne Frejer, en *Wagner et notre temps*, pp. 20 y 22.

[12] Cit por Andrés Pedro Sánchez Pascual, "Cronología y bibliografía de Thomas Mann", en THOMAS MANN, *Relato de mi vida*, seguido de *El último año de mi padre*, por ERIKA MANN, trad. Andrés Pedro Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, Col. El Libro de Bolsillo, 1969, pp. 162 y 163.

cultural de München y asiste asiduamente a los conciertos. En 1905 se casa con Katja Pringsheim, de una poderosa familia judía convertida al protestantismo. Su matrimonio fue sólido y feliz. Por cierto, no dejó de traducir personajes reales para sus novelas y así como en *Los Buddenbrook* retrató a su familia, también el lado político pagaría su derecho de peaje en *De la estirpe de Odín*, que se filmó como *Siglinda*. A pesar de su disgusto, el suegro, wagneriano acérrimo de primera hora, amparó al joven matrimonio que pudo vivir con lujo y procrear 6 hijos.

Los Mann residían frecuentemente en München, pero efectuarían largos viajes. En 1909, Thomas asiste en Bayreuth a una representación de *Parsifal*, cuyas impresiones publica bajo el título *Enfrentamiento con R. Wagner*. En 1911, una temporada en el Lido plantaría la semilla de *La muerte en Venecia*. Las curas que su esposa debió efectuar en Davos (Suiza), por una afección pulmonar, darían origen a *La montaña mágica*.

Vino después la guerra del 14, la ruptura por razones políticas con su hermano Heinrich, la controvertida producción conferencística. Él mismo confesó que la política "lo anegaba" pero, a pesar de todo, no dejó nunca de sumergirse en ella.

En esos tiempos se estrenó en München la ópera *Palestrina*, de Hanz Pfitzern, bajo la dirección de Bruno Walter. Mann asistió a varias representaciones consecutivas. Ya en 1925 realiza un largo viaje visitando Egipto, donde recoge materiales para *José y sus hermanos*.

El avance del nazismo perturba profundamente la vida de su familia. En 1933, Thomas pronuncia en el Auditorio Máximo de la Universidad de München su conferencia: "Sufrimiento y grandeza de Richard Wagner", en la que pone de relieve el abuso que el nacionalsocialismo cometía con este compositor, al que por otra parte presentaba como hombre sometido a la prueba del dolor, acicateado por su enfermedad nerviosa y por la idea de la muerte. Creía Wagner, en efecto, que no vería acabado *Tannhäuser*. Emprender *Los Nibelungos* a los 35 años le pareció una locura. Y, sin embargo, su propia tarea lo mantuvo en vida hasta *Parsifal* que, con dos décadas de antelación, preveía como realización extrema.

Mientras Mann, en aquel entonces, efectuaba una gira por el extranjero con la conferencia de marras, un diario de München publicó —firmada por más de 50 intelectuales entre los que se contaban Pfitzern, el de *Palestrina*, y Strauss— una carta en la que se acusaba al novelista de difamar ante el mundo "nuestros gigantes espirituales de valor fijo".[13]

Inicia su exilio en Suiza. Su casa y su capital son confiscados, se encuentra separado de sus manuscritos y su biblioteca, despojado de la ciudadanía alemana. Para colmo muere su editor y la casa Fischer —editorial judía— apenas puede trabajar y pagar a sus autores.

Los Mann se establecen en Norteamérica en 1938 y allí Thomas continúa su obra de adversario intelectual del régimen nazi. Sólo regresaría a Alemania en 1949. En su última enfermedad, en el Hospital Cantonal de Zurich, prestaba

---

13 Cit. por Georges Liébert en nota a "Souffrances et grandeur de Richard Wagner", de Thomas Mann. *Wagner et notre temps*, p. 53.

buenos servicios el tocadiscos de un amigo que su esposa había llevado a la clínica.

En su momento final —refiere Erika Mann— "su «cara de música» fue la que... volvió hacia mi madre, el rostro del que escucha, absorto y con gran atención, lo más familiar y lo más querido".[14] Era el 12 de agosto de 1955.

Hesse —que hizo su despedida— tuvo la existencia de un peregrino de lo absoluto. Nacido el 2 de julio de 1877, se formó en el ambiente culto y profundamente religioso de una familia de misioneros protestantes que, por la rama materna, habían vivido durante muchos años en la India. Su adolescencia debió enfrentar una serie de dolorosos combates que aparecen evocados en muchas de sus obras por sus personajes confesionales. Como la tradición familiar lo destinara a los estudios de Teología, el joven Hesse —deseoso de evitar su destino y de ser lo que surgiera de él— no encontró mejor expediente que huir del monasterio de Maulbronn donde se había sentido "bajo la rueda". Posteriormente realizó diversos intentos frustrados para encarrilarse en el comercio y la artesanía. Se empleó, por último, en una librería de Basilea y comenzó a publicar según los dictados de una vocación que se había hecho sensible desde la infancia junto con el llamado de la música. De la pared de su cuarto cuelga un gran retrato de Chopin.

De viaje por Italia lo fascina la figura de San Francisco de Asís. También se interesa por la pintura y la escultura. Vivirá por esos años a orillas del lago Constanza, casado con María Bernoulli, quien le dará 3 hijos. De sus relaciones con artistas, nacerán algunas amistades sinceras, como la que lo unió con el compositor Othmar Schoeck.

La vida lo aplasta con su melancolía y su compás rutinario —¡bien lo sabemos por *Rosshalde*!—. Impresionado por aquella India fabulosa, de la que había oído hablar a los suyos y que imaginaba como fuente perenne de sabiduría, cumplió una desilusionante peregrinación. Desde entonces, y a pesar de su desencanto, se incorporarán a su obra influencias del Oriente misterioso, de ese Oriente que siempre fascinó a los alemanes y que nunca me ha parecido muy oriental.

Durante la primera guerra permaneció en Suiza, en incomprendida actitud pacifista. En septiembre de 1914 se hace famoso con un artículo titulado: "Por favor, amigos, cambiad de tono", "Oda a la Alegría", de Schiller y palabras de barítono en la Novena Sinfonía de Beethoven.

Su espíritu sensible coreó las crisis de Europa con profundas convulsiones de orden psíquico, moral, espiritual. El mundo en torno parecía hostil, no sólo por el desprecio con que su conducta política había sido acogida, sino también por la muerte de su padre, la enfermedad de su hijo menor y la psicopatía de su mujer. Hesse llega a comprender no obstante, que la causa de sus sufrimientos no está fuera sino dentro de sí mismo. Lee a Freud y a Jung y alcanza la curación con la ayuda del doctor Lang, un discípulo de este último. La influencia del psicoanálisis es clara tanto en *Demian* como en *Narciso y Goldmundo* y *El lobo estepario*. Apunto que la psicología juega también un importante papel en la obra de Mann, quien juzga que el arte de Wagner

---

[14] ERIKA MANN, ob. cit., p. 127.

es enfermo, y a la manera de Lévi-Strauss —que veía develarse los mitos a través del análisis estructural de las partituras de este músico— sueña con la alianza del mito y la psicología como con un tema querido.

Desde 1919, Hesse fija su residencia en Montagnola, que ya no dejará más que muy fugazmente. Tenía la forma de un pabellón de caza barroco con un jardín al estilo del habitado por el mago en *Parsifal*. Desde el punto de vista económico son los años más difíciles. Luego contraerá nueva unión con Ruth Wenger y obtendrá la ciudadanía suiza.

Después del brillante período de *Siddharta*, *El lobo estepario* y *Narciso y Goldmundo*, surgirá el enigmático *Viaje a Oriente* sobre su encuentro con los Peregrinos, a los que destinará *El juego de abalorios*.

En 1931 busca tercera esposa y en 1946 obtiene el Premio Nobel. Hasta su fin, el 9 de agosto de 1962, mantuvo su vigoroso poder creador.

Más que repetir las bibliotecas que sobre Mann y Hesse se han escrito, me limitaré a una apretadísima síntesis de su significación, la suficiente para el debido encuadre de su relación con la música.

Todo lo que Mann escribió ilustra la pugna entre la afianzada vida burguesa protegida por seguros principios, asentada sobre sólidos cimientos, y el llamado del espíritu con sus raptos y sus riesgosos caminos no trazados. Él mismo fue vástago de una sociedad de respeto pero —señala Modern— saturada de literatura y de música, desgastada en su energía vital. Como temas le atraen los derrumbes casi imperceptibles en su morosa lentitud, la enfermedad en cuanto recuerda al alma dormida sobre su interioridad y su contorno. Él mismo se definía como el "novelista e intérprete de la decadencia, que ama la verdad patológica y la muerte; el esteta atraído por el abismo".[15]

Sin embargo, sería simplista suponer que puede contentarse con la disolución. Esta es tan sólo el precio a pagar por un nuevo nacimiento. La estada de Hans Castorp en el sanatorio de Davos pautará su proceso hacia una comprensión inesperada del fenómeno vital; Gustav Aschenbach encontrará la liberación de las represiones que habían encadenado su capacidad creadora; Adrian Leverkühn, la aniquilante resolución de su enigma estético. A Mann no le interesa que estas iluminaciones puedan comportar la locura, la muerte, la desintegración. Todo ello es parte de la deuda. Y es que —salvo raras excepciones— sus personajes no absorben amorosamente la experiencia para asimilarla, como ocurre habitualmente con Hesse, sino que a menudo son fulminados por la presencia calcinante del dios. La acción es lenta y escasa, pero de una asombrosa densidad que tiende al ensayo y hace que algunas novelas acusen una desviación hacia ese género que puede ser considerada como un defecto desde el punto de vista estrictamente literario. El humor sorprendente, regocijado, le permite obtener distancia para un mejor análisis del objeto y una apreciación de sus reales dimensiones que incluye inevitablemente el ridículo. Por todas partes asoma una sonrisa indulgente e irónica que reconoce sin aprobar las miserias y debilidades de la vida del hombre. A pocos escritores se adapta-

[15] Cit. por Geneviève Bianquis, "Thomas Mann romancier de la bourgeoisie allemande", en THOMAS MANN, *La mort à Venise*" suivi de *Tristan*, trad. Félix Bertaux et Charles Sigwalt. París, Fayard, Le Livre de Poche, 1975, 1513, p. 6.

ría mejor la frase de Terencio: "Nada humano me es ajeno".[16] En efecto: es la fuerza instintiva del individuo la que debate con la conciencia, la que intenta aflorar en un sueño, en un deslumbramiento súbito, en las mociones de una pasión, en medio de una vida que exige esfuerzos laborales no siempre justificados, honrosas actitudes, deberes cumplidos con exquisita minuciosidad en nombre de lo útil dudoso o lo caritativo laico. Esta actitud supone el reconocimiento de una serie de valores vigentes a pesar de sus sigilosos derrumbes. En cuanto a los personajes, son más vitales los que menos hablan, incluso los que hablan apenas, como Peeperkhorn, que se limita a sus gestos de dios, a sus liturgias de sacerdote pagano, a sus rotundos: "¡Archivado! ¡Clasificado!" en tanto que Naphta el jesuita-cristiano-comunista y Settembrini, el republicano-capitalista con su conversación insaciable, parecen dedicarse a las tareas más esterilizantes del espíritu.

Con respecto a su concepción religiosa, prefiero que nos ilustre el propio autor, como lo hiciera en su conferencia "Mi tiempo", casi al fin de su camino:

> "Si es cristiano considerar la vida, la propia vida, como culpa, deuda y caída, como objeto de inquietud religiosa, como algo que necesita expiación, salvación y justificación"... "entonces no están muy atinados aquellos teólogos que aseguran que yo soy el prototipo del escritor acristiano. Pues pocas veces la producción de una vida —aunque la mía haya podido parecer inquieta, escéptica, refinada y humorística— desde su principio hasta su fin ya cercano, se habrá debido más a esta necesidad de expiación, de purificación y de justificación que mi intento personal y tan poco edificante de practicar el arte".[17]

Hermosas palabras. Debemos reconocer, sin embargo, que esta fe de vida apenas tiene con el cristianismo un vago parentesco. Culpa y expiación, elementos presentes también en *Los secuestrados de Altona*, de Sartre, no son adhesión a Cristo-persona, ni tampoco al amor-signo por el que se reconoce a sus discípulos. Mann parece creer en un Dios inmanente que obra a través de la naturaleza y que puede mostrarse hostil cuando es el hombre el que falla, como razona Peeperkhorn.

Por su parte, Hermann Hesse, hace apelación a un universo interior: el del hombre en búsqueda, concebido como destino aislado, al que es difícil socorrer en su radical ser sí mismo. Como autor, es mucho más accesible que Mann, al que sólo pueden acercarse los seres capaces de trascender la urgencia de su problemática para deleitarse o angustiarse en la contemplación de un universo completo donde su *leit motiv* podría ocupar, a lo sumo, un sector proporcional. Por el contrario, las últimas y penúltimas juventudes han compartido los avances y retrocesos de Hesse, su dolorosa existencialidad y su esperanza de comprender y autocomprenderse mediante un peregrino aprendizaje. No es sólo bandera de los *hippies* de California, supongo ya pasados de moda. Está en todas partes, incluso entre quienes no lo han leído nunca: entre los burgueses que esgrimen sus discursos contra la burguesía; entre los peregrinos de un Oriente de ilusión; entre los ocultistas y entusiastas del misterio; entre los simbólicos y psicoanalizados; entre los abandónicos que copian sus retiradas

---

[16] En la trad. de Simón Abril: "Hombre soy y no tengo por ajenas las cosas de los hombres". PUBLIO TERENCIO AFER, *El atormentador de sí mismo*. Junto con *Andriana* y *La suegra*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Col. Austral 729, 2ª ed., 1947, p. 113.

[17] Cit. por GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI, *Diccionario Literario de Obras y Personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Montaner y Simón, 1963, t. II, p. 759.

estratégicas, el mito de viaje y de partida de sus personajes acosados; entre los que procuran justificar su egoísmo y su sacrificio de los otros sobre la base de la autorrealización; entre los que buscan por buscar la búsqueda de lo buscado y entre los numerosísimos que leyeron *Demian* en la adolescencia y lo remacharon con *El lobo estepario* en cierta juventud *ma non troppo* y ahora quieren ser lo que surge de ellos pese a quien pese y caiga quien caiga. Pocas veces se vio autor más dañino.

Afortunadamente Hesse trasciende su propia moda. Aunque también vulgarizado, creo que *El juego de abalorios* puede ofrecer dificultades a la masa de adeptos fáciles, prendados del desdoblamiento que favorece tendencias esquizoides y que permite cargar en la cuenta de no sé qué mitad una responsabilidad dividida por dos. *El juego*... instaura, aun sobre la liquidación de su protagonista, la suprema armonía que unifica los combates múltiples y clarifica humildemente la meta. Para descifrar el enigma del mundo, no basta con la toma de conciencia del propio yo. Se impone un aprendizaje de la contemplación desinteresada, un esfuerzo de audición que rescate la música de las esferas que, obsesionados por el *ego*, oímos como quien oye llover. El orden supremo queda así alzado ante Dios, como diría el poeta Jorge Guillén,[18] y Jorge Knecht triunfa porque ha hecho carne su nombre de "Servidor", ha osado —con naturalidad— desertar de su alto cargo para ocuparse de un solo discípulo.

Para el griego Platón, que además de filósofo era artista, no existió una estética autónoma en el sentido moderno, sino el concepto de *kalo-kágazos* —lo bello y lo bueno— que lo impulsó a confundir fundamentalmente la estética con la ética. Hombre de la *pólis*, preocupado por la moral del estado, se opone al arte que reconoce como incontrolable, desconfía del inspirado, sospecha del poeta. Esa cosa "sagrada, alada, ligera",[19] tiene cerradas las puertas de la República, a menos que sea incapaz de imitar nada que no sea lo bueno. Y es precisamente en la música donde ha sentido Platón, de modo más palmario, toda la fuerza sin control de ese placer que exalta y enajena.

Voy a pasar a *Los Buddenbrook*, pero antes quiero presentar un cuento poco conocido del mismo Mann, cuya concisión brutal explicita cierto carácter de la música, detonante de la corrupción, en cuanto actúa como develadora implacable de lo oculto. Este relato expresa de modo tosco pero evidente, el tema que —enriquecido con variaciones— se desarrolla en la novela merecedora del Premio Nobel. Se llama *Luisita*, y pone de relieve con misericordiosa crueldad la tragedia de un hombre ínfimo. Tragedia en sentido riguroso, con peripecia, reconocimiento y catarsis.

El abogado Jacoby, un cuarentón obeso hasta la monstruosidad, colosal, gigantesco, repulsivo, de ojillos insípidos, mejillas pletóricas, boca diminuta, cuyo vientre enorme hace saltar el botón de la chaquetilla penosamente abrochada, es el marido de Amra, una mujer hermosa y sensual, con aires de sultana. El amor del infeliz por ella no reconoce límite, no tiene fronteras; más que esposo es esclavo de la peligrosa hembra y sobrelleva con timidez atribulada la brillante vida social que ésta le impone. Su rostro feo, grueso y triste,

---

18 JORGE GUILLÉN, *Contrapunto final (a dos voces)*, en *Cántico*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed., 1962, p. 505.

19 PLATÓN, "Ion". En *Diálogos* I, trad. Juan B. Bergua, Madrid, Ibéricas, 7ª ed., 962, p. 341.

lastimoso, la contempla como a una deidad. Sus dolorosos discursos de animal tierno y avasallado, intentan en vano traducir cuánto la quiere y cuánto necesita de su fidelidad, para terminar en humillantes gimoteos. La mujer —por cierto— lo engaña con un joven músico de talento, un compositor petulante de valses y mazurkas, popular pero original. Por aquí una modulación, por allá una entrada, un pequeño efecto sorprendente, hacen que sus creaciones sean interesantes, incluso para auditorios serios y expertos.

La sultana organiza una fiesta, de esas con mucha gente, en la que, sobre un escenario, se representarán números diversos. Amra propone que su marido cante y baile como broche de oro, ataviado con un vestido de bebé de seda roja. El desventurado ser se resiste humildemente y aun el comité de preparativos se siente escalofriado ante el proyecto. Sin embargo, la fría reacción de la esposa frente a la negativa del abogado, termina por vencer su tímida oposición. Cantará el cuplé "Luisita", obra del amante, que el compositor y Amra tocarán a cuatro manos.

El infeliz aparece en escena, escotado y enharinado, con peluca rubia bajo la que aparece "un rostro amarillo, atormentado, desdichado y desesperadamente alegre, cuyas mejillas subían y bajaban temblorosas continuamente de un modo conmovedor", moviéndose con trabajo, señalando con los índices hacia arriba —único gesto que sabe hacer— cantando "con voz oprimida y jadeante", echando un soplo helado de dolor y de malestar sobre los invitados a la reunión.

Y he aquí los sucesos:

> "Por un cambio repentino, mediante una entrada poco menos que genial, el tono cambió en fa sostenido, y esta entrada, que apoyó las tres sílabas de la palabra «Luisita» sostenidas largo itempo con auxilio de los pedales, fue de un efecto indescriptible, ¡totalmente inaudito!"... "una repentina sacudida de los nervios"... "recorrió todas las espaldas, era un milagro, una revelación, una novedad casi cruel por su brusquedad, una cortina que se rasga".

El abogado queda petrificado en medio del escenario.

> "Miraba todos estos rostros... todos con la misma expresión de inteligencia vueltos hacia la pareja"... "y hacia él mismo... Un silencio terrible, no interrumpido por el más leve ruido reinaba por doquier"... "Un rayo de luz pareció atravesar de repente su semblante, un golpe de sangre se dibujó en él para teñirlo un instante del color rojo de su vestido"... "e inmediatamente volvió a quedarse de color de cera... y el gordinflón se desplomó... Las tablas crujieron..."

Por un instante continúa el espantado silencio. Luego gritos, mientras la pareja no se atreve a mirarse. Un joven médico judío salta al escenario. Cae el telón. A poco el profesional reaparece. Dice: "Se acabó".[20]

Queda una pregunta por hacerse: ¿Quién asesinó a este hombre?

En *Los Buddenbrook. Decadencia de una familia,* Mann enfrenta el derrumbe de su clase, la burguesía comerciante alemana, creadora de un arte, una música, una pasión que la victiman. Los gérmenes del espíritu que parecen gérmenes de la debilidad, van minando el vigor, la sólida fortaleza de la raza

---

20 THOMAS MANN, "Luisita", en *La caída,* trad. J. A. Bravo y J. Fontcuberta. Barcelona, Luis Caralt, 1965, pp. 167 a 187.

hanseática. En cuatro generaciones, sin estridencia, con estilo, se consuma esta agonía. El tifus, o quizás la radical incapacidad para vivir, abate al pequeño Hanno, último retoño exótico, ebrio de música, en un *pianissimo* extenuado.

Primero fue el antepasado Johann Buddenbrook, el inteligente mercader de granos; luego Johann II, el cónsul, entusiasmado por la promoción de la cultura, tan creyente cuanto agnóstico fue su padre, amante de las tradiciones y las genealogías, comerciante sagaz. En la tercera generación aparece Thomas, el senador, peligrosamente escoltado por sus difíciles hermanos: Christian, vividor que se complace en la insignificancia y que siempre tiene algo impertinente y prolijo que explicar acerca de los intrincados fenómenos que tienen lugar en su psiquis o su organismo; y Tonie, llena de buena fe, siempre ansiosa de honrar a la familia con brillantes casamientos que terminan en aparatosos divorcios. El jefe de la familia, Thomas Buddenbrook, mantiene por estoicismo unos valores en los que ya no tiene fe. Interiormente socavado, construye, sin embargo, una mansión más alegre para Gerda, la exótica esposa de Holanda que eligió para complacer a su otro yo. Por ella entra la música en casa de los poco melómanos Buddenbrook y empieza a actuar a manera de tóxico en el frágil vástago del matrimonio y en la otrora nítida atmósfera familiar. Gerda sólo piensa en ella misma, en sus dormires, en sus jaquecas, en "tocar en compañía", y en discutir de Wagner y de Bach con un innocuo organista melenudo. Después aparece un hermoso teniente, musical también él y menos innocuo y Thomas queda aislado del cenáculo artístico. En un principio procuró —es cierto— incorporarse al esotérico grupo de sacerdotes del misterioso dios. Alguna vez arriesgó su opinión sobre alguna bonita melodía que le pareció digna de estima. Y fue su esposa precisamente quien le obstruyó el camino con un empeño cruel:

> "—¡Cómo es posible, amigo mío! ¡Una cosa sin el más mínimo valor musical!
>
> El odiaba ese «valor musical», ese concepto que, a su juicio, tenía por única equivalencia la del frío orgullo [...].
>
> —¡Ay, querida mía! ¿Sabes que ese dichoso «valor musical» me suena a veces como cosa de presunción desprovista de todo gusto?
>
> Y ella le replicó:
>
> —Thomas, de una vez para siempre te diré que de la música como arte no comprenderás nunca una palabra. A pesar de tu gran inteligencia, nunca llegarás a darte cuenta de que está muy por encima de un vulgar entretenimiento o de algo trivial, capaz de recrear el oído. En música no posees el sentido de la vulgaridad, que no te falta en otras esferas... [...] ¿Qué es lo que te gusta en la música? El espíritu de un insípido optimismo que, si estuviera contenido en un libro, lo apartarías con disgusto o con airada ironía."

El "veía profundamente apenado" cómo Gerda y su hijo desaparecían en el misterioso recinto de aquel templo prohibido, como desaparecían su mujer y el teniente en aquellas sesiones de música que no osaba interrumpir.

Thomas Buddenbrook soportaba los acordes, las armonías, los cantos, los sollozos, los éxtasis.

> "Lo peor, lo verdaderamente espantoso era el silencio que les seguía y que se prolongaba, allá arriba, en el salón, tiempo y más tiempo, siendo excesivamente profundo y demasiado absoluto para no producir pavor. Ni un paso hacía sonar el pavimento, ni una silla era movida: sólo reinaba un silencio completo, tenaz, único...".

Y entonces Thomas, que apenas podía contener los gemidos, deambulaba por la casa donde alguna vez tropezó con su hijo.

"—Ya hace dos horas que el teniente está con mamá, Hanno..."

Ni una palabra más, ni una pregunta, ninguna otra queja. Un día traen de la calle el cuerpo del senador que tratara de consolarse ocasionalmente con la lectura de Schopenhauer. Él, tan atildado, tan pulcro, tan poco amigo de las confesiones o manoseos, había hallado su fin revolcado en el barro de la calle y en la sangre que manaba de su boca, vergonzosamente, de una despreciable muela.

También la muerte se abatirá sobre el hijo, aquel niño triste que improvisa de continuo sentado al piano y para quien vida y sufrimiento significan una misma amenaza que sólo la música puede conjurar:

> "¿Cuál iba a ser aquel desenlace, aquel maravilloso y libertador descenso al *sí mayor*? [...] ¡La paz! ¡La beatitud! ¡El cielo! Todavía no... todavía no. Otro momento de *crescendo*, otra dilación, otro instante de tensión que sería insoportable, para que el desenlace fuera tanto más delicioso [...] el goce fue ya irresistible. Venía sobre él y él lo acogió sin resistencia. Sus músculos se distendieron... Extenuado y rendido dejó caer la cabeza sobre el hombro; cerráronse sus ojos y una sonrisa melancólica, casi dolorida, se dibujó en su boca, mientras con el impulso del cuerpo y el pedal, rodeado de los trinos del violín que murmuraba y se mecía a su alrededor, su trémolo fue deslizándose hacia el *sí mayor*, pasó un instante al *fortissimo* y finalmente se desvaneció en un breve y sonoro arrebato".[21]

¿Qué pensar de estas existencias segadas en flor por un poder incontrolable? Tal vez vengan aquí a punto las palabras de otro artista:

> ..."si tuviéramos una *Verdadera Vida*, no tendríamos necesidad *de Arte*. El Arte comienza precisamente donde la Vida real cesa [...] Vivir verdaderamente es tener la plenitud. ¿Acaso el Arte es otra cosa que una confesión de nuestra impotencia? [...] Volver a encontrar mi juventud, poseer la salud, la naturaleza, una mujer consagrada a mí, hijos sanos, ¡sí! ¡Por esto *sacrificaría todo mi Arte!*"[22]

Estas palabras fueron escritas por Ricardo Wagner, un hombre al que a menudo se cita como paradigma de la más obcecada idolatría artística. Y el poeta Valéry le hace eco cuando afirma que un escritor es un hombre que tiene que resarcirse de algo que le ha negado el destino.

En otras obras de Mann aparece el mismo tema fascinado de muerte y revelación, como en el inolvidable *Tristán*.

Dentro de un hospital de enfermos pulmonares, nace cierta amistad entrañable entre una joven paciente y otro internado: el señor Spinell, estrafalario y esquivo escritor apasionado por la música. Como la Antonia de Hoffmann, que tenía prohibido el canto, así la hermosa y espiritual señora tiene el piano prohibido. Un día, sin embargo, a instancias de su acompañante, después de haber interpretado algunos Nocturnos de Chopin, acomete tímidamente *Tristán e Isolda*, devotamente, "como el sacerdote al levantar el Santísimo por encima

---

[21] THOMAS MANN, *Los Buddenbrook*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, G.P. Libros Reno, 1975, vol. 2, pp. 200-201; 331 y 334; 197 y 198 (375 A - 375 B).

[22] Cit. por GEORGES LIÉBERT, *Notes et commentaires*, cit., p. 230.

de su cabeza".[23] Bajo sus dedos va surgiendo el misterio del amor y de la muerte, el júbilo delirante e insaciable de la unión, la noche que desciende, la advertencia de Brangania, la fusión, la muerte liberadora.

El alma de Gabriela se revela así al escritor que cae de rodillas como ante una imagen, la misma que procurará hacer patente al vulgarísimo marido en cuestión, en una carta insólita llena de improperios. Cuando éste golpea furiosamente a la puerta del vate para pedir explicaciones, vienen a avisarle que su mujer ha muerto.

Vuelvo a insistir en que Wagner es una de las claves más importantes para entender la obra de Mann, que atribuía a su música efectos —dice Modern— perturbadores, morbosos y, en última instancia, mortales. El público de cine ha podido apreciarlo en *Siglinda,* obra de decadente belleza aplicada al tema del incesto. El relato original se llama *De la estirpe de Odín.*

En él impresiona el impertinente snobismo de los mellizos Sigmundo y Siglinda que reproducen la hazaña de sus predecesores tetralógicos y también la preciosista y pedante atmósfera, la misma que reina en *Tonio Kröger* y en *Doktor Faustus,* de la que se salva afortunadamente *La montaña mágica,* en virtud del sentido común y del humor más maravilloso. Allá en lo alto, distraídos conciertos adormecen los ocios de los pobladores del elegante sanatorio, anclados en un tiempo singularísimo, tan abstraídos como las enigmáticas conferencias del doctor Krokovski. Hacemos memoria del capítulo "Ondas de armonía", destinado a celebrar la llegada al Berghof de un fonógrafo evolucionado que se instala como cuerno de la abundancia, y de cuyas riquezas Hans Castorp se convierte en guardián fervoroso. Por él desfila la más arbitraria selección: El *Can Can,* de Gaité Parisienne; el "Figaro qui, Figaro la"; *La Traviata,* el tango; *La Bohème,* con su delicado "Dami il braccio o mia piccina"; Aída y Radamés en su tumba; *Carmen* y "La fleur que tu m'avais jetée"; el *Fausto,* de Gounod; *El Tilo,* de Schubert. Cuando se presenta algún inconveniente de orden técnico, Hans Castorp lo soporta porque "el amor debe saber sufrir".[24] Hasta dirige a solas, enfrentado con el aparato, indicando sus entradas a los diversos instrumentos. El bueno de Hans no es pretencioso ¡Y hay que ver el partido que saca de la discoteca!

Agreguemos que —desde el punto de vista formal— *La montaña mágica* es la más musical de las obras de Thomas Mann. Él mismo lo explica así:

> "Desde niño he amado apasionadamente la música, a la que considero, en cierto modo, como el paradigma del arte. He considerado siempre mi talento como una especie de capacidad de creación musical, y concibo la forma artística de la novela como una especie de sinfonía, como un tejido de ideas y una construcción musical. En este sentido, de mis libros es sin duda *La Montaña Mágica* el que tiene más el carácter de una partitura." [25]

William Blisset ha llamado a Thoman Mann: el Wagner de la novela. Ambos trabajan, en efecto, como a partir de una célula germinal, señala Georges Liébert. Uno y otro —observa— parecen ignorar, al comienzo de su labor, adónde

---

23 THOMAS MANN, "Tristán", en *La caída,* ed. cit., p. 81.
24 THOMAS MANN, *La montaña mágica,* ed. cit., vol. II, p. 364.
25 Cit. por Andrés Pedro Sánchez Pascual, ob. cit., p. 158.

los llevará el natural desarrollo del ejemplar que han concebido. Wagner creía que la *Tetralogía* lo mantendría ocupado durante 3 años y abarcó 25. Thomas Mann proyectaba una historia de 250 páginas cuando surgió *Los Buddenbrook*. Creía el uno que componía *La muerte de Sigfrido* y echaba raíces y ramas hasta completar las cuatro partes de *El anillo del nibelungo*. Suponía el otro que su intento era escribir sobre la joven Tonie Buddenbrook y amanecía toda la historia de su familia. Mann confiesa que, seducido por una engañosa facilidad, emprendía un pequeño relato que encerraba, traidor, una novela en gruesos tomos.

De *La muerte en Venecia* no puedo decir mucho, pues Gustav Aschenbach, que apareció como músico en el cine, es un escritor en la obra original. Sin embargo, nos encontramos allí con el interesante caso del artista que al cegar su mundo instintivo —se trata de dirigirlo, no de aniquilarlo— ha desfigurado su capacidad creadora. Lino Micciché califica al guión de Visconti de "Sinfonía de la decadencia".[26]

En la versión cinematográfica, el personaje central se presentó bajo los rasgos de Gustav Mahler y, efectivamente, aspectos psíquicos y físicos del compositor bohemio se han introducido sobre la base de la novela o cuento largo del autor alemán, aparte de que la banda de sonido del film incluía fragmentos de la 5ª y la 3ª de Mahler, especiamente el *adagietto* de la 5ª, que se utilizó como motivo.

La idea inicial de Mann partió de cierta anécdota de Goethe, prendado a los 70 de una muchacha de 17, pero —mientras se encontraba en la Venecia de la muerte de Wagner— se enteró de la muerte de Mahler, acaecida en Viena el 18 de mayo de 1911.

Bien pudo apoderarse de su figura y del nombre de Gustav. También pudo haber trascendido la entrevista del compositor con Freud, un año antes de su desaparición, en la que el médico vienés diagnosticara una neurosis obsesiva. De todos modos, el director Bruno Walter, que trató íntimamente tanto a Mann como a Mahler, asegura que jamás se conocieron.

Muchos más elementos sobre la vida del músico encontraremos en *Doktor Faustus* —insertos y material de esta obra fueron incluidos en el guión de Visconti— como procuraré mostrar más adelante. En lo que respecta a la novela debemos contar con un Gustavo de 50 años —Mahler tenía 51 cuando murió— escritor de profesión, nieto —eso sí— de un director de orquesta bohemio y más parecido a Mann que a Mahler por su vocación, nacimiento, madre exótica, triunfo precoz y por una serie de elementos secundarios que el autor asegura haber tomado de la realidad.

Mahler y Mann tienen otras cosas en común, especialmente su obsesión por la decadencia. Julio Palacio dice, muy acertadamente, refiriéndose al compositor:

> "Su lenguaje pertenece inequívocamente al siglo XIX, precisamente al crepúsculo de toda una tradición. Ese arte es también decadente porque

---

26 LINO MICCICHÈ. "De «Morte a Venezia», de Visconti: "Sinfonía de la Decadencia". En LUCHINO VISCONTI, *Muerte en Venecia*, trad. Enric Ripoll-Freixes. Barcelona, Aymá, 2ª ed., 1976, pp. 7 a 17.

intuye la decadencia de una época, la crisis de un sistema filosófico, político y económico y entonces su lenguaje se carga de un expresionismo fúnebre, satírico y demoníaco".

Imposible no pensar en Mann cuando Mahler recurre a sus "efectos de montaje", integrando fragmentos musicales familiares o pasados de moda. Ambos eran supersticiosos y amantes de lo mítico. Los dos se caracterizan por tocar polos anímicos opuestos, por incrustar de pronto, al rayar las alturas, una sorprendente vulgaridad.

Otra semejanza apunto con respecto a *La muerte en Venecia*: la importancia otorgada a lo onírico. Dice Palacio que Mahler "conocía sus sueños, los rumiaba, muchas veces confesó transmutar sus vivencias de éstos en la música".[27]

Y en efecto, tres sueños jalonan la novela a que nos referimos: un sueño despierto que precede al viaje, en el que figura una jungla tropical, con aguas cenagosas y un tigre acechando entre bambúes, antesala de la Venecia apestada que nos revela hasta qué punto luchan por abrirse camino las fuerzas irracionales que el escritor ha sojuzgado. Después del encuentro con el adolescente polaco, encarnación de la belleza, Aschenbach, cuyo nombre significa río de cenizas, sueña, esta vez dormido, con una brutal procesión dionisíaca en la que participa activamente y que muestra el derrumbe de sus defensas, la entrega a su anómala y silenciosa pasión. Un tercer sueño precede a la muerte, y es cuando el efebo, desprendiéndose del grosero muchacho que lo acompaña, entra al mar (con la música del Adagietto):

"Le parecía como si allá fuera"... "el pálido y amable conductor de almas (para Ronchi March, el dios Hermes, en su calidad de guía de los muertos) [28] le dirigiera una sonrisa, un gesto; como si separando la mano de su cadera, la levantara indicando lo lejano adonde le precedía, flotando sobre la inmensa y prometedora lontananza. Y, como tantas veces antes, se preparó para seguirlo".

Y así trasciende Aschenbach, mientras sus sentidos en rapto desembocan de la mano del misterioso conductor, en la Belleza de donde toda belleza dimana. Minutos después es retirado su cadáver.

"Aquel mismo día la noticia de su muerte se desparramó por el mundo que la recibió con religiosa emoción".[29]

Por cuanto acabo de decir discrepo con Heinz Kohut,[30] que sólo ve en *La muerte en Venecia* la desintegración de la sublimación artística. Y es que Mann apunta más allá: sigue al *Fedro*, de Platón, que aparece glosado en parte en la misma novela. Cito fragmentos que no figuran en la obra, pero que ciertamente se encuentran implícitos:

..."el hombre que ha sido recientemente iniciado o que durante mucho tiempo gozó de las contemplaciones celestes, cuando advierte en

---

27 JULIO PALACIO, *Mahler*. Buenos Aires. Ed. extraordinario de Audio nº 3, pp. 18 y 20.

28 CARLOS A. RONCHI MARCH, "Thomas Mann y los griegos: «Muerte en Venecia»". Buenos Aires, *La Nación*, 9 de septiembre de 1979, sección 5ª, p. 1.

29 THOMAS MANN, *La muerte en Venecia, Las Tablas de la Ley* trads. Martín Rivas-Raúl Schiaffino. Barcelona, Planeta, 1971, p. 85 (texto incompleto); THOMAS MANN, *La mort à Venise* suivi de *Tristán*, ed. cit., p. 130.

30 HEINZ KOHUT, "«La muerte en Venecia», de Thomas Mann. Un relato sobre la desintegración de la sublimación artística". En *Psicoanálisis y Literatura*, de HENDRIK M. RUITENBEEK, trad. Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 397 a 423.

un rostro hermoso una bella imagen de la divina belleza o en un cuerpo reminiscencias de esta misma belleza, empieza por estremecerse, sintiendo renacer en él algunas de aquellas emociones que sintió en los pasados éxtasis; luego, considerando bien el objeto que conmueve de aquel modo sus miradas, le venera como a un dios."

En un comienzo "el alma sufre de un malestar"... "cuando sus alas empiezan a brotar"... pero luego "llegado el fin de su vida, volviendo a tomar sus alas y llegando a ser ingrávidos, salen vencedores".[31] Conste que para Platón, todos los que hayan experimentado el verdadero amor, aun cuando éste pueda verse empañado por la fragilidad humana hasta quedar lejos de su perfecta realización, podrán un día tomar las alas. Este es el tema de *La muerte en Venecia.*

Luchino Visconti aporta a su guión un personaje nuevo: Alfried, el amigo del músico. El recuerdo de los diálogos entre ambos, tal vez los de Mahler-Schönberg, es la columna que vertebra la propuesta fílmica de este representante del séptimo arte, que integra con honor el notable trío de decadencia.

Apunto que existe una ópera sobre *La muerte en Venecia,* de Benjamín Britten, estrenada en München, el 10 de marzo de 1975.

El análisis que acabo de hacer me permite empalmar con Hesse en *El lobo estepario.* Aparecida 15 años después de la novela de Mann cuyos contenidos estéticos he expuesto, nos presenta un tema muy semejante aunque con tratamiento del todo diferente, y conclusión absolutamente diversa. Aquí también aparece el hombre angustiado, que no reconoce las fuerzas que se mueven en su inconsciente, pero cuya propia personalidad está en trance de disolución, de atomización.

Harry Haller, otra vez escritor de 50 años, vive oscura y solitariamente en dos habitaciones alquiladas. Fue educado por padres y maestros severos que le enseñaron a contrariar y quebrantar su voluntad con desastrosas consecuencias: se odia a sí mismo y se cree predestinado para el aislamiento.

La música juega un papel preponderante en esta existencia abandonada, pues el misántropo en cuestión asiste a conciertos sinfónicos en los que goza y se atormenta. Estupendas alucinaciones jalonan el lento rumiar del eremita que todavía espera, oscuramente, revelación y proximidad de Dios, Mozart y las estrellas. En apariencia clama por una pequeña orquesta de cámara, pero sólo le sale al encuentro "una violenta música de jazz, ruda y cálida como un vaho de carne cruda", que le produce aversión y le hace pensar en la decadencia, en la Roma de los últimos emperadores, etc.

Más tarde, en un misterioso libro, descubre sus dos naturalezas: la humana y la lobuna. La humana es la que escucha a Händel, a Mozart, la que lee versos y tiene ideales altruistas; en cuanto a la lobuna... aquí empezamos a comprender por qué el jazz le parece tan sincero.

En realidad podríamos discurrir indefinidamente sobre el problema de las dos naturalezas. Abreviaremos diciendo que todo lo aprendido debe ponerse a

---

31 PLATÓN, "Faidros". *Diálogos III,* trad. Juan B. Bergua. Madrid, Ibéricas, 4ª ed., pp. 274 y 281.

cuenta de la una, y todo lo instintivo —junto con sus manjares prohibidos y falsamente repudiados— a cuenta de la otra. Para tratar de justificar el caso, Harry Haller, que tiene las mismas iniciales y el mismo número de sílabas de Hermann Hesse, se despacha contra la burguesía. Hasta aquí no hay novedad.

Lo interesante es que todo ello fue dicho en 1927, aunque *Demian*, de 1919, adelantaba buena parte de la temática. Aquí en Buenos Aires, sólo empezó a vulgarizarse "lo del complejo" después de la revolución de Uriburu. Alrededor de 1960 no había peor insulto que el de burgués y los adolescentes de entonces andábamos con Hesse bajo el brazo, estudiando la mejor manera de no parecernos jamás a esa raza execrada a la que por cierto nos parecíamos más que nunca. Hoy día, si bien entiendo que *El lobo estepario* continúa la línea iniciada con *Bajo la rueda* y *Demian*, la encuentro en franco retroceso, no literario sino espiritual, con respecto a su antecesora *Siddharta*.

Cuando Harry está a pique de suicidio, después de haber insultado cruelmente a unos pobres burgueses sólo porque conciben un Goethe tradicional, va a caer en un lugar nocturno donde conoce a una enigmática joven a quien vincula con recuerdos de un antiguo compañero de escuela. Estos furores adolescentes tienen mucha importancia tanto en Mann como en Hesse y desde el punto de vista psicoanalítico.

Después de ese feliz encuentro, Armanda se ocupará de Harry: le enseñará a trasnochar alegremente, a bailar el foxtrot, el boston, a comprarse un fonógrafo, a reír, a loquear. Algunos de estos progresos son extremadamente difíciles para el "Lobo", que es duro para la danza y —a diferencia del simpático Hans Castorp de *La montaña mágica*— detesta esos excelentes aparatos que nos brindan su caudal sonoro. No obstante, hace rápidos adelantos, sobre todo desde que Armanda le consigue una hermosa amante, y desde que se ve admitido en el seno de la banda de vividores a cuyo frente se encuentra Pablo, un esplendente joven sudamericano y drogadicto, de rutilantes ojos, que toca brillantemente el saxofón.

A partir de este momento va a producirse el enfrentamiento de las dos fuerzas, de las dos conductas, de las dos naturalezas, de las dos músicas. Como en el combate alegórico entre Don Carnal y Doña Cuaresma del Arcipreste de Hita, se alinean dos bandos en el interior de Harry. Por un lado Liszt, Wagner, Beethoven, con Mozart a la cabeza; por el otro, el song, el jazz, el foxtrot, comandados por el inquietante saxofonista. Sobre este terreno resbaladizo, Armanda —a quien poco a poco iremos identificando con el alma de Harry: en efecto, su nombre podría ser traducido por Herminia, femenino de Hermann— actúa en calidad de numen, sin pedir otra recompensa que la muerte a manos de su aprovechado discípulo.

Después de un baile en el que el "Lobo" tropieza con su guía disfrazada de varón y se divierten a rabiar, se juzga que Harry ha alcanzado la suficiente madurez como para ingresar en el Teatro Mágico de Pablo, anunciado desde el comienzo de la novela. Un potente alucinógeno promueve visiones que van levantando las capas profundas de la personalidad de nuestro héroe. Entre otras figuras se presenta Mozart con la música de salida del convidado de piedra pero, cuando Harry quiere demostrarle su vasta cultura y emitir juicios críticos sobre Schubert, Wolf, Beethoven y Chopin, a quienes supedita al genio de "Don Juan", su ídolo lo interrumpe con una risita burlona.

"—No se esfuerce usted"... "¿Ud. mismo es seguramente músico, por lo visto? Bueno, yo ya he dejado la profesión; yo estoy retirado. Sólo por broma me dedico alguna vez al oficio."

Y acto seguido nos hace asistir a un infierno musical en el que vemos a Brahms y a Wagner arrastrándose, seguidos de crecida multitud. Son todos los artistas de las voces y las notas puestas de más en sus partituras, cantantes e instrumentistas que junto con ellos deben cumplir el penoso trámite para que su culpa sea purgada.

Por fin, cuando Harry emerge del Teatro Mágico y de sus aventuras, sorprende a Armanda en brazos de Pablo, excelente ocasión para cumplir con su promesa de matarla. El lenguaje simbólico es claro. Vamos tocando fondo.

Pero no. Todavía falta que Mozart le ponga el broche de oro. El músico reaparece manipulando un repulsivo aparato de radio con altavoz. Su comportamiento es tan indigno como el que Goethe exhibiera en otro sueño de Harry. Con una risa inmortal, con una risa divina, desprecia la desesperación de su admirador y le espeta que a personas de su clase no les cuadra criticar la radio ni la vida, que es preferible que aprendan antes a escuchar. Transformado en Pablo, Mozart guarda en su bolsillo la figurita que representa a Armanda en el juego de la vida, esperando mejor oportonidad para su empleo.

"¡Oh, lo comprendí todo! Comprendí a Pablo, comprendí a Mozart, oí en alguna parte detrás de mí su risa terrible" ..."Alguna vez llegaría a saber jugar mejor el juego de las figuras. Alguna vez aprendería a reír. Pablo me estaba esperando. Mozart me estaba esperando."

Desgraciadamente la novela termina en este callejón. Digo desgraciadamente porque muchos, fundados en la dicotomía simplista del hombre y la bestia, y atraídos por el tono magisterial de Hesse, se creyeron que este era un programa de vida que podía ahorrarles meses de diván. Las dos naturalezas, para empezar, son falsas. No se es humano por escuchar música, leer a los clásicos y tener ideales. A veces pareciera, incluso, que se necesita una robusta humanidad para cargar con el arte sin desmedro de ella. Lo que Hesse pone a cuenta de la naturaleza lobuna es pueril, la solución es mala y el resultado es peor, pues el "tratamiento" queda inconcluso en una potencial expresión de deseos: "Alguna vez llegaría"... "alguna vez aprendería"... [32]

Sin embargo, pocas veces se han corporizado de manera más patente los procesos del inconsciente y —al decir de Grenzmann en *Fe y creación literaria* [33]— las relaciones del yo con la psiquiatría y el psicoanálisis. El proceso implacable no perdona las conductas más aberrantes, sugeridas a través del lenguaje simbólico, como las carnales relaciones entre Herminia y Pablo, que Harry se niega a admitir dando muerte a su alma, o la vertiginosa pirámide de asociaciones que tiene por clímax la identificación de Pablo y Mozart.

Con *El lobo estepario,* Hesse parece sugerir que la salvación sería posible a condición de admitir ciertas fuerzas reprimidas en el yo. Un avance mucho más reconfortante, por cierto, representa el admirable *Narciso y Goldmundo,* de 1930. El autor se funda en Jung, para quien la evolución natural de la huma-

---

32 HERMANN HESSE, ob. cit., pp. 249 y 266.

33 WILHELM GRENZMANN, *Fe y creación literaria; problemas y figuras de la actual literatura alemana,* trad. de Fernando Cubells. Madrid, Rialp, Cuestiones fundamentales 3, 1961.

nidad europea fue cortada en tiempos primitivos por la irrupción de una psicología y de una espiritualidad procedentes de un nivel de civilización más alto, que escindió y disoció la parte consciente y la inconsciente del hombre occidental. La admisión de esta peligrosa premisa explicaría nuestras recaídas en la barbarie, más profundas cuanto mayor haya sido la escalada de las conquistas científicas y técnicas..

Hesse ha llevado a esta novela dos tipos extremos que, sin embargo, son él mismo. De uno de ellos ha hecho un hombre religado, un estudioso; del otro, un vagabundo, un artista. Su simbiosis llevará implícita su separación.

Narciso es de raíz paterna y el padre significa el mundo del pensamiento, de la ascesis. Cuando Goldmundo descubra a su madre, habrá de separarse del amigo para vagar por los caminos de la tierra hasta que complete —nunca llegará a realizarla sino tan sólo a concebirla— la imagen de la deidad suprema, la Gran Madre que le ayudará a entrar reconfortado en la muerte. Anotemos que Erich Fromm subraya, en *El arte de amar*, que toda adultez estriba en aceptar el mundo del padre, lo ajeno, lo social, lo que reclama; mientras que lo materno es lo que tolera, lo que da sin exigencia. Aunque Hesse, por lógica, ofrezca la palma a Goldmundo, comprendemos que el Narciso sin consuelo es ciertamente el más fuerte de los dos. Por eso le toca sobrevivir aguardando una muerte menos piadosa que la de su amigo. Para Goldmundo esta vez, a diferencia de Harry Haller, el ciclo se cierra con un ensanche trascendente.

Como los protagonistas son un monje profesor de griego y un escultor, la novela no es explícita en materia de música. Con todo, no pueden olvidarse los inteligentes estudios sobre la armonía entrevista en la organización de los seres vivos, junto con una estética integral: ideas iluminantes sobre la intuición creadora, sobre el artista y la gestación de la obra.

No olvidemos tampoco que la música está siempre presente en Hesse. En su relato *En el balneario*, se lamenta incluso por no ser compositor, lo que a su entender hubiera facilitado la expresión de su vivencia del doble:

> "Si yo fuera músico podría escribir sin dificultad una melodía a dos voces, una melodía que consistiese en dos notas y secuencias que se corresponden, se complementan, se condicionan una a otra en la más viva reciprocidad y relación mutua. Y cualquiera que pueda leer música, podría leer mi doble melodía, podría ver y escuchar en cada tono su contrapunto, el hermano, el enemigo, la antípoda. Bien, justamente esta melodía a dúo y eterna antítesis cambiable, esta doble línea es lo que yo quiero expresar con mi propio material, con palabras, y trabajo en ello hasta hacerme daño y no funciona." [34]

Y es que la música —dice Ralph Freedman en *La novela lírica*— encarna el concepto mismo de armonía en medio de disonancias, que es su tema preponderante. El choque de opuestos y su reconciliación no solamente es oído y hecho visualmente existente para el lector de música; es también dramatizado;

> "...esta concepción de la música adquiere una dimensión psicológica, como una especie de esquizofrenia capturada por su coordinación musical de los motivos en contraste." [35]

---

[34] HERMANN HESSE, *En el balneario. Notas de un tratamiento en Baden*, seguido de *Viaje a Nüremberg*, trad. Pilar Giralt. Barcelona, Bruguera, 1977, p. 120.

[35] RALPH FREEDMAN, *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, trad. de José Manuel Llorca. Barcelona, Barral, 1972, pp. 77 y 78.

Por eso a Hesse no le convence Wagner —en el relato citado habla incluso de ciertos ceniceros con efigies de hombres famosos que brindan el gustazo de apagar el cigarro sobre el ojo del creador de Tristán— al que encuentra caótico por su reflejo de la diversidad; sino Mozart, cuyas armonías ordenadas impiden la difuminación de fronteras entre mundo y yo.

El Hesse que mejor responde a nuestro tema —aparte del creador de *El juego de abalorios,* que todavía reservo— es el de los cuentos. Se ha dicho, y con razón, que fue sobre todo un lírico, y en efecto: el cuento, tal como lo concibe, le brinda oportunidad para explayar estas condiciones en un espacio exigente y de gran concentración, para lograr piezas de una belleza exquisita y de una delicada calidad poético-musical.

El desafío propio de la especie —a diferencia de lo que acontece con Mann que desborda hacia el relato— no es obstáculo para él. Por el contrario, le hace ganar en intensidad al par que le impide comprometerse en la pesada vía de la demostración psicoanalítica.

Personalmente es el Hesse que prefiero, capaz de crear un mundo tan encantador como el que surge de esos villorrios medioevales que un vagabundo atraviesa, como Knuip con su canción. En los "Cuentos" el autor se muestra más transparente, más hondo, más rico en sugerencias. Contemporáneos de *Demian,* tienen la virtud de no saltar al cuello del lector con el garrote de una tesis, pero sí de adentrarse profundamente en su espíritu a través de un libérrimo juego de imágenes y asociaciones.

Allí está Augusto, para quien su madre pidió el don de que todos lo amasen. Un día él cambió este presente funesto por el de amar a todos. Entonces volvió a escuchar la divina música para cuya audición había quedado sordo.

Está el poeta chino que, abandonando todo lo que amaba, siguió al Maestro de la Palabra Perfecta a su cabaña de bambú, donde aprendió a "tocar el laúd hasta que la esencia del discípulo quedó toda saturada de música". Un día vuelve a su tierra, en la que todos los seres queridos han muerto pero, en la Fiesta de los Faroles, Han Fook toca para aquellos hombres ajenos en un laúd admirable. "...sonreía contemplando el río, donde flotaba el reflejo de mil lámparas, y así como no acertaba ya a distinguir el reflejo de la realidad, así tampoco pudo hallar su alma diferencia entre esta fiesta y aquella otra a la que asistiera en sus mocedades",[36] cuando hijo y novio feliz, escuchó las palabras del Maestro que lo llamaban.

Está el joven innominado, a quien su padre entregó una pequeña flauta de hueso para que tocara solamente melodías bellas y amables. Con ellas se hizo amar de una hermosa muchacha. Pero he aquí que se embarca con un extraño barquero, un hombre gris y grave que responde a sus alegres canciones con trágicas melodías sobre los mismos temas. Y ellas comienzan a adueñarse del alma del joven, a desalojar su gozosa inspiración. De pronto comprende que está solo en la barca, que su padre, su amada, su patria, fueron como un sueño y que él mismo es el apasionado cantor de la muerte que fundía la muerte con

---

[36] HERMANN HESSE, *"El poeta"*, en "Cuentos", *Obras Completas,* trad. y prólogo de Mariano S. Luque, Madrid, Aguilar t. I, 5ª ed., 1979, pp. 453 y 456.

la vida, que ya no puede volver atrás y que debe continuar su viaje por las obscuras aguas, a través de la noche.

En *Cadena de ensueños*, "dejé de ser yo mismo y me vi como una efigie: yo era un músico pálido y flaco, de ojos flamígeros llamado Hugo Wolf y aquella noche me hallaba al borde de la demencia"... "el mundo se disolvió ante mí y dentro de mí, hundido en lágrimas y sonidos." [37]

He dejado para el final la obra más importante de cada uno de los dos autores en lo que respecta al tema de la música: *Doktor Faustus* de Thomas Mann y *El juego de abalorios* de Hermann Hesse.

El tema de Fausto había obsesionado a Mann desde 1901, pero sólo puso manos a la obra en 1943. Temía llegar a la concreción de la que llamaba su Parsifal, su última empresa. La novela de esta novela ha sido expuesta por el propio autor en *Los orígenes del Doctor Faustus*.[38] Nació en los Estados Unidos, en el sombrío escenario de la segunda guerra mundial cuyas agonías transparenta toda la composición. Sus fuentes se encuentran en el diverso material extraído de la biografía de Nietzsche, de la correspondencia de Hugo Wolf y de innumerables referencias literarias, musicales, científicas y filosóficas que ensambló para obtener curiosos efectos de montaje. Mann pretendía dominar en su intento la técnica musical con la solvencia de un especialista y al mismo tiempo temía emprender estudios que lo asustaban y lo aburrían. El hombre providencial fue Adorno, que vivía en Los Ángeles, casi en su vecindad, y que, al decir de una cantante que trabajaba con él, conocía "cada nota del mundo". Él fue quien aportó sus trabajos sobre Schoenberg, sobre su escuela, sobre el dodecafonismo, sus análisis sobre el lenguaje tonal de Beethoven, sus propias interpretaciones en el piano, sus conocimientos sobre Alban Berg, sus opiniones sobre la marcha de la novela en general y sobre las traducciones literarias de la música. Mann se apropió de todo ello sin remordimientos y con permiso, por considerar que pertenecía a su asunto y que, por lo tanto, le pertenecía. El propio Schoenberg fue consultado a espaldas de Adorno, el filósofo musical, y a la concepción de los coros con aire destemperado, que era idea de Mann, respondió sobriamente que él no lo haría, pero que era posible. Esa resistencia obligó al escritor a renunciar a su proyecto y al que consistía en eliminar la división en compases. Muy malhumorado, hace constar Mann que es deseo de Schoenberg el que se incluya un epílogo que esclarezca a los lectores acerca de su derecho de propiedad sobre las "ideas" atribuidas a Adrian Leverkühn. Esas minucias abren, a su entender, una brecha en su bien trabado mundo novelístico y avasallan los matices con que dicha concepción se expresa y que son, en realidad, de invención suya. Tampoco es muy amable con Adorno en cuanto lo considera parte de "ese tipo de músicos" que piensan que Wagner "compone mal" siendo que él —Mann— no abre juicio sobre cómo compone Adorno.

Por mi parte encuentro otras claves generadoras que el escritor no confiesa, pero que tengo motivos para suponer estaban presentes en su espíritu:

---

[37] HERMANN HESSE, "Cadena de ensueños", en *Cuentos*, ed. cit. de *Obras Completas*, t. I, pp. 495 y 496.

[38] THOMAS MANN, *Los orígenes del Doctor Faustus, La novela de una novela*, trad. Pedro Gálvez. Madrid, Alianza, 1976.

"Día a día avanzo hacia mi ruina cierta; ¡mi existencia es una nada indescriptible! De las verdaderas alegrías de la vida nada conozco: para mí la alegría de la vida, *el amor*, no es más que un objeto de imaginación, no de experiencia. Es por eso que fue necesario que el corazón me subiera al cerebro y que mi existencia se volviera puramente artificial: sólo puedo vivir como «artista», el artista ha absorbido en mí a todo el hombre".[39]

Estas palabras, que podría suscribir Leverkühn, no son de Leverkühn sino de Wagner. Y hay más: en tiempos de la composición de *Doktor Faustus*, Mann se encontraba en relación frecuente con Werfel y con su mujer Alma Mahler. Y es evidente que ciertos elementos de la vida del desaparecido compositor aparecen también en la novela. Brahms, por ejemplo, creía que Mahler era "un amigo del demonio". Bruno Walter se ha referido también al aspecto demoníaco de ese músico. La muerte de Nepomuk, inspirado en Frido, el nieto de Mann, y que es en la obra el sobrino de Leverkühn, me trae a la memoria la de la pequeña María, hija de los Mahler, a poco de haber concluido su padre el ciclo de "Canciones para los niños muertos", con gran desesperación de su esposa que consideraba este trabajo como un desafío al destino. El músico se culpó de la muerte de la criatura como Adrian atribuirá la de Nepomuk a su pacto con el diablo. La alucinada tarea del Fausto que lo conduce a la locura, podría también relacionarse con las espantables visiones que asediaban a Mahler: la pared cobraba vida, alguien luchaba por entrar en la habitación y, a medida que el espectro tomaba forma, el compositor bohemio vislumbraba su propia cara en el rostro contorsionado del fantasma. O bien Alma lo veía llegar sofocado y anheloso desde la cabaña donde trabajaba, aterrado por el demonio del mediodía. Estas y otros anécdotas muy conocidas son recordadas por Julio Palacio en el trabajo que realizara para la revista *Audio*.

De Nietzsche se han tomado fragmentos de vida completos, como el episodio ocurrido en cierta casa equívoca de Colonia a la que el filósofo entró por error. Al verse rodeado de mujeres optó —como Adrian— por precipitarse al piano y tocar algunos acordes antes de huir. De Nietzsche y de Wolf se eligió la índole de la enfermedad de Leverkühn y el cómo fue contraída. Cuando Adrian nació, florecía el tilo en la finca de sus padres y es sabido que la casa natal del autor de Zaratustra aparecía de tal modo rodeada de árboles que apenas se descubrían las chimeneas en el abundante verdor. Algunas de estas secuencias de Nietzsche-Fausto, como la del reloj de arena y la de Esmeralda, fueron incluidas en la versión fílmica de *La Muerte en Venecia*, que por otra parte será siempre la muerte de Wagner, que históricamente la capitaliza.

Pensaba Mann que el hombre se vincula con las fuerzas originarias del universo por medio de la música. A esa convicción lo empujaba el pensamiento de Schopenhauer. Es con ese fin que Adrian Leverkühn se pone en contacto con Sammiel, un demonio de ópera, al procurar transmutar lo dionisíaco en formas musicales. Estas motivaciones son ampliamente analizadas por Grenzmann.

---

[39] Cit. por THOMAS MANN en "Souffrances et grandeur de Richard Wagner", trad. Félix Bertaux, en *Wagner et notre temps*, ed. cit., p. 87. Es la carta que Wagner dirige a Liszt el 9 de noviembre de 1852. La edición castellana de la *Correspondencia*, publicada por Espasa-Calpe (Austral, 763) comienza en 1854.

El autor proyecta además un cronista desendemoniado: el profesor de lenguas clásicas Serenus Zeitblom, alma sencilla, espantado testigo de una historia que lo supera pero que, misteriosamente, lo completa. Bajo sus rasgos, Thomas Mann autoironiza la parte asentada de su personalidad y nos hace entrever la posible fusión del profesor y del músico. Por detrás circula la Alemania trágica que encarnan, también ella dual. En la búsqueda del enigma del mundo —recordemos *Así hablaba Zaratustra* de Strauss— Adrian —observa Grenzmann— abandonará la Teología y recurrirá a otro medio de acceso: la música. No vacilará en pactar con el Maligno ni en cegar las fuentes de su propia vida. Es el corolario de la soberbia. Se ha dicho que Satán suele manifestarse a través de un frío glacial y así la existencia del protagonista se convertirá en un desierto de hielo falto de toda tibieza amorosa. Esa frialdad, como la peste de Venecia, invade paralelamente la vida intelectual de los artistas de München: sus desórdenes morales y afectivos, sus perturbaciones profundas tras una aparente ligereza y frivolidad, el esnobismo que los caracteriza, muestran a las claras la precariedad de los decadentes edificios. Hasta lo religioso aparece como negativo —ya Dante copiaba en Satanás una trinidad monstruosa—. Uno a uno se desfiguran los rasgos de la alegría beethoveniana. El discurso final de Leverkühn ante sus horrorizadas relaciones revela hasta qué punto ha abandonado a Dios y la hondura de su apartamiento sin esperanza:

"Mi pecado es demasiado grande para serme perdonado" —dice cuando confiesa su desafío contra la inagotable bondad divina a la que procuró destruir.

Y una sola persona, una mujer sencilla, ha entendido lo único que resta por entender y, cuando el músico se derrumba junto al piano, grita a los pocos testigos de la insoportable escena:

> —"¡Fuera de aquí todos juntos! ¡Las gentes de la ciudad no comprendéis nada y aquí hace falta mucha comprensión: Mucho ha hablado de la gracia divina el pobre hombre, y no sé si ella podría bastar. Pero la comprensión, podéis creerlo, cuando es total y humana, basta para todo."

Percibimos también el frenético clamor de Mann por una Alemania a la que creía endemoniada y que se patentiza en las palabras finales de Zeitblom:

> "Un hombre solitario cruza sus manos y dice: ¡Amigo mío, patria mía, que Dios se apiade de vuestras pobres almas!" [40]

En cuanto a su personaje, el mismo Mann lo confiesa, es "una figura ideal". Pero afirma también su voluntad de no otorgarle ni apariencia, ni aspecto, ni cuerpo. Era —expresa— "esotéricamente inadmisible". Se hubiera degradado su dignidad simbólica. De todos los productos de su imaginación, si se exceptúa a Hanno Buddenbrook, fue, sin embargo, el más amado. Cito sus palabras textuales:

> "Estaba ansiosamente enamorado de él, desde sus orgullosos días de escolar, estaba loco por él, por su «frialdad» por su distanciamiento ante la vida, por su falta de «alma»"... "por su «inhumanidad» y su «desesperado corazón», por su convencimiento de estar condenado".[41]

---

[40] THOMAS MANN, *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrián Leverkühn narrada por un amigo*, ed. cit., pp. 731, 733, 745.
[41] THOMAS MANN, *Los orígenes del doktor Faustus*, ed. cit., p. 65.

Personalmente encuentro que la ironía y la frialdad de Leverkühn, están más cantadas por Zeitblom que demostradas empíricamente. Me desorienta particularmente la insistencia de esa "frialdad", que el propio Mann coloca entre comillas, en contradicción evidente con el carácter pasional de las relaciones de Adrian. Si tenemos en cuenta la integralidad de ciertos personajes de ficción, como el Julien Sorel de *El Rojo y el Negro* de Stendhal —que Mann frecuentó mientras escribía su propia novela— más nos admira la técnica escogida para la presentación de Leverkühn. Adrian y Zeitblom tenían que ocultar su identidad, concluye el autor. Tal vez por la misma razón, el conjunto de *Doktor Faustus* deriva hacia el ensayo.

El papel asignado a la música produjo escándalo entre los alemanes. Grenzmann subraya los pavorosos ensanches abiertos por esta concepción. Agreguemos que la catástrofe de su personaje y de su patria parecen anonadar al propio Mann. Es su canto del cisne. En las obras posteriores, sobre todo en *El elegido* y en *Confesiones del estafador Félix Krull*, se dedica a exponer con humor indulgente, no exento de crueldad, las incestuosas aventuras de un caballero que por sus penitencias se convierte en tolerante Papa de la cristiandad; y las pintorescas estafas de un simpático vividor en el estilo de la picaresca española, en las que llega al abuso de la comprensión humana. Las visiones de *Doktor Faustus* habían sido demasiado atroces; como Wagner antes del estreno de *Parsifal* se había invocado al diablo, se habían abierto puertas inesperadas sobre abismos de vértigo, el arte había pagado el precio de la locura, se había intentado hacer música con el patrocinio y el lenguaje del caos. Y el arte en sí no es caótico, aunque exista un arte caótico. En la música están también las fuerzas puras y vivificantes que elevan al hombre y lo acercan a Dios. *El juego de abalorios* de Hesse muestra al respecto una deslumbrante lucidez al alcanzar la cumbre de su mensaje.

Los dos tomos de la primera edición de esta novela, llegaron a manos del autor del Faustus mientras componía la suya. Se asustó. Le parecía que aquella obra también le pertenecía. Encontraba la misma idea de la biografía fingida, la misma parodia, la misma relación con la música, la misma crítica de la cultura y de la época: "harta similitud... aterradoramente mucha" —apunta Mann en su diario, aun dejando a salvo el carácter más meditabundo y menos urticante del texto de Hesse. Surgían allí, lúcidamente, las dos maneras de tratar el juego de abalorios, las versiones de Thomas von der Trave y de Joseph Knecht.

> "El mío —dice Mann— tal vez más aforístico, más agudo, más candente, más dramático (por ser más dialéctico), más contemporáneo y más directamente conmovedor. El suyo, más delicado, más lírico, más caprichoso, más romántico y juguetón (en un sentido elevado). Lo musical, eminentemente piadoso y anticuario." [42]

Nos hallamos —comenta Alfredo Cahn— ante una "novela sabia", síntesis y armonización de saber y de fe".[43] *El Juego* es el órgano gigantesco de una catedral que contiene todos los valores de nuestra cultura, en una infinidad de registros; y el organista será el Magister Ludi Joseph Knecht, José el Servidor,

---

[42] Idem nota anterior, pp. 55 y 56.

[43] ALFREDO CAHN, "Este libro...", en HERMANN HESSE, *El juego de abalorios. Ensayo de una biografía del magister ludi Josef Knecht, juntamente con los escritos dejados por él*, trad. de Arístides Gregori. Buenos Aires, Santiago Rueda, 4ª ed., 1967, p. 9.

el hombre de responsabilidades, cuyo destino podría encerrarse en el molde: "me dormí y soñé que la vida era belleza; me desperté y vi que era deber".

A Castalia, la provincia pedagógica, la Universidad ideal, ingresa un niño: Joseph Knecht, becario de una escuela de latín, con especiales recomendaciones de su maestro de música. Allí desembocan los estudiosos, no los que quieren ganar su vida, sino los que se comprometen a dedicarla a la contemplación de los problemas fundamentales. Estos recuerdos del futuro contienen pautas del mundo griego y del mundo medioeval, en cuanto se procura restablecer un sistema de relaciones, desdichadamente roto, que abarca desde la música a la concepción del Estado. Nuestro siglo xx pertenece al pretérito; fue la "época folletinesca" en virtud de su cultura superficial y adocenada y de su perniciosa escisión de la unidad.

La cúspide de la Orden se halla ocupada por los 12 grandes Maestros: entre ellos el Magister Musicae, el Magister Grammaticae, el Magister Mathematices y especialmente el Magister Ludi, el Maestro del juego de abalorios, juego presentido antaño por Pitágoras, los chinos, los humanistas, los renacentistas, los filósofos románticos, y nacido simultáneamente en Alemania e Inglaterra como resultado de seminarios de teoría musical. Su inventor, Bastien Perrot, era un extravagante que utilizaba en lugar de pentagrama y notas, un ábaco con alambres tendidos, por los que circulaban cuentas de vidrio de forma, tamaño y colores varios. El sistema permitía construir, efectuar variaciones, transportar, contraponer y desarrollar citas y temas musicales.

El juego pasó de los músicos a los matemáticos, en cuyas manos adquirió asombrosas posibilidades, y luego a otras disciplinas como la filología y la lógica. Ya en este grado de evolución, la consideración analítica de las obras musicales había llevado a concebir secuencias mediante fórmulas físico-matemáticas; la filología calculaba figuras idiomáticas, los ingenieros realizaban ejercicios aristotélico-tomistas. La influencia oriental —tan cara a Hesse— evitará las jugadas virtuosistas y acrecentará el poder de contemplación, dotando a cada juego de un profundo sentido religioso.

Finalmente llegaron a ser solemnes y públicos. Ocuparon varias jornadas durante las cuales los participantes observaban una disciplina comparable a la que preside los ejercicios de San Ignacio. Los abalorios se convirtieron en un idioma universal, capaz de relacionar todas las disciplinas.

> "Una jugada podía partir de una configuración astronómica, de una fuga de Bach, de un pasaje de Leibniz o de los Upanishads y, desde el tema, según la intención y la capacidad del jugador, se podía proseguir y elaborar la idea madre evocada o enriquecer su expresión con ecos de ideas vinculadas con él. Si el principiante sabía establecer, con los signos del juego, paralelos entre una música clásica y una ley física, para un conocedor y maestro, el juego conducía libremente desde el tema inicial a ilimitadas combinaciones."

Dogmas de fe, textos bíblicos, pensamientos de un padre de la Iglesia, entraban junto con axiomas de geometría y melodías de Mozart, y es que el juego era también un servicio divino en el que se evitaban conclusiones negativas o inarmónicas y se tendía a un acercamiento a Dios a través de la diversidad.

Joseph Knecht se destaca sobre todo en la música. Uno de los pasajes más bellos de la obra es sin duda el de su entrevista con el anciano Magister, encuentro del viejo y del niño, antes de su admisión a las escuelas de la Orden:

> ..."su oído percibió la fuga, le pareció que oía por primera vez música, intuyó detrás de la armonía que brotaba ante él, el espíritu, la dichosa armonía de ley y libertad, de servir y dominar, se entregó y consagró a este espíritu y a este maestro, se vio a sí mismo y a su vida y al mundo entero en estos minutos, guiados por el espíritu de la música"... "y no supo si debía reír jubilosamente por la beatitud de esos insttantes o llorar porque habían pasado." [44]

Muchos encontrarán pobre esta descripción, si se la compara con las de Mann, pero hay aquí, y valga la broma, menos adorno.

En los altos colegios de la Orden, Joseph hará carrera hasta alcanzar el elevado cargo de Magister Ludi, hasta sustituir a su predecesor Thomas von der Trave, transposición de Thomas Mann que alude al río de su ciudad natal y, sin embargo, este hombre ejemplar se convertirá finalmente en escandaloso desertor de Castalia. Primero la noticia de Oriente, luego la influencia de un sabio benedictino —que le abrirá los ojos sobre el carácter ahistórico de la Orden y le demostrará hasta qué punto la ausencia, no ya de una Teología sino de una simple Antropología orientadora, convierte a los castalios en una secta de laboratorio—, lo arrojarán al mundo exterior. Y un día Joseph Knecht, que ya ha presidido en su calidad de Maestro unos juegos solemnes destacados por su nobleza y sobriedad, se partirá de la provincia pedagógica para dedicarse a un discípulo singular. No irá muy lejos, pues la muerte rápida y sorpresiva lo aguarda en las heladas aguas de un lago.

A través de *El juego de abalorios*, Hesse se coloca en el extremo opuesto de Mann —observa Grenzmann—. La música dejará de ser expresión de lo dionisíaco, de lo demoníaco, para significar, como entre los antiguos, las sublimes relaciones del orden cósmico. El tránsito, la gloriosa desmaterialización del anciano Magister Musicae, muestra que el arte transfigura, santifica. Las fuerzas que con mayor poder se mueven en el mundo son las de Dios, no las del Adversario.

Antes de finalizar —"¡Cuándo se irá esta mujer!"— quiero dejarles dos imágenes esenciales, y el que pueda entender que entienda.

Si la música abre a tan vasto panorama de figuras, de sensaciones, de sentimientos, de ideas, no es extraño que ella misma aparezca embozada aquí y allá en el enigmático mundo natural. Thomas Mann no la nombra y sin embargo la oímos cuando los moradores de *La montaña mágica* arriban al término de su excursión: la cascada.

> "Era una catástrofe continua, hecha de espuma y de ruido, cuyo loco rugir los aturdía, les causaba miedo y provocaba ilusiones del oído. Se creía oír detrás de sí y por todas partes gritos de alarma y amenazas, trompetas y rudas voces de hombre."

Naphta (Georgy Luckács) y Settembrini, los adversarios irreconciliables, proponen que el almuerzo se sirva lejos de allí, en algún lugar donde pueda continuarse su eterna discusión y donde se luzcan las galanuras de la palabra

---

44 HERMANN HESSE, *El juego de abalorios*, ed. cit., pp. 35 y 45.

humana. Pero Peeperkhorn (Gerhard Hauptmann), el gigante que viaja por el mundo colaborando con sus "¡Archivado! ¡Clasificado!" se niega terminantemente. Quiere comer junto a la cascada y su voluntad omnipotente se impone. No imaginemos que el holandés desprecia a aquellos intelectuales. Nada más lejos de su corazón magnánimo. Mas bien los contempla como un maestro a discípulos aprovechados cuyo esfuerzo es preciso envalentonar mientras se piensa en cosa de mayor importancia. Peeperkhorn es la vida, domina sin palabras, es rico, es generoso, ha corrido aventuras en exóticos países, es amado —como en la Oda de Schiller-Beethoven— por una hermosa mujer. A su lado los hombres parecen insectos.

La escena es wagneriana, digna de los dioses germánicos y de su ocaso, presidida por la cascada, orquesta formidable, poder vital de signo ambiguo que arrasa con la algarabía estéril.

> [Peeperkhorn] "se puso a hablar. ¡Extraño hombre! Era imposible que oyese incluso su propia voz, y los demás, con mucha más razón, no podían oír una sola sílaba. Pero elevaba el índice, alargaba el brazo izquierdo, sostenía el vaso en la mano derecha, y se veía su rostro regio movido por las palabras"... "Todos pensaban que renunciaría pronto a aquel inútil esfuerzo, pero él continuaba hablando, haciendo con su mano izquierda gestos fascinadores que obligaban a la atención"... "envuelto en su capa de viaje que le llegaba casi hasta los pies"... "su rostro se animaba con un gesto doctoral, juntando la yema de los dedos como para acompañar su brindis mudo y confuso con un signo imperioso de exactitud"... "inclinaba la cabeza, una gran amargura desgarraba sus labios y ya no era más que la imagen del dolor. Luego se veía florecer en sus mejillas el hoyuelo picaresco del sibarita, se tenía la ilusión de que danzaba sosteniéndose la capa, y aparecía de nuevo con el impudor sagrado de un sacerdote pagano." [45]

Al día siguiente, Peeperkhorn ha muerto. Enfermo de un mal incurable, ha sido coherente con su filosofía, según la cual ya no era útil en las nupcias del dios con su creación y se ha administrado un poderoso veneno ofídico. En su última salida al mundo no quiso escuchar nada inferior al poderoso *daimon* del agua.

Pero también el agua sabe decir de otra manera, como le habló a Siddartha, de Hesse:

> "El canto polífono"... "se oía suavemente"... "El río lo narraba todo con voz de sufrimiento, con cantos ansiosos, tonalidades tristes, corrientes curiosas"... "Aún sonaba con resabios de sufrimiento y ansiedad, pero"... "se unían otras voces de alegría"... "sonidos buenos y malos que reían y lloraban. Cien voces, mil voces." ..."el río era la música de la vida. Y cuando Siddartha escuchaba con atención al río"... "percibía únicamente el total, la unidad. En aquel momento, la canción de mil voces, consistía en una sola palabra: el Om, la perfección." [46]

Más dramático, más dialéctico, es sin duda lo que oyó Thomas Mann cuande Adorno interpretó para él la sonata Opus 111 para piano en do menor de Beethoven:

> "el pobre motivo, solo y abandonado, parece flotar sobre un inmenso abismo, un instante de pálida sublimidad, seguido inmediatamente de un gesto de miedo, de espanto y de terror"... "al final ocurre algo con-

---

[45] THOMAS MANN, *La montaña mágica*, ed. cit., t. II, pp. 337 a 339.

[46] HERMANN HESSE, *Siddharta*, trad. Jorge Núñez. Buenos Aires, Bruguera, 7ª ed., 1976, pp. 157 a 159.

movedor por su bondad y su dulzura. El manoseado motivo que se despide de nosotros y se convierte él mismo en Despedida, en un gesto de adiós, adquiere aquí una ligera ampliación melódica. Entre el do inicial y el re se intercala un do sostenido"... "Es como si una mano amorosa nos acariciara el cabello o las mejillas, es como una última mirada clavada profundamente en nuestra pupila. Es como una bendición sobrehumana después de la terrible sucesión de formas violentas"... "Se cree estar oyendo palabras que dicen: «Olvida el tormento», «Todo fue un sueño», «Dios es grande en nosotros»... "Y de pronto se interrumpe. Una serie de rápidos tresillos preparan la fórmula final." [47]

Y más armónica, más trascendente, más genuinamente desprendida del torvo deseo humano, es la profunda voz de Bach que cantó el Hesse poeta y que, como Schelling frente a Schopenhauer, afirma la victoria del esfuerzo sagrado de la Luz:

...."vuelto hacia Dios se eleva a las alturas,
y a través de la trama de todo lo creado,
con infinito apremio impulsa los espíritus a la meta del Padre.
Se muda en placer y en miseria, en palabra, imagen, canto;
abovedando templos, arcos triunfales, mundos,
es fuerza germinal y espiritual, es batalla y ventura, es amor." [48]

DOLORES DE DURAÑONA Y VEDIA

---

[47] THOMAS MANN, *Doktor Faustus*, ed. cit., pp. 80 y 81.

[48] HERMANN HESSE, "A una «toccata» de Bach", en *El juego de abalorios*, ed. cit. de *Obras Completas*, t. I, p. 938. Hay gran diferencia con la versión del mismo poema ofrecida en la ed. de Santiago Rueda. La obra poética de Herman Hesse y su relación con la música sería tema de trabajo para un especialista.

BIBLIOGRAFÍA

Hago constar los títulos más importantes consultados y que no aparecen en cita.

De THOMAS MANN, *Alteza Real* (trad. de Juana Moreno de Sosa. Barcelona, Plaza y Janés, Varia); *Carlota en Weimar* (trad. de R. Coll Robert. Barcelona, Plaza y Janés, Manantial 21, 1976); *Cervantes, Goethe, Freud* (Buenos Aires, Losada, 1961, Contemporánea, 135); *Confesiones del estafador Félix Krull* (trad. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires, Sudamericana, Horizonte, 2ª ed., 1976); *De la estirpe de Odín* (trad. de J. Fontcuberta Gel. Barcelona, Caralt, Biblioteca Universal Caralt, 31, 1975); *El elegido* (trad. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires, Sudamericana, Piragua, 149, 2ª ed., 1970); *La engañada* (trad. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires, Sudamericana, Piragua, 1963); *Las cabezas trocadas* (trad. y prólogo de Francisco Ayala. Buenos Aires, Sudamericana, Horizonte, 6ª ed., 1971); *Mario y el hipnotizador* (trad. de Martín Rivas. Buenos Aires, Siglo XX, La Rosa de los Vientos, 1952); *Señor y Perro* (trad. de R. Crespo y Crespo. Barcelona, Plaza y Janés, Varia, 1979).

De HERMANN HESSE, "Aforismos políticos" (revista *Humboldt*. Año 15, nº 57, 1975. Trad. de Angélica Becker Berna. pp. 35 y 36); *Antología poética* (trad. de Rodolfo E. Modern. Prólogo de Nicolás José Dornheim. Buenos Aires, Fausto, 1974); *Bajo la rueda* (trad. de Jesús Ruiz. México, Editora Latinoamericana, 1957); *Demian* (trad. de Luis López Ballesteros. Buenos Aires, Argonauta, 6ª ed., 1961); *El viaje a Oriente* (trad. de Juan Lambert. Buenos Aires, Antares); *Narciso y Goldmundo* (trad. de Luis Tobío. Buenos Aires, Sudamericana, 10ª ed., 1967); *Rosshalde* (trad. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1960); *Tres momento de una vida* (trad. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires, Santiago Rueda, 3ª ed., 1968).

Y además:

AYALA, FRANCISCO, "El escritor y la política", Buenos Aires, *La Nación*, 21 de septiembre de 1975, sección 3ª, p. 1 y "Thomas Mann en varios tiempos". Buenos Airess *La Nación*, 1º de junio de 1975, sección 3ª, pp. 1 y 2.

BRUGGER, ILSE M. DE, "Hermann Hesse, polaridades en pugna". Buenos Aires, *La Nación*, 3 de julio de 1977, sección 3ª, p. 1.

CARO, HERBERT, "A mae brasileira de Thomas Mann", en *revista Humboldt*, nº cit., pp. 23 a 33.

CÓCARO, NICOLÁS, "El mundo nórdico de *Los Buddenbrooks*". Buenos Aires, *La Nación*, 1º de junio de 1975, pp. 1 y 2.

DABINI, ATTILIO, "El escritor y la crítica". Buenos Aires, *La Nación*, 8 de diciembre de 1968, sección 4ª, p. 1.

DORNHEIM, ALFREDO, "Música novelesca y novela musical" en *Revista de Estudios Musicales*, nº 1. Mendoza, Universidad de Cuyo, pp. 132 a 170.

FRETE, RICARDO, "Realidad y ficción en la obra de Thomas Mann". Buenos Aires, *La Prensa*, 8 de julio de 1979.

GARASA, DELFÍN LEOCADIO, Consideraciones de un apolítico por Thomas Mann". Buenos Aires, *La Nación*, 17 de junio de 1979, sección 4ª, p. 6.

"Homenaje latinoamericano con motivo del 70º aniversario de Thomas Mann" (1945), en revista *Humboldt*, nº cit., pp. 81 a 82.

KOHLSCHMIDT, WERNER, "Thomas Mann", en revista *Humboldt*, nº cit., pp. 4 a 15.

LÓPEZ ASCONAPÉ, MARÍA MARTA, "La presencia de la música en *La Montaña Mágica*, de Thomas Mann", en revista *Vertiente*. Año 1, nº 1, Buenos Aires.

MADERA, JOSÉ, "Consideraciones de un apolítico por Thomas Mann". Buenos Aires, *La Prensa*, 8 de julio de 1979.

MAYER, HANS, *De la Literatura Alemana contemporánea*, trad. de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

MAYER, HANS, *Richard Wagner à Bayreuth (1876-1976)*, traduit par Eliane Bouvier, Anne Michèle Etienne. Belser, Zürich, Stuttgart, London, 1976.

MODERN, R. E., *Historia de la Literatura Alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 159, 2ª ed., 1966.

REVOL, E. L., "El pícaro y el sabio". Buenos Aires, *La Nación*. 1º de junio de 1975, pp. 1 y 2.

RÍOS PATRÓN, JOSÉ LUIS, *El sentido de la vida de Hermann Hesse*. Buenos Aires, La Reja, 1958.

RIQUER, MARTÍN DE; VALVERDE, JOSÉ MARÍA, *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona, Planeta, 4 vols.

SIEGLER, WILHEIM, "Aproximación a Hermann Hesse". Buenos Aires, *La Nación*, 3 de julio de 1977, sección 3ª, p. 2.

SILVETI PAZ, NORBERTO, "El poeta". Buenos Aires, *La Nación*, 3 de julio de 1977, sección 3ª, p. 1.

TRÍAS, EUGENIO, *Conocer Thomas Mann y su obra*. Barcelona, Dopesa, 1978.

"Una conversación con Thomas Mann" en revista *Humboldt*, nº cit., pp. 23 a 33.

WYSLING, HANS, "El arte manniano de la descripción", en revista *Humboldt*, nº cit., pp. 79 y 80.

EN BUSCA DE ORÉLIE ANTOINE PRIMERO

El 28 de agosto de 1858 desembarca en el puerto chileno de Coquimbo este súbdito francés, natural de Dordogne, donde se desempeñaba hasta 1857 como *avoué près les Tribunaux*. Orélie Antoine de Thounens, poco después, se proclama rey de Araucania y Patagonia, hipotético reinado que lo lleva a hacer cuatro viajes por América, en dieciocho años, tratando de efectivizarlo.

Este episodio poco conocido de la historia del sur arroja sombras sobre la figura de este personaje histórico, este "rey sin corona", que la literatura intenta rescatar de las brumas en que oscila ya como loco, ya como aventurero inescrupuloso. La historia lo ha ignorado a menudo y también ha minimizado su hazaña. El libro de Walther, por ejemplo, le dedica dos páginas y resume así el fin de la aventura:

> "Reconocido en esta oportunidad por el coronel D. Julián Murga (jefe militar de esta guarnición) fue detenido y obligado a regresar a Buenos Aires y luego a Europa, cerrándose así, definitivamente, esa original y risueña aventura".[1]

Armando Braun Menéndez es el primero en ocuparse por extenso, en nuestro país, del rey francés. En 1945 escribe *El Reino de Araucania y Patagonia*, en que documenta gran parte de la actividad desplegada por el francés en el sur.

En 1979, Gerardo Mauger de la Brannière, tras consultar abundantes documentos en Buenos Aires, Chile y la Biblioteca Nacional de París, intenta un mayor acercamiento al rey araucano en un estudio cuyo título ya es revelador de su posición: *Un quijote patagónico*. Aunque subtittulado "relato histórico" es en realidad una biografía novelada seguida de documentación.

La literatura no ha prescindido de este episodio real, al que ya Mansilla hace alusión en su *Excursión a los indios ranqueles*, y en la actualidad Sara Gallardo recrea el episodio en *La rosa en el viento*.

Vamos a tratar de perfilar la figura histórica de Orélie Antoine Primero. Nació el 12 de mayo de 1825 en La Chèze, Dordogne. Era el segundo de los ocho hijos de la familia Thounens, perteneciente a la nobleza provincial. Recibido de procurador, se desempeñaba en Périgueux, con un buen pasar y una vida burguesa cuyo único escape lo constituían las novelas de aventuras y los libros de viajes. Pese a una primera formación católica, había ingresado, con su hermano mayor, a la masonería. En 1857 recibe la visita de otro masón, español, quien le propone una aventura increíble, la de atravesar el mar para constituirse rey del suelo araucano. El proyecto cuenta ya con el apoyo de Napoleón III y de la emperatriz Eugenia de Montijo. El que se animara a llevarlo a cabo contaría con el respaldo de los monarcas franceses, quienes

[1] JUAN CARLOS WALTHER, *La conquista del desierto*, Buenos Aires, Eudeba, 1980, p. 314.

deseaban extender su imperio por las posesiones más australes de América del Sur al mismo tiempo que por México. El intento debía aparecer como obra de un particular; sobre todo si la expedición fracasaba, el gobierno de Francia no debía verse implicado. El emperador ayudaría económicamente la empresa y, además, su diplomacia en América facilitaría las gestiones del futuro rey, pero no se le prestaba estrategia militar.

En 1858, y tras haber rematado sus bienes que también ingresaron a la empresa americana, Orélie Antoine de Thounens desembarcó por primera vez en América. El cónsul francés en Concepción facilitó al viajero el ingreso en Tierra Adentro y le proveyó un baqueano: Juan Bautista Rosales.

El motivo aparente del viaje era una misión en nombre de la Academia de Ciencias y Orélie Antoine, con el propósito de no llamar la atención, se hacía pasar por antropólogo. Así tuvo la oportunidad de llegar con su lenguaraz Rosales a las tolderías de los principales jefes de la Araucania.

La suerte quiso que encontrara y se hiciera gran amigo de Quilipán, uno de los más poderosos caciques y "toqui", es decir, jefe supremo en tiempo de guerra. A él fue a quien primero persuadió de formar un gran reino. Quilipán había prometido a su padre no someterse nunca a los chilenos y era el jefe supremo de las tribus arribinas, las más bravas en la defensa de la Araucania y a cuyo coraje los argentinos debemos que los chilenos no hayan podido penetrar en la Patagonia. A Quilipán fue a quien primero convenció el francés de formar un gran reino para aliarse ante los ataques del ejército chileno. Pero también lo persuadió de que ese reinado tenía que sustentarse en la paz tanto como en la guerra y de la importancia de un jefe extranjero que suprimiera la competencia entre los grandes jefes aborígenes. Posiblemente otro de los argumentos decisivos haya sido la ayuda económica y hasta militar de Francia, reforzado por las órdenes de pago sobre los bancos chilenos que estaban a la vista. Quilipán adhiere al reinado y él mismo emprende una recorrida a través de la Araucania para convencer a los otros jefes y caciques. La empresa era ardua. Había que introducir en las tolderías la idea de un rey, un gran rey francés. Sin embargo, Quilipán logra su cometido. En 1860 se reunió una gran junta con todos los jefes de la Araucania en el territorio de los huillipaves, en las "rucas" del cacique Levín.

El francés asistió acompañado de su lenguaraz Rosales y provisto de abundantes bebidas y víveres, lo cual era el modo más práctico de convencer a los "constituyentes" de este gran congreso de su fuerza y de su magnificencia.

Por fin, Orélie Antoine fue elegido rey y formalmente, como correspondía a su profesión, redactó un Documento de Base, firmado el 17 de noviembre de 1860, por el cual se autodesignaba rey. Este documento llevaba la firma de un ministro Desfontaines que muchos autores creen inexistente, ya que la firma parece ser del mismo Thounens, quien no habrá querido firmar directamente su propia designación. A este documento sigue la redacción de una Constitución que toma por modelo la francesa y la creación de una bandera —verde, azul y blanca en campos horizontales— y un escudo.

Tres días después visitan a Orélie Antoine I algunos caciques del otro lado de los Andes que deseaban conocer al rey de la Araucania y surge así la inte-

gración de la Patagonia a su reino. Como en el caso anterior el rey redacta un documento:

> "Orélie Antoine Ier, por la gracia de Dios y Rey de Araucania a todos los presentes y ausentes, ¡Salud!
>
> Considerando que todos los indígenas de la Patagonia tienen los mismos derechos e intereses que los Araucanos, y que declaran solemnemente querer unirse a ellos, para no formar sino una sola Nación bajo el Gobierno Monárquico-Constitucional,
>
> Hemos ordenado y ordenamos lo que sigue:
>
> Artículo 1º — La Patagonia queda reunida desde hoy a nuestro Reino de Araucania, como parte integrante del mismo, en la forma y condiciones enunciadas en nuestra Ordenanza Real del 17 de noviembre del corriente.
>
> Artículo 2º — Nuestro Ministro, Secretario de Estado en el Departamento de la Justicia, queda encargado de la ejecución de la presente ordenanza.
>
> Hecho en Araucania el 20 de noviembre de 1860.
>
> Firmado: ORÉLIE ANTOINE IER."[2]

Se constituia así un territorio que abarcaba desde el Río Negro hasta el estrecho de Magallanes y desde el Pacífico a la costa atlántica. Vasto reino al que Orélie Antoine dio el nombre de Nueva Francia.

Poco después el rey debe trasladarse al Norte para solicitar el reconocimiento de su reino ante las naciones extranjeras. La empresa más delicada era comunicarlo a los gobiernos de Chile y Argentina. En realidad, ninguno de estos dos países había declarado dominio nacional las extensiones ocupadas por los indios. Las visitas del rey de la Nueva Francia sorprendieron a los representantes de gobiernos americanos y europeos. Ni unos ni otros sabían qué actitud tomar y dejaban pasar el tiempo sin llegar a ninguna decisión. Al ver que sus planes no avanzaban, Orélie Antoine se puso en comunicación directa con el emperador dándole cuenta de su triunfo entre los aborígenes, pero que para efectivizar su reinado necesitaba una fuerza militar, aunque reducida, pues se trataba sobre todo de mantener el orden interno, obligando a los indios a que trabajasen y no recurrieran al malón, al mismo tiempo que aseguraba las fronteras frente a las naciones vecinas. Pero luego de varios meses Napoleón III sólo le contestó con un refuerzo económico.

Orélie Antoine I volvió entonces a las tolderías con el propósito de convocar a una nueva asamblea para exponer a los caciques su política futura. Este viaje sería nefasto para Orélie Antoine. Mientras se hallaba visitando a las distintas tribus con ese propósito, una partida militar chilena, vestida a lo paisano, apresó al rey francés. Su lenguaraz lo había traicionado en una carta enviada a su mujer en la que le comunicaba el camino por donde irían y que debía llevarle a un jefe militar. Condujeron al preso a la ciudad de Los Ángeles, donde permaneció más de nueve meses en una celda mísera y fría hasta enfermar gravemente. Pierde en esa ocasión su cabellera abultada y su negra barba de patriarca y está a punto de perder su vida mientras se le realiza muy lentamente el juicio. Por último, la diplomacia francesa interviene alegando que se trata de un loco. Este es el inicio de una fama de demente o extravagante

[2] ARMANDO BRAUN MENÉNDEZ, *Pequeña historia patagónica*, Buenos Aires, Emecé, 1945, p. 33.

que repiten varios autores. El juez que atendía la causa vislumbró entonces una salida: la de declararlo insano y devolverlo a su país. Así lo hizo en octubre de 1862 y el 28 del mismo mes Orélie Antonio I partía para Francia tras cuatro años de permanencia en tierra americana.

Otra vez en su patria, residió en París donde instaló la secretaría de su gobierno en el exilio. Por un lado, insistió con gestiones ante la corona francesa para poder emprender una nueva expedición y, por otro, alertó al pueblo sobre las posibilidades de la Araucania y Patagonia. Con el título de *La Couronne d'Acier* editó un periódico en que propiciaba la aventura sudamericana. Al mismo tiempo redactó sus memorias, aparecidas en 1863. Su prédica no cesaba, pero hubo de esperar hasta 1869 para poder concretar un nuevo viaje a Sudamérica. Fue otra vez Napoleón III quien se volvió a las posibles dominaciones en lo más austral del nuevo continente después del fracaso en México. Por segunda vez Orélie Antoine I acompañado de Pietro Trappa, su secretario, cruzó el Atlántico para desembarcar esta vez en el golfo de San Matías, al sur de la desembocadura del Río Negro. El gobierno francés le había facilitado una nave de guerra que luego de dejarlo en la costa atlántica se desplazó al Pacífico para prestar apoyo estratégico al rey de la Araucania.

Orélie Antoine y su secretario tenían el propósito de llegar a las tolderías de Quilapán por el lado argentino ya que el rey temía ser descubierto por el ejército chileno. Viajaban solos, a caballo y sin lenguaraz, de modo bastante imprudente. A la altura de la isla de Choele-Choel se encontraron con un conjunto de indios que los hizo prisioneros. Como pertenecían a distintas tribus se repartieron el botín y de este modo fueron separados el rey y su secretario. La casualidad quiso que llegara un cacique de la Araucania, Lemunao, con un grupo de indios y que de inmediato reconociese al rey. Aclarada la personalidad del francés, éste pudo reencontrarse con su acompañante y seguir viaje. Pero por esta demora conoció al mayor Julián Murga quien con un grupo de soldados argentinos iba persiguiendo a unos indios ladrones. El francés se presentó como monarca de la Araucania y Patagonia e hizo planes para una vecindad pacífica. Lo insólito del encuentro se grabó en el mayor Murga e incidiría en el próximo viaje del rey.

Por fin Orélie Antoine I llegó a las tolderías de Quilapán guiado por Lemunao, pero el ejército chileno había tenido noticias de su llegada y el coronel Saavedra había logrado dividir a las tribus de la Araucania. Al enterarse el rey de estas desigualdades entre sus súbditos y de que el coronel Saavedra había puesto precio a su cabeza, decidió volverse atravesando el suelo argentino. El 2 de julio de 1871 llegó a Buenos Aires. Aquí pidió audiencia al presidente de la República, Domingo Faustino Sarmiento. La entrevista no le fue concedida, pero se lo hizo atender por Federico López, joven que era hijo de un amigo de Sarmiento y a quien éste estimaba por su sagacidad e inteligencia. Debía oír al rey y averiguar sus intenciones sin comprometer de ningún modo la posición argentina. Poco después Orélie Antoine volvía a embarcar rumbo a Francia.

En aquel país la situación había cambiado. Napoleón III y su esposa Eugenia ya no estaban al frente del gobierno, que ahora era republicano. Los ex monarcas vivían en Londres y Francia atravesaba por un mal momento. No había que pensar en una acogida favorable a la causa de la Nueva Francia.

Orélie Antoine se dio cuenta de que debía sufragar personalmente cualquier nueva expedición. Para ello volvió a buscar un eco en el pueblo a través del periódico *La Couronne d'Acier*. A fines de 1872 se reinstala en París. Allí sus escritos en pro del desarrollo de la Araucania y Patagonia y sus posibilidades económicas tuvieron eco en un hombre de negocios: míster Jacobo Michael, banquero londinés, quien le propone a Orélie Antoine firmar un contrato autorizando la emisión de títulos del Estado sobre la nación patagónica.

Jacobo Michael hizo imprimir en Londres los papeles que debían financiar la empresa del francés. Los títulos se colocaron tanto en Londres como en París. Pero el gobierno de Chile alertado por su embajador en Francia intervino inesperadamente. El mismo diplomático en París, Alberto Blest Gana publica una nota en *Le Gaulois* para explicar la posición chilena. Se hablaba allí de la Araucania como de una provincia incorporada al territorio. En ese documento se decía: "...la Araucania es una provincia de Chile, enclavada en su territorio, sobre la cual ejerce efectivamente el gobierno su jurisdicción...", y advertía que "cualquier expedicionario que en violación de nuestras leyes se dirigiera sobre ellas (las tierras de Araucania) será considerado y tratado como un pirata".[3] Las declaraciones de Chile cumplieron el efecto previsto. Los compradores de títulos perdieron toda confianza en la causa de Orélie Antoine y banquero y rey optaron por llevar a cabo la empresa con los pocos recursos acumulados. Antes de que la expedición decida partir consigue aún la ayuda económica de un banco, el Nicolas Cordier & y Cie, de París, que interviene con parte del capital.

Formaron parte de esta tercera incursión, además del rey, dos personas designadas por el Banco Cordier y luego, en Montevideo, se agregó Jean Fernando Simonnet como secretario. El pretexto del viaje era instalar en Bahía Unión una colonia y factoría por cuenta del Banco Cordier. Orélie Antoine por miedo a despertar sospechas viajaba de incógnito bajo el nombre de Jean Prat.

El 31 de mayo de 1874 la comisión llegó a Bahía Blanca siempre disimulando la verdadera intención, pero posiblemente el rey francés se haya puesto en comunicación con sus súbditos puesto que de la línea de fortines nació el alerta que hizo detener a de Thounens el 21 de junio. Era por entonces comandante en jefe de frontera el coronel Murga, quien en el viaje anterior del francés lo había conocido en la toldería. El militar lo reconoce y, aunque no tiene pruebas suficentes para arrestarlo, lo remite a Carmen de Patagones donde hay más gente que lo recuerda y puede dar testimonio. El 17 de julio llegó a destino pero el teniente coronel Bosch —en antecedentes de la situación— no los deja desembarcar diciéndole que el gobierno de Argentina no consideraba oportuna la instalación de una casa de comercio en ese lugar. Siguieron viaje entonces a Buenos Aires y luego a Francia.

Sin embargo el empeño del rey no claudicó. Otra vez reinstaló su gobierno en el exilio. Su economía se sustentaba en la distribución de títulos, condecoraciones con la orden de "La Corona de Acero" y la emisión de una moneda nacional ya que el rey hace acuñar en 1874 monedas de plata del valor de un peso y otras de cobre con un valor de dos centavos (monedas que se vendieron entre los coleccionistas pero que nunca llegaron al reino de la Araucania-

[3] Ibídem, p. 95.

Patagonia). Cuando las arcas están quebradas el rey crea una nueva condecoración: "La Orden Real de la Constelación del Sur".

Pese a las dificultades económicas cada vez más graves y a la decadencia de la fe en el imperio austral, Orélie planeó una cuarta expedición. Aunque la documentación no es muy clara con respecto a este último viaje, en 1876 el rey habría convencido a su primo Achille Laviarde, de familia muy acaudalada, para que financiara y lo acompañara en esta última aventura. Achille Laviarde será luego designado como heredero a la corona por el testamento hecho por su primo.

Para el viaje otra vez tomó un nombre supuesto, el de Jean de Tourtoirac. Esta vez directamente de Montevideo fletaron un velero rumbo a la Patagonia, evitando pasar por Buenos Aires, pero una tempestad les impedirá llegar a destino y se tendrán que dirigir a esta ciudad. Pretendió y logró en esta ocasión llegar por tierra. Dejó a su primo instalado en un hotel y formó parte de una caravana de compradores de cuero, disfrazado de gaucho. En Azul abandonó a sus acompañantes y se internó solo en la pampa. Por fin logró entablar contacto con los indios de Choele-Choel y se realizó en esa isla una asamblea. Se decidió que los indios la abandonarían con la condición de que el gobierno de Argentina la considerase puerto franco. El propósito del rey era abastecerse así de armas que llegarían desde Francia por el Río Negro. Las tratativas con las autoridades de Argentina pareciera que se habían iniciado cuando súbitamente la salud de Orélie se resintió y debió ser internado de urgencia para ser operado. Su suerte lo obligó así a reembarcar para su patria esta vez de forma definitiva.

El 26 de enero de 1877 regresó con Achille Laviarde en el vapor Paraná y dos años después, el 17 de septiembre de 1878, murió en su Dordogne natal.

La insólita historia del rey francés aparecerá ya mencionada en *Una excursión a los indios ranqueles*. Lucio Victorio Mansilla, exquisito sobrino de don Juan Manuel de Rosas, tiene un aliciente en su visita a las tolderías: Mariano Rosas, jefe de los ranqueles, hijo de Painé, es el ahijado de su tío quien por largos años lo tuvo en sus tierras luego de haberlo hecho prisionero. Por este suceso Mansilla sabe que puede ser bien acogido entre los ranqueles, quienes no en vano una y otra vez querrán confirmar su identidad haciéndole preguntas sobre el Restaurador. Pero, por otra parte, Mansilla es el refinado porteño que ha viajado por Europa, que en todo momento compara culturas con un espíritu más abierto que el del censor Sarmiento que intentaba límites tajantes entre civilización y barbarie. Como Orélie Antoine les presenta a los aborígenes un trato cordial y cabe ceñirse a sus propios protocolos. Es posible que la biografía del rey francés, editada en 1863, le fuese conocida. En el poncho araucano que luce el rey de la Araucania a modo de real manto hay concomitancias con el que usa Mansilla obsequiado por el cacique Rosas y el recibimiento ranquel le hace recordar la acogida de Orélie entre sus súbditos. La relación entre uno y otro no la enfoca el escritor a nivel consciente, sino que apelará, ante la desproporción del paralelo, a un "sueño fantástico", recurso que también utiliza en otras ocasiones. En el capítulo 32 el sueño le permite unir la realidad de la toldería con aquella lejana de la civilización europea. Una voz interior lo induce a convertirse en césar de los aborígenes olvidando la patria y pensando sólo en sí:

"Apártate de ese camino, ¡insensato!, ¡imprevisor, loco! ¡Escucha la palabra de la experiencia, hazte proclamar y coronar emperador! Imita a Aurelio I. Tienes un nombre romano. *Lucius Victorius imperator* sonará bien al oído de la multitud".[4]

El abismo entre una y otra cultura se pone de manifiesto al pensar en la ceremonia de coronación:

"Yo escuchaba con cierto placer mezclado de desconfianza las amonestaciones tentadoras; ideaba ya si el trono en que me habían de sentar, la diadema que había de ceñir y el cetro que había de empuñar, cuando subiera al capitolio, serían de oro macizo o de cuero de potro y madera de caldén".[5]

La reminiscencia del rey francés con su creación de escudo, bandera y constitución para la Nueva Francia está aquí sólo explícita en la oposición Aurelio I —*Lucius Victorius imperator;* pero al mismo tiempo el choque entre la civilización occidental y la cultura patagónica se aprecia en el oponer al oro el potro y el caldén. El signo del poder real, el oro, que viene de la antigüedad oriental y que llega a Occidente a través del legado de los reyes a Jesucristo, es reemplazado aquí por el animal y el árbol totémico de los indígenas. Poco después desarrolla el sueño del imperio con imágenes de corte surrealista:

"Yo era emperador de los ranqueles.

Hacía mi entrada triunfal en Salinas Grandes.

Las tribus de Calfucurá me aclamaban. Mi nombre llenaba el desierto preconizado por las cien lenguas de la fama. Me habían erigido un gran arco triunfal.

Representaba un coloso como el de Rodas. Tenía un pie en la soberbia cordillera de los Andes, otro en las márgenes del Plata. Con una mano empuñaba una pluma deforme de ganso cuyas aristas brillaban como mostacilla de oro, chispeando en su punta letras de fuego, que era necesario leer con la rapidez del relámpago para alcanzar a descifrar que decían: *mane, thekel, phares.* Con la otra blandía una espada de inconmensurable largor, cuya hoja de bruñido acero resplandecía como meteoro, centelleando en ella diamantinas letras que era menester leer con la rapidez del pensamiento para adivinar que decían: *In hoc signo vinces.*

Por debajo de aquel monumento de egipcia estructura y proporciones, capaz de provocar la envidia sangrienta, la venganza corsa y el odio eterno de un faraón, desfilaba como el rayo, tirado por veinte yuntas de yeguas chúcaras, una carreta tucumana, cubierta de penachos, de crines caballares de varios colores y en cuyo lecho se alzaba un dosel de pieles de carneros.

En él iba un mancebo de rostro pintado con carmín. ¡Era yo! Manejaba la ecuestre recua con un látigo de cháguara que no tenía fin, al grito infernal de *¡pape satán! ¡pape satán alepe!* Mi traje infernal consistía en un cuero de jaguar; los brazos del animal formaban las mangas, las piernas, los calzones, lo demás cubría el cuerpo y, por fin, la cabeza con sus colmillos agudos adornaba y cubría mi frente a manera de antiguo capacete.

La cola no sé qué se había hecho. Un ser extraño, invisible para todos, menos para mí, quería ponerme una paja. Yo lo miraba como diciéndole: basta de atavíos, y él vacilaba y me seguía sin saber qué hacer.

---

4 Ed. del Centro Editor de América Latina, 1967, t. I, p. 206.
5 Ibídem, p. 206.

Una escolta, formada en zigzags, me precedía, cubriéndome la retaguardia. Indígenas de todas las castas australes se veían allí: ranqueles, pulches, pehuenches, picunches, patagones y araucanos Los más iban en potros bravos, los otros en caballos, éstos en guanacos, aquéllos en avestruces, muchos a pie, varios montados en cañas, infinitos en alados cóndores.

Sus armas eran lanzas y bolas; sus trajes mixtos, a lo gaucho, a la francesa, a la inglesa, a lo Adán los más. Cantaban un himno marcial y al son de unas flautas de cañuto de grueso carrizo, y palabras *Lucius Victorius Imperator*, resonaban con fragor en medio de repetidas ¡¡¡ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba!!!

Nuevo Baltasar, yo marchaba a la conquista de una ciudad poderosa, contra el dictamen de mis consejeros, que me decían: Allí no penetrarás victorioso jamás; porque sus calles están empedradas donde es imposible que pase tu carreta.

Tenaz, como soy en sueños, no quería escuchar la voz autorizada de mis expertos monitores. Me había hecho aclamar y coronar por aquellas gentes sencillas, había superado ya algunos obstáculos en mi vida, ¿por qué no había de tentar la empresa de luchar y vencer una civilización decrépita?

Por otra parte, yo había nacido en esa egregia ciudad y ella iba a enorgullecerse de verme llegar a sus puertas, no como a Aníbal a las de Roma, sino cual otro valiente Camilo".[6]

El sueño de Mansilla, si bien arranca del episodio araucano-patagónico protagonizado por Orélie Antoine, trasciende sus límites. El onírico emperador de los ranqueles sueña con avanzar sobre Buenos Aires devolviéndole a los indígenas la orgullosa ciudad del Plata. Sueños que son acordes con el empeño nacional de incluir la Patagonia en nuestros límites territoriales, aunque esta incursión sea postulada al revés: desde la toldería hacia la ciudad. El sueño de Mansilla justifica el pretendido imperio con sentido humorístico. Un humorismo que parte de hacer confluir dos series: la de largos siglos de civilización frente a la primaria cultura patagónica.

En 1979 se edita *Un Quijote patagónico*, de Gerardo Mauger de la Brannière. El autor ha consultado la bibliografía sobre el acontecimiento y forja una imagen revalorizada del rey patagónico, como ya se advierte desde el título. No entra en el estudio histórico, aunque sus bases lo sean, e incluye páginas noveladas en el episodio del rey con la cautiva mendocina o para relatar sucesos de la corte francesa y de Dordogne e incluso de las tolderías o la frustrada boda con la viuda bilbaína.

De la Brannière intenta rescatar la figura de Orélie Antoine no ya como la de un soñador estrafalario sino como la de un hombre emprendedor, con visión de futuro, respaldado por la idea imperial dominante en el siglo XIX. También hace hincapié en el fervor que produjo la revolución industrial y que respaldaba las grandes empresas.

En este relato histórico se acentúan las correlaciones entre Orélie y Mansilla. Primeramente porque en ocasiones y para explicar la vida en las tolderías apela ya como transcripción, ya dando por acaecidos al rey sucesos que en realidad lo fueron de Mansilla, a ese reservorio que es la *Excursión* para todos los autores que de un modo u otro quieren reconstruir el hábitat de los

[6] Ibídem, pp. 207-209.

aborígenes. Y luego por la semejanza que él encuentra entre ambos expedicionarios, semejanza que se centra en el sentido humanitario hacia el aborigen y que le hace decir: "El encuentro entre estos dos hombres, de ocurrir, pudo haber salvado de la muerte a miles de indios".[7]

En 1979 Sara Gallardo publica *La rosa en el viento,* novela ambientada en la Patagonia:

> "Un territorio de 790.000 kilómetros cuadrados donde el viento es la presencia eterna. Italia y Francia unidas, marrones, desiertas. Y viento, huracán.
>
> A ojo de estrellas, mesetas escalonadas desde el océano hasta los Andes, peldaños que pueden contar dos mil metros. A ojo de hombre, arena voladora, treinta grados bajo cero.
>
> El mayor índice de suicidios, el mayor índice de locura del mundo.
>
> Árboles en cualquier parte copudos aquí son arbustos. Raíces en meandros buscan, retorcidas. Si esto pasa a los árboles qué pasará a las almas.
>
> Broches de zafiro y diamante en una momia, hay manchones de geografía que centellean en aquel territorio: lagos, araucarias, niveles. Ni un pájaro canta en ellos.
>
> Al pie del planeta está el estrecho de Magallanes. Una grafía cruel, de rúbricas marcadas por el espanto. Si es la firma del autor, el vendaval la acompaña con un sarcasmo eterno.
>
> También hay seres felices, que se zambullen en el tumulto de espuma protegidos por masas de sebo. Ballenas, lobos marinos. Removiendo con lentitud de pesadilla tentáculos de cuerno, las centollas dejan la profundidad glacial a montonadas en las redes. En los precipicios el hielo es negro a causa de milenios de polvo congelado. Ríos arrastran hebras de oro. Troncos gigantes caídos. Olimpo de catástrofe, un bosque se ha hecho piedra y la vitalidad del pleistoceno, larvas o insectos, es piedra también sobre ellos".[8]

El triángulo patagónico, tierra de nadie que llamaba a la aventura, geografía árida que rechaza la cultura humana, es aquí el que impone la forma a la novela. Las vidas son allí como rosas en el viento, de las que apenas si quedará nada: "La rosa que en el viento se destruye deja volar sus pétalos en una luz quemada. Pocos pétalos podemos recoger de esta historia. Unos volaron, otros se perdieron, otros se alteran en el rincón de una memoria".[9] El carácter que adquieren los personajes es fantasmal. Provienen de otras vidas: un ruso que ansiaba la gloria, un sueco que ha sobrevivido a varios naufragios interiores, un francés que se hace coronar rey de Araucania.

Las perspectivas espaciales se pierden en un territorio demasiado vasto para el hombre. Olaf, un sueco gigante pasea a veces una visión aérea: desde los techos, desde los montes o desde un árbol.

No hay tiempo, porque no hay historia. El viento barre el suelo e impide toda cronología. Las imágenes se acumulan como los huesos trabados por el viento en los cementerios patagónicos. Pero al transformarse en literatura estas imágenes son pétalos de la rosa. Así se lee al terminar la novela: "Allí vi el último pétalo de la rosa que se deshoja sin pausa en ese viento que otros llaman tiempo".

---

7 Gerardo de la Brannière, *Un Quijote patagónico,* Buenos Aires, Albatros, 1979.
8 Sara Gallardo, *La rosa en el viento,* Barcelona, Pomaire, 1979, pp. 20-21.
9 Ibídem, p. 30.

A partir de la *Radiografía de la pampa* muchos autores y sobre todo ensayistas han puesto el acento en la pampa como tierra inmersa en otra era geológica ahistórica. Sara Gallardo retoma el concepto en esta dicotomía tiempo-viento.

El tiempo a lo largo del cual se estructura la historia es una categoría que falta en la Patagonia, cuyo viento parece volver ahistóricas las ciudades, aun Buenos Aires, a donde llegan deshojados algunos pétalos. Pero la Patagonia es penetrada por el tiempo y por la tristeza que llega de otros continentes. El suceso de Orélie Antoine es prototípico de la transculturación de lo europeo a América. "Sabía usted que hubo un emperador de la Patagonia",[10] pregunta un titular con letras amarillas y casi todo el mundo lo ha olvidado. La reconstrucción del suceso en esta novela, como en Mansilla, reviste rasgos surrealistas. La autora conoce y aprovecha el estudio de Braun Menéndez, pero la cronología se quiebra. Antes de ser monarca ya Orélie entrega monedas acuñadas con su efigie. La mordedura del escorpión le permite al médico sueco acceder a los emblemas del Nuevo Imperio antes de que aquél se corone. Pero por sobre todo tanto el personaje histórico como el literario poseen una omniscencia que les permite trascender su tiempo. El rey francés vaticina de este modo la decadencia del Imperio, sordo ante sus reclamos y por otra parte el joven sueco goza de visiones y premoniciones que lo acercan a la clarividencia de las machis que lo postulan a él como emperador: reconoce al traidor en Rosales, presiente el final del rey. La verdad histórica se rompe con el descubrimiento de la carta delatora por Olaf que se la entrega al francés. También en la presencia de Rosales cuando el ex monarca va a ser devuelto a su patria y el fin del sueco, último súbdito fiel al emperador que es baleado por Rosales.

Más allá de la realidad permanecen en la novela este triángulo patagónico que atrae magníficamente las visiones de don Bosco o el sueño imperial de Orélie.

La literatura rescata un episodio perdido, quizá más próximo a la ficción que a la historia para los lectores actuales e incorpora las mesetas patagónicas a la literatura nacional. Una geografía que aún nos es lejana por ser ahistórica, pero la mejor manera de incorporarla a la historia es culturalizarla, ya sea a través de la obra salesiana, o del cultivo industrioso, o acaso por medio de las letras.[11]

---

10 Ibídem, p. 57.

11 Corroborando el interés por el tema, en prensa este artículo, aparece una nueva novela sobre Orélie Antoine; *El rey de la Patagonia*, de Angelina Coiçaud (Comodoro Rivadavia, Grupo Pro-Cultura de Comodoro Rivadavia, 1984). La autora, natural de Sarmiento, Provincia del Chubut, hizo sus estudios en Letras en la Universidad San Juan Bosco. Aunque éste no es su primer libro no alcanza en él una madurez narrativa que nos brinde alguna faceta inexplorada del monarca francés. El protagonista es acompañado por dos ministros que Thounens cita en sus actas pero que posiblemente carecían de existencia: Desfontaines y Lachaise. También embarca hacia América un lingüista entusiasmado por el reino araucano, Flichter. Ninguno de estos personajes está definido. Todos tienen en común el gusto por la aventura. Angelina Coiçaud se despreocupa de la veracidad histórica y geográfica; así opone a la figura de Orélie la de Namuncurá y clausura en una Casa de Orates de Santiago de Chile al rey de la Patagonia. El clima que pretende es el del realismo mágico. El monólogo interior, el pasado que se remonta a sueños de infancia, el ambiente en la casa de locos podrían contribuir a ello si no fuera por la endeblez del tratamiento de la figura real. Orélie se le escapa al lector página tras página. Cuando al final imprevistamente no ha embarcado y desaparece renunciando a su empresa, la autora falta a la realidad histórica pero es consecuente con su desvanecido héroe literario.

Aunque sobrepasa los límites de este estudio, en principio ceñido a la literatura argentina, no se puede dejar de mencionar la novela de Jean Raspail, *Moi, Antoine de Tounens, Roi de Patagonie*, Gran Premio de Novela de la Academia Francesa. Publicada en francés en 1981, hay edición española de la Editorial Emecé, de diciembre de 1982.

El autor ha intentado una búsqueda íntima, psicológica, de la figura de Orélie Antoine, sin pretender ceñirse a la verdad histórica. El relato se hace a modo de memorias escritas por el rey cuando ya la vecindad de la muerte es una evidencia y lo que más importa es la autoconfesión, pues se acerca al "otro reino" que impone un balance de cuentas.

El Orélie Antoine de Raspail oscila entre la figura del Quijote y la de Jesucristo. Del Quijote tiene el impulso de demencia que lo empuja a las empresas imposibles y también, como él, idealiza a la mujer. La Dulcinea con que se encubren bastas personalidades campesinas para el manchego se ha transformado aquí en Veronique, "la reina" de Orélie, que se corresponde con la dama del Caballero de la Triste Figura. Una mala conformación patológica aleja al rey francés de media humanidad, la femenina. De la otra mitad se va apartando sutilmente a medida que sus sueños lo dominan y lo imaginado reemplaza a lo real.

Al igual que Cristo su reino no es de este mundo. Es la idealización de una extraña, alejada y por fin perdida geografía austral. A su proclamación como rey de la Araucania le sucede su propio huerto de los Olivos donde Rosales, nuevo Judas, lo vende por unos pocos dineros. Si el *Ecce homo* supo sufrir las befas de su pueblo, así Orélie, en su Dordogne padece las crueldades de los niños que lo transforman en el rey irrisorio del carnaval.

La soledad de su vida tiene perfecto paralelo en las soledades patagónicas y fueguinas. Una soledad que sólo sabe poblarse de sueños. Lo imaginado es el refugio de lo real cuando la realidad es despiadada. Si los duques cervantinos transforman aunque sólo sea por breve término a don Quijote en noble caballero, así también los burlones y los aprovechados aduladores y algunos piadosos como la tripulación del Duguay-Trouin son los que le permiten volver a sentirse rey, hasta que la muerte se allega derribando máscaras y separando la realidad de lo soñado en una amarga cordura final que no lo lleva a ser de nuevo un buen burgués, procurador de Périgueux, como lo volvió Alonso Quijano al Quijote, porque no todo fue únicamente sueño.

LUIS MARTÍNEZ CUTIÑO

APROXIMACIONES A BENITO LYNCH Y SU OBRA

IX

La expresión de los inmigrantes en los cuentos de Benito Lynch

Cuando se habla con una persona de lecturas no muy abundantes, sobre Benito Lynch, es corriente que lo ubique inmediatamente como el autor de *El inglés de los güesos*. Así se une entrañablemente en el recuerdo de las gentes la figura de un extranjero irreprochablemente retratado o mejor aún revivido con la del escritor. No poca parte de ese personaje y su fuerza reside en la pintoresca expresión que remeda los tropiezos de todo inmigrante ante nuestra lengua.

Siempre atento a las modulaciones de la expresión, Lynch ha presentado a lo largo de su obra distintos tipos de inmigrantes que, salvo raras excepciones no han merecido la consideración de la crítica. Así Germán García en su obra *El inmigrante en la novela argentina* (Buenos Aires, 1970) se ocupa solamente de la citada *El inglés de los güesos*, mientras en breve estudio titulado "El extranjero en las obras de Benito Lynch" (en *Hispania*, Wisconsin, vol. 54, marzo 1971, pp. 91-97), Gerald Head aborda las, a su juicio, inexactas características fonéticas de la reproducción del inglés por parte del autor.

Por lo que se refiere a la cuentística, uno de los extranjeros que más aparece es el *italiano*. Esto se percibe sobre todo en los primeros trabajos que publicó en *El Día*. En uno de esos brochazos: *De actualidad* (21/10/1911) el diálogo está plagado de deslices idiomáticos de los interlocutores, que se explican cuando doña Emerenciana alude a su padre: "—A mí siempre me decía mi finadito padre que como vos sabés era medio enrevesado para hablar el pobre, porque era gringo: —¡Trabaca, trabaca, que nunca se arrecunta bastante!". Junto a la irónica presentación de semianalfabetos, descendientes de italianos, el autor resume en una sola frase cocoliche la fuerza de una psicología.

El 30 de septiembre de 1912, también en *El Día* publicó *Blasfemia*. En la larga trayectoria literaria de Lynch no se encuentra prácticamente otra manifestación de las características de este cuento. Se diría que una atmósfera de tango invade la página, tan alejada de connotaciones camperas, como inserta en un pequeño mundo urbano. Porque el personaje central encuadra en los rasgos de un típico *compadrito* "malo, muy malo", conocido y temido en el conventillo por sus mentas de cuchillero, borracho y bravucón. De mano maestra surgen el perfil poco convencional del médico, con dos o tres pinceladas las vecinas curiosas y, por fin, la figura de la madre del muerto, una italiana que llora su desconsuelo. También aquí la expresión agringada es altamente significativa: "La pobre vieja, desgreñada, pálida y con los ojos fuera de las

órbitas, salía con un gran crucifijo negro entre las manos y sollozaba un atropellamiento salvaje de frases incomprensibles y agresivas: "¡Décame, décame, Cristo, Madona Santísima! /.../ De un tirón brutal, la vieja, deshaciéndose de los brazos morenos de Laura, la mujer del vigilante, y dejándose caer de rodillas sobre los ladrillos del patio llevó con entrambas manos, hacia la paz del cielo inmenso y sereno su crucifijo de ébano. —¡Sálvamelo, Dios mío; sálvamelo, Madona!".

Más integradora es la visión que surge de una pequeña joya contenida en los *Cuentos Camperos,* y publicada por primera vez en *Caras y Caretas* (24/12/1921). En *El Nene* el ámbito es netamente rural y sus protagonistas pertenecen a dos estamentos sociales o al menos económicamente diversos, pero de raíces itálicas. Santina, una chicuela de nueve años, debe cuidar al nene de sus patrones, amén de hacer mil cosas más y aguantar los castigos salvajes a que la somete su padre: "Insiguida que duerme lo nene me ne pela la papa, ¿no? e meté la ocha, inta fuoco". Y en esas palabras de "la siniora" está resumido el problema de Santina para la que el nene es un peso físico insoportable que le impide todo accionar. "Toma, muchacha, toma; que cuesto chocolino ne pesa propiamente como uno diavolo", dice el patrón. Ilusionada por una flor de ceibo, se inclina peligrosamente y cae con el niño por una barranca. Al ver inconsciente al pequeño, lanza el ruego que escuchó a su madre en momentos de inundación: "¡Madona mía, Madona Santísima, sálvamilo!..". La figura de su padre que la castiga con una vara de mimbre y con sus brutales palabras. "¡Andiamo! ¡Bruta bestia! ¡Andiamo¡ !Sacramento¡", no amengua su alegría ante el niño salvador: "¡Madona mía! ¡Madona Santísima!". No es uno de los menores aciertos recurrir al aspecto religioso en las pocas frases que pone en boca de sus personajes, consustanciados con sus creencias.

Más extensa es la intervención del italiano dueño de la fonda *El Trueno,* en *La Espina de junco* (*La Nación,* 18/8/1929): "¡Oh!... Bon día, dun Cuan... ¿Come va? Buen día, patrón... Dígame: ¿No ha llegado algún telegrama para mí? ¿Telegrama?... ¿Io ne lo mandó quelo que vino cul chasque? Sí, sí... pero... Yo digo otro, ¿algún otro? No, dun Cuan /.../ ¡Caray!... ¿Sabe?... Tengo a mi hijito muy enfermo... ¡Ah! ¡Porca miseria!... comenta el hombre compasivo, meneando la cabeza, y añade, tras unos segundos de reflexión: "¿Quiere que le mande a lo mochacho in la estación?...". El grito salvador llega un rato más tarde: "¡Uno telégrama!... ¡Uno telégrama, dun Cuan!... "mientras prosigue la ruda cotidianidad de las órdenes al peón: "¡Quelo lí no!... ¡Anemale!..... ¡Quelo là! ¡Porca miseria!...".

La gama de españoles incluye vascos y andaluces en sus páginas. Hay en esta parte de la galería un conmovedor personaje de mujer: la vasca Paca, del cuento *Post tenebras (Caras y Caretas,* 7/4/1928). Viuda prematura con un niño pequeño y a la espera de otro, sume en el profundo desaliento a Pedro Aguilera, su vecino criollo que le propone casamiento: "¡No, Guilera, no!... /.../ Yo, queja del finao no tengo, ni de tí tampoco; pero pa mí ya se te acabó el mundo, pa cosa como no te sea trabajo como el mula, pa criarte mi nene y el que te tengas en viaje... ¡Sí, sí!...". Desaliento acrecentado por sus reiteradas repulsas: "¿No te la basta, Guilera?... Más clara que el agua ayer te lo dijo mujer y vasca franca que soy... y pa gente mala, colgao escopeta te tengo cargao hasta el boca... ¡sí, sí!... /.../ Dejámela de jorobar... caray, ¡Guilera!... ¡Ya te lo dijo mejor que te puedo!... ¡No ser cargosa!...". Hasta

que un año más tarde la "gran susta" que le produce el peligro que corre su bebé de ser comido por una chancha, vuelve a la agradecida, hacia Aguilera y logra éste por su gratitud como madre, el cariño de la mujer.

Aguantadores y de ley para el trabajo, los vascos realizaban tareas de a pie en las estancias, como don Martín, el alambrador de *El que le gustaba a la señorita* (*La Nación*, 1/1/1940) rezongón con los peoncitos e ingenuo ante las burlas de los muchachos: "¡Arrayúa!... ¡Vasco loco!... ¡Muuuticuá sarra!...

Menos simpáticos son los andaluces de *Procedimientos* (*Leoplán*, 2/9/1936) y *La Sortija* (*Mundo Argentino*, 31/7/1929).

En el primer caso se trata de una pareja, cocinera ella y quintero él, que trabajan en una estancia. Todo el desborde del quintero ante los avances del patrón con su mujer lo muestran como andaluz a despecho del apelativo de "gallego" con que lo designan: "...¡ A mi mujé, señó, a mi Leonó! ¡Ah, pero yo te he de comer los hígados, Virgen Santísima! /.../ ¡A, pero yo lo mato como hay Dió! ¡Yo lo hago picadillo a puñalás, aunque tenga que aguardarlo hasta er día del juicio! ¡Oh! ¡Señó Dió!...". Ella, la "Leonó" explica el caso con verborragia similar.

El andaluz de *La sortija* es pulpero y habilidoso para vender aun lo que el otro no quiere comprar, con supuestas gangas y solapadas ofertas.

El revés idiomático de un alemán, el cocinero Federico, transforma el nombre de la protagonista, Juanita, de *Los corderos de La Fanita* (*Caras y Careta*, 25/12/ 1920) que protesta ante los caprichos de la niña: "¡Ah no, La Fanita!... ¡ia safe qui patrón si enoja!..." pero que caba por hacer lo que la traviesa le propone.

En el proverbial enfrentamiento de progreso y tradición, a la manera de apólogo que reviste *El zaino del vigilante* (*El Hogar*, 6/6/1930), Lynch pone en boca de *El Coche de lujo*, expresiones llenas de suficiencia y soberbia: "¡No!"... Vea caballa, lo mocite tiene razón. Sola qui ella hace mucho chacoto. Nosotros somos convencidos qui ustede mucho utility otros tiempos; pero nosotros dicimos hora: "Isto pobre caballa, qui core poca, qui sofre mocha, qui viene cansada pronta; debe ser puesta out of service, pir discansa y per deca lugar a mayor power and velocity... —*El Zaino*—. Nojotros semos todavía útiles al cristiano en un sinfín de casos... Vea, un suponer... *El coche de lujo*. No dique que no but..., pero sustituibeles adventageously y como hombro vieñe cada vez más práctica/ ...Mira, en toda esta calle está sola caballa osté... (Caritativo). Pero no tenga miedo; mí piensa qui hombro incontrará pir ustede algún otro maniero the... the practice application...".

De todos los casos aducidos y de los que pueden encontrarse en sus novelas, surge la lúcida visión de Lynch sobre el papel que el inmigrante en general y cada extranjero en particular desempeña en el contexto de nuestro país. Trátase en todos los casos no de viajeros de paso, sino de radicados y más aún enraizados en una tierra promisoria. El camino, que el escritor ha elegido para que "los veamos" es el de la expresión imperfecta, que a un tiempo representa la procedencia y el trabajoso esfuerzo por la integración.

MARÍA LUISA MONTERO

EL SUICIDIO DE MELIBEA: ¿VOLUNTAD PERSONAL O INFLUENCIA MÁGICA?

En las postrimerías de la Edad Media castellana se concibe *La Celestina*, obra sorprendente, que goza del privilegio de ser una de las producciones literarias más relevantes de la literatura hispánica.

Su autor, Fernando de Rojas, declara en el prólogo que ella fue "compuesta en reprehensión de los locos enamorados..." y "en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes".[1] Para lograr tal propósito, nos presenta un amor pecaminoso en donde los jóvenes amantes sucumben trágicamente al igual que todos aquellos que, en busca de provecho propio, ayudaron a favorecer la desastrada pasión.

En el acto XX de la obra, Melibea, la protagonista, decide quitarse la vida para reunirse cuanto antes con su amado Calisto, arrebatado por la muerte. Con tal intención sube a una torre y se arroja al vacío con exaltada decisión.

Analizar los momentos que anteceden al suicidio ayudará a destacar los posibles contrasentidos que existen en las palabras de la joven amante. Nadie parece haberse detenido a precisar en detalle la contraposición de actitudes que Melibea manifiesta en los parlamentos que preceden a su muerte.

Cuando Pleberio, el padre de la joven, llamado por la criada Lucrecia, penetra en la cámara y la acosa con interminables preguntas: "Qué es esto, hija mía? ¿Qué dolor y sentimiento es el tuyo? ¿Qué novedad es ésta? ¿Qué poco esfuerzo es éste? (...) ¿Qué has? ¿Qué sientes? ¿Qué quieres?".[2] su hija tan sólo responde: "¡Ay dolor!",[3] pues no encuentra palabras para expresar su turbación. El padre dilata su insistencia, por lo tanto Melibea agregará finalmente que posee una llaga mortal dentro del corazón que no le permite hablar. Sin embargo, presurosamente apareja los medios para lograr su propia muerte, pues con sorprendente lucidez y hábil engaño, le pedirá a su padre, poco más adelante, que mande traer un instrumento de cuerdas con el fin de aliviar su pesar con los suaves acordes. Entonces Pleberio parte y la protagonista aprovecha la circunstancia para alejar a Lucrecia con un repentino mensaje para su padre. De este modo queda sorteado el último estorbo que perturbaba la ejecución material de su fin: la muerte.

Fácil es vislumbrar la prontitud con que Melibea ha pasado del estado de enajenación que le impedía proferir palabra, a la situación posterior en la que actúa con fría lucidez y aparente cordura. Nada indica que el espacio tem-

---

1 FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*. Barcelona, Planeta, 1980, p. 17.
2 FERNANDO DE ROJAS, ob. cit., p. 230.
3 FERNANDO DE ROJAS, ob. cit., p. 230.

poral entre una y otra actitud se dilate; de hecho, el cambio resulta casi instantáneo. Sin embargo, poco más tarde, ya a solas, parece víctima de desvarío al asentar sin sombra de duda que, alcanzando la muerte, podrá encontrarse, en ese mismo día, con quien la "visitó la pasada noche".[4] ¿Es posible que Melibea crea que en la eternidad gozará junto a Calisto del mismo amor que los exaltaba en sus encuentros furtivos? o, dicho de otro modo, ¿qué el amor de ambos seguirá manteniendo la misma índole sensual que caracterizó, por casi un mes, los encuentros en el huerto? Parecería que sí, si nos remitimos a sus palabras, lo que refleja un estado de extravagante delirio en la mente de la protagonista. Tal vez se cumple en ella el fenómeno propio de algunos suicidas: se matan sin darse cuenta cabalmente de que su acto les quita para siempre esta vida.

En el soliloquio reposa, además, uno de los mayores contrasentidos de sus palabras: la frase "todo se ha hecho a mi voluntad",[5] que profiere la joven amante, así como su ulterior plegaria: "Tu, Señor que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán cativa tengo mi libertad...",[6] asombran por su falta de relación. Melibea, ¿se considera libre o cree realmente que su libertad se encuentra presa?, el considerar a su albedrío de tal modo cautivo ¿es sólo una excusa —probablemente sincera— frente a Dios?, ¿es un súbito alivio que busca su conciencia? Nada sabemos, pero las dos sentencias se oponen, y entre una y otra se extiende la larga nómina de personajes a los que Melibea acusa de tanto más crueles que ella con sus respectivos padres. Tal referencia, y esto es lo que interesa, se encuentra en la interpolación, es decir, que de primera instancia las dos afirmaciones opuestas se hallaban más cercanas aún, acentuándose así su desajuste.

El soliloquio de Melibea se interrumpe con la llegada del padre. A él manifestará la protagonista, desde lo alto de la torre, las circunstancias de su secreta pasión. Resalta en este monólogo la fluida precisión de su decir: sin embargo, asombra que, junto a una forma realista y moderada de resumir los hechos, convivan apreciaciones llenas de desatinos: creerse la única culpable de una serie de males que, según sus palabras, los ciudadanos padecen, o afirmar que ella sola es la causante "del triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad haze", como así también del "clamor de campanas", del "alarido de gentes", del "aullido de canes", del "grande estrépito de armas", resulta excesivo.[7]

Pero esto no es todo. Si nos adelantamos en el monólogo, surgen nuevas incongruencias: Melibea lamenta, por ejemplo, que Calisto haya muerto sin confesión cuando ella misma, con su suicidio, está rechazando, de hecho, la merced divina; y mientras por un lado se aflige porque su amado no alcanzó la absolución celestial, por otro no titubea en afirmar que fueron las hadas quienes cortaron los hilos de su vida, mezclando así alusiones paganas con conceptos cristianos. Esta referencia a mitos clásicos, lugar común en la literatura culta de la época, constituye un problema aparte que no cabe considerar aquí, pero merece señalarse que la mención de las hadas es una alusión poco usual en las letras castellanas.

---

4 FERNANDO DE ROJAS, ob. cit., p. 232.
5 FERNANDO DE ROJAS, ob. cit., p. 232.
6 FERNANDO DE ROJAS, ob. cit., p. 233.
7 FERNANDO DE ROJAS, ob. cit., p. 234.

Hacia el final del acto, y en otro arrebato de exaltación, Melibea se regodea nuevamente ante la idea de entregarse a su amado en la eternidad. Pero esta vez su exaltación es mayor, pues dice: "y assí, contentarte he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida. ¡Oh mi amado y señor Calisto! Espérame, ya voy. Detente si me esperas; no incuses la tardanza que hago dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le devo mucho más".[8] Poco después, sin embargo, y ya a punto de lanzarse al vacío, le brinda su alma a Dios: "A Él ofrezco mi alma", dice.[9] Cabe preguntarse, por lo tanto, otra vez, si la protagonista creía que el quitarse esta vida implicaba reencontrar los brazos de Calisto, o si pensaba que en la eternidad se reuniría con Dios, suicidio de por medio. Ninguna respuesta se puede establecer sin margen de duda. Lo cierto es que imitando la fatalidad de su amado, la joven se despeña.

En sus palabras se vislumbra algo más que la expresión última de una conciencia suicida: se pueden colegir dos actitudes, que expresadas individualmente poseen lógica y coherencia, pero que dichas casi al unísono, producen un efecto de falta de relación intrínseca. Las dos posturas nos advierten, sí, sobre una personalidad escindida, por llamarla de algún modo, que, a grandes rasgos, tendría dos causas factibles: una responde, sin lugar a dudas, a la expresión de su propia voluntad que, con osada determinación, planea el modo de apartar a sus allegados, hablar con su padre y alcanzar la muerte. Esta faceta surge en un contexto de pautas tradicionales o familiares, a las que Melibea estuvo adherida en un pasado no muy lejano. Sus palabras tendrán, por lo tanto, un matiz pesaroso ya que la protagonista siente que su decisión traiciona aquellos cánones. Aun así su resolución permanecerá irrevocable, pues voluntariamente ha elegido el suicidio. La otra actitud parece surgida de una alienación de fuerza insostenible que la impele a provocarse la muerte a pesar de ella misma y sin dar tiempo a que la aconsejen. Esta fuerza sería el último estertor del arte diabólico de Celestina quien, actuando como tercera, intervino en el encuentro pasional de los amantes. Una y otra actitud (la del libre albedrío y la enajenada) conviven, sin embargo, hermanadas y persiguen una misma meta: el suicidio. Pero, ¿cuál de las dos es la más relevante? ¿Su voluntad personal que, transgrediendo las leyes de la sociedad, opta por la muerte, o la influencia mágica, que, obnubilando su razón y su deber, la empuja a sucumbir? Difícil es clarificarlo, pero en ello reposa una de las claves de la obra: la vieja Celestina ¿es hechicera real o sus ritos satánicos son tan sólo un inocuo ingrediente de la trama?

Desde mucho tiempo atrás, la crítica ha debatido el tema de la magia en *La Celestina*, dividiéndose entre los que toman en serio su intervención y los que la rechazan. Cierto es, por otra parte, que más abultada resulta la nómina de autores que han tratado con indiferencia los elementos mágicos por considerarlos de poco o innecesario valor en la trama de la obra. Peter Russell se destaca entre quienes la consideran relevante, echando luz sobre la importancia de la hechicería en la concepción de la Tragicomedia. Según la opinión del crítico, ya señalada en el título de uno de sus artículos, la magia funcionaría como elemento integrador de la trama celestinesca. Y si bien acepta que "suele resultar peligroso presumir que una declaración proferida por un personaje en

---

8 FERNANDO DE ROJAS, ob. cit., p. 235.
9 FERNANDO DE ROJAS, ob. cit., p. 236.

la Tragicomedia esté exenta de ambigüedad...",[10] no duda en observar que el poder diabólico se debe tomar en serio, pues dista mucho de ser marginal en la obra.

Respecto del suicidio de Melibea, hace hincapié en que es producto de un maleficio, y "punto clave" en la serie de muertes de los personajes que, por entrometerse con la hechicería, han terminado mal.[11]

El haber deslindado las diferentes actitudes de Melibea en los momentos que anteceden a su muerte, tal vez sirva como un ejemplo más para darle razón a Peter Russell e inclinarnos a favor de la magia como uno de los temas de importancia de la Tragicomedia, pues ¿sería muy absurdo pensar que lo que realmente sucede en el acto XX es que Melibea, bajo la influencia del hechizo, se suicida cabalmente convencida, al mismo tiempo, que lo realiza por propia voluntad? Tal vez esta postura sea la más congruente. Bajo la perspectiva del hechizo las palabras de la protagonista adquieren mayor sentido. Su alma elige el suicidio quizás porque el maleficio actúa en forma avasallante, pero al mismo tiempo frente a su padre, resurgen los ecos de lo que ella una vez ha sido, por lo tanto se conduele, a la par que brotan los resabios de una religión, si no vivida, conocida tiempo atrás. De ahí la suma de elementos contradictorios, actitudes incongruentes, fríos razonamientos lógicos y desatinos. Pero aun teniendo en cuenta todo ello, nada puede darse por seguro. No existe elemento alguno que sea de tal modo fehaciente, o que a lo largo de la obra no se contradiga, como para que no queden resquicios de duda o posible ambigüedad. Ni siquiera la magia resuelve todos los contrasentidos.

Sería indebido pensar que Fernando de Rojas, al delinear el carácter de la protagonista, no reparó en la dualidad a la que la sometía. No cabe acusarlo de torpeza ni excusarnos ante las contradicciones en la conducta de Melibea, dando como solución la ignorancia del autor. Parece más acertado entender esta ambigüedad como uno de los rasgos de su genio que ha hecho reposar a toda la obra en la posibilidad de interpretaciones divergentes, pues éste no es el único caso en que nos enfrentamos con eventuales sentidos opuestos: sirva como ejemplo adicional la extensa peroración de Pleberio, al final de la Tragicomedia, que tantas dudas trajo acerca de la intención moralizante de su autor.

IVÁN MARCO PELICARIC

---

10 PETER RUSSELL, "La magia, tema integral de «La Celestina», en *Temas de La Celestina*. Barcelona, Ariel, 1978, p. 257.

11 Cfr. PETER RUSSELL, ob. cit., p. 265.

NOTAS SOBRE LA TITULACIÓN DE CAPÍTULOS EN GALDÓS [1]

Galdós tituló los capítulos de aproximadamente la mitad de sus novelas. Lo hizo en todas, hasta *El doctor Centeno* (1883). *Tormento* (1884) fue la primera en que puso solamente números,[2] de ahí en adelante, sólo tuvieron capítulos titulados *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Ángel Guerra* (1891) y *El caballero encantado* (1909). Nunca los hay en los *Episodios nacionales*, con excepción de *La estafeta romántica*, *Vergara* y *Los Ayacuchos* —total o parcialmente epistolares—, donde los títulos indican el autor y el destinatario de cada carta.

Los títulos cumplen funciones muy variadas. La más frecuente es, por supuesto, la de anunciar el contenido de cada capítulo. En algunos casos, esto se hace remedando modalidades de libros antiguos: "Donde el lector verá con gusto los panegíricos que los españoles hacen de sus compatriotas y de su país" (*La familia de León Roch*); "Refiero mi aparición en Madrid, y hablo largamente de mi tío Rafael y de mis primas María Juana, Eloísa y Camila", "En que se aclaran cosas expuestas en el anterior", "De cómo al fin nos peleamos de verdad" (de este tenor son muchos de los títulos en *Lo prohibido*). También son así todos en *El caballero encantado*: "De la educación, principios y ociosa juventud del caballero", "Que trata de las amistades y relaciones del caballero", "Donde se cuenta el terrible encuentro del caballero con un desaforado gigante y cómo luchó con él y le dio muerte, con otros sucesos interesantes"...

A veces, ese anuncio resulta amargamente irónico: "Anagnórisis" se llama el capítulo de *La desheredada* en que la protagonista —que cree, equivocadamente, ser nieta de una marquesa, y ha hecho de ello el fundamento de su existencia— es rechazada por la dama.

El título puede también subrayar un paralelismo entre hechos históricos y trama novelesca. Los capítulos en que se narra la vuelta de Juanito Santa Cruz a su esposa Jacinta, su ruptura con Fortunata, y el regreso de ésta a casa de su marido, se llaman, respectivamente, "La restauración, vencedora", "La revo-

---

[1] Redactadas estas páginas, conocí la comunicación del profesor Carlos Romero Muñoz, "Los capítulos de Galdós", presentada ante el Primer Coloquio Internacional de Literatura Hispánica, de Santander (actas en prensa). Las complementa y enriquece, al presentar otros aspectos del interés que el novelista sentía por las posibilidades que le ofrecía la división en capítulos.

[2] Este tema de la titulación o falta de titulación en los capítulos interesó ya entonces a la crítica. Leopoldo Alas (que, por cierto, se limitó a numerar los capítulos de sus novelas) comentaba por aquellos años: "Antes se estilaba poner a cada capítulo de novela un título especial en que se había de decir un chiste, si era posible. Ahora... ¡ca! un numerito romano, y gracias." ("Los grafomanos" [sic], en su *Nueva campaña 1885-1886*). Madrid, Fernando Fe, 1887, p. 57).

lución, vencida", y "Otra restauración". Los dos primeros ocurren precisamente en los días en que, con la ascensión de Alfonso XII al trono, se restaura la dinastía borbónica, derrocada por la revolución de 1868.

Puede contribuir también a destacar algún aspecto formal: los capítulos VI y XII, de la segunda parte de *La desheredada*, enteramente dialogados a la manera teatral, y con acotaciones escénicas (anticipo de la forma que Galdós desarrollaría más tarde en las que llamó "novelas dialogadas") se denominan, respectivamente, "Escena vigésimaquinta" y "Escenas".

En algún caso podemos comprobar que este interés del autor por relacionar los títulos con aspectos técnicos de su obra se fue manifestando en el curso de la elaboración. El capítulo tercero de *Marianela* se llamaba, en el manuscrito,[3] "Un diálogo que enseñará algo"; Galdós lo cambió —en las pruebas— por "Un diálogo que servirá de exposición"; y dicho capítulo es precisamente eso. El quinto —casi puramente descriptivo— recibió, antes de ir a la imprenta, el título de "Trabajo. Paisaje. Figura" (que parece una serie de nombres de cuadros) en lugar del primitivo: "Es de día. ¡Al trabajo!"

El autor buscó también relacionar algunos títulos entre sí. En *La Fontana de Oro* (1870) se puede observar el paralelismo de varios, tomados de invocaciones de la letanía, utilizadas irónicamente: cap. XXIV, "Rosa mística"; XXV, "Virgo prudentísima"; XXX, "Virgo fidelis" y XLII, "Virgo potens".

Buscando una relación más estrecha, estableció correspondencias entre títulos. Hay ejemplos en *Marianela* (1978): el primer capítulo se llama "Perdido"; "Guiado", el segundo. Los capítulos VI, VII y VIII se titulan, respectivamente, "Tonterías", "Más tonterías" y "Prosiguen las tonterías".

También en *Gloria* (1876-1877): cap. XIV: "El otro está cerca"; XV: "Va a llegar"; XVI: "Ya llegó"; XXVII: "Se va", XXVIII, "Vuelve" y XXIX: "Se fue".

Usó extensamente este procedimiento en *Doña Perfecta* (1876), donde una serie de títulos correlativos, desde el capíítulo V hasta el XV, subraya la progresión del conflicto: V, "¿Habrá desavenencia?"; VI, "Donde se ve que puede surgir la desavenencia cuando menos se espera"; etc., hasta llegar a XIV, "La discordia sigue creciendo", y XV: "Sigue creciendo, hasta que se declara la guerra". No faltan ejemplos en otras novelas.

Es digno de especial interés el caso de *El amigo Manso* (1882): el título de la mayoría de los capítulos integra el texto. He aquí algunos ejemplos (en que, para mayor claridad, se imprime en mayúsculas el título, y entre comillas el comienzo del texto): cap. II: YO SOY MÁXIMO MANSO "Y tenía treinta y cinco años cuando me pasó lo que me pasó"...; cap. V: ¿QUIÉN PODRÁ PINTAR A DOÑA CÁNDIDA? "Nadie, absolutamente nadie"; cap. VIII: ¡AY MÍSERO DE MÍ! "¡Ay infelice! Mortal cien veces mísero"...; cap. XVIII: VERDADERAMENTE, SEÑORES... "Dijo mi hermano, y "...

A veces el autor llevó más lejos el procedimiento: el título enlaza dos capítulos. Ello ocurre, por el ejemplo, entre el final del XI y el comienzo del XII: ..."un poeta de los de tres por un cuarto..." /XII/ ¡PERO QUÉ POETA! /

[3] Sobre el manuscrito de *Marianela*, véase mi nota en *Filología*, XIX (en prensa).

"Era de estos que entre los de su numerosa clase"...; o entre el XV y el XVI: ..."le pregunté:" /XVI/ ¿QUÉ LEÍA USTED ANOCHE? "Y como quien ve descubierto un secreto"... (Las barras indican la separación de líneas).

La crítica ha dejado ya muy atrás la vieja imagen de un Galdós improvisador, que no se preocupaba por la ténica ni por el estilo. El estudio detenido de detalles como el señalado aquí permitirá perfilar con más precisión la imagen real de un escritor interesado en todos los problemas que su arte le planteaba.

BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso"
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

ROYO, MARTA. *Latín I-Lengua y civilización.* Buenos Aires, Colihue, 1983, 256 pp.

Propone la autora un nuevo enfoque para la enseñanza del latín en el nivel medio, que se acerca, dentro de lo que el idioma lo permite, a la enseñanza de otras lenguas, tales como el inglés, francés o alemán. Por medio de un material extenso (pensado probablemente para un primer curso de más de dos horas semanales), y ampliamente seleccionado (incluye desde fotografías de monumentos, esculturas, mapas, recortes periodísticos, hasta chistes o caricaturas de personajes mitológicos), logra que el alumno aborde el tema fundamental de cada unidad desde diversos puntos de vista. Así, cada uno de los once capítulos contiene una lectura de base y una serie de puntos teóricos y de ejercitación sobre los elementos sobresalientes de dicha lectura.

Constituye una visión renovadora que brinda numerosas sugerencias para la realización de trabajos de investigación de fuentes, análisis de obras pictóricas, entre otros y, de ese modo, integra los contenidos de lengua con los de civilización, estos últimos dados a través de fragmentos de obras de crítica o de textos de autores latinos cuidadosamente elegidos.

El objeto del libro es completar desde la enseñanza del latín la adquisición de un lenguaje preciso y elegante que permita al joven expresarse con claridad, y que debe surgir de un sólido conocimiento de la civilización grecoromana como cultura heredada.

CECILIA TENORIO

PONFERRADA, JUAN OSCAR. *Libro de Arión,* Buenos Aires, 1982, 82 pp.

Este libro de poemas resultó ganador del Segundo Premio del Concurso Literario Victoria Ocampo, 1981, patrocinado por la Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, premio que fue otorgado por un jurado integrado por los doctores Ángel Battistessa, Arturo Berenguer Carisomo, Pedro Luis Barcia y el profesor Enrique Pezzoni.

Ponferrada es un destacado dramaturgo y poeta, que también realizó una intensa y eficaz actividad en otros campos (periodismo, docencia, investigación y dirección teatral). Como dramaturgo recibió a partir de la década del '40 premios nacionales y municipales. Como poeta, el primer premio para autores noveles otorgado por la Asociación Literaria "La Peña" por su libro *Calesitas,*

y el primer premio municipal por *La flor mitológica*. También ha publicado en el campo de la lírica, *La creciente, La noche y yo, El alba de Rosa María, Los abandonados del sueño* y *Don Juan Carnaval*.

La importancia de este *Libro de Arión* es múltiple. Por una parte, representa el punto más alto de la trayectoria poética de Ponferrada y ejemplifica una lírica nacional absolutamente lograda. Por otra, constituye una síntesis de las ideas madres que animaron todas sus creaciones anteriores, piezas teatrales, poemas y ensayos. La proyección sobre el pasado aparece unida a una proyección sobre el futuro, consciente de que todo hombre es su pasado, y de que su presente es casi exclusivamente una actualización de aquél; analiza el mundo mítico y su gravitación en el complejo de la expresión nacional; así como en sus creaciones dramáticas aparecían conjugados los mitos pagano-indígenas con la cultura española, aquí patentiza la interrelación de mitos bíblicos, helénicos y cristianos, descubriendo cómo el secreto del mito "está en los mecanismos del alma elemental, en las pasiones de la fe y del miedo no sofisticado, de la incertidumbre y el coraje, de la necesidad y la libertad, en que se da la primera alternativa constante de la conciencia humana y el mundo" (Canal Feijóo). Y, finalmente, refleja la unión indeleble de la intuición religiosa, y la conciencia moral con la sensibilidad artística.

Tal como lo cuenta Heródoto, Arión era uno de los más famosos músicos citaristas de su tiempo y el primer poeta ditirámbico de que se tenga memoria, pues fue él quien inventó el ditirambo y dándole este nombre lo enseñó en Corinto (I, XXIII).

En "Luz y sombra de Arión" el poeta nos remite a la filiación de su par helénico que "fue sacando el canto / del silencio / de Dios"; luego a su génesis: "jinete, volandero, navegante / andariego"... "buen artesano" cuyo canto "desbordó como un río / que se sale de madre / e inundó los caminos / de la tierra / y del aire"; y, finalmente, a sus maravillosas aventuras sobre las espaldas de un delfín.

"Cantares de Arión" incluye odas, epitalamios, ditirambos y elegías para concluir con un poema titulado "La noche", con el que resume su pensamiento sobre la vida, el amor y la muerte, ideas que habían sido desarrolladas en los poemas anteriores unidas al tema de la filiación divina de todos los poetas cuyas voces son "como un eco borroso de las voces de Dios" y de la esperanza de la inmortalidad resumida en su plegaria dirigida a Demeter, en la que suplicaba se lo guardara de la nada.

PERLA ZAYAS DE LIMA

SINGERMAN, BERTA. *Mis dos vidas*. Ediciones Tres Tiempos, 1981, 334 pp.

Como en un espejo retrospectivo, esta consagrada artista intenta reconstruir los principales momentos de su vida, consciente de que los recuerdos de uno son siempre el retoque de lo vivido.

Berta Singerman, cuya fama trascendió por más de medio siglo en América y Europa, había nacido en la ciudad de Mozir y desde pequeña había asistido al teatro judío en idisch. Llegó a Buenos Aires, en 1906, después del fracaso de la revolución contra el zar en 1905, y su permanencia en nuestro país hasta el presente permite no sólo considerarla como argentina, sino como una de las representantes más significativas de la cultura nacional. En su infancia y en su adolescencia surge la figura del padre, rector de su vida artística (con Aarón Singerman, Berta recorrió el interior del país integrando el primer grupo teatral en idisch a comienzos de siglo) y ejemplo de actitud religiosa dentro del sionismo. Más adelante será su esposo, y también representante, el que la acompañará a lo largo de varias décadas y guiará su carrera.

Un gran acierto de la autora de estas memorias es el haber sabido dosificar los hechos personales de interés puramente privado (relaciones familiares, matrimoniales...) y dar a conocer con detalles, aquellos que permitan al lector informarse sobre la vida en nuestro país en lo que va del siglo y el ambiente europeo durante la preguerra y la posguerra. Asimismo, nos aproxima a numerosas personalidades artísticas, políticas y religiosas argentinas, latinoamericanas, norteamericanas y europeas conocidas por la actriz en sus exitosas giras: presidentes (Alfonso López, José Figueres, Alvear, Echeverría, Villarroel, Rafael Caldera, Rómulo Gallegos, Arturo Frondizi), directores (Lachman, Tairoff, Maurice Schwartz y Jacob Ben Ami, estos dos últimos importantes directores judíos que trabajaron mucho en nuestro país), actores (Maurice Chevalier, Paul Muni, Adolphe Menjou, Chaplin, Paulina Singerman) y escritores (German Arciniegas, Vasconcelos, Neruda, Thornton Wilder, Alejo Carpentier, Martínez Cuitiño, Edmundo Guibourg, Nalé Roxlo, César Tiempo y Gerchunoff).

Considerable espacio dedica a su experiencia española —casi 50 páginas— y hace desfilar en acertados retratos a Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Falla, Azorín, Unamuno, García Lorca, Carmen Conde, Ricardo Baeza, León Felipe, Casona, La Chata. Uno de los momentos más acertados es el que titula "El amor a través de las tres grandes poetas de América: Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni", en el que presenta interesantes apreciaciones sobre sus vidas y realizaciones líricas. A pesar de ciertos juicios arbitrarios sobre Discépolo, los Estados Unidos y los artistas judíos, logra presentar una acertada visión panorámica de la cultura occidental.

El libro concluye con una enumeración de los principales homenajes que le fueron otorgados y la transcripción de los juicios críticos de las figuras más representativas de la cultura: Juan Liscano, Alfonso Reyes, Eugenio D'Ors, Alejandro Casona, Manuel Machado, Thornton Wilder y muchos otros. Es el justo reconocimiento a quien tuvo por objetivo una misión y un destino: "convertir la palabra de los poemas en sangre, carne, nervio y espíritu en mi ser y ofrecerla al corazón de los grandes públicos".

PERLA ZAYAS DE LIMA

SEREBRISKY, HEBE. *Teatro (Redes. Don Elías Campeón. El vuelo de las gallinas. Un fénix lila. La cabeza del avestruz. Finisterre).* Buenos Aires, Ediciones Teatrales Scena, 1982, 162 pp.

Las seis piezas teatrales que conforman este volumen han sido escritas entre 1978 y 1982. Las primeras versiones de *Redes* y *Don Elías Campeón*, fueron escritas en sendos talleres coordinados por Ricardo Monti. La primera de las citadas obtuvo Mención en el Concurso Fundación Steinberg, en 1978 y la segunda, el Premio Selección Argentores, 1979, se estrenó en el Teatro Municipal General San Martín, en 1980 y tuvo su primera edición en 1981. *Finisterre* fue presentada en Teatro Abierto '82. Las obras son de diferente extensión, más de la mitad pertenecen al denominado teatro breve y en su conjunto son expresión de un teatro de vanguardia que combina un clima de agresión e incorformismo con un predominio de lo visual y lo onírico por encima de los parámetros tradicionalmente considerados lógicos.

Las obras están precedidas de dos prólogos, uno de Graciela M. Peyrú y el otro de Ernesto Schóó. La primera, psicoterapeuta de formación psicoanalítica valoriza la capacidad de nuestra autora dramática en mostrar las capas más profundas de la conducta humana en las conversaciones cotidianas de los personajes, en los sueños. En *Un fénix lila, La cabeza del avestruz* y *Finisterre*, surge el predominio de las imágenes que reemplazan a los procesos lógicos, escenas fragmentadas, diálogos desmembrados y el crecimiento de un lenguaje dramático visual. Asimismo, se descubre en la escena final de *El vuelo de las gallinas*, un conjunto de imágenes que recuerdan las del Hyerónimus Bosch, Peryú, asimismo, afirma que en esta obra nos reconocemos y nos enfrentamos a nuestras bajezas, a nuestros egoísmos y a ese ser argentino que vive del sueño en la llegada de un ser mágico que resuelva los problemas y allane el camino.

Schóó, por su parte, descubre una herencia kafkiana que se combina con un habla popular urbana-porteña y que, a la vez, desciende hasta las raíces míticas de conductas y actitudes. En todas sus piezas hay un vaivén entre el mundo aparencial y el del inconsciente y el absurdo, y ese vaivén violento es el que va creando el ritmo dramático. En cuanto a la temática, este crítico descubre como constante la búsqueda de la lucidez que nos conduce a la libertad. En la contratapa, Griselda Gambaro alaba *Don Elías Campeón*, en la que el espacio escénico y la trama trascienden lo textual tanto en la acción como en la palabra, para recrear otra u otras realidades posibles y otro sentido que el de la anécdota; Ricardo Monti, por su parte, define el estilo creativo de Hebe Serebrisky con el término de "ebullición", pues sus personajes se confrontan con intensidad, y sus palabras como "borbotones de despiadado dolor".

Todas estas cualidades y otras que, sin duda, descubrirá cada lector atento o cada espectador intuitivo justifican que a esta joven dramaturga y también notable narradora, le haya sido otorgado el Segundo Premio Municipal de Teatro 1980-1891

PERLA ZAYAS DE LIMA

Mecha Ortiz por Mecha Ortiz (textos recopilados, testimonios y notas de Salvador D. D'Anna y Elena B. de D'Anna). Buenos Aires, Moreno, 1982, 430 pp.

En un breve pero significativo prólogo de Edmundo Guibourg aparece sintetizada la figura artística de la autora de estas memorias como así también su perfil humano. A lo largo de los siete períodos en los que divide la actriz su carrera, asistimos a un relato apasionado y sincero no sólo de su vida privada, sino de la evolución del teatro y el cine argentinos.

La primera parte llega hasta 1929, fecha de su debut, y desfilan por estas páginas Camila uiroga, Angelina Pagano, Enrique de Rosas y conocemos a una Mecha Ortiz consagrada al trabajo actoral en conjuntos vocacionales. En la segunda parte, que va de 1929 a 1936, además del recuerdo agradecido a Enrique de Rosas que la iniciara en el teatro profesional, aparecen dos puntales de nuestra escena: Enrique T. Susini, autor, traductor, empresario y director, y Edmundo Guibourg, autor, director escénico y crítico teatral. La tercera parte coincide con la guerra civil española, que tan hondamente afectara a la actriz. En esos años comienza para ella una intensa y exitosa carrera en la cinematografía nacional que se prolongará por varias décadas, y así en la cuarta parte (1938-1942) y quinta parte (1942-1949) relata toda la evolución de nuestro cine a través de los principales sellos, directores, escenógrafos y actores. Por entonces y con Luis Mottura, que fue su director teatral por 17 años, dio a conocer lo mejor de la dramaturgia moderna mundial.

La sexta parte (1949-1955) presenta una evocación sentida de Emma Gramática y Barrault y el recuerdo afectivo de su experiencia española, mientras que la séptima y última parte (1955-1981) hace referencia a sus actuaciones más próximas, a sus personajes y a los actores de reparto; anhela, asimismo, volver a actuar y poder morir sobre el escenario. Si bien todo el libro está impregnado del tono íntimo, de la anécdota privada y familiar, representa un interesante aporte a la historia del teatro argentino por varias razones:

— Incluye todos los nombres importantes de directores, escenógrafos y actores de las últimas cinco décadas.

— Refleja con exactitud la evolución del gusto del público y los modos de actuación.

— Constituye el testimonio de una "estrella", amada y admirada por el público y sus colegas —los editores incluyeron en cada una de sus partes las opiniones de artistas y directores sobre la personalidad artística y humana de Mecha Ortiz—, que supo combinar su "natural poder de seducción" y "acariciante voz" a una férrea disciplina, a una honestidad firme y a una continuidad sin tregua.

— Sabe su autora captar el detalle personal revelador e inédito de los seres que por este libro desfilan y logra verdaderas síntesis de alma.

Bellamente diagramado e impreso, este libro contiene abundante material fotográfico.

PERLA ZAYAS DE LIMA

Para suscripciones dirigirse a la
Profª Graciela Violeta Bilucaglia
Facultad de Filosofía y Letras (UCA)
Bartolomé Mitre 1869
1039 - Buenos Aires

Impreso en los Talleres Gráficos de
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 — Buenos Aires